



Rosalía em processo: reflexões sobre a criação de uma performance cênico-musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Adriano Lopes Sobrinho
UFMG – *adrianolopessobrinho@gmail.com*

Resumo. O presente trabalho discute o processo de composição da performance de *Rosalía*, segundo ato das *3 Baladas do Amor Amargo*, do compositor brasileiro Antonio Celso Ribeiro. Parte-se do pressuposto que as práticas teatrais, em consonância com as elucubrações desenvolvidas pelo diretor teatral Jerzy Grotowski, podem somar-se à trama performativa do pianista no contato com repertório que utiliza a voz do próprio instrumentista simultaneamente à parte do piano.

Palavras-chave. Música Contemporânea Brasileira. *3 Baladas do Amor Amargo* para piano e voz do pianista. Piano. Performance. Música e Teatro.

Title. *Rosalía in Process: Reflections on the Creation of a Scenic-musical Performance*

Abstract. The present work discusses the process of composing *Rosalía's* performance, the second act of the *3 Ballads of Amor Amargo*, by Brazilian composer Antonio Celso Ribeiro. This is on the assumption that theatrical practices, in line with the elaborations developed by theatre director Jerzy Grotowski, can add to the performative plot of the pianist in contact with the repertoire, which uses the voice of the instrumentalist himself apart from the piano.

Keywords. Brazilian Contemporary Music. *3 Baladas do Amor Amargo* for piano and pianist's voice. Piano. Performance. Music and Scene.

1. Introdução

A obra *3 Baladas do Amor Amargo* ou *3 Baladas do Amargo Amor*, título original, foi escrita em 2013 por Antonio Celso Ribeiro¹, e estreada em 5 de fevereiro de 2016 por Luciane Cardassi², pianista a quem a peça é dedicada. A peça surgiu a partir de um convite da pianista Luciane Cardassi. Em entrevista, o compositor nos relatou que a pianista pediu uma obra que fizesse uso de sua voz e reforçou seu interesse em trabalhar com ‘vozes femininas’, seja a partir de textos escritos por mulheres ou que apresentasse essa temática no conteúdo do texto. Logo, o processo de composição das baladas iniciou-se pela escolha do texto. Em colaboração, a pianista sugeriu a utilização de textos curtos, por exemplo poemas. Assim, a mini-ópera, como denominada pelo compositor, foi dividida em três pequenos atos com textos de três poetisas oriundas de países diferentes: Noémia de Sousa (1926-2002)³ de Moçambique, Rosalía de Castro (1837-1885)⁴ da Espanha e Florbela Espanca (1894-1930)⁵ de Portugal.

Tal como sugere o título, os poemas escolhidos pelo compositor para a criação da peça descrevem situações amorosas, tanto em presença quanto em ausência, onde sentimentos de solidão, abandono e melancolia estão em jogo. O compositor lança mão de fragmentos dos poemas, ou mesmo de combinações de poemas diferentes das três autoras cujos nomes próprios correspondem aos 3 movimentos da obra.

A proposta que aqui se apresenta é uma reflexão sobre o processo de advento da performance de *3 Baladas do Amor Amargo* que, pela brevidade deste artigo, focarei no segundo ato das baladas, denominado *Rosalía*. Importante salientar que, em meu estudo inicial da peça, busquei realizar a narração o mais próximo possível da partitura, sem uma interação cênica. Cabe ressaltar que, no escopo da partitura das baladas, a voz foi escrita sob uma notação musical, por vezes muito próximas das inflexões da voz falada, outras como um *sprechgesang* (cantofalado), e até mesmo como um cântico. Porém, não existe uma indicação para movimentação cênica (comum em obras de Ópera e Teatro Instrumental). Logo, o que descrevemos como ‘sem uma interação cênica’ diz respeito a utilizar a voz como um recurso sonoro/musical e os gestos ainda cercados pela perspectiva da técnica pianística. Porém, ao tomar consciência que as *3 Baladas do Amor Amargo* foram concebidas como uma mini-ópera, optei por buscar uma performance cênica da obra com o objetivo de fortalecer a narratividade presente na mesma. A priori, recorri ao estudo teatral para trabalhar somente as inflexões vocais presentes nas *3 Baladas do Amor Amargo* (como se fosse possível separar ‘voz’ e ‘corpo’), mas fui submetido a um estudo mais amplo, onde todo o corpo seria exposto à performance.

No decorrer deste artigo, apresentarei os registros dos estudos interacionais entre música e teatro, desde uma breve análise da obra musical – focando apenas nos aspectos composicionais que são pertinentes à discussão levantada sobre a estruturação da performance –, passando pelos primeiros exercícios corporais até a ordenação de uma estrutura precisa que pudesse ser fixada e repetida. Enquanto o processo se desenvolve em formato textual, o leitor irá se deparar com questões, indagações e reflexões que atravessaram o meu fazer.

O processo de elaboração da performance contou com a colaboração do professor e diretor cênico Leonardo Ortiz⁶. Portanto, para que possamos evitar certas confusões de leitura, em determinado momento do texto, a voz no singular desta pesquisa dará espaço ao plural.

A composição dramaturgica apresentada neste trabalho é um processo em constante desenvolvimento, portanto não deve ser encarada como algo encerrado e muito

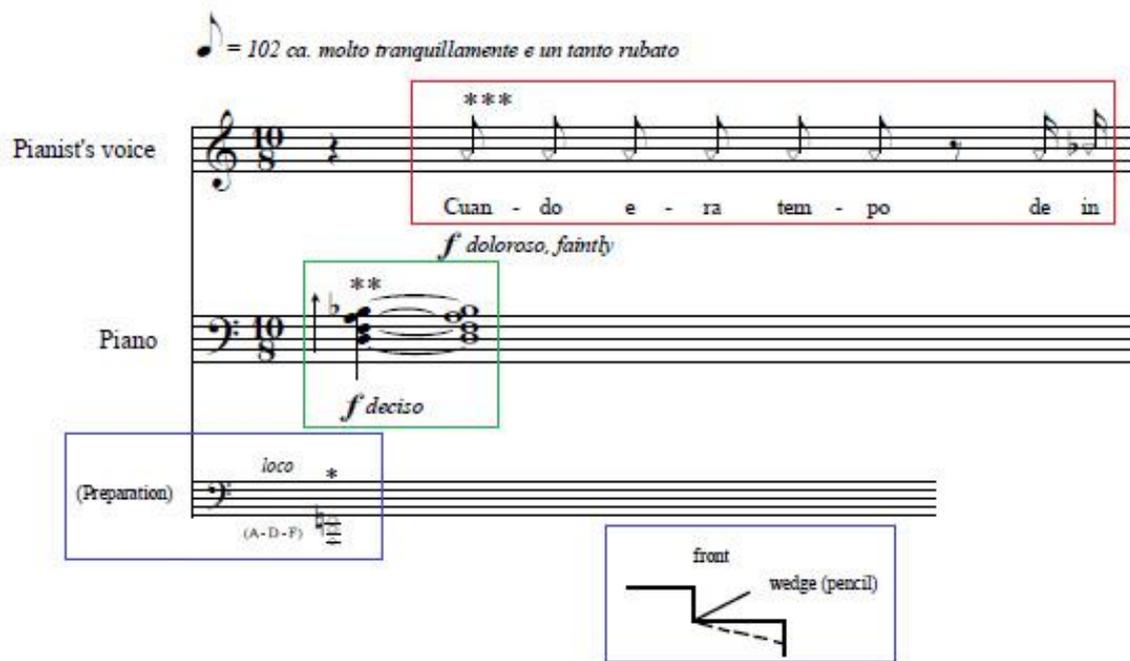
menos como um método a ser seguido, posso presumir que a interpretação das *3 Baladas do Amor Amargo* é como um *laboratório* à minha prática performática, cujo anseio é eliminar a resistência do organismo a um novo processo psicofísico. Corroboro com as palavras de Grotowski, que o trabalho com as ações físicas “é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI, 1992, p.15). Ao passo que esta pesquisa evolui, faz-se notório a “via negativa” como um processo para despertar a expressividade do ator, em meu caso, do pianista vozeante⁷.

2. Ato II - Rosalía

O segundo movimento, intitulado *Rosalía*, apresenta o breve poema XVI do livro *Follas Novas* (1880) da escritora galega:

*Cando era tempo de inverno,
pensaba em dónde estarías;
cando era tempo de sol,
pensaba em donde andarías.
¡Agora... tan só io penso,
meu ben, si me olvidarías!*

Esse segundo ato possui apenas 1 parte formada por 11 compassos, diferentemente dos outros dois atos que possuem 3 partes. Existe uma preparação do teclado para que três notas permaneçam pressionadas: Lá0, Ré1 e Fá1. O pianista precisa de três cunhas para inserir no espaço entre a tecla (pressionada silenciosamente) e a frente do piano. Há uma observação na partitura dizendo que, se o piano possuir um pedal *sostenuto*, o pianista é livre para usá-lo em vez da preparação com as cunhas. A peça é constituída por acordes que devem ser pressionados silenciosamente com a mão esquerda enquanto a mão direita deve tocar (varrer) diretamente nas cordas abertas usando um objeto de metal. No exemplo a seguir, destacamos na partitura a preparação do teclado (azul), o acorde silencioso (verde) e a linha vocal (vermelho):



Musical score for the first measure of Rosalía, second act of 3 Baladas do Amor Amargo. The score includes a vocal line for the pianist's voice and a piano accompaniment. The tempo is marked "♩ = 102 ca. molto tranquillamente e un tanto rubato". The vocal line has a red box around it with "***" above and the lyrics "Cuan - do e - ra tem - po de in". The piano part has a green box around it with "**" above and "f doloroso, faintly". Below the piano part is a blue box labeled "(Preparation)" with "loco *" and "(A-D-F)". A diagram shows a "front" and a "wedge (pencil)".

Figura 1: Primeiro compasso de Rosalía, segundo ato das 3 Baladas do Amor Amargo. (RIBEIRO, 2013, p.10).

Para a notação do canto, cuja cabeça das figuras possuem um formato triangular (Figura 1), o compositor recomenda que a voz do pianista deve buscar uma qualidade “oca / soprosa / lacrimosa” ao ser entoada. As alturas determinadas pela partitura são aproximadas e os microtons são bem-vindos.

3. Primeiro contato

O processo de criação da performance de 3 Baladas do Amor Amargo foi elaborado a partir de experimentações corporais que me conduziram a uma nova percepção de corporeidade. Através de exercícios plásticos poderíamos extrair gestos e movimentos que seriam trabalhados e elaborados em uma série de notas-corporais que pudessem ser operadas em minha performance.

O experimento proposto para o estudo de Rosalía tinha a finalidade de aumentar meu repertório gestual e minha relação com o corpo, tirando-o de uma ‘zona de conforto’ em que, muitas vezes, a formação técnica do ato de tocar piano me acomoda. Afinal, ao pianista é esperado a postura “clássica” observada nos concertos de música, ou seja, o músico encontra-se sentado, dedos acionando as teclas de maneira vertical e seus pés acionando os pedais. E, geralmente, toda movimentação, de braços, tronco e cabeça, está moldada às necessidades da técnica instrumental.

Utilizando um bastão, explorei as possibilidades gestuais com o objeto. O exercício era livre, isto é, não havia a maneira correta ou errônea de realizá-lo. E, para tal, fazia-se necessário erradicar os bloqueios de nosso autojulgamento. A intenção desta atividade era alcançar maior amplitude dos movimentos corporais e criar uma relação entre o objeto e o corpo, na iminência do objeto supor uma extensão do meu corpo. E, a partir dos movimentos treinados com o bastão, selecionaríamos o que chamamos de notas-corporais para nossa partitura cênica.

O primeiro propósito do exercício era elaborar um pequeno circuito de seis pontos, e a única regra era: as duas mãos devem estar sempre em contato com o bastão. Os pontos eram as finalizações dos movimentos, ou seja, o corpo definia uma direção, depois os braços e as pernas coordenavam o caminho aéreo do bastão e culminava em uma pose final. Dessa forma, os pontos não seriam somente uma posição estática, mas compreenderia em si um intervalo gestual, que poderia ser aproveitado em minha performance.

O bastão poderia percorrer qualquer direção (vertical, horizontal e sagital) em qualquer plano (baixo, médio e alto). As possibilidades eram infinitas, mas após alguns testes conseguimos selecionar seis pontos. Para melhor visualizarmos o circuito elaborado, montei um *storyboard* com os pontos numerados, partindo do número 0 (pose inicial) e encerrando neste mesmo ponto:

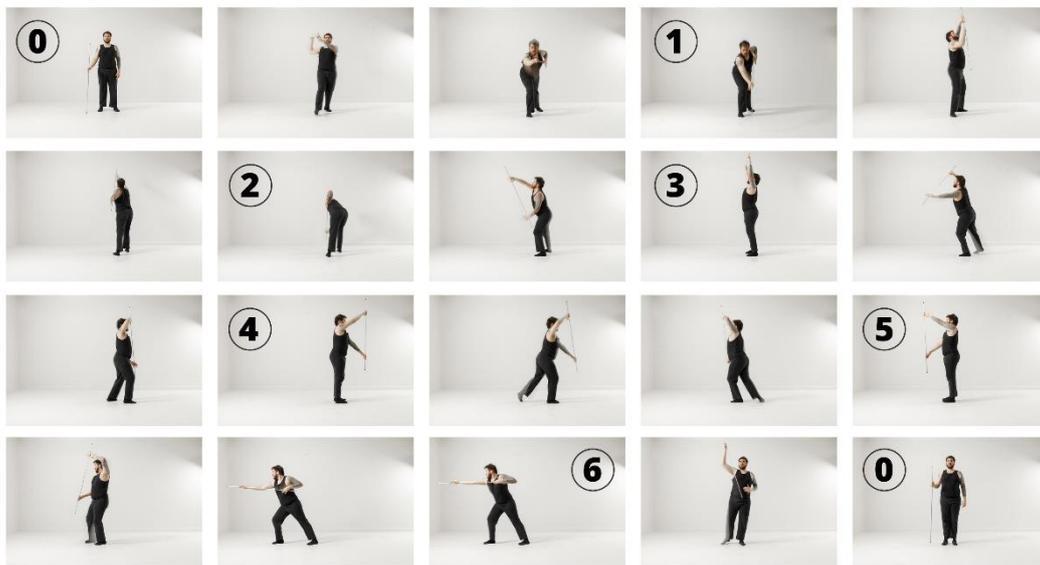


Figura 2: *Storyboard* do circuito com bastão, cujas notas-corporais estão enumeradas – Foto: Mateus Lustosa.

Para aprimorar os movimentos com o bastão, e empenhar as primeiras aproximações do experimento com as *3 Baladas do Amor Amargo*, executei o circuito em *loop* enquanto recitava o texto de *Rosalía*. Novamente encontrei infinitas possibilidades, pois o ritmo corporal podia ajustar-se ao ritmo da fala: pelas sílabas, por palavras, por frases ou durante as pausas. Além disso, o ritmo da fala também podia ser executado em diferentes andamentos.

O treinamento se deu de várias formas, mas uma delas era especialmente desafiadora: desassociar os dois ritmos, do corpo e da fala. Com os ritmos desassociados, corpo e fala ganham “vozes” distintas, o que antes se assemelhava a um acompanhamento, onde os movimentos corporais acompanhavam a narração, transformou-se em uma polifonia. Desse modo, a perspectiva corpórea em relação aos movimentos modificou-se, pois pude reconhecer cada torção ou extensão dos braços, tronco e pernas, para além de uma “dança coreografada”.

O próximo passo foi executar o mesmo circuito sem o bastão e na posição sentada, de forma que todos fossem realizados mantendo as pernas imóveis (de frente ao piano), e operando variações sobre os mesmos. A complexidade deste trabalho, encontra-se em, realizar os movimentos com as mesmas cargas de tensão e pressão, como se o objeto



fosse invisível. Portanto, as repetições necessárias serviram para trabalhar a qualidade do movimento, dosando a energia e os excessos de tensão.

As variações dos pontos memorizados serviriam para uma melhor investigação das disposições corporais que poderiam ser acessadas durante o processo. Por meio de uma redução das extensões dos membros superiores e deslocamento do tronco, qualificamos os pontos (poses finais) em 100%, 50% e 10%. Vejamos as diferenças entre eles:

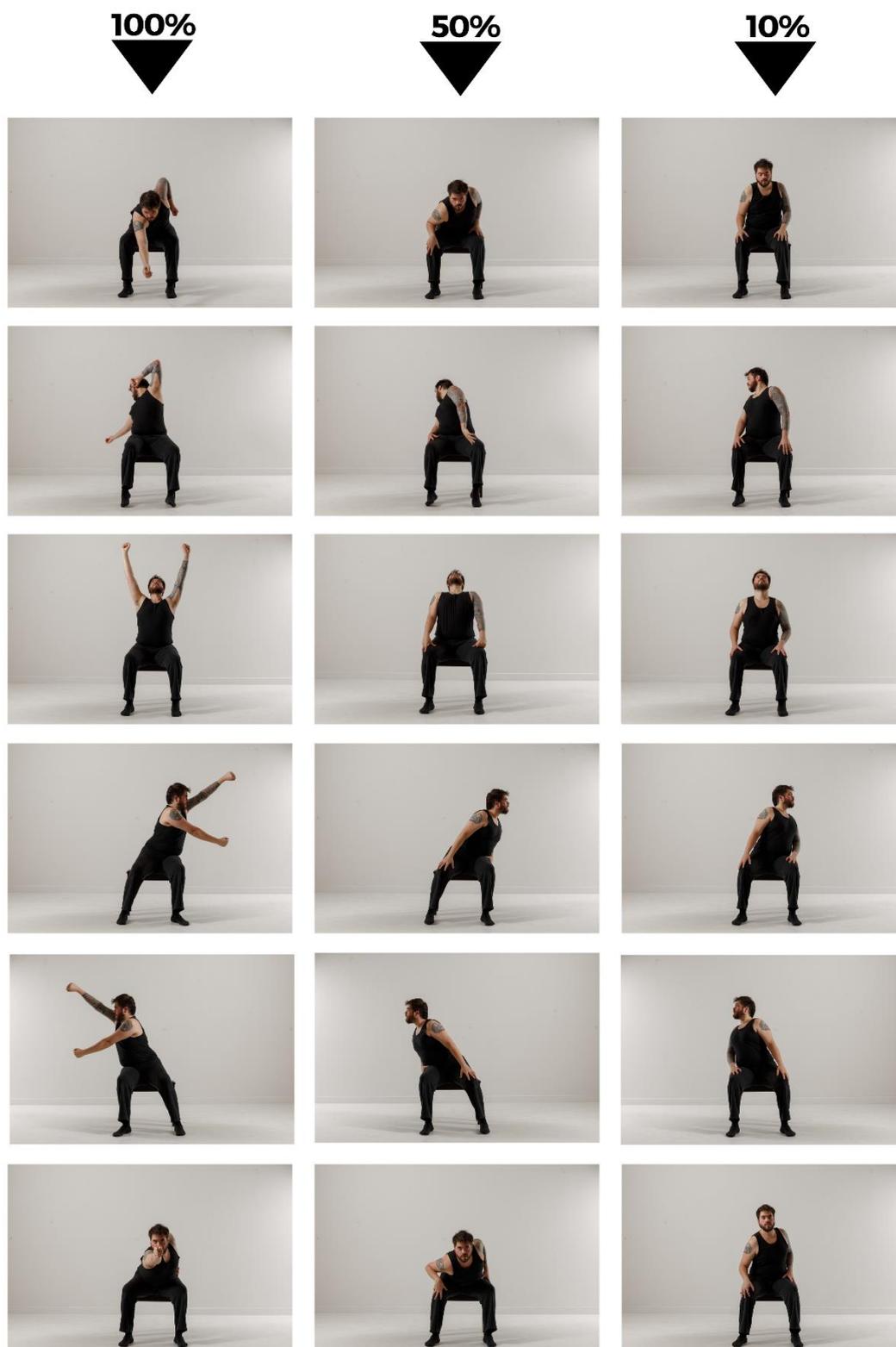


Figura 3: Variação dos pontos extraídos do experimento com bastão – Foto: Mateus Lustosa.

Os seis pontos e suas variações passaram a compor meu repertório gestual que, somados às minhas interpretações e associações, poderiam desenvolver ações para a performance. Este experimento foi realizado após a construção da performance do primeiro ato *Noémia* das *3 Baladas do Amor Amargo* e, portanto, algumas associações acabaram não sendo mencionadas neste artigo até então. Antes de prosseguirmos, cabe aqui um breve resumo do que manifestou-se a partir do trabalho realizado em *Noémia*. No primeiro ato alcançamos a concepção dramática da performance: alguém que perde (e se perde) o amor próprio interagindo com um espelho – representado pelo piano – onde duas vozes estão em jogo, a voz desorientada de um indivíduo alterado que não se reconhece e tem dúvida se gostaria de reconhecer, cuja culpa não revelada lhe corrói, em contraponto com uma voz que grita por atenção.

4. “Ele só pode entender depois de fazer...”

Voltamos nossa atenção a *Rosalía*. Nesse movimento das baladas, durante toda a peça, o pianista deve tocar diretamente nas cordas do piano utilizando um objeto de metal e, por este motivo, é comum o intérprete optar por realizá-la em pé, pois assim estará mais próximo das cordas. Optamos por manter a posição sentada e utilizar o resultado corporal do experimento com o bastão para potencializar a movimentação que esta técnica estendida proporciona. Retomamos os pontos-corporais para explorar uma subjetivação daquela movimentação, isto é, empreender uma intenção e captar impulsos que pudessem gerar um mote à cena.

Ao combinar o ponto 6, exemplificada na imagem abaixo (Figura 4), com a movimentação necessária para levar o objeto até as cordas, observamos uma ação sugestiva, era como se eu empenhasse um objeto perfurante e atacasse o piano. Nesse instante, resgatamos a ideia cujo piano representa um espelho, logo, em um sentido metafórico, o próprio pianista. Sendo assim, ao atacar o piano (espelho), atacaria a si próprio. Vejamos o primeiro ponto-corporal explorado nessa cena:



Figura 4: Ponto 6 extraído do experimento com bastão – Foto: Mateus Lustosa.

A temática do suicídio, como “trampolim”⁸ para a cena, poderia reger a formatação dos meus movimentos e as reações que poderiam expressar-se em minha voz. A priori, elaboramos uma maneira para o objeto entrar em cena, convertendo-se em um novo *partner*, diante disso todo olhar do pianista poderia ser direcionado ao objeto. Pela temática aqui proposta, escolhemos uma faca – como objeto cênico –. As interações com a faca visavam um desejo lascivo (quase um fetiche), para tal era necessário desenvolver algumas ações que pudessem criar esse *contato* entre o pianista, a faca, o piano e suas associações íntimas. Assim, organizamos uma sequência de ações provenientes dos pontos-corporais, as quais nomeei com um verbo: a partir do ponto 6 surgiu a ação “atacar” (Figura 4), após varrer as cordas com o objeto, o pianista parte para a ação “contemplar” derivado do ponto 3 (Figura 5), em sequência, torce o tronco como se fosse realizar o ponto 4 (Figura 6) e realiza a parte vocal dirigindo toda sua atenção ao objeto, a essa ação intitulei “envolver”.



Figura 5: Ponto 3 extraído do experimento com bastão – Mateus Lustosa.



Figura 6: Ponto 4 extraído do experimento com bastão – Foto: Mateus Lustosa.

A nossa intenção era conseguir trabalhar duas forças expressivas, tanto corporais quanto vocais, baseadas em dois sentimentos opostos (ou não): o **arrebatamento** ao empunhar a faca e o **medo** da morte, para tal fazia-se necessário analisar nossas ações para

descobrir como seria retratada a voz do pianista. A peça apresenta uma linha vocal cujas alturas das notas são aproximadas, como mostrado anteriormente (Figura 1), uma espécie de *sprechgesang*, um *cantofalado* cuja sonoridade assemelha-se com as notas escritas, mas sem o compromisso melódico do canto. Porém, apenas a execução do texto, da forma descrita, não seria suficiente para ressoar a minha intenção e reverberar os estados de prazer e medo em meu corpo e voz. Mas é possível manipular os sentimentos? Vejamos:

Normalmente quando um ator pensa nas intenções, ele pensa que é uma questão de “bombear” um estado emocional dentro de si. Não é isso. O estado emocional é muito importante, mas não depende da vontade. Não quero estar triste: estou triste. Quero amar essa pessoa: odeio essa pessoa, porque as emoções não dependem da vontade. Então, quem tenta condicionar as ações através dos estados emocionais, faz confusão. (RICHARDS, 2014, p.39)

Somente a vontade não é capaz de conduzir as emoções, as nossas intenções estão ligadas às memórias do corpo, aos desejos, ao contato com os outros e, esse conjunto associativo é capaz de revelar-se ‘em/tensões’ musculares. Portanto, o ator deve ter consciência dos *seus próprios modos de fazer* para então poder construir seus *fazeres* no palco. Se o ator entender que ação física significa *fazer*, simplesmente *fazer*, sem acrescentar nada, sem “bombear” um sentimento, as emoções reagem naturalmente. Pois, como já afirmava Stanislávski, não podemos fixar os sentimentos, só podemos nos lembrar das ações físicas (RICHARDS, 2014).

Segundo Grotowski, nosso corpo é uma grande memória e nesse corpo-memória criam-se vários pontos de partida onde o sutil pode ser tocado. Durante a prática, as associações transformam a integralidade entre corpo e mente do ator. As modificações de voz, gestos e expressões são determinadas por essa associação pessoal (MOTTA-LIMA, 2005). Não se trata de saber se uma recordação é verdadeira, se é realidade ou imaginação. O importante é a reação a partir daquele comportamento/memória, potente o suficiente para provocar impulsos interiores.

Retomando o nosso problema, percebemos que apoiar-se aos sentimentos de arrebatamento e medo não alcançava os atributos cênicos almejados, apenas nos conduziam a uma maneira intuitiva e estereotipada da voz, como quando alguém “grita de medo”, “perde a voz”, ou ainda “geme de prazer”. Cabe ressaltar que apenas as ações provenientes do experimento com o bastão não foram suficientes para preencher esta lacuna, muito provavelmente, não puderam atingir o âmbito das *associações*, logo escapava *algo* que,

somado à movimentação com a faca, fosse capaz de liberar o corpo-memória. Era preciso estar “passivo ao agir e ativo ao olhar (ao contrário do habitual)” (GROTOWSKI, 2015, p.4).

Tatiana Motta-Lima nos convida a (re)pensar a noção de ação no trabalho do ator/atriz, fomentando um diálogo dos pensamentos do Grotowski com algumas noções inerentes às práticas contemplativas em seu texto *‘Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta’* (2018). A partir das elaborações sobre o silêncio, a autora lança luz sobre a passividade, a abertura, nos distanciando da excitação, prontidão (ao contrário do habitual). Cito:

Esse silêncio, que permite uma abertura da percepção e que parece nos livrar dos julgamentos, não é um vazio amorfo e não produz apatia. Nele, há muito de escuta e atenção ao que (já, agora) está ocorrendo. Isso permite que a ação desenvolva-se em direções (já) determinadas, ainda que desconhecidas a priori. Pode-se dizer que, na passagem de certo funcionamento do mental, algumas ações bastante precisas, e geralmente diferentes daquelas mais conhecidas e previsíveis, ganham permissão para se realizarem e se realizam. (MOTTA-LIMA, 2018, p.6).

Com a escuta, abre-se um espaço para que algo aconteça – mas não há uma garantia –. Interessante como essas ideias podem caminhar na contramão da nossa formação, que, correntemente, encontra-se em um espaço ordenado pela técnica/função, cujas orientações nos encaminham a uma repetição letárgica. Cabe ressaltar que não é do meu interesse, neste artigo, levantar uma discussão aprofundada sobre o caráter tecnicista dos nossos fazeres, mas julgo importante problematizar de que forma podemos pensar a ação que não se prenda às resistências que podem surgir no processo, pois este pode ser um dos acessos à via criativa. Afinal, “você é fiel ao seu processo ou luta contra ele?” (GROTOWSKI, 2015, p.3).

Retomemos à cena. Lançamos um questionário para investigar a passagem e buscar uma estrutura precisa com ações potentes ou, emprestando as palavras de Grotowski, “ações simples, mas tomando o cuidado para que se tenha domínio sobre elas e para que durem. Caso contrário, não serão simples, mas banais” (GROTOWSKI, 2015, p.4). Dentre as perguntas: O que o pianista está cantando? Para quem está cantando? Por que havia uma faca em cima do piano? Por que ele parece tão alterado? O que é tão prazeroso? Do que ele tem medo? Ele está consciente do que está fazendo? O que mais chama a atenção no texto que ele canta? De todas as respostas obtidas, uma em especial foi mais instigadora, pois a partir dela conseguimos explorar uma ação. Para pergunta: o que mais chama atenção no texto que ele canta? A resposta: o tempo. A saber: *Cando era tempo de inverno, pensava em dónde*

estarias; cando era tempo de sol, pensaba em donde andarías. ¡Agora... tan só io penso, meu ben, si me olvidarías!

A partir do ‘tempo’, compreendemos o que o texto de Rosalía de Castro representava para nós: o cruel passar do tempo em poucas linhas, a estagnação, a fuga do tempo presente, o medo do futuro e, principalmente, a ansiedade. Logo, observamos que não precisaríamos nos apoiar aos sentimentos de “excitação” e “medo”, visto que havia algo nas entrelinhas que prendeu nossa atenção: a angustiante inquietação do pianista.

Em relação ao estado de inquietação, ecoou em nossa estrutura a ação de agitar as pernas, um sintoma comum de ansiedade. A principal característica dessa ação está no tremor, portanto exploramos essa vibração, fazendo-a reverberar em todo corpo, incluindo a voz. A fala, que se tornou trêmula em função das rápidas e fortes oscilações na respiração, somada às movimentações com a faca e nossas associações íntimas criaram o motivo corpóreo da performance, uma tônica que permitiu uma maior espontaneidade ao longo da execução musical. As pernas inquietas, o ataque ao piano, o cântico solitário com a voz trêmula e ofegante e o envolvimento com a faca harmonizaram-se para a atmosfera da cena.

Percebemos neste Ato II, que conforme o trabalho performático avançava, mais emergíamos em um *laboratório* capaz de revelar *algo* além da obra musical. “A totalidade do que o ator *faz*, com todos os detalhes executados conscientemente e toda a verdade espontânea, revela ao espectador alguma coisa específica sobre nossa condição humana” (RICHARDS, 2014, p.117).

5. Considerações finais

Durante o decorrer deste artigo busquei orientar o leitor, com o que foi possível de se colocar em formato textual, a uma aproximação do processo de criação e de prática que tenho experimentado enquanto pianista vozeante, mais especificamente, a uma nova experiência que engloba toda a presença cênica, desde uma nova postura/corporeidade no palco, a narração de um texto, as movimentações geradas a partir de contatos e reações, e tantos outros caminhos motivadores de transformação do pensamento tradicional, e ainda muito dominante, que circundam os *modus operandi* dos concertos de música ocidental para piano. *Rosalía*, e toda a performance das *3 Baladas do Amor Amargo*, parecem provocar a reflexão desse outro olhar quando estabelecemos um diálogo com o trampolim da cena, ou seja, o suicídio. Em breves palavras, durante o processo percebi que o que estava sendo

construído não era somente um personagem em ação, mas a exteriorização de uma relação combativa que eu estava nutrindo com o piano e com as amarras da tradição.

A prática exemplificada neste texto, de forma sucinta, está em constante desdobramento. Esta experiência tem me conduzido a pensar que o caráter tecnicista do treinamento de um músico, e posso supor que também de um ator, pode conjecturar uma forma de trabalhar em que não precisa se implicar no processo, na crença de uma habilidade, quase como buscar a luz no fim do túnel, sem ao menos olhar calmamente a sua volta. Pensar o corpo para além do ‘corpo de um pianista’ permite atravessar memórias, ações, reações e, em especial, abre um horizonte cujas ações não estão ancoradas no corpo, mas se dão em relação.

Referências

- COIMBRA, João Paulo Valadares. *O ator antes da cena: procedimentos de criação através da linha de ações físicas em Stanislavski e Grotowski*. Belo Horizonte, 2011. 131 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*; Tradução de Aldomar Conrado. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*; tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Performer*. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.
- LOPES SOBRINHO, Adriano; ASSIS, Ana Cláudia. 3 Baladas do Amor Amargo para piano e voz do pianista, de Antonio Celso Ribeiro: reflexões sobre a criação de uma performance a partir das ações físicas de Grotowski. In: 6º NAS NUUVENS...CONGRESSO DE MÚSICA, 2020, Belo Horizonte/MG. *Anais*. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2020-LOPES-Adriano-Lopes-ASSIS-Ana-Claudia.pdf> Acesso em: 01out2021.
- MOTTA-LIMA, Tatiana. *Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski*. Sala Preta - Revista de Artes Cênicas, n.5. São Paulo, 2005.
- MOTTA-LIMA, Tatiana. ‘Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta’: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos> Acesso em: 13set2020.
- RIBEIRO, Antonio Celso. *3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor: para piano e voz do pianista*; Vitória-ES, 2013. Partitura manuscrita. 19 p.
- RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas / Thomas Richards*; tradução de Patrícia Furtado de mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

¹ Antonio Celso Ribeiro nasceu em Pouso Alegre, MG. Desde 2013 reside em Vitória, ES, onde é Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Ribeiro é Mestre em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Linguística na área de Análise do Discurso pela Universidade do Vale do Sapucaí em Pouso Alegre – MG. E possui doutorado em Composição Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais. Seu catálogo de obras abrange diversas formações, como trilhas musicais, música-teatro, coro, quartetos, duos, instrumentos solos incluindo também obras para orquestras. Fonte: <https://antoniocelsoribeiro.com/about/> Acesso em 24 de outubro de 2020.

² Luciane Cardassi é pianista e Doutora em Música (Contemporary Music Performance) pela Universidade da Califórnia, San Diego (EUA) e Mestre em Música/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

³ Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, considerada como a “mãe dos poetas moçambicanos”, nasceu em Catembe, uma vila do litoral sul de Moçambique. A poetisa e jornalista inaugurou a cena literária feminina moçambicana com escritos que protestavam contra as injustiças sociais, denúncias à escravidão e ao preconceito em relação aos negros. Seus poemas, escritos entre 1948 e 1955, circulavam em jornais da época, principalmente em O Brado Africano. Somente em 2001, os 49 poemas foram reunidos em seu único livro, Sangue Negro, publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO).

⁴ Natural da Galícia, Espanha, Rosalía compôs poesias galegas e castelhanas. Seu primeiro livro poético, La Flor, foi publicado em 1857. Outros dois livros foram escritos em galego: Cantares Gallegos, de 1863, e Follas Novas de 1880. Pouco antes de sua morte, em 1884, foi publicada sua obra em castelhano, En las orillas del Sar. Por suas inovações, como o emprego literário do galego moderno e suas combinações métricas, a poetisa é considerada uma precursora do modernismo.

⁵ Florbela de Alma Conceição Espanca nasceu em Vila Viçosa, Portugal. Sua obra é dividida entre poesias e contos e situada no modernismo português. A poetisa portuguesa teve duas coleções publicadas em vida: Livro de mágoas (1919) e Livro de sóror saudade (1923). Postumamente, foram publicadas outras três obras: Charneca em flor (1931), Juvenília (1931) e Reliquiae (1934). A eterna busca por um objeto de amor presente em sua breve vida, marcadas por perdas, divórcios e tentativas de suicídios, também é uma imagem marcante em seus escritos.

⁶ Mestrando em Teatro pela UFSJ. É graduado em teatro - Licenciatura em teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007) e formado como ator pelo Curso Técnico de ator em nível médio do Teatro Universitário da UFMG. Atualmente é Diretor/Ator da Companhia Valentina de teatro e possui experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, e pesquisas artísticas aprofundadas em Teatro de Animação.

⁷ Pianista Vozeante é um termo em português, proposto em minha tese de doutoramento, próximo à nomenclatura já utilizada na língua inglesa: *Vocalizing Pianist*. Em breves palavras, pianista vozeante é um termo que define a atividade do pianista em obras contemporâneas que demandam o uso da voz simultaneamente à interpretação ao piano.

⁸ “[...] Apresentou-se então a questão da estrutura de significação, a questão da coerência. Para que o testemunho se manifestasse era necessário que tudo o que ganhava significação no palco se referisse a algo, porque aquilo que era feito por acaso, significava que não era necessário. Esse algo necessário se colocava para Grotowski como o “tema”, o “motivo”, ou mesmo o “trampolim” da encenação” (COIMBRA, 2011, p.98).