



A voz e a linguagem na obra de Antonin Artaud e sua relação com obras do teatro instrumental para percussão

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Daniela Rocha de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais – daniela2187@gmail.com

Fernando Oliveira Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais – fernandorochoa70@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar algumas ideias do teatrólogo Antonin Artaud sobre a linguagem teatral e sobre o uso da voz pelo ator, e mostrar como eles podem ser utilizados enquanto ferramentas interpretativas na preparação do músico para a performance de obras instrumentais teatrais. Para enfatizar esta ideia serão apresentados e discutidos exemplos do repertório para percussão solo (*Songs I-IX* de Stuart Saunders Smith, *Toucher* de Vinko Globokar e *Le Corps à Corps* de Georges Aperghis).

Palavras-chave: Antonin Artaud Teatro Instrumental Percussão solo Glossolalia

The voice and language on Antonin Artaud's work and their relation to Instrumental Theater pieces for percussion

Abstract: This article presents some of playwright Antonin Artaud's ideas about theatrical language and the use of the voice, demonstrating how these ideas can be used as interpretative tools in the musician's preparation for the performance of Instrumental Theater pieces. To reinforce this idea, some examples from the repertoire for solo percussion (*Songs I-IX* by Stuart Saunders Smith, *Toucher* by Vinko Globokar and *Le Corps à Corps* by Georges Aperghis) are introduced and discussed.

Keywords: Antonin Artaud Instrumental Theater Solo percussion Glossolalia

1. Introdução

O presente artigo está relacionado a pesquisa de mestrado¹ na qual busca-se, na bibliografia e prática teatral, ferramentas interpretativas que possam ser utilizadas por músicos na performance de obras instrumentais teatrais para percussão solo. Neste artigo apresentaremos algumas das ideias defendidas pelo teatrólogo Antonin Artaud, como por exemplo, a linguagem teatral enquanto 'espetáculo total' e seus experimentos quanto ao uso da fala. Focalizaremos na sua proposta de grande exploração da voz, de uma maneira mais livre e desvinculada do texto, propondo, inclusive, o uso do recurso da glossolalia (termo que será explicado mais adiante). Em seguida, faremos uma breve explicação sobre o que é o *Teatro Instrumental*, ilustrando com três peças do repertório para percussão solo: *Songs I-IX* de Stuart Saunders Smith, *Toucher* de Vinko Globokar e *Le Corps à Corps* de Georges Aperghis. Ao discutir estas peças, mostraremos como vários dos conceitos expressos pelos compositores se assemelham a ideias do autor de *O Teatro e seu Duplo*. Isto ajuda a justificar a apropriação dos

preceitos de Artaud – originalmente relacionados à preparação do ator – pelo músico interessado na performance deste repertório.

2. Antonin Artaud: voz e linguagem

Antonin Artaud foi um ator, poeta, teatrólogo e diretor conhecido por criar o *Teatro da Crueldade* (*théâtre de la cruauté*), propondo um teatro inovador para seu tempo que visava a não separação entre as artes, um ator com corpo que expressasse por todas as vias possíveis e um rigor inspirado no ritual e precisão coreográficos do Teatro Balinês. Dentre suas ideias, destacaremos neste artigo sua visão do papel do texto e da linguagem no teatro de sua época bem como sua proposta de abordagem para exploração da voz e da palavra – do texto emancipado, desvinculado – como elementos artísticos manipuláveis, polivalentes e vistos sob uma perspectiva sonora, fora do contexto semântico, como forma de expressão direta e visceral com o público. Observa-se nessa prática um caminho pelo qual o instrumentista pode explorar a voz e a declamação (interpretação) de textos ao preparar obras teatrais instrumentais por uma nova perspectiva artística, o que é importante sobretudo pelo fato de haver pouco material teórico e prático na área da música que trate destes aspectos da execução musical.

Para Artaud, a crítica do teatro de sua época consiste no fato da declamação do texto, acompanhada de convenções gestuais, condenar a prática teatral a ser indiferente à percepção de todos os parâmetros que fluem durante uma apresentação teatral, bem como à comunicação e recepção do público – o que seria identificado por Jean-Jacques Roubine como “uma dupla alienação: submissão ao significado ou a ressonância psicológica das palavras, submissão ao estereótipo mimético” (ROUBINE, 1998: 179-180). O teatrólogo põe em evidência a pouca presença das qualidades vocais (sonoras) dentro do espetáculo. Em *The Secret Art of Antonin Artaud*, Jacques Derrida e Paule Thévenin apontam nos textos de Artaud a ideia de um espetáculo total, um teatro que tivesse a liberdade presente e perceptível da música, poesia ou pintura. (DERRIDA; THÉVENIN, 1998:10)

Segundo Robert Brustein, a noção de Artaud sobre a linguagem é a parte mais radical de sua teoria e a menos influente. A maior parte de suas idealizações foram testadas, em muitos casos, apenas pelo próprio teatrólogo sobre si mesmo, não tendo muitas oportunidades de emprega-las em encenações de sua época devido ao estado físico-mental debilitado em que o teatrólogo permaneceu ao longo de sua vida. Antonin Artaud não chega a propor a total supressão da fala ou linguagem (BRUSTEIN, 1991:373), mas sim uma nova abordagem mais impactante onde o:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, [...] é devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do encantamento. (ARTAUD, 2006: 46-47)

Ao fazer um paralelo sobre o trabalho de Bertold Brecht e Antonin Artaud, Rachel King destaca que a implementação de técnicas provindas de outras artes é fundamental para o Teatro da Crueldade a fim de transmitir algo e não simplesmente narrar algo. (KING, 2011:194). Essas qualidades da voz que transcendem o sentido semântico da palavra, que encantam, que evocam um estado de espírito, ou algo indizível, visceral, criando “vocábulos corporais” e “sílabas inventadas” são reconhecidas como as glossolalias de Artaud. A glossolalia é um tipo de língua inventada, uma capacidade de improvisar em uma língua (já existente ou não) utilizando as características sonoras (inflexão, ritmo, altura, velocidade, entonação, timbre, ruído) desta respectiva língua e emancipando o som das palavras de seu significado, enunciado ou discurso. Confere-se assim uma nova dimensão à voz, realçada pelo som da fala – inclusive todos os ruídos implícitos nela como o suspiro, o riso, o sopro, o gemido, o grito – e não pelo sentido (CERTEAU apud MALISKA, 2008). Essa prática também é encontrada em rituais religiosos.

Por muitos anos o trabalho de Artaud foi considerado inexecutável, inatingível, um sonho; servindo apenas de inspiração para outros encenadores. Com exceção do trabalho de seu contemporâneo Jean Genet, Artaud se tornou parte da bibliografia teatral voltando a ficar em evidência na década de 50 e 60 com grupos como *Living Theatre* e encenadores como Peter Brook e Jerzy Grotowski. Coincidentemente, nesta mesma época, o *Teatro Instrumental* teve suas primeiras manifestações e experimentos, buscando em outras formas de arte – em qualidades “extramusicais” – novas configurações mais visuais. Também foi a época de experimentação com novos timbres e notações diferentes.

3. O Teatro Instrumental

É possível identificar certos parâmetros que determinam (ou classificam) uma obra como *Música Instrumental Teatral* ou *Teatro Instrumental*. Segundo diversos autores (SÁ, 2013; SALZMAN; DESI, 2008) uma obra deste gênero possui indicações que colocam em foco o movimento e aspecto visual da performance, onde o movimento intrínseco do fazer musical é posto em evidência. Dentro deste gênero são incorporados elementos cênicos como figurino, luz, declamação de texto, vocalizações, elementos e instruções de caráter dramático e

qualidades extramusicais como parte estrutural da obra – de maneira que a música e o teatro (ou aspecto visual da performance) tem a mesma importância na obra, não fazendo sentido apenas escutá-la. Logo, frequentemente, o performer e o espaço da performance são abordados de forma não tradicional.

Em seu livro *John Cage's Theatre Pieces*, William Fetterman (2010) observa que em 1949 John Cage teve acesso ao livro *Teatro e seu Duplo* de Artaud. O autor enfatiza que este livro teve grande influência em Pierre Boulez, David Tudor, Merce Cunningham e no próprio Cage promovendo o ímpeto teórico para as primeiras composições teatrais de Cage, confirmando a relação das teorias de Artaud com experimentos de Cage referentes ao caos e “anarquia organizada” como parte integral do ato criativo (FETTERMAN, 2010: 36-37). John Cage foi um dos precursores do *Teatro Instrumental*, foi um compositor influente dentro das artes de vanguarda, possuindo diversos trabalhos interdisciplinares, apresentando performances e *happenings* ao longo de sua carreira.

Pode-se notar no ato de tocar instrumentos de percussão uma relação direta com outras formas de arte. O fazer musical do percussionista implica em movimentos intrinsecamente visuais, sendo parte de sua formação estar em contato com diversas técnicas de execução específicos e referentes aos inúmeros instrumentos que compõe seu repertório. É natural para esse artista trocar de baquetas, instrumentos ou técnicas durante e entre obras musicais – de acordo com as indicações dos compositores e com suas próprias escolhas como artista – o que o mantém a predisposto à adaptação e à recriação de si mesmo. Karlyn Mason também destaca estas características em sua tese afirmando que a incorporação dos elementos extramusicais torna possível uma conexão com o público atual, uma experiência mais inclusiva e de certa forma, acessível ao público do futuro (MASON, 2014: 2) – esta relação com o público está presente nos preceitos de Artaud.

3.1. Três obras do repertório de *Teatro Instrumental* para percussão

As três obras que ajudam a ilustrar este artigo (*Songs I-IX* de Stuart Saunders Smith, *Toucher* de Vinko Globokar e *Le Corps à Corps* de Georges Aperghis) fazem parte do repertório *standard* de *Teatro Instrumental* para percussão solo. Apesar de não haver registros ligando diretamente estas obras e o trabalho destes compositores com o trabalho de Artaud, é possível observar nas instruções das partituras, nas indicações e notas de interpretação dos compositores - assim como na própria notação –, referências que apontam para semelhanças

entre o pensamento dos compositores e o teatrólogo francês. A relação do compositor americano Stuart Smith com a palavra é um exemplo claro desta afirmação.

A obra de Stuart Saunders Smith (1948-), conforme ele mesmo reconhece, apresenta um grande interesse poético e musical pelo ritmo e sonoridade das palavras. O compositor escreveu diversas obras para narrador e *mini-óperas* como é o caso de *Songs I-IX* (1980/82), *Tunnels* (1982). e *...And Points North* (1990). Smith e também escreveu obras *trans-mídia*, que são obras para não músicos, para outros artistas interpretarem – o que mostra um pensamento mais interdisciplinar.

Em seu texto sobre as obras para voz e narração de Stuart Smith, a atriz Wendy Salkind destaca diversas características das composições de Smith relacionadas ao texto que demonstram a proximidade de pensamento entre o compositor e ator, atingindo algo muito próximo das intenções de Artaud em relação a voz e fala. A atriz comenta que em seu processo de preparação para tocar as obras para voz de Smith:

A música da composição existe nos ritmos internos e timbre das palavras. Porém nos ensaios, eu descobri que é também a variedade de usos e estruturas da linguagem que direciona o performer e, por consequência, a música. Ambas composições [*By Language Embellished* e *Songs I-IX*] demandam que o performer descubra constantemente mudando de estratégia para entender e comunicar o texto. (SALKIND, 1987: 9, tradução dos autores).

A obra *Songs I-IX* para ator-percussionista (1980-82), de Stuart Saunders Smith consiste em nove poemas com acompanhamento instrumental seguido de um interlúdio com instrumentos de percussão solo. Na referente obra, o percussionista atua, colocando sua interpretação e narração dos textos em primeiro lugar, sendo a música uma extensão da poesia do texto e não o contrário. O compositor indica que primeiramente, o percussionista deve aprender e criar uma interpretação do texto a partir das direções da partitura sobre a “narração/atuação” da obra (SMITH, 1980-82). Para cada movimento há instruções de execução, algumas incluindo qualidades de produção sonora e dramática. Em relação à voz, Smith justapõe palavras e sílabas, combinando-as por suas qualidades poéticas, rítmicas e timbrísticas (figura 1), utilizando onomatopeias como recurso rítmico, explorando e inventando combinações de sílabas por seu interesse sonoro (figura 2).



Fig. 1. Smith: *Song I* (1980-82), p. 1, segundo sistema: sons subordinados ao texto

#C

Like religious text in Latin

Voice: **In Quay:**

Autoist desk-porator.
 Lub-coil-interplicated met-v-emergingly
 Loom-larkles trans-sin-centric.
 Con-blop-uppity I lunken-sent-pre-sign-we.

Interlude - Improvize for 7"

Fenquay?! Bum-fuzzle flabber-mizzle?!?!
 Dis-mizmaze-combolulated-addle-ast.
 I'm ruck-cully-comate pool-pard
 Coal stickage.
 Foo-far-us-fee-wack-jinks-sage-ness-vent-


Frying Pan  **Sophic-wack!!!**

Fig. 2. Smith: *Song VI* (1980-82), p.3: exemplo de língua inventada

As peças de Vinko Globokar (1934-) frequentemente buscam uma ação colaborativa entre compositor e performer, onde o intérprete participa do processo (ato) criativo da obra como um agente ativo na execução/performance. Ele defende a busca do compositor para direcionar o performer em momentos de improvisação – por meio da notação – para que este torne-se responsável por uma parte da composição da obra, mas que, ao mesmo tempo, não se corra o risco de comprometer a estética. (GLOBOKAR, 1992). É recorrente no trabalho deste compositor e trombonista que o performer use seu instrumento ou corpo de formas não convencionais.

Toucher para um percussionista narrador (1973) é reconhecida como a primeira obra onde o percussionista usa a voz e texto. Nesta obra, o compositor seleciona trechos da peça *Galileu Galilei* de Bertold Brecht em francês, organizando cinco cenas intercaladas por interlúdios instrumentais. O intérprete recita o texto, interpretando os personagens da peça e percutindo - em sincronia com a declamação – em sete instrumentos de livre escolha cujos timbres se assemelhem aos fonemas da língua francesa, de forma que esta é traduzida em sons.

Na figura 3, o exemplo mostra a liberdade do instrumentista em executar as palavras no ritmo, andamento, articulação e alturas que melhor condigam com sua concepção dos personagens e a narração das cenas.

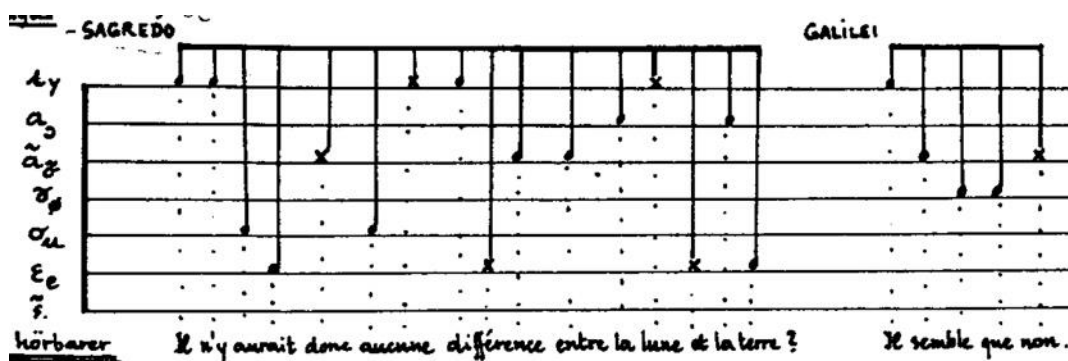


Fig. 3. Globokar: *Toucher* (1973), p. 1. Exemplo de notação e organização dos sons subordinados ao texto

As composições de Georges Aperghis (1945-) focam na construção e desconstrução de frases pelo acréscimo de sílabas. Cada nova sílaba ou frase possui uma característica sonora a ser repetida toda vez que este elemento reaparecer na obra. Em geral, o compositor não coloca muitas instruções sobre qualidade vocal ou notas interpretativas para suas obras. Em *Le Corps à Corps - para um percussionista e seu Zarb* (1978) Aperghis trabalha com fonemas próximos aos timbres produzidos no tambor (Zarb) e apresenta o trabalho de construção de frases em conjunto com o ritmo que deverá ser executado no instrumento que podem ser observados nas figuras 4 e 5.

Em seu livro *Perspectives on Music Interpretation: Instrumentation, Memory, Metaphor and Theatrical Intension*, a percussionista e pesquisadora Aiyun Huang relata no capítulo referente a seu trabalho com *Le Corps à Corps* que existem dois polos de preparação e interpretação da respectiva obra: a repetição dos comportamentos musicais – que são imutáveis – de um lado e a espontaneidade e constante evolução dos componentes teatrais do outro (HUANG, 2011). A autora menciona que, durante seu estudo da obra, buscou treinar a fala do francês – língua em que não é fluente – de duas formas: experimentando o texto pelo seu conteúdo semântico, (compreensão, significado real das palavras) e pela abstração dos sons, vendo-os sob uma perspectiva sonora. Ela relata que experimentou o texto com diversas combinações rítmicas, retirando as palavras de seu contexto e colocação usuais. (HUANG, 2011:50)

Na conclusão deste capítulo, a percussionista ressalta que:

A expressão vocal se torna diversificada e não é mais exclusiva para cantores. Percussionistas também podem vocalizar e atuar, além de tocar. Um novo tipo de polifonia pode ocorrer, construída sobre diversas micro-linguagens, criando “uma energia física ou emocional resultando em confrontos violentos entre significado de uma imagem ou som, e o significado que é puramente formal” (APERGHIS 1993:113 apud HUANG). [...] Compositores inventam novas maneiras de tocar a fim de expandir a paleta de timbres disponíveis para o percussionista sem adicionar instrumentos (HUANG, 2011: 43, tradução dos autores).




Fig.4: Aperghis: *Le Corps à Corps* (1978), p.1. Exemplo de voz reproduzindo timbre do Zarb



Fig. 5: Aperghis: *Le Corps à Corps* (1978), p.10. Exemplo de voz falada em um determinado ritmo

4. Conclusão

Ao observar as partituras e textos dos compositores citados, assim como dos intérpretes de suas obras, reconhecemos uma forte conexão com as ideias de Antonin Artaud. Percebe-se nesta proposta de enxergar o treino e estudo da voz por uma perspectiva teatral, ou seja, por um viés não técnico musical, uma possibilidade de fazer o instrumentista experimentar fora de suas zonas de conforto.

De fato, as obras de *Teatro Instrumental* colocam em evidência o papel ativo do corpo e da voz como agentes no discurso musical, gerando novos questionamentos quanto à formação do instrumentista onde, em muitos casos, se negligenciam esses elementos como potências de expressividade e significado. Essa relação interdisciplinar com o teatro, amplia as possibilidades interpretativas, em busca de um fazer musical mais integrado, tanto no treino quanto na performance do músico. Também é importante ressaltar que as noções de Artaud podem ser relevantes para reflexão e experimento interpretativo em outros gêneros musicais.

5. Referências

ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. 3ª Ed. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

APERGHIS, G. *Le Corps à Corps pour un percussioniste et son zarb*. França. Editora Salabert, 1978. Partitura



DERRIDA, J.; THÉVENIN, P. *The Secret Art of Antonin Artaud*. [s.l.] Inglaterra: MIT Press Cambridge, Massachusetts London, 1998.

FETTERMAN, W. *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*. 1 Ed, volume 11 da série de livros e Estudos de Música Contemporânea. Nova York: Routledge. 2010.

GLOBOKAR, V. Anti-Badabum. Tradução de Nancy Fraçois. *Percussive Notes*. n. October, p. 77–82, 1992.

GLOBOKAR, V. *Toucher fur einen Schlagzeuger*. Nova York, Londres, Frankfurt: Peters Editions, 1973. Partitura.

HUANG, A. *Perspectives on Music Interpretation: Instrumentation, Memory, Metaphor and Theatrical Intension*. 1 Ed. LAP Lambert Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2011.

KING, R. What Brecht did for theater [sic] was to heighten the spectator ' s participation , but in an intellectual way , whereas Artaud had specifically rejected intellectual approaches in favour of theatre as “ a means of inducing trances ” (James Monaco). *INNERVATE - Leading Undergraduate Work in English Studies*, v. 63, n. 3, p. 2010–2011, 2011.

MALISKA, M. E. Polifonia e polirritmia vocal : a glossolalia na constituição subjetiva. In. *CELSUL 8.*, 2008, Porto Alegre, UFRGS. *Anais do VIII Encontro do Círculo de Estudos Linguísticos do Sul – CELSUL*. GT Subjetividade na voz e na escrita. 2008. p. 1–8.

MASON, K. R. *The Synthesis of Artistic Elements in Works for Theatrical Percussion*. Florida 2014. 79 f. Tese de Doutorado em Artes Musicais. University of Miami, Florida. 2014.

ROUBINE, J.-J. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 1998

SÁ, J. Elogio da Desordem – do monólogo interior instrumental à “ Música do pensamento ” . Contextualização no Teatro Instrumental. *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, v. 2, n. 2, p. 125–133, 2013.

SALKIND, W. Language and Percussion: An Actor's Perspective. *Ex tempore IV*, v. Spring Sum, n. 2, p. 290–302, 1987.

SALZMAN, E.; DESI, T. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

SMITH, S. S. *Songs I-IX for Actor-Percussionist*. Portland: Smith Publications, 1980-82. Partitura.

¹ A pesquisa está sendo realizada por Daniela Oliveira sob orientação de Fernando Rocha dentro do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. Encontra-se está em fase de conclusão e a defesa da dissertação está prevista para setembro de 2016.