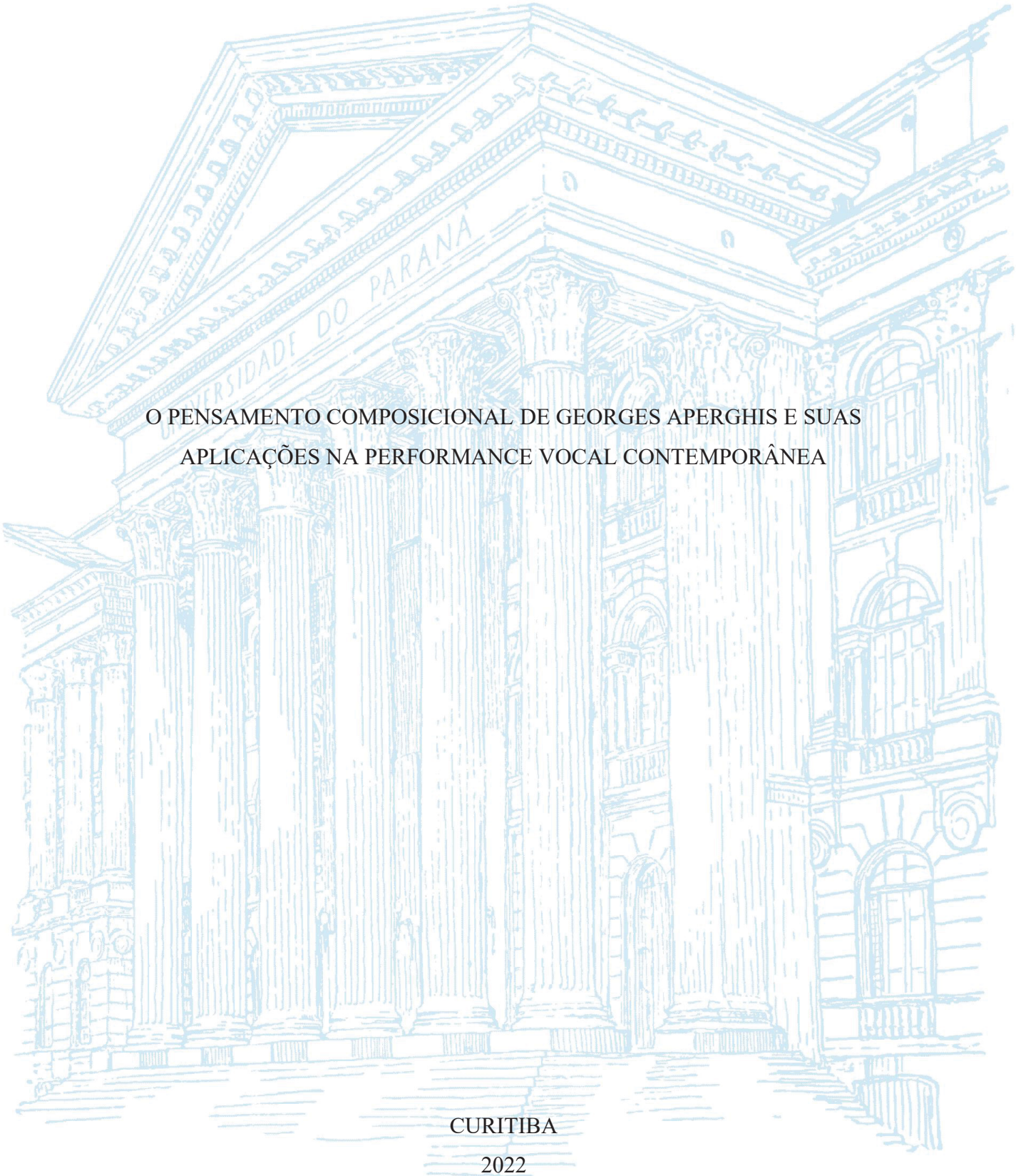
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÉ ALVES DA SILVA



O PENSAMENTO COMPOSICIONAL DE GEORGES APERGHIS E SUAS APLICAÇÕES NA PERFORMANCE VOCAL CONTEMPORÂNEA

CURITIBA

2022

ANDRÉ ALVES DA SILVA

O PENSAMENTO COMPOSICIONAL DE GEORGES APERGHIS E SUAS APLICAÇÕES NA PERFORMANCE VOCAL CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes e Música, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Composição Musical.

Orientador: Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro
Co-orientadora: Prof. Dra. Roseane Yampolschi

CURITIBA

2022

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Silva, André Alves da
O pensamento composicional de Georges Aperghis e suas aplicações na performance vocal contemporânea / André Alves da Silva. – Curitiba, 2022.
73 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro.
Co-orientadora: Prof. Dra. Roseane Yampolschi.
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

1.Voz - Performance. 2. Música vocal - Composição. 3. Voz - Representação teatral. 4. Teatro - Séc. XX. 5. Aperghis, Georges (1945-). I. Título.

CDD 782.1

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANDRÉ ALVES DA SILVA** intitulada: **O pensamento composicional de Georges Aperghis e suas aplicações na performance vocal contemporânea**, sob orientação do Prof. Dr. FELIPE DE ALMEIDA RIBEIRO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Março de 2022.

Assinatura Eletrônica
28/03/2022 17:23:59.0
FELIPE DE ALMEIDA RIBEIRO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
28/03/2022 17:54:04.0
HEITOR MARTINS OLIVEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS)

Assinatura Eletrônica
05/04/2022 09:37:21.0
LAIANA LOPES DE OLIVEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 169169
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 169169

Dedico este trabalho à memória de minha avó, Maria Ferreira (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida.

Aos meus pais, pelo apoio e por acreditarem em mim.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Felipe Ribeiro, por todos os ensinamentos, conselhos, apoio e incentivo, desde a graduação até agora.

À Prof. Dra. Roseane Yampolschi, por todo o auxílio e orientação no ingresso e no início da caminhada na pós-graduação.

À Prof. Dra. Laiana Lopes de Oliveira e ao Prof. Dr. Heitor Martins Oliveira pela disponibilidade em ser banca deste trabalho.

Ao corpo docente do PPGMúsica da UFPR, em especial à Prof. Rosane Cardoso. Também agradeço a UFPR que me recebeu como aluno pela segunda vez.

À CAPES pelo suporte financeiro, indispensável para a realização deste trabalho.

À Prof. Dra. Carmen Célia Fregoneze, pela excelência no ensino do piano e que tanto contribuiu para o meu crescimento como músico, como artista e como pessoa.

À querida Alice Queiroz, pela amizade e companheirismo tão importantes durante o curso e ao querido Antonio Spoladore, pela amizade, pelo apoio mútuo e por estar comigo até as linhas finais deste trabalho.

A todos os meus grandes amigos, pela amizade, pelas conversas, desabafos e risadas. Em especial agradeço à Clara, ao Charles, ao Rodrigo, ao Dani, ao Léo, à Miwa, ao Lupa e ao Edo por cederem seu tempo e suas casas tantas vezes.

RESUMO

A partir da contextualização sobre repertório vocal de obras dos séculos XX e dos pensamentos sobre performance e linguagem propostos pela estética do teatro pós-guerra, tendo como representantes Samuel Beckett e Antonin Artaud, foi realizada a análise de três peças da série *Récitations* (1978-79), do compositor Georges Aperghis. Estas análises têm como objetivo fornecer ferramentas ao intérprete para a construção da performance para o repertório de música vocal contemporânea. Para os procedimentos de análise, nos baseamos nos estudos analíticos de Jason Thorpe Buchanan, Daniel Durney e Eleni Ralli com o objetivo de detalhar algumas características técnicas da obra do compositor e de sua poética. *Récitations*, uma série de pequenas peças para voz não acompanhada, é um bom exemplo de como o trabalho com a voz, não somente em relação à sua consistência técnica, mas também no que se refere aos recursos expressivos e gestuais utilizados pelo compositor, resulta em uma força poética que amplia o contexto sonoro familiar de seus ouvintes.

Palavras-chave: Teatro. Poética. Aperghis. Composição. Voz.

ABSTRACT

Based in a contextualization on the vocal repertoire of the 20th century and a series of thoughts on performance and language proposed by the aesthetics of Post-War Theater, with Samuel Beckett and Antonin Artaud as representatives, an analysis of three pieces from *Récitations* (1978 -79), by composer Georges Aperghis. These combinations aim to provide tools for the performer to the construction of a contemporary vocal music repertoire performance. For the analysis procedures, we based this work on the analytical studies of Jason Thorpe Buchanan, Daniel Durney and Eleni Ralli with the aim of detailing some technical characteristics of the composer's work and his poetics. *Récitations*, a series of short pieces for unaccompanied voice, is a good example of how working with the voice, not only in relation to its technical consistency, but also with regards to the expressive and gestural resources used by the composer, results in a poetic force that expands the familiar sound context of its listeners.

Keywords: Theater. Poetics. Aperghis. Composition. Voice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Instruções corporais da bula.....21
Figura 2 – Instruções corporais da bula (continuação).....21
Figura 3 – Notação de alturas.....24
Figura 4 – Foto da peça "Esperando Godot".....31
Figura 5 – Sequência de notas e palavras de *Récitation 1*.....38
Figura 6 – Letras designadas para cada nota/palavra.....39
Figura 7 – Indicações de ressonadores.....39
Figura 8 – Primeiro agrupamento de notas.....41
Figura 9 – Quiáltera de 17.....41
Figura 10 – Quiáltera de 7.....41
Figura 11 – Notas e pausas repetidas.....42
Figura 12 – Notas da série e ornamentos.....42
Figura 13 – Trêmulo/trinado.....42
Figura 14 – Trêmulo.....43
Figura 15 – Processo de acumulação.....43
Figura 16 – Processo de "desacumulação".....43
Figura 17 – Passagem musical de Je vous dis que je suis mort.....44
Figura 18 – Diagrama da representação das formas fragmentais por cores.....45
Figura 19 – Análise macroestrutural.....47
Figura 20 – Análise macroestrutural sonora.....49
Figura 21 – Récitation 14.....51
Figura 22 – Palavras e letras coloridas.....52
Figura 23 – Diagrama de Récitation 14 – análise do texto.....53
Figura 24 – Áreas de acumulação.....54
Figura 25 – Áreas de acumulação.....54
Figura 26 – Organização do texto na 15ª frase.....55
Figura 27 – Récitation 5.....57
Figura 28 – Material de alturas e texto de Récitation 5.....57
Figura 29 – Primeira seção de Récitation 5.....58
Figura 30 – Trecho inicial de Récitation 5 com destaque para alguns intervalos frequentes.....59
Figura 31 – Gesto dos soluços e suas variações.....60

Figura 32 – Gesto agudo.....60
Figura 33 – Terceira seção de Récitation 5 61
Figura 34 – Elemento falado 61
Figura 35 – Anotação final de Récitation 5.....61
Figura 36 – Análise gestual de Récitation 5 63

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Descrição do design das células.....46
Tabela 2 – Ressonadores e cores na partitura.....48
Tabela 3 – Palavras de Récitation 14.....52
Tabela 4 – Descrição dos gestos vocais de Récitation 5 62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13
1 A VOZ CONTEMPORÂNEA 17
1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS 17
1.2 LUCIANO BERIO E A SEQUENZA III 19
1.2.1 ASPECTOS DE PERFORMANCE 19
1.2.1 ASPECTOS TEXTUAIS 22
2 APERGHIS E O TEATRO PÓS-GUERRA: A PERFROMANCE SOB A ÓTICA DE SAMUEL BECKET E ANTONIN ARTAUD 25
2.1 GEORGES APERGHIS 25
2.2 APERGHIS E O TEATRO DO SÉCULO XX 28
2.2.1 O TEATRO DO ABSURDO E SAMUEL BECKET 29
2.2.2 O TEATRO DA CRUELDADE E ANTONIN ARTAUD 32
2.3 O PENSAMENTO COMPOSICIONAL DE APERGHIS 32
3 INVESTIGAÇÃO DE RECURSOS EXPRESSIVOS, ANALÍTICOS E PERFORMÁTICOS EM *RÉCITATIONS* 36
3.1 *RÉCITATION 1* 38
3.2 *RÉCITATION 14* 50
3.3 *RÉCITATION 5* 56
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 65
REFERÊNCIAS 69

INTRODUÇÃO

As motivações que me levaram a realizar a presente pesquisa são frutos de inquietações e experiências que tiveram início durante o período da graduação na Escola de Música e Belas Artes do Paraná - UNESPAR (2015 – 2018). Durante os estudos e os trabalhos para as disciplinas de composição, houve grande interesse de minha parte pela escrita para voz. O "despertar" se posso assim dizer, aconteceu durante o processo de composição e construção da performance de uma canção para voz e piano, no primeiro ano da graduação. O processo foi bastante estimulante, assim como o *feedback* das pessoas ao ouvir a peça e do cantor que a executou. Posteriormente, em uma pesquisa de iniciação científica, realizada entre os anos de 2017 e 2018, dei atenção a outras questões específicas da música vocal, como o texto e sua desconstrução no repertório escrito para voz e eletrônica[1]. Diante disto, durante o último ano da graduação, tive contato com a obra do compositor Georges Aperghis (1945 –), por conta do vasto trabalho vocal em suas obras. Sem dúvida, estes foram fatores essenciais para que o meu interesse pela obra deste compositor me levasse a desenvolver uma pesquisa mais abrangente para obter maior aprofundamento em seus procedimentos de criação e performance musical.

De forma geral, a musicalidade na obra vocal do compositor Georges Aperghis se expressa de várias maneiras, como por exemplo, através do uso da voz falada, do uso do palco e da cena como parâmetros visuais, e de outras expressividades vocais fora do padrão do bel canto. Neste sentido, sendo Aperghis um artista que compõe música que dialoga com diversos campos da arte, é importante destacarmos a sua relação com o teatro musical. Heitor Martins Oliveira (2019) nos chama a atenção para o fato de que Aperghis procurou criar maneiras de relacionar a música com o teatro, mas que fossem diferentes das relações que foram estabelecidas na ópera (p. 144), por exemplo. Sendo assim, podemos notar que em várias de suas obras escritas para outros instrumentistas (não cantores), o emprego do uso de suas vozes, juntamente com a execução instrumental, como em *Le Corps a Corps* (1978) e *Graffitis* (1981) (ambas as peças para

[1] A pesquisa foi realizada sob orientação do Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro para o PIC 2018 da UNESPAR. A pesquisa, intitulada "Um Olhar Sobre o Repertório para Voz e Eletrônica" foi apresentada em outubro de 2018, no IV Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar (EAIC).

percussionista e (suas) vozes), evidenciou essa relação da música com a teatralidade[2]. Em tais obras, o compositor explora a voz falada do intérprete também como meio de produzir sons, ritmos e sentidos, ao utilizar os gestos da voz como fonte de criação de diferentes timbres. O mesmo acontece no repertório para voz não acompanhada, como nas obras *Pub 1* e *Pub 2* (2002) e as *Récitations* (1978 – 1979). Nas obras de Aperghis se destaca, ainda, um modo recorrente de abordar o texto de uma forma não linear e geralmente organizado em grupos de sílabas, palavras ou frases. Há um esforço em revisitar e ressignificar a linguagem falada em uma obra sonora-vocal. Esses materiais podem apresentar uma variedade de línguas diferentes na mesma peça, cujos conteúdos provêm de sons e palavras do cotidiano, ou até mesmo frases e palavras retiradas de comerciais de TV, como é o caso de *Pub 1* e *2*. Alguns dos procedimentos usados pelo compositor na composição do texto serão analisados no decorrer desta pesquisa.

O objetivo desta pesquisa se concentra na investigação da poética de Aperghis, especificamente em uma seleção de obras vocais, com a finalidade de proporcionar aos intérpretes a construção de um caminho para a performance da música vocal contemporânea. A escolha pelo tema vem da minha experiência como pianista correpetidor, em que várias vezes me deparei com situações em que eu precisava construir com o cantor uma ideia de performance. Em diversas oportunidades pude perceber uma certa resistência por parte dos cantores ao se depararem com o repertório da música vocal contemporânea, o que é perfeitamente compreensível, visto que esse repertório geralmente não é inserido na formação de um cantor de música de concerto. Um outro fator é a questão da notação da música contemporânea, uma vez que sons "não padrão" do instrumento (ou da voz) são amplamente utilizados nas composições. Como compositor e instrumentista, entendo que a relevância desta pesquisa se dá pela investigação dos materiais composicionais na literatura vocal contemporânea, sobretudo nas obras de Aperghis, e na análise de algumas das performances destas peças. Este trabalho investiga não somente a variedade de elementos qualitativos da voz, como o

[2] Segundo Gustavo Bonin (2020), as questões da teatralidade, ou "presença cênica", permeiam até mesmo as obras nas quais compositores não necessariamente "incluíram" elementos extramusicais com o objetivo de evidenciar a cena. Aquelas ações corriqueiras da prática de concerto como o movimentar-se do corpo no palco ou até mesmo o ajeitar do banco do piano fazem parte do espetáculo e são ações que evidenciam a potencialidade teatral que a obra musical de concerto tem. Mauricio Kagel (apud BONIN, 2020, p. 53) afirma "que nós podemos compor com tudo; as situações entre os intérpretes são eminentemente musicais em um sentido teatral". Nesse sentido, a presente pesquisa busca ir além e, através de um recorte na obra vocal de Aperghis, evidenciar a relação da música com os diversos elementos cênicos com os quais ele lidou composicionalemnte em sua obra.

timbre, uso de fonemas, variação de intensidades e durações etc., mas também busca esclarecer elementos notacionais e mostrar, por meio da análise de algumas gravações, possíveis soluções de performance. Por fim, destacamos o papel singular de Aperghis na história da música, pela razão de ser um compositor que escreve bastante para o repertório vocal (contemporâneo) e que emancipou o papel do cantor: da tradição do bel canto, o cantor se lanças à outras experimentações cênicas – além do que a ópera já fez.

Quanto a estruturação do presente trabalho, no primeiro capítulo traremos uma breve contextualização sobre a música vocal contemporânea e uma breve análise da *Sequenza III* de Luciano Berio, um marco no repertório da música vocal do século XX. Os modos com que Berio trabalhou com os elementos performáticos e textuais desta obra servem de reflexão e estabelecem parâmetros para compreendermos, apreciarmos e analisarmos outras peças vocais

No segundo capítulo, buscamos contextualizar o cenário artístico no qual Aperghis se encontrava, especificamente falando sobre o teatro do pós-guerra. Assim como H. Oliveira (2019) observa, no século XX diversos compositores pensaram em uma relação mais estreita do teatro e a música. Segundo ele o teatro (musical) pós-1960 integrou em si elementos extramusicais da composição musical de vanguarda, como o uso do corpo, dos gestos, da voz, elementos cena etc. Nas palavras de H. Oliveira (2019), ele afirma que

> ao colocar em jogo a encenação e organização de materiais e elementos de teatralidade, abriu-se a possibilidade de considerar a relação entre composição – invenção e organização de materiais sonoros – e dramaturgia, entendida de maneira ampla, como organização de eventos cênicos (OLIVEIRA, 2019, p. 124)

Nesse sentido, traremos uma contextualização sobre a estética do teatro do pós-guerra, em especial sob a ótica de dois grandes nomes da dramaturgia do teatro do século XX: Samuel Beckett e Antonin Artaud. Assim como Aperghis, esses autores fizeram parte da cena parisiense e vieram em oposição aos modos como o teatro vinha sendo feito. Cada um deles "desconstruiu" elementos ligados às palavras e à linguagem, muito semelhante aos modos com que Aperghis trabalhou com as questões linguísticas em suas obras. Um exemplo disso é como Aperghis buscou dissociar o significado das palavras com a sonoridade delas. H. Oliveira (2019) observa que uma das formas com que o compositor ia da linguagem ao teatro musical era "[...] remover o significado, removendo pedações de palavras, ou não colocando as palavras onde elas deveriam

estar para dar significado, mas, ao contrário, colocá-las para fazer música." (OLIVEIRA, 2019, p. 145)

Finalmente, o terceiro capítulo se refere à análise das *Récitations* 1, 14 e 5. Essas peças foram escolhidas como objetos de estudo deste trabalho pela relevância que apresentam no repertório da música vocal não acompanhada contemporânea, pelos seus recursos expressivos — aspectos poéticos —, técnicos-materiais e notacionais. As análises realizadas tiveram como base estudos abrangentes, selecionados de outros pesquisadores em relação a essas obras. O foco deste trabalho analítico se concentra, de um lado, na identificação de aspectos paramétricos e/ou gestuais expressivos dos materiais em questão; e de outro, na escuta global de cada uma dessas peças da série; no entendimento de como funcionam as unidades micro e macroestruturais das peças, e nas particularidades ou implicações que esses materiais apresentam na performance. A escolha da ordem das peças a serem analisadas se deu pela similaridade de certos procedimentos técnicos utilizados pelo compositor no uso da voz, principalmente em *Récitations 14* e *5*.

Espera-se que as informações reunidas neste trabalho possam estimular os intérpretes a vivenciar mais oportunidades na criação musical para voz e assim, abrir mais espaços para a performance. Que se sintam desafiados, assim como eu, a proporcionar novas experiências musicais que serão prazerosas tanto a músicos como ao público.

1. A VOZ CONTEMPORÂNEA

1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Owen Jander et al (2001, n.p) afirmam que

> "cantar é um modo fundamental da expressão musical. E é especialmente apropriado na expressão de ideias especificas, sendo que quase sempre [o ato de cantar] está ligado a um texto. Mesmo sem palavras, a voz é capaz de expressar-se de modo pessoal e identificável"[3]

Nesta declaração, podemos nos ater a alguns pontos relevantes que serão aqui discutidos.

Primeiramente, Jander nos chama a atenção para o fato de que a música vocal quase sempre está atrelada a um texto. Porém, é sabido que no século XX um dos elementos da música vocal que foi amplamente trabalhado, explorado e questionado pelos compositores, foi o papel e as atribuições do texto no contexto da música para voz, visto que, nem sempre o conteúdo textual da obra veio a ser composto por palavras. Sharon Mabry (2002, apud CARVALHO 2018) define estes conteúdos textuais como *vocabulário sônico não textual*[4], que compreende o "texto baseado em vogais e consoantes individuais ou combinações não linguísticas dos dois" (CARVALHO, 2018, p. 7).

Neste contexto, Jander et al afirmam que existem modos de expressão vocal na qual se podem reconhecer características que tornam a voz um elemento único. Inflexões, modos de emissão vocal etc. Em complemento a isto, Regis de Carvalho (2018) aponta que ao mapearmos os recursos vocais utilizados pelos compositores do século XX, como Berio, Ligeti, Schoenberg e Cage, por exemplo, encontraremos vários outros tipos de emissões vocais além da usual, como gritos, sussurros, balbucios, a voz falada, a voz narrada, a voz sussurrada etc. "Definitivamente, o cantar na contemporaneidade vai além da dimensão melódica" (CARVALHO, 2018, p. 1). Ademais, é importante salientar a proximidade dos compositores aos poetas e escritores.

[3] Singing is a fundamental mode of musical expression. It is especially suited to the expression of specific ideas, since it is almost aways linked to a text. Even without words, the voice is capable of personal and identifiale utterances. Todas as traduções realizadas nesta dissertação são de minha autoria, salvo indicação do tradutor.

[4] Non-Textual Sonic Vocabulary, tradução de Régis de Carvalho.

Berio, por exemplo, esteve sempre muito ligado à literatura – são exemplos sua amizade com Umberto Eco ou mesmo o uso da icônica obra "Ulysses" de James Joyce em suas composições.

Uma outra característica presente na música vocal composta a partir do século XX é a sua emancipação como um instrumento solista não acompanhado. Laiana Lopes de Oliveira (2018) observa que assim como outros instrumentos tiveram um sólido repertório solo e assim puderam desenvolver seu idiomatismo, a voz, historicamente, sempre esteve atrelada ao canto em conjunto ou acompanhada (p. 22). É inegável a existência de toda uma tradição de repertório acompanhado pelo piano (ou algum instrumento, ou conjunto de instrumentos com o objetivo de criar uma base harmônica), principalmente na ópera e na canção, gêneros muito difundidos na música de concerto ocidental, todavia, compositores como Berio, Cage e tantos outros pensaram em várias outras possibilidades técnicas e expressivas da voz, ampliando o seu campo de atuação dentro da música de concerto, emancipando-a como solista não acompanhada.

Em grande parte dos performers, nem sempre este tipo de música vocal tem lugar em seus repertórios de recitais ou mesmo despertam o seu interesse em estudar estas peças, pois

> as novas técnicas para a voz presentes em obras dos séculos XX e XXI são ainda estranhas a grande parte dos performers, que necessitam de esclarecimentos técnicos além dos presentes nas instruções de execução de cada obra, revelando uma crescente necessidade de introduzir os novos termos e emissões no ensino de música vocal. (OLIVEIRA, 2018, p. 25)

Isto nos mostra que ainda existe certa estranheza por parte dos cantores com o repertório vocal contemporâneo, e sobretudo ao repertório não acompanhado. Segundo L. Oliveira (2018), este repertório ainda é pouco conhecido e explorado visto que a maior parte de sua produção vem sendo composta a partir dos anos 50.

É possível que a vasta gama desse vocabulário sônico não textual e as questões referentes às atitudes e gestos corporais (ou até mesmo as escolhas de quais atitudes e gestos devem ser usados) que possam vir a acompanhar estes sons vocais, ou a não padronização da simbologia musical da música contemporânea que coloca, em diversas peças, o intérprete como coautor da obra, possam causar certo desconforto e até certo medo no intérprete ao encarar esse repertório. Entretanto, a sensação de *estranheza* é normal, visto que a própria temática do *estranho* foi objeto de exploração de muitos compositores do século XX.

Com objetivo de contextualizar esse tipo de repertório, a seguir traremos um breve panorama e análise sobre a obra para voz não acompanhada *Sequenza III,* do compositor italiano Luciano Berio. Esta obra é muito relevante no que diz respeito à produção da música vocal do século XX, pois Berio trouxe novos olhares sobre repertório vocal, tanto em aspectos textuais e performáticos. Trataremos aqui sobre os aspectos cênicos e de performance da *Sequenza III,* bem como questões referentes à narrativa da peça tendo o texto como objeto de análise.

1.2 LUCIANO BERIO E A SEQUENZA III

1.2.1 ASPECTOS DE PERFORMANCE

As *Sequenze* de Luciano Berio (1925 – 2003), segundo Paul Griffths (2011), são uma série de obras solo de caráter virtuosístico com vistas a explorar ao máximo as peculiaridades de cada instrumento e de cada performer, visto que foram obras escritas para virtuoses específicos. Berio, cujo trabalho com a voz humana foi bastante presente em grande parte de sua obra, compôs a *Sequenza III* que data do ano de 1966 para voz feminina não acompanhada. Sendo Berio um compositor de nacionalidade italiana, é inegável que a tradição da música vocal de seu país, principalmente no que diz respeito à ópera, tenha influenciado diversos compositores e, sem dúvidas, estabeleceu padrões. Em entrevista à Umberto Eco, Berio afirmou que à época (1989), não acreditava ser possível serem produzidas mais óperas – no modelo que ele define como histórias que podem ser contadas por meio do canto – mas sim o que ele chama de *musical action*[5] onde a música "seleciona" do texto aquilo que é musicalmente relevante ou não, o que, se opõe à linearidade do contexto narrativo que é esperado do "consumidor" da ópera no sentido tradicional. Ele diz que

> a ópera é sustentada por um tipo de narrativa "aristotélica", que tende a ter prioridade sobre o desenvolvimento musical. Mas em uma "ação musical" é o processo musical que guia a "história". Deixe-me lembrá-lo de que a primeira "ação musical" foi Tristão e Isolda: houve consequências incalculáveis para o

[5] Ação musical

> desenvolvimento do pensamento musical, mas não para o teatro[6] (BERIO, 1989, p. 2)

O mesmo ocorre com elementos simbólicos e visuais. Ainda segundo o próprio Berio, o aspecto visual, simbólico, dramático e da narrativa devem ser guiados pela música, embora ele afirme que o modelo operístico da tradição italiana estará sempre presente no fazer musical que envolve a cena e a música.

Por meio de sua obra vocal, Berio propôs novas formas de composição e integração dos elementos musicais, textuais e expressivos, mesmo em obras que não são de caráter teatral, mas que exploram as possibilidades dramáticas também do músico solista no palco, como é o caso das *Sequenze*. Berio deixa várias indicações interpretativas na bula da *Sequenza III.* As primeiras instruções referem-se à postura da intérprete no início da performance:

> A intérprete (uma cantora, uma atriz ou ambos) aparece no palco já murmurando como se estivesse buscando um pensamento fora do palco. Ela para de murmurar pouco antes de curvar-se sob os aplausos do público; ela retoma após um breve silêncio (cerca de 11" da partitura). As ações vocais devem ser cronometradas com referência às divisões de 10" em cada página.[7] (BERIO, 1968, p. 4)

É interessante notar que nas instruções Berio indica que a performance pode ser feita por uma cantora ou uma atriz (ou idealmente alguém que possua ambas as habilidades) o que indica que o foco do compositor não é puramente voltado ao fator técnico vocal (no sentido do canto lírico da música de concerto), mas, o fator interpretativo, que se espera de um profissional de atuação.

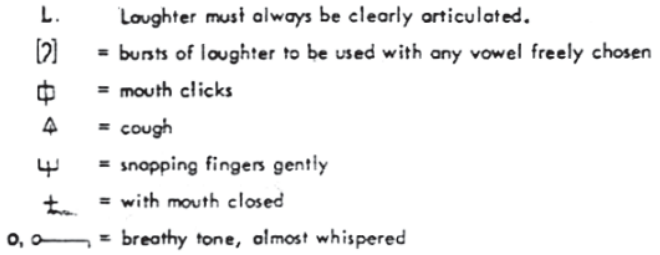
No decorrer da obra outras instruções relacionadas a movimentos e ações corporais são indicadas, em maior parte com o objetivo de alterar o som emitido (como "colocar a mão em concha sobre a boca para alterar o som (como uma surdina)") ou trazer outros sons não convencionais à música vocal de concerto ("gargalhadas a serem usadas com qualquer vogal escolhida livremente" ou "tosse").

---

[6] Opera is sustained by an "Aristotelian" type of narrative, which tends to take priority over musical development. But in a "musical action" it's the musical process that steers the "story". Let me remind *you* that the first "musical action" was Tristan und Isolde: now that had incalculable consequences for the development of musical thought, but not for the theatre.

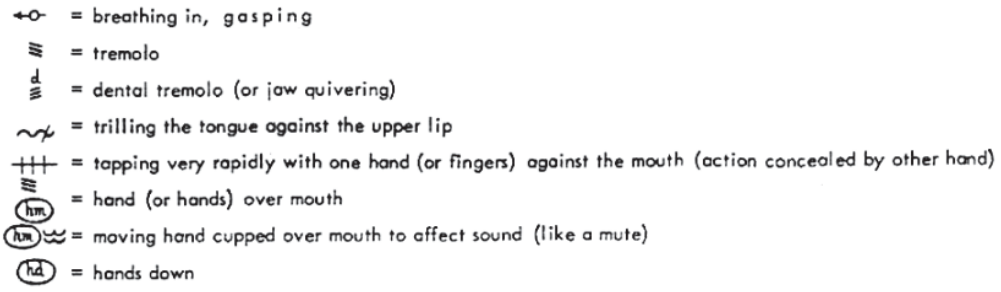
[7] The performer (a singer, an actor or both) appears on stage already muttering as though pursuing an off-stage thought. She stops muttering just before the subsiding at the applause of the public; she resumes after a short silence (at about the 11" of the score). The vocal actions must be timed with reference to the 10" divisions at each page.

Figura 1 – instruções corporais da bula



FONTE: Berio (1968).

Figura 2 – instruções corporais da bula (continuação)



FONTE: Berio (1968).

Berio indica que o gestual corporal, de modo geral, é livre ao intérprete salvo os casos indicados na partitura, sem, todavia, forçar uma tentativa de interpretação mimética de emoções e comportamentos, como diz o seguinte texto da bula da *Sequenza III*:

> Gestos manuais, faciais e corporais, além daqueles especificados na partitura, devem ser empregados a critério do artista, de acordo com os padrões indicados de emoções e comportamento vocal (tenso, urgente, distante, sonhador etc.). O intérprete, no entanto, não deve tentar representar ou "pantomimar" a tensão, a urgência, a distância ou o sonho...mas deve deixar que essas pistas atuem como um fator de condicionamento espontâneo à sua ação vocal (principalmente a cor, o estresse e os aspectos entonacionais) e as atitudes corporais. Não se supõe que os processos envolvidos nesse condicionamento sejam convencionalizados; eles devem ser experimentados pelo próprio artista de acordo com seu próprio código emocional, sua felixibilidade vocal e sua "dramaturgia".[8] (BERIO, 1968, p. 5)

[8] Hand, facial and bodly gestures besides those specified in the score are to be employed at the discretion of the performer according to the indicated patterns of emotions and vocal behavior (tense, urgent, distant, dreamy etc.). The performer, however, must not try to represent or pantomime tension, urgency, distance or dreaminess...but must let these cues act as a spontaneous conditioning factor to her vocal

Ainda que obras vocais não acompanhadas não exijam montagens repletas de elementos visuais como uma ópera, o fator visual da performance é presente e importante. A percepção do que vemos é diferente da percepção daquilo que ouvimos. Berio (1997) aponta que percebemos o tempo musical de forma irreversível, cuja experiência só pode ser revivida na memória e, ainda que se repita a experiência auditiva (um mesmo programa de concerto), a ocasião será outra, o lugar será outro, nós mesmo seremos outros. Já o tempo de palco é perceptivelmente global, mais lento e sucessivo, pois, ao mesmo tempo que percebemos todo o entorno, nossa atenção foca em partes e detalhes, os quais podemos voltar a perceber em qualquer outro momento da performance (p. 296, 297). É evidente, que em uma situação camerística e mais especificamente em uma peça solo, como é o caso das *Sequenze*, o fator visual reside quase que exclusivamente na presença de palco do intérprete. É interessante relacionar o que Berio diz sobre a percepção visual com as instruções, muito pontuais, de gestos, expressões e atitudes corporais, que certamente colaboram e se integram ao texto musical.

1.2.2 ASPECTOS TEXTUAIS

> As relações entre texto e música não podem nunca serem reduzidas a considerações localizadas, mas elas podem refletir uma hierarquia de relações onde detalhes léxicos ou fonéticos podem ser musicalmente irrelevantes ou, pelo contrário, podem ter um papel temático ou gerativo.[9] (BERIO, 1989, p. 7)

Ainda que música e texto devam ter autonomia, é importante que uma intertextualidade seja construída a cada obra. Conforme dito anteriormente, as *ações musicais* buscam apresentar a narrativa textual sob a perspectiva da música, o que muitas vezes significa que o texto não venha a aparecer de forma linear como o esperado pelo público.

O texto da *Sequenza III* é de Markus Kutter:

---

action (mainly the color, stress and intonational aspects) and body attitudes. The processes involved in this conditioning are not assumed to be conventionalized; they must be experimented with by the performer herself according to her own emotional code, her vocal felxibility and her "dramaturgy".

[9] The relations between text and music can never be reduced to localized considerations. But they can reflect a hierarchy of relations where lexical or phonetic details may be musically irrelevante or may, on the contrary, take on a thematic and generative role.

give me
a few words
for a woman
to sing
a truth
allowing us
to build a house
without worring
before night comes[10]

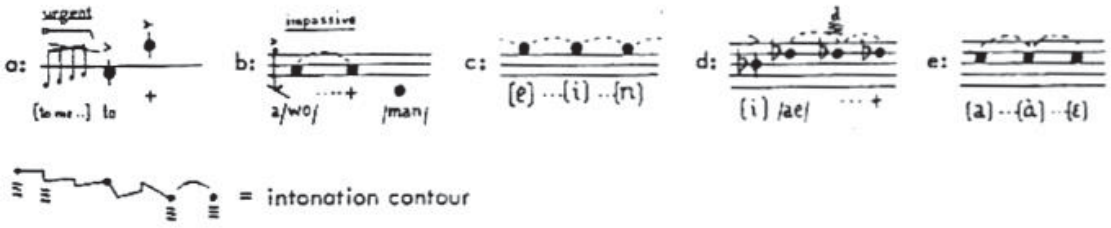
Berio define a construção do texto na *Sequenza III* em três grupo: 1) sons ou grupos de sons notados foneticamente; 2) sons ou grupos de sons pronunciados em um contexto (sílabas de uma palavra, por exemplo); 3) palavras convencionalmente escritas e proferidas[11] (BERIO, 1968, p. 4). Bernadete Zagonel (1997) complementa dizendo que a construção do texto do poema ocorre de forma gradativa no decorrer da obra, primeiramente apresentando fonemas e letras sem um sentido semântico e que, aos poucos, vão se juntando e formando palavras e algumas frases, ainda que o poema não apareça em sua forma original no texto da obra (p. 41). Berio, portanto, constrói uma relação com os textos que ele usa em suas obras vocais em que a música tem um papel microscópico que revela detalhes, partes escondidas e ressalta aspectos fonéticos no texto, conforme entrevista dada a Theo Muller (BERIO, 1997, p. 17). Esses procedimentos têm potencial em levar o "consumidor" ou o público de obras vocais, sejam a ópera ou outros gêneros, a experimentar novos modos de leitura de obras assim escritas.

O colorido sonoro resultante das ações vocais faladas e cantadas – e da linha tênue que está entre essas duas ações – foi algo evidenciado por Berio nesta obra por meio de esquemas de notação de alturas (diferentes quantidades de linhas na pauta, como vemos na figura 3) para cada ação vocal (fala e canto) aliados à diversas expressões vocais provenientes das variações de comportamentos e expressões como tensão, nervosismo, alívio, distância, ternura, apreensão, perturbação, urgência, alegria, serenidade, etc. (ZAGONEL, 1997, p. 42). Berio especifica na bula da *Sequenza III* que as alturas grafadas não são absolutas mas é recomendado que a performer deva buscar

[10] Tradução livre por Bernadete Zagonel: "Dê-me / algumas palavras / para uma mulher / cantar / uma verdade / permitindo-nos / construir uma casa / sem preocupações / antes que a noite venha."
[11] 1) Sounds or group of sounds phonetically notated; 2) Sounds or groups of sounds as pronounced in context; 3) Words conventionally written and uttered.

manter a relação intervalar entre as notas, ainda que seja preciso transpor para o alcance vocal mais adequado para ela (BERIO, 1968, p. 4). Em outras partes da peça um contorno melódico é sugerido, como também é mostrado na figura 3.

Figura 3 – notação de alturas



FONTE: Berio (1968).

Na sequência da presente pesquisa, abordaremos a obra de Georges Aperghis, que tem sido objeto de pesquisa de diversos trabalhos nas áreas da criação musical e musicologia, dentre outras. Aperghis possui uma expressiva produção para a música vocal contemporânea e, portanto, nos interessa uma investigação dos recursos expressivos, composicionais e performáticos utilizados pelo compositor. Antes, porém, abordaremos o contexto no qual o compositor estava inserido, no qual ele e outros artistas da performance estavam criando suas obras. Como veremos a seguir, a obra de Aperghis buscou dialogar com outros campos da arte, entre eles o teatro. Destacaremos as influências do teatro pós-guerra, mais especificamente com as figuras de Antonin Artaud e Samuel Beckett, e sua possível relação com a obra de Aperghis.

2. APERGHIS E O TEATRO PÓS-GUERRA: A PERFORMANCE DE CENA SOB A ÓTICA DE SAMUEL BECKET E ANTONIN ARTAUD

2.1 GEORGES APERGHIS

Georges Aperghis é um compositor grego – e naturalizado francês –, nascido em Atenas em 1945, porém mora e trabalha em Paris, França, desde 1963. Segundo o seu site[12], suas obras são caracterizadas por questionar a linguagem e o significado. A música de Aperghis segue uma estética própria de composição, uma que busca dialogar com outras formas de arte, como o teatro, o teatro musical, a videoarte etc. O "outro" (aqui o performer) tem um papel essencial em suas obras. Aperghis trabalha com inúmeros artistas que são parte do processo criativo de suas composições: instrumentistas, artistas vocais, cantores, atores, comediantes, dançarinos, artistas visuais e outros.

> Aperghis certamente adquiriu a liberdade de se colocar na corda bamba, arriscar a queda. Mas a diferença é que ele sabe que quando o acrobata cai, ele não cai no vazio: ele cai em outros fios, dos quais pode pular ainda mais alto!! Você pode negociar com o perigo, brincar com ele, transformá-lo em um ponto de fuga no horizonte. No caso dele, está sempre presente. Isto reaparece incessantemente, o tempo todo, sempre que elementos imprevistos são introduzidos; não romper com a cadeia formal de complexidade, mas encontrar outras formas de expressão[13]. (LE SITE DE GEORGES APERGHIS, 2021)

Desde o começo do século XX, compositores como Schoenberg, Ligeti, Berio, Cage, Gilberto Mendes, mais recentemente Karlheinz Essl, Katie Soper e Flora Holderbaum, focaram parte dos seus trabalhos em uma investigação profunda acerca do uso das palavras, em um contexto ampliado de recursos técnicos e sensíveis, que se referem ao caráter da peça. Assim, segundo L. Oliveira (2014, p. 1), a escrita de música vocal com texto não implica mais necessariamente o uso de melodia ou de

[12] Disponível em: http://www.aperghis.com/biographies.html. Acesso em 3 mar. 2022.
[13] Aperghis has certainly acquired the freedom to put himself on the high wire, to risk the fall. But the difference is he knows that when the acrobat falls, he doesn't fall into emptiness: he falls onto other wires, from which he can jump even higher!! You can negotiate with danger, play with it, turn it into a vanishing point on the horizon. In his case, it is always present. It re-emerges incessantly, all the time, whenever unforeseen elements are introduced; not to break with the formal chain of complexity, but to find other forms of expression.

acompanhamento; frequentemente, compositores e compositoras optam por extrair do som das palavras os recursos próprios para criação.

No trabalho vocal de Aperghis, destaca-se a pesquisa de elementos gestuais e performáticos a partir do material vocal empregado (REBSTOCK, 2017; PEREZ, 2004); Annita Costa Malufe e Silvio Ferraz (2017), por exemplo, reforçam a ideia de que a voz, para o compositor, "é entendida como um terreno de intersecção entre os campos da música, do teatro e do poema" (p. 92). Segundo esses pesquisadores, Aperghis explora a voz falada como meio de produzir sons, ritmos e sentidos, utilizando os gestos vocais como fonte de criação de "envelopes sonoros". Esses envelopes podem ser pensados como uma textura particular, uma forma de agregar diferentes efeitos de fala a partir de gestos característicos de sua musicalidade. Assim, a busca por uma música que se forma a partir de padrões da fala se dá por "um tipo de envelope sonoro, como efeito de diferentes estratégias construtivas de escrita". E é neste sentido que a vocalidade[14], na obra de Aperghis, se sobrepõe à compreensão da linguagem verbal (p. 93). Nesse sentido, Sara Isabel Perez chama a atenção para o fato de que Aperghis, quando deseja que a sua intérprete incorpore o seu papel, o faça para além da música, com outros pensamentos, de modo a criar uma "representação de si" que esteja fora do âmbito da música (2004, p. 4).

Em complemento a esta perspectiva do gestual vocal, Daniel Durney (1995, p. 53) enfatiza a preferência de Aperghis pelo trabalho com o timbre, especialmente. Em Aperghis, observa Durney, "o som tem precedência sobre a intenção formal. O som – aqui o timbre vocal – é tanto o ponto de partida quanto o objetivo final da composição, e é portanto, aquilo que determina a expressão procurada em cada peça."[15] A partir desta observação, a hipótese a ser levantada, levando-se em conta a poética da voz, em Aperghis, é a de que, de um lado, o seu trabalho intenso de inflexão dos sons, aliado à prosódia e aos meios de produção vocal; e de outro, referente às múltiplas variedades de

[14] Com relação ao termo "vocalidade", para Paul Zumthor, o seu sentido está relacionado à historicidade da fala, sua expressão global compreendida em um contexto mais abrangente, de incorporação do corpo e de seus movimentos, como por exemplo, em uma dança, e do "outro", como interlocutor ativo em um processo global de interação social (ZUMTHOR, 2001). Daí, o termo vocalidade, para fins desta pesquisa, se refere aos recursos poéticos usados pelo compositor para trabalhar os sons, no contexto de uma abordagem ampla de elaboração e incorporação de elementos vocais, gestuais e outros, expressivos, relacionados à performance, no campo artístico. Portanto, a análise dessas obras é relevante para a proposta deste trabalho pois ela abre caminhos para uma investigação de recursos técnicos e performáticos.

[15] Chez Aperghis, […] le son prime sur l'intention formelle. Le son – ici le timbre vocal – est à la fois point de départ et but ultime de la composition, et c'est lui par conséquent qui détermine l'expression recherchée dans chaque pièce.

ordenamento, quebras e desvios de materiais, ampliam a palheta de timbres nessas peças.

Uma outra característica de sua poética vocal tem a ver com a abordagem recorrente do texto de uma forma não linear, geralmente organizada em grupos de sílabas, palavras ou frases, podendo ter uma variedade de línguas diferentes na mesma peça (OLIVEIRA, 2014, p. 27). Malufe e Ferraz (2014, p. 157) afirmam que nas *Récitations,* por exemplo, "o compositor fez com que da repetição de pequenas frases se desse o nascimento lento de sequências melódicas, em um processo cumulativo em que a cada repetição acresce-se um novo fragmento melódico e uma nova palavra." (MALUFE e FERRAZ, 2014, p. 157)

A elaboração do texto, atrelada ao resultado sonoro da fala, em linhas gerais, se baseia na desconstrução da linguagem, mais especificamente da sua linearidade e da sua sintaxe. Esta ocorre por meio de repetições, uso de fonemas, derivações de palavras homófonas, diferentes velocidades de leitura etc. Em algumas peças, a dinâmica do texto gera um movimento circular, como de um texto que se "prolifera" pelo meio. Por exemplo, em *Récitation 11*, a expressão "*comme ça*" constitui o eixo da obra, uma "frase ímã", nas palavras de Malufe e Ferraz (2017, p. 101), "em torno do qual as orações se engancham e se chamam umas às outras".

Segundo Jennifer Voigt (2016), as *Récitations* são "peças seriais que misturam palavras completas em francês com fonemas individuais". Desse modo, é comum apresentarem fluxos de "fragmentos de sentenças sem sentido que brincam com a cor das várias línguas."[16] Como esses fluxos frequentemente são interrompidos por tosses, murmúrios, choros e palavras aparentemente ditas fora de hora, essas obras tendem a ser tecnicamente desafiadoras para a intérprete, pois elas demandam boa entonação e memória de alturas. Segundo Durney (1995, apud VOIGT, p. 65), outras obras mais antigas do compositor, da mesma década – *De la nature de l'éau* (1974), *Jacques le Fataliste* (1974) e *Histoires de Loup* (1976) – já apresentavam características semelhantes em relação ao trabalho com os materiais sonoros. Essas obras, comenta o autor, apresentam "armadilhas, duplos sentidos e labirintos de palavras superpostas e ações que expulsam explicações racionais". E ele conclui: O processo pelo qual essas

[16] It is a serialist piece that mixes complete French words with individual phonemes, creating a flow of nonsense sentence fragments that play with the color of the various languages.

“palavras gradualmente se desvanecem” [...] confere à essas peças uma beleza assombrosa...”[17]

Assim, os modos como Aperghis elabora, de maneira radical, a materialidade do som vocal – por meio de gestos, envelopes, timbres específicos, uso de palavras e ruídos de maneira expressiva – juntamente com os modos com os quais ele lida com o texto – a desconstrução da linearidade e sintaxe – resulta em uma força poética sensivelmente notória, uma vocalidade própria que se manifesta por meio da construção de cada obra, em particular.

2.2 APERGHIS E O TEATRO DO SÉCULO XX

Como dissemos anteriormente, Aperghis trabalhou com inúmeros artistas, de diversas áreas, dialogando com diversos tipos de mídias, e o teatro, sem dúvidas, foi um campo fértil onde o compositor encontrou espaço para suas experimentações e criações.

Para melhor entendermos o contexto em que o compositor se encontrava, é importante pontuarmos que a partir do século XX, os novos ideais que conduziram o teatro ocidental propunham uma nova maneira de pensar, onde a dramaticidade não estivesse mais subordinada apenas ao texto, o que Hans Thies Lehmann chama de “teatro pós-dramático”. Felipe Lesage (2010) explica que a busca pelo “pós-dramático” por parte dos autores de teatro não era necessariamente uma corrente estética estabelecida, mas estava no uso de recursos temporais como a não-linearidade, e eram usados das mais diversas formas, podendo ou não envolver o uso de aparatos tecnológicos ou apenas o uso do próprio texto, utilizando-o como material para a produção da obra. Neste sentido, por diversas vezes, a obra Aperghis utiliza-se do texto significante, porém, a dramaticidade não vem deles, mas sim da ideia caótica do compositor em justapor os fonemas das palavras, “são casos nos quais Aperghis brinca com elementos caóticos e permite-se, a partir desse caos, fundar suas próprias linhas de discurso (GUATTARY apud LESAGE, 2010, p. 102).

Segundo L. Oliveira (2018), autores do teatro – como Samuel Beckett – influenciaram, por meio das suas obras, as diversas possibilidades de emprego do texto

[17] His previous works, especially those in the domain of music-theatre and opera — De la nature de l’eau [1974] Jacques le Fataliste [1974] Histoires de Loup [1976] — are dotted with snares, double meanings and labyrinths of superposed words and actions which expel rational explanation, cloud the issue, and divert attention. The music seemingly finds its strength as the words gradually fade in meaning, a process which endows these compositions with a haunting beauty…

em obras musicais. “Essas abordagens têm em comum a exploração visual do texto e o esculpir dos sons através das palavras ou fragmentos delas”. (OLIVEIRA, 2018, p. 24). Ela também observa que essas experimentações não ficaram apenas no campo musical, mas também cênico, como, por exemplo, no uso das ideias do dramaturgo Antonin Artaud (1896 – 1948), que inseriu no discurso cênico a glossolalia[18] e a poesia sonora. Recursos estes que contribuíram para uma visão sonoro-poética da vocalidade (p. 24).

A visão que estes autores do teatro trouxeram sobre a desconstrução da sintaxe e da linearidade da linguagem e consequentemente o uso das palavras, serviram para esta pesquisa como um convite à imersão em um contexto no qual os elementos da linguagem já não eram mais suficientes para uma efetiva comunicação de ideias. L. Oliveira (2018) pontua que esse momento histórico de vanguarda colocou “o aparelho fonador como laboratório para intensas experimentações” (p. 24), já que, os sons vocais passaram a ser esculpidos por meio da exploração das palavras e de seus fragmentos. Portanto, a seguir, veremos algumas características deste contexto e como a obra e os escritos dos dramaturgos Samuel Beckett e Antonin Artaud foram relevantes e como influenciaram na concepção da performance vocal (do teatro) do século XX.

2.2.1 O TEATRO DO ABSURDO E SAMUEL BECKETT

“(...) a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes.” (ESSLIN, 2018, p. 21). O escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett nasceu em Dublin no ano de 1906. Fortemente influenciado pelo também irlandês expatriado James Joyce, ligou-se fortemente com a cidade de Paris, quando em 1928 mudou-se a fim de ser professor de inglês na École Normale Supérieure de Paris, conforme Martin Esslin (2018, p.30). O autor da conhecida obra *Esperando Godot*, fez parte de um movimento teatral chamado de O Teatro do Absurdo. Esse termo, segundo Denise Marcos Bussoletti e Vagner de Souza Vargas (2013), foi criado por Martin Esslin e se refere à produção teatral entre os anos de 1940 e 1960 aproximadamente, cujas temáticas traziam uma estética muito

[18] Parafraseando o dicionário Michaelis, glossolalia seria um tipo de fenômeno relativo à linguagem onde a pessoa pronuncia palavras indecifráveis ou confusas, como se fosse uma língua desconhecida. Pode ser um distúrbio (em pessoas com limitações mentais) ou acontecer em algum tipo de manifestação religiosa. Complementando, Artaud dizia que a glossolalia consistia na "palavra ampla de sentidos” (ALMEIDA, LIGNELLI apud OLIVEIRA, 2018)

diferente das obras teatrais produzidas até então. Vindo de um período logo após a Segunda Guerra Mundial, o Teatro do Absurdo trazia em si uma atmosfera carregada de desolação, solidão, desesperança e incertezas que é própria deste período. Toda a devastação, doenças e destruição causada pela guerra trouxeram, portanto, um panorama estético para os dramaturgos desta época: "o Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas" (ESSLIN, 2018, p. 24). Além de Beckett, outros autores como Eugène Ionesco (1909-1994), Arthur Adamov (1908-1970), Harold Pinter (1930-2008), Fernando Arrabal (1932-), Jean Genet (1910-1986), Alfred Jarry (1873-1907) e Jean Tardieu (1903-1995) foram grandes nomes dentro do Teatro do Absurdo.

Em suas obras, Beckett explorou temas como a libertação da família e obrigação social, como na peça *Eleutheria* (1947), onde um palco dividido mostra à direita o jovem protagonista deitado em sua cama em apatia e passividade, enquanto isso, à direita, sua família e amigos discutem sobre ele sem se dirigirem a ele. Por fim o jovem reúne forças e se liberta e se separa da família e da sociedade. No romance *Watt* (1953), temas como excentricidade e mistério cercam a trama onde Beckett conta a história de um sujeito solitário que se torna empregado de um misterioso senhor chamado Sr. Knott.

Em *Esperando Godot* (escrita em 1948 e publicada em 1952), temas como as incertezas e ambiguidades, desapontamentos, a espera sem fim, a ação do tempo, a ilusão, o sofrimento da existência, corporificações de atitudes humanas e o absurdo, permeiam toda a trama (ESSLIN, 2018). A enigmática, porém, mais famosa peça de Beckett não tem propriamente um enredo. Maristela Kirst de Lima Girola (2011) observa que o que ali acontece é uma ação estática: a espera. A peça, em dois atos, acontece em um lugar indefinido onde dois amigos se encontram, Estragon e Vladimir, para esperar Godot:

> A primeira frase dita na peça, por Estragon, já indica a inutilidade da presença deles naquele lugar: "nada a fazer" (*rien à faire*). Eles lá se encontram para esperar um sujeito de nome Godot. Nada é esclarecido a respeito de quem é Godot ou o que eles desejam dele. (GIROLA, 2011, p. 56)

E Godot não aparece nem no primeiro e nem no segundo ato.

Figura 4 – foto da peça "Esperando Godot"

FONTE: Fotografia por Fernand Michaud (1978) Festival d'Avignon.

Esslin (2018) ressalta o fato de que durante toda a nossa vida estamos esperando por algo, seja uma coisa, uma pessoa ou até mesmo a morte. Godot, portanto, é a representação desta espera. O autor também observa que somente na espera temos a real consciência do fluxo do tempo, enfrentamos a sua ação, pois se estamos ocupados em alguma atividade, o tempo simplesmente passa. "Esperar é experimentar a ação do tempo, que constitui mudança constante" (ESSLIN, 2018, p. 49). De modo geral, o drama beckettiano em *Esperando Godot,* ressalta o absurdo da própria existência humana, o absurdo da espera, o desamparo, a desesperança, a inutilidade da vida, entre outras questões (GIROLLA, 2011; ESSLIN, 2018).

De acordo com Esslin (2018) na obra de Beckett, o uso da linguagem tem a função de expressar o seu próprio desmoronamento, a sua falibilidade, e a cena no palco é uma tentativa de minimizar as limitações trazidas por ela (p. 78). Beckett também dizia que a palavra era substância de menor importância e servia apenas de veículo para o elemento central, ou seja, a imagem da cena: "O Teatro do Absurdo, [...], tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco". (ESSLIN, 2018, p. 25)

O que podemos notar, é que, de modo geral, somente as conexões de ideias e palavras num contexto linguístico convencional não eram consideradas suficientes para que os autores do teatro como Beckett pudessem expressar a totalidade de suas ideias em suas obras. Por outro lado, a desconstrução e a alteração dessas ligações eram um

instrumento artístico nas mãos desses autores. Por exemplo, em *Esperando Godot,* o primeiro e segundo atos são praticamente iguais, salvo algumas poucas alterações no cenário e nos personagens. Beckett usou dessa estratégia com o objetivo de frustrar a expectativa do público: "O segundo ato é a cópia fiel do primeiro. O próprio Beckett explicava a necessidade dos dois atos, uma vez que um só deixaria no espectador a vaga esperança da vinda de Godot, no dia seguinte. O segundo ato destrói essa esperança." (GIROLLA, 2011, p. 56) Niklaus Gessner identificou algumas diferentes formas em que a linguagem foi, de certa forma, desintegrada, como por exemplo repetições, monólogos confusos, perda de estrutura gramatical, entre outros (ESSLIN, 2018, p. 78, 79).

2.2.2 TEATRO DA CRUELDADE E ANTONIN ARTAUD

O escritor, poeta, diretor, ator e teórico francês Antonin Artaud nasceu em Marselha, no ano de 1896. "Maldito, marginalizado e incompreendido", foi tido como louco e depois de sua morte passou a ser reconhecido como umas das mentes mais marcantes e inovadoras do século XX (WILLER, 2019, p. 7).

Semelhante a atmosfera trazida pelo Teatro do Absurdo de Beckett, o Teatro da Crueldade expressava a angústia humana. Judson Forlan Gonzaga Cabral (2013) afirma que essa angústia é uma reação ao destino humano e que podemos pensar o Teatro da Crueldade como um tipo de denúncia da crueldade. Essa teoria vem como forma de questionar o modo que a cultura ocidental do teatro vinha sendo feita, tanto o espetáculo em si, como a própria sociedade via o mundo (WILLER, 2019). Nas palavras do próprio Artaud, ele diz que "na época angustiante e catastrófica em que vivemos, sentimos a necessidade urgente de um teatro que não seja ultrapassado pelos acontecimentos, cuja ressonância em nós seja profunda e que domine a instabilidade desse tempo." (ARTAUD apud WILLER, 2019, p. 94)

Em "O Teatro e seu Duplo", uma série de textos concluídos em 1935 e umas das mais conhecidas obras de Artaud, o escritor traz em seus escritos várias reflexões e questionamentos sobre como o teatro da sua época vinha sendo feito, "denunciando" os seus vários aspectos. Citemos, como um exemplo, a própria noção de permanência de uma obra de arte. Artaud defendia a ideia de que uma obra transcenderia unicamente por meio da efetividade da expressão das ideias daquela obra. Segundo Claudio Willer (2019) o teatro (da crueldade) é uma poesia posta em prática, ou seja, transformada em

realidade, bem como é a reprodução de um estado de espírito, e não meramente uma reprodução de técnicas e procedimentos.

Semelhantemente a Beckett, em seus escritos, Artaud abordou questões relativas à linguagem, e mais especificamente sobre o papel da palavra em suas obras. Ele afirmava que para nós, de uma cultura ocidental, a palavra tem um lugar de supremacia no teatro (WILLER, 2019, p. 68); é nesse cenário que Artaud denuncia o papel da linguagem e da palavra, como limitantes à aparição da poesia no pensamento, no fazer poético da obra. Em complemento a isto, Wilson Coêlho (2020) afirma que essa denúncia não se refere a uma negação da palavra, mas sim ao "hiato que se abre entre suas intuições poéticas e a concretização dessas intuições em forma verbal reivindica que a mesma (a palavra) não caia presa de reiterações de categorias preexistentes" (p. 30).

Como uma estratégia para que se pudesse explorar e ir além das limitações próprias da linguagem e das palavras, Artaud buscou a exploração do elemento sonoro das palavras e a sua relação sensorial com o corpo. Esslin (apud Coêlho, 2020), aponta que no caso poesia, por exemplo, o som e o ritmo das palavras buscam comunicar-se diretamente ao corpo. Coêlho (2020) ainda complementa essa ideia afirmando que esse jogo estabelecido entre o corpo, a sonoridade e o ritmo das palavras fazem com que os fonemas se sobressaiam à linguagem formal. A expressão das palavras impulsiona para além delas os significados que são a elas atribuídos. Semelhantemente, Tamira Mantovani Gomes Barbosa (2019) reforça a ideia de que Artaud propunha que os atores não se pusessem em uma posição de escravos da palavra, mas desejava que as nuances de seus corpos e vozes fossem explorados de modo que não fossem servos apenas da comunicação de um texto. Portanto, Artaud ao entender o corpo e a voz como inseparáveis, queria criar imagens e explorar sensações no palco, e não apenas contar histórias. O mesmo ocorre na obra de Aperghis.

2.3 O PENSAMENTO COMPOSICIONAL DE APERGHIS

Diante desta breve contextualização, pudemos observar que, por meio das teorias do teatro propostas por estes dois grandes nomes do teatro do pós-guerra, que o cenário artístico em que Aperghis se encontrava era propício para que a sua mente pudesse, de fato, brincar e criar com elementos não convencionais na música vocal de concerto. Neste sentido, H. Oliveira (2019) reforça a ideia de que Aperghis percorre um

caminho que vai da vocalização à linguagem, e da linguagem até o teatro. Isto ocorre de pelo menos duas maneiras. A primeira:

> [...] consiste, portanto, em um trabalho de fragmentação do texto ao nível sintático (reordenação de palavras) e fonético (reordenação de fonemas), reorganizando as sonoridades vocais por meio de procedimentos composicionais. A intenção expressiva é provocar a escuta atenta a partir de uma experiência de estranhamento com o deslocamento do propósito de gestos vocais originados da linguagem. (OLIVEIRA, 2019, p. 145-146)

A segunda maneira não remove o significado das palavras, mas, pelo contrário, o compositor se propõe a "exagerar" nos significados das palavras, propor desvios, contradições, a ponto de não se saber mais que está sendo dito, nesse caso,

> a intervenção é diretamente ao nível semântico. Enquanto as unidades sintáticas são mantidas intactas, sua proliferação macarrônica dissolve o sentido geral da ação vocal rumo a uma musicalidade/teatralidade peculiar. (OLIVEIRA, 2019, p. 146)

O "caos" criado pelo compositor ao explorar a sonoridade das palavras, sílabas e fonemas, ao tirar as palavras de um fluxo linear e ao inserir sons vocais que não necessariamente vem das palavras, será nosso "objeto" de análise no próximo capítulo deste trabalho.

Para os procedimentos de análise, nos baseamos em estudos analíticos de Jason Thorpe Buchanan, Daniel Durney e Eleni Ralli para detalhar algumas características técnicas da obra do compositor e de sua poética. Embora o foco de suas pesquisas seja mais amplo do que o nosso, abrangendo um grupo mais extenso de obras e outros assuntos relacionados, algumas das passagens analisadas e conceitos estabelecidos por esses autores foram incorporadas ao texto por serem pertinentes ao aprofundamento da compreensão de recursos técnicos e poéticos utilizados pelo compositor. Por exemplo, o conceito usado por Buchanan, em suas reflexões sobre os materiais vocais elaborados – com base nos esquemas formais conceituados por Durney, serviu como base de reflexão para a compreensão das maneiras como o compositor trabalha os seus materiais vocais.

De forma geral, os processos e ferramentas de análise podem nos dar uma visão sobre a obra de outros compositores que abrange diversos aspectos técnicos da construção do discurso musical. Luciano Berio, no último capítulo de seu livro

"Remembering the Future"[19] intitulado "Poetics of Analysis"[20] aborda o processo de análise sob o viés poético daquele que analisa, sendo este um compositor. Berio aborda tais questões de modo a mostrar que análise pode ser uma ferramenta valiosa que contribui concretamente na criação de trajetórias criativas para aquele que também cria. Ele afirma que "o instrumento chefe da análise à disposição do compositor sempre será, em qualquer caso, sua própria poética" (2006, p. 125).

Acreditamos que a análise que se segue é muito proveitosa tanto para aquele que deseja compreender com mais clareza as estruturas composicionais das obras tanto para aquele que vai executar a peça. Apesar de a abordagem analítica do próximo capítulo se basear na investigação de elementos notacionais, estruturais, formais e de escrita, cremos que o performer pode se beneficiar ao compreender com mais detalhes as micro e macroestruturas das obras, para que possa construir sua performance não apenas baseado em referências de gravações, mas nas minúcias do texto musical.

[19] "Lembrando" ou "Recordando o Futuro", transcrição de aulas dadas na universidade de Harvard
[20] Poética da Análise

3. INVESTIGAÇÃO DE RECURSOS EXPRESSIVOS, ANALÍTICOS E PERFORMÁTICOS EM *RÉCITATIONS*

Para o desenvolvimento do presente trabalho analisaremos três das quatorze *Récitations* (1977 – 1978) obra para voz feminina, não acompanhada: as *Récitation 1, 14 e 5*. A escolha dessas obras deveu-se principalmente à força poética com que Aperghis elaborou os seus trabalhos por meio da voz, a partir das possibilidades gestuais e timbrísticas dos sons pesquisados e de suas variadas combinações – desse modo criando uma vocalidade própria.

As *Récitations* foram escritas entre os anos de 1977 e 1978, logo após a composição da ópera *Histoires de loupe* (1978) e dois anos depois de Aperghis ter fundado o "Atelier Théatre et Musique" (ATEM), um espaço onde o compositor pôde amadurecer o seu trabalho composicional através da experimentação nos campos cênicos e musicais. A intérprete de *Récitations* tem um papel colaborativo validado por Aperghis ao deixar em aberto, propositalmente, diversos parâmetros controláveis da peça, como veremos no decorrer deste trabalho. Martine Viard – atriz e cantora a quem a obra foi dedicada – afirmou que há liberdade de interpretação não somente no sentido musical das peças, mas também no sentido cênico, cabendo à intérprete a criação de seus próprios personagens imaginários (LESAGE, 2010, p. 101).

O conteúdo textual de cada uma das *Récitations* é variado. Em algumas delas, o jogo de palavras gira em torno de sílabas, fragmentos de textos ou de palavras. De acordo com Buchanan (2019), a música de Aperghis caracteriza-se, em boa parte, pelo uso sistemático de uma série e "pela fragmentação de objetos musicais individuais, gestos, fonemas, e o ritual social em que estes elementos são realizados e observados" (2019, p. 95), como é o caso de *Récitation 1,* onde o uso sistemático desta técnica, conforme a série de sons iniciais, gera um corpo de materiais que "giram" e se "estendem" através do tempo.[21] A série de palavras que acompanham esses sons, aparentemente desconectadas entre si, são atribuídas a cada som. Todavia, em outras peças do ciclo, encontramos o uso de uma frase mais explícita, semanticamente

[21] Nas palavras de Buchanam (2019, p. 6): "Aperghis often utilizes a systematic process of generating musical materials that is similar to the thinking of serial or algorithmic composers. These processes are a means to allow material to spin out or unravel, [...]."

coerente, como por exemplo na *Récitation 10*: *"parfois je résiste à mon envie, parfois je lui cède – pourquoi donc ce désir?"*[22]. Para Durney,

> o que está em jogo neste trabalho, em vez de uma história, é uma postura, uma atitude mental: a de repetição incansável [...] que dão origem a um significado — um significado certamente vago e talvez diferente para cada ouvinte, mas sempre significativo, devido a beleza geométrica de cada sequência sonora assim arranjada.[23] (DURNEY, 1995, p. 52, 53)

Nesse sentido, Lesage (2010) afirma que o papel do texto na obra de Aperghis é diferente daquele empregado nos *lieder* ou nas canções populares: aqui a dramaticidade da obra não está subordinada ao texto, pois, em Aperghis, o texto tem o papel de recurso composicional que em diversos momentos fragmenta-se em fonemas que são acumulados e dispostos em diversas ordens e que não buscam sequer contar uma história ou esperam uma apreensão linear por parte do público. Sobre isto o próprio Aperghis (APERGHIS apud LESAGE, 2010, p. 102) diz que "ao elaborar esta música, eu retiro uma parte do sentido ou o sentido por completo, para que o espectador não seja prisioneiro de uma imagem"; ele complementa: "É inútil pôr no papel o que todos compreendem. É preciso dar um sentido, contradizê-lo em seguida, fazer com que o espectador acredite que está no caminho certo...Engano, era uma pista falsa! Eu brinco com sua memória."

A relevância de cada uma das *Récitations* escolhidas para serem analisadas neste trabalho se dá pela originalidade com a qual Aperghis trabalha com o material vocal em cada uma delas e como as ideias desenvolvidas em cada peça se assemelham ou se complementam. Nas *Récitations 1* e *5*, por exemplo, o compositor organiza o parâmetro das alturas por meio do desdobramento de uma série preestabelecida. O parâmetro melódico em *Récitation 14,* porém, não tem um papel proeminente, visto que as alturas não são definidas pelo compositor. Nesta mesma peça, todavia, o timbre vocal é diretamente afetado pela maneira que a intérprete administra o ar em seus pulmões. Semelhantemente em *Récitation 5*, os envelopes sonoros explorados pelo compositor são concebidos também sob a ação da respiração atrelada a situações emocionalmente intensas interpretadas pela cantora. O timbre em *Récitation 1* é um parâmetro aberto e escolhido pela intérprete que delega determinadas inflexões, atitudes e modos de

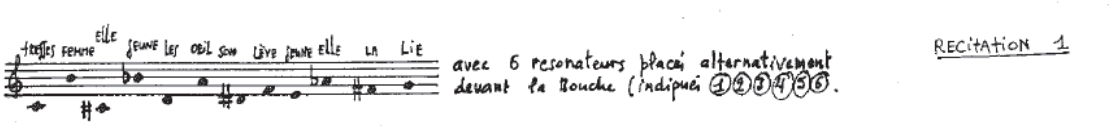
[22] Às vezes resisto ao meu desejo, às vezes eu cedo a ele - por que então esse desejo?
[23] Ce qui est mis en jeu dans cette œuvre, plutôt qu'un récit, est une posture, une attitude mentale: celle de la répétition [...] qui fait naître le sens – un sens certes vagues, et peut-être différent pour chaque auditeur, mais toujours prégnant, en raison de la beauté géométrique de chaque séquence sonore ainsi agencée.

emissão do som de cada um dos vários agrupamentos melódicos que dão forma à peça. As análises que se seguem buscam descrever as estruturas de cada peça e sintetizar suas principais ideias.

3.1 *RÉCITATION 1*

A *Récitation 1* abre este ciclo de peças para voz não acompanhada. A primeira informação que encontramos na partitura é a sequência de 12 notas e o respectivo texto atrelado a cada uma delas. Neste caso, uma palavra para cada nota, conforme figura 5.

Figura 5 – sequência de notas e palavras de *Récitation 1*



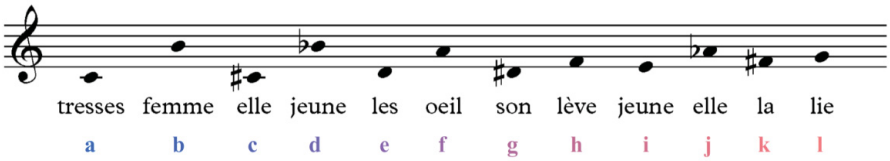
FONTE: Aperghis (1982).

Para a *Récitation 1*, a sequência de palavras escolhida por Aperghis, ainda que tematicamente um pouco sugestivas, não possuem uma conexão semântica entre si. "Tresse – femme – elle – jeune – les – oeil – son – lève – jeune – elle – la – lie"[24]. Algumas palavras aparecem mais de uma vez, como é o caso de "elle" e "jeune". Na figura 6 procuramos clarificar visualmente a sequência de notas e palavras por meio da edição deste trecho da partitura, e assim será feito em alguns trechos destacados para a análise no decorrer desta pesquisa. Designamos uma letra do alfabeto para cada uma das notas/palavras da sequência com o objetivo de visualizar e compreender os processos de permutação do material.

Cada uma das letras possui, também, um tom de cor entre a primeira letra (A) que é azul até a última letra (L) que é rosa. Acreditamos que as cores possam ressaltar visualmente a função das letras na análise.

[24] trança – mulher – ela – jovem – os/as – olho – dele – eleva – jovem – ela – a – mentira

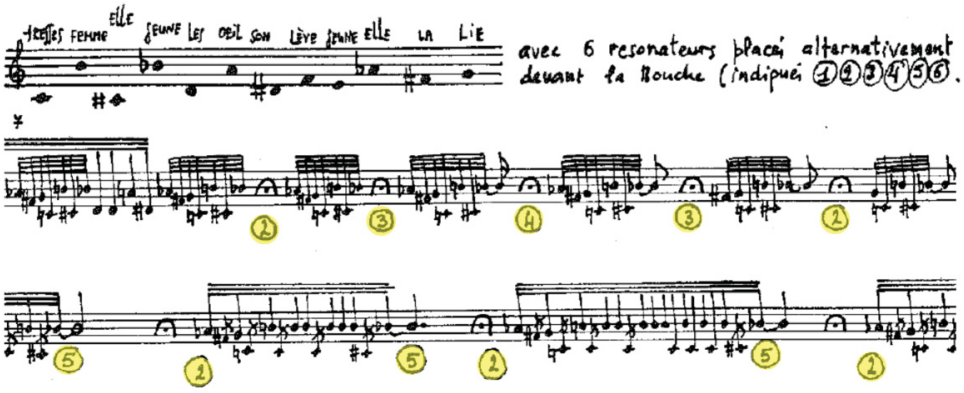
Figura 6 – letras designadas para cada nota/palavra



FONTE: editado pelo autor (2020).

Uma outra informação apresentada no início da partitura se encontra logo em seguida da série de notas/palavras: "*avec 6 ressonateurs placés alternativement devant la bouche indiqués 1, 2, 3, 4, 5, 6*". A instrução aqui indica que em determinados pontos da peça, como se pode ver na figura 7 abaixo, o intérprete mude os modos de emissão do som, colocando diferentes ressonadores em frente à boca. Aperghis não especifica nenhum deles e, portanto, fica aberta à intérprete a escolha de cada um. Desta forma, compositor e intérprete colaboram na concepção da obra, como afirma Buchanan (2019, p. 99). Nesse contexto, não existem muitas direções de performance na partitura; a precisão do som e das ações interpretativas fica a cargo do músico – o que resulta em um fator "surpresa", tanto para o compositor quanto para o público (p. 100). Em vídeos de performance disponíveis *online* e gravações da obra, é possível observar que algumas das opções escolhidas pelas intérpretes incluem o uso das mãos em frente à boca, mudança da posição da língua, nasalização do som etc[25].

Figura 7 – indicações dos ressonadores



FONTE: Aperghis (1982). A cor do destaque foi inserida pelo autor (2020).

[25] Performance de Rocío Gutiérrez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qexsteqo44g/; performance de Christie Finn, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OyQbb9tWf4Y&t/

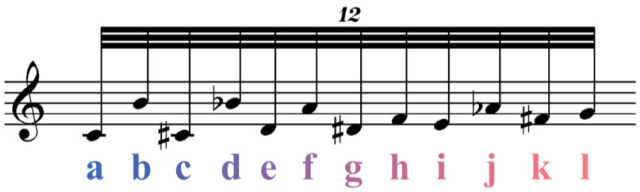
Récitation 1 é composta por diferentes agrupamentos de uma série, os quais se distinguem por meio de variações. A ordem de sucessão dessas variações permanece fixa. Segundo Durney (1996, p. 417), a sonoridade clara das palavras que compõem esses agrupamentos de sucessão fixa, com notas muito rápidas [...] apresentam "um discurso alegre" e "uma atmosfera espontânea". A própria escolha de uma série dodecafônica já é, em si, uma escolha que questiona a tradição da linguagem por narrativa (linear). A natureza fragmentária do dodecafonismo – distribuição das notas em registros diferentes – ressoa com as ideias composicionais de Aperghis, mas, naturalmente, de uma forma diferente daquela aplicada pelos compositores da Segunda Escola Vienense.

Estes agrupamentos, que se encontram em um âmbito microestrutural, estão presentes em *Récitations* e em outras do compositor. Buchanam (2019, p. 97) concebe essas unidades como "células", compreendendo-as como um reservatório de materiais, objetos musicais ou gestos discretos. Semelhantemente, Durney (1996, p. 389-390) refere-se a cada célula, em seus trabalhos analíticos, como oscilações melódicas em pequenos intervalos e agrupamentos rítmicos de valores breves. Por sua vez, Eleni Ralli (2016), em sua análise da obra *Situations* (2013), usa o conceito "formas fragmentais" (termo designado pelo próprio Aperghis nas notas de programa da peça) para referenciar as unidades microestruturais da obra. Cada fragmento presente em *Situations* contém em si agrupamentos de materiais; e, neste caso especificamente, diferenciam-se um do outro por seu conteúdo instrumental e textural.

Em *Récitation 1,* compreendemos como unidade, neste contexto, os agrupamentos melódico-rítmicos separados pelas fermatas (figura 7). Veremos os padrões de alguns deles a seguir.

O primeiro agrupamento encontra-se logo no início da peça. Ele é composto pela ordem original da série apresentada, porém mensurada em uma quiáltera de 12. Como a ordem de sucessão das notas sempre permanece a mesma, cremos que esta primeira unidade de agrupamento estabelece um arco expressivo, que será reordenado, seccionado, diminuído e aumentado ao longo da peça.

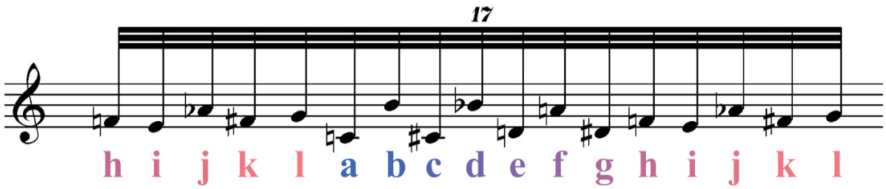
Figura 8 – primeiro agrupamento de notas



FONTE: editado pelo autor (2020).

O próximo exemplo mostra a primeira variação da série onde há um acréscimo de pequenas partes da mesma sequência de notas que a compõe, totalizando 17 notas. As três primeiras notas deste novo agrupamento foram tiradas do final da série original (j k l). Aqui ocorre um tipo de rearranjo por meio da permutação.

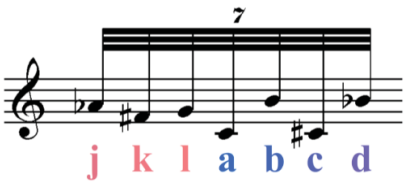
Figura 9 – quiáltera de 17



FONTE: editado pelo autor (2020).

Em um outro tipo de permutação, que aparece com frequência no decorrer da peça, Aperghis realiza a diminuição do agrupamento original, composta pelas três últimas notas e o começo da série original.

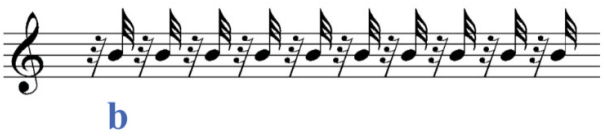
Figura 10 – quiáltera de 7



FONTE: editado pelo autor (2020).

De modo contrastante, este outro agrupamento aparece apenas duas vezes no decorrer da peça e é composto por uma nota da série que se intercala repetidamente com silêncios (do mesmo valor rítmico) (figura 11). Em sua reintrodução, a nota repetida é a nota ré 3.

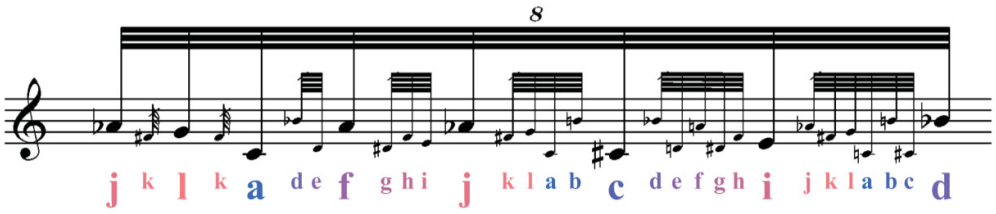
Figura 11 – notas e pausas repetidas



FONTE: editado pelo autor (2020).

Outra permutação recorrente na peça contém em si uma sobreposição entre notas da série e apojaturas. As notas da série constituem-se como uma quiáltera e as apojaturas, como ornamentos. As notas da quiáltera não seguem a ordem da série original, ao contrário das notas ornamentais, ainda que em pequenos fragmentos. Embora este mesmo desenho se repita em diversos pontos da peça, mantendo a estrutura, há variações em relação à quantidade de notas da série e ornamentação.

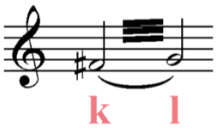
Figura 12 – notas da série e ornamentos



FONTE: editado pelo autor (2020).

O trêmulo/trinado entre duas notas no intervalo de 2ª maior/menor, também pode ser encontrada com bastante frequência. Porém, ao contrário dos demais agrupamentos, ele não segue necessariamente a ordem da série. Esse desenho ocupa boa parte dos três últimos sistemas da peça. A figura, a seguir, mostra a primeira vez que ele aparece.

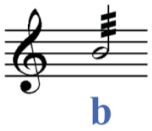
Figura 13 – trêmulo/trinado



FONTE: editado pelo autor (2020).

E por fim, temos esta unidade que aparece apenas uma vez na peça, um trêmulo na nota si 3, como mostra a figura 14.

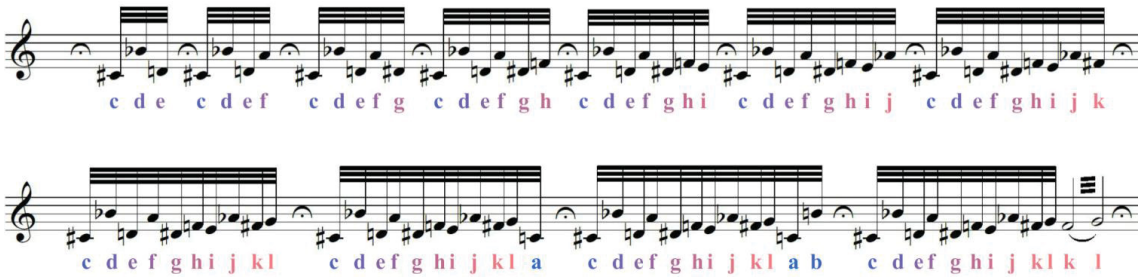
Figura 14 – trêmulo



FONTE: editado pelo autor (2020).

Durney (1996) aponta que em diversas obras de Aperghis, o texto também sofre um processo de permutação caracterizado pelo embaralhamento de palavras, sílabas e fonemas. Esse processo é resultado da aplicação do que Durney chama de esquemas formais, os quais ocorrem por meio de formas acumulativas. No decorrer da *Récitation 1* podemos observar alguns processos de acumulação, a seguir.

Figura 15 – processo de acumulação

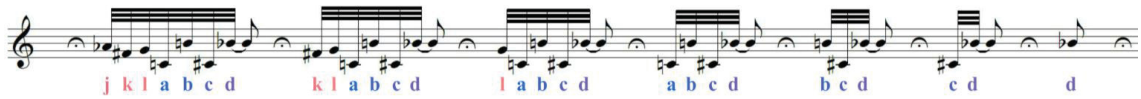


FONTE: editado pelo autor (2020).

Na figura 15, o processo de acumulação se realiza de forma gradual, de um elemento a outro. A variação dos agrupamentos implica a mesma ordem, porém em números diferentes. Este processo é chamado por Durney de **acumulação progressiva linear** (1996, p. 387). Vale notar que "cde" é o ponto de partida e ao mesmo tempo um constante retorno.

No próximo exemplo, o processo é oposto àquele de acumulação. Aperghis parte das notas finais do agrupamento anterior, e gradualmente, vai subtraindo as notas.

Figura 16 – processo de "desacumulação"

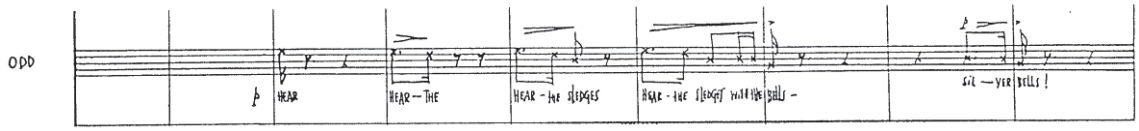


FONTE: editado pelo autor (2020).

Já na obra *Je vous dis que je suis mort*, ópera escrita entre 1978-1979, Durney (1996, p. 388) exemplifica o processo de acumulação no contexto vocal da peça. A obra

foi escrita para sete vozes solistas e ensamble e o libreto é de François Regnault. A frase entoada pelo personagem Odd não é prontamente revelada. Ela é construída aos poucos, a partir da frase "*hear the sledges with the bells*". Assim, o significado do contexto só é revelado ao final da passagem musical.

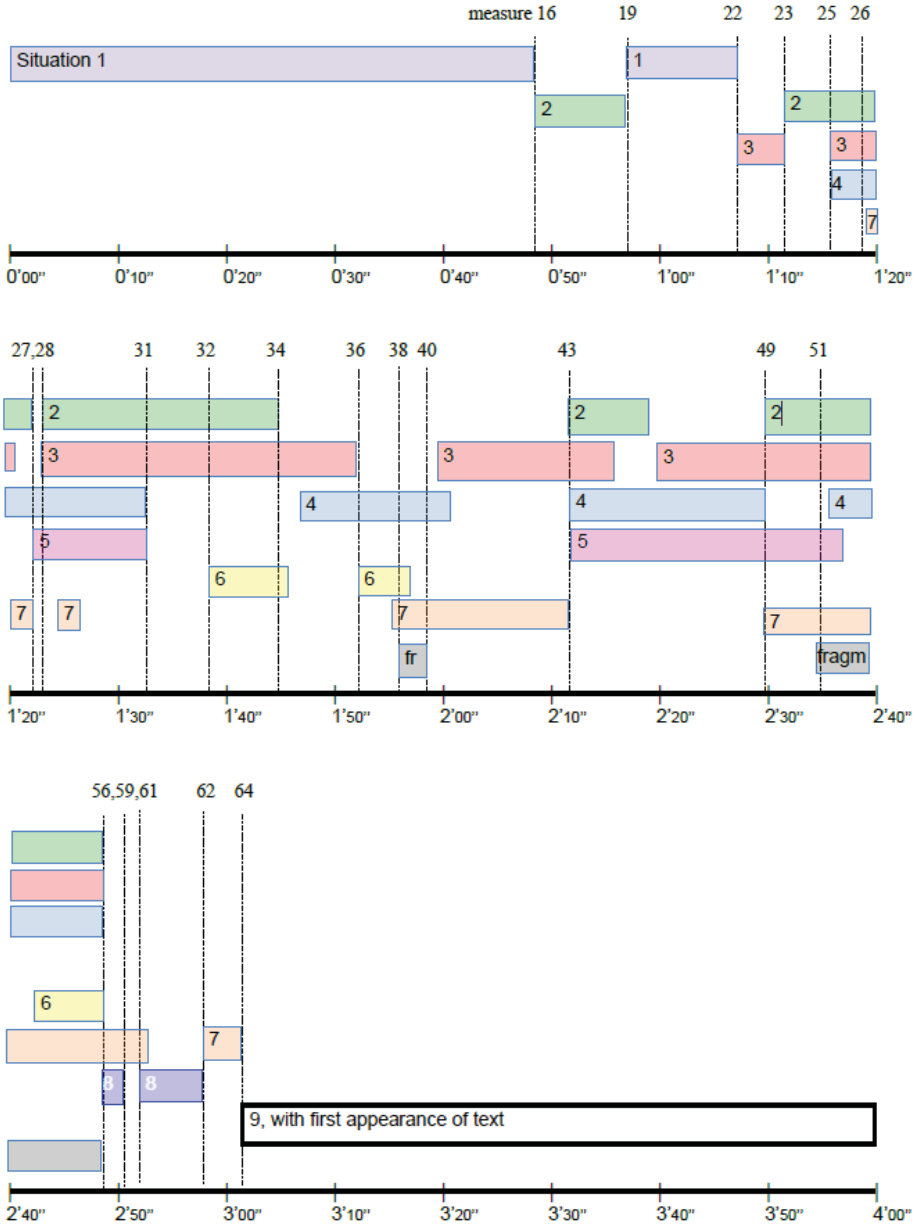
Figura 17 – passagem musical da ópera *Je vous dis que je suis mort*



FONTE: Durney (1996, p. 270).

Até o momento nos atemos à construção microestrutural da peça, levando em conta a construção interna das unidades estruturais mais frequentes e nos processos de variação de alguns tipos de agrupamentos. No entanto, a peça possui áreas de concentração de estruturas, o que nos leva a uma análise um pouco mais ampla da peça. Assim, Ralli (2016), em seu trabalho, propõe uma análise macroestrutural de alguns trechos de *Situations* tendo como objetivo visualizar o lugar de cada forma fragmental no tempo e seu papel na construção da estrutura da obra (p. 32), conforme mostra a figura 18.

Figura 18 – diagrama da representação das formas fragmentais por cores



FONTE: Ralli (2016, p. 31).

De modo similar, o diagrama a seguir evidencia a posição das unidades de agrupamento na peça. Para cada unidade estrutural, foi definida uma representação colorida a ser usada no diagrama. Destacamos, então, seis *designs* mais frequentes na peça, tendo a consciência de que existem diversas variantes deles. Nosso objetivo é mapear a presença destas microestruturas e como se distribuem na totalidade temporal

da peça. A gravação usada como referência é do álbum "*Aperghis: Récitations*[26]". Este álbum foi gravado em 1983 por Martine Viard, a quem Aperghis dedicou a obra. A faixa 8 "*Récitations: no.1, Récitation*" tem 4'26". Na tabela abaixo discriminamos cada unidade analisada e sua representação no diagrama que vem em seguida.

Tabela 1 – descrição do *design* das células

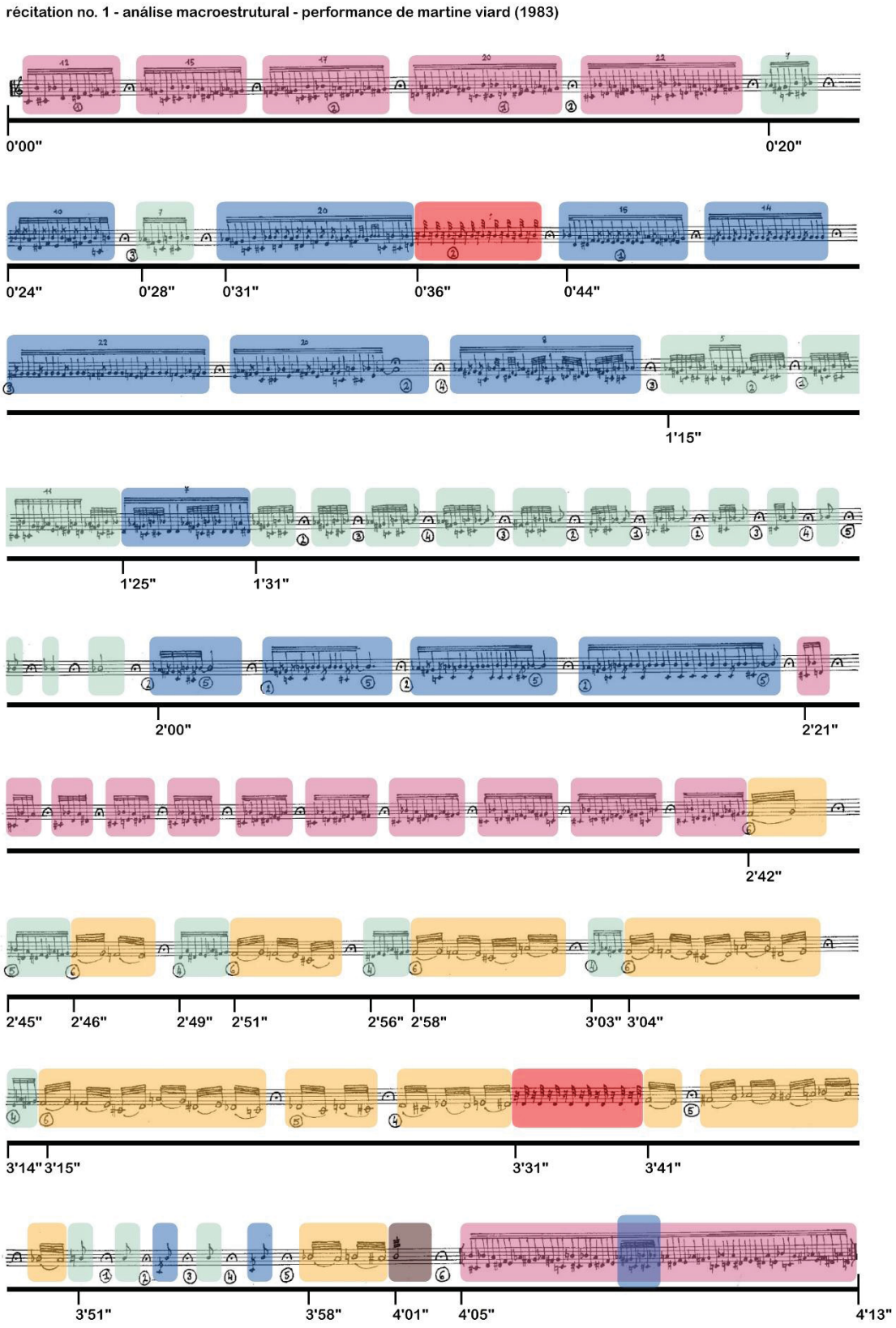
Célula	***Descrição***	***Cor***
Célula 1	*Parte da série original e tem acréscimos de notas (fig. 4, 5)*	
Célula 2	*Célula com a série reduzida (fig. 6)*	
Célula 3	*Células de notas repetidas e pausas (fig. 7)*	
Célula 4	*Células com notas da série e notas ornamentais (fig. 8)*	
Célula 5	*Trinados (fig 9)*	
Célula 6	*Trêmulo de uma nota (fig. 10)*	

FONTE: editado pelo autor (2020).

No diagrama a seguir é possível ter uma visão geral no tocante à disposição das microestruturas e onde elas se concentram ou se alternam no decorrer do tempo de duração da peça. Em conjunto com a audição da peça, da referida gravação, também podemos visualizar e perceber mais claramente características que ressaltam a individualidade de cada unidade estrutural, como por exemplo, as articulações internas entre as notas da microestrutura, os processos de acumulação/desacumulação de alguns agrupamentos, sua aumentação/diminuição e o resultado sonoro da combinação das palavras de cada nota.

[26]Álbum disponível em:
https://open.spotify.com/album/1bQ6mbkNGesI16XsfX9X6S?si=elwvaeKxQfOjodnmx88cmQ

Figura 19 – análise macroestrutural



FONTE: Aperghis (1982) / editado pelo autor (2020).

De modo geral, então, o diagrama de *Récitation 1* assinala que esses agrupamentos da série tendem a recorrer ao longo da peça, embora o modo como eles são trabalhados, isoladamente, formando um processo de aumentação ou diminuição, em articulação com outros agrupamentos, é variável. Nota-se também o uso de justaposições de diferentes agrupamentos, gerando maior tensão e expectativas em relação ao contexto no qual elas se inserem.

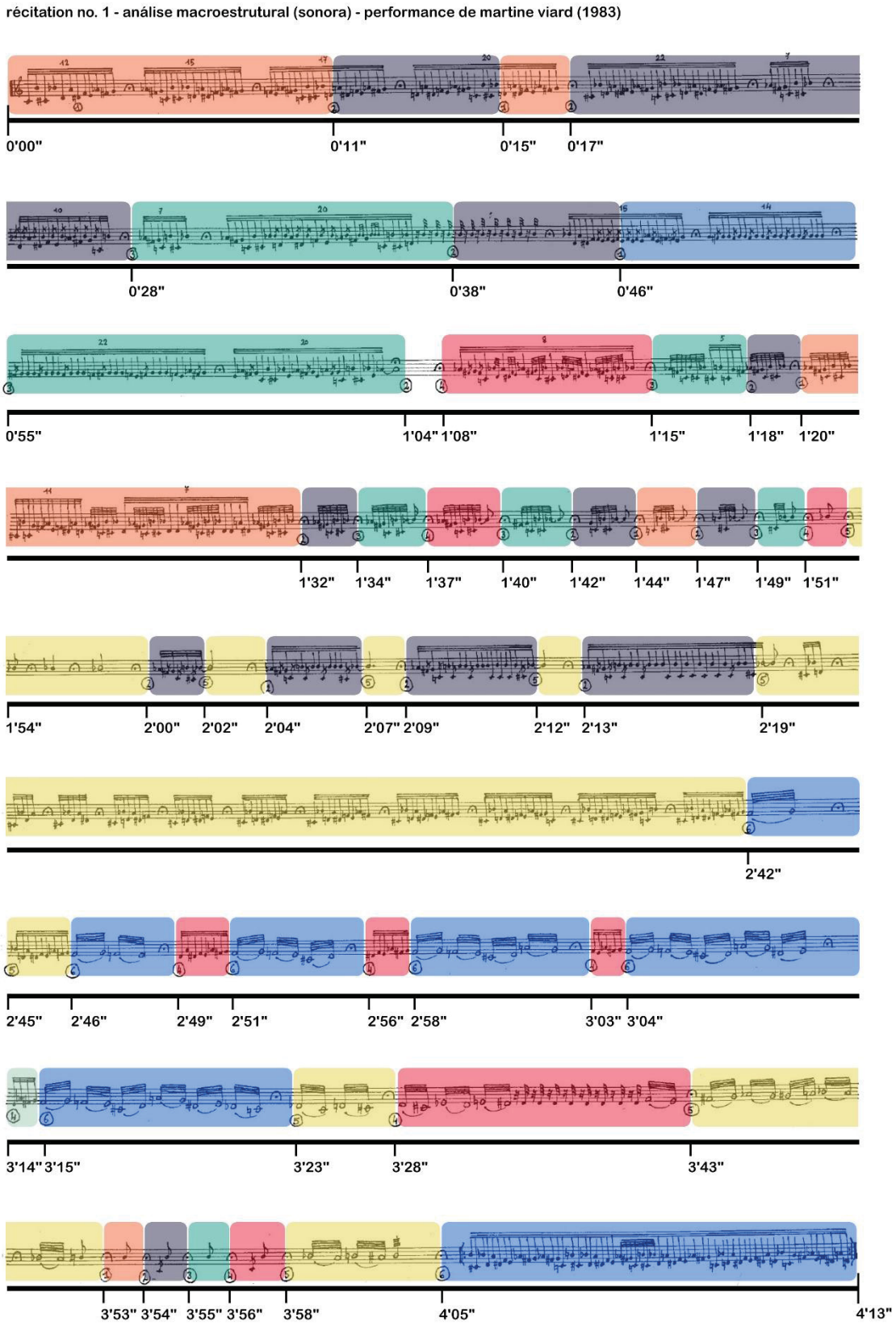
Outro aspecto que colabora para gerar o perfil da organização dos materiais ao longo da peça, em relação ao caráter macroestrutural da obra, de maneira qualitativa, é o uso de diferentes ressonadores que Aperghis indica no decorrer da partitura. Os números de 1 a 6 dividem a peça em diversas seções, porém, como não existe uma instrução direta do compositor sobre como essa aplicação deve ocorrer, cada intérprete de certa forma "secciona" e organiza a peça a partir da sua própria interpretação e escolha do meio como o som será emitido. Acreditamos que este também é um modo de entender e analisar a peça, pois agrupa elementos pelo seu resultado sonoro. Semelhante à figura 19, o próximo diagrama mostra a peça dividida a partir das indicações de mudança dos ressonadores indicados por Aperghis na partitura, e da mesma forma, teremos como base a duração da peça conforme a gravação utilizada na análise anterior.

Tabela 2 – ressonadores e cores na partitura

Ressonador	***Cor***
Ressonador 1	
Ressonador 2	
Ressonador 3	
Ressonador 4	
Ressonador 5	
Ressonador 6	

FONTE: o autor (2020).

Figura 20 – análise macroestrutural sonora



FONTE: Aperghis (1982) / editado pelo autor (2020).

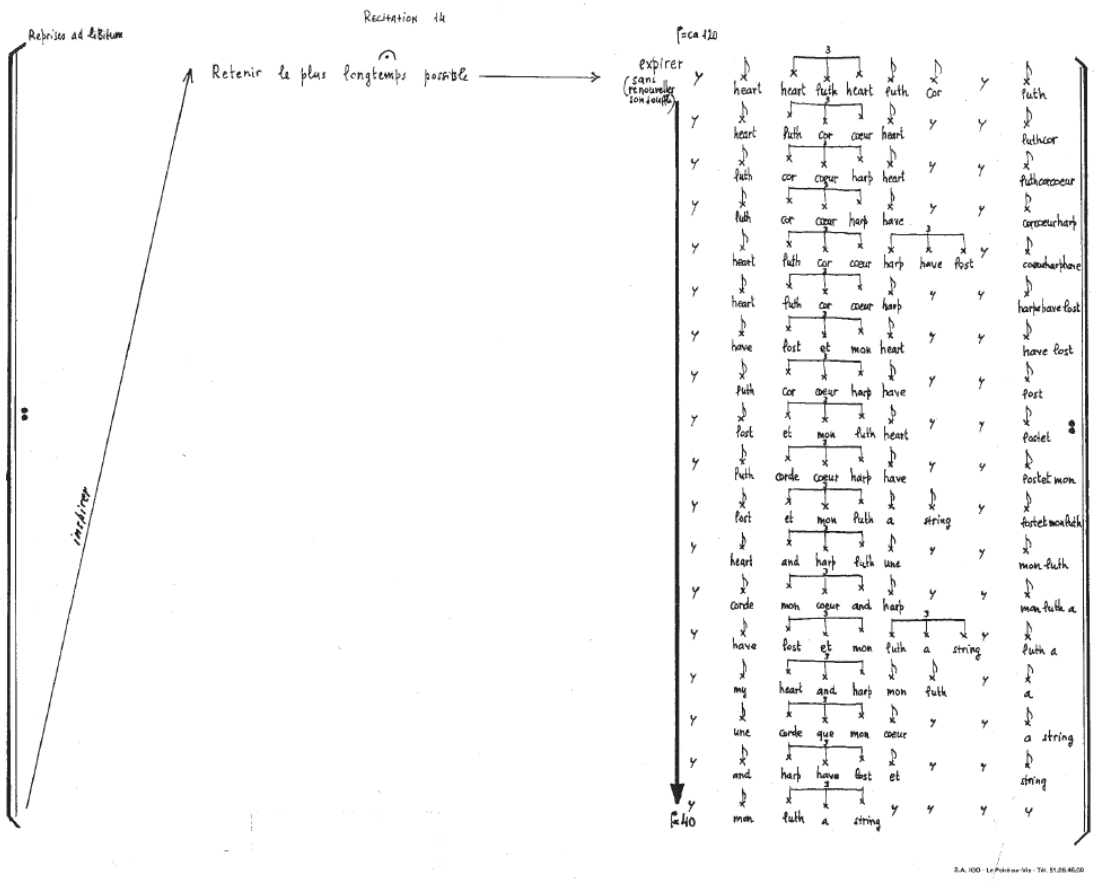
De acordo com o gráfico, as cores ressaltam os trechos dos diferentes sons que podem ser produzidos com a troca do ressonador escolhido pelo intérprete. É interessante notar que por diversas vezes no decorrer da peça a troca acontece no meio de uma estrutura celular, como pode ser visto nos tempos 0'11", 0'38" e 0'46", por exemplo. Essa mudança pode gerar novos arcos expressivos, diferentes dos arcos estabelecidos pelas estruturas de agrupamentos. Por exemplo, a partir de 2'42", em que há a introdução de agrupamentos de segundas, a mudança de timbre causada pelos ressonadores tende a destacar a natureza desses agrupamentos e a gerar, pelas formas de articulação ou inflexão sonora, e variedade dos ressonadores, uma maior tensão e expectativa ao final da peça. Nesse caso, a presença do timbre aparece como fator ativo na identificação da forma. E, como já dito anteriormente, sendo que o fator interpretativo nas decisões de como os sons serão produzidos pelo intérprete é aberto, o resultado final da forma da peça, compreendida em um sentido mais abrangente do que o sonoro, é sempre único, o que é um dos objetivos do compositor (BUCHANAN, 2019, p. 99). Assim, a vocalidade da peça se estende para além do âmbito paramétrico de simples escolhas dos materiais. Ela envolve uma tomada de decisões que envolve um arranjo de camadas de sentidos e ordenamentos que proporcionam uma experiência mais complexa dos eventos musicais.

3.2 *RÉCITATION 14*

Ao contrário de *Récitation 1*, que apresenta um "discurso alegre", Durney nomeia o conteúdo textual de *Récitation 14* de *"la triste litanie bilingue"* [a triste litania[27] bilíngue] (1996, p. 417). A peça apresenta palavras em inglês e francês, dispostas também em um processo de acumulação. Do mesmo modo como em *Récitation 1*, para cada nota Aperghis atribui uma palavra, exceto ao final da segunda parte, em que, ocasionalmente, há uma acumulação de duas ou mais palavras por nota.

[27] Segundo o dicionário Priberam da língua portuguesa, o sentido da palavra "litania" aqui refere-se à súplica religiosa, oração, rogo, intercessão. Num sentido figurado, pode ter um sentido de algo enfadonho, uma "lengalenga".

Figura 21 – *Récitation 14*



FONTE: Aperghis (1982).

Várias das *Récitations* de Aperghis possuem uma disposição gráfica diferente da usual, como é o caso da *Récitation 14*. Como podemos ver na figura 21, o seu esquema formal se divide em duas partes, contendo informações opostas, ordenadas de modo a orientar a leitura do intérprete na execução da peça. O seu conteúdo se encontra dentro de dois grandes ritornelos, sob a instrução "*reprises ad libitum"* [repetições à vontade]. Há uma seta em sentido diagonal que vai de baixo para cima com a indicação "*inspirer"* [inspirar]. A seta aponta para a instrução "*retenir le plus longtemps possible"* [reter (o ar) o maior tempo possível], articulada por uma fermata. Deste ponto sai uma outra seta em direção à instrução "*expirer (sans renouveller son souffle)"* [expirar (sem respirar novamente)]. Esta instrução está atrelada à última seta da obra, que vai de cima para baixo e que perpassa as 18 frases da peça. Esta linha, além de dividir a partitura em duas grandes seções ("dois lados"), também indica uma desaceleração progressiva da primeira até a última frase, com indicação de semínima a cerca de 120 bpm à 40 bpm. Podemos dizer que do lado esquerdo da partitura encontra-se uma seção de preparo para

a execução da parte do lado direito. Nesta peça, há, então, dois grandes gestos: o que a intérprete inspira e aquele que ela expira, fazendo soar as palavras.

Ao todo existem dezesseis palavras diferentes, em inglês e francês, que aparecem no decorrer da peça, formando dezoito frases e a construção do texto acontece progressivamente, como veremos em seguida. Durney afirma que as palavras escolhidas por Aperghis para a *Récitation 14* se associam entre si por uma "atmosfera nostálgica ou por semelhança de som" (DURNEY, 1995, p. 58).

As palavras são as seguintes (a maioria encontra um termo que lhe é correspondente, na outra língua):

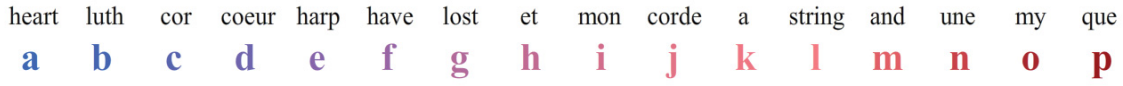
Tabela 3 – palavras de *Récitation 14*

Inglês	***Francês***
HEART	COEUR
HARP	LUTH
HAVE	-
LOST	-
A	UNE
STRING	CORDE
AND	ET
MY	MON
-	COR
-	QUE

FONTE: o autor (2020).

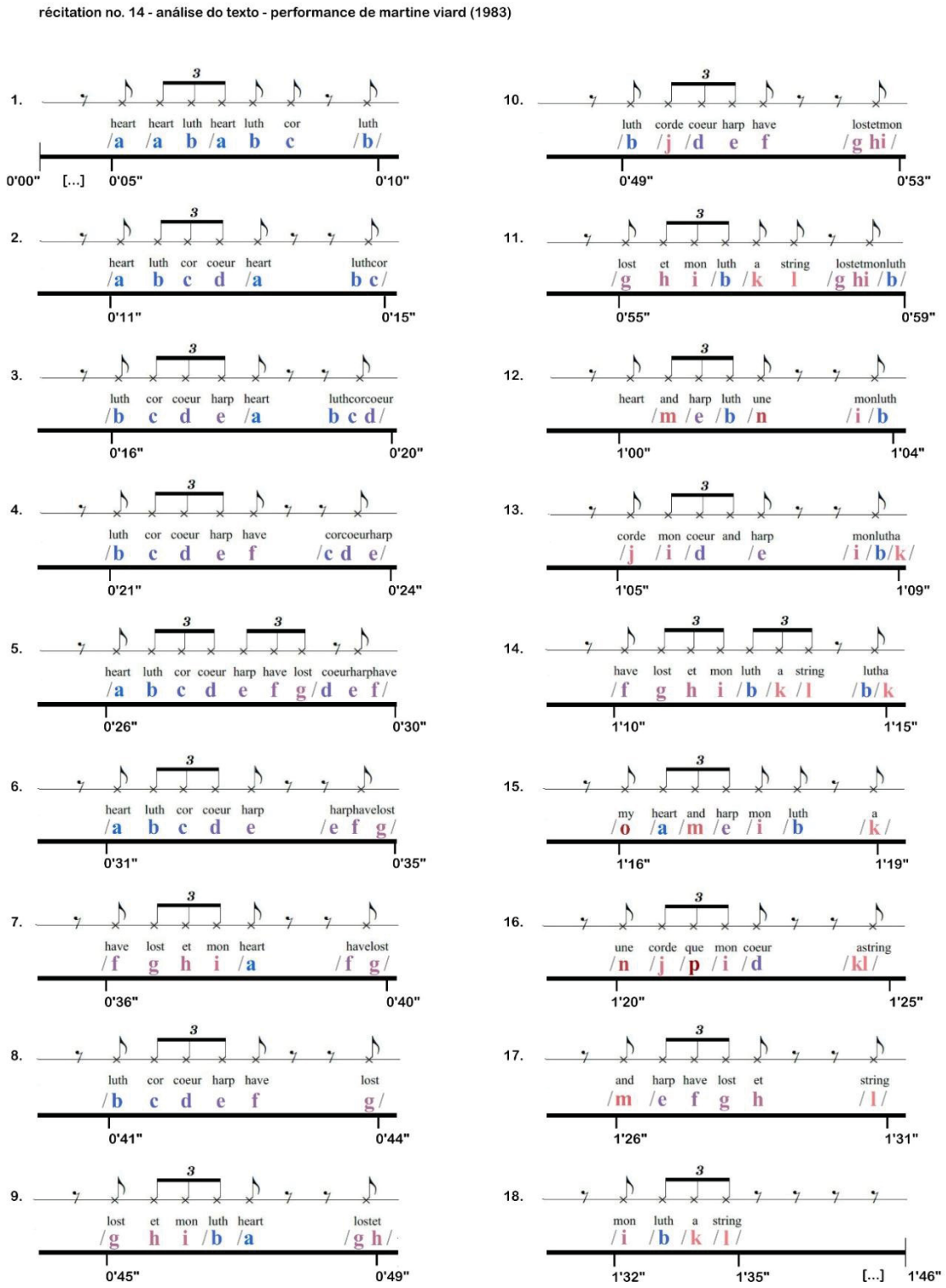
Assim como na análise de *Récitation 1*, uma letra do alfabeto representa cada uma das palavras da frase. Assim, será possível visualizar com mais clareza os processos de acumulação da peça. As letras, dispostas na ordem em que cada palavra aparece na peça, também foram coloridas.

Figura 22 – palavras e letras coloridas



FONTE: editado pelo autor (2020).

Figura 23 – diagrama de *Récitation 14* - análise do texto



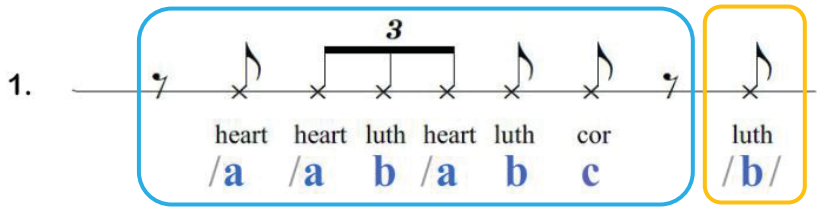
FONTE: editado pelo autor (2020).

Em *Récitation 14,* o processo de acumulação progressiva linear de acordo com Durney (1996, p. 388), ocorre parcialmente. A cada vez que um novo elemento surge, retorna-se ao ponto de partida da sequência de elementos – por exemplo *"a"* é o ponto de partida e constante retorno: a / ab / abc / abcd / etc.

O diagrama da figura 23 mostra a organização do texto em cada uma das dezoito frases que compõem a peça. Foram adicionadas as minutagens do início e final de cada uma das partes apenas como uma referência da proporção temporal que cada frase ocupa no todo.

Os processos de acumulação (Durney, 1996, p. 388) em *Récitation 14* acontecem em duas regiões da frase: nas primeiras notas, que variam em número e ritmo (com uma palavra para cada nota) e na última nota da frase, que é sempre uma colcheia (com uma ou mais palavras por nota). Vamos observar alguns exemplos de frases mais detalhadamente.

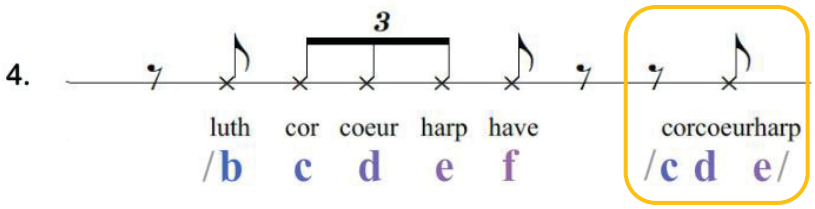
Figura 24 – áreas de acumulação



FONTE: editado pelo autor (2020).

Na figura 24 são mostradas as áreas de acumulação do texto, como dito anteriormente. Neste exemplo também podemos ver que, na primeira área, o processo de acumulação linear acontece de forma estrita: / a / ab / abc /. A seguir, na 4ª frase da peça, percebe-se que, na primeira área, o texto segue uma ordem, porém, não começa do primeiro elemento (a), sendo assim uma transposição. Na segunda área, que está destacada, acontece a acumulação de três palavras, mas em apenas uma nota (cor – coeur – harp).

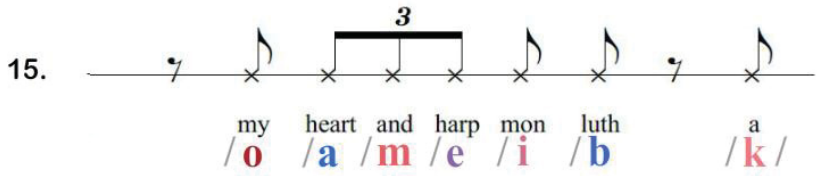
Figura 25 – áreas de acumulação



FONTE: editado pelo autor (2020).

E mais adiante, na 15ª frase, o ordenamento das palavras é distinto daquele encontrado nas primeiras frases da peça. É possível também perceber que elementos do processo de acumulação linear estão presentes com mais frequência na primeira metade da peça, até a 9ª frase.

Figura 26 – organização do texto na 15ª frase



FONTE: editado pelo autor (2020).

Em contraste com a *Récitation 1* — em que existem agrupamentos de alturas que se concentram nas várias microestruturas da peça e cuja sonoridade e o timbre são constantemente alterados por meio dos diferentes ressonadores usados pela intérprete — a *Récitation 14* acontece em um único fluxo de ar. No entanto, a disposição das palavras tende a orientar formalmente a escuta da peça, pois segundo o diagrama apresentado com as palavras, indicadas por cores, a concentração de palavras vai se alterando no tempo. Isso significa que a enunciação e a textura da peça vão sendo alterados, gradualmente, no decorrer do tempo.

Um outro aspecto que diz respeito ao caráter da peça aponta para aquele esquema formal, em que a intérprete toma o folego (e o retém) e então, a recitação, a emissão vocal deve acontecer em uma única expiração, sem retomar o fôlego. Daí há duas questões a serem destacadas. A primeira diz respeito à qualidade do som. A repetição da estrutura de variações, baseadas em uma "estilização" do ato natural da respiração, através de um ritmo geral homogêneo, provoca uma alteração da emissão do som, portanto afetando o seu aspecto textural, tímbrico e de inflexão da enunciação. A segunda questão tem a ver com a postura teatral da intérprete. Segundo Durney (1995, p. 58) esta postura é responsável pelo resultado qualitativo do som — tendo em vista que a intérprete deve procurar os sons adequados diante de uma situação que beira à asfixia.

> A cantora, depois de ter inspirado fortemente, deve prender a respiração o máximo de tempo possível e desdobrar toda a recitação em uma única expiração ("sem recuperar o fôlego", especifica a pontuação). A atitude sugerida aqui é a de uma pessoa que está à beira de asfixia. A emissão da voz, em fala rítmica, assume esse fato um caráter ansioso. O texto é falado em uma espécie de pânico. O cantor parece estar prestes a "expirar", literal e

> figurativamente. Sua atitude vocal é, portanto, teatral. Em sua interpretação, Martine Viard acrescenta mais uma ação: ela encerra a *Recitação*, que também é a última do ciclo, soprando uma vela[28]. (DURNEY, 1996, p. 418)

O caráter ansioso que é construído a partir da junção da desaceleração de uma fala rítmica (a indicação de andamento que vai da semínima a cerca de 120 bpm até 40 bpm) com o fato de que o "combustível" da voz — o ar — está se esvaindo, resulta em aspectos tímbricos peculiares e próprios da vocalidade construída para a peça.

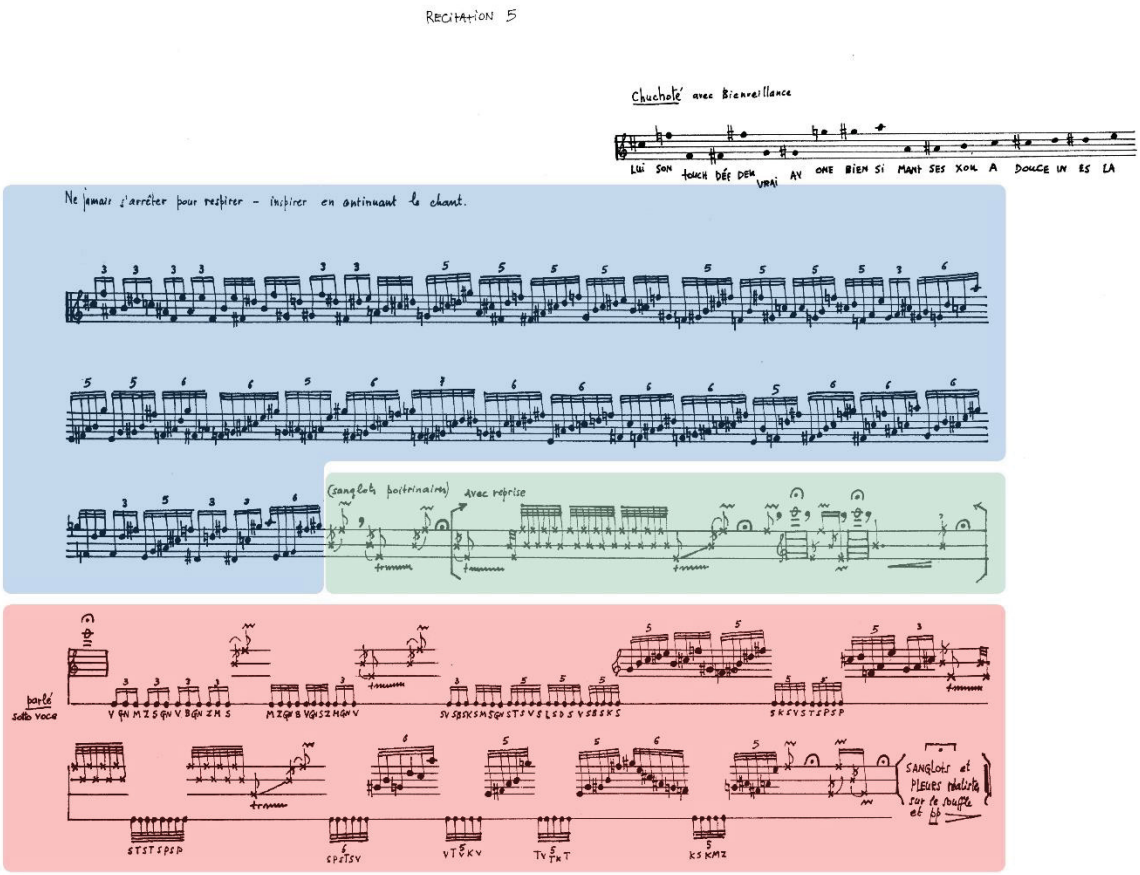
3.3 *RÉCITATION 5*

A quinta peça do ciclo contém elementos estruturais e tímbricos semelhantes àqueles presentes nas duas *Récitations* analisadas até agora. Primeiramente, delimitaremos cada uma das seções a serem analisadas, proporcionando uma visão macroestrutural e geral da peça por meio da aplicação de diferentes cores usadas para destacá-las. Em seguida, nos concentraremos nas estruturas internas e na análise dos gestos vocais presentes em cada uma das seções.

Pode-se dividir a *Récitation 5* em três seções: a primeira delas compreende uma sequência melódico-rítmica, de caráter mais doce. Esta sequência consiste em um desdobramento da série de alturas e sílabas/palavras que estão em uma espécie de reservatório que aparece antes do início da peça. A segunda seção compreende o desenvolvimento de ações vocais indicadas pelo compositor — soluços e um gesto sonoro, acompanhado de um grito. A terceira seção compreende a retomada de elementos da primeira e segunda seções, com a inclusão de um novo gesto sonoro constituído de fonemas consonantais. Neste contexto, então, ouvimos um ambiente de elementos contrastantes.

[28] La chanteuse, après avoir fortement inspiré, doit tenir son souffle le plus longtemps possible, et dérouler la Récitation toute entière en une seule expiration ("sans reprendre son souffle", spécifie la partition). L'attitude suggérée est ici celle d'une personne qui est sur le point d'étouffer. L'émission de la voix, en parlé rythmé, prend de ce fait un caractere angoissé. Le texte est énoncé dans une sorte de panique. La chanteuse semble sur le point d'"expirer", au sens propre comme au figuré. Son attitude vocale est donc par elle-même porteuse d'une théâtralité. Dans son interprétation, Martine Viard ajoute encore une action supplémentaire: elle termine la Récitation, qui est aussi la dernière du cycle, en soufflant une bougie.

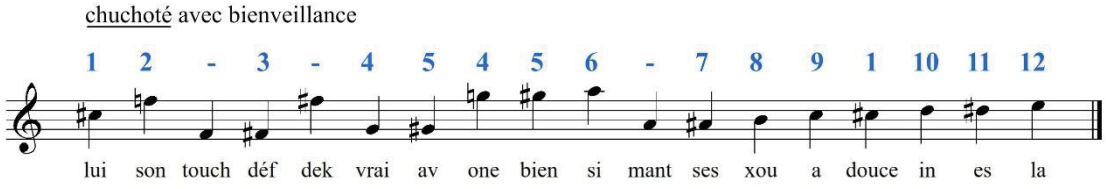
Figura 27 – *Récitation 5*



FONTE: Aperghis (1982) / cores inseridas pelo autor (2020).

O material da primeira seção – delimitada pela cor azul – é organizado, assim como na primeira *Récitation*, em uma associação de uma série de sílabas/palavras e 12 sons. Algumas das alturas são repetidas e transpostas em oitava, proporcionando assim o uso de 18 sílabas/palavras diferentes (*lui – son – touch – def – dek – vrai – av – one – bien – si – mant – ses – xou – a – douce – in – es – la*). Durney (1995), em uma breve análise da série, numera de 1 a 12 as alturas.

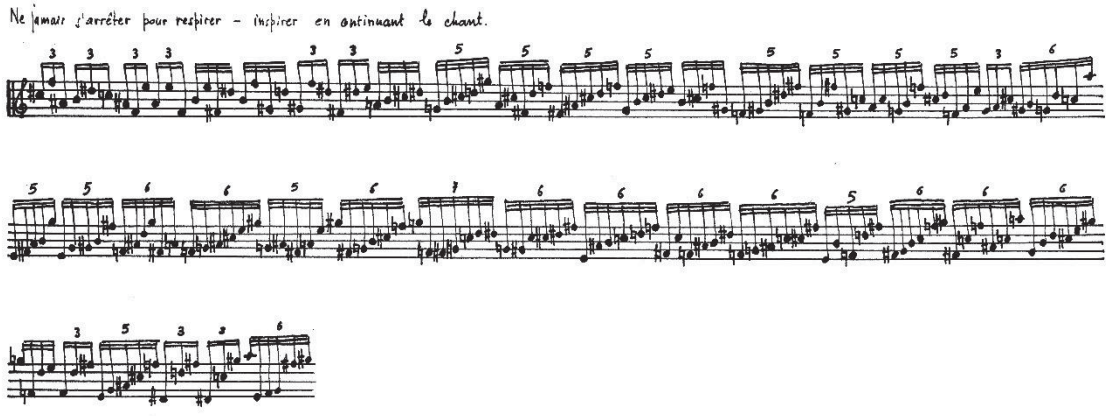
Figura 28 – material de alturas e texto de *Récitation 5*



FONTE: Durney (1995) / editado pelo autor (2020).

Acima da pauta do reservatório de alturas e sílabas/palavras, há a indicação "*chuchoté avec bienveillance*" [sussurando com gentileza], que se refere à qualidade do timbre apropriado para a interpretação da primeira seção da peça, onde predomina o uso desse material.

Figura 29 – primeira seção de *Récitation 5*



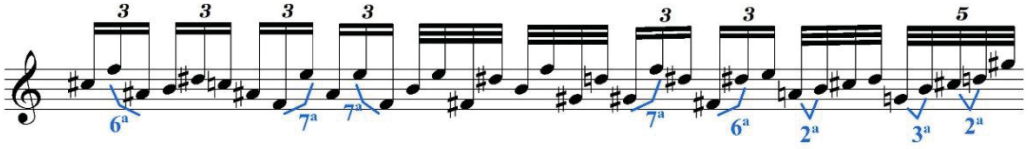
FONTE: Aperghis (1982).

À primeira vista, nos chama a atenção a forma como as alturas foram dispostas e organizadas nesta primeira seção. Parece haver um padrão de sequências, realizadas por meio de pequenas variações sonoras. Durney (1995, p. 54) sugere que estes agrupamentos melódicos formam "arabescos em forma de arco e conjuntos ascendentes[29]". Nota-se, também, que a organização rítmica provoca um processo de aceleração e desaceleração no fluxo do ritmo.

Ao contrário da técnica de acumulação encontrada nas duas peças analisadas, a expansão da melodia em *Récitation 5* apresenta outros recursos. Além da predominância de determinados intervalos ascendentes, que geram um padrão variante de conjuntos, observamos, nos agrupamentos melódicos mais lentos, como as tercinas, o uso frequente de saltos intervalares mais distantes (6ª, 7ª). Já nos agrupamentos mais rápidos, como nas fusas, quintinas, sextinas etc., o uso de saltos intervalares menores (2ªs e 3ªs) tende a ser mais frequente.

[29] Arabesques em forme d'arche ou montées conjointes.

Figura 30 – trecho inicial de *Récitation* 5 com destaque para alguns intervalos frequentes

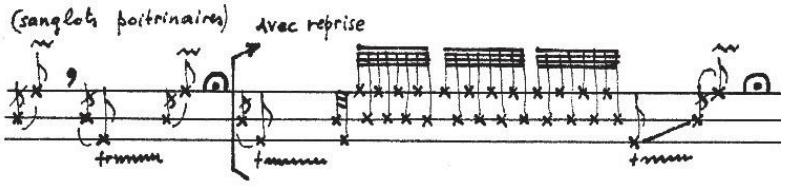


FONTE: editado pelo autor (2020).

Ainda, nesta seção, o modo de inflexão vocal chama a atenção para a qualidade do timbre. Assim como em *Récitation 14*, a indicação "*ne jamais s'arrêter pour respirer — inspirer en continuant le chant*" [nunca pare de respirar — inspire enquanto continua a cantar], que se encontra logo no início da peça, gera consequências na performance da obra em questão, e, portanto, em sua expressão poética. O fator da respiração é decisivo, tanto lá como cá, na construção qualitativa do som vocal na peça. No entanto, em *Récitation 5* a respiração é explorada de uma outra forma: o fluxo deve ser contínuo, sem interrupções; porém, é permitido à intérprete que ela retome o ar (diferentemente da *Récitation 14*). Assim, ao ser inspirado em um fluxo contínuo, o som da voz é percebido como "aspirado" nas eventuais retomadas de fôlego. Mais uma vez, Aperghis elabora aqui uma vocalidade única para a peça a partir da simples ação natural da respiração aliada ao canto. A respiração da performer, nesse caso, colabora para produzir a expressão poética da obra — ou seja, é possível compreendê-la, em seu contexto, como uma forma gestual sonora para expressão de uma vocalidade. O caráter resultante, apesar de sugerido na partitura pelo compositor, como um sussurro gentil — aponta para uma atmosfera ansiosa, urgente, que cresce à medida em que os agrupamentos melódico/rítmicos caminham em direção à próxima seção.

A segunda seção da *Récitation 5* — delimitada pela cor verde na figura 27 — apresenta um caráter mais ansioso ainda do que a primeira, e é elaborada com novos materiais. A notação aparece em uma pauta de 3 linhas (os registros grave, médio e agudo), na qual estão dispostas notas com cabeça de x. Os primeiros materiais vocais da performer são reproduzidos por meio de "soluços compulsivos" *(sanglots poitrinaires),* os quais se destacam por seu caráter gestual expressivo. Desse modo, ao serem incorporados ao discurso musical como gestos sonoros, eles sofrem variação em seu registro, intensidade rítmica, envelope sonoro, articulação etc. Vemos o uso de sinais de ornamentação, como trêmulos, *glissandi*, trinados e mordentes como estratégias de notação escolhidas pelo compositor para apontar as intenções interpretativas no trecho.

Figura 31 – gesto dos soluços e suas variações



FONTE: Aperghis (1982).

Um outro gesto (o qual poderíamos interpretar como um grito) presente nesta seção intermediária, que aparece subitamente, marca fortemente o caráter da performance. Esta ação é representada pelo retorno da pauta de 5 linhas com um mi agudo, sustentado por uma fermata.

Figura 32 – gesto agudo

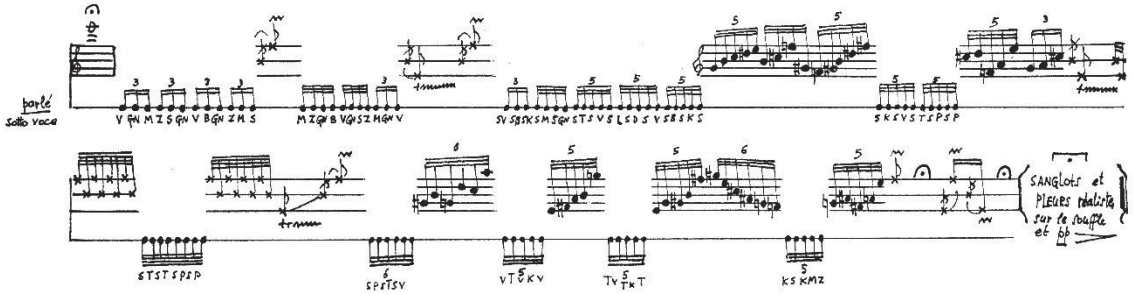
FONTE: Aperghis (1982).

Como não há nenhuma indicação direta do compositor a respeito do caráter de tal gesto, cabe à intérprete escolher o modo como irá realizá-lo[30]. Levando em conta diversos fatores, como o registro superagudo, duração da nota e contexto no qual está inserido, e sobretudo pelo fator da abertura da obra e o papel colaborativo do intérprete, cada uma das intérpretes entrega uma postura distinta do gesto (e da peça).

A terceira e última seção da peça – delimitada pela cor vermelha na figura 27 — retoma os agrupamentos sonoros e gestos previamente explorados.

[30] Como sugestão para audição, as interpretações de Stehanie Lamprea e Donatienne Michel-Dansac estão disponíveis, respectivamente, em: https://www.youtube.com/watch?v=bed8J-KDsBg e https://open.spotify.com/album/5hekeZXtRcbeLxWrerpDla?si=O40QDDGnRhSjPGi6u-dIgg

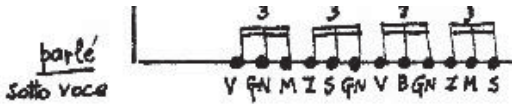
Figura 33 – terceira seção de *Récitation 5*



FONTE: Aperghis (1982).

Há a inserção de um novo elemento: uma série de fonemas com sons predominantemente consonantais — V, GN, M, Z, S, B — falados em uma intensidade menor (a anotação que antecede a pauta é "parlé sotto voce"[31])

Figura 34 – elemento falado



FONTE: Aperghis (1982).

A variedade de materiais presentes nesta seção torna-a a mais desafiadora em questões técnicas e interpretativas. A intérprete deve criar um ambiente em que as partes, que possuem características muito diferentes, se comuniquem e estabeleçam o discurso musical até o final da peça. Levando em conta a intensa alternância de "arabescos" e gestos, o caráter deste final tende a ser gradualmente mais tenso, culminando na última ação anotada pelo compositor na peça: "*sanglots et pleurs réaliste sur le souffle et pp*"[32].

Figura 35 – anotação final de *Récitation 5*

FONTE: Aperghis (1982).

[31] Possível tradução: "falado em meia voz".
[32] Soluços e choro realistas na respiração e pp.

O diagrama a seguir tem a função de evidenciar a posição dos gestos vocais, já apresentados na análise, distribuídos no tempo total da peça. A gravação usada como referência para a elaboração do diagrama e de onde foram extraídas as minutagens, é do álbum "*14 Récitations*[33]". O álbum foi gravado em 2001 por Donatienne Michel-Dansac. A faixa 5 "*Récitation #5*" tem 2'37". Para fins de um destaque visual mais claro, atribuiu-se a cada um dos diferentes gestos uma cor a ser aplicada no diagrama que vem em seguida, conforme a tabela abaixo.

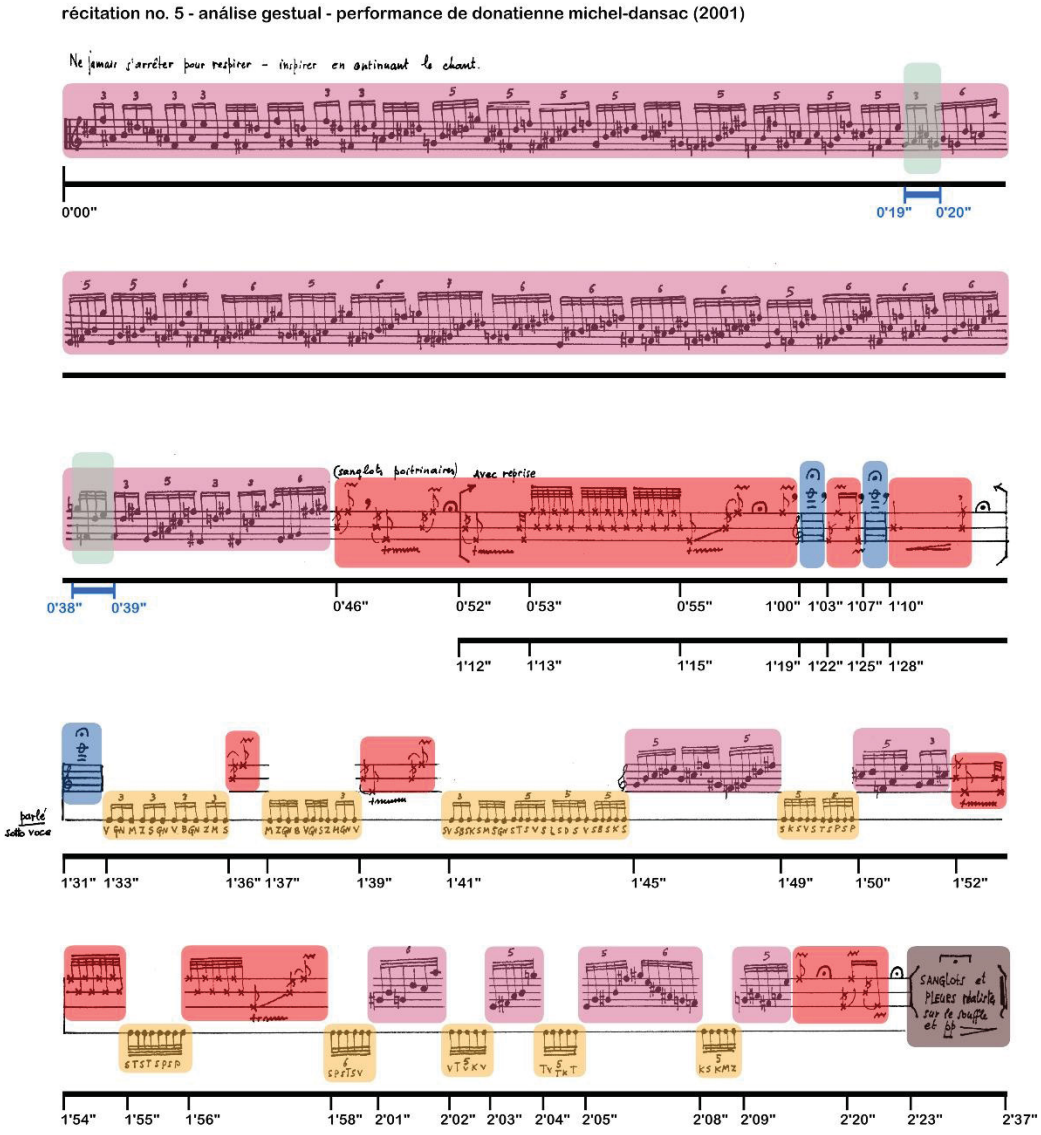
Tabela 4 – descrição dos gestos vocais de *Récitation 5*

Célula	***Descrição***	***Cor***
Gesto 1	*Conjuntos ascendentes (fig. 25)*	
Gesto 2	*Var. nos conjuntos ascendentes (som "aspirado") (fig. 25)*	
Gesto 3	*Soluços compulsivos e suas variações (fig. 27)*	
Gesto 4	*Gesto agudo (grito) (fig. 28)*	
Gesto 5	*Sons consonantais (fig 30)*	
Gesto 6	*Soluços e choro (gesto final) (fig. 31)*	

FONTE: editado pelo autor (2020).

[33] Álbum disponível em: https://open.spotify.com/album/5hekeZXtRcbeLxWrerpDla?si=ZoqrxmM4QFqu7EJX6teHfw

Figura 36 – análise gestual de *Récitation 5*



FONTE: Aperghis (1982) / editado pelo autor (2020).

Ao observar o diagrama, pode-se notar que a primeira seção da peça é formada por um desenho gestual bastante homogêneo. Todavia, os conjuntos ascendentes – representados pela cor rosa — apresentam duas variações na performance analisada. De 0'19" até 0'20 podemos ouvir a primeira ocasião em que a intérprete retoma o ar, o que resulta em uma variação timbrística, um som vocal "aspirado" — representado pela cor verde. O mesmo ocorre entre 0'38" até 0'39". Nesta performance, especificamente, isto ocorre apenas duas vezes, tendo em vista que a indicação "*ne jamais s'arrêter pour respirer — inspirer en continuant le chant*" [nunca pare de respirar — inspire enquanto continua a cantar] limita-se à esta seção, que tem a duração de aproximadamente 45 segundos (0'00'' até 0'45''). Na segunda seção, a partir de 0'46", fica evidente a

predominância de gestos que de algum modo apontam, segundo o compositor, para a expressão de soluços compulsivos e suas variações — representados pela cor vermelha na figura 32. A partir de 0’53”, por exemplo, percebe-se que a variação do gesto, notada como um trêmulo, implica também na variação do timbre do gesto; por meio desse agrupamento de sons mais rápidos, portanto, aquelas variações ressaltam ainda mais o caráter compulsivo do soluço, que, ao gerar maior tensão, culmina no próximo gesto. Após um curto respiro, os soluços são repentinamente interrompidos por um outro gesto, o do grito — representado pela cor azul. A partir deste ponto (1’00”) até o final da peça, a alternância entre os materiais gestuais se intensifica. A segunda seção, apesar de graficamente ser a menor, tem uma duração aproximada de 44 segundos (0’46” até 1’30”). Logo após o seu início (0’52”), há um sinal de repetição, que se estende até o final da seção, em fermata. Na terceira seção, em 1’33” há a introdução de um novo gesto, com uma inflexão sonora distinta dos já apresentados anteriormente. Estes materiais, evidenciados pela cor amarela, na figura 32, diferem-se dos demais pela sua qualidade fonética — constituída predominantemente de sons consonantais — e pela intensidade com os quais são pronunciados, “*parle sotto voce*” [falado em meia voz]. Desde 1’41” até o final da peça, nota-se variações em relação à sua organização rítmica e a alternância dos materiais se torna cada vez mais recorrente, como já pontuado. Em algumas ocasiões, gestos inteiros são entoados no espaço de 1 segundo, como em 1’36”, 1’49” e 2’03”, por exemplo. Desse modo, fica evidente, tanto graficamente (na partitura) quando auditivamente que, a partir de 1’54”, mais ou menos, a peça gera maior expectativa e tensão. A alternância e a diminuição na duração dos gestos culminam com a máxima expressão do último evento da peça (2’23”) — indicado pela cor marrom na figura 32. A anotação “*sanglots et pleurs réaliste sur le souffle et pp*” [soluços e choro realistas na respiração e pp] indica uma ação na qual não está atrelada qualquer indicação de notação de altura ou ritmo, sendo presentes apenas os sinais de fermata e um decrescendo, partindo do pianíssimo (pp). A indicação do compositor deixa claro apenas que a respiração deve ser evidenciada e que a ação deve parecer realista, cabendo à intérprete improvisar sobre o material gestual já explorado durante a peça, de modo a ressaltar, mais uma vez o papel colaborativo de quem interpreta. A duração aproximada desta seção é de 1 minuto e 6 segundos (1’31” até 2’37”), sendo a maior seção da peça.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os procedimentos de análise realizados neste trabalho tiveram um papel relevante em pelo menos dois aspectos: o primeiro na compreensão de alguns dos procedimentos tomados por Aperghis na concepção e escritura de uma pequena parte de sua produção de obras para voz. O segundo em proporcionar reflexões sobre alguns caminhos possíveis para a interpretação destas obras e de obras afins (como a própria Sequenza III de Berio, como visto anteriormente). A investigação dos recursos técnicos e poéticos do compositor teve como guia alguns recortes feitos a partir das análises de outros pesquisadores, como já foi dito anteriormente, os quais serviram para fundamentar e enriquecer esta proposta de trabalho, focada na construção de uma performance para a música vocal contemporânea. Berio afirma que a análise pode ter um papel de grande contribuição no processo criativo quando não é usada apenas como uma ferramenta de caráter especulativo ou como um instrumento teórico para conceitualizar uma música, mas sim quando nos ajuda a compreender o surgimento e a transformação das formas sonoras (2006, p. 138). Portanto, para um intérprete, utilizar-se de ferramentas de análise com o objetivo de buscar novas soluções, inspirações e refletir sobre a sua própria maneira de executar uma peça, pode ser um procedimento bastante proveitoso.

As análises evidenciaram que em cada uma das *Récitations*, os materiais usados — alturas, ritmos, formas de inflexão vocal, uso de fonemas e articulações, variações de texturas, dentre outras — foram estrategicamente pesquisados, escolhidos, organizados, processados e ordenados pelo compositor com o objetivo de criar uma sonoridade única em cada uma das peças, a despeito de algumas semelhanças na técnica de trabalho. Vale ressaltar a relevância da incorporação de certos elementos teatrais para favorecer os diversos modos de expressão poética, por meio da voz e de sua qualidade tímbrica. Neste sentido, H. Oliveira (2019), afirma que "ao abordar a teatralidade como dimensão estética da música de concerto, o processo de representação é indissociável do transcorrer da execução musical no tempo real da performance" (OLIVEIRA, 2019, 152) o que nos mostra como o aspecto performático se torna inseparável do texto musical e, no caso de Aperghis, onde não existem instruções muito específicas sobre como a obra deve ser interpretada, o intérprete pode e deve buscar caminhos e possibilidades de performance tendo como ferramentas a análise do texto que tem como "background" aspectos estéticos, históricos, filosóficos, etc. No caso da obra de

Aperghis, além das questões concernentes à cena da performance, existem questões ligadas à linguagem. Nesse sentido, as ideias de Berio, Beckett e Artaud também complementam essa estética de desconstrução da semântica e da sintaxe e coloca como elemento principal da obra a sonoridade das palavras.

Nas análises que fizemos em *Récitation 1,* observamos que os processos de acumulação nos processos de permutação do material das alturas — e consequentemente no material textual — têm papel fundamental na construção de gestos musicais muito distintos, que, aliados aos parâmetros de articulação interna e às decisões da intérprete em relação à escolha tímbrica destes materiais, contribui para a construção de uma sonoridade vocal própria, do compositor.

A *Récitation 14*, apesar de sua aparência concentrada, pelo menos em uma de suas partes, a disposição do *design* interno garante a compreensão de seus aspectos formais, juntamente com as sugestões de interpretação dadas pelo compositor, desse modo contribuindo para clarear a direcionalidade do fluxo sonoro da obra. Semelhantemente, em *Récitation 5*, a notação escolhida por Aperghis também tem um papel de suporte visual, principalmente por meio da organização gráfica interna dos diferentes gestos, pela disposição dos gestos na página e as anotações feitas pelo compositor[34].

Um outro aspecto compartilhado tanto pela *Récitation 14* como a *Récition 5*, é a construção qualitativa do timbre vocal decorrente das implicações da respiração. As análises puderam evidenciar que o fator da respiração é um parâmetro essencial na criação desse tipo de som e de suas qualidades expressivas. Em *Récitation 14* a emissão de todo o texto acontece em uma única expiração, enquanto que em *Récitation 5*, a emissão do som — que é ininterrupta em uma das seções — é afetada pela retomada de fôlego.

Para concluir, os diversos aspectos investigados na obra de Aperghis trazem o cantor habituado aos célebres repertórios operísticos e às melodiosas canções de câmara

[34] De modo geral, é interessante observar que apesar da riqueza gráfica em boa parte de suas partituras, a notação de Aperghis é, por vezes, um tanto "econômica". Ainda que existam algumas sugestões de interpretação na partitura, vários outros parâmetros interpretativos, expressivos e até mesmo de altura e duração, encontram-se indeterminados, dando abertura para que o/a intérprete possa criar e colaborar na concepção da obra. Porém, como vimos anteriormente (p. 36), Aperghis costuma trabalhar de forma muito próxima aos intérpretes para os quais ele escreve determinadas obras, como foi o caso do ATEM ou a própria Martine Viard. Portanto, é possível que muitas das intenções do compositor tenham sido transmitidas diretamente aos intérpretes por ele mesmo, como se Aperghis dirigisse cada um deles como um diretor de teatro faria, criando assim uma tradição de transmissão oral em adição ao indeterminismo de suas partituras.

para um novo e diferente lugar, igualmente importante e relevante. Ao trabalhar diversas vezes com cantores e repetidas vezes ensaiá-los para recitais, audições e apresentações, eu, como pianista, vejo que o piano acaba sendo não apenas um ponto de apoio no sentido harmônico-melódico, mas muitas vezes um ponto de apoio físico, onde o cantor literalmente se apoia e divide ali as suas inseguranças, nervosismos e compartilha comigo os sucessos e eventuais falhas das suas (nossas) performances.

A partir do momento que Aperghis "quebra" elementos como a harmonia e melodia – com textos falados, recitados, murmurados, gritados – o cantor ou cantora se vê sem esse apoio harmônico (no sentido da tradição tonal), seja por não estar sendo acompanhado por um instrumento harmônico, seja pela ausência de uma melodia construída a partir de uma escala. Ou também quando há a "desconstrução" da linguagem, por exemplo, o cantor se vê sem o apoio das estruturas linguísticas que são responsáveis pela linearidade e coerência do texto a que estão habituados. Ou até mesmo quando os personagens que interpretam em suas performances não são aqueles que necessariamente estão vivendo dilemas amorosos, dramas familiares ou embates épicos. Aperghis quebra também com esse lugar "seguro" do palco e traz o intérprete para um lugar onde o ele o convida a explorar os limites da sua voz (e corpo) em sua totalidade, desafiando-o no sentido cognitivo na elaboração um trava-línguas incessante e na construção de uma performance cênica que vai além da linha daquilo que prejulgamos como esquisito e bizarro. Neste sentindo é importante ressaltar que os caminhos composicionais tomados por Aperghis não buscam apenas suspender a narrativa – em um sentido lógico-temporal – apenas por retirar e/ou "bagunçar" as estruturas semânticas do texto e ao elaborar sonoridades que são resultantes das técnicas de escrita da música contemporânea, mas, como é próprio do compositor, ele anda na corda bamba[35]: Aperghis "se arrisca" ao lidar composicionalmente com os elementos semânticos, cênicos e sonoros por toda a peça, com o objetivos de valorizar a escuta por parte do público, como explica H. Oliveira (2019) ao afirmar que "a intenção expressiva é provocar a escuta atenta a partir de uma experiência de estranhamento com o deslocamento do propósito de gestos vocais originados da linguagem." (OLIVEIRA, 2019, p. 146)

Diante das contextualizações e das análises aqui apresentadas, acreditamos que, ao menos de início, pudemos fornecer algumas ferramentas que possam apontar para

[35] Ver nota de rodapé 13, (p. xx)

caminhos de interpretação para cantores atuantes no repertório vocal tradicional e que não estão habituados com a estética das obras contemporâneas. O estudo e performance de um repertório deste peso demanda comprometimento total e desprendimento daqueles apoios citados anteriormente. Acreditamos que este trabalho possa vir a contribuir para o esclarecimento de que aquilo que possa ser considerado "estranho" é uma expressão humana tão válida quanto outras manifestações e sentimentos amplamente explorados na literatura vocal, como, por exemplo, o "amor", que foi objeto de inspiração tanto dos compositores, como dos libretistas das óperas e dos poetas que tiveram seus textos usados nas canções.

REFERÊNCIAS

25 Jahre Klangforum Wien. Radiokulturhaus. 2018. Disponível em: <https://radiokulturhaus.orf.at/artikel/220922/25-Jahre-Klangforum-Wien#top>. Acesso em: 14 de abril de 2020.

ANDRADE, Jonathan; ANTAR, Miguel D. Partituras Gráficas: diversas possibilidades expressivas e interpretativas. **XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – Vitória – 2015.

APERGHIS, Georges. **14 Récitations**. Intérprete: Donatienne Michel-Dansac. Áustria: Col legno, c2001. 1 CD. Disponível em: </https://open.spotify.com/album/5hekeZXtRcbeLxWrerpDla?si=QZlVoGrNSpS9mIkDI2jHw/>

_____. **Récitations**. Intérprete: Martine Viard. França: Montaigne, c1983. 1 CD. Disponível em: </ https://open.spotify.com/album/1bQ6mbkNGesI16XsfX9X6S?si=C8I_Af7XTmClXP9_exUbEw/>

_____. **Récitations pour voix seule**. Paris: Salabert, 1982. 1 partitura.

BERIO, Luciano. Eco in ascolto. **Contemporary Music Review**, 5:1, 1 - 8. 1989.

_____; MULLER, Theo. Music is not a solitary act: Conversations with Luciano Berio. **Tempo, New Ser**., No. 199. 1997. pp. 16-20.

_____; OSMOND-SMITH, David. Of sounds and images. **Cambridge Opera Journal**, Vol. 9, No. 3. 1997. pp. 295-299.

_____. **Remembering the future**. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts | Londres, Inglaterra, 2006.

_____. **Sequenza III, per voce feminine**. Londres, Inglaterra: Universal Edition, 1968. 1 partitura.

BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. **Antonin Artaud e a desconstrução: do Teatro da Crueldade ao corpo sem órgãos**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto, 2019.

BONIN, Gustavo. Obras brasileiras de música cênica contemporânea. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 76m p. 50-72, ago. 2020.

BUCHANAN, Jason Thorpe. **Behavioral and Compositional Process in Georges Aperghis' Luna Park**. Universidade de Rochester. Rochester, Nova Iorque, 2019.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; VARGAS, Vagner de Souza. Teatro do Absurdo e o Século XIX. **História e-história**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2013.

CABRAL, Judson Forlan Gonzaga. O Teatro Da Crueldade De Antonin Artaud: A dimensão política na vida. **XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, 2013.

CARVALHO, Regis de. Técnicas estendidas para a voz: a vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg. **Revista Vortex**, Curitiba, v.6, n.1, 2018, p.1-25.

COÊLHO, Wilson. A palavra em Artaud ou a carne que se faz verbo. **Ephemera Journal**, vol. 3, n 4, p. 27-47. Universidade Federal de Ouro Preto. Jan./Abr. 2020.

Dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/litania/>. Acesso em: 9 de março de 2022.

DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o teatro da crueldade. **Lettres Françaises. Nº 11** (1), p. 63-74. Universidade Estadual Paulista, Araraqueara, 2010.

DURNEY, Daniel. **Les Compositions Sceniques de Georges Aperghis: Une Écriture Dramatique de la Musique**. Thèse préparée en vue de l'habilitation à diriger les recherches. Décembre 1996.

_____. **Les Compositions Sceniques de Georges Aperghis: Une Écriture Dramatique de la Musique. Tome 2: Exemples musicaux, tableaux**. Thèse préparée en vue de l'habilitation à diriger les recherches. Décembre 1996.

_____. Quelques repères d'analyse pour las Récitations de Georges Aperghis. **Musurgia, Vol. 2, No. 1, Préparation aux épreuves d'analyse musicale**. 1995, p. 52-60. Editions ESKA.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo – Beckett, Ionesco, Pinter, Genet e outros**. Rio de Janeiro : Zahar, 2018.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. O humano desumanizado num mundo sem sentido: Samuel Beckett e o herói absurdo. **Acta Scientiarum. Language and Culture**. v. 33, n. 1, p. 55-61. Maringá, 2011

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JANDER, Owen; HARRIS, Ellen T; FALLOWS, David; POTTER, John. Singing. **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 2001.

LE SITE DE GEORGES APERGHIS. 2021. Disponível em: <http://www.aperghis.com/> Acesso em: 03 de novembro de 2021.

LESAGE, Felipe. Teatro na música — influências cruzadas em Aperghis. **Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010**. Florianópolis, 2010.

MALUFE, Annita Costa; FERRAZ, Silvio. Ao vivo: performance da voz em Tarkos e Aperghis. **Elyra – Revista da rede internacional Lyracompoetics**. v.10, p. 91-112, 2017.

_____. Música e voz para além do som. **Revista Literatura e Sociedade**. v.10, p. 149-167. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Espaço, materiais e forma no teatro musical pós-1960: composição e dramaturgia em obras de Mendes, Kagel e Aperghis. Musica Theorica, **Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical**. v. 4, n. 1, p. 124-159, 2019.

OLIVEIRA, Laiana Lopes de. **A escrita vocal nas obras de György Ligeti, Agnus e O King de Luciano Berio**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2014.

_____. **Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2018.

PEREZ, Sara Isabel. **Voice in Alternative Aapplication: An Examination of Culture, Tuning and Aesthetic**. Master of Arts in Music. San Diego, University of California, 2014. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/6tr270cv>. Acesso em: 28 de agosto de 2020.

RALLI, Eleni. **Georges Aperghis "Situations" an analysis**. Master-Thesis in Composition/Music Theory. Basileia, Suíça, 2016.

REBSTOCK, Matthias. Varieties of Independent Music Theatre in Europe. In: **Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures — Aestehtics — Cultural Policy. Transcript Verlag**, 2017. p. 523-574. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxssd>. Acesso em: 5 de setembro de 2020.

UNIVERSAL MUSIC. **Catalogue de l'oeuvre de Georges Aperghis. Durand-Salabert-Eschig**. Paris. France.

VOIGT, Jennifer. **The Utility of Visually Nontraditional Scores in the Collegiate Voice Studio**. Doctoral Essay. Universidade de Maimi, Coral Gables, Florida, EUA, 2016.

WILLER, Claudio. **Escritos de Antonin Artaud**. L&PM Editores. Porto Alegre, 2019

ZAGONEL, Bernadete. Um estudo sobre a Sequenza III, de Berio: para uma escuta consciente em sala de aula. In: **Revista da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical)** nº 4, ano 4, set./1997. pp. 37-51

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.