

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PERFORMANCE NO TEATRO INSTRUMENTAL  
O REPERTÓRIO BRASILEIRO PARA UM PERCUSSIONISTA

DANIEL OSVALDO SERALE

RIO DE JANEIRO, 2011

PERFORMANCE NO TEATRO INSTRUMENTAL  
O REPERTÓRIO BRASILERIO PARA UM PERCUSSIONISTA

por

DANIEL OSVALDO SERALE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Marcos Vieira Lucas.

Rio de Janeiro, 2011

Serale, Daniel Osvaldo.  
S481      Performance no teatro instrumental : o repertório brasileiro para um percussionista / Daniel Osvaldo Serale, 2011.  
                  ix, 114f .

Orientador: Marcos Vieira Lucas.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Performance (Arte). 2. Percussão. 3. Teatro instrumental. 4. Percussão - Repertório – Brasil. I. Lucas, Marcos Vieira. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 700.0904

Autorizo a cópia da minha dissertação *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*, para fins didáticos.





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

**“PERFORMANCE NO TEATRO INSTRUMENTAL:  
O repertório brasileiro para um percussionista”**

por

Daniel Osvaldo Serale

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

  
Profº Drº Marcos Vieira Lucas (orientador)

  
Profº Drº Fernando de Oliveira Rocha

  
Profª Drª Vanja Dantas Leite

Conceito: Aprovado

FEVEREIRO DE 2011

*A Kelly  
por sua ajuda e amor incondicional.*

*A meus pais, irmãs e sobrinhos,  
que sempre me apoiam e acompanham.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Professor Dr. Marcos Vieira Lucas, por seu acompanhamento e interesse ao longo da pesquisa. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, especialmente à Professora Dra. Vânia Dantas Leite.

Aos percussionistas Augusto Morales, Fernando Rocha, Claudia Oliveira e Eduardo Ganesella, ao compositor Bryan Holmes e ao técnico de som Matheus Dias, por sua colaboração nas diferentes etapas deste trabalho. À musicista e pesquisadora Camila Juárez, pelo apporte de bibliografia. Ao diretor de teatro e filósofo Juan Posada, por suas esclarecedoras indicações referentes à performance.

Agradeço especialmente aos compositores Jorge Antunes, Carlos Kater, Carlos Stasi, Arthur Rinaldi, Luiz Carlos Csekö e Tim Rescala, pela atenção e generosidade.

A meu amigo e diretor de teatro, Luis González Bruno, com quem comecei a fazer as perguntas que me levaram a desenvolver esta pesquisa.

A meus amigos, grandes músicos e colegas do ensamble *Süden!*, Diego, Fede, Pablo J, Pablo G, Mariano M, Martín, Facu e Mariano A, com os quais comparto o prazer e a alegria de fazer música.

SERALE, Daniel O. *Performance no Teatro Instrumental. O repertório brasileiro para um percussionista.* 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta dissertação estuda a interpretação de obras de teatro instrumental, focando no repertório brasileiro para um percussionista. A finalidade central é fazer uma reflexão sobre o gênero e realizar um concerto com a performance das peças reunidas ao longo da pesquisa. Um levantamento de repertório permitiu reunir as quatro peças que conformam o objeto de estudo: *Cenas sugestivas*, de Carlos Kater; *Canção simples de tambor*, de Carlos Stasi; *Le cru et le cuit*, de Jorge Antunes; e *Sonhos*, de Arthur Rinaldi. Os dados obtidos por meio de revisão bibliográfica e entrevistas permitem uma interpretação crítica das obras. O estudo analisa o desenvolvimento histórico e teórico do teatro musical e do teatro instrumental no panorama nacional e internacional. Também revela o papel da percussão nesse contexto, por meio do traçado histórico da evolução da disciplina e do desenvolvimento de suas características inerentes. O processo de estudo serve como base para levantar questões que permitem uma visão ampliada do fazer interpretativo: o percussionista não é mais só um executante dos seus instrumentos, mas é também ator, cantor ou bailarino. Conclui-se ressaltando como no teatro instrumental som e gesto são uma mesma ação integrada, existindo uma necessária relação fluida, equilibrada e consciente entre todos os elementos visuais e sonoros da obra.

Palavras-chave: Performance –Teatro Instrumental – Percussão – Repertório brasileiro

SERALE, Daniel O. *Performance in Instrumental Theatre. The Brazilian repertoire for one percussionist*. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This dissertation studies the performance of instrumental theater works, focusing on the Brazilian repertoire for one percussionist. The central purpose is to reflect on the genre and to make a concert performing the pieces collected during the research. A survey of the repertoire brings together four pieces which form the object of study: *Cenas sugestivas*, by Carlos Kater; *Canção simples de tambor*, by Carlos Stasi, *Le cru et le cuit*, by Jorge Antunes, and *Sonhos* by Arthur Rinaldi. The data obtained from literature review and interviews provide a critical interpretation of the works. The study examines the historical development and the theory of music theater and instrumental theater in the national and international levels. It also reveals the role of the percussion in this context, by tracing the historical evolution of the discipline and the development of their inherent characteristics. The case study serves as a basis for raising questions that allow an expanded view of performance: the percussionist is no longer just someone who strikes their instruments, but is also an actor, a singer or a dancer. The conclusion highlights that, in instrumental theater, sound and gesture are integrated into a whole, and a fluid, balanced and conscious relationship among all visual and acoustical elements of the work is needed.

Keywords: Performance – Instrumental Theatre – Percussion – Brazilian repertoire

## SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	vii
LISTA DE FIGURAS	viii
LISTA DE ANEXOS	ix
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – DA MÚSICA E DO TEATRO	5
1.1 Música e Teatro	
1.2 Teatro Musical	
1.3 Teatro Instrumental	
1.4 Teatro Musical no Brasil	
CAPÍTULO 2 – DA PERCUSSÃO	29
2.1 Percussão múltipla	
2.2 Percussão múltipla e teatro instrumental	
2.3 Teatro instrumental no repertório brasileiro para percussão	
CAPÍTULO 3 – DAS OBRAS	55
3.1 <i>Canção simples de tambor</i> , de Carlos Stasi	
3.1.1 O autor	
3.1.2 A partitura	
3.1.3 A performance	
3.2 <i>Sonhos</i> , de Arthur Rinaldi	
3.2.1 O autor	
3.2.2 A partitura	
3.2.3 A performance	
3.3 <i>Cenas sugestivas</i> , de Carlos Kater	
3.3.1 O autor	
3.3.2 A partitura	
3.3.3 A performance	
3.4 <i>Le cru et le cuit</i> , de Jorge Antunes	
3.4.1 O autor	
3.4.2 A partitura	
3.4.3 A performance	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	110
ANEXOS	114

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

1.	<i>Match</i> , Mauricio Kagel.	23
2.	<i>Corda bamba</i> , Luiz Carlos Csekö.	27
3.	<i>L'histoire du soldat</i> , Igor Stravinsky.	31
4.	<i>Ionisation</i> , Edgard Varèse.	33
5.	<i>Third Construction</i> , John Cage.	35
6.	<i>Toucher</i> , Vinko Globokar.	42
7.	<i>Le corps à corps</i> , Georges Aperghis.	45
8.	<i>Les guetteurs de sons</i> , Georges Aperghis.	46
9.	? <i>Corporel</i> , Vinko Globokar.	47
10.	<i>L'art bruit</i> , Mauricio Kagel.	50
11.	<i>Bravo!</i> , Tim Rescala.	51
12.	<i>A dois</i> , Tim Rescala.	52
13.	<i>Canção simples de tambor</i> , 1º mov. Carlos Stasi.	61
14.	<i>Canção simples de tambor</i> , 2º mov. Carlos Stasi.	61
15.	<i>Canção simples de tambor</i> , 3º mov. Carlos Stasi.	63
16.	<i>Canção simples de tambor</i> , 4º mov. Carlos Stasi.	64
17.	<i>Canção simples de tambor</i> , 5º mov. Carlos Stasi.	64
18.	<i>Sonhos</i> , Arthur Rinaldi.	73

## LISTA DE FIGURAS

1.	Instrumental do percussionista I em <i>Third construction</i> , de John Cage.	35
2.	Zyklus, de Karlheinz Stockhausen. Posicionamento do instrumental e especificações dos instrumentos, afinação, baquetas e notação.	38
3.	<i>Pas de cinq</i> , de Mauricio Kagel. Gráficos utilizados na partitura para indicar o deslocamento dos intérpretes no palco.	49
4.	Mapa de iluminação para <i>Canções dos dias vãos 4</i> , de Luiz Carlos Csekö.	53
5.	Página de Instruções de <i>Canção simples de Tambor</i> , de Carlos Stasi.	59
6.	Texto I de <i>Cenas sugestivas</i> , de Carlos Kater.	84
7.	Texto II de <i>Cenas sugestivas</i> , de Carlos Kater.	86
8.	Instrumentos e fontes sonoras utilizados em <i>Le cru et le cuit</i> , de Jorge Antunes	95
9.	<i>Gouttière-billes</i> no estado inicial, para <i>Le cru et le cuit</i> .	96
10.	<i>Gouttière-billes</i> depois de ser acionada.	96
11.	Disposição dos instrumentos no palco para <i>Le cru et le cuit</i> .	97
12.	Alguns modos de execução pouco convencionais em <i>Le cru et le cuit</i> .	97
13.	Diferentes tipos de pedestais para microfones de mesa.	102
14.	Modos de execução e ações para os fósforos em <i>Le cru et le cuit</i> .	104
15.	Queima da linha de algodão	104
16.	Bolinhas de gude caem sobre o gongo	105

## LISTA DE ANEXOS

A –	Partitura de <i>Cenas sugestivas</i> , de Carlos Kater.	115
B –	Partitura de <i>Canção simples de tambor</i> , de Carlos Stasi.	120
C –	Tradução ao português das instruções e símbolos para <i>Le cru et le cuit</i> , de Jorge Antunes.	126
D –	Partitura de <i>Le cru et le cuit</i> .	134
E –	Partitura de <i>Sonhos</i> , de Arthur Rinaldi.	159

## INTRODUÇÃO

Um dia chegou às minhas mãos a partitura de uma peça para tambor que em um dos seus movimentos não havia nem uma nota escrita, apenas a indicação de aproximar-se do instrumento e soprar no seu interior. Algo que não parecia ser difícil. Há mais de dez anos vinha atuando como percussionista de música contemporânea, e muitas vezes havia me deparado com situações que iam além de percutir um instrumento. Comecei então estudando a peça desde o início. Tudo ocorria normalmente, mas quando chegou a parte do sopro não soube como continuar. Não é que nunca tivesse soprado antes, nem que precisasse de uma preparação especial para fazê-lo. Podia simplesmente ater-me ao que dizia a partitura, aproximar-me do instrumento e soprar no seu interior, mas por que não conseguia?

O problema não era musical, era tomar consciência do meu corpo, do meu corpo no palco, do meu corpo movimentando-se no palco e fazendo um gesto que alguém no público iria a ver. Então pensei melhor, o problema não era musical? Talvez não fosse uma questão acústica, sonora, mas sim musical, desde o momento que estava em uma partitura e para ser interpretada por um músico. E mais, todos nós músicos, além de produzir sons, não temos um corpo que entra no palco, faz gestos, agradece e sai? Foram estes questionamentos que despertaram meu interesse na relação entre a música e o teatro, entre o fazer do intérprete musical e o ator.

A relação entre as duas artes é ainda mais evidente em obras nas quais música, texto e expressão cênica integram-se, denominadas frequentemente como Teatro Musical<sup>1</sup>. E mais especificamente no chamado Teatro Instrumental, onde todos esses elementos se reúnem na pessoa que toca um instrumento musical. Neste tipo de peças, a partitura se preenche de

---

<sup>1</sup> A expressão aqui utilizada é uma tradução da locução inglesa *music theater*, foi adotada por diversos autores e é de uso corrente na língua portuguesa. Será tratada em detalhe e definida no capítulo 1.

indicações musicais, teatrais e visuais, e o intérprete é chamado a enfrentar desafios que extrapolam o universo sonoro.

A percussão e os percussionistas têm sido um alvo privilegiado no teatro instrumental. Por sua inúmera quantidade de instrumentos, cada qual com seus vários modos de execução, a percussão possui uma estética visual com características inherentemente escultóricas e coreográficas. Por sua teatralidade intrínseca, percussão e teatro instrumental se desenvolveram juntas, abrindo novos caminhos para a criação.

O presente trabalho originou-se a partir da inquietude despertada pela partitura citada inicialmente, inquietude que continuou crescendo através das minhas experiências em conjuntos de música contemporânea e do contato com artistas de diversas disciplinas. Foi o desafio como intérprete que me levou a querer me aprofundar nessas questões. Somado a isso, a circunstância de morar no Brasil e o desejo permanente de contato e intercambio com criadores e artistas, levou-me a focar no repertório brasileiro. Mas, para a minha surpresa, não foram encontrados trabalhos em português que estudassem o desenvolvimento do teatro musical e do teatro instrumental, nem publicações ou catálogos que reunissem obras deste gênero no repertório brasileiro em geral ou na percussão em particular.

Essa ausência estimulou ainda mais a realização desta pesquisa, cujos objetivos são fazer uma reflexão sobre o gênero e um levantamento do repertório de teatro instrumental brasileiro para um percussionista, escolher um programa, realizar um concerto com a performance das obras e produzir um registro gravado em vídeo do mesmo. Com base nesse processo de preparação e apresentação das obras, serão disponibilizadas sugestões interpretativas a partir dos dados obtidos. Dessa forma, almejamos propiciar um maior conhecimento acadêmico referente às peças brasileiras de teatro instrumental para percussão.

Com esses objetivos em mente, esta pesquisa foi realizada a partir das seguintes opções metodológicas: uma primeira parte exploratória, que incluiu a revisão bibliográfica e o

levantamento de repertório; e a segunda, composta por entrevistas e contato direto com os compositores e intérpretes. Para a realização da parte exploratória, foi feito um levantamento bibliográfico em bibliotecas musicais, catálogos editoriais e, sobretudo, através do contato com percussionistas e compositores brasileiros que contribuíram para a localização do material que faz parte do *corpus* deste trabalho. Já o segundo momento da pesquisa consistiu na coleta de dados adicionais referentes às peças, com o intuito de efetuar uma interpretação crítica das mesmas. Para isso foram consultados textos que, a partir de outros ângulos, já haviam abordado estas obras. Também foram realizadas entrevistas com os compositores e intérpretes que as estrearam, além de contar com o depoimento de diretores de teatro e técnicos de som, o que permitiu abranger os diversos aspectos que o teatro instrumental requer.

O presente estudo está estruturado em três capítulos, que se articulam entre si, com o propósito de aprofundar e analisar o teatro instrumental na percussão brasileira. O primeiro traça um paralelo entre música e teatro, destacando as relações e características comuns que estas duas artes possuem, baseado na revisão bibliográfica sobre as duas áreas. Posteriormente apresenta uma revisão histórica e teórica do teatro musical e do teatro instrumental, definindo os termos a partir dos conceitos de Salzman e Dési (2008), Kagel (1983), Heile (2006) e Barber (1987), e finaliza com a menção das obras e compositores que desenvolveram o teatro musical no Brasil.

O capítulo dois é dedicado à percussão. Apoiados nos trabalhos de Schick (1995) e Globokar (1992) veremos como a percussão, em especial a percussão múltipla, pode ser entendida, tratada e estudada no teatro instrumental; com exemplos de importantes obras do gênero. Finalmente serão apresentadas as obras brasileiras de teatro instrumental para percussão reunidas ao longo da pesquisa. Dentre estas, apenas quatro peças foram escritas para um percussionista: *Cenas sugestivas* (1985) de Carlos Kater, *Canção simples de tambor*

(1990) de Carlos Stasi, *Le cru et le cuit* (1994) de Jorge Antunes e *Sonhos* (2007) de Arthur Rinaldi. Elas são o objeto de estudo no presente trabalho.

No capítulo posterior, cada uma dessas peças é analisada do ponto de vista técnico e interpretativo, baseada na pesquisa bibliográfica, as entrevistas e o processo de estudo das mesmas. Procura-se assim conseguir uma relação fluida, equilibrada e consciente entre todos os elementos visuais e sonoros da obra, culminando na realização do concerto.

Por último, uma síntese dos pontos relevantes e resultados obtidos é traçada nas conclusões, além de considerações e possíveis direcionamentos para futuras pesquisas. Em anexo são disponibilizadas as cópias das partituras com suas páginas de instruções, além de uma tradução ao português do texto com as instruções e símbolos utilizados em *Le cru et le cuit*.

Esperamos que a partir do levantamento, estudo e difusão do repertório brasileiro de teatro instrumental para um percussionista, este trabalho contribua na formação de novos intérpretes, oferecendo uma maior base teórico-prática na preparação e performance das obras. E, de um modo mais amplo, esperamos também contribuir na formação de um público que, estimulado pelas novas propostas musicais, estabeleça um contato diferente com a música contemporânea e a percussão.

## 1. DA MÚSICA E DO TEATRO

### 1.1 Música e Teatro

Música e teatro são artes que sempre estiveram relacionadas, de diferentes maneiras e em diversas culturas ao longo da história. Desde que surgiram juntas, como formas independentes do ritual das culturas primitivas, sempre existiram em simbiose. Praticamente todas as culturas geraram algum tipo de arte que envolvesse linguagem, movimento e sons ritmados. O teatro da Antiguidade e o teatro não ocidental é, quase sem exceção, dançado e cantado. No ocidente essa relação entre música e teatro chegou a um alto grau de complexidade com o desenvolvimento da ópera ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. Mas, em meados do século XX, as novas tendências da vanguarda musical pouco tinham a ver com a tradição operística, e as poucas obras desse gênero que eram produzidas mal conseguiam passar da estreia. Porém, por volta dos anos 60, alguns compositores começaram a se preocupar a encontrar novas formas de união entre música e teatro. Nesse contexto, uma voz por fora da tradição musical europeia começou a fazer-se ouvir, demonstrando que tal preocupação não era necessária. O trabalho do compositor John Cage, especialmente a partir dos anos 50 com as peças escritas para o pianista David Tudor, evidenciou o fato longamente negligenciado de “que toda música é por natureza teatro, que toda performance é drama”<sup>2</sup> (Griffiths, 1995:171).

Para compreender melhor o alcance e as consequências dessa afirmação começaremos pelo lado oposto. Partindo da leitura dos grandes mestres do teatro, nos aproximaremos de algumas definições que nos ajudarão a pensar se a música não é também um ato teatral: “Posso tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo de um palco nu. Um homem caminha por

---

<sup>2</sup> that all music is by nature theater, that all performance is drama.

este espaço vazio enquanto outro lhe observa, e isso é tudo que se necessita para realizar um ato teatral”<sup>3</sup> (Brook, 1968:9). “Podemos definir o teatro como ‘o que ocorre entre o espectador e o ator’” (Grotowski, 1971:18, grifo do autor). O que é senão um intérprete entrando no palco? A música não é também o que sucede entre o intérprete e o ouvinte? Mas, antes de passar pelo palco e pela relação expressiva entre ator e espectador, existem outras características básicas que aproximam estas duas linguagens: teatro e música são artes temporais; ambas problematizam os conceitos de compositor e intérprete; ambas são processuais; ambas se relacionam com um texto.

Vamos por partes: se a música pode ser pensada como teatro, o intérprete pode se pensar também como um ator. Para o diretor polonês Jerzy Grotowski, figura central do teatro no século XX, “o ator é um homem que trabalha em público com seu corpo, oferecendo-o publicamente” (1971:18) e “usando somente seu corpo e seu talento” (1971:7). Esta afirmação aplica-se perfeitamente ao intérprete de música. Assim, a mais simples performance musical pode se assemelhar muito ao “teatro pobre” pregado por ele:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para a representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva (1971:5).

Esta relação que se estabelece entre ator e espectador, não é do mesmo tipo da que se estabelece com o intérprete musical? E não é também esta relação viva e direta o que caracteriza e diferencia a música e o teatro de outras artes? O elemento fundamental é a “proximidade do organismo vivo. Devido a isto, cada desafio do ator [ou do intérprete musical], cada um dos seus atos mágicos (que o público é incapaz de reproduzir) trona-se algo grandioso, algo extraordinário, algo próximo do êxtase” (Grotowski, 1971:27). A função do performer é oferecer algo que não se encontra na vida cotidiana. Podemos ouvir música na

---

<sup>3</sup> I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theater to be engaged.

rádio ou em gravações, mas seu conteúdo será sempre fixo. Já a música e o teatro interpretados ao vivo afirmam-se sempre no presente e em tempo real, isso é o que torna única e diferente cada performance. Como artes processuais, as performances em música e em teatro compartilham as mesmas características:

O aspecto fundamental é que a *performance* é um ato de comunicação e, assim, está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá: se as condições da recepção variam também vão variar as da própria exibição. Além do mais, o inconsciente do *performer* estará unido ao dos espectadores que estarão dando parâmetros para sua performance (Glusberg, 2009:68, grifo do autor).

O pesquisador e músico José Bowen concorda com esta ideia ao dizer que “a estrutura da música variará dependendo de quem esteja tocando, quando, onde e para quem”, e agrega: “O que é crucial, então, é o reconhecimento de que as obras musicais são inseparáveis das performances únicas e individuais”<sup>4</sup> (1999:436).

Mas, para lograr a relação com o público, se necessita trabalho e técnica, todo músico sabe disso. Na música existem métodos de estudo e exercícios técnicos específicos para cada instrumento e para cada tipo de dificuldade que o intérprete deva resolver. O corpo deve ser educado para se libertar de toda resistência, de todo automatismo que dificulte a ação. É mais uma analogia com o trabalho teatral:

A cada desafio, a cada *excesso*, a cada derrubada de barreiras escondidas, [o ator] encontrará novos problemas técnicos num nível mais alto. Ele deve, assim, aprender a sobrepujá-los também com o auxílio de certos exercícios básicos. Isto funciona para tudo: para o movimento, a plasticidade do corpo, a gesticulação (...) e, na verdade, para cada detalhe do corpo do ator (Grotowski, 1971:21, grifo do autor).

Outro paralelo interessante pode ser traçado também entre a noção de perspectiva sustentada por Stanislavski<sup>5</sup>, e os “estágios de escuta” que postula a pianista e pesquisadora brasileira Zélia Chueke. Sobre a perspectiva na atuação, Stanislavski explica:

---

<sup>4</sup> The structure of the music will vary depending on who is performing it, when, where, and for whom. (...) What is crucial, then, is the recognition that musical works are inseparable from unique, individual performances.

<sup>5</sup> Constantin Stanislavski (1863-1938), ator, diretor, teórico e pedagogo russo, de grande influência mundial no desenvolvimento da técnica teatral entre os séculos XIX e XX.

Quando atuo tenho uma dupla existência (...). Uma é a perspectiva do papel. A outra é a perspectiva do ator e sua vida na cena<sup>6</sup> (1979:130).

A personagem nada sabe da perspectiva, do seu futuro, enquanto que o próprio artista deve pensar sempre nisso, ou seja, ter em conta a perspectiva. (...) Mesmo que a personagem não deve (sic) conhecer o futuro, a perspectiva do papel segue sendo necessária para apreciar em todo momento o presente imediato, em forma melhor e mais completa, e se entregar integralmente a ele<sup>7</sup> (1979:133).

De maneira análoga, e baseada em pesquisas da psicologia da música e da musicologia, Chueke (2005) desenvolve a ideia de “estágios de escuta” durante a preparação e execução da performance musical. De acordo com este conceito o intérprete escuta anteriormente o estímulo musical, o som desejado antes de tocar, e logo confere com o resultado sonoro, conectando com o estímulo seguinte. Entrevistado por Chueke, o pianista Jörg Demus ratifica: “Eu me divido em duas pessoas: uma que está criando e sabe como tudo deve soar e outra que controla tudo, para ter certeza de que o som que está sendo produzido confere com o que está mentalmente armazenado” (Chueke, 2005:138).

Estas artes têm outra coisa em comum: precisam de um suporte abstrato para perdurar na memória. A escrita, texto ou partitura, continua sendo uma ampla fonte de debate. Na nossa área, a autoridade absoluta da partitura foi se afirmando ao longo do século XX, mas devemos lembrar que nem sempre foi assim. Como ressalta Bowen, mesmo no começo do século passado, estava claramente reconhecido entre os músicos que “uma partitura não é um conjunto completo de instruções, e [que] um intérprete não é simplesmente um executante”<sup>8</sup> (1999:439). A partitura representa no espaço do papel “somente *alguns* dos elementos desse fenômeno temporal que chamamos música”<sup>9</sup> (1999:425, grifo do autor).

---

<sup>6</sup> Cuando actúo, vivo una doble existencia (...). Una es la perspectiva del papel. La otra es la perspectiva del actor y su vida en la escena.

<sup>7</sup> El personaje nada sabe de la perspectiva, de su futuro, mientras que el mismo artista debe pensar siempre en esto, o sea tener en cuenta la perspectiva. (...) Aunque el mismo personaje no debe conocer el futuro, la perspectiva del papel sigue siendo necesaria para apreciar en todo momento el presente inmediato, en forma mejor y más completa, y entregarse íntegramente a él.

<sup>8</sup> a score is not a complete set of instructions, and a performer is not simply an executant.

<sup>9</sup> only *some* of the elements of the temporal phenomena we call music.

No teatro, o debate em torno à escrita foi iniciado por figuras como Artaud<sup>10</sup>. Em seu famoso manifesto *Théâtre de la cruauté* (Teatro da crueldade) de 1932, Artaud sustentava que “antes de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, é mais importante romper a sujeição do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (1985:114). Já em 1965, Grotowski podia afirmar contundentemente “Sabemos que o texto *em si* não é teatro” (1971:7, grifo do autor). Essas reflexões têm sua contraparte na música tanto na ideia de partitura como “script” (roteiro) de Nicholas Cook (2006), quanto no pensamento de Bowen, quem, a propósito dessa relação entre gesto e pensamento, afirma: “A maneira como tocamos uma obra determina o que pensamos que a obra é, e vice-versa”<sup>11</sup> (1999: 427).

Em uma entrevista com Chueke, o pianista Robert MacDonald declara adotar uma atitude comparável às técnicas usadas no teatro para tornar sempre nova a interpretação de uma peça tradicional: “Temos que nos deixar embeber da música (...), como os atores fazem com os textos que interpretam”, e enfatiza o fato de que “a música não nasce escrita na imaginação do compositor e por isso devemos tentar refazer o caminho através da partitura, para tentar captar a mensagem musical da forma como soou na mente do compositor” (Chueke, 2005:141). Peter Brook, um dos maiores diretores de teatro do último século, aborda questões relacionadas ao texto no livro *O Espaço Vazio*. Suas palavras refletem fielmente o exposto até agora a respeito da escrita e do papel do intérprete na recriação da obra:

Ouvimos ou lemos o mesmo conselho: “Interprete o que está escrito”. Mas, o que está escrito? Certas claves sobre o papel, (...) registros das palavras que [o autor] desejava que fossem pronunciadas, palavras que surgem como sons da boca das pessoas, com tom, pausa, ritmo e gesto como parte do seu significado. Uma palavra não começa como palavra, mas é um produto final que se inicia como impulso, estimulado pela atitude e conduta que ditam a necessidade de expressão. Este processo se realiza no interior do dramaturgo, e se repete dentro do ator. (...) A única maneira de encontrar o verdadeiro caminho para a

---

<sup>10</sup> Antonin Artaud (1896-1948), ator, dramaturgo e ensaísta francês cujas ideias e pensamento exerceram grande influência no desenvolvimento do teatro e das artes performáticas em geral.

<sup>11</sup> How we play the work determines what we think the work is, as well as the other way round.

pronuncia de uma palavra é através de um processo equivalente à criação original<sup>12</sup> (Brook, 1968:12, grifo do autor).

Se relemos este mesmo trecho trocando apenas alguns termos, como “palavra” por “som”, “dramaturgo” por “compositor” e “ator” por “intérprete”, ficará ainda mais evidente o paralelo. Cook (2006:10) confirma: “a arte da performance habita a zona da livre escolha que se estabelece dentro e ao redor da obra grafada”, ressaltando assim a liberdade do intérprete e sua responsabilidade como criador.

Do mesmo modo, o teatro se antecipou à música na busca por novas possibilidades de combinação das diversas áreas do fazer artístico. Como corrobora Boulez (1978), a época de experimentação começou antes no teatro, influenciando fortemente a evolução da música na procura de estilos cênicos mais avançados. Já Artaud, em *O teatro e seu duplo*, dizia: “ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e de tudo que houver em matéria de gestos, ruídos, cores, plasticidade, etc., é devolvê-lo à sua primitiva destinação” (1985:92). Ele também sustentava que o ato mágico da encenação não é o reflexo do texto escrito, mas a projeção objetiva de “um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles” (1985:96). Diversas correntes artísticas do século XX enfatizaram a ligação entre elementos visuais e sonoros. O Dada, o Futurismo italiano e o Teatro do Absurdo, só para nomear alguns, se empenharam por alcançar formas não narrativas e não baseadas principalmente em texto, mas que envolvessem todos os sentidos. Nas artes visuais se exploraram os processos dinâmicos, típicos da música e do teatro, e a criação de eventos únicos e irreproduzíveis, opostos à eternidade da pintura e da escultura. Isso conduziu ao surgimento de novas formas de arte como a *action painting*, o *happening*, e mais tarde a

---

<sup>12</sup> We hear or read the same advice - 'Play what is written'. But what is written? Certain ciphers on paper, (...) records of the words that he wanted to be spoken, words issuing as sound from people's mouths, with pitch, pause, rhythm, and gesture as part of their meaning. A word does not start as a word - it is an end product which begins as an impulse, stimulated by attitude and behaviour which dictate the need for expression. This process occurs inside the dramatist; it is repeated inside the actor. (...) The only way to find the true path to the speaking of a word is through a process that parallels the original creative one.

*performance art*, as quais por sua vez exerceram uma influência determinantemente no surgimento do teatro musical.

## 1.2 Teatro Musical

Como mencionamos no inicio deste trabalho, a reflexão e busca, por parte de alguns compositores, de novas formas de relação entre música e teatro desembocou, em meados dos anos 60, na aparição de novas e “flexíveis combinações de música e drama, denominadas frequentemente como ‘teatro musical’”<sup>13</sup> (Griffiths, 1995:176, grifo do autor) nas quais música, texto e expressão cênica integram-se.

Antes de avançar na busca por uma definição, é indispensável esclarecer a que estamos nos referindo quando falamos de teatro musical. No idioma inglês existem duas expressões diferentes: *Music Theater* e *Musical Theater*. Segundo Salzman e Dési (2008), a primeira, *Music Theater*, foi tomada do alemão *Musiktheater*, e se aplica de maneira geral às obras inscritas na tradição da música de concerto, desde Kagel e Stokhausen até as vanguardas atuais. A segunda, *Musical Theater*, é utilizada para designar os espetáculos de teatro com música de caráter popular, desenvolvidos principalmente na Broadway nos Estados Unidos e no West End londrino. Este tipo de espetáculo, antigamente chamado de *musical comedy* ou *musical play*, passou a ser denominado simplesmente *musical*. Porém, os ambiciosos musicais modernos que pretendem mais do que apenas entreter, também são frequentemente designados como *music theater*.

O conflito terminológico não é menor no idioma português. As duas expressões recém descritas, ao serem traduzidas para nossa língua, se tornam a mesma e uma só: Teatro Musical. Os compositores e músicos brasileiros, desde os anos 60, adotaram este termo para se referirem às obras inscritas na vanguarda da música de concerto, e autores como Neves

---

<sup>13</sup> flexible combinations of music and drama, often denoted as ‘music theater’.

(1981) o incluíram em seus textos. Em vista disso, e por ser já bastante utilizado no Brasil, Teatro Musical é o termo empregado ao longo do presente trabalho; e para designar os espetáculos relacionados à Broadway, e atenuar uma inevitável confusão de termos, é utilizada apenas a palavra Musical.

O Dicionário Oxford da Música define Teatro Musical (*Music Theater*) como “um tipo de composição, às vezes quase-operístico, mas geralmente uma peça de concerto, para a qual uma apresentação semi-encenada é necessária. (...) O termo é evitado, porque uma definição precisa é impossível”<sup>14</sup> (Kennedy, 1980). Ante esta dificuldade de definição, Salzman e Dési (2008) argumentam que, como este é um conceito ainda em evolução que comprehende diferentes vertentes e estilos, é mais fácil defini-lo pelo que não é: não-ópera e não-musical. Não é ópera, pois o teatro musical não pretende a grandiosidade da Ópera tradicional (em termos econômicos, técnicos ou estéticos); mas também não é musical no sentido de *musical theater* nem, por extensão, nenhuma das formas populares de teatro contendo música designadas como *operetta*, *light opera*, *musical comedy*, *musical play*, *opéra comique*, ou *opéra bouffe*.

Teatro musical é teatro musicalmente dirigido (isto é, decisivamente ligado ao tempo e organização musical) onde, pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistem, interagem ou estão lado a lado em algum tipo de igualdade; mas interpretado por diferentes intérpretes, e em um âmbito social diferente, das obras categorizadas normalmente como óperas (executadas por cantores de ópera em teatros de ópera) ou musicais (executados por cantores de teatro em “legítimos” teatros)<sup>15</sup> (Salzman, Dési, 2008:5, grifo dos autores).

No teatro musical confluem diversas linguagens expressivas: verbal, corporal (movimento físico, gesto, dança), visual (imagem, cenário, iluminação) e musical.

<sup>14</sup> A type of composition, sometimes quasi-operatic but more usually a concert piece, for which a semi-staged presentation is necessary. (...) The term is better avoided, for a precise definition is impossible.

<sup>15</sup> Music theater is theater that is musicdriven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in “legitimate” theaters).

Evidentemente, os limites entre a Ópera contemporânea, o Teatro Musical em suas variadas formas, e o Musical moderno, frequentemente são difusos. Mas, concordando com os autores, isto não significa que não existam de fato espécies diferenciadas, nem deve conduzir-nos a negar tais diferenças – de objetivo, de categoria, de alcance social, de apresentação ou de tipo vocal.

Voltando à definição citada, cabe frisar o fato de que os diferentes elementos que compõem uma peça de teatro musical estão “decisivamente ligados ao tempo e a organização musical”. Não é o mesmo que música incidental, ou música de cena, onde geralmente um compositor escreve a parte musical que acompanha uma cena composta por outro artista (dramaturgo, cineasta ou coreógrafo). Também não é uma obra de Meios Mistos (Mixed Media works), definida no dicionário Oxford como “obras teatrais, eventos, ou ‘happenings’ nas quais várias formas de arte estão combinadas, e.g. música, dança, cinema, dispositivos elétricos, etc.”<sup>16</sup> (Kennedy, 1980, grifo do autor), pois nelas, como no caso anterior, os diferentes elementos podem manter as suas características próprias e a sua individualidade fora da obra. Pelo contrário, a obra de teatro musical é criada por um compositor; nela, “luzes, objetos, palavras, movimentos e instrumentos são articulados e compostos como se fossem sons, timbres e tempos. São música na mesma medida em que a música se tornou outra coisa”<sup>17</sup> (Barber, 1987:33).

Segundo Bjorn Heile (2006), este tipo de obra já havia sido prenunciado em trabalhos como o *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg e as pequenas obras dramáticas de Stravinsky, como *L'histoire du soldat* (1918). Inseridas em tradições musicais diferentes, e sem serem chamadas ainda de teatro musical, estas peças combinam elementos teatrais e musicais, evitando a divisão estabelecida na ópera tradicional entre as duas esferas. Mas experiências

<sup>16</sup> theatrical works, events, or 'happenings' in which several forms of art are merged, e.g. music, dance, film, electric devices, etc.

<sup>17</sup> Luces, objetos, palabras, movimientos e instrumentos son articulados y compuestos como si fueren sonidos, timbres y tiempos. Son música en la misma medida en que la música ha devenido otra cosa.

como estas não tiveram continuadores imediatos nas décadas seguintes. Apenas algumas óperas de câmara de compositores como Milhaud, Hindemith e Britten, trouxeram a espontaneidade e o vigor que a grande ópera parecia já não oferecer, mas sem chegar a revolucionar os princípios do gênero. Nos anos 50, a maioria das novas vanguardas europeias focava sua atenção mais em dominar as inovações técnicas e estéticas fixadas em fundamentos puramente musicais, como o serialismo integral, do que em re-pensar uma nova natureza da performance. Se por um lado as novas técnicas de música aleatória e notação gráfica reconheciam a importância do intérprete na criação musical, por outro, a performance ainda era pensada como meio para a realização de uma partitura; ou seja, como processo comunicativo de natureza exclusivamente acústica.

A situação começou a mudar no final da década de 50. Sem dúvida foi de enorme importância a influência exercida por John Cage, cuja visita aos cursos de Darmstadt em 1958 renovou o ambiente musical europeu. Principalmente através dos *happenings*, trabalho que ele vinha realizando nos Estados Unidos, onde confluía o trabalho de vários artistas de diferentes áreas, organizados sob os princípios do acaso e da aleatoriedade. Baseado na tradição do dadaísmo e na filosofia oriental Zen, estes eventos poderiam ser resumidos na frase de Cage (apud Salzman, Dési, 2008:125) “deixá-los estar juntos, não mantê-los presos”<sup>18</sup>. O primeiro destes happenings aconteceu em 1952 e consistiu numa leitura, pontuada por pausas, feita por Cage do alto de uma escada de mão. Enquanto isso, tinham lugar atividades díspares realizadas por outros artistas: dança por Merce Cunningham, leitura de poemas por Charles Olson e Mary J. Richards, exibição de pinturas e reprodução de discos por Robert Rauschenberg e piano tocado por David Tudor. Tudo em períodos de tempo determinados pelo acaso, enquadrado no tempo total da leitura.

---

<sup>18</sup> let it be together, not hold it together.

Como indicam Salzman e Dési (2008) Cage nunca se dispôs a criar novas formas de teatro, mas sua obra, e a de outros grupos de performance diretamente ligados a ele, como Fluxus<sup>19</sup>, desempenhou um papel importante na mudança da noção de performance musical a partir da sua definição clássica. Deste novo ponto de vista, a música, além de som, é gesto, ação e teatro. Estas ideias tiveram um efeito profundo no rumo seguido na Europa por alguns compositores que procuravam alternativas a determinado serialismo estrito. “O sorriso zen de Cage passeia pela Europa e todos os ‘filhos de Webern’ se apressam em conhecê-lo e tirar conclusões”<sup>20</sup> (Barber, 1987:16, grifo do autor). Somado a isso, o palco vazio (e a plateia também) das primeiras apresentações públicas de música eletroacústica daqueles anos, fez com que alguns compositores reavaliassem o caráter físico da performance e a importância da presença do intérprete.

Quase ao mesmo tempo em que Cage mexia na rigidez dos palcos europeus, outro compositor também do Novo Mundo, mas desta vez do outro extremo, se estabelecia em Colônia. Em 1957, o argentino Mauricio Kagel chega à cidade que naquele momento era a capital do serialismo musical europeu, mas também o centro de atividade de Fluxus e de Cage e seus seguidores na Europa. Ali, Kagel se familiariza com ambas as correntes, assiste a vários dos eventos de Fluxus, entra em contato com o círculo de compositores de Darmstadt e compartilha o estúdio de música eletrônica de Colônia com Stockhausen e Ligeti, recém-chegado de Budapeste.

---

<sup>19</sup> Rede internacional de artistas caracterizada pela mistura de diferentes meios e disciplinas artísticas. Sob o estímulo de John Cage, foi informalmente organizada em 1961 pelo lituano George Maciunas através da Revista *Fluxus*, se estendendo para os Estados Unidos, Europa (principalmente Alemanha) e Japão. Outros integrantes do início do Fluxus foram La Monte Young, George Brecht, John Cage, Jackson Mac Low e Toshi Ichijanagi, organizando palestras e performances de música e poesia visual.

<sup>20</sup> La sonrisa zen de Cage se pasea por Europa y todos los “hijos de Webern” se apresuran a conocerla y a sacar consecuencias.

### 1.3 Teatro Instrumental

Em 1958 se realizou em Colônia uma apresentação de *Water Walk*<sup>21</sup> de Cage. Na ocasião, um dos críticos mais influentes da vanguarda, Hans-Klaus Metzger, falou sobre a obra utilizando o termo Teatro Instrumental, o mesmo que apareceria nos escritos de Kagel com uma fundamentação teórica e um significado muito mais definido (Heile, 2006). O próprio Kagel se atribui a invenção do termo, o que é provavelmente certo. De qualquer forma, dificilmente seja casual que esses fatos coincidam com as primeiras experiências de Kagel no teatro musical, considerando, aliás, sua confessada admiração por Cage. “Quem quer que mereça o crédito, obviamente o fenômeno foi novo e inovador o bastante para que houvesse a necessidade de uma nova terminologia”<sup>22</sup> (Salzman, Dési, 2008:127).

Kagel não restringiu seu trabalho à composição. No estudo e desenvolvimento do teatro instrumental ele se desempenhou também como pesquisador, palestrante, intérprete e docente<sup>23</sup>. Em um dos seus artigos fundamentais para a conceituação do teatro instrumental, começa propondo uma necessária distinção entre as noções de Teatro Musical e Teatro Instrumental, baseada nas características de ação cantada herdeira da ópera da primeira, e a participação teatral do instrumentista do segundo.

Em 1959 funda o Kölner Ensemble de música contemporânea, o qual servirá como laboratório de experimentação para suas novas ideias. Entre esse ano e o seguinte compõe, quase simultaneamente, duas das suas primeiras peças de teatro instrumental, *Sonant* e *Sur*

<sup>21</sup> Nesta peça de 3 minutos, Cage utiliza 35 materiais, quase todos relacionados com a água. Alguns exemplos: banheira, peixe de brinquedo, piano de cauda, panela de pressão onde o vapor é liberado, cubos de gelo e liquidificador para picá-los, patinho de borracha, apito chamador de gansos, cinco rádios, gravador de fita cassete, vaso com flores, garrafa de vinho, sifão com água gasificada, etc. A partitura consiste em uma lista de instruções, um desenho da planta mostrando a localização dos instrumentos e objetos, três páginas com uma linha de tempo (representando um minuto cada uma) com descrições e notação gráfica de ocorrência de eventos e uma lista de notas “sobre algumas das ações a serem feitas na ordem das ocorrências”. Os tempos não são precisos: “Iniciar o relógio e em seguida as ações no tempo, tão próximas quanto possível à sua aparição na partitura” (Chaudron, 2010).

<sup>22</sup> Whoever deserves the credit, the phenomenon was obviously new and innovative enough that there was a felt need for new terminology.

<sup>23</sup> Entre 1974 e 1997 lecionou a disciplina *Neues Musiktheater* (Novo Teatro Musical) na Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha.

*scène*. Partindo de pontos de vista opostos, a primeira transforma a execução de instrumentos musicais em ações teatrais; a segunda, pelo contrário, apresenta a performance musical em um contexto quase teatral. Estas duas peças, fundamentais na história do teatro instrumental, permitem observar as características principais que o gênero iria desenvolver ao longo dos anos. Os conceitos aqui expostos servirão para futura análise das obras que são objeto do presente trabalho.

Em *Sonant*, a música resulta das técnicas de toque dos instrumentos envolvidos (violão, harpa, contrabaixo e percussão). São as ações físicas nos instrumentos as que produzem o som. Através do contato direto com o instrumentista, Kagel faz um levantamento do material disponível, estudando as possibilidades dos instrumentos, suas técnicas de execução e modos de toque. Em vez de partir de uma ideia musical *a priori*, como uma melodia ou uma progressão de acordes, Kagel utiliza as ações físicas sobre os instrumentos e compõe com elas. Assim, o elemento cinético, o movimento de execução, não é apenas um meio para produzir música, mas é fundamental na concepção da obra. Isso resulta em uma nova dimensão do fazer musical, já que as ações instrumentais são escolhidas tanto por seu efeito visual quanto por seu resultado acústico. “Os elementos acústicos e os visuais se tornam ‘inteligíveis’ uns a causa dos outros, de forma que o espectador percebe a relação que existe de causa e efeito entre uma técnica instrumental (que perde sua ‘aura’ para se converter em ferramenta) e seu resultado sonoro”<sup>24</sup> (Barber, 1987:33, grifos do autor).

A partitura indica que a peça se deve tocar o mais *pianíssimo* possível. Inclusive, em um dos movimentos (*Pièce touchée, pièce jouée*), os músicos devem fazer uma “interpretação virtual”; isto é, tocar sem produzir som nenhum, permanecendo tão próximos das cordas ou da pele (dependendo do instrumento) quanto seja possível. O mais notável é que aqui a música está composta e escrita com o mesmo rigor que o resto da peça. O resultado visual,

---

<sup>24</sup> Los elementos acústicos y los visuales se vuelven “inteligibles” los unos a causa de los otros, de forma que el espectador se apercibe de la relación que existe de causa a efecto entre una técnica instrumental (que pierde el “aura” para convertirse en herramienta) y su concreto resultado sonoro.

portanto, não é de músicos fazendo mímica ou atuando como se tocassem, pois eles estão de fato “tocando” mas sem produzir som. Do ponto de vista teatral, os intérpretes estão “interpretando” a si mesmos. Desta forma Kagel evita a separação entre performance musical e teatral. “O sucesso do teatro musical de Kagel reside no continuum entre fazer musical e ação teatral, e, consequentemente, em que os músicos nunca têm que deixar realmente seus papéis de intérpretes”<sup>25</sup> (Heile, 2006:36). Neste “teatro mudo”, às vezes podem ser ouvidas notas soltas quando um instrumentista toca acidentalmente, mas, como a obra toda é *pianíssimo*, o público bem pode imaginar que ainda está ouvindo e faz um esforço por alcançar o limiar da audição. Assim, o público também participa da concentração do intérprete, a relação entre ambos passa a um terreno psicológico, o músico se torna ator e o ouvinte se torna espectador.

A incongruência entre a extrema dificuldade da ação corporal e o mínimo de som produzido pelos intérpretes é o efeito teatral no qual se baseia a obra. Mas *Sonant* tem mais elementos visuais e teatrais. Os intérpretes devem sinalizar entradas ou regrer trechos, por exemplo. No movimento *Fin II: Invitation au jeu, voix*, a partitura é puramente verbal (talvez o primeiro exemplo deste tipo de partitura). O texto gera e coordena, especificando somente as ações a serem realizadas sobre o instrumento, com indicações de tempo e dinâmica. O processo comunicativo, normalmente segredo para o público, é revelado, já que os músicos devem ler em voz alta algumas frases previamente escolhidas.

Em *Sur scène*, a vida musical é analisada e colocada sobre o palco. Seis intérpretes recriam os papéis dos principais personagens do mundo da música: um mímico, que pretende ser parte do auditório; um palestrante, que encarna um crítico musical; e um barítono e três instrumentistas que “representam” os papéis de si mesmos. A obra reflete uma imagem distorcida de um concerto tradicional, em forma satírica “mostra a vida musical tal qual ela é

---

<sup>25</sup> the success of Kagel’s music theater rests on the continuum between music-making and theatrical action, and, consequently, on musicians never actually having to step outside theirs role as performers.

na realidade e demonstra melancolicamente a sua futilidade”<sup>26</sup> (Schnebel, 1970, apud Barber, 1987:37). Efetivamente, a música, mesmo a considerada pura ou absoluta, está rodeada por elementos extra-musicais que fazem parte do ritual de concerto, naturalizados ao longo dos anos e que passam a ser inconscientes. São esses os elementos que compõem *Sur scène*: agradecimentos, comentários ao programa, afinação de instrumentos, vocalizações, aquecimento de mãos, etc. Todas essas situações, que superpõem e combinam o visual e o sonoro, estão aqui prefixadas e compostas conscientemente. Kagel confronta o tempo das ações teatrais com o das musicais, desenvolvendo simultaneamente várias dramaturgias. Isso permitiu ao autor alcançar “complexidades gestuais absolutamente únicas, que não se produziriam jamais se o fizessem do teatro puro ou da música pura”<sup>27</sup> (Kagel, 1983:128).

Durante a obra, o palestrante lê um absurdo *collage* de textos de crítica musical e fala enfaticamente sobre “o negócio da música de hoje”. O caráter, as inflexões e a dinâmica da voz são indicados na partitura. O resultado é uma alienação total do discurso, o texto perde seu sentido semântico criando-se uma melodia de palavras. Por outro lado, a voz cantada é usada puramente como um instrumento. O barítono oscila entre o normal e o grotesco em um paródico estilo operístico, cantando sons isolados, sílabas simples ou mesmo pedaços de palavras. O importante aqui é destacar que, pelo tratamento particular dado à voz, *Sur scène* é considerada uma peça de teatro instrumental. Concordando com Salzman e Dézi (2008), em *Sur scène* são os instrumentos os que falam e atuam, enquanto “o som do narrador é, na verdade, uma voz falando entre aspas”<sup>28</sup>. Esta obra, como muitas outras do teatro instrumental que incluem o uso da voz cantada ou falada, transcendem as categorias que distinguem música vocal de música instrumental. Isso é o que torna coerente o conceito de Kagel de teatro instrumental.

---

<sup>26</sup> muestra la vida musical tal cual ella es en realidad y demuestra melancólicamente su futilidad.

<sup>27</sup> complexités gestiques absolument uniques, qui ne se produiraient jamais si l'on faisant du théâtre pur ou de la musique pure.

<sup>28</sup> The sound of the narrator is, in effect, a speaking voice in quotation marks.

Como sustenta Heile, a importância da estrutura teatral em *Sur scène* “reside na alteração da percepção da música: ela parece ser parte de um drama surreal ao invés de simples performance. Em outras palavras, se os músicos simplesmente tocam ou se *agem como se estivessem tocando* nunca é totalmente seguro”<sup>29</sup> (2006:39, grifo do autor). Esta peça, como muitas outras do teatro instrumental, apagam as diferenças entre performance musical e teatral. Como espectadores, não sabemos se os instrumentistas estão tocando como parte de uma peça teatral ou se estão tocando uma música que podemos desfrutar e julgar criticamente. É dizer, se diluem as distinções entre escuta “semântica” e “estética” (Heile, 2006:39) e a obra pode ser percebida e experimentada combinando ou alternando ambos os sentidos.

Como demonstra *Sur scène*, no teatro instrumental o compositor cria com diferentes materiais. Ele pode imaginar e compor uma situação com músicos no palco sem necessariamente pensar no som. “Eu acredito que se pode compor com tudo; as situações entre músicos são eminentemente musicais em um sentido teatral; se podem compor essas situações sem que uma representação musical seja previamente fixada”<sup>30</sup> (Kagel, 1983:125).

Apesar das diferentes perspectivas em que *Sonant* e *Sur scène* abordam o teatro instrumental, o que têm em comum é a não divisão entre ação teatral e performance musical. Esse é o princípio geral do teatro instrumental: a música não acompanha a ação, mas é a ação (como em *Sonant*), ou ao menos é parte integral da ação (como em *Sur scène*), e vice-versa. “O gesto que produz o som e o som produzido são vistos como uma ação integral músico-teatral que tem componentes acústicos e visuais”<sup>31</sup> (Heile, 2006:40).

---

<sup>29</sup> The importance of the theatrical frame lies in altering the perception of the music: it appears to be part of a surreal drama, rather than straightforward performance. In other words, whether the musicians simply play music or *act as if they do* is never quite certain.

<sup>30</sup> Je crois que l'on peut composer avec tout; les situations entre musiciens sont éminemment musicales dans un sens théâtral ; on peut composer ces situations sans qu'une représentation musical soit préalablement fixée.

<sup>31</sup> Sound-producing gesture and sound produced are to be seen as one integral music-theatrical action which has acoustic and visual components.

Conforme analisado até aqui, é possível destacar três pontos chave na caracterização do teatro instrumental:

1. Uma nova postura do intérprete.

Na execução de uma peça tradicional se exige do instrumentista uma perfeita atenção àquilo escrito na partitura, e se pressupõe fidelidade, sensibilidade e talento. Mas nas peças de teatro instrumental, “onde a notação musical se enriquece com indicações referentes a uma teatralização, a interpretação se estende ao campo psicológico e se espera do músico, [além daquilo], uma execução muito marcada por sua individualidade”<sup>32</sup> (Kagel, 1983:106). A abertura de novas fronteiras exige do intérprete novas habilidades expressivas. Ele deve poder criar no palco sua vida cênica de maneira intensa e variada, “deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos” (Grotowski, 1971:20).

2. O movimento e o gesto.

“O movimento é o elemento fundamental do teatro instrumental e, portanto, é levado em conta na composição”<sup>33</sup> (Kagel, 1983:107). A utilização do movimento é a marca essencial que distingue o teatro instrumental da execução tradicional. É através dele que o espaço musical e o espaço real se relacionam. O movimento influí acusticamente, dinamiza, direciona e distorce o som. Uma fonte sonora em movimento entra em um estado de modificação, provocando sons novos. Girar, correr, pular, bater ou chutar, por exemplo, são ações que influenciam dinâmica ou ritmicamente o som. Mas também, às vezes, como

---

<sup>32</sup> où la notation musicale s'enrichit d'indications se référant à une théâtralisation, l'interprétation s'élargit au domaine psychologique et l'on s'attend, du musicien, à une exécution très marquée de son individualité.

<sup>33</sup> Le mouvement est l'élément fondamental du théâtre instrumental et il en est donc tenu compte dans la composition musicale.

demonstra *Sonant*, o movimento é conteúdo em si mesmo, “a música também se percebe pelos olhos”<sup>34</sup> (Barber, 1987:17).

### 3. O instrumento ideal é o intérprete.

No teatro instrumental, é o instrumentista quem realiza os movimentos. Sendo assim, ele se transforma no instrumento ideal. Portanto, o teatro instrumental se compõe para um instrumentista, não para um instrumento. “Se compõe para alguém com um corpo (vestível, fantasiável, desnudável, com extremidades, etc.), mas também para alguém com olhar crítico e com reserva imaginativa para encontrar soluções técnicas próprias”<sup>35</sup> (Barber, 1987:34). No teatro instrumental, o intérprete se vê obrigado a repensar a sua relação orgânica homem-instrumento, a tomar consciência do seu próprio corpo e ponderar todas suas possibilidades, incluída a voz, e finalmente ir além da interpretação mecânica e do virtuosismo vazio.

Estas ideias foram aplicadas por vários compositores em suas obras, cada um outorgando-lhes características próprias, favorecendo a consolidação do teatro instrumental e ampliando as perspectivas no teatro musical. Entre as primeiras obras deste tipo podemos citar *Circles* (1960), de Luciano Berio, para voz, harpa e dois percussionistas, onde a movimentação da soprano no palco em relação aos percussionistas evidencia a forma circular da peça. *Originale* (1961), de Stockhausen, recria um happening ao estilo de Cage e Fluxus, mas rigorosamente composto, com todas as ações previstas sem a intervenção do acaso. Em *Eight songs for a mad king* (1969), para cantor e seis instrumentistas, Maxwell Davies coloca estes últimos em gaiolas gigantes, como passarinhos aos quais o Rei louco tenta ensinar a cantar. Em *Verses for Ensembles* (1969), de Harrison Birtwistle, para madeiras, metais e percussão, os instrumentistas devem mudar de lugar cada vez que mudam de instrumento (piccolo – flauta, fagote – contra fagote, etc.), com a consequente espacialização do som.

---

<sup>34</sup> La música también se percibe por los ojos.

<sup>35</sup> Se compone para alguien con un cuerpo (vestible, disfrazable, desnudable, con extremidades, etc.), pero también para alguien con mirada crítica y con reserva imaginativa para encontrar soluciones técnicas propias.

Finalmente não podemos deixar de mencionar outra peça de Kagel: *Match*<sup>36</sup> (1964), para três intérpretes, obra que na opinião de Heile (2006), possivelmente seja o maior clássico do teatro instrumental. Aqui caberia melhor utilizar o termo “intérpretes” com o mesmo sentido duplo que tem em inglês (*players*) e alemão (*spieler*), ou seja, intérpretes e “jogadores”; porque *Match* retrata uma disputa esportiva entre dois violoncelistas com um percussionista como árbitro. Os violoncelistas se colocam em laterais opostas do palco e o percussionista no centro e mais atrás, como em um verdadeiro jogo de “pingue-pongue musical”. Porém, a única alusão concreta a este jogo se dá no começo, com uma sequência de *pizzicati alla Bartók* alternados entre os violoncelistas, que lembra o som das bolinhas rebotando (Ex.1).

The musical score for 'Match' by Mauricio Kagel, 1964, is a complex document for three performers. It includes parts for Marimbaphon, Violoncello I, Violoncello II, and Handbecken. The score is filled with detailed musical notation, including various dynamics (e.g., fff, ff, f, p, pp, mf, mp), articulations (e.g., pizz., arco, pont., col legno, tratto, rasch., raff.), and performance instructions (e.g., 'Dieter Schnebel gewidmet', 'Marimbaphon', 'SITZEND SPIELEN fff', 'acc. molto', 'a tempo', 'rall.', 'lang', 'GW', 'A', 'B', 'SUL. PONT.', 'NAT.', 'FINGER', 'col legno battuto = LB', 'col legno tratto = LT', 'col legno tratto = LT', 'mf!', 'lang', 'rall.', 'fff', 'fff', 'secco!', 'simile', 'IV', 'sempre IV corda', 'III', 'sempre III corda', 'MM 48', '(rall.) — a tempo', 'Einsatz geben', 'II', '1/2 LB', 'LB', 'ARCO ORD.', 'vibrato', '(tutto l'arco)', 'PONT.', 'TASTO', '1/2 LT', 'TASTO', 'PONT.', 'TASTO', 'LT', 'PP', 'mf', 'mf', 'NAGEL', 'senza vib.', 'ff', 'poco arco', 'acc.', 'Triller: mf', 'rall.', '1/2 LT PONT.', 'NAT.', '1/2 LB', '(tutto l'arco)', '1/2 LT', 'PONT.', 'LT', 'rall.', 'Corpus', 'ff'). The title 'match für drei Spieler' is centered at the top, and 'Mauricio Kagel 1964' is on the right side.

Ex.1. *Match*, para três intérpretes, c.1-10 (Kagel, 1964).

<sup>36</sup> Existe uma versão cinematográfica desta obra, um curta de 1966, em preto e branco, dirigido pelo próprio Kagel.

No resto da peça, toda outra referência é de natureza abstrata, e os músicos parecem estar envolvidos em algum tipo de competição surreal (Kagel confessa ter sonhado esta obra). Como em *Sonant*, o efeito cênico da peça é derivado da própria execução instrumental. Os instrumentistas não interrompem sua execução para atuar como atletas, pois a execução em si, por sua alta complexidade, funciona como reminiscência de uma competição esportiva. Mais uma vez, Kagel combina a ênfase no valor intrínseco do movimento da performance instrumental com uma referência semântica, demonstrando que, no teatro instrumental, a música não pode ser concebida apenas em termos acústicos.

Em suma, o teatro instrumental redescobre a natureza visual e cinética da performance. Elementos que fazem parte integral da música na maioria das culturas, e que permaneceram esquecidos durante muitos anos na música clássica ocidental, voltam sob novas perspectivas nestas obras. Assim, a presença corporal do intérprete, o caráter físico da ação musical, o espaço tridimensional do palco e o concerto como um espetáculo de encenação, não permitem mais a escuta de olhos fechados que tantas vezes simbolizou o ouvinte compenetrado, “verdadeiro” amante da música. E ainda mais, esta obrigação de perceber a música de olhos abertos, nos faz ver com outro olhar mesmo os concertos tradicionais de música clássica. Não esqueçamos que antes da invenção dos meios de difusão e reprodução da música, os concertos eram espetáculos para desfrutar com todos os sentidos. Nesse sentido, o teatro instrumental se impõe também, nas palavras de Kagel (apud Heile, 2006:38) como uma “re-humanização do fazer musical”.

#### **1.4 Teatro Musical no Brasil**

O Brasil não ficou fora da influência das novidades musicais que aconteciam na Europa nos anos 60. Em 1963, um grupo de compositores atuantes em São Paulo publica na revista *Invenção*, ligada à poesia concreta, um manifesto titulado *Por uma nova música*

brasileira. Este grupo de compositores, entre os quais se destacavam Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, passaria a ser conhecido como Grupo Música Nova. Com a integração de elementos visuais e uma estética de marcada influência Dadaísta, a produção deste grupo seria decisiva na renovação da linguagem musical brasileira.

Por ocasião da VIII Bienal de Arte de São Paulo, em 1965, Música Nova apresentou algumas das suas obras. Entre elas *Ouviver a música*, de Willy Corrêa de Oliveira, segundo José Maria Neves, “uma proposição de espetáculo total que parte da participação coletiva e da percepção plurissensorial da mensagem musical” (1981:163) que marcou época na música brasileira. Contudo, o compositor que se dedicou fortemente ao gênero e que mais aplicou os conceitos do teatro musical foi Gilberto Mendes.

Em 1964 Mendes compõe a obra *Cidade*, sobre o poema homônimo de Augusto de Campos, para vozes (narradores e cantores), piano, contrabaixo, percussão, toca-discos, gravador, outros aparelhos eletrodomésticos e projeção de slides. Na partitura se combinam notação tradicional, texto e diagramas com indicações exatas das ações, sem utilização do acaso no processo composicional. Outro exemplo deste autor é *Santos Football Music* (1969), para orquestra e duas fitas gravadas com a narração de um jogo de futebol. A participação do público está prevista ao longo da obra, e o elemento cênico entra em jogo quando o *spalla* e o regente batem bola chutando, no final, em direção à plateia. Um ano depois compõe *Atualidades: Kreutzer 70*, para violinista, pianista e tape, na qual os intérpretes permanecem em silêncio, participando apenas como elemento visual. O som provém da gravação de trechos da novela *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, construída por Mendes a partir da leitura em cinco línguas diferentes. De 1971 é *Ashmatour*, para vozes e percussão, onde a exploração e superposição de efeitos onomatopeicos, com consequências visuais e humorísticas, são a base

da composição. O resultado é uma “espécie de jingle” (Neves, 1981:167) publicitário de uma imaginaria agência de turismo que oferece viagens ao país onde a asma não existe.

Outro compositor que incursionou no teatro musical é Jorge Antunes, autor de *Le cru et le cuit* (1992), para um percussionista, fontes sonoras brasileiras e sons pré gravados. Esta obra é objeto da presente pesquisa e seu estudo será aprofundado no terceiro capítulo. Mas desde 1965 Antunes já mostrava interesse pela relação entre elementos acústicos e visuais, compondo uma série de obras plurissensoriais sob o nome de *Cromoplastofonias*. Em 1975 compôs duas peças de teatro instrumental para conjuntos de câmara. A primeira, *Coreto*, está escrita para flauta e piccolo, clarineta, trompa, viola, violoncelo, piano vertical desafinado e três atores. Os músicos tocam situados sobre uma estrutura metálica de três níveis, enquanto os atores se deslocam no palco, percutindo a estrutura e realizando diversas ações no espaço e com os músicos. A segunda, *Source vers SP*, foi concebida para abarcar todo o tempo em volta de um concerto tradicional, portanto sua duração é indeterminada. A obra é dividida em três partes para ser apresentada no foyer de um teatro: o *Introito* antes do concerto, o *Intermezzo* durante o intervalo, e o *Finale* depois do concerto. Escrita para contralto, flauta, oboé, trompa, piano, viola, violoncelo, sintetizador e fita magnética, esta peça inclui também pequenas fontes sonoras amplificadas, a participação de uma bailarina e teclado de luzes.

A obra de outro compositor brasileiro, Luiz Carlos Csekö, se caracteriza por ser “uma interface entre música experimental e intervenção visual” (Csekö, 2009). Em suas partituras, além da música, estão indicados detalhadamente o desenho de iluminação, desenho de palco e desenho de som (amplificação, espacialização). Na peça para barítono *Corda bamba* (1982), por exemplo, um estreito facho ilumina o intérprete que, além de lidar com a complexa parte vocal, deve tocar eventualmente pequenos instrumentos de percussão, apito e sons corporais (Ex.2).

Ex.2. *Corda bamba*, p.1 (Csekö, 1982).

Na vasta produção de Csekö se encontram também as obras *Brazil S.A. extração de impostos*, para barítono e percussão, com texto de Flávio Rangel; *Contraevento*, para um performer ator ou músico; *E(s)stro(a)versão*, para pianista; *Boca no trombone*, para trombonista; *Divisor de águas* e *Lâmina da voz*, ambas para barítono e piano, com textos de Antonio Brasileiro e de João Cabral de Melo Neto respectivamente; e *Sound*, para voz feminina. O próprio autor não costuma definir sua obra como teatro musical, pois declara que suas peças podem ter radiodifusão sem que sejam prejudicadas, “mas no palco não se poderá fazer a obra sem o *scenic, light, ou sonic design*” (Csekö, 2009, grifos do autor).

Em anos mais recentes, outro compositor que trabalhou com teatro instrumental é Tim Rescala. De ampla atuação na área da música popular e da erudita, Rescala se destaca justamente pela dissolução de barreiras e fusão de estilos, e pelo humor irônico presente nas suas peças. O tom humorístico, e as derivações teatrais da música, podem ser notadas em alguns dos seus títulos: *Música para regente e bailarina* (1989); *Cantos* (1994), para soprano; ou *Quinteto convulsivo* (2000), para quinteto de sopros. Outra obra deste gênero é *Romance policial* (1994), para seis instrumentistas. Também as obras para percussão *Bravo!* (1989),

para quatro percussionistas, na qual é representada uma plateia de concerto com todas suas ações e sons de palmas e gritos; *A dois* (1992), na qual dois percussionistas rodeados de instrumentos encenam a vida cotidiana de um casal; e *Drummer drama* (1992), batalha entre um baterista e os sons de uma bateria eletrônica. Estas últimas serão comentadas com maior detalhe no próximo capítulo, dedicado à percussão.

Por último mencionaremos o compositor Chico Mello, atualmente radicado em Berlim, a quem pertence a obra *Nih Nik*<sup>37</sup> (1996), para um percussionista, um trombonista e passos sonoros com eletrônica ao vivo. Mello, que realizou estudos na Alemanha com Dieter Schnebel, também compôs, dedicada a ele, *Todo Santo* (1987), para um clarinetista, com utilização de gestos e movimentação cênica.

Partindo dos conceitos tratados neste primeiro capítulo, focaremos no próximo no estudo da percussão. Primeiro analisaremos suas particularidades e características básicas, para depois analisá-la do ponto de vista do teatro instrumental.

---

<sup>37</sup> Esta obra foi objeto de estudo da dissertação de Mestrado de Paulo Cesar Demarchi (2009), a qual pode ser consultada para maior informação.

## 2. DA PERCUSSÃO

Na música ocidental de tradição escrita, os instrumentos de percussão cumpriram essencialmente um propósito simples durante séculos: prover ênfase dramática e tímbrica ao movimento estrutural da harmonia. A natureza da linguagem tonal praticada no classicismo e no romantismo implicava que os sons da percussão fossem adaptados e moldados à retórica tímbrica, rítmica e melódica da orquestra. Essa forma de conceber a percussão se reflete nas afirmações de importantes tratados do século XIX. No seu *Grande tratado de instrumentação*, Berlioz diferenciava dois tipos de instrumentos de percussão: os “de altura fixa musicalmente determinada, (...) [e] aqueles cujo som tem pouco valor musical e podem ser classificados somente entre os ruídos indeterminados”<sup>38</sup> (Berlioz, 1948:370). Também indicava que estes instrumentos, que “só produzem ruídos de variados caracteres”<sup>39</sup>, deviam ser usados apenas como efeitos especiais, para realçar pontos culminantes e colorir o ritmo. Por sua vez, Rimsky-Korsakov concordava com tal ideia e, nos *Princípios de orquestração*, declarava que os instrumentos de percussão de som indeterminado “não se prestam para a melodia nem para a harmonia e não podem cumprir mais do que uma função rítmica; devem ser considerados como puramente ornamentais”<sup>40</sup> (Rimsky-Korsakov, 1995:36).

Esse conceitos mudariam paulatinamente, acompanhando as importantes inovações musicais acontecidas nos inícios do século XX. Inovações que se manifestaram na harmonia com o surgimento da atonalidade, levada adiante por Schoenberg em obras como as *Cinco peças orquestrais* Op.16 (1909) e outras do seu período expressionista; mas também na

<sup>38</sup> These are of two kinds: one comprises the instruments of fixed and musically determined pitch; the other, those whose sound has little musical value and can be ranked only among indefinite noises.

<sup>39</sup> produce only noises of various characters.

<sup>40</sup> no se prestan para la melodía ni para la armonía y no pueden jugar más que un rol rítmico; deben ser considerados como puramente ornamentales.

valorização do ritmo como elemento estruturador, revelado na *Sagração da primavera* (1913) de Stravinsky; e na importância dada ao timbre, demonstrada por Debussy em *Jeux* (1913), por exemplo. A aplicação destas práticas e a consequente dissolução da harmonia tonal como base da arquitetura musical em grande escala, significaram, segundo Steven Schick (1995), a libertação da percussão do mero rol de suporte.

A percussão se converteu então em terreno fértil para a experimentação musical. Os compositores, livres das restrições da música tonal, começaram um período de exploração das qualidades sonoras inerentes à percussão. Nesse novo panorama descobriram, entre outras coisas, a capacidade que a percussão tem de produzir uma enorme variedade de sons em mãos de relativamente poucos intérpretes. Isso conduziu logicamente à ideia de percussão múltipla, onde a diversidade sonora pode ser multiplicada pedindo a só um percussionista que toque dois ou mais instrumentos.

## **2.1 Percussão múltipla**

Nas primeiras décadas do século XX, a percussão múltipla surgiu, praticamente, como uma questão de conveniência. Os instrumentos que normalmente eram tocados por um naipe de percussão inteiro foram combinados para serem tocados por um intérprete só. Isso permitia, evidentemente, reduzir o número de instrumentistas e espaço necessário nas peças de música de câmara, mas também outorgava maior eficiência rítmica e dinâmica na performance.

Naquele estágio incipiente, a percussão múltipla não tinha uma tradição de escrita nem de execução para compositores e intérpretes. O único conjunto estandardizado de instrumentos de percussão era a bateria. Surgida nos Estados Unidos entre os séculos XIX e XX, a bateria consistia basicamente na união dos instrumentos de percussão das bandas militares e orquestras de sopros populares naquele país. Posteriormente, através do seu rápido

desenvolvimento pelo uso generalizado nas bandas de jazz, a bateria serviu de modelo para os compositores europeus. Assim, este instrumento começou a exercer certo efeito estabilizador no desenvolvimento da percussão múltipla, tanto como instrumento a ser estudado pelos intérpretes quanto como modelo para os compositores. O caso mais emblemático é o de Stravinsky em *L'histoire du soldat* (1918) (Ex.3), mas também foi utilizada pelo compositor britânico William Walton em *Façade* (1922) e pelo francês Darius Milhaud<sup>41</sup> em *La Création du monde* (1923).

**Marche Triomphale du Diable**

Ex.3. Parte de percussão de *L'histoire du soldat*, de Stravinsky (1955 [1918]).

*Marche triomphale du Diable*, c. 1-21.

Mesmo para serem tocados por um percussionista, os instrumentos da bateria estão escritos individualmente.

Sem tomar a bateria como modelo, mas com a mesma ideia de reunir os instrumentos de um naipe inteiro em poucas mãos, Béla Bartók compôs em 1937 a *Sonata para dois pianos e percussão*. A parte de percussão desta peça, escrita para dois percussionistas, reúne os instrumentos mais usuais da percussão orquestral: timpanos, xilofone, duas caixas, bumbo, pratos, triângulo e tam-tam. Além de suas qualidades musicais, esta peça tem também uma

<sup>41</sup> Este autor comporia anos depois algumas das primeiras obras para solista de percussão: o *Concerto pour batterie et petit orchestre* (1929-30) e o *Concerto para Marimba e Vibrafone* (1947).

importância simbólica, já que os instrumentos de percussão ocupam o lugar de solistas em pé de igualdade com o piano, um feito sem precedentes até então.

A década de 30 viu nascer também as primeiras obras de câmara escritas exclusivamente para instrumentos de percussão. De 1930 são as *Rítmicas N°5* e *N°6* do compositor cubano Amadeo Roldán, para onze percussionistas, com marcada influência da música tradicional do seu país. Em 1931 Edgar Varèse compôs *Ionisation*, na qual treze percussionistas utilizam 39 instrumentos diferentes, sirenes e piano (Ex.4). Nesta obra, de enorme importância para o repertório, não apenas da percussão, ficam claramente demonstrados os conceitos que John Cage postularia ao falar da música de Varèse, quando dizia que ela

não surge de relações de altura (...), mas de uma aceitação de todos os fenômenos sonoros como material apropriado para a música. Enquanto outros ainda estavam discriminando sons "musicais" de ruídos, Varèse se moveu no campo do som em si, sem dividi-lo em dois por não ter introduzido na percepção dele um preconceito mental<sup>42</sup> (Cage, 1973:83, grifo do autor).

Vale ressaltar que, com *Ionisation*, Varèse se afirma como um dos antecessores da *musique concrète*, que seria desenvolvida anos mais tarde por Pierre Schaeffer.

---

<sup>42</sup> does not arise from pitch relations (...), but arises from an acceptance of all audible phenomena as material proper to music. While others were still discriminating "musical" tones from noises, Varèse moved into the field of sound itself, not splitting it in two by introducing into the perception of it a mental prejudice.

# IONISATION

(for Percussion Ensemble of 13 Players)

Edgard Varèse

$\text{♩} = 69$

1. Grande Cymbale Chinoise (Grosse Caisse (très grave))

2. ... Gong, Tam-tam clair, Tam-tam grave

3. ... 2 Rongue (clair, grave), Caisse Roulante

4. ... Tambour militaire, Caisse roulante

5. ... Sirène claire, Tambour à corde

6. ... Sirène grave, Fouet, Gûiro

7. ... 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave), Claves, Triangle

8. ... Caisse claire (démibréve), 2 Maracas (Clare, Grave)

9. ... Tarole, Caisse claire, Cymbale suspendue

10. ... Grelots, Cymbales

11. ... Gûiro, Castagnettes

12. ... Tambour de Basque, Enclumes

13. ... Piano

Ex.4. *Ionisation*, c. 1-7 (Varèse, 1989 [1931]).

Outras obras para conjunto de percussão datadas na mesma década são *Three dance movements* (1933) de William Russell, e *Ostinato Pianissimo* (1934) e *Pulse* (1939) de Henry Cowell.

Como já foi dito, naqueles anos a percussão múltipla não estava consolidada ainda como disciplina. Excetuando o caso da bateria, nas primeiras obras para percussão escritas até 1940, era comum que cada instrumentista executasse só um instrumento, ou no máximo que alternasse de um para outro. As partes de percussão múltipla consistiam na simples combinação de instrumentos individuais. Devido à sua novidade e a consequente falta de história e tradição, não existia uma prática de execução intrínseca nem uma noção definida de composição para percussão múltipla.

O primeiro intento de alcançar uma unidade na percussão múltipla chegou ao final dos 30 e começo dos 40, com as composições para ensamble de percussão de John Cage e Lou Harrison. Ambos compositores, atuantes na costa oeste dos Estados Unidos, redefiniram as ideias tradicionais do som de percussão, abrindo o campo para o uso de sucata e outros objetos produtores de “ruído”. “A sua fascinação pelos novos timbres e sua vontade de explorar combinações ecléticas de instrumentos levou-os a tratar a percussão múltipla como norma, e não como exceção para os percussionistas”<sup>43</sup> (Schick, 1995:258). Duas obras desta primeira fase de John Cage, *Third Construction* (1941) e *Amores* (1943), exemplificam diferentes direções tomadas na percussão múltipla.

*Terceira Construção* (Ex.5), para quatro percussionistas, “é essencialmente uma obra orquestral escrita para instrumentos de percussão”<sup>44</sup> (Schick, 1995:258). Cada executante toca um grande conjunto de instrumentos de diversos tipos (madeiras, metais e peles) e originários de diferentes culturas (Fig.1), sem manter necessariamente os modos de execução tradicionais. A obra explora a paleta sonora percussiva de um modo que seria impossível igualar se o compositor se houvesse limitado ao uso de um instrumento por intérprete.

---

<sup>43</sup> Their infatuation with novel timbres and their willingness to explore eclectic combinations of instruments led them to treat arrays of multiple percussion as the norm and not the exception for percussionists.

<sup>44</sup> is essentially an orchestral work written for percussion instruments.

DRUMS

*(J) (J)*

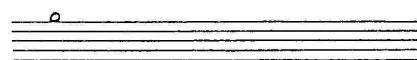
*(J) (J)*

*f ff ff*

Ex.5. Third construction, c. 109-116 (Cage, 1970 [1941]).

(1)

N.W. INDIAN RATTLE (WOODEN)



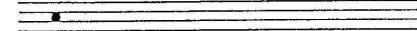
5 GRADUATED TIN CANS



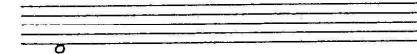
3 GRADUATED DRUMS (TOMTOMS)



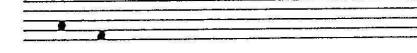
CLAVES



LARGE CHINESE CYMBAL (SUSPENDED)



MARACAS



TEPONAXTLE

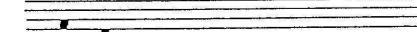


Fig.1. Instrumental do percussionista I: chocalho indígena, cinco latas, três tom-toms, claves, prato chinês, maracas e teponaxtle (tambor de tronco mexicano).

*Amores*, para trio de percussão e piano preparado, utiliza um instrumental muito mais restrito, se limitando a um tipo de instrumento para cada movimento da peça. O primeiro e o quarto são solos de piano preparado; no segundo, os percussionistas utilizam apenas tom-toms; e no terceiro, blocos de madeira. Jogos de alturas e colorido tímbrico são logrados por meio de sutis variações nos modos de execução, “formando uma simbiose entre as esferas do timbre e da melodia, que ainda é quiçá a mais bem sucedida realização da ideia de Schoenberg de ‘Klangfarbenmelodie’ – melodia de timbres”<sup>45</sup> (Schick, 1995:259, grifo do autor).

Em meados do século XX já existiam transcrições e peças originais para xilofone ou marimba solo, inclusive não eram raros nos Estados Unidos recitais inteiros dedicados a estes instrumentos. Paralelamente, em 1950, o compositor americano Elliott Carter começara a compor uma série de peças para tímpano solo, as que rapidamente entrariam no repertório habitual dos percussionistas. Como pode se observar, os instrumentos de percussão de altura determinada, em forma individual, foram mais facilmente apropriados por compositores e intérpretes como meio solo. Em 1956 John Cage compôs *27'10.554*”, para um percussionista. O conjunto de instrumentos deve ser escolhido pelo intérprete e deve incluir instrumentos ou objetos de metal, madeira, pele e outros (aparelhos eletrônicos ou mecânicos, rádios, apitos, etc). A peça pode ser tocada com a ajuda de uma gravação.

Por volta dos anos 60, a percussão múltipla havia se desenvolvido o suficiente, tanto a nível interpretativo como compositivo, como para que alguns compositores se interessassem nela com fins similares. Surgiram então as primeiras peças de percussão múltipla para um percussionista. Em uma entrevista concedida à revista *Percussive Notes* em 1985, Stockhausen lembra aquele momento:

Eu insisti durante vários anos: “Finalmente os percussionistas devem tornar-se tão importantes quanto os pianistas”. E pedi ao Dr. Steinecke, ex-chefe dos

---

<sup>45</sup> fashioning a symbiosis between the realm of timbre and that of melody that is still perhaps the most successful realization of Schoenberg’s idea of “Klangfarbenmelodie” – tone-color melody.

*Cursos de Verão de Darmstadt*, para ser o fundador de um novo concurso de percussão e obter o dinheiro dos prêmios para os percussionistas. Eu disse que ia escrever uma peça para solo de percussão que exigisse o mesmo nível de habilidade, técnica e musicalidade que a literatura solo tradicional. Ele estava muito satisfeito com isso. Eu trabalhei com [Christoph] Caskel e ele interpretou *Zyklus* no concerto final<sup>46</sup> (Stockhausen, 1985:17, grifos do autor).

*Zyklus* foi composta por Stockhausen em 1959 e estreada pelo percussionista alemão Christoph Caskel, figura chave no desenvolvimento da percussão múltipla que trabalhou junto aos maiores compositores da época. No mesmo ano, o compositor cubano Leo Brouwer compôs *Variantes*, também para um percussionista. Mas, segundo Steven Schick (1995), grande intérprete da atualidade, é *Zyklus* a obra que marca o início da percussão múltipla entendida como uma entidade instrumental única, com uma história e uma prática interpretativa própria, independente dos instrumentos que formam o conjunto. Nesta, como em posteriores obras para percussão múltipla, os instrumentos individuais que formam o conjunto, se consolidam formando um só instrumento. Isso se logra através de uma adequação física e motriz do intérprete à posição dos instrumentos no espaço, mas principalmente, através de um processo de assimilação interna. Como explica o percussionista Max Neuhaus ao falar de *Zyklus*:

Esta consolidação dos treze instrumentos em um, que a obra emprega, ocorre em grande parte na mente do intérprete; ele começa a pensar no vibrafone ou nos tambores não como instrumentos individuais, mas como diferentes áreas ou "notas" na escala de cores que ele tem à sua disposição<sup>47</sup> (Neuhaus, 1965:6, grifo do autor).

A consolidação da percussão múltipla como disciplina permitiu criar novas abordagens e questionamentos aos problemas interpretativos e estéticos da percussão. A partir de então, segundo Steven Schick, as obras para percussão múltipla foram se definindo, a grandes

<sup>46</sup> I insisted for several years: "Finally the percussion players must become as important as the pianists." And I asked Dr. Steinecke, former head of the *Darmstädter Ferienkurse*, to be the founder of a new percussion competition and to get the money for prizes for percussionists. I said that I was going to write a solo piece for percussion players that requires the same high level of skill, technique, and musicality as the traditional solo literature. He was very pleased about this. I worked with Caskel and he played *Zyklus* in the final concert.

<sup>47</sup> This solidification of the thirteen instruments, which the piece employs, into one is largely something that occurs in the performer's mind; he begins to think of the vibraphone or the drums not as individual instruments, but as different areas or "notes" in the color scale he has available to him.

rasgos, em torno de alguns tópicos centrais. Um deles foi a significativa exploração tímbrica e a abertura às novas sonoridades da percussão, iniciada por Varèse e Cage, presente em obras como *King of Denmark* (1964) de Morton Feldman, *Psappha* (1975) de Iannis Xenakis e *Bone Alphabet* (1991) de Bryan Ferneyhough. Outro, foi o reconhecimento da estética visual e a exploração dos parâmetros escultóricos e coreográficos inerentes à percussão múltipla, como em *Zyklus* de Stockhausen.

Em *Zyklus*, o posicionamento dos próprios instrumentos e, consequentemente, os movimentos do percussionista em meio deles, estão intimamente ligados à estrutura da obra. Como o título indica, a forma cíclica da partitura se reflete na forma circular da instalação instrumental (Fig.2): vibrafone, marimba, dois *wood drums*, quatro tom-toms, caixa clara, dois pratos suspensos, güiro, hi-hat, guizos, triângulo, quatro cincelos, gongo e tam-tam. A exploração tímbrica da peça se combina com virtuosos movimentos que o intérprete deve realizar para executar de maneira unificada instrumentos tão diferentes e variados. Isso faz com que sejam colocadas inevitavelmente em relevo as qualidades visuais e físicas inerentes da performance. “Portanto, a estrutura de *Zyklus* é revelada quase tanto pela forma como o intérprete se move quanto por como a peça soa”<sup>48</sup> (Schick, 1995:259).

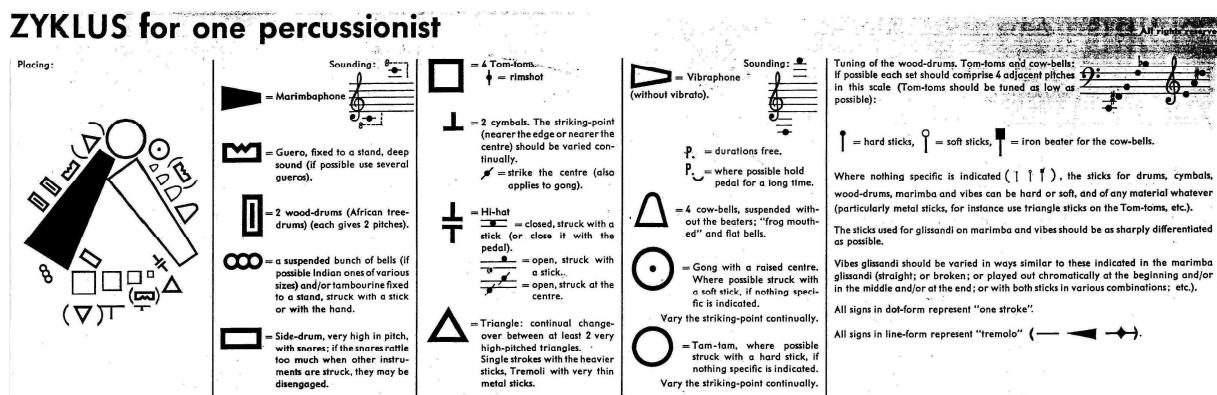


Fig.2. *Zyklus*, Posicionamento do instrumental e especificações dos instrumentos, afinação, baquetas e notação. (Stockhausen, 1959).

<sup>48</sup> Therefore, the structure of *Zyklus* is revealed almost as much by how the performer moves as by how the piece sounds.

O caráter naturalmente físico da performance aqui evidenciado não é exclusivo desta obra. Concordando com Smith Brindle (1978), toda obra para percussão tem certo caráter teatral, sobretudo aquelas onde se pode ver um intérprete em ação tocando vários instrumentos. A percussão múltipla quase sempre implica movimentos coordenados, quase que coreografados e estudados como se fossem dança.

É verdade que todos os instrumentos musicais requerem certo grau de movimento na sua execução, alguns mais do que outros. Um violinista faz mais movimentos que um flautista por exemplo. Um trombonista movimenta um braço mais do que outro, assim como um pianista utiliza principalmente a metade superior do corpo. Devido ao fato de que na percussão existem inúmeros instrumentos, cada um com seu modo de execução específico, os percussionistas devem utilizar diferentes partes do corpo de acordo com o instrumento, e às vezes, no caso da percussão múltipla, o corpo inteiro. Inclusive em instrumentos “individuais”, como a marimba ou os tímpanos, o corpo todo do percussionista entra em ação para poder abranger a grande extensão do instrumento. Ainda devemos contar a miríade de sutis gestos derivados das diferentes técnicas e modos de execução com mãos, dedos, baquetas de diversos tipos, quantidade e combinações.

Alguns compositores souberam aproveitar esses fatos fazendo uso deles em suas obras, mas deve-se lembrar que a gestualidade da percussão já cumpria um papel relevante em culturas não ocidentais. Um claro exemplo é o *Taiko*, conjunto de percussão tradicional japonês, onde a preparação física e mental prévia à execução, e o posterior retorno à posição inicial, são tão importantes quanto o próprio som. A potência dos movimentos físicos dos intérpretes, similares aos das artes marciais, se complementa com a potência sonora dos grandes tambores, fundindo em uma unidade os aspectos físico, visual e acústico.

Pode se observar que o desenvolvimento da percussão múltipla, junto ao “re-descubrimento” das suas qualidades visuais e físicas, coincidiu cronologicamente com o

surgimento do teatro instrumental no panorama musical de vanguarda. Como veremos em seguida, a percussão foi empregada frequentemente neste tipo de obras.

## 2.2 Percussão múltipla e teatro instrumental

A percussão múltipla e o teatro instrumental têm afinidades que aproximam e relacionam de maneiras diferentes um à outra. A unificação de sons percussivos com texto recitado ou cantado e a percussão tratada como teatro são, de fato, dois tópicos mencionados por Schick<sup>49</sup> ao redor dos quais foi se desenvolvendo o repertório para percussão múltipla.

São várias as obras e compositores que unificaram texto cantado ou falado aos sons da percussão. Um clássico exemplo, ainda que não possua características que permitam classificá-la como teatro instrumental, é a peça de Luciano Berio nomeada no capítulo anterior, *Circles* (1960), para voz feminina, dois percussionistas e harpa. Nela se estabelecem íntimas conexões entre o texto, a voz, os sons de um imenso conjunto de instrumentos de percussão e os movimentos requeridos para sua execução. Os poemas de e.e. cummings utilizados na peça possuem uma rica sonoridade que se combina à percussão de diversas maneiras. Desde um gesto simples, como o som de “sh...” na voz e o raspado de um papel de lixa, até seções muito maiores onde a percussão constrói ritmos e frases musicais a partir das palavras e frases do texto, e vice-versa. Desta forma “Berio evoca repetidamente a antiga conexão entre cantar e percutir”<sup>50</sup> (Schick, 1995:260).

De fato, a relação entre linguagem e percussão tem raízes ancestrais e pode ser encontrada em altos níveis de desenvolvimento em culturas tradicionais da África Ocidental e da Índia. No norte deste país, por exemplo, se utiliza a *tabla*, instrumento composto por dois pequenos membranofones, cujo estudo e execução são baseados em sons vocais. O

---

<sup>49</sup> Outros dois tópicos anteriormente citados são: a significativa exploração tímbrica, e o reconhecimento da estética visual, escultórica e coreográfica da percussão múltipla.

<sup>50</sup> Berio repeatedly evokes the ancient connection between chanting and drumming.

compositor esloveno-francês Vinko Globokar, quem partiu dessa ideia para compor sua peça *Toucher* (1973), explica:

[O instrumentista] toca como se estivesse falando. Toda língua tem suas próprias regras fonéticas específicas, dicção, conformação silábica e modo de falar. Um ou mais desses componentes linguísticos pode servir como modelo para ser conscientemente transposto a um modelo musical, em uma linguagem de percussão. Isto é o que ouvimos quando o intérprete de tabla primeiro recita o que ele irá tocar. Os sons pronunciados pela voz são tocados sobre os instrumentos (...). Neste caso, o intérprete simplesmente está delimitando com sua voz as sonoridades diversas que utilizará mais tarde no desenvolvimento de uma célula rítmica<sup>51</sup> (Globokar, 1992:77).

*Toucher* é um ícone no repertório de teatro instrumental para um percussionista. A obra está baseada em trechos traduzidos para francês de várias cenas da peça de teatro *Galileo Galilei* de Bertold Brecht. Sozinho no palco, o percussionista interpreta, como um ator-músico que faz todos os papéis da peça alternadamente, vários dos personagens que aparecem em cena. Há monólogos, diálogos e cenas grupais. A relação entre som e texto se dá da seguinte forma: Globokar propõe sete grupos de vogais escolhidas do idioma francês e o percussionista deve escolher sete instrumentos ou objetos cujo som imite a sonoridade dessas vogais. Portanto, o instrumental é livre, mas a escolha deve ser cuidadosamente estudada, porque os sons devem estar em concordância com os fonemas propostos. Cada instrumento deve reproduzir o som de duas vogais similares por meio de diferentes modos de execução. As consoantes são determinadas pelo tipo de articulação, cada consoante no texto deve ser articulada de forma tal que possa ser reconhecida. Isso requer uma grande habilidade técnica para controlar o ataque e a extinção do som. O seguinte passo é conseguir passar dos fonemas às sílabas, e daí as palavras para depois formar frases. Uma vez alcançado este nível, deve se observar o “tempo” e a entonação da linguagem falada, para que cada frase do texto seja

---

<sup>51</sup> he plays as though he were speaking. Every language has its own specific phonetic rules, diction, syllabic conformation, and mode of speaking. One or more of these linguistic components can serve as a model to be consciously transposed into a musical model, into a percussion language. This is what we hear when the tabla player first recites what he is going to play. The sounds pronounced by his voice are played on the instruments (...). In this case, the tabla player is simply delimiting with his voice the several sonorities which he will later use in the development of a rhythmic cell.

expressada com o caráter apropriado. Em síntese, o percussionista deve tocar como se estivesse falando (Ex.6).

Ex.6. *Toucher*, para um percussionista, (Globokar, 1978). Diálogo entre Sagredo e Galilei no começo da peça. A cada sílaba corresponde um som. Na coluna da esquerda, os sete grupos de vogais indicam os instrumentos.

A importância de *Toucher*, e o grande aporte de Globokar à percussão, reside na nova abordagem da composição para percussão múltipla e da sua prática interpretativa. O próprio autor explica:

Tomando um modelo externo ao mundo musical, neste caso a linguagem falada, e tentando “transplantar” seus princípios organizacionais de modo a criar uma espécie de “para-linguagem” musical aplicado à percussão, o nosso conceito de percussão é enriquecido e transformado radicalmente. As dificuldades em descrever e anotar o timbre e em distinguir entre as diversas “sonoridades” desaparece se o problema é levado a um nível de analogia entre sons vocais e sons instrumentais. Usar esses meios extremos, como tocar instrumentos como se estivesse falando, transforma completamente a atitude a respeito da percussão. Não é mais uma questão de golpear um instrumento, mas de fazê-lo falar<sup>52</sup> (Globokar, 1992:78, grifos do autor).

Em *Toucher*, o timbre depende da linguagem falada, as palavras geram sons e o texto é transformado em música. O autor controla a organização das ações mas deixa espaço para possibilitar ouvir a voz do intérprete. Em efeito, o resultado final depende das escolhas e da habilidade técnica deste último. Assim, cada performance estará marcada pela individualidade do percussionista, cada performance será única pois cada pessoa tem sua própria voz. O

<sup>52</sup> By taking a model outside the musical world, in this case spoken language, and trying to “transplant” its organizational principles so as to create a sort of musical “para-language” applied to percussion, our concept of percussion is enriched and radically changed. The difficulties in describing and notating timbre and in distinguishing between the diverse “sonorities” disappear if the problem is removed to a level of analogy between vocal sounds and instrumental sounds. Using such extreme means, as playing instruments as if one were speaking, completely transforms one’s attitude to percussion. It is no longer a question of striking an instrument, but of making it speak.

intérprete se torna um parceiro na criação da obra, como diz Globokar (1992:78), “sem o intérprete, a obra não pode existir”<sup>53</sup>.

Outra peça deste autor demonstra como a linguagem verbal pode ser utilizada de diferente maneira no teatro instrumental. *Tribadabum extensif sur rythme fantôme* (1981), para três percussionistas (ou trio mais um número ilimitado de participantes), é gerada somente por verbos. São eles os que conduzem o desenvolvimento da obra: esfregar, jogar, agitar, puxar, esticar, raspar, rolar, bater, girar, moer, mover, torcer, disparar, soprar, acariciar, abafar, empurrar, soltar, rebotar, distanciar/aproximar, ondular e explodir. O conjunto de ações está ritmicamente indicado na partitura, mas cada intérprete deve escolher, fabricar ou inventar, os instrumentos e objetos que utilizará para sua realização. O interessante aqui é o equilíbrio entre a liberdade do intérprete e o controle das ações por parte do compositor. São justamente o controle do tempo e a precisão rítmica os que dão o efeito teatral e coerência à obra. O autor explica:

Executar ações cotidianas no palco, como soprar, girar, acender um isqueiro, esvaziar um recipiente ou jogar um punhado de arroz, ações triviais em si mesmas, não fariam sentido se aparecessem em seu estado original. Elas têm que ser transpostas para outro nível, onde, integradas a um sistema restritivo, se tornam assim artificiais ou estranhas. Para atingir esse distanciamento, essas ações foram configuradas em ritmos complexos<sup>54</sup> (Globokar, 1992:79).

Há ainda outro aspecto visual interessante nesta peça: a teatralização do gesto preparatório à execução. De maneira análoga à tradição do taiko, este gesto é a construção da energia que prepara o ataque. O resultado é silencioso, mas visual, e é parte integrante da obra. O percussionista é confrontado com o desafio de realizar uma elaboração detalhada do gesto prévio ao ataque, mas sem que o posterior ataque seja ouvido. “O elemento visual

---

<sup>53</sup> Without the performer, the work cannot exist.

<sup>54</sup> Performing common everyday actions on stage such as blowing, twirling, lighting a cigarette lighter, emptying a container or throwing a handful of rice, actions trivial in themselves, would make no sense if they appeared in their original state. They have to be transposed to another level, where, integrated into a constraining system, they thereby become artificial or strange. In order to achieve this distancing, these actions have been set to complex rhythms.

predomina, mas é resultado direto de um conjunto de problemas musicais”<sup>55</sup> (Globokar, 1992:80). Elementos visuais e sonoros se fundem diluindo as barreiras entre música e teatro, ou melhor, demonstrando quão próximas são as duas artes.

Outro compositor que fez grandes aportes ao teatro instrumental e à percussão é Georges Aperghis. A ele pertence uma das melhores definições de teatro musical encontradas ao longo da presente pesquisa, uma pérola de beleza e simplicidade: “[O teatro musical] equivale à ocupação do templo teatral pelo poder abstrato da organização musical, e não o inverso”<sup>56</sup> (Aperghis 1993, apud Huang, 2004:42). Sua obra *Le corps à corps* (1978), para um percussionista e seu *zarb*<sup>57</sup>, utiliza um texto em francês, declamado pelo percussionista em um intenso diálogo com a parte instrumental. Também são empregadas sílabas soltas e sons vocais imitando os sons que o intérprete obtém por meio de diferentes modos de execução no *zarb*. Na parte central da peça aparece o texto completo, uma colagem de frases fragmentadas extraídas do relato esportivo de uma corrida de motocicletas. Na última parte se somam gestos e ações corporais como inalações e exalações. Cada elemento vai sendo agregado aos poucos, originando uma polifonia cada vez mais complexa. Sobre a obra o autor diz: “O percussionista é ao mesmo tempo o narrador de uma história épica e a personagem central da peça. No singular combate fictício se reflete o duelo do músico com seu instrumento e com seu próprio fôlego”<sup>58</sup> (Aperghis, 2010).

De maneira similar à empregada por Globokar em *Toucher*, Aperghis utiliza um texto não apenas pelo seu significado literal, mas também pelo som das palavras. Com isso, além de criar uma polifonia musical com os sons instrumentais, se cria uma polifonia de sentidos. Neste novo tipo de polifonia se confrontam os significados das palavras, as imagens e os

<sup>55</sup> The visual element predominates, but it is the direct outcome of a musical set of problems.

<sup>56</sup> [music theater] is equivalent to the occupation of the theatrical temple by the abstract power of musical organization, and not the reverse.

<sup>57</sup> Membranofone persa em forma de taça, de madeira ou cerâmica, e pele simples, que requer um alto grau de destreza técnica na sua execução com mãos e dedos.

<sup>58</sup> Le percussionniste est à la fois le narrateur d'une histoire épique et le personnage central de la pièce. Dans le combat singulier de la fiction se reflète celui du musicien avec l'instrument et avec son propre souffle.

gestos, com os elementos puramente formais da obra. De maneira magistral, música e teatro formam um todo unificado (Ex.7).

Ex.7. *Le corps à corps, para um percussionista e seu zARB*, de Georges Aperghis, p.9.  
Podem ser observadas as indicações gestuais, os sons vocais, o texto a ser recitado e a parte da execução no zARB.

Para lograr esta unidade na interpretação, a percussionista Aiyun Huang declara que as intenções teatrais devem ser o foco principal, e que o comportamento musical do percussionista e o instrumento são os meios para expressar tais intenções. Ou seja, continuando com o pensamento de Huang (2004:38), “é a teatralidade (por exemplo, uma linha narrativa) o que integra os atos de tocar, falar e gesticular, em um todo”<sup>59</sup>.

Outra peça de Aperghis, *Les guetteurs de sons*<sup>60</sup> (1981), para três percussionistas, parte do silêncio e dos movimentos de braços, mãos e dedos dos intérpretes. Os sons parecem vir como por acaso, ou como consequência do esforço dos intérpretes por dominar umas extremidades que parecem independentes do corpo, em luta contra o silêncio. Nas notas para esta peça, o autor diz, em forma quase poética:

<sup>59</sup> it is theatricality (e.g. a narrative line) that integrates the acts of playing, speaking and gesturing into a whole.

<sup>60</sup> As partituras de *Le corps à corps* e *Lês guetteurs de sons* estão disponíveis gratuitamente no site <www.aperghis.com>.

Instrumentos que às vezes tocam sozinhos, apesar da vontade dos intérpretes, para seu maior espanto, ou que servem para moldar os sons como se fossem palpáveis.

O mecanismo é aqui montado: silêncio – vontade de produzir um som – transmissão aos braços, às mãos, aos dedos.

Produção do som – audição.

As mãos dos percussionistas trabalham às vezes independentemente de seus corpos. Eles mesmos se surpreendem.

Tudo isto dá lugar a pequenas sequências tenras e cômicas durante as quais se criam conivências entre os três músicos que modelam os sons para lutar contra o silêncio<sup>61</sup> (Aperghis, 2010).

Todos os gestos e movimentos são anotados na partitura, e também se incluem sons vocais, sílabas onomatopeicas e palavras (Ex.8).

### Les guetteurs de sons

Georges Aperghis  
1981

**NOIR** \*)

**LUMIÈRE** \*\*)  $\text{♩} = 60$

**SEQUENCE I**

**Percussion 1**

- Voix
- sur tom-tom basse détendu
- Main droite Main gauche
- Grosse Caisse Gr caisse à pédale (sourde)

**Percussion 2**

- Voix
- sur tom-tom basse détendu
- Main droite Main gauche
- Grosse Caisse Gr caisse à pédale (sourde)

**Percussion 3**

- Voix
- sur tom-tom basse détendu
- Main droite Main gauche
- Grosse Caisse Gr caisse à pédale (sourde)

\*) Entrée des musiciens dans le noir.  
Du noir en plein feu en 20 sec.

\*\*) Quand le plein feu est atteint, attendre 10 sec. supplémentaire.

avec le plat de la main  
avec le bout des quatre doigts rassemblés

8

Ex.8. *Les guetteurs des sons*, de Georges Aperghis, c. 1-7.

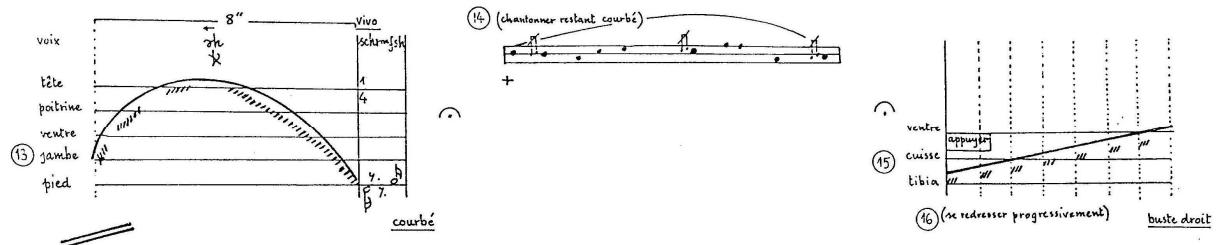
Nos primeiros compassos é indicada a iluminação. As notas vazias e as setas são indicações gestuais.

<sup>61</sup> Instruments qui jouent parfois tout seuls, malgré la volonté des interprètes pour leur plus vif étonnement, ou qui servent à modeler des sons comme si ceux-ci étaient palpables.

Le mécanisme est ici monté: silence - volonté de produire un son - transmission aux bras, aux mains, aux doigts. Production du son - écoute.

Les mains des percussionnistes travaillent parfois indépendamment de leurs corps. Eux-mêmes en sont surpris. Tout ceci donne lieu à des petites séquences tendres et comiques pendant lesquelles des connivences se créent entre les trois musiciens qui modèlent les sons pour lutter contre le silence.

Globokar argumenta que na procura por novos sons na percussão se podem seguir dois caminhos opostos: escolher um instrumento para cada som desejado, ou limitar o número de instrumentos e desenvolver técnicas de execução altamente diversificadas. Levando ao extremo esta segunda opção compôs *?Corporel* (1985), na qual o corpo humano é o único instrumento. O intérprete, com o torso nu, só pode utilizar sua voz e todas as partes do corpo para produzir som (Ex.9). Através de movimentos, gestos, exclamações, sons vocais e palavras, compostos e organizados em estruturas rítmicas complexas, o percussionista utiliza seu corpo no espaço para expressar diferentes situações. Teatro dos sons, música encarnada. Nesta obra o percussionista se transforma em intérprete de si mesmo em um sentido amplo, é sujeito e objeto ao mesmo tempo. O artista, músico-ator, “pode expressar-se totalmente e fazer um estudo introspectivo de seu corpo, do que ele é como pessoa (...). Ele é convidado a investir em cada movimento, por inócuo que primeiro possa parecer, com um significado”<sup>62</sup> (Globokar, 1992:81).



Ex.9. *?Corporel*, nº 13-16 (Globokar, 1989).

(13) O intérprete toca um *trémolo* percutindo desde as pernas até a cabeça e descendo novamente até os pés, ficando curvado, enquanto emite sons com sua voz. (14) Nessa posição canta a melodia com boca *chiusa*. Depois de uma pausa (15), se levanta progressivamente (16) tocando um *trémolo* desde as canelas até o ventre.

As obras comentadas até aqui têm em comum, entre outras coisas, a utilização de texto ou expressão vocal; mas a última, *?Corporel*, desenvolve um aproveitamento maior do espaço cênico. Em peças como esta, o intérprete não se limita ao espaço atrás da estante nem em meio ao seu conjunto de instrumentos, mas expande seu campo de ação ao palco todo, como em uma autêntica peça teatral.

<sup>62</sup> can express himself wholly and make an introspective study of his body, of what he is as a person (...). He is asked to invest each movement, however innocuous it first seems to be, with a meaning.

Um dos melhores exemplos deste tratamento da percussão como teatro foi desenvolvido por Kagel em *Dressur* (1977), para três percussionistas. Na partitura, além da notação musical convencional, Kagel dá detalhadas instruções de posicionamento e deslocamentos no palco. Ele não inventa um cenário teatral para agregar à obra, mas aproveita o natural teatro físico da percussão múltipla e o utiliza na composição. Ou seja, como afirma Schick (1995:260), “Kagel trata à percussão como teatro, não por pedir aos percussionistas que representem o sentido emocional dos seus gestos musicais, mas por compor um cenário visual cuidadosamente controlado somado à parte acústica”<sup>63</sup>. Em *Dressur*, que em alemão significa adestramento, os músicos exercem alternadamente o papel de domadores de si mesmos e de seus colegas, como domadores de animais ensaiando suas provas. Através do seu humor irônico e agudo característico, Kagel pretende revelar, nesta peça, as correspondências entre o mundo do circo e o mundo musical. Para ele “sobretudo a ‘música séria’, com sua recusa sutilmente entristecida da expressão de divertimento, é um belo exemplo do adestramento permanente e recíproco dos compositores, organizadores, intérpretes, sem esquecer o público mesmo”<sup>64</sup> (Kagel, 1983:171).

Outra obra do mesmo autor é *Pas de cinq* (1965), que segundo Barber (1987), é um exemplo extremo de teatro feito música. A peça, que leva por subtítulo *cena em transformação*, está composta para cinco atores ou percussionistas. No palco, um pentágono construído com rampas e escadas pelo qual os intérpretes passeiam, com uma bengala cada um como único instrumento. Cada lado do pentágono, que funciona como uma grande caixa de ressonância, é feito de diferentes materiais (por exemplo, madeira, metal, borracha, etc.) gerando, consequentemente, ao passo dos atores e os golpes das bengalas, diferentes sons. Os ritmos, velocidades de passo e pausas, estão rigorosamente indicados, assim como as

<sup>63</sup> Kagel treats percussion as theater, not by asking the percussionists to enact the emotional import of their musical gestures, but by composing a carefully controlled visual scenario in addition to the acoustical score.

<sup>64</sup> Surtout, la “musique sérieuse”, avec son refus finement attristé de l’expression de divertissement, est un bel exemple pour le dressage permanent et réciproque des compositeurs, organisateurs, interprètes, sans oublier le public lui-même.

entradas, saídas e deslocamentos no palco (Fig.3). Na ocasião da estreia, Kagel decidiu caracterizar os intérpretes de cegos (com óculos pretos e bengalas brancas), multiplicando as conotações teatrais.

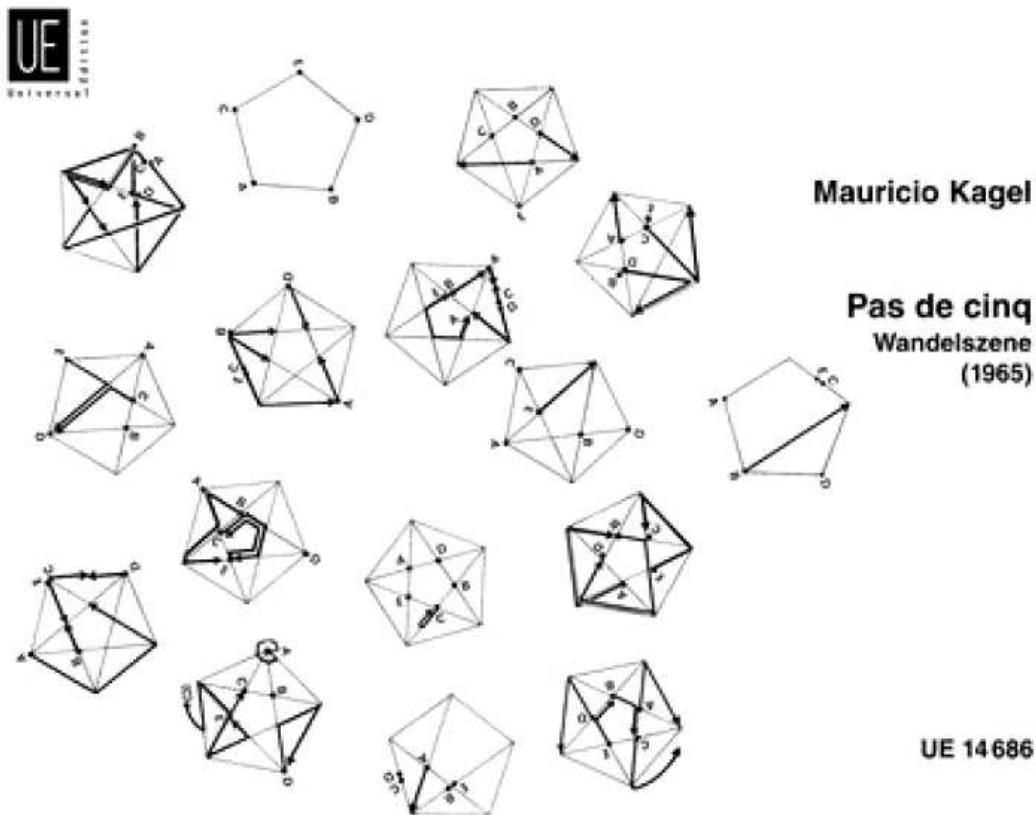


Fig.3. *Pas de cinq*, cena em transformação, (Kagel, 1965).  
A capa reproduz alguns dos gráficos utilizados na partitura para indicar o deslocamento dos intérpretes no palco.

Em 1995 Kagel compôs *L'art bruit*, um “solo para dois”. Como o subtítulo indica, nesta peça, um percussionista, responsável pela execução instrumental, é acompanhado por um assistente que permanece mudo, mas em atividade constante ao longo da performance. A função deste é servir ao primeiro, colocando e retirando instrumentos a medida que são utilizados e inclusive atuando como “estante vivente”. Assim, a cena fica sempre limpa e quase vazia, coisa rara nas peças de percussão múltipla. Mas isso não é tudo, pois Kagel explora os movimentos do percussionista e o assistente de maneira teatral, desenvolvendo uma coreografia estritamente sincronizada que por momentos tem reminiscências rituais. Figurino, comportamento, ações e movimentos de ambos os intérpretes, são cuidadosamente detalhados na partitura (Ex.10).

Ex.10. *L'art bruit*, c. 535-538 (Kagel, 1995).

O Assistente caminha lentamente para o fundo, enquanto o Percussionista, além de dançar marcando o pulso com os pés e girando vigorosamente na direção indicada, toca um grande pandeiro em diferentes regiões e com diferentes partes do corpo.

### **2.3 Teatro instrumental no repertório brasileiro para percussão**

Na pesquisa que precedeu à realização do presente texto, foram encontradas quatro peças que conformam nosso objeto de estudo: *Cenas sugestivas* (1985), de Carlos Kater; *Canção simples de tambor* (1990), de Carlos Stasi; *Le cru et le cuit* (1994), de Jorge Antunes; e *Sonhos* (2007) de Arthur Rinaldi. Cada uma delas será comentada em detalhe e analisada do ponto de vista interpretativo no seguinte capítulo. Mas, durante o levantamento de repertório, consultas e entrevistas com percussionistas e compositores, e pesquisa bibliográfica, foram encontradas também outras peças que, apesar de não fazerem parte do corpus deste trabalho, merecem ser conhecidas e serão comentadas a seguir. Caberá a futuros trabalhos tomar conta delas e aprofundar seu estudo.

No primeiro capítulo, ao falar do teatro musical no Brasil, já foram mencionadas três peças para percussão do compositor Tim Rescala. Uma delas, *Drummer Drama* (1992), para bateria e bateria eletrônica, infelizmente se encontra perdida e não foi possível recuperá-la. O compositor conta que escreveu a partitura no computador “com um programa antigo e o arquivo foi corrompido” (Rescala, 2009), e que também não tem a parte impressa em papel. Com a parte eletrônica aconteceu algo similar, o programa “caiu em desuso” (Rescala, 2009),

portanto está indisponível e teria que ser refeita completamente. O percussionista responsável pela estreia, Oscar “Bolão”, também não conservou a partitura, e não existem registros gravados da sua interpretação. Só resta imaginar o que aconteceu naquele “duelo entre um baterista e uma bateria eletrônica” (Rescala, 2009).

Em *Bravo!* (1989), para quatro percussionistas, os intérpretes “interpretam” uma plateia de concerto, com seus aplausos, onomatopeias e gritos de aprovação ou desânimo. As partes de cada percussionista estão escritas em dois pentagramas, um para o palmeado e outro para a voz, com notação convencional (Ex.11). O grande efeito da obra acontece no final, quando a verdadeira plateia, ao fazer o que normalmente faz (aplaudir, ovacionar, etc.), toma consciência de que tais ações, antes inconscientes, não deixam de ser parte de um ritual com elementos teatrais. Ao repetir as ações que os intérpretes acabaram de realizar no palco, o público se incorpora à obra e a conclui.

The musical score consists of eight staves, grouped into four pairs. Each staff has two parts: a top part for hand clapping (palmeado) and a bottom part for vocalization. Measure 83 starts with a forte dynamic (F). The vocal parts include "psiul!", "Bis!", "Bra-vo!", "Bra - vo! (as)", "ú", "A - tchim!", and "psiu! x s". Measure 84 begins with a dynamic (F). The vocal parts include "Bis!", "Bra - vo!", "ú", "A - tchim!", and "psiu! s". The score uses various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 83 and 84 are separated by a vertical bar line.

Ex.11. *Bravo!*, c. 83-84 (Rescala, 1989).

Na peça *A dois* (1992), dois percussionistas encenam a vida cotidiana de um casal, com seus diálogos rotineiros, discussões, brigas e momentos de amor. Cada percussionista, representando respectivamente os papéis do homem e da mulher, deve poder combinar a execução de um conjunto de instrumentos diversos com a declamação do texto. Tudo isso com as pequenas nuances de expressão gestual e modulações de voz que, se bem não são indicadas na partitura, ajudam ao efeito teatral da obra. As partes de voz e percussão, escritas em pentagramas separados, mantêm um contraponto que vai se adensando a medida que a obra avança (Ex.12). Os pontos mais altos desta obra são alcançados quando os movimentos da execução instrumental condizem com o desenvolvimento da ação dramática. Por exemplo quando, no pior momento da briga do casal, o “percussionista homem” toca o instrumento chicote como se estivesse batendo na mulher.

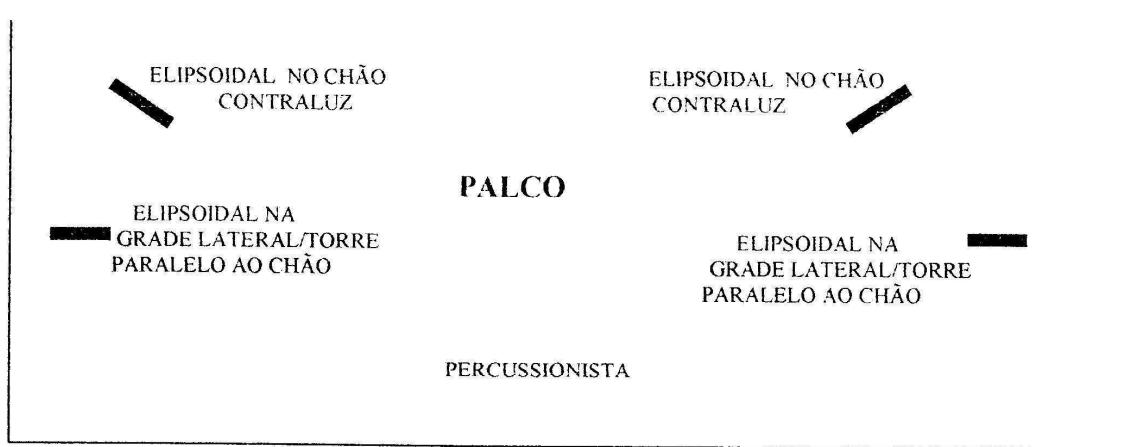
Ex.12. *A dois*, parte do percussionista 1, c. 135-140 (Rescala, 1992).

Peças como esta, com um texto e um sentido narrativo somado à parte instrumental, exigem a realização de ações que não fazem parte da prática habitual de um instrumentista. Como um ator, o intérprete deve aprender a dominar a expressão vocal e os gestos, independentemente da execução.

A Luiz Carlos Csekö pertence a obra *Canções dos dias vãos 4* (1999), para percussão amplificada, que pode ser executada por um a quatro percussionistas ao vivo com gravações.

Os intérpretes desta peça devem estar familiarizados com diversos ritmos tradicionais brasileiros (samba, maracatu, afoxé), a fim de executar com naturalidade as improvisações indicadas na partitura. As páginas prévias à mesma contêm um mapa de iluminação, com os equipamentos necessários detalhados (Fig.4). O autor também determina o vestuário e pede aos percussionistas exagerarem todos os gestos necessários na execução “com o objetivo de criar uma linguagem gestual própria para a peça” (Csekö, 1999).

### MAPA DE ILUMINAÇÃO



### PLATÉIA

#### VISÃO FRONTAL

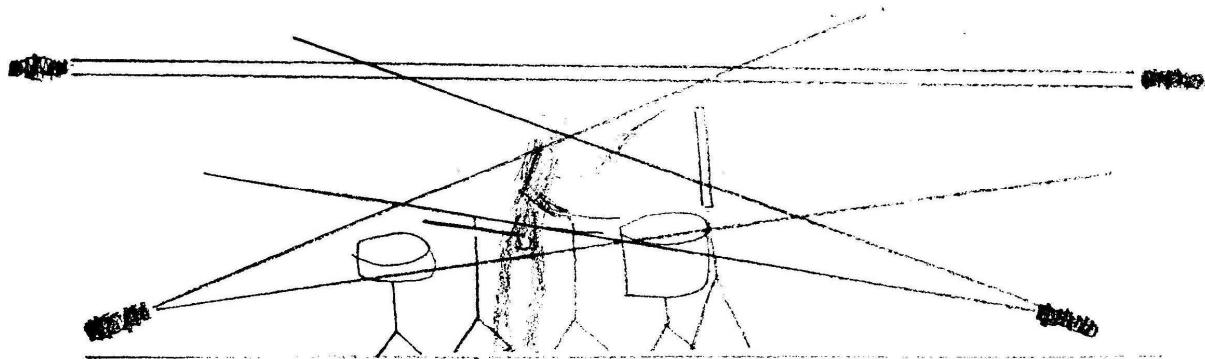


Fig.4. Mapa de iluminação para *Canções dos dias vãos 4*, (Csekö, 1999).

O percussionista, produtor e compositor Ricardo Mattos, conhecido como Siri, trabalha combinando instrumentos tradicionais com materiais do cotidiano e sucata. No seu espetáculo *Concerto para conserto* ele extrai sons diversos da lataria, motor e capota de um velho Fusca no meio do palco. Em parceria com a designer e artista plástica Deborah Engel,

os espetáculos de Siri incluem projeção de vídeos, fotografia e luzes. Em 2007 apresentou na Bienal de Música Brasileira Contemporânea sua peça *N'água*, com quatro percussionistas vestidos como mergulhadores, utilizando a água como principal fonte sonora.

Não poderia terminar esta secção sem destacar também o trabalho do percussionista e compositor João Carlos Dalgalarondo, fundador da Cia. Tugudum e criador do festival Ritmos da Terra – Mostra Internacional de Percussão. Com apresentações de âmbito nacional e internacional Dalga Larrondo (tal é seu nome artístico) é atualmente reconhecido no Brasil como um dos mais representativos percussionistas na área do teatro musical. Entre 1988 e 1998 dirigiu o Núcleo Campinas de música, teatro e dança (NUCA) junto à bailarina Valéria Franco. Posteriormente, dando continuidade as pesquisas do NUCA, eles fundaram a Cia. Tugudum, a qual continua desenvolvendo espetáculos que combinam diversas linguagens, apresentando um estilo de arte interativa. O lúdico, o poético e o humor são características do trabalho deste duo, que podem ser encontradas nos espetáculos *Percussão pra quem gosta* (1989-1996), *Mãos* (1995), *Por no ritmo* (1998) e *Ora bolas* (2004) entre outros. Neles, a música surge como consequência das ações e da linha narrativa, a relação gestual do instrumentista com seus instrumentos gera uma gama de gestos que irão determinar o conteúdo a ser expresso. Como indica Valéria Franco (2010): “A tônica enfocada é o som gerando o movimento e o movimento gerando o som”. Boa frase para concluir nossas reflexões sobre o teatro instrumental na percussão.

### 3. DAS OBRAS

Nos capítulos precedentes foram expostas e analisadas as principais características do teatro instrumental, seus antecedentes, história e desenvolvimento. Também foi traçado um panorama da percussão múltipla, seu surgimento e evolução junto ao teatro instrumental. Finalmente vimos como estes conceitos foram aplicados por vários compositores brasileiros em suas obras. Com essa base, e de acordo aos resultados obtidos na pesquisa e levantamento de repertório, foi possível identificar quatro peças que conformam o repertório brasileiro de teatro instrumental para um percussionista: *Cenas Sugestivas* (1985) de Carlos Kater, *Canção simples de tambor* (1990) de Carlos Stasi, *Le cru et le cuit* (1994) de Jorge Antunes, e *Sonhos* (2007) de Arthur Rinaldi. Todas elas possuem, em maior ou menor medida, elementos que permitem identificá-las como pertencentes ao gênero de teatro instrumental.

O presente capítulo pretende uma aproximação e análise de alguns aspectos interpretativos de cada uma das quatro obras. O trabalho foi baseado no processo de estudo, preparação e performance das mesmas, e em entrevistas realizadas com os compositores, intérpretes das respectivas estreias, técnicos de som e diretores de teatro. Também foram consultados os textos de Rocha (2001) e Boudler (2002), que trataram algumas destas peças a partir de outros ângulos.

Como se poderá ver nas peças aqui analisadas, muitas informações não aparecem impressas na partitura. Concordando com a percussionista Aiyun Huang, algumas obras de teatro instrumental possuem duas partituras: “uma é a notação publicada e a outra é a partitura oral do compositor. Esta partitura oral é geralmente produto do trabalho com o intérprete que

estreou a peça e muitas vezes só é disponível através de contato pessoal”<sup>65</sup> (Huang, 2004:39).

No mesmo sentido, o compositor Stockhausen defendia o contato permanente entre compositores e intérpretes, especialmente no caso da percussão. Sobre este ponto declarou:

Você pode escrever uma partitura tão longa e precisa quanto quiser, mas há tanta variedade nos instrumentos que ainda não temos uma tradição fixada desta nova era da percussão que tem apenas trinta anos. Quantos anos de tradição tem o piano?! Deve haver um contato estreito entre o compositor, os primeiros intérpretes e a próxima geração de intérpretes. Ninguém deve decidir tudo por conta própria e realizar sua própria ideia, porque é muito perigoso. É muito complicado<sup>66</sup> (Stockhausen, 1985:17).

A percussão múltipla tem agora pouco mais de cinquenta anos de história, mas a situação continua a mesma. O lado positivo desta relativamente breve história é que, justamente por isso, possibilita o contato direto entre compositores e intérpretes. Porém, conhecer as intenções do compositor em primeira mão não deve ser considerada a única referência válida para o intérprete, nem é garantia de uma performance bem sucedida; mas sem dúvida é um elemento de peso que ajuda na escolha entre as múltiplas possibilidades de interpretação. Precisamente, a liberdade interpretativa entra em jogo nos espaços de ambiguidade em torno à partitura escrita, e as escolhas feitas em diferentes performances poderão ressaltar diferentes aspectos da obra. Consequentemente, tais escolhas resultam em variadas interpretações da mesma obra, afetando não apenas os aspectos tímbricos, mas também as intenções teatrais que norteiam a música. Em última instância, é essa liberdade a que faz de cada performance de teatro instrumental um acontecimento único que vale a pena ouvir e ver. Portanto, as sugestões interpretativas para cada uma das peças aqui analisadas não são mais válidas do que outras, e não pretendem mais do que aportar ideias e ampliar o espectro de possibilidades para outros intérpretes.

---

<sup>65</sup> one is the published notation and the other is the composer's oral score. This oral score is usually a product of working with performers who premiered the piece and is often only available through personal connection.

<sup>66</sup> You can write a score as long and precise as you like, but there is so much variety in the instruments that we have not yet fixed a tradition of this new percussion age which is only thirty years old. How old is the piano tradition?! There should be close contact between the composer, the first interpreters, and the next generation of interpreters. Nobody should decide everything on his own and make up his own mind, because it's too dangerous. It is too complicated.

Para apresentar as peças foi seguida uma ordem crescente de elementos instrumentais, gestuais e visuais, como critério para um possível programa de concerto com a performance das quatro. A primeira peça é *Canção simples de tambor*, onde todas as ações musicais e gestuais se centram em um único instrumento, a caixa clara. A segunda, *Sonhos*, também utiliza só um instrumento, a marimba, mas às ações musicais e gestuais se soma o texto falado. A terceira, *Cenas sugestivas*, conta com um instrumental variado, e junto às ações do intérprete entra em jogo o elemento visual da iluminação. Por último, *Le cru et le cuit*, merece uma apresentação mais extensa, por sua maior duração e pela quantidade de elementos instrumentais, plásticos, visuais e acústicos que exige sua performance.

O texto apresentado a seguir para cada uma das obras está dividido em três partes: primeiro uma síntese da biografia artística do compositor, que possibilita uma maior compreensão da peça dentro do contexto da sua obra e de seu pensamento; depois uma descrição das características da partitura, instrumentos, notação, símbolos utilizados e dados da estreia; e finalmente, considerações técnicas e sugestões para a performance.

### **3.1 CANÇÃO SIMPLES DE TAMBOR, de Carlos Stasi**

... pare, fique em silêncio, olhe para o instrumento... (Stasi, 1990)

#### **3.1.1 O autor**

Carlos Stasi é percussionista formado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Desde 1987 é professor de percussão no Instituto de Artes e codiretor do grupo de percussão (PIAP<sup>67</sup>) da mesma universidade. Em 1995 concluiu seu mestrado em performance nos Estados Unidos, no California Institute of the Arts (Calarts), onde também lecionou. Posteriormente, em 1999, obteve o título de Doutor em Humanidades pela University of Natal em Durban, África do Sul, com o estudo *Representações dos*

---

<sup>67</sup> Criado em 1978 por John Bouldler, o PIAP é hoje um dos conjuntos de percussão mais prestigiosos do Brasil e o de maior reconhecimento internacional.

*raspadores musicais: a disjunção entre simples e complexo no estudo de um instrumento de percussão.*

O interesse pelos idiofones raspados começou pelo reco-reco (o raspador mais difundido no Brasil) através de seu tio, Nadir Rovari, luthier que durante mais de sete anos fabricou tais instrumentos para ele. Assim, herdeiro de uma tradição única, Stasi iniciou um intenso trabalho de estudo, pesquisa e execução, tornando-se um especialista do reco-reco. Ministrhou classes em diferentes países, escreveu, compôs e criou novas técnicas de execução para estes instrumentos.

Em 1999 formou o Duo Ello junto ao percussionista Luís Carlos Guello, com a proposta de unir duas tradições musicais vistas comumente como opostas, a percussão erudita e a popular. O duo desenvolve um trabalho inovador, através de um repertório de músicas originais compostas especialmente para essa formação, onde a improvisação ocupa um lugar fundamental.

Stasi desenvolve em forma simultânea suas atividades como compositor e intérprete. Afirma que compõe para sua própria execução e que não costuma escrever para outros intérpretes tocarem. Segundo ele, escrever sua música não é tarefa simples, pois alguns de seus elementos (e.g. dinâmica, andamento, duração) podem sofrer grandes alterações nas suas próprias performances. Porém, a indeterminação é um elemento que foi entrando aos poucos, a maioria das suas primeiras composições eram rigorosamente escritas. Hoje, improvisação e acaso estão presentes em suas obras, como também um acentuado caráter visual, cênico e performático.

A seguir veremos como *Canção Simples de Tambor* reúne todas essas características, o que faz dela uma obra de teatro instrumental.

### 3.1.2 A partitura

*Canção simples de tambor* é um solo para caixa clara dividido em seis movimentos.

Foi escrito por Stasi entre os dias 12 e 16 de novembro de 1990, pouco antes do falecimento do seu tio, o luthier Nadir Rovari. A peça inaugura a inclusão da indeterminação na obra do compositor; o próprio Stasi declarou: “Ela talvez seja uma passagem. Às vezes, até me vem um pensamento meio místico: a peça já estaria ali premeditando alguma coisa. Foi a primeira obra em que deixei tanta coisa em aberto” (Stasi apud Rocha, 2001:59).

A estreia esteve a cargo do percussionista John Bouldler. Foi uma das poucas peças do autor não estreada por ele mesmo, razão pela qual a partitura é mais clara e detalhada que outros dos seus manuscritos.

Uma página de instruções explicita o sistema de notação utilizado (Fig.5).

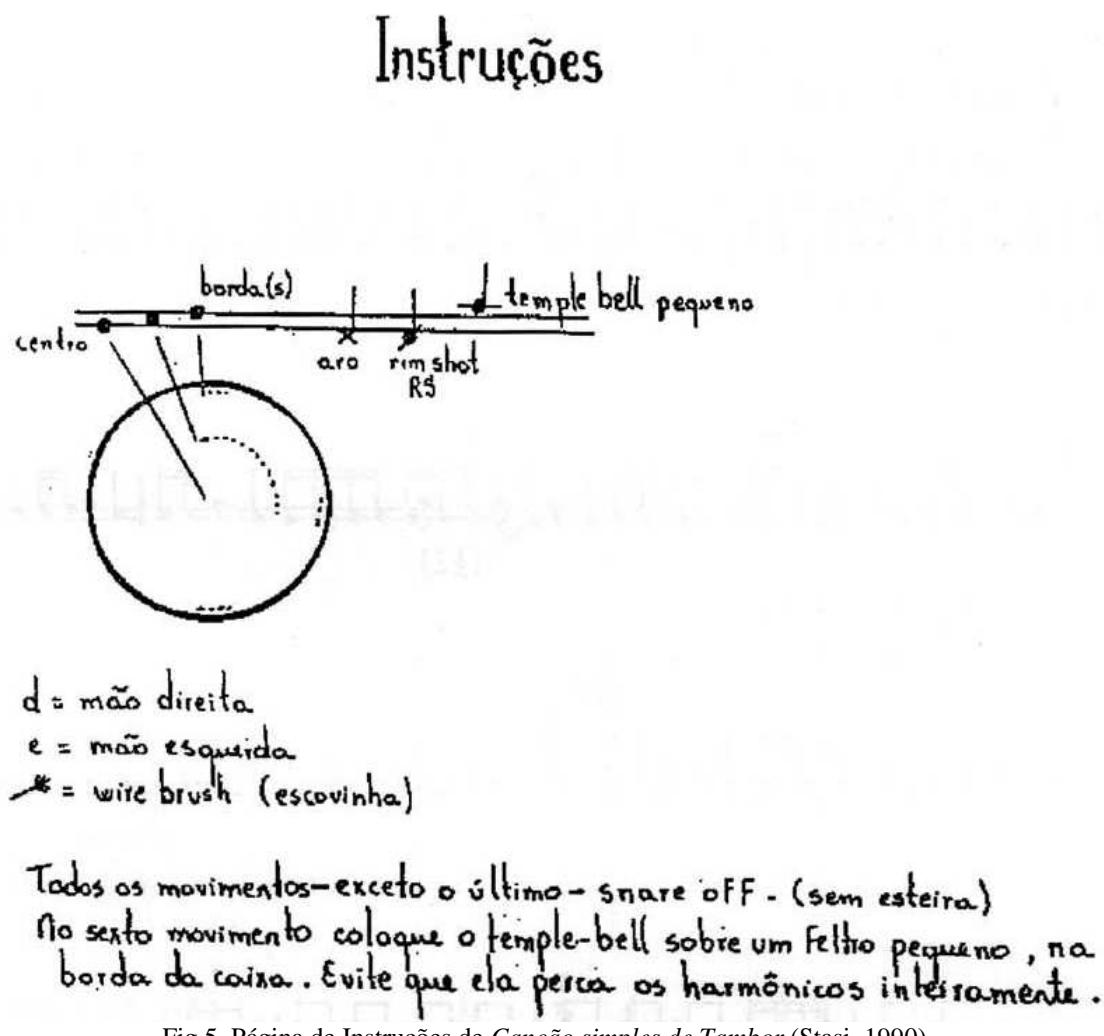


Fig.5. Página de Instruções de *Canção simples de Tambor* (Stasi, 1990).

Por meio de duas linhas se indicam três pontos de ataque na caixa, cada um com um som diferente: centro (som seco, destacando somente os parciais graves), borda (mais ressoante, com preeminência de parciais agudos), ou zona intermediaria (som mais cheio, combinação dos anteriores). Outros símbolos, convencionais da escritura para este instrumento, indicam a execução no aro e o *rim shot* (técnica que consiste na execução simultânea do aro e da pele). Uma linha adicional é reservada para a execução de um *temple bell*<sup>68</sup> pequeno no último movimento da obra. Além destes, outros elementos e modos de execução são empregados ao longo da peça, mas estão inseridos e explicados diretamente na partitura e não na página de instruções.

Na partitura se combinam notação tradicional, símbolos, convencionais ou criados especialmente para a obra, e texto. Para a execução da peça, além dos instrumentos (caixa clara e *temple bell*) e das baquetas (um par de baquetas regulares de caixa e escovinha), se necessitam uma bola de pingue-pongue e uma vara longa e flexível. Através deste pequeno conjunto de elementos são exploradas diversas possibilidades tímbricas da caixa, sendo este o ponto mais destacável da obra. O outro aspecto importante é, como foi antecipado, a ocorrência de diferentes formas de indeterminação, tanto a aleatoriedade quanto a improvisação. Porém este tema excede os objetivos do presente trabalho e foi amplamente discutido por Rocha (2001), portanto não será tratado aqui.

No primeiro, segundo e sexto movimentos, a partitura apresenta elementos exclusivamente acústicos, com grafias especiais para os momentos de indeterminação e modos de execução diferenciados. No primeiro movimento aparece uma seção aleatória: uma coluna de compassos que podem ser combinados livremente em ordem crescente de complexidade até culminar com uma repetição de *rim shots* no compasso final da página (Ex.13).

---

<sup>68</sup> Idiófone de metal de forma hemisférica usado tradicionalmente em cerimônias religiosas da Ásia; daí o nome sino de templo ou, mais comumente em inglês, *temple bell*.

*Rim Shots*

*repita bastante*

Ex.13. *Canção simples de tambor*, 1º mov., c.22-32 (Stasi, 1990).

Posteriormente aparece o *buzz* (rebote não medido, fechado e curto da baqueta pressionada contra a pele), representado com uma letra “z” na haste da figura.

O segundo movimento apresenta, no começo, duas alturas no toque do aro, agudo e grave. Mais adiante aparece uma mudança de timbre, provocada pela pressão da baqueta esquerda sobre a pele enquanto a direita toca. Finalmente, uma nota vazia representa o toque da baqueta direita sobre a esquerda, que permanece sobre a pele, deixando esta última ricochetear livremente (quando a nota é seguida de uma linha sinuosa), ou sem rebotes (Ex.14).

*press.*

*press.*

*sem rebotes*

\* Cabeça da baguet. esq. sobre o centro. Sem que seu corpo encoste no aro, batal a dir. sobre a esq., obtendo um som semelhante ao Rim shot. Deixe a bag. esq. rebater irregularmente (rr) após o stroke p'

Ex.14. *Canção simples de tambor*, 2º mov., c.14-26 (Stasi, 1990).

No último movimento a escrita é tradicional. A novidade surge pela mudança do timbre da caixa, que passa a ser utilizada com a esteira ligada, e pela incorporação do *temple bell*.

O terceiro, quarto e quinto movimentos são os de maior interesse para os fins desta pesquisa, pois neles encontramos os elementos que permitem categorizar a *Canção simples de tambor* como uma peça de teatro instrumental. Estes três movimentos utilizam modos de execução nada convencionais, onde movimento e gestualidade jogam um papel principal.

No terceiro movimento intervém uma bolinha de pingue-pongue como geradora de sons. Na partitura se indicam, através de gráficos e texto, cada uma das ações a realizar: girar a bolinha ao redor da caixa, tomá-la com a mão, pressioná-la contra a pele ou controlar seu rebote. As baquetas de caixa são substituídas neste movimento por uma escovinha e pela ação direta das mãos, percutindo, raspando ou pressionando a pele (Ex.15).

**Gire uma bola de ping-pong ao redor da caixa.**  
 Com a mão esq. segure a caixa, controlando este movimento contínuo

**raspe numa direção**

**Leve**

**ossia**

**com dedos**

**d com ponta dos dedos pressionando a pele**

**+ ao mesmo tempo do R5 pegue a bolinha e esp.**

**e bolinha de ping-pong press.**

**soltar a bolinha controle o stroke**

**(d) todos os dedos - exceto indicador pressionam a pele**

**(e) - com os dedos restantes pressione a pele**

**somente indicador dir.**

**soltar a bolinha**

**mantenha a pele pressionada**

**ponta dos dedos**

**improvise utilizando motivos semelhantes**

**bolinha de ping-pong girando ao redor da caixa**

**dedos**

**Leve**

**pressione a pele com**

**pegue a bola (silêncio)**

Ex.15. Canção simples de tambor, 3º mov. (Stasi, 1990).

Como se pode observar, todas as indicações, exceto a de improvisar, são gestuais. Assim, o intérprete deve desenvolver habilidades que possibilitem gerar som com fluidez e claridade a partir dos seus gestos e movimentos.

No quarto movimento a partitura é quase toda verbal e consiste em uma série de instruções. O intérprete deve se deslocar no palco e percutir a caixa a distância por meio de uma longa vara flexível. O foco visual sai do espaço restrito da caixa e se estende ao espaço maior do palco. No final do movimento, uma indicação puramente gestual sem consequências acústicas sobre o instrumento: “Pare, fique em silêncio, olhe para o instrumento e dê um leve sopro em sua direção” (Ex.16).

- Distancie alguns metros do instrumento ,
- Pegue uma longa vara flexível ,
- Numa extremidade segure-a com a mão esquerda , enquanto a outra apoia-se sobre a pele do instrumento ,
- Bata a mão direita sobre a esquerda , executando os ritmos abaixo .

obs. O resultado sonoro no tambor deve ser totalmente aleatório .



| repita toda sequência e siga improvisando ad lib.,  
então pare , fique em silêncio , olhe para o instrumento e de um leve sopro em sua direção .

Ex.16. Canção simples de tambor, 4º mov. (Stasi, 1990).

O quinto movimento é absolutamente teatral. A partitura se reduz apenas a uma vaga indicação para aproximar-se da caixa e soprar livremente no seu orifício lateral (Ex.17).

Aproxime-se do instrumento  
Por alguns momentos sopre · ad lib. no buraco lateral de sarda de ar do instrumento .

Ex.17. Canção simples de tambor, 5º mov. (Stasi, 1990).

A liberdade dada ao intérprete neste movimento é quase total: não há indicações musicais de tempo, dinâmica ou altura, e o som produzido através do sopro não é sequer um som convencional de caixa.

A seguir serão comentados alguns aspectos interpretativos de *Canção simples de tambor*. O estudo prévio à performance foi baseado no texto de Fernando Rocha (2001) e nas entrevistas com o compositor e com o diretor de teatro Luis González Bruno.

### **3.1.3 A performance**

A caixa clara é o primeiro instrumento na formação de um percussionista, acompanha ao intérprete durante toda sua carreira profissional e é a base sobre a qual se desenvolve a técnica da percussão. Devido a isso é um instrumento onde as habilidades técnicas de execução tem se desenvolvido em um nível maior do que a exploração das suas possibilidades tímbricas. Ademais, é um instrumento muito conhecido pelo público e todo mundo tem uma ideia formada do som que produz. Por isso é tão surpreendente quando uma obra consegue extrair novos sons deste instrumento e chamar a atenção para novas possibilidades que vão além do virtuosismo técnico. É uma descoberta para o intérprete e para o público. Esse é o caso da *Canção simples de tambor*.

Evidentemente, a exploração tímbrica levada adiante nesta obra envolve ações que o intérprete deve realizar a fim de conseguir o melhor resultado sonoro: ações gestuais e cênicas, que derivam da execução, e que ganham destaque no decorrer da performance, sobretudo no terceiro, quarto e quinto movimento. Neles o autor combina elementos acústicos e visuais em ações onde intervêm gesto e som.

Para uma melhor interpretação da peça é essencial escutar primeiro ao próprio Stasi. Ele declara que sua relação com a obra é absolutamente livre e que como intérprete faz escolhas dependendo das circunstâncias da performance: o lugar, a luz, a acústica da sala, a

reação do público, etc. Tais circunstâncias podem alterar o andamento, a duração ou caráter das improvisações, e inclusive o destaque dado ao aspecto visual. Stasi diz: “Nenhuma peça minha tem um andamento definido, já que ele se altera durante o meu processo de composição e execução, através dos anos. (...) O andamento (...) varia consideravelmente, de acordo com tal processo e minhas próprias experiências pessoais” (Stasi apud Rocha, 2001:57). E ainda confirma: “A ideia do que é uma peça para mim se transformou de determinada maneira, que ela pode ser o que está escrito na partitura ou qualquer outra coisa” (2001:61). Stasi se preocupa em conservar sempre uma ligação com a ideia original da obra, a ideia de uma canção simples, mas dando lugar a múltiplas interpretações. Ele se encarrega de transmitir este pensamento a outros intérpretes que irão tocar a peça, reconhecendo sua liberdade:

É impossível para o intérprete ter a mesma relação com a peça que o compositor. Tanto que eu faço questão de conversar com as pessoas que vão tocar minhas peças, tentando explicar como eu cheguei nelas. Mas a outra pessoa tem sempre experiências de vida diferentes da minha e vai tocar segundo elas e eu, como compositor, nunca terei domínio sobre isto (Stasi apud Rocha, 2001:61).

Depois da possibilidade de contato com o compositor durante o processo de estudo, o intérprete deve considerar como deseja que seja sua relação com o público na hora da apresentação. Para estabelecer um contato próximo, qualquer que seja o local da performance, é recomendável colocar a caixa tão próxima da plateia quanto possível. Isso permitirá aos espectadores perceber as sutilezas dinâmicas, como a bolinha de pingue-pongue rolando na caixa, além de facilitar a visibilidade das várias ações sobre o instrumento.

Como vimos na partitura, todas as indicações gestuais e de movimento têm consequências acústicas. O aspecto visual está fortemente implícito na execução, mesmo que não exista uma intenção cênica explícita por parte do compositor. Dadas estas características, o percussionista pode perfeitamente se concentrar apenas na execução instrumental que, para o espectador, a dimensão visual surgirá inevitavelmente. Em uma atitude oposta, o intérprete

poderia optar por dar relevância à dimensão cênica e direcionar sua performance através dela, especialmente a partir do terceiro movimento, onde entram em cena novos elementos além das indicações puramente acústicas. Porém, tal postura discordaria com o pensamento do compositor. O próprio Stasi (2010) declara: “o resultado visual deve ser em função do sonoro. Exacerbar e exagerar o teatro sairia de todo o meu conceito”.

O terceiro movimento “introduz uma mudança de foco na percepção da obra, levando a atenção do ouvinte para eventos não sonoros” (Rocha, 2001:54). A aparição da bolinha de pingue-pongue é a primeira grande surpresa do público que assiste. O intérprete pode aproveitar e ressaltar esse efeito mantendo oculta a bolinha até o último momento, ou seja, sem que esteja à vista anteriormente no palco. Neste movimento, o público frequentemente relaciona as ações do percussionista ao ato de um malabarista ou um mágico, e esse fato pode induzir o intérprete a exagerar os movimentos, fazendo-os ampla e vagarosamente tentando representar uma personagem. Neste ponto se deve ter muito cuidado “porque, ao extremo, pode parecer simplesmente caricato e inútil, como o próprio virtuosismo exagerado” (Stasi 2010).

O movimento constante da caixa no terceiro movimento, requerido para manter a bolinha girando, é possível de fazer deixando a caixa livre na parte inferior, sem necessidade de ajustá-la ao suporte. Isso permite maior controle da caixa, que sem estar pressa, é mais leve e fácil de manusear (desde que ela não saia completamente do suporte, pois isso resultaria em um novo movimento de recolocá-la que foge à peça).

Já no quarto movimento o percussionista se distancia da caixa e toca com uma vara de pescar. Para continuar com a tensão cênica e assegurar a unidade da obra é preferível realizar as ações exatamente na ordem em que aparecem na partitura: primeiro se distanciar e depois tomar a vara, que deverá estar pronta no lugar predeterminado. Assim o público mantém a curiosidade, vê o percussionista se afastar de mãos vazias e não sabe o que irá seguir. Caso

contrário, se a vara estivesse do lado da caixa e o percussionista a tomasse primeiro e se distanciasse depois, o efeito surpresa poderia se perder completamente. De qualquer forma, e concordando com Stasi (2010), “tudo se resume mais à maneira de pegá-la e ainda deixar no ar o que acontecerá”.

Na parte final do movimento se deve procurar manter a energia alcançada durante a improvisação. Para isso, os atos de fazer silêncio, deixar a vara, olhar para o instrumento e soprar, devem ser pensados como um só gesto, fluente e natural, que se enlaça com o quinto movimento. “O intérprete deve tentar manter um discurso continuo para que o público se pergunte ‘O que irá a acontecer?’, e não ‘O que esse percussionista está fazendo?’” (González Bruno, 2009)

Com o olhar ainda fixo na caixa, o quinto movimento começa com o intérprete andando em direção ao instrumento para depois soprar em seu interior. Nada poderia ser mais simples, mas como dar coerência e verossimilhança aos movimentos e gestos para que não resultem grotescos nem desconexos da unidade da obra? Para Stasi (2010), essa é a essência dos seus trabalhos: “Como juntar, costurar coisas que, a princípio, não tem relação nenhuma com as outras partes”. Segundo ele, raramente os percussionistas são coerentes com tais emendas, por essa razão prefere que outros não toquem suas peças.

Neste movimento cabe ainda fazer outro questionamento: quanto tempo tomar para realizar as ações sem que a atenção do público decaia? A pergunta é importante, pois “basta um erro aqui para a peça não ser mais o que ela era em sua essência, mesmo com tantas possibilidades de escolhas” (Stasi, 2010). Segundo González Bruno (2009), o certo é que o público mantém a atenção enquanto o próprio intérprete a mantenha; portanto, se a partitura outorga absoluta liberdade nesse sentido, o melhor é tomar este movimento como uma continuação silenciosa da improvisação, e não como um capricho do compositor ou uma estranha tarefa a cumprir. De fato, como diz Rocha (2001:55), este é “um movimento de

improvisação, no qual o aspecto cênico assume maior importância". Assim, pensar em termos musicais pode ajudar na resolução desses simples atos teatrais.

Mas nem todos os intérpretes estão familiarizados com a improvisação, e menos ainda com uma improvisação silenciosa onde o único instrumento é o próprio corpo. Soprar é fácil, mas antes há que dar pelo menos três passos em direção à caixa e agachar-se (ou ajoelhar-se?). Consultado ao respeito, e procurando uma solução rápida e efetiva para manter a atenção do intérprete e do público, González Bruno recomendou imaginar uma situação extra-musical. Ele propôs o seguinte exercício: "Imagina uma mulher. Você a olha, se aproxima dela sem deixar de olhá-la, a acaricia, olha sua boca e a beija" (2009). Esta simples sugestão funcionou imediatamente e, no dia do concerto, a performance da peça foi elogiada por várias pessoas do público. Uma delas disse que nunca tinha visto um percussionista que tivesse tanta intimidade com seu instrumento. Em verdade, são raras as ocasiões em que o percussionista tem contato corporal direto com seus instrumentos sem a intermediação das baquetas.

Após algumas apresentações da peça, e através do contato frequente com pessoas do âmbito teatral, foi revelado que no quinto movimento já não era preciso imaginar a situação recém descrita. Qualquer outra situação pode ser igualmente útil e ela não precisa ser imaginada previamente. Como apontado encima, o importante é manter a atenção e a continuidade na ação. Assim, uma vez consciente das ações do seu corpo no espaço, o intérprete pode desenvolver com liberdade sua performance.

O quinto movimento também configura uma espécie de ponte entre o quarto e o sexto, resolvendo um problema de continuidade. A respeito Stasi comenta: "Eu detestaria acabar [o uso da] vara de pescar, estando a três metros de distância da caixa e simplesmente caminhar, deixar a vara, pegar o *temple bell* e colocá-lo em cima da caixa para tocar o sexto movimento, quebrando toda uma performance" (Stasi apud Rocha, 2001:60).

Desta forma, podemos concluir afirmando que, apesar de não haver uma intencionalidade expressa por parte do compositor que obrigue ao intérprete a se preocupar pela dimensão teatral da obra, já que cada indicação gestual está relacionada a um resultante sonoro (simultâneo ou imediatamente posterior), a atenção dada ao aspecto cênico-visual funciona como elemento unificador da performance da *Canção simples de tambor*.

A seguir veremos como na peça *Sonhos* de Arthur Rinaldi, os aspectos visuais e acústicos se combinam a partir de critérios diferentes.

### **3.2 SONHOS, de Arthur Rinaldi**

夢(Yume: Sonhos)

#### **3.2.1 O autor**

O jovem compositor e regente paulista Arthur Rinaldi é mestre em música pela UNESP com o projeto *A música no final do século XX: um estudo sobre os modelos de organização do discurso musical pós-1980*. Em sua formação se destacam as aulas de composição com Edson Zampronha, Flo Menezes e Achille Picchi; e de regência com Roberto Tibiriçá, Abel Rocha, Vitor Gabriel e Samuel Kerr.

Rinaldi participa de diversas atividades na cena musical e no meio acadêmico paulistano, incluindo organização de concertos e apresentação de palestras, sempre voltados à produção musical dos séculos XX e XXI. É co-autor do livro *O regente sem orquestra* lançado pela editora Algol. Em seu catálogo de obras se encontram, além de *Sonhos*, outras três peças para percussão: *Burst* (2005) para timpano, *Entre o pesar e a leveza* (2007) para vibrafone e *Septeto* (2008) para conjunto de percussão<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> As partituras de estas e outras obras do compositor estão disponíveis gratuitamente em <http://presto.mus.br/rinaldi/>, e algumas delas podem ser ouvidas no site <http://www.myspace.com/arthurrinaldi>.

### 3.2.2 A partitura

*Sonhos* é uma peça para um percussionista que deve tocar marimba de cinco oitavas e realizar ações teatrais. Foi escrita em 2007 a partir da iniciativa da percussionista Nath Calan, quem propôs ao autor a composição de uma peça para marimba que incluísse atividades cênicas. Sob esta premissa, e sem experiência prévia na questão, Rinaldi aceitou o desafio. O aspecto teatral, consequentemente, esteve presente desde a concepção da obra e, segundo o autor, foi composto sempre em conjunto com a música, “tentando ao máximo manter as duas dimensões em diálogo, de forma que se complementassem e houvesse uma inter-relação constante, não uma pura sobreposição” (Rinaldi, 2010).

A obra está baseada livremente em diversos poemas japoneses<sup>70</sup> cuja leitura inspirou a Rinaldi não só na temática, mas também na estrutura formal da peça. O compositor afirma que vários dos poemas possuíam “uma riqueza de imagens tão sintetizadas que alimentaram a ideia de construir uma sequência de quadros” (Rinaldi, 2010). Efetivamente, *Sonhos* está dividida em seis quadros consecutivos. Esta ideia também foi inspirada no filme do cineasta japonês Akira Kurosawa ao qual o título faz referência<sup>71</sup>. “O enredo geral, de uma pessoa transitando por vários momentos/paisagens, foi a forma de incorporar a figura do instrumentista no discurso da peça” (Rinaldi, 2010).

A partitura está precedida por uma página de instruções. No primeiro parágrafo, o autor contextualiza a obra e descreve suas intenções. Não há indicações concretas para a performance, mas o texto serve para transmitir ao intérprete o sentido semântico da peça.

Apesar de cada quadro apresentar um contexto específico, todos inserem-se num mesmo contexto geral: sonhos/lembranças evocados ao se contemplar um local carregado de histórias, de reminiscências de fatos passados. O instrumentista é um narrador/observador que vivencia esses sonhos/visões e isso deve ser transmitido à plateia por seus gestos e expressões (Rinaldi, 2007).

---

<sup>70</sup> Os principais autores escolhidos foram Fujiwara no Teika (1162-1241), Masaoka Shiki (1867-1902) e Hijikata Toshizo (1835-1869).

<sup>71</sup> SONHOS: de Akira Kurosawa. Título original: Yume/Akira Kurosawa's Dreams. Japão/Estados Unidos, 1990 (119 min).

Em seguida são apresentados os títulos dos seis quadros, com uma breve descrição de cada um:

- I. **Vozes de lobos antigos.** Numa antiga floresta coberta pela neblina, fantasia e recordações se fundem; ouve-se vozes indistintas... rumores, murmúrios... antigos lobos, os espíritos de antigos samurais ecoam por entre as árvores... ecos de antigas batalhas.
- II. **O assassino.** A emboscada, tradicional tática de extermínio de rivais; o confronto entre o habilidoso assassino e o valente soldado, uma batalha repetida incontáveis vezes... espíritos condenados a revivê-la por eras e eras...
- III. **O vento sopra.** O vento gélido, um mau presságio... a respiração de demônios clamando pelas almas humanas...
- IV. **Junto ao lago.** Um homem triste observa um lago... o lago é o seu espelho, onde revê uma vida de sonhos estilhaçados... lágrimas caem da face que deixou de lhe ser familiar há muito tempo... junto ao lago ele permanece, através das eras...
- V. **O andarilho.** Uma leve garoa cai sobre o andarilho que espera junto a um riacho; ali ele espera... e espera... e espera... uma mulher cujos rastros a chuva apagou... e que nunca retornou...
- VI. **A sagrada montanha.** Finalmente chega-se ao pé da sagrada montanha, símbolo de gerações de antepassados que ali deixaram suas marcas... nas folhas, milhares de gotas de orvalho tremem eternamente, sem nunca cair... elas persistem ao longo das eras... (Rinaldi, 2007).

Baseado em algumas referências, como *?Corporel* de Globokar e outras partituras gráficas e de improvisação, Rinaldi criou uma partitura que apresenta em forma simultânea os vários elementos que compõem a obra. De forma clara são expostos, em diferentes planos, o som instrumental, o texto falado, as indicações gestuais e de movimento cênico, e a duração aproximada das ações (Ex.18).

**II - O assassino**

F / C

Mar.

105

O assassino aguarda  
o momento de atacar

falar calmamente e  
levemente surpreso,  
chamando a atenção  
do ouvinte para o  
silêncio súbito

olhar para os lados  
sem quase mexer a  
cabeça (manter as  
baquetas posicionadas) **Temeroso, ansioso**

"Silêncio"

inspirações e  
expirações  
ofegantes, mas  
não muito rápidas

"Um guerreiro à espreita dos soldados que se aproximam..."

Grito súbito, susto

Paralisado

"O a- ta-que!"

fff

6:4 5:4

p

Ex.18. *Sonhos*, de Arthur Rinaldi (2007). Início do quadro II – O assassino.

A parte de marimba está escrita tradicionalmente em um pentagrama duplo, sem divisão de compassos, com indicação de andamento e notação convencional de dinâmica e articulação. O texto a declamar aparece acima do pentagrama, escrito entre aspas, ocasionalmente com notação musical de dinâmica e de ritmo sugerido. O autor indica, no final da página de instruções, que quando não houver especificação do ritmo deve-se buscar a interpretação mais natural possível, adequando-se a música à fala, e não o oposto. Por sobre o pentagrama e o texto, uma didascália com todas as indicações gestuais e de movimentos cênicos, complementando ou reforçando o sentido do texto falado. Em negrito aparecem algumas indicações que dão o caráter ou situam a ação dramática. Finalmente, uma linha pontuada superior, abarcando diferentes seções, serve para indicar o tempo aproximado da performance. Não obstante sua clareza, as indicações são suficientemente abertas para deixar a critério do intérprete muitas decisões da performance. O autor afirma: “optei por concentrar-

me nas ideias expressivas da peça e não tanto nas indicações da partitura. Assim, preocupei-me em criar mais sugestões e menos prescrições de como o intérprete deveria realizar os gestos e as expressões corporais e faciais” (Rinaldi, 2010).

As falas do intérprete surgiram da adaptação livre dos poemas escolhidos pelo autor. Rinaldi comenta que em alguns casos manteve a temática ou a sugestão de um momento ou uma paisagem, e que em outros utilizou fragmentos da tradução literal do poema. No primeiro e quarto quadros aparece a palavra *saitube*, sem nenhuma referência de significado. O autor explica que, de fato, a palavra foi inventada com fins musicais e não tem significação alguma: “Eu precisava de um som que soasse como uma palavra, mas que não pudesse ser reconhecida como tal, para um momento em que o intérprete balbucia murmúrios incompreensíveis ao ouvinte” (Rinaldi, 2010).

Nos parágrafos seguintes serão comentados e analisados alguns aspectos interpretativos relativos à performance de *Sonhos*. O estudo foi baseado em entrevistas com o compositor e no ensaio junto ao diretor de teatro Juan Posada.

### **3.2.3 A performance**

Esta obra representa um grande desafio para o intérprete devido à quantidade de elementos com os que deve lidar: execução instrumental, locução do texto, expressão gestual, movimentos e deslocamentos no palco. Ações que, por cima de tudo, devem unir-se com o fim de transmitir um conteúdo narrativo específico. Em *Sonhos*, ação teatral e performance musical se combinam através de uma linha argumental. Desta forma, como afirma Rinaldi (2010), o intérprete, assim como um ator, “deve levar em conta todos os gestos produzidos [além da própria execução instrumental]: como ele andará, com que velocidade, em que momento, para onde estará olhando, como irá percutir a próxima nota, com que energia, com que nível de tensão”.

Querer abranger todos os planos ao mesmo tempo, desde o começo do estudo, pode ser muito difícil e frustrante, principalmente para um intérprete pouco habituado a este tipo de peças. Portanto, é aconselhável abordar o estudo por partes. Assim poderá se prestar mais atenção a cada aspecto, reconhecendo e exercitando mais profundamente cada dificuldade técnica que surja. Este método também permite uma melhor memorização de cada elemento antes de serem todos reunidos.

Para começar, é aconselhável estudar e resolver primeiro todos os problemas da execução instrumental. Decidir a digitação, o fraseado e o tipo de trinado. A peça está escrita para uma marimba de cinco oitavas, utilizando todo o seu registro. Na execução da marimba é comum trocar de baquetas no decorrer de uma performance, procurando o som mais adequado para cada passagem de uma obra em vista da articulação e do contraste entre a região grave e aguda do instrumento. Mas em *Sonhos*, como a linha narrativa da obra é contínua e os quadros se sucedem praticamente sem interrupção, a troca de baquetas significaria uma interrupção dramática não recomendável. Por isso é preferível encontrar um jogo de baquetas que se adapte de maneira geral a todas as necessidades da música.

Neste primeiro passo também se devem esclarecer todas as dúvidas de notação. Por exemplo, a escritura sem divisão de compassos subentende que as alterações (bemol ou sustenido) só se aplicam à nota seguinte, mas na última quiáltera do terceiro quadro (coincidente com o final da página cinco), isso não acontece. Ante a dúvida, a consulta ao compositor permitiu confirmar que dita quiáltera começa com MI bemol.

O seguinte passo é ir adicionando as falas aos poucos como parte da frase musical, como elementos acústicos que, de fato, são. No começo, sem preocupação pela ênfase dramática, mas já prestando atenção à dinâmica. Quando toda a parte acústica estiver decorada (parte instrumental mais falas), adicionar os movimentos, gestos e deslocamentos indicados na partitura e conferir se as ações se enquadram aproximadamente no tempo

sugerido. Aqui se faz necessário voltar sobre a parte instrumental e conferir se o fraseado e as articulações condizem com o conteúdo cênico, e se for necessário, modificá-las. Por exemplo, no final da página onze, o *tremolo* na região aguda ilustra o texto: “Nas folhas, milhares de gotas de orvalho tremem...” (Rinaldi, 2007). Durante o estudo para esta pesquisa, o *tremolo*, que começou sendo paralelo (duas notas simultâneas em cada mão, baquetas 1-2 e 3-4), passou a ser alternado (baquetas 1, 3, 2, 4...) para outorgar um som mais leve e cristalino.

Chegado este ponto é preciso enfrentar talvez o principal desafio para o intérprete desta obra, aprender a lidar com sua voz e conseguir dominá-la como a um novo instrumento. Para tal fim é importante ensaiar ou mostrar os avanços para um terceiro, idealmente alguém familiarizado com as atividades cênicas. Uma visão externa que ajude a marcar os pontos fracos da performance: tal ou qual palavra não se entende, tal gesto não fica claro, tal ação é muito rápida ou lenta. As indicações de alguém experiente na área são muito úteis, pois trazem questões simples que um intérprete instrumental nem sempre costuma ponderar. Algumas das questões comentadas a seguir foram levantadas em apenas um ensaio com o diretor de teatro Juan Posada:

A voz deve ser sempre clara e forte, para que seja escutada em qualquer lugar da plateia. Os matizes dinâmicos da voz, portanto, devem ser entendidos como variações de entonação, caráter, velocidade e articulação, e não como verdadeiras mudanças de volume.

O intérprete deve exercitar a emissão da voz, o volume e a articulação das palavras. “Quando você acha que está lento, ainda está rápido para o público; pense que eles não conhecem o texto e esse é o seu primeiro contato com a obra” (Posada, 2010).

É importante falar sempre olhando a plateia. Não falar mexendo a cabeça nem o corpo e não falar enquanto se anda. O intérprete é o único personagem da obra, e seu interlocutor é o público, ao qual se deve passar uma mensagem clara.

É necessário pensar no que vai ser dito, e fazer os movimentos e gestos correspondentes, antes de pronunciar uma frase. Os gestos precisam ser bem definidos, mas não exagerados, às vezes o movimento dos olhos é suficiente. O intérprete deve incorporar previamente o sentido da sua fala para que o espectador consiga entrar no universo da obra, e a execução instrumental deve fazer parte disso. Por exemplo, no primeiro quadro, se deve tocar um *tremolo pianíssimo* na marimba e dizer: “Ouço vozes antigas... vagando em meio à neblina”. O intérprete pode tomar o som da marimba como as vozes das que está falando, unindo as duas ações, sem necessidade de imaginar elementos externos para dar sentido às palavras.

No inicio da obra, a primeira fala tem que ser bem marcada. Deve representar um corte brusco com a ação corrente de entrar no palco, para prender imediatamente a atenção do público.

A postura corporal e a expressão facial são importantes para representar as diferentes emoções e estados da obra, muitos deles de grande tensão. Portanto é necessário exercitá-las e incorporá-las sem que essa tensão se traslade fisicamente aos braços e ombros. Ou seja, o corpo deve permanecer relaxado, mesmo que a expressão externa seja de máxima tensão, para não prejudicar a execução da marimba. Isto deve ser levado em conta especialmente no segundo quadro, muito enérgico e vigoroso, onde se representa um combate até a morte entre guerreiros. Algumas passagens instrumentais deste quadro são as mais complexas tecnicamente de toda a obra, e não poderiam ser tocadas satisfatoriamente se a tensão dramática se trasladasse efetivamente aos músculos.

No quarto quadro, o intérprete deve abaixar-se em frente à marimba e tocar nos tubos com o cabo das baquetas. Essa ação é alternada com frases que se devem falar olhando para a plateia. Deste modo, o corpo do intérprete faz sucessivas viradas entre o público e a marimba. A melhor maneira encontrada para realizar estas ações foi permanecer de cócoras, sem

ajoelhar-se. Isso facilitou o movimento entre a marimba e o público, e permitiu gestos amplos e fluidos de acordo com o caráter do quadro.

Sobre a iluminação, não há indicações na partitura. O autor afirma que tem várias ideias (de preferência pouca luz), mas que preferiu não especificá-las para dar liberdade a diferentes condições de performance. O mesmo critério vale para o figurino. As conotações da obra com o Japão podem sugerir ideias, mas, qualquer seja a opção, o autor adverte que com certeza evitaria algo formal. Em todo caso, deve-se procurar um vestuário neutro, que possa se adaptar às diferentes personagens da peça e que não chame demasiada atenção por si mesmo.

Como vimos, o texto de *Sonhos* é baseado em poemas japoneses, mas está escrito em português, a língua do compositor e do país aonde a peça foi estreada. Sendo assim, o autor diz que, idealmente, o texto deve ser traduzido ao idioma local onde seja feita a performance, mas não obrigatoriamente. Acrescentando que ao menos deve ser traduzido a “uma língua em que haja algum tipo de compreensão (inglês na maioria dos casos)” (Rinaldi, 2010).

Por último, uma questão da performance relacionada à divisão entre os quadros. Inicialmente, o autor considerou que os títulos de cada quadro deveriam aparecer apenas por escrito, no programa do concerto. Após algumas apresentações, porém, sentiu falta de uma referência mais concreta e direta dos títulos para a plateia que marcasse uma separação entre cada quadro. Concordando com o compositor, uma alternativa ideal seria projetar os títulos durante a performance. O recurso da projeção não só resolveria este problema, mas poderia ser aproveitado para iluminar de forma especial o palco. Seja qual for o meio utilizado (slides, data show, transparências, etc.), cada quadro poderia ter uma cor diferente, por exemplo, ou ressaltar através de figuras a estética japonesa.

Como se pode ver, são muitos os elementos que compõem uma peça de teatro instrumental com as características de *Sonhos*. O intérprete deve tomar consciência de todos eles, aprender a lidar, exercitar-se e treinar cada um para finalmente reuni-los na performance.

Como vimos também, diferente da *Canção simples de tambor*, onde a dimensão teatral é um derivado do gesto que produz o som, podendo ficar em maior ou menor relevo de acordo com as escolhas do intérprete, em *Sonhos* o aspecto teatral não pode ser desconsiderado. É uma condição fundamental da semântica da obra, e seu conteúdo influiu em muitas das escolhas interpretativas da parte instrumental.

A seguir, alguns destes conceitos serão aplicados para analisar a peça *Cenas sugestivas* de Carlos Kater.

### **3.3 CENAS SUGESTIVAS, de Carlos Kater**

*Ei, você...  
está me ouvindo?  
(Kater, 1985)*

#### **3.3.1 O autor**

Carlos Kater é musicólogo, compositor e educador musical, doutor em História da Música e Musicologia pela Universidade de Paris IV-Sorbonne, com Pós-Doutorado por esta mesma instituição.

Há mais de vinte e cinco anos ele vem desempenhando um intenso labor na área de educação musical. Entre 1987 e 1998 criou e editou as revistas *Cadernos de Estudo: Análise Musical* e *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, que se tornaram referenciais na vida acadêmica e cultural do país. Na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, onde foi professor titular durante dez anos (entre 1989 e 1999), criou o periódico *Música Hoje*, foi Diretor do Centro de Pesquisa em Música Contemporânea, e coordenador dos Cursos de Especialização em Musicologia Histórica Brasileira e em Educação Musical.

Foi co-fundador da Associação Brasileira de Educação Musical, exercendo a vice-presidência entre 1996 e 2000. De 1997 a 1999 criou e coordenou, junto com uma equipe, o projeto *Música na Escola*, o qual implantou com sucesso a formação musical em escolas da rede pública do Estado de Minas Gerais, tornando-se referência para outros projetos no país.

Ministra regularmente cursos e oficinas em instituições e universidades brasileiras. É autor de mais de 60 textos publicados, entre os quais os livros: *Musicalização através da canção popular brasileira*, *Eunice Katunda, musicista brasileira* e *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. Possui composições apresentadas em festivais e encontros de música no Brasil e no exterior, bem como arranjos musicais e restauração de obras da música colonial mineira.

Desde 2005 é diretor do Grupo de Musicantes da Associação Artístico Cultural *Atravez*, sediada em São Paulo. Os integrantes do grupo são atores, músicos, contadores de história e dançarinos. Sua proposta é estimular o resgate de jogos expressivos e brincadeiras musicais da cultura brasileira, e também re-criar novas propostas lúdicas. Assim, as atividades trabalhadas pelo *Musicantes* constituem-se em mecanismos eficientes de desenvolvimento de habilidades múltiplas. O grupo se apresenta em escolas, espaços sociais e de saúde, com um repertório original que abrange diferentes linguagens artísticas, como música, teatro e expressão corporal. Nestas apresentações o público também é convidado a interagir.

Este interesse lúdico e integrador também se reflete nas obras de Kater como compositor. Em *Cenas sugestivas* se combinam não apenas diferentes disciplinas artísticas, mas também se fundem as diferenças entre compositor, intérprete e espectador. A peça é um convite à reflexão sobre os conceitos de escuta, percepção e criação.

O percussionista Fernando Rocha (2001) também fez uma análise desta obra em seu trabalho *A improvisação na música indeterminada*. Portanto, o texto a seguir se apresenta

como complemento daquele, com novas reflexões e depoimentos do autor e, inevitavelmente, com algumas informações repetidas.

### **3.3.2 A partitura**

*Cenas sugestivas* é uma obra para um percussionista solo, com o uso opcional de suporte sonoro. Foi composta por Carlos Kater em 1985 e dedicada ao percussionista John Boudler, quem fez a estreia em maio do mesmo ano na Biblioteca do Congresso Americano em Washington, nos Estados Unidos.

A obra foi concebida como uma homenagem a John Cage e Charles Chaplin, a partir da indagação nas contribuições destes grandes criadores na contemporaneidade. O autor diz que se interessou sobretudo na pregnância, ou seja, na capacidade de percepção e reconhecimento, na forte impressão que suas obras produzem no público pela simplicidade e equilíbrio. Para Kater, artistas como Cage e Chaplin ajudaram a “modificar a situação da consciência humana” (Kater apud Rocha, 2001:97). Kater também considerou a composição desta peça como uma pesquisa e exploração empírica que tentasse superar as definições correntes de som e música, escuta interna e externa. Ele comenta que assim imaginou “algumas falas e indagações misturadas a onomatopeias e sons instrumentais em particular, tecendo em conjunto uma malha fina e sutil, no limite tênue do silêncio” (Kater, 2010).

A partitura é completamente verbal e consiste em uma série de instruções para a performance, contemplando os aspectos visuais e acústicos, a fim de delinear uma improvisação controlada. Não é utilizada a notação musical convencional, não existem indicações de tempo nem de duração aproximada da obra, e as indicações de dinâmica não são mais do que sugestões dentro de uma margem muito ampla. O intérprete deve escolher os instrumentos que irá tocar, na partitura figura apenas uma referência ao emprego de metais ressoantes; também deve utilizar sua voz e criar um repertório de gestos, movimentos e

onomatopeias. Desta forma, a obra possibilita, a partir de um texto-estímulo e do roteiro de procedimentos propostos pelo autor, que cada interprete elabore com liberdade seu plano e realize inventivamente sua própria concepção. Sobre este ponto o autor afirma:

Nesse sentido, não proponho nenhum tipo de limite, não faço nenhuma forma de exigência, a não ser a de que o interprete procure aproveitar a oportunidade que a obra lhe oferece para realizar seu próprio ‘laboratório’, num processo de descoberta de seu ‘eu’ pessoal, sensível, cognitivo e criativo, ao lado da construção inquieta, expressiva e inteligente de sua originalidade interpretativa (Kater, 2010, grifos do autor).

A obra está estruturada em duas cenas. A cada cena corresponde um texto, escrito em verso pelo próprio autor, que serve como estímulo a partir do qual o intérprete gera diferentes ações gestuais e sonoras. Cada cena se divide em fases, a primeira em três e a segunda em seis, nas quais o autor define a forma em que o intérprete se relacionará com o texto.

A primeira cena, chamada *Do inicio do último discurso*, começa com a seguinte indicação: “Intérprete em pé, diante do instrumental, com baquetas nas mãos; imóvel” (Kater, 1985). O interessante é notar que esta descrição, de uma situação normal prévia à execução de qualquer peça para percussão, está aqui indicada e faz parte da partitura. A obra começa assim antes de se produzir qualquer som, com a conscientização deste simples ato por parte do intérprete e do público.

Kater sustenta (como o fizeram Cage, Kagel, e outros artistas no teatro instrumental) que o fato de um músico estar no palco, qualquer seja a música que interprete, já é uma cena em si, se tenha intenção disso ou não. Concordando com o autor, “ha uma dimensão de ordem não cotidiana, isto é extraordinária, que se abre ali, através da qual é possível ter acesso a fruições ou interpretações que ultrapassam o fato musical usual” (Kater, 2010). Justamente essa ampliação dimensional da percepção foi um dos motivos centrais que levaram o autor a utilizar o recurso visual na composição da obra.

A próxima indicação da partitura também é de caráter visual e se refere à iluminação: “Foco mais tênue possível sobre [o intérprete] apenas” (Kater, 1985), preferencialmente luz

de velas. A ideia é projetar sobre o fundo da cena uma sombra do intérprete e seus instrumentos. As indicações neste sentido são bem claras:

A localização do instrumental no palco deve ser cuidadosamente escolhida a fim de se obter o efeito mais eficiente possível, onde em primeiro plano se veja o músico e ao fundo sua imagem amplificada (sombra).

Valendo-se da luz de vela, é de grande utilidade trabalhar os gestos também em função das sombras projetadas no fundo do palco, com interação dos movimentos da chama (decorrentes do deslocamento do intérprete). (Kater, 1985).

O autor diz que a ideia visual do cenário surgiu desde o inicio, mas foi se definindo melhor na medida em que a concepção da peça foi tomando sua forma. Um dos desafios iniciais da sua proposta era integrar a percepção, como um diálogo entre duas possibilidades criativas de expressão.

O resto da cena se desenvolve em silêncio. O intérprete lê o texto correspondente (Fig.6), enquanto muda lentamente de uma posição corporal fixa para outra, como em uma sequência de slides. A quietude dos gestos do percussionista contrasta com sombra movediça projetada pela vela.

TEXTO (I):

Sinto muito,  
não é esse o meu ofício.  
Eu não pretendo...

Gostaria de ajudar,  
se possível.  
Todos somos assim,  
desejamos... o melhor.  
Por que odiar,  
tentar conter...

As verdades são antigas,  
tão antigas  
como as montanhas.

Descobertas mais  
importantes,  
impossíveis,  
vêm por esse largo,  
caminho,  
livre...  
tudo é fértil,  
tempo... espaço...

Tire um pouco  
os pés do chão.

Ouve !

Tudo continua  
aparentemente como antes,  
mas, agora, você...

Fig.6. Texto I de *Cenas sugestivas* de Carlos Kater (1985).

Terminada a leitura, e ainda tendo o texto como estímulo, o intérprete deve iniciar uma improvisação instrumental muda. Porém, de maneira muito sutil e esporádica, deve produzir sons *pianíssimo*, tão tênuas quanto a iluminação. O autor acrescenta: “de forma tal que dê a impressão de uma música raramente aflorando a superfície (...), causando assim uma sensação

dúbia no público: ele, ouvinte, projetou este som, ‘criou-o’ internamente ou o intérprete executou-o de fato?” (Kater, 1985, grifo do autor).

O autor explica que a peça surgiu do desejo de “instaurar criativamente através da música deslocamentos da atenção, subverter nossas expectativas e automatismos, dissolver as fronteiras estabelecidas entre universo interno e externo para então provocar a consciência” (Kater, 2010). Em outras palavras:

Criar uma situação sonoro-musical na qual a atenção pudesse ser intensificada ao máximo, a ponto de transpor um limite perceptivo ou deslimitar (sic) o que chamamos consciência. E a motivação foi a de propiciar isto já na criação visando o interprete, para que coerentemente então após se refletisse junto ao público (Kater, 2010).

A segunda cena, *Do último discurso*, começa com um contraponto de intervenções instrumentais e vocais. Estas últimas consistem em onomatopeias que refletem os sons da percussão. Mais adiante se inicia a leitura do texto II (Fig.7), desta vez sussurrado, incluindo assim mais um elemento acústico. Cada sílaba se pronuncia simultaneamente à execução instrumental, e intercaladas entre esta e as onomatopeias.

TEXTO (II):

Ei, você...  
está me ouvindo ?

...seja,  
...faça,  
...ou...  
pense.

...Onde esteja...,  
abre os olhos...  
levanta a cabeça  
e então ?

Ei, você...  
Que trevas,  
rumores,  
que...

Acorde,  
ouça bem !

Vão mudar  
coisas  
pessoas  
são... !  
Muito,  
Muito mais...

Percebe ??

Portas,  
todo mundo  
livres  
multidão...

*dãotimul !*

Escuta !  
... escuta ...  
... es ... ta ...

Fig.7. Texto II de *Cenas sugestivas* de Carlos Kater (1985).

A palavra “multidão” representa um momento crucial da peça. Ao pronunciá-la, o percussionista deve iniciar um *crescendo* que culminará em um grito *fortíssimo* da sua versão retrógrada, a palavra “dãotimul”. Simultaneamente começa a emissão, fora do palco, de sons de tam-tams ou pratos, atuando como ressonância do som inicial, até o final da performance. Esses sons podem ser produzidos por outros intérpretes, ocultos na coxia, ou emitidos por alto-falantes também ocultos, reproduzindo uma gravação preparada pelo próprio intérprete. O efeito busca ampliar os questionamentos levantados pelo autor acerca da percepção e a escuta, evidenciando o “sentido de autonomia adquirido pelo som, agora independente de qualquer ação do músico, que com vida própria se insinua no presente” (Rocha, 2001:94).

Vemos como Kater conseguiu construir uma partitura capaz de transmitir seus conceitos: a música não é entendida como um produto fechado e definitivo, mas como um processo aberto em criação permanente. O autor cria as condições dentro de um extenso campo acústico onde o intérprete tem, por sua vez, grande liberdade para criar uma performance a partir de escolhas próprias. Nelas intervêm som, silêncio e gesto, em todas as combinações possíveis, somados ao cenário visual resultante por efeito da iluminação. Desta forma a obra alcança uma instância superior na qual o espectador se questiona sobre sua percepção: a origem da escuta, a relação de causa-efeito entre visão e audição e a escuta interna. “A música passa, nesse sentido, a ser realizada com o intérprete e com cada uma das pessoas do público. Porque o som que cada um ouve a partir do gesto que não produziu som real é o som originalmente interiorizado e recriado por cada um deles” (Kater apud Rocha, 2001:94).

### **3.3.3 A performance**

Como vimos, *Cenas sugestivas* é uma criação colaborativa, resultado das condições propostas pelo autor, da performance singular do intérprete e da escuta atenta e criativa do

ouvinte. A obra não permite apenas ao instrumentista fazer algumas escolhas, mas propõe um campo de possibilidades no qual o músico deve mergulhar completamente. O percussionista se torna o “elo fundamental existente entre as realidades próprias da criação do compositor e da percepção do público mediante a interpretação, a sua expressão sincera, inventiva, pessoal” (Kater, 2010). Portanto aqui, mais do que sugestões interpretativas, se aportarão algumas ideias e conceitos que podem ser de utilidade para o intérprete.

A iluminação da peça pode parecer simples, mas não existe só uma solução válida. Mesmo que o intérprete opte por um tipo de iluminação (velas, spot, lanterna, etc.), cada sala é diferente. O tamanho e altura do palco, a distância do fundo, o tamanho da plateia, entre muitos outros, são fatores a serem levados em conta na preparação da performance, e devem ser experimentados caso a caso.

Além desses fatores externos, a escolha e montagem dos instrumentos deve seguir interesses tanto acústicos quanto visuais, podendo variar de uma performance para outra do mesmo intérprete. Sobre este ponto, e concordando com Boudler (apud Rocha, 2001), é importante desenvolver uma relação de intimidade física com os instrumentos para conseguir fluidez nos movimentos. Kater afirma que a ideia é que os aspectos visuais e acústicos estejam de fato integrados,

fusionados a tal ponto que o sentimento de totalidade prevaleça no intérprete e no público, quase como um contraponto de linguagens, no qual música-gestual e gestos-musicais se tornam sinônimos na coreografia original do intérprete, focando nossa atenção e interesse no resultado maior que produz (Kater, 2010).

O trabalho corporal e gestual representa mais da metade das ações que o intérprete realiza nesta obra, toda a primeira cena e parte da segunda é baseada nele. Em consequência, o percussionista deve cuidar deste aspecto na mesma proporção, tratando-o como uma improvisação na qual, em vez de lidar com sons, se lida com a imagem. Para tal fim, ao longo do estudo se deve treinar o domínio dos movimentos corporais, procurando fluidez, variedade e coerência nos gestos e movimentos. Como na música, é preciso construir um amplo leque de

recursos aos quais recorrer na hora da improvisação. Por isso o intérprete não precisa se limitar à imitação de movimentos que pareçam naturais ou típicos da execução instrumental. A experimentação nesse sentido é fundamental. Sua prática pode prescindir da montagem instrumental, e ser feita em qualquer espaço onde o intérprete projete sua sombra.

A leitura do texto deve ser treinada para que não se torne um empecilho na performance, mas sim que seja aproveitada como um recurso sonoro a mais na improvisação. É importante conhecer profundamente o texto e praticar sua leitura com diferentes vozes, entonações, velocidades e articulações. O percussionista deve alcançar com a voz a mesma familiaridade que tem com os instrumentos.

Na estreia, e em outras oportunidades onde *Cenas sugestivas* foi apresentada no exterior, os textos foram traduzidos ao idioma local onde se realizou a performance. Kater entende que isso não é uma condição obrigatória, pois ele sustenta que as formas de entendimento da música nem sempre se mostram completamente comprometidas pela compreensão do texto. “No entanto, se conhecemos as palavras e, por consequência, o sentido do texto, certamente ampliamos as possibilidades de estabelecimento de relações entre o que se é proposto em obra e a percepção mais pertinente do público sobre suas problemáticas intrínsecas” (Kater, 2010).

Esse universo de sons servirá como fonte a partir da qual se criará os sons onomatopeicos. A metade de caminho entre os sons instrumentais e as palavras, as onomatopeias constituem um elemento fundamental da peça. Elas multiplicam a origem dúbia dos sons, desafiando a percepção e reforçando assim o conceito da obra.

Em *Cenas sugestivas* vemos como aspectos teatrais e musicais se fundem em torno de uma mesma ideia. O intérprete deve se compenetrar nela e, a partir daí, originar sons e imagens que transmitirão essa ideia ao público.

Na próxima e última peça do nosso estudo, veremos como os aspectos sonoros e visuais estão intrinsecamente relacionados na performance. Em *Le cru et le cuit* (O cru e o cozido) gestos, sons instrumentais, sons pré-gravados em difusão simultânea, deslocamentos no palco, efeitos visuais e iluminação, foram compostos conscientemente e em forma unificada.

### **3.4 LE CRU ET LE CUIT, de Jorge Antunes**

*Em Le cru et le cuit constrói frases usando notas, ruídos, gestos, movimentos no espaço, tramas sonoras e outros elementos (Antunes, 2009).*

#### **3.4.1 O autor**

Jorge Antunes nasceu no Rio de Janeiro em 1942. Iniciou seus estudos musicais em 1958 e aos 18 anos ingressou na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ). Com 20 anos compôs a primeira obra brasileira feita exclusivamente com sons eletrônicos: *Valsa sideral*, destacando-se como um dos precursores da música eletrônica no Brasil. Em 1964 começou o curso de composição e regência e, simultaneamente, seguiu o curso de composição de Guerra Peixe na Pró-Arte do Rio de Janeiro. No ano seguinte dá início a importantes pesquisas no domínio da correspondência entre sons e cores e funda o Estúdio de Pesquisas Cromo-Musicais. Nesta época compõe uma série de trabalhos para orquestra, fitas magnéticas e luzes, aos que dá o nome de *Cromoplastofonias*, usando também os sentidos do olfato, do paladar e do tato. A partir de então ele começa a se destacar como um dos nomes mais representativos da vanguarda musical brasileira e participa de vários festivais nacionais e internacionais.

Em 1967 foi convidado pelo Instituto Villa Lobos do Rio de Janeiro para organizar o seu Centro de Pesquisas Musicais, sendo nomeado Professor de Música Eletroacústica da instituição. Antunes, então com 25 anos, transfere seu laboratório e ali realiza a sua primeira

peça para percussão: *Invocação em defesa da máquina*, para quatro percussionistas e fita magnética. Em três movimentos, a peça revela as convicções do autor em um momento em que a música eletroacústica ganhava espaço no Brasil. Os títulos são eloquentes: I *A máquina não desumaniza a música*; II *Reflexão*; III *A música humaniza a máquina*.

Nos anos subsequentes Antunes realiza estudos de pós-graduação no Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, na Argentina, e no Instituto de Sonologia da Universidade de Utrecht, na Holanda. A experiência no exterior foi crucial para seu amadurecimento musical e pessoal, como o demonstram os seus comentários no LP *¡No se mata la justicia!*:

Quando cheguei em (sic) Buenos Aires, em março de 1969 para assumir a bolsa de estudos de dois anos a mim concedida pelo júri do Instituto Torcuato Di Tella, comecei a mergulhar de corpo e alma no mar de conhecimentos e informações que me era vedado conhecer no Brasil que eu acabava de deixar: o Brasil dos anos 60, e em particular o de 1968<sup>72</sup>. Tive acesso ao trabalho dentro de um laboratório profissional de Música Eletrônica, tive acesso às notícias sobre o paradeiro de antigos colegas de Universidade perseguidos no Rio, tive acesso à nova estética musical preconizada por De Pablo, Penderecki, Ligeti e outros, tive acesso à notícia acerca da movimentação de forasteiros no Araguaia e outros pontos do sul do Pará, tive acesso às novas propostas técnicas e estéticas de Mauricio Kagel e da experimentação musical em geral, tive acesso à leitura do *Diário de (sic) Che Guevara*, etc. (Antunes apud Boudler, 2002:245).

No transcurso desses anos surgem mais duas obras para percussão: *Auto-retrato sobre paisaje porteño, versão II*, e *Music for Eight Persons Playing Things*. A primeira foi composta em 1970, durante sua residência em Buenos Aires, a partir de uma primeira versão para fita magnética, à qual se somam um piano preparado amplificado e dois percussionistas. A segunda, *Music for Eight Persons Playing Things*, foi terminada no ano seguinte na Holanda, quando Antunes iniciava sua especialização em *Computer Music*. O material sonoro da obra é composto de elementos comuns do cotidiano, sucata e material industrial: jornais, copos, garrafas, folha de zinco e extintor de incêndio, entre outros. Estruturada através dos cálculos realizados com a ajuda de um computador, esta obra foi “uma das primeiras

---

<sup>72</sup> Antunes faz referência ao ano em que o regime militar brasileiro decretou o Ato Institucional N°5, que dava poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais. A Argentina também se encontrava sob um regime militar desde 1966.

manifestações, na música brasileira, da chamada composição algorítmica” (Boudler, 2002: 252)

Depois de cursar estudos na França com Pierre Schaeffer e iniciar seu Doutorado em Estética Musical na Sorbonne, o qual concluiu com a tese *Son Nouveau, Nouvelle Notation* (Novo Som, Nova Notação), Antunes foi convidado em 1973 pela Universidade de Brasília para dirigir o Curso de Composição Musical no Departamento de Música. De volta no Brasil, desenvolveu nos anos seguintes uma intensa atividade cultural e política, junto a movimentos populares e de intelectuais pela democratização do país. Durante este período ele escreveu várias obras engajadas politicamente, sempre com uma linguagem musical de vanguarda.

Durante 1992, Antunes viaja para realizar pesquisas na Europa e Médio Oriente, período no qual trabalha na sua ópera *Olga* (estreada em São Paulo em 2006). De janeiro a julho de 1993 ele foi compositor-em-residência nos *Ateliers UPIC*<sup>73</sup>, um centro dedicado à criação musical em relação com a matemática e a informática, dirigido por Iannis Xenakis. Ali trabalhou no domínio da informática musical e da correspondência entre som e imagem, realizando os sons eletrônicos a serem utilizados na sua quarta peça para percussão, objeto de nosso estudo, *Le cru et le cuit*. Estreada no ano seguinte no Festival *Présences*, em Bourges, França, a peça utiliza instrumentos de percussão característicos do Brasil, concordando com o tema do festival nessa edição: “instrumentos característicos dos povos”.

Naquele mesmo ano, 1994, Antunes foi eleito membro titular da Academia Brasileira de Música e organizou e coordenou o I Encontro de Música Eletroacústica em Brasília, quando foi fundada a Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica. Sendo eleito presidente da Sociedade e reeleito em mandatos sucessivos, Antunes também organizou e dirigiu os Encontros posteriores em 1997 e 2003.

---

<sup>73</sup> Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu (Centre des Études Mathématiques et Automatiques Musicales).

Com uma intensa carreira no âmbito nacional e internacional, vigente e ativo, Jorge Antunes é considerado um dos mais importantes compositores brasileiros das últimas décadas. Sua vasta obra artística, acadêmica e política, apresentada sinteticamente nestas páginas, pode ser pesquisada em diversas fontes bibliográficas e digitais. De suma importância para sua difusão, a Sistrum Edições Musicais, de propriedade de Antunes, publica a maior parte da sua obra posterior a 1980.

Nas próximas páginas será apresentado um estudo da obra *Le cru et le cuit*, para um percussionista e suporte sonoro, baseado no processo de preparação da peça, em entrevistas com o compositor, e no artigo *A obra para percussão de Jorge Antunes*, de John Boudler (2002).

### **3.4.2 A partitura**

*Le cru et le cuit* foi composta entre 1993 e 1994 em Massy, Paris e Brasília e dedicada ao compositor e artista plástico Francis Miroglio, amigo de Antunes e pai de Thierry, o percussionista responsável pela estreia. Nesta obra, um percussionista, que assume também a função de ator, realiza um intenso diálogo com a difusão simultânea de sons pré-gravados. *Le cru et le cuit* é uma homenagem ao antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, autor do livro homônimo<sup>74</sup>, cuja leitura instigou Antunes a refletir sobre a relação entre natureza e cultura.

Editada pela Sistrum, a partitura é precedida por onze páginas, escritas em francês, com as instruções para a performance. Primeiro se especificam as necessidades de encenação: figurino, disposição dos instrumentos no palco e amplificação. Logo depois são descritos os instrumentos e fontes sonoras utilizados, seus diversos modos de execução e os símbolos para

---

<sup>74</sup> Na Abertura de *O cru e o cozido*, o primeiro tomo de *Mitológicas*, Lévi-Strauss realiza uma ampla analogia entre a música e os mitos para explicar a razão pela qual se baseou nas formas musicais na hora de escrever o seu livro (cada parte deste livro leva o nome de uma forma musical). Ele diz que o caráter comum entre o mito e a obra musical está no fato de serem linguagens que transcendem o plano da linguagem articulada e que requerem uma dimensão temporal para se manifestarem, atingindo o tempo fisiológico e o tempo psicológico do ouvinte. Tanto no mito quanto na música, o papel deste último é de fundamental importância, pois é através dos ouvintes, “silenciosos executores”, que o desígnio do compositor e o do mito se atualiza (Lévi-Strauss, 2004).

representar cada um. Algumas destas fontes sonoras precisam ser construídas especialmente para a obra, com esse fim é exposta uma explicação clara e detalhada de uma proposta de realização.

Antunes diz que o aspecto teatral esteve presente desde a concepção da obra, e que foram as teorizações expostas no livro de Lévi-Strauss que o levaram a fazer esta escolha. “Quis me reportar ao homem primitivo, descalço, nu, que fazia o fogo com fricção de madeiras, praticava a caça para se alimentar. Quis também me reportar ao jogador de capoeira” (Antunes, 2009). Razão pela qual o autor pede para que o intérprete vista apenas uma calça branca, com o torso e os pés nus.

A fita magnética foi realizada nos *Ateliers UPIC*, entre abril e julho de 1993. A tecnologia UPIC permitiu a Antunes transformar e metamorfosear musicalmente alguns fenômenos sonoros muito efêmeros, pequenos e delicados nos quais estava interessado: os ruídos de fricção e de combustão de palitos de fósforo e os de um isqueiro. Durante a performance, o percussionista também utiliza ao vivo estas fontes sonoras, razão pela qual, tanto estas quanto o resto dos instrumentos, deverão ser amplificados para equiparar-se aos sons da gravação.

Como já foi mencionado, os instrumentos de percussão utilizados na peça são, em sua maioria, tipicamente brasileiros. Além deles, um par de gongos afinados, um timbale, brinquedos e uma série de recursos sonoros extraídos de elementos do cotidiano; cada um dos quais está representado na partitura por meio de um desenho (Fig.8).

- uma maraca .
- um afoxé .
- três caxixis  (pequeno, médio e grande).
- três paus de chuva  (pequeno, médio e grande).
- dois gongos, afinados respectivamente em Fá  e Sol .
- dois berimbaus, um afinado entre Fá e Sol  e outro entre Sol e Lá .
- duas cuícas  (pequena e grande).
- um timbale .
- um pedaço de madeira e uma vareta cilíndrica .
- duas caixas de fósforos (pequena  e grande , um deles sem gás .
- dois *chimes* 

Fig.8. Instrumentos e fontes sonoras utilizados em *Le cru et le cuit*.

Por sua vez, os *chimes*<sup>75</sup> estão respectivamente unidos a duas instalações chamadas *gouttière-billes* (Fig.9).

<sup>75</sup> Tomado do inglês, é o nome genérico dado na percussão aos instrumentos idiófones compostos de peças de diferentes materiais, penduradas em fios e suficientemente próximas para que se entrechoquem ao serem movimentadas intencionalmente ou pelo vento.

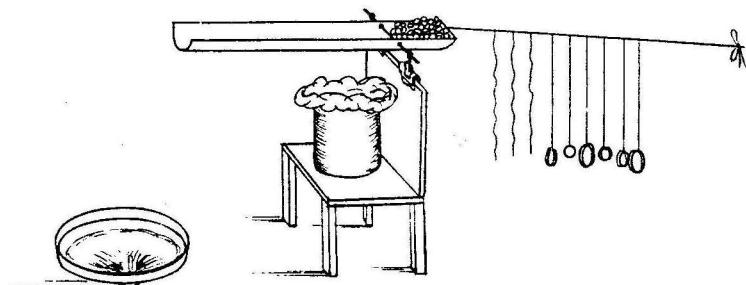


Fig.9. *Gouttière-billes* no estado inicial.

As *gouttière-billes*<sup>76</sup> consistem, cada uma, em uma calha de plástico ou metal, de 1 metro de cumprimento, sustentada horizontalmente sobre um suporte articulado (Antunes propõe utilizar uma cadeira, mas podem ser buscadas alternativas). A calha, com aproximadamente 50 bolinhas de gude no seu interior e fechada em um dos seus extremos, deve permanecer em equilíbrio por meio de uma linha de algodão amarrada do lado fechado, perto da articulação. Em determinado momento, o sistema perde equilíbrio como consequência do corte da linha, fazendo com que as bolinhas caiam no interior do gongo previamente colocado no chão (Fig.10).

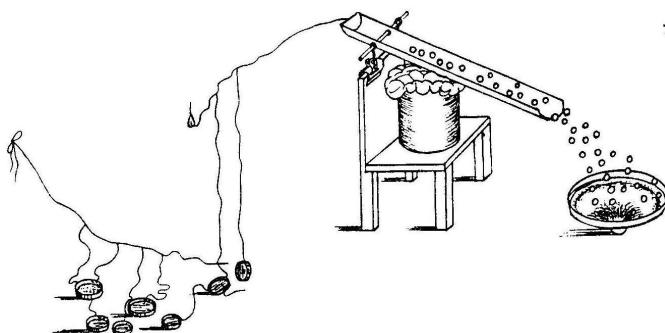


Fig.10. *Gouttière-billes* depois de ser acionada.

Os *chimes* também devem ser construídos de acordo com instruções específicas. Sendo um de metal e outro de plástico, cada um é formado por aproximadamente vinte tampas de garrafas ou de diferentes tipos de recipientes, amarradas individualmente a linhas de algodão de 70 cm para o *metal-chime* e de 80 cm para o *plastic-chime*. Cada linha está pendurada da linha horizontal que segura à calha correspondente, como demonstra a Figura 9.

---

<sup>76</sup> Literalmente goteira-bolinhas, traduzidas no artigo de Bouldler como “calhas-com-bolas-de-gude”.

Evidentemente, todos estes elementos são aproveitados na obra como recursos sonoros, mas também como recursos visuais.

Uma vez reunido o material e feita a escolha e a preparação dos instrumentos e demais fontes sonoras, todos os elementos devem ser dispostos ao longo do palco seguindo as instruções da partitura (Fig.11):

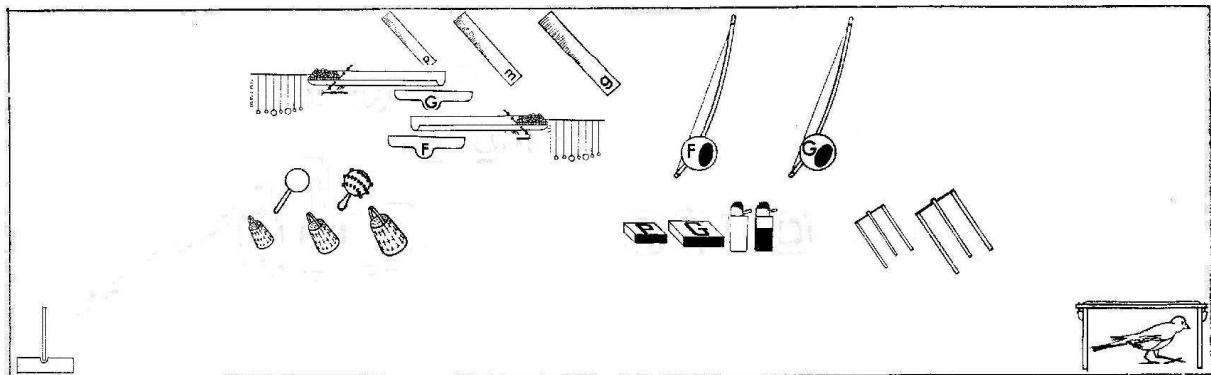


Fig.11. Disposição dos instrumentos no palco.

Os diferentes modos de execução, movimentos e gestos que o percussionista deve realizar, também são representados com desenhos. A Figura 12 mostra alguns deles, aplicados ao caxixi grande, aos berimbaus e às cuícias, instrumentos nos quais são requeridos modos de execução pouco convencionais.

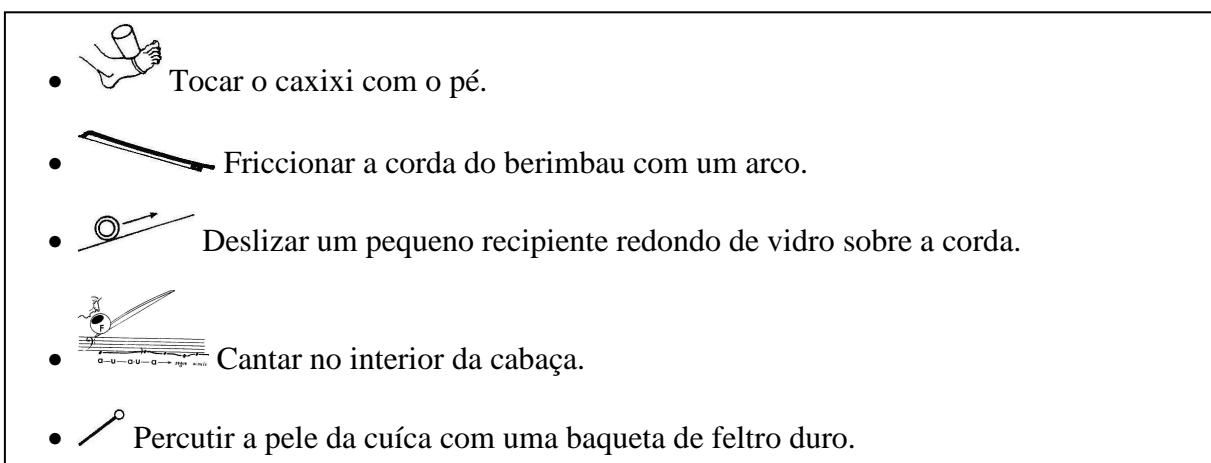


Fig. 12. Alguns modos de execução pouco convencionais.

Em determinado momento, o caxixi grande deve ser “calçado” no pé direito e sacudido, ao mesmo tempo em que as mãos tocam maraca e afoxé. Deste modo o percussionista toca três instrumentos simultaneamente. O berimbau menor deve ser

friccionado com um arco de instrumento de corda (e.g., contrabaixo) e mais tarde, percutido com uma baqueta enquanto um copo de vidro é deslizado ao longo da corda para produzir um *glissando*. Também o percussionista deverá cantar dentro da cabaça do berimbau maior. Finalmente as cuícas, além de serem friccionadas da maneira convencional, devem ser percutidas com uma baqueta de feltro dura, como se fossem tambores.

Com exceção da dinâmica, que está escrita tradicionalmente de *ppp* a *ff* com *crescendos* e *diminuendos*, e em ocasião do toque do berimbau no estilo de capoeira, a partitura prescinde da notação tradicional. As ações do intérprete e os sons da gravação são representados graficamente e indicados com precisão sobre uma linha de tempo, sem divisão em compassos.

A gravação tem quatro intervenções durante a obra, portanto está dividida em quatro faixas com entradas não consecutivas; ou seja, entre o fim de uma e o início da seguinte existe um breve intervalo de tempo. Nessas ocasiões, a rigorosa linha de tempo da partitura é interrompida e se indica um tempo aproximativo, o que outorga maior flexibilidade ao intérprete para a realização das ações. A durações respectivas das quatro faixas são 5'11", 2'49", 8'27" e 3'30". A obra tem uma duração total de aproximadamente 23'.

A peça foi estreada no Festival *Présences*, no Messiaen Auditorium da Radio France, e uma gravação ao vivo do concerto foi difundida na programação da emissora. Prevendo estas circunstâncias, a obra foi pensada por Antunes para atender às duas modalidades: a performance em público e a transmissão radiofônica. Neste último caso, todo o aspecto visual da obra, evidentemente pode ser deixado de lado. Mas se, pelo contrário, se pretende fazer uma performance ao vivo, o intérprete deve dar máxima importância à realização cênico-gestual, aos movimentos corporais e aos deslocamentos no palco.

Nos parágrafos seguintes comentaremos alguns aspectos particulares relativos à performance de *Le cru et le cuit*.

### 3.4.3 A performance

Baseados na experiência do processo de estudo da peça, faremos algumas sugestões que podem facilitar sua interpretação ou, pelo menos, incitar a reflexão sobre os tópicos sinalizados e a busca de novas propostas interpretativas.

Ao nos defrontar com uma peça de teatro instrumental, devemos estar dispostos a lidar com o parâmetro visual com a mesma seriedade com que tratamos o som em qualquer outra peça de música. A procura habitual de clareza, precisão e fluidez na sonoridade deve ser ampliada à totalidade dos elementos em cena. Um primeiro passo, então, será não poluir visualmente o palco, diminuindo ao mínimo possível a inclusão de elementos não indicados na partitura. Sob esta premissa foram tomadas várias das decisões de interpretação para *Le cru et le cuit* descritas a seguir.

É recomendável que a peça seja interpretada de cor, para não precisar de estantes nem partituras no palco. Além de agregar objetos estranhos à obra, a inclusão desses elementos significaria uma interrupção violenta da ação cênica a cada virada de página. De fato, os atores não interpretam com o texto na mão.

Também é recomendável providenciar, desde o começo, um lugar apropriado para estudar a peça com todos os elementos na disposição certa, tal como indica a partitura (Fig.11). Isso é importante para incorporar o espaço, os deslocamentos e as distâncias, simultaneamente à execução dos instrumentos. Estudar primeiro a música com os instrumentos por perto e depois tentar integrar o movimento, não só seria uma perda de tempo, mas também prejudicaria o sentido de unidade. Execução instrumental, ação cênica e sons gravados devem se fundir formando uma coisa só. Integrar esses elementos desde o começo do estudo ajudará também na memorização da obra<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> O caso contrário se deu durante a preparação da peça Sonhos, a qual, por sua maior dificuldade na execução instrumental e na expressão vocal, requereu que os diferentes elementos fossem estudados por separado e combinados posteriormente.

Continuando com a tarefa de “limpar” o palco, encontramos mais obstáculos. Muito frequentemente, os percussionistas necessitam de mesas e estantes para apoiar os instrumentos, e isso é tão naturalizado que estes elementos fazem parte do seu “instrumental”. Mas se uma mesa, por menor que seja, for colocada em *Le cru et le cuit*, ela seria o maior elemento no palco e chamaria muita atenção, além de dificultar os movimentos do intérprete. Neste caso, o problema pode ser resolvido de uma maneira simples: deixando todos os instrumentos no chão. Várias razões levam a fazer essa escolha. A obra já começa assim, com o percussionista sentado no chão em atitude de fazer fogo com a fricção de madeiras. Mais tarde os gongos serão percutidos no chão, depois de as bolinhas de gude terem caído neles; e também os paus de chuva deverão ser apoiados verticalmente no chão, para continuarem soando depois de virados, deixando as mãos do percussionista livres para a próxima ação. Todos estes fatos, em vez de serem tomados como exceções na execução, podem ser pensados como norma unificadora. Depois da primeira surpresa do público ao ver o intérprete sentado no chão, tal postura poderá se tornar verossímil se mantida coerentemente ao longo da obra.

As instruções da partitura indicam que o berimbau G (o menor, afinado entre Sol e Lá) deve estar fixo numa estante, para permitir sua execução com arco e o deslizamento do copo sobre a corda para o *glissando*. Apesar de parecer simples, esta indicação não é de fácil resolução. Um berimbau não tem lados retos por onde ser apoiado, portanto necessitar-se-ia de algum tipo de estante que mantivesse o berimbau firme sem ter contato com a corda, para não prejudicar a sua vibração. Mas, para poupar tempo em tentar encontrar uma resposta, voltemos à nossa premissa: o mínimo de elementos no palco. Mais uma vez, a performance com os instrumentos no chão permite eliminar o problema da estante. O percussionista, sentado ou ajoelhado no chão, pode tocar o berimbau sem segurá-lo com a mão apoiando o extremo inferior no chão e o outro no ombro esquerdo (caso o percussionista seja destro).

Eliminados do palco estantes e mesas, resta ainda algo muito chamativo: as cadeiras sugeridas por Antunes para a construção das *gouttière-billes*. Lembremos que a função destas instalações é sustentar as calhas com bolinhas de gude sobre uma articulação. Uma estante de prato (todo percussionista tem várias) pode ser uma boa opção. Ela já possui uma articulação, portanto é só adaptar uma sujeição à calha para colocá-la na estante, como se fosse um prato, e deixar solto o parafuso da articulação.

Como dito anteriormente, todos os instrumentos e fontes sonoras devem ser amplificadas, para uniformizar o som produzido ao vivo com os sons da gravação. Alguns daqueles sons são muito suaves e delicados, principalmente os produzidos por fósforos e isqueiros, portanto, vários microfones deverão ser colocados próximos das diferentes fontes sonoras. Questões similares foram tratadas pelo compositor Stockhausen, e seus conceitos podem nos ajudar na realização deste requisito:

Quase todos os meus trabalhos dos últimos trinta anos necessitam de amplificação. Isto é sempre incompreendido. As pessoas pensam que a amplificação é para fazer a música soar mais forte. Isso é verdade só em parte. O sentido é trazer a música mais perto para ouvir dentro do mundo interior do som, em especial dos sons muito suaves. (...) Então *Zyklus* sempre é tocada (...) com quatro microfones no conjunto de instrumentos. A reprodução ocorre em quatro pares de alto-falantes colocados nos quatro cantos da sala, de modo que o público tenha a mesma experiência que o intérprete no centro de seus instrumentos. Então, todo um mundo se abre. E o intérprete também pode tocar pianíssimo em certas passagens e conseguir timbres muito bonitos que o público nunca ouviu antes<sup>78</sup> (Stockhausen, 1985:16, grifo do autor).

O modo de realizar a amplificação dependerá, em grande medida, das possibilidades técnicas oferecidas pela sala onde se desenvolva a performance e da disponibilidade do técnico responsável; portanto existem várias soluções. O ideal seria pendurar microfones direcionais verticalmente do alto, abarcando toda a área do palco sem ocupar espaço nem

---

<sup>78</sup> Almost all my works of the last thirty years need amplification. It is always misunderstood. People think amplification means to make the music louder. That is only partly true. It means to bring the music closer in order to listen into the inner world of sound, in particular of very soft sounds. (...) So *Zyklus* is always played (...) with four microphones at the four corners of the setup. Playback occurs over four times two speakers placed in the four corners of the hall, so that the public has the same experience as the player in the center of his instruments. Then a whole world opens up. And the player can also play pianissimo in certain passages so that very beautiful timbres come out that the public never has heard before.

poluir em absoluto o visual. Outra opção é colocar esse mesmo tipo de microfones em pedestais contornando o palco em lugares estratégicos. Porém, não é frequente dispor em qualquer sala de microfones direcionais de alta qualidade, sendo mais comum contar com microfones omnidirecionais normalmente utilizados para amplificar a voz. Nesse caso, estes devem ser colocados realmente próximos das fontes sonoras, para não captar sons externos. O fato dos instrumentos estarem no chão ajuda a resolver também este problema, permitindo distribuir no palco vários dos chamados microfones de mesa (Fig.13) e eliminando assim os pedestais que seriam necessários caso o intérprete tocasse em pé.



Fig.13. Diferentes tipos de pedestais para microfones de mesa podem ser distribuídos no chão do placo.

Os microfones, de preferência sem fio, podem ser colocados da seguinte maneira: um para o grupo da maraca, afoxé e caxixis; outro para o grupo das caixas de fósforos e isqueiros; outro para as cuícas; outro para os paus de chuva, e outro para os gongos. Os berimbaus devem ser amplificados com microfones de contato. O pedaço de madeira friccionada com a vareta não precisa ser amplificado, “o mais importante aqui é a ação cênica e não o resultado sonoro (que poderá mesmo ser inaudível)” (Antunes, 1995). Também o timbale não precisa ser amplificado, pois nem sequer será tocado, limitando-se apenas a manter oculto o pássaro eletrônico. A partitura de Antunes nada indica sobre a difusão da gravação nem o melhor modo de localizar os alto-falantes, mas as razões de Stockhausen expostas anteriormente são suficientemente convincentes como para implementá-las.

Além de solucionar um aspecto visual (eliminando mesas e estantes do palco), deixar os instrumentos no chão tem grandes consequências na resolução do movimento físico do performer. O músico pouco habituado a tratar o movimento corporal como uma escolha interpretativa talvez encontre dificuldades ao tentar resolver este ponto. O fato de todos os

instrumentos e microfones ficarem no chão, obriga o intérprete a manter uma mesma postura ao longo da performance. Deste modo já não será preciso preocupar-se com o modo de caminhar, ou em como representar o “homem primitivo, descalço, nu, que fazia o fogo com fricção de madeiras” (Antunes, 2009). Simplesmente haverá que manter o corpo perto do chão e fazer os deslocamentos como se um grande peso o prendesse ao solo, ou, quem sabe, como se o corpo, igual a um homem primitivo, não estivesse pronto para andar ereto! Uma solução coerente com a proposta de Antunes, prática e semântica ao mesmo tempo.

A “descoberta do fogo” cumpre um rol importante em *Le cru et le cuit*, todos os elementos do cotidiano utilizados no decorrer da peça como fontes sonoras estão ligados a ele. Por isso é importante que isqueiros e caixinhas de fósforos sejam escolhidos e preparados com cuidado, priorizando suas qualidades sonoras, e que sua execução seja tratada com a mesma seriedade dada aos instrumentos convencionais. É em torno e a partir deles que se desenvolvem os principais efeitos visuais da obra. Só os fósforos, por exemplo, são utilizados em dez ações diferentes (Fig.14):

- Andar em direção ao lugar onde se encontra a caixa de fósforos com ar distraído e desiludido.
- Tropeçar com a caixa de fósforos grande.
- Abaixar-se e pegar a caixa de fósforos.
- Examinar atentamente a caixa, como se fosse a primeira vez que visse um objeto desse tipo.
- Sacudir a caixa levemente com pequenos movimentos, como alguém que está à procura de um novo recurso sonoro.
- Segurar a caixa com a mão esquerda e percutir sobre ela alternativamente com a ponta do dedo indicador e do dedo médio da mão direita.
- Sacudir longitudinalmente a caixa.
- Retirar um fósforo e acendê-lo.
- Apagar o fósforo com um sopro e deixá-lo cair.
- Apagar o fósforo com um sopro, quebrá-lo e jogá-lo no chão.

Fig.14. Modos de execução e ações para os fósforos.

As *gouttière-billes* também são acionadas por meio do fogo, provocando a maior explosão acústico-visual da peça. Quando é queimada a linha de algodão que sustenta a instalação (Fig.15), esta última perde o equilíbrio por causa do peso das bolinhas de gude, as quais caem em cascata dentro do gongo colocado no chão (Fig.16). Todas estas ações, triviais em si mesmas, saem do seu estado original e ganham uma dimensão artística ao serem compostas e organizadas ritmicamente.

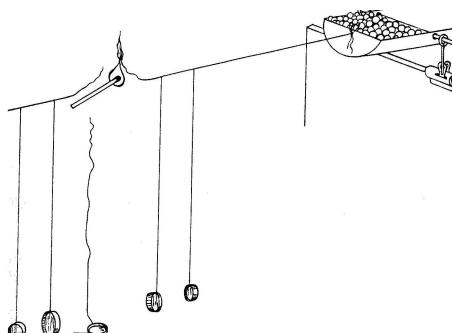


Fig.15. A linha de algodão que sustenta a instalação é queimada.

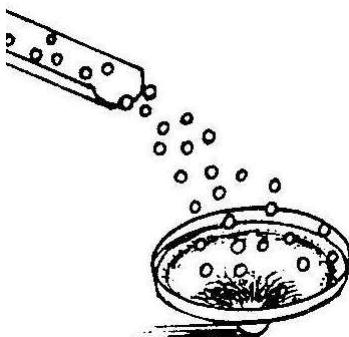


Fig.16. As bolinhas de gude caem em cascata sobre o gongo.

Por outro lado, apesar da partitura não ter indicações referentes à iluminação, Antunes (2009) sugere que a performance seja realizada em penumbra, “no limite de se ver os elementos cênicos”. Deste modo, a presença do fogo no palco ganha um destaque ainda maior, faíscas e chamas são mais visíveis.

Por último, fazemos uma sugestão que pode ser útil para auxiliar ao percussionista no processo de estudo. Como já foi dito, os sons pré-gravados que acompanham a execução dividem-se em quatro faixas, as quais são tocadas com diferentes intervalos de tempo entre elas. Na performance ao vivo, alguém a cargo da difusão da gravação executará as faixas no momento indicado, mas durante o estudo, o percussionista está sozinho. Por isso, para não ter que interromper a interpretação cada vez que for necessário tomar conta do controle do CD, é de grande utilidade fazer uma edição das faixas. A proposta é unir as quatro faixas numa faixa só, maior, que inclua o tempo de espera estimado na partitura entre cada uma das faixas originais. Deste modo, a faixa de estudo terá a duração total aproximada da obra, e o percussionista poderá estudá-la do começo ao fim sem interrupções e sem depender da ajuda de outra pessoa. Existem numerosos editores de áudio de fácil manejo disponíveis gratuitamente na internet. O utilizado neste trabalho foi o *Audacity*, disponível em <http://audacity.sourceforge.net>.

Com a apresentação dos resultados obtidos no estudo e performance de *Le cru et le cuit* concluímos este capítulo que analisou, do ponto de vista interpretativo, as quatro peças

que conformam o repertório brasileiro de teatro instrumental para um percussionista. A seguir serão expostas as considerações finais e possíveis conclusões derivadas desta pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir este trabalho retornaremos sobre os pontos mais destacados da pesquisa, para comprovar, a continuação, em que medida foram alcançados os objetivos propostos inicialmente.

Por um lado, a revisão bibliográfica e as discussões levantadas no primeiro capítulo, permitiram definir o conceito de teatro instrumental e sintetizar suas características em três pontos chave: 1) uma nova postura do intérprete, 2) o movimento e o gesto como elementos fundamentais na composição, e 3) o instrumentista como instrumento ideal. Pelo outro, através do levantamento de repertório brasileiro no teatro instrumental, foram identificadas quatro peças escritas para um percussionista. A análise das mesmas permitiu verificar como cada uma delas manifesta de forma particular as características fundamentais do gênero.

Assim foi possível observar, em primeiro lugar, que as quatro peças apresentam desafios que excedem a dimensão acústica, exigindo uma nova postura por parte do intérprete. O modo singular com que cada um enfrenta e resolve esses desafios deixa uma marca pessoal no processo de interpretação das obras. Estas, por sua vez, se completam com a subjetividade do intérprete e se recriam a cada nova performance.

Em segundo lugar vimos como, nas quatro peças, o movimento é um elemento conscientemente trabalhado por seus respectivos autores e faz parte da composição. Movimento dos objetos que geram o som (bolinhas, varas, calhas); movimento do intérprete no palco, sujeito que provoca as ações; ou movimento por si mesmo, música feita de gestos e silêncio.

Em terceiro lugar foi possível evidenciar que as quatro peças foram pensadas, não apenas para um instrumento ou conjunto de instrumentos, mas sim para um instrumentista.

Esse fato é indicado expressamente na partitura de três delas (*Cenas sugestivas, Le cru et le cuit e Sonhos*), e a restante (*Canção simples de tambor*) foi composta pelo próprio percussionista para sua interpretação. Isso demonstra a importância do performer no teatro instrumental. É ele quem provoca todas as ações visuais e sonoras que compõem e dão existência à obra, ações que o público acompanha em forma ativa como ouvinte e espectador.

O processo de estudo e performance das quatro peças permitiu achar soluções para os diferentes desafios apresentados. Nesse estágio foi essencial a colaboração de artistas e profissionais de outras áreas além da música. De fato, uma peça de teatro instrumental envolve aspectos diversos, onde os conhecimentos e a experiência dos músicos muitas vezes são insuficientes. O instrumentista deve estar disposto a lidar com esses aspectos, aprender e trabalhar em conjunto para enriquecer sua performance. Também a apresentação pública<sup>79</sup> das peças permitiu amadurecer e aprofundar os conceitos estudados e elaborar novas soluções. Com essa base foi organizada uma série de sugestões interpretativas para cada uma das quatro obras. Assim, a performance é entendida como mais um passo na continuação de uma busca, e não como a apresentação de um produto final.

A transmissão da experiência e o contato com os compositores e intérpretes que estrearam estas obras é fundamental para consolidar uma tradição na performance da percussão e do teatro instrumental. Todo este material, uma vez publicado, poderá contribuir na formação de novos intérpretes e servir de referência para outros pesquisadores.

O primeiro capítulo cumpre com outro dos objetivos propostos: o de fazer uma ampla reflexão sobre o teatro musical e o teatro instrumental, esclarecendo conceitos e contextualizando seu desenvolvimento. Cabe destacar que este trabalho traz para o âmbito acadêmico brasileiro, e em idioma português, um tema que, até onde foi possível averiguar,

---

<sup>79</sup> No dia da defesa desta dissertação foi realizado o concerto com a performance das quatro obras. O registro em vídeo está disponível no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

não havia sido tratado com esta profundidade. O mesmo se pode dizer sobre o segundo capítulo no que se refere à percussão em relação ao teatro instrumental.

Também é relevante o fato de reunir, neste texto, um conjunto de autores que desenvolvem o teatro musical no Brasil, assim como a menção e comentário de algumas de suas obras. A partir daqui poderão surgir novas pesquisas que aprofundem seu estudo e despertar o interesse dos intérpretes em abordar este repertório.

Ao longo da pesquisa foram respondidas muitas interrogações, mas também surgiram outras tantas novas. Por exemplo: Uma maior difusão deste repertório redundaria em uma maior produção dos compositores brasileiros voltada para o teatro instrumental? Além das obras brasileiras, quais outras peças clássicas do teatro instrumental para percussão são ou foram tocadas no Brasil? As instituições brasileiras de formação de percussionistas contemplam em seus currículos este tipo de obras? Perguntas que estimulam a continuação das indagações e o inicio de outras em diferentes direções.

Mas o alcance e os desdobramentos deste estudo não ficam restritos ao âmbito da percussão. Considerando que todo concerto é por si mesmo uma situação teatral, refletir sobre a questão cênica pode instigar a qualquer intérprete de música a formular novas perguntas, não apenas àqueles interessados no teatro musical e no teatro instrumental. De modo geral, contribui com pesquisas que ampliem o conhecimento e difusão da obra dos compositores brasileiros. Mas também, por sua interdisciplinaridade, esta pesquisa poderá dialogar em um sentido extenso com trabalhos de outras áreas artísticas, principalmente o teatro e as artes performáticas.

Em fim, espera-se assim ampliar os horizontes e possibilidades de intérpretes e compositores, colocando o teatro musical e o teatro instrumental brasileiro no debate acadêmico do campo artístico e na conversa cotidiana dos amantes da música.

## REFERÊNCIAS

### Textos

- ANTUNES, Jorge. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por danielserale@yahoo.com.ar em 31 out 2009.
- APERGHIS, Georges. Notices. Le corps à corps. In: Le site de Georges Aperghis. Disponível em <<http://www.aperghis.com>>. Acesso em: 6 jul. 2010.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987.
- BERLIOZ, Hector. *Treatise on instrumentation. Enlarged and revised by Richard Strauss*. Nova York: Edwin F. Kalmus, 1948.
- BOUDLER, John E. A obra para percussão de Jorge Antunes. In: ANTUNES, Jorge (Org.). *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2002, p.235-270.
- BOULEZ, Pierre. Musical aspects in today's musical theatre: A conversation between Pierre Boulez and Zoltán Peskó. *Tempo (New Series)*, Cambridge University Press, v.3, p.2-9, 1978.
- BOWEN, José A. Finding the music in musicology: performance history and musical works. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). *Rethinking music*. Londres: Oxford University Press, 1999, p.424-451.
- BROOK, Peter. *The empty space*. Londres: MacGibbon & Kee Ltd., 1968.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- CHAUDRON, André. Water Walk. In: John Cage database. Acesso em: 10 jun. 2010. Disponível em <<http://www.johncage.info/works/cage/waterwalk.html>>
- CHUEKE, Zélia. Estágios de escuta durante a preparação e execução pianística na visão de seis pianistas de nosso tempo. In: RAY, Sonia (Org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/ou quanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.5-22, 2006.
- CSEKÖ, Luiz Carlos. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por danielserale@yahoo.com.ar em 24 jun. 2009.
- DEMARCHI, Paulo Cesar. *Fases da preparação da obra Nih Nik do compositor Chico Mello: relato de experiência*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Curso de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná.
- FRANCO, Valéria. Ora Bolas. In: Tugudum – Centro de percussão e dança. Disponível em <<http://www.tugudum.com.br/espetaculos.html>> Acesso em: 20 jul. 2010.

- GLOBKAR, Vinko. Anti-Badabum. *Percussive notes*, Indianápolis, v.31, n.1, p.77-82, out. 1992.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GONZÁLEZ BRUNO, Luis. Entrevista realizada na residência particular. Buenos Aires, 2009.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after: directions since 1945*. 2.ed. Londres: Oxford University Press, 1995.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- HEILE, Björn. *The music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- HUANG, Aiyun Yaiyun. *Perspectives on music interpretation: instrumentation, memory, metaphor and theatrical intention*. 2004. Tese (Doutorado em Performance de Música Contemporânea) – Faculdade de Artes Musicais, Universidade de California, San Diego.
- KAGEL, Mauricio. *Tam-tam. Monologues et dialogues sur la musique*. Paris: Christian Bourgois, 1983.
- KATER, Carlos. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dserale@hotmail.com em 17 nov. 2010.
- KENNEDY, Michael (Ed.). *The concise Oxford dictionary of music*. 3.ed. Londres: Oxford University Press, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I: O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (1964).
- NEUHAUS, Max. Zyklus. *Percussionist*, Indianapolis, v.3, n.1, p.6-12, nov. 1965.
- NEVES, José Maria. *Música Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- POSADA, Juan David. Entrevista realizada na residência particular. Rio de Janeiro, 2010.
- RESCALA, Tim. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por danielserale@yahoo.com.ar em mar. 2009.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. *Principios de orquestación. Con ejemplos sacados de sus propias obras*. Buenos Aires: Ricordi americana, 1995.
- RINALDI, Arthur. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dserale@hotmail.com em 30 set 2010.
- ROCHA, Fernando de Oliveira. *A improvisação na música indeterminada: análise e performance de três obras brasileiras para percussão*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.
- SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.

SCHICK, Steven. Multiple percussion. In: Beck, John H. (Ed.). *Encyclopedia of percussion*. New York: Garland, 1995, p.257-263.

SMITH BRINDLE, Reginald. *Contemporary percussion*. Londres: Oxford University Press, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. *Obras completas. El trabajo del actor sobre sí mismo*. Buenos Aires: Quetzal, 1979.

STASI, Carlos. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dserale@hotmail.com em 13 dez. 2010.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. An interview with Karlheinz Stockhausen. *Percussive notes*, Indianapolis, research edition, v.23, n.6, p.4-47, set. 1985.

## Partituras

ANTUNES, Jorge. *Le cru et le cuit*. Brasília: Sistrum, 1995.

CAGE, John. *Third construction: 4 percussion players*. Nova York: Henmar Press, 1970 (1941).

CSEKÖ, Luiz Carlos. *Corda bamba*. Rio de Janeiro: manuscrito do autor, 1982.

\_\_\_\_\_. *Canções dos dias vão 4*. Rio de Janeiro: manuscrito do autor, 1999.

GLOBKAR, Vinko. *Toucher, für einen schlagzeuger*. Frankfurt: Peters, 1978.

\_\_\_\_\_. *?Corporel*. Frankfurt: Peters, 1989.

KAGEL, Mauricio. *Match. Für drei spieler*. Viena: Universal, 1964.

\_\_\_\_\_. *Pas de cinq. Wandelszene*. Viena: Universal, 1965.

\_\_\_\_\_. *L'art bruit. Schlagzeug solo für zweig*. Frankfurt: Peters, 1995.

KATER, Carlos. *Cenas sugestivas. Para percussionista solo com fita magnética opcional*. São Paulo: propriedade do autor, 1985.

RESCALA, Tim. *Bravo!* Rio de Janeiro: propriedade do autor, 1989.

\_\_\_\_\_. *A dois*. Rio de Janeiro: propriedade do autor, 1989.

RINALDI, Arthur. *Sonhos. Para um percussionista: marimba e ações de fala e cena*. São Paulo: Presto, 2007.

STASI, Carlos. *Canção simples de tambor*. São Paulo: manuscrito do autor, 1990.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Nº9 Zyklus*. Viena: Universal, 1959.

STRAVINSKY, Igor. L'histoire du soldat. In: GOLDENBERG, M. *Modern school for snare drum, with a guide book for the artist percussionist*. Londres: Chappell Music, 1955 (1918).

VARÈSE, Edgard. *Ionisation, for percussion ensemble of 13 players*. Pennsylvania: Colfranc, 1989 (1931).