

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

KEMUEL KESLEY FERREIRA DOS SANTOS

**MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO: Abordagem conceitual-interpretativa e análise da obra *Lost and Found*, de Frederic Rzewski.**

Goiânia  
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**     **Dissertação**     **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

Nome completo do autor: **Kemuel Kesley Ferreira dos Santos**

Título do trabalho: **MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO: Abordagem conceitual-interpretativa e análise da obra *Lost and Found*, de Frederic Rzewski.**

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo: **Fernando Martins de Castro Chaib**



Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 18 / 06 / 2017.

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

<sup>2</sup>A assinatura deve ser escaneada.

KEMUEL KESLEY FERREIRA DOS SANTOS

**MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO: Abordagem conceitual-interpretativa e análise da obra *Lost and Found*, de Frederic Rzewski.**

Trabalho final (produção artística e artigo) apresentado ao Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* da escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Área de concentração:** Música na Contemporaneidade

**Linha de pesquisa:** Música, Criação e Expressão

**Orientador:** Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Kemuel Kesley Ferreira dos  
MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO: Abordagem conceitual interpretativa e análise da obra Lost and Found, de Frederic Rzewski. [manuscrito] / Kemuel Kesley Ferreira dos Santos. - 2017. CXI, 111 f.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Música cênica. 2. Percussão. 3. Conceito. 4. Performance. 5. Análise Interpretativa. I. Chaib, Fernando Martins de Castro, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
 ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

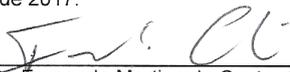
**Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Kemuel Kesley Ferreira dos Santos para a obtenção do título de Mestre em Música.**

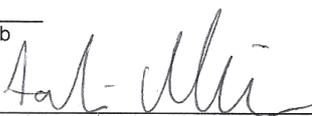
Aos trinta e um dias do mês de março de dois mil e dezessete, às treze horas e trinta minutos na sala 216 da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Fernando Martins de Castro Chaib (orientador e presidente da mesa) e Fabio Fonseca de Oliveira (EMAC/UFG) e, via webconferência, Bruno Soares Santos (UFSJ) na qualidade de convidados do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Kemuel Kesley Ferreira dos Santos, intitulado **“Música Cênica para Percussão: Abordagem conceitual-interpretativa e análise interpretativa da obra *Lost and Found*, de Frederic Rzewski”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia trinta de março de dois mil e dezessete às vinte horas, no Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

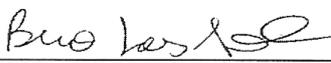
Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib APROVADO  
 Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira APROVADO  
 Prof. Dr. Bruno Soares Santos APROVADO

**Kemuel Kesley Ferreira dos Santos** faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 31 de março de 2017.

  
 Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib  
 Presidente

  
 Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira  
 Membro

  
 Prof. Dr. Bruno Soares Santos  
 Membro

  
 Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa  
 Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

## **DEDICATÓRIA**

Essa conquista não poderia ter sido concretizada sem o apoio de minha família, Thais Hamada que ajudou em todos os momentos e Maria Luíza que nos momentos mais imprevisíveis me acalentava com seu carinho. Dedico à vocês com minha imensa gratidão e amor.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmão: Edilson, Ester e Pedro.

A meus familiares, em especial Luciano Bob, Marcela e Mariselma, que sempre me apoiaram e incentivaram a concluir minha jornada de estudos.

Ao meu orientador Fernando Chaib pela dedicação, compreensão e por compartilhar seus saberes e sua experiência.

Aos amigos da turma de mestrado em música da UFG, em especial a Luis Ranna pelas várias discussões que suscitaram ideias que agregaram à pesquisa.

Aos professores Wallace Patriarca e Fabio Oliveira por terem me mostrado as possibilidades de atuação com a percussão.

A Theorgenes, pelo apoio na construção inicial desse texto.

Ao prof. Carlos Henrique e à Andréia Caroline que tiveram um papel fundamental durante o processo desse mestrado.

## RESUMO

Este trabalho aborda conceitos e características estéticas da Música Cênica para Percussão. Trata-se de um olhar sobre possibilidades performativas na atuação do percussionista contemporâneo, no que diz respeito a obras cênico musicais. Um dos objetivos do trabalho foi o de expor e discutir conceitos referentes à Música Cênica para Percussão, com a intenção de contribuir para um entendimento conceitual e performativo. Como metodologia realizou-se uma pesquisa bibliográfica que nos auxiliou a construir o nosso posicionamento conceitual tendo como referenciais análogos algumas correntes estéticas da arte de vanguarda do séc. XX. A pesquisa também resultou na apresentação e discussão dos conceitos de Martins (2015), Serale (2011), Huang (2011) e Hansen (2014) sobre o tema. Foi criada uma lista com diferentes nomenclaturas usadas por diversos autores para designar a Música Cênica, o que nos possibilitou embasamento para nosso posicionamento quanto à conceituação e caracterização da Música Cênica para Percussão. Finalmente, foi realizada uma análise interpretativa da obra *Lost and Found* (1985) de Frederic Rzewski (1938-), levando-se em consideração toda a discussão anterior a esta análise.

**Palavras-chave:** Música cênica – Percussão – Conceito – Performance - Análise Interpretativa

## ABSTRACT

This research deals with concepts and aesthetic characteristics of Scenic Music for Percussion. This is a look at performative possibilities in the performance of the contemporary percussionist, with regard to scenic musical works. One of the objectives of the work was to present and discuss concepts related to Scenic Music for Percussion, with the intention of contributing to a conceptual and performative understanding. As a methodology, a bibliographical research was carried out that helped us to construct our conceptual positioning, having as analogous references some aesthetic currents of avant-garde art from the 20th century. The research also resulted in the presentation and discussion of the concepts of Martins (2015), Serale (2011), Huang (2011) and Hansen (2014) about the theme and we propose a list with different nomenclatures used by several authors to designate Scenic Music. In this way, we present our positioning regarding the conceptualization and characterization of Scenic Music for Percussion. Finally, an interpretative analysis of Frederic Rzewski's *Lost and Found* (1985) was carried out, taking account all the discussion prior to this analysis.

**Key words:** Scenic music - Percussion - Concept - Performance - Interpretive analysis

## ÍNDICE

DEDICATÓRIA .....	vi
AGRADECIMENTOS .....	vii
RESUMO .....	viii
ABSTRACT .....	ix
ÍNDICE .....	x
ÍNDICE DE TABELAS .....	xii
ÍNDICE DE FIGURAS .....	xiii
ÍNDICE DE EXCERTOS .....	xv
PARTE A - PRODUÇÃO ARTÍSTICA .....	1
PROGRAMA DO 1º RECITAL .....	2
NOTAS DE PROGRAMA DO 1º RECITAL .....	3
RECITAL DE DEFESA .....	4
PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA .....	5
NOTAS DE PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA .....	6
QR CODE DO RECITAL DE DEFESA .....	7
PARTE B - DISSERTAÇÃO .....	8
INTRODUÇÃO .....	9
CAPÍTULO I .....	12
1.1 PANORAMA HISTÓRICO DA MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO .....	12
1.2 PARALELO ENTRE TENDÊNCIAS ARTÍSTICAS E MÚSICA CÊNICA .....	17
A - <i>Happenings</i> .....	17
B - <i>Body Art</i> .....	20
C - <i>Performance Art</i> .....	24
CAPÍTULO II .....	27
2.1. CONCEITUAÇÃO DA MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO .....	27
2.2. TERMINOLOGIAS ENCONTRADAS .....	28
A - Griffiths (1995) .....	29
B - Durney (1996) .....	30
C - Schick (2012) .....	30
D - Heile (2006) .....	31
E - Salzman e Desi (2008) .....	31
F - Serale (2011) .....	32

G - Huang (2011) .....	32
H - Veloso (2012).....	33
I - Green (2014) e Hübner (2010) .....	33
J - Martins (2015).....	35
K - Drumming (s.d).....	35
L - Oxford online dictionary / Oxford music online .....	35
2.3. CONCEITO DE MÚSICA CÊNICA A PARTIR DE MARTINS (2015), SERALE (2011), HUANG (2011) E HANSEN (2014) .....	36
A - MARTINS (2015).....	36
B - SERALE (2011).....	37
C - HUANG (2011).....	40
D - HANSEN (2014).....	41
2.4. DISCUTINDO TERMINOLOGIAS E O CONCEITO DE MÚSICA CÊNICA.....	43
2.5. INTEGRAÇÃO ENTRE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS NA MÚSICA CÊNICAS PARA PERCUSSÃO.....	45
A - Música Cênica para Percussão e Dança.....	46
B - Música Cênica para Percussão e Teatro.....	52
C - Música Cênica para Percussão e Poema.....	59
D - Música Cênica para Percussão e Tendências Artísticas de Vanguarda .....	62
E - Música Cênicas para Percussão e Artes Marciais .....	66
CAPÍTULO III - ANÁLISE INTERPRETATIVA DA OBRA <i>LOST AND FOUND</i> (1985) DO COMPOSITOR FREDERIC RZEWSKY (1938-).....	70
3.1. ESTRUTURA DA OBRA .....	72
3.2. ASPECTOS TÉCNICOS .....	75
3.3. AÇÕES PERCUSSIVAS E VOCALIZAÇÃO.....	76
3.4. ESCOLHAS PARA TRADUÇÃO .....	78
3.4.1 TRADUÇÃO DA OBRA <i>LOST AND FOUND</i> (RZEWSKI, 1985) .....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	89
ANEXO I – PARTITURA ORIGINAL DE <i>LOST AND FOUND</i> (RZEWSKI,1985) .....	96
ANEXO II – SEGUNDA VERSÃO ENCONTRADA DA PARTITURA DE <i>LOST AND FOUND</i> (RZEWSKI,1985) .....	98

## ÍNDICE DE TABELAS

Tab.1: Terminologias utilizadas por diferentes autores para designarem a música com caráter cênico.....	28
Tab.2: Tabela demonstrativa da proposta de Hansen (2014): Subgêneros da “ <i>music theater</i> ”.....	42
Tab.3: Separação de seções utilizadas nessa pesquisa para auxiliar a memorização e elaboração da performance.....	75
Tab.4: Legenda com a relação entre as cores das colunas e sua significação para interpretação da Tab.5.....	80
Tab.5 Modificações realizadas na tradução de <i>Lost and Found</i> (1985), identificadas pelas cores das colunas conforme Tab.4.....	81
Tab.6: Tradução em português estruturada conforme a partitura original.....	75

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.1: <i>Living Room Music</i> (CAGE, 1940) – Instruções sobre a escolha da instrumentação.....	15
Fig.1: <i>Dressur</i> (KAGEL, 1977). Inovação da perspectiva performativa do percussionista.....	16
Fig.3: <i>Retrouvailles</i> (APERGHIS, 2013). Ilustração das características de Bonatto.....	19
Fig.4.1: <i>The Mind Is a Muscle</i> (RAINER, 1973). Exploração dos movimentos gerados por ações corporais simples e rotineiras.....	20
Fig.4.2: <i>The Mind Is a Muscle</i> (RAINER, 1973). Exploração dos movimentos gerados por ações corporais simples e rotineiras.....	21
Fig.5: <i>Salto no Vazio</i> (KLEIN, 1960). <i>Body art</i> na linguagem da fotografia.....	22
Fig.6: <i>Lost and Found</i> (RZEWSKI, 1985). Corporeidade e movimentação atribuídas à performance do percussionista.....	22
Fig.7: <i>?Corporel</i> (GLOBOKAR, 1985). Utilização do corpo na Música Cênica para Percussão.....	23
Fig.8: <i>Adieu, Notre Petite Table</i> (GRIFFIN, 2003). Jogo com facas, situação que coloca o corpo do performer em evidência.....	24
Fig.9: <i>Light/Dark</i> (ABRAMOVIC, 1977).....	25
Fig.10: <i>Vice Versa</i> (SARHAN, s.d.).....	25
Fig.11: <i>Pattycake</i> (GRIFFIN, 2002).....	25
Fig.12: ‘Rrrrrr...’ (KAGEL, 1981-82). Orientações de duas possíveis montagens de palco sugerida pelo próprio compositor. Exemplo da representação do gesto concreto direcionado ao resultado visual.....	39
Fig.13: “... <i>And Points North</i> ” (SMITH, 1985-90), terceiro movimento. Demonstração da indissociabilidade do elemento cênico (neste caso o cenário) e Música Cênica para Percussão.....	43
Fig.14: <i>Light Music</i> (MEY, 2004). Três cenas demonstrando os efeitos visuais da peça em três momentos distintos.....	47
Fig.15: <i>Musique de Table</i> (Mey, 1987). Três cenas distintas da obra que demonstram ações realizadas com as mãos.....	48
Fig.16: <i>Silence Must Be</i> (Mey, 2002). Instrução da primeira ação da obra. O percussionista procura e demonstra a velocidade de seu batimento cardíaco.....	51
Fig.17: “... <i>And Points North</i> ” (SMITH, 1985-90). Seis eventos presentes na introdução do segundo movimento.....	54
Fig.18: “... <i>And Points North</i> ” (SMITH, 1985-90). Terceiro movimento. Bula explicativa sobre a instrumentação a ser usada e com as instruções para a montagem do cenário.....	55
Fig.19: “... <i>And Points North</i> ” (SMITH, 1985-90). Montagem do cenário conforme sugerido na bula.....	56
Fig.20: <i>Dressur</i> (KAGEL, 1977). Ilustração em performance do Exc.8.....	59

- Fig.21: Touch (ALEXANDRI, 2001), Descrição para a ação de caminhar rápido do bumbo para o espelho, pegar a folha de papel e escrever na folha a frase *No body is going to touch me*. Representação das ações na partitura. Ilustração do trecho em performance. .... 64
- Fig.22: Touch (ALEXANDRI, 2001). Montagem da obra. O cenário da peça começa no espelho à esquerda, indo pelo chão no centro onde se vê os objetos, passando pelo banco de piano até chegar no bumbo preparado à direita ..... 65
- Fig.23: Six Elegies Dancing (STASACK, 1985). Semelhança das ações de se tocar a marimba com ações do *Tai Chi Chuan* ..... 66
- Fig.24: Lost and Found (RZEWSKI, 1985) Demonstração da montagem escolhida para a performance..... 73
- Fig.25: Lost and Found (RZEWSKI, 1985) Demonstração da montagem escolhida para a performance..... 75

## ÍNDICE DE EXCERTOS

Exc.1: <i>Living Room Music</i> (Cage, 1940), p. 12 / 3º e 4º sis. – Trecho final do segundo movimento (Story) para quarteto de vozes faladas. ....	15
Exc.2.1: <i>?Corporel</i> (GLOBOKAR, 1985), p. 1/ 1º sis.. Inovação na escrita musical através do uso do texto explicativo sobre as ações cênicas. ....	17
Exc.2.2: <i>?Corporel</i> (GLOBOKAR, 1985), p. 1/ 2º sis.. Inovação na escrita musical através do uso da partitura gráfica. ....	17
Exc.3: <i>Light Music</i> (MEY, 2004). Notação gráfica utilizada para representar as ações cênicas.. ....	47
Exc.4: <i>Musique de Table</i> (Mey, 1987), p. 11, 3º sis., comp. 89 e 90. Começo do trecho das viradas de página (sublinhado em vermelho) e demonstração da nomeação dos personagens... 50	50
Exc.5: <i>Musique de Table</i> (Mey, 1987), p. 12, 1º sis., comp. 91 – 95. Continuação do trecho das viradas de página (sublinhados em vermelho) e do início do movimento <i>fugato</i> . ....	50
Exc.6: <i>Musique de Table</i> (Mey, 1987), p. 16, 1º sis., comp. 169 – 174. Demonstração do grafismo usado pelo compositor para indicar as movimentações e as direções. ....	50
Ext.7: <i>Silence Must Be</i> (Mey, 2002), p. 13. Escrita gráfica com desenhos ilustrativos .....	52
Exc.8: Ext.8: <i>Silence Must Be</i> (Mey, 2002), p. 11, 1º - 3º sis. Escrita mais próxima da tradicional.....	52
Exc.9: <i>Dressur</i> (KAGEL, 1977). Descrição minuciosa da ação do percussionista.....	59
Exc.10: <i>Ursonate</i> (1921 – 1932). Quatro temas principais da obra.....	61
Exc.11: Traduzimo (ABREU e TORT, 2006, p. 2). Primeiro Movimento, onde ocorre a ação cênica da recitação do poema. ....	62
Exc.12. <i>Touch</i> (ALEXANDRI, 2001), p. 3, 2º sist., entre c. 85 e 86. Instrução para se esfregar as mão no bumbo sensualmente por cinco segundos .....	64
Exc.13. <i>Touch</i> (ALEXANDRI, 2001), p. 4, 1º e 2º sis., comp. 74 – 90. Escrita tradicional e gráfica com a utilização de desenhos para representar os objetos.....	65
Exc.14: <i>Six Elegies Dancing</i> (STASACK, 1985), p. 8, letras H, I e J. Ações cênicas sugeridas através das das setas desenhadas. ....	67
Exc.15: <i>Six Elegies Dancing</i> (STASACK, 1985) p. 9, letra S. Ação de tocar emu na marimba imaginária.....	67
Exc.16: <i>Sen VI</i> (TOSHIO, 1993), p. 4, 5º sis., c. 9 – 16. Escrita tradicional .....	68
Exc.17: <i>Sen VI</i> (TOSHIO, 1993), p. 8, 2º sis., c. 1 – 2. Escrita gráfica .....	68
Exc.18: <i>Sen VI</i> (TOSHIO, 1993), p. 5, 4º sis. Espaço para improvisação. ....	68
Exc.19: Décima estrofe. Ação cênica utilizada para enfatizar a ambiguidade em <i>Lost and Found</i> . ....	71
Exc.20: Estrofes dezesseis e dezessete. Proximidade entre <i>Lost and Found</i> (RZEWSKI, 1985) (RZWESKY, 1985) e <i>Body Art</i> . ....	72

Exc.21: <i>Lost and Found</i> (RZEWSKI, 1985) – Primeira e segunda estrofes da obra. Separação da coluna do Texto e das Ações.....	73
Exc.22: <i>Lost and Found</i> (RZEWSKI, 1985). Primeira diferenciação na <i>pause</i> . Presente entre a quinta e a sexta estrofes.....	74
Exc.23: <i>Lost and Found</i> (RZEWSKI, 1985). Segunda diferenciação da <i>Pause</i> . Presente entre a décima primeira e décima segunda estrofes.....	74
Exc.24: Quarta estrofe – Sons percutidos no corpo e raspados na mesa.....	76
Exc.25: <i>Lost and Found</i> (RZEWSKI, 1985). Décima segunda e décima terceira estrofes – Sons vocalizados.....	76

**PARTE A – PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**Escola de Música e Artes Cênicas**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**  
**Teatro do Instituto Federal de Goiás.**  
**Goiânia, 29 de setembro de 2016 – 18:00 horas.**

**1º RECITAL**

**KEMUEL KESLEY FERREIRA DOS SANTOS (percussão)**

**PROGRAMA**

**The Fall of the Empire (2007)** – Frederic Rzewski (1938-)

Act 3: Three Sons

**Touch (2001)** – Marianthi Papalexandri-Alexandri (1974-)

**The Fall of the Empire (2007)** – Frederic Rzewski (1938-)

Act 1: Angel Shoot/ Act 3: Thre Sons / Act 6: Sacrifice

**Lost and Found (1987)** – Frederic Rzewski (1938-)

Recital apresentado ao Exame de Qualificação no Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, na área de concentração Música, Criação e Expressão. Sob orientação do Prof. Dr. Fernando Chaib, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca: Prof. Dr. Antônio Marcos Cardos  
Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira  
Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib

## NOTAS DE PROGRAMA

### ***The Fall of the Empire* (2007) – Frederic Rzewski (1938-)**

Obra dedicada ao percussionista norte americano Allen Otte, estreada por ele em 14 de Junho de 2007 no Festival de música da *Cincinnati College-Conservatory of Music*. Se consiste em um Prólogo e sete atos, a instrumentação é intercala entre a percussão múltipla (tambores, rádio e objetos sonoros) e teclados percussivos (vibrafone, glockenspiel e campanas). Cada movimento tem um texto narrativo que deve ser falado e caracterizado diferentemente em cada movimento. Não há uma conexão sequencial de enredo entre os textos e em cada ato há um tema diferente. Os temas apresentam um teor provocativo que mostram o viés crítico do compositor acerca de questões sócio-políticas. Os textos foram extraídos de escritos de diversos autores como o próprio compositor, Thomas Jefferson, Charles Dickens, Bill Buchanan, Mark Twain e do conto infantil ‘*Mother Goose*’. Não há uma determinação rítmica para o texto, mas a conexão entre a fala e a música possibilita uma sensação rítmica proveniente da relação entre os gestos falados e tocados. Serão apresentados três dos 7 atos, o primeiro para vibrafone, o terceiro para campanas tubulares e o sexto para glockenspiel na ordem descrita no programa.

### ***Touch* (2001) – Marianthi Papalexandri-Alexandri (1974-)**

Obra composta em 2001, encomendada e dedicada ao percussionista norte americano Simon Limbrick. A obra explora a visualidade do corpo do performer, da arquitetura resultante da montagem dos instrumentos no palco e da própria forma física dos objetos sonoros. Pedras, madeira, parafusos, poliestireno e plástico são alguns dos materiais que criam a nuance sonora da performance somadas à exploração tímbrica de um bumbo sinfônico e um banco de piano preparados e ao efeito visual do reflexo de um espelho posicionado no palco. A obra abre um leque diverso de exploração da espacialidade refletindo as características composicionais da compositora que tem grande relação com as artes visuais, *soundsculpture*, *sound art*, a *performance art*, dentre outras expressões artísticas.

### ***Lost and Found* (1987) – Frederic Rzewski (1938-)**

Rzewski é um dos principais compositores da vanguarda musical de 1960 nos Estados Unidos. Em sua música instrumental, improvisação e texto têm de grande presença na estruturação da obra sempre apontando um direcionamento crítico social e político. *Lost and Found* foi composta em dezembro de 1987, encomendada e dedicada ao percussionista Jan Williams. O compositor extraiu uma parte de uma carta escrita por um tenente americano que lutou na Guerra do Vietnã, Marion Lee (Sandy) Kempner. O texto é uma extração de uma carta escrita para sua família em 7 de agosto de 1966, onde relata situações vividas na guerra. Essa obra apresenta características de indeterminação de gestos corporais e texto falado, como instrumento o percussionista utiliza o corpo, uma mesa e uma cadeira, sempre intercalando voz e movimentos corporais. Observa-se também nessa obra uma relação muito próxima com as performances artísticas de vanguarda como a *Body Art* e a *Performance Art*.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**Escola de Música e Artes Cênicas**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**  
**Teatro do Instituto Federal de Goiás.**  
**Goiânia, 30 de Março de 2016 – 20:00 horas.**

**RECITAL DE DEFESA**

**KEMUEL KESLEY FERREIRA DOS SANTOS (percussão)**

**O homem só (2016)** – Estércio M. Cunha (1941)

**Sen VI (1993)** – Toshio Hosokawa (1955-)

**Full Circle (1987)** – David Macbride (1951-)

**Dialog Über Erde (1994)** – Vinko Globokar (1934-)

**Lost and Found (1987)** – Frederic Rzewski (1938-)

Recital apresentado ao Exame de Defesa de mestrado no Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, na área de concentração Música, Criação e Expressão. Sob orientação do Prof. Dr. Fernando Chaib, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca: Prof. Dr. Bruno Soares Santos  
Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira  
Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib

## NOTAS DE PROGRAMA

O programa desse recital foi elaborado em consonância com os conceitos e características da Música Cênica para percussão apresentados e discutidos na pesquisa. As obras apresentam relações com a Dança, Teatro, Artes Marciais e Correntes Artísticas de Vanguarda, evidenciando algumas possibilidades de integrações artísticas existentes na Música Cênica para Percussão. Reapresentamos a obra *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), sobre a qual foi feita uma análise interpretativa e realizamos a estreia da obra *O homem só* (2016) para um percussionista-bailarino do compositor goiano Estércio Marquez Cunha.

### ***O homem só* (2016) – Estércio Marquez Cunha (1941) ‘ESTRÉIA’**

Nessa obra a sonoridade explorada provém da percussão corporal e vocalização de fonemas e ruídos. A exploração do corpo nos planos baixo, médio e alto juntamente com o recurso da mímica resultam no efeito cênico visual que aproxima, sob nosso ponto de vista, a performance musical com a dança.

### ***Sen VI* (1993) – Toshio Hosokawa (1955-)**

*Sen VI* apresenta características cênicas através da movimentação dos braços e de ruídos vocais executados pelo performer. Na performance desenvolvida para esse espetáculo, interpretou-se a gestuação e a vocalização sugerida pelo compositor como ações visualmente similares à movimentações existentes em algumas artes marciais. O compositor cria uma expectativa sonora e visual ao exagerar os movimentos corporais que antecedem os ataques das notas, possibilitando uma atmosfera cênica que integra o gesto e o som.

### ***Full Circle* (1987) – David Macbride (1951-)**

Em *Full Circle* o compositor cria uma atmosfera dramática através da performance na caixa-clara com o percussionista utilizando duas máscaras com diferentes expressões. É comum em obras de Música Cênica para percussão a presença de texto para a construção de um enredo, em *Full Circle* não há um enredo específico, porém, a trama é criada pela movimentação do percussionista em volta da caixa-clara que alterna para o público a visualização das duas expressões das máscaras. Consideramos que as características dessa obra a aproximam do Teatro do Absurdo.

### ***Dialog Über Erde* (1994) – Vinko Globokar (1934-)**

Esta obra está inserida em um conjunto de quatro obras com as quais Globokar (1934-) propõe diálogos com os quatro elementos da natureza: *Dialog Über Erde* (Diálogo sobre a terra) composta para percussão *solo*, *Dialog Über Wasser* (Diálogo sobre a água) para guitarra elétrica e violão, *Dialog Über Feuer* (Diálogo sobre o fogo) para contrabaixo *solo* e *Dialog Über Luft* (Diálogo sobre o ar) para acordeon *solo*. As quatro obras foram compostas

em 1994 e posteriormente estruturadas em uma versão para orquestra e quatro solistas intitulada como *Masse Macht und Individuum* (1995). Através da utilização de instrumentos de diferentes culturas tais como a tabla indiana, o bongô cubano e um tambor de madeira africano juntamente com sonoridades não convencionais como o som da água, de uma placa de zinco e de vocalizações, cria-se uma atmosfera rica sonoramente e visualmente.

***Lost and Found* (1987) – Frederic Rzewski (1938-)**

Rzewski é um dos principais compositores e performers da vanguarda musical nos Estados Unidos. Em sua música instrumental, a improvisação e elementos textuais são elementos de grande presença sempre apontando um direcionamento crítico social e político. *Lost and Found* foi composta em dezembro de 1987, encomendada e dedicada ao percussionista Jan Williams. O compositor extraiu uma parte de uma carta escrita em 7 de agosto de 1966 pelo Tenente americano Marion Lee (Sandy) Kempner combatente na Guerra do Vietnã. O texto é relato de situações vividas na guerra. Essa obra apresenta características de indeterminação sonora com gestos corporais e texto falado. Como instrumento o percussionista utiliza o corpo, uma mesa e uma cadeira, sempre intercalando voz e ação física. Percebe-se nesta obra possíveis relações com a *Body Art* e a *Performance Art*.

## QR CODE DO RECITAL DE DEFESA



[https://www.youtube.com/watch?v=kOIAQsX\\_FXQ&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=kOIAQsX_FXQ&feature=youtu.be)

**PARTE B – DISSERTAÇÃO**

## INTRODUÇÃO

As possibilidades performativas do percussionista no contexto da música contemporânea têm sido amplamente expandidas desde o início do séc. XX. Desde então, percebe-se que as opções de atuação do percussionista foram progressivamente se diversificando, com obras como *L'histoire du Soldat* (1918) de Igor Stravinsky (1882-1971), passando por obras cênico musicais de John Cage (1912-1992) nas décadas de 40 e 50, Mauricio Kagel (1931-2008) em meados de 1960, chegando às performances multimídias com compositores como Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), Georges Aperghis (1945-) e Thierry de Mey (1956-).

A diversidade de atuação tem colocado o percussionista em situações de performance um tanto diferenciadas no que diz respeito à execução musical tradicional. Essas situações muitas vezes apresentam estímulos que vão além do auditivo, exigindo um posicionamento diferenciado do músico na performance e expondo ao expectador um ambiente multiartístico.

É comum percebermos obras musicais nas quais os compositores exploram elementos que podem ser considerados extra musicais, ações que não interferem somente no resultado sonoro. Como exemplo de obra citamos *Living Room Music* (1940) de John Cage (1912-1992), composição para quatro percussionistas que tem como instrumentos, objetos domésticos. Na maioria das performances encontradas os performers fazem uso do recurso visual para ilustrar um ambiente de uma sala de estar, tal como sugere o título da obra, criando uma atmosfera sonora e visual.

Neste trabalho utilizamos obras musicais para percussão que se relacionam com uma estética composicional na qual se faz uso da interação entre elementos de diferentes expressões artísticas resultando em obras cênico musicais. Embora seja uma estética consideravelmente recente, há um relevante número de compositores que têm produzido obras para percussão sob essa perspectiva. Como exemplo, citamos obras como: *Living room music* (CAGE, 1940), *Dressur* (KAGEL, 1977), *Le corps a corps* (APERGHIS, 1978), *Graffitis* (APERGHIS, 1980), *?Corporel* (GLOBOKAR, 1985), *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985), “...*And Points North* (SMITH, 1985-90), *Musique de Table* (MEY, 1987), *Silence Must Be* (MEY, 2002) *Light Music* (MEY, 2004) e, , *Vice Versa* (SARHAN, s/d), *Touch* (ALEXANDRI, 2001), *Adieu, Notre Petite Table* (GRIFFIN,

2003), *Pattycake* (GRIFFIN, 2005), *Traduzimo* (ABREU; TORT, 2006) e *Sen VI* (TOSHIO, 1993).

Embora a maioria das obras analisadas nesse trabalho sejam estrangeiras ressaltamos que no Brasil há também compositores que produzem obras importantes para o repertório de Música Cênica para Percussão, podemos citar Estércio Marquez Cunha (1941-) com as obras *Tempo* (1978) e *Um Homem Só*<sup>1</sup> (2016); Tim Rescala (1961-) com *Bravo!* (1989), *A2* (1992) e *Drummer Drama* (1992); João Dalga Larrondo (1957-) com *Mãos* (1990), *Por no Ritmo* (1998) e *Tô Limpeza* (2004), Artur Rinaldi (1978-) com *Sonhos* (2007), Carlos Kater (1948-) com *Cenas Sugestivas* (1985) e *Sensação Sonora de uma Conferência Musical* (1986), dentre outros.

O objeto de estudo deste trabalho consiste em obras produzidas para percussão que apresentam estruturas composicionais que ajudaram no delineamento de características do tema proposto neste trabalho: a Música Cênica para Percussão. As obras estudadas e tocadas foram analisadas sob o ponto de vista do intérprete.

A pesquisa foi direcionada a partir de três perspectivas. A primeira se deu a partir do questionamento sobre a conceitualização estético musical da Música Cênica e como o entendimento sobre o conceito poderia auxiliar na criação e execução da performance musical com a percussão. Acreditamos que desenvolver um conceito e descrever suas características, pode contribuir para o aperfeiçoamento da performance musical, haja visto que o reconhecimento estético de uma corrente composicional é essencial para a criação e execução de uma performance.

A segunda perspectiva se deu através de uma abordagem sobre algumas correntes vanguardistas que surgiram no séc. XX: *Happenings*, *Body Art* e *Performance Art*. Várias obras compostas para percussão apresentam características composicionais que indicam uma aproximação com essas correntes. Observando algumas relações dessa proximidade, esperamos contribuir para o entendimento do contexto histórico e estético no qual a Música Cênica se insere.

Na terceira perspectiva, delineamos algumas características peculiares da Música Cênica para Percussão no que diz respeito ao desenvolvimento de aspectos artísticos extra musicais que realçam o resultado visual da performance. Esse delineamento foi feito a partir da observação e análise das obras para percussão.

---

<sup>1</sup> Obra composta para ser estreada no recital de defesa desta pesquisa, realizado no dia 30 de Março de 2017 às 20:00 horas no Teatro do Instituto Federal de Goiás. Uma análise interpretativa desta obra será feita em trabalhos posteriores.

O objetivo geral deste trabalho foi a exposição e discussão de conceitos e características da Música Cênica para Percussão. Para tanto, foram utilizadas como metodologia a pesquisa bibliográfica e análise interpretativa das obras mencionadas acima. Deste modo, pretendemos expor e discutir as divergências e convergências existentes entre diversas concepções de autores que tratam sobre Música Cênica.

No primeiro capítulo discorremos sobre o contexto histórico da Música Cênica desde manifestações artísticas antigas que demonstram a interação entre diferentes expressões artísticas até as três tendências vanguardistas que tangenciam historicamente o início da produção de obras cênicas para percussão, a saber: *Happenings*, *Body Art* e *Performance Art*.

No segundo capítulo foi feita uma discussão sobre os conceitos e características encontrados sobre Música Cênica, no intuito de delinear o caminho para a construção dos conceitos que buscamos determinar. Foram descritos e discutidos os conceitos empregados pelos autores: Hansen (2014), Martins (2015), Huang (2011) e Serale (2011). Ao final deste capítulo foi apresentado nosso posicionamento em relação ao conceito de Música Cênica para Percussão.

No terceiro e último capítulo foi feita uma análise interpretativa da obra *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), com o objetivo de demonstrar e elucidar os conceitos e as características encontradas durante a pesquisa.

## CAPÍTULO I

### 1.1 PANORAMA HISTÓRICO DA MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO

De acordo com Bourscheid (2008), por volta do séc. V a.C., havia no teatro grego obras que contemplavam atuação, dança, música, juntamente com a interação visual através de figurinos, máscaras, mecanismos cênicos e cenário. Ribeiro (2013), afirma que no Oriente há práticas artísticas que se concretizam através da interação entre música, dança e representação, dentre elas o autor cita o *Kathakali*<sup>2</sup>. Kusano (2013, p. 11), traz outro exemplo que remonta ao séc. XVII no Japão, o *Bunraku*, teatro de bonecos que se desenvolve através da “união de três artes: a altamente lírica e poética narração *jôruri*<sup>3</sup>, o acompanhamento musical de *shamisen*<sup>4</sup> e a manipulação de bonecos”.

No Ocidente, autores como Salzman e Desi (2008) e, Hansen (2014), consideram que desde o final do séc. XVIII até o início do séc. XX, a *Ópera* se caracterizou como um dos grandes expoentes que evidenciaram a interação de diversas expressões artísticas. Como exemplo, citam a obra *L'Orfeo* (1607) de Claudio Montiverdi (1567-1643), que utilizava música, representação e figurinos; e a obra *Ring des Nibelyngen* (1848-1874) que ressalta a concepção do compositor Richard Wagner (1813-1883) acerca da *Gesamtkunstwerk*<sup>5</sup>.

Os autores afirmam ser possível notar a referida interação em outras formas musicais do período Romântico, tais como, a “*Operetta, Light Opera, Comic Opera, Opera Comique, Opéra bouffe*” (SALZMAN; DESI, 2008, p. 3). E no contexto pós-romântico, Hansen (2014), cita como formas musicais que também utilizam dessa interação: *Songspiel, Musical, Instrumentales Theater, Musikalisches Theater, Visible Music, Meta Operas* e as *Theater Pieces* de John Cage (1912-1992).

Percebe-se assim, uma extensa linha histórica que evidencia vertentes artísticas que trabalham com a interação entre diferentes expressões artísticas, a Música Cênica está imbuída nesse metiê. Ademais, através de análises de obras pôde-se perceber de que maneira

<sup>2</sup> Estilo de dança mista característica do sul da Índia.

<sup>3</sup> Narrativa acompanhada de melodia e ritmo (SHIGA, 2011, p. 183).

<sup>4</sup> Instrumento de três cordas, revestido de pele de gato ou cachorro, deriva do *jabisen* (de pele de cobra), importado das ilhas Ryûkyû (Okinawa) (KUSANO, 2013, p. 10).

<sup>5</sup> Termo de Wagner para um trabalho dramático ao qual, drama, música, poesia, canção e pintura deveriam estar unidos em uma nova e completa forma de arte. Esta teoria é exposta em seu ensaio *Das Kunstwerk der Zukunft* (*The Art-work of the Future, 1849*) (OXFORD MUSIC ONLINE, tradução nossa). *Gesamtkunstwerk* é comumente traduzido para o português como: ‘Obra de Arte Total’ (LISARDO, 2009).

as influências estéticas mais arraigadas na Música Cênica dialogam com as tendências vanguardistas do séc. XX.

Grout e Palisca (2007) explicam que a música produzida no período entre 1900 e 1930, foi designada como “música nova” e que tal designação se deve à natureza experimental adotada pelos compositores nesse período. Os autores afirmam ainda que essa música “traduziu uma rejeição quase total dos princípios consagrados que até então regiam a tonalidade” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 696). Esse período foi marcado por movimentos de vanguarda que ocorreram na Europa a partir da primeira década do séc. XX.

À exemplo, cita-se o Futurismo com seu início marcado pelo *Manifesto Futurista* (1909) de Marinetti (1876-1944); Dadaísmo, com a abertura do *Cabaret Voltaire* (1916); Surrealismo com as estreias em 1917 de *Parade* de Jean Cocteau (1889-1963) e *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire (1880-1918) e, a Escola Bauhaus<sup>6</sup>, criada em 1919 em Weimar na Alemanha.

Ressaltamos que a partir do Movimento Futurista é perceptível o aumento da produção musical para percussão, que se deu através do interesse pela exploração dos ruídos, por parte dos artistas vanguardistas. Luigi Russolo (1885-1947), ao falar sobre a orquestra futurista, faz transparecer esse interesse. Observa-se no ponto cinco, nos dizeres do autor, que a percussão é mencionada:

Eis as seis famílias de ruídos da orquestra futurista que realizaremos logo, mecanicamente: **1.** Roncos, Troadas, Explosões, Bramidos, Estrondos, Estalados **2.** Assobios, Apitos, Sopros **3.** Cochichos, Murmúrios, Resmungos, Sussurros, Gorgolejos **4.** Estridores, Rangidos, Farfalhares, Zumbidos, Guizos, Esfregações **5.** Ruídos obtidos com percussão sobre metais, madeiras, pedras, cerâmicas, etc. **6.** Vozes de animais e de homens: Gritos, Berros, Gemidos, Urros, Uivos, Risadas, Estertores, Soluços<sup>7</sup> (BELQUER; PADOVANI, s.d.).

Nesse contexto histórico artistas de diversas áreas começaram a se interessar por diferentes maneiras de se posicionarem artisticamente contra os direcionamentos sociais e ideológicos da época. Glusberg afirma que:

<sup>6</sup> A Escola Bauhaus foi uma instituição que participou ativamente das principais transformações no campo das artes. Surgiu no contexto histórico pós Primeira Guerra Mundial, em que a Alemanha se encontrava em situação econômica, social e cultural delicada.

<sup>7</sup> *Ecco le 6 famiglie di rumori dell' orchestra futurista che attueremo presto, meccanicamente: 1 – Rombi, Tuoni, Scoppii, Scrosci, Tonfi, Boati; 2 – Fischi, Sibili, Sbuffi; 3 – Bisbibli, Mormorii, Borbottii, Brusii, Gorgoglii; 4 – Stridori, Scricchiolii, Fruscii, Ronzii, Crepitii, Stropiccii; 5 – Rumori ottenuti a percussione sui metalli, legni, pelli, pietre, terrecotte, ecc; 6 – Voci di animali e di uomini: Gridi, Strilli, Gemiti, Urla, Ululati, Risate, Rantoli, Singhiozzi.* (RUSSOLO, apud GUTENBERG, 2009, s/p)

Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então. O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social) (GLUSBERG, 1985, p. 12).

Nessa busca pela diversificação em formas de expressões artísticas houve um grande teor de experimentações e nesse período percebe-se um considerável crescimento da exploração dos instrumentos de percussão por parte dos compositores. Muitos começaram a explorar cada vez mais os recursos técnicos sonoros e visuais peculiares da performance com a percussão.

Nesse período diversas obras se destacaram com a utilização da percussão em distintas formações: grupo de câmara, em *Histoire du Soldat* (STRAVINSKY, 1918) e *Ballet Mécanique* (ANTHEIL, 1924-25); solista com orquestra, em *Concerto pour Batterie et Petit Orchestre* (MILHAUD, 1928-30), e ainda, com grupos formados inteiramente de instrumentos de percussão como em, *Ritmica nº 5 e Ritmica nº 6* (ROLDAN, 1929) e *Ionisation* (VARÈSE, 1931).

Por volta da década de 40 do séc. XX alguns compositores americanos e europeus passaram a se interessar por explorar também os aspectos visuais e cênicos na performance musical com a percussão. Surgiram, neste período, composições musicais que ressaltaram as características composicionais em voga, tais como a experimentação, a interação simultânea entre diferentes expressões artísticas, indeterminação na escolha da instrumentação e a exploração da visualidade da performance.

Como exemplo, John Cage (1912-1992), em 1940 compôs, o que consideramos ser, a primeira<sup>8</sup> obra de Música Cênica para Percussão: *Living Room Music* (Cage, 1940). Trata-se de uma obra composta para quatro percussionistas, onde a música interage com aspectos cênicos-teatrais e recitação, simulando o ambiente de uma sala de estar. Como instrumentos o compositor pede para serem utilizados objetos de uso doméstico ou objetos arquitetônicos comuns em uma sala de estar (chão, bordas de uma janela, etc.), (Fig.1):

---

<sup>8</sup> Constatou-se também a obra *A Chant with Claps* (1940), do mesmo compositor, porém essa obra se encontra ainda em manuscrito com acesso limitado na Biblioteca Pública de Nova York. Trata-se de um *solo* curto para voz e palmas.

## DIRECTIONS:

Any household objects or architectural elements may be used as instruments, e.g.:

1st player—magazines, newspaper or cardboard  
 2nd player—table or other wooden furniture  
 3rd player—largish books  
 4th player—floor, wall, door or wooden frame of window.  
 (Some graduation from high to low pitch should be obtained from 1st to 4th player.)

The melody (if it is included in the suite) may be played on any suitable instrument: wind, string, or keyboard (prepared or not).

Fig.1: *Living Room Music* (Cage, 1940).  
 Instruções sobre a escolha da instrumentação.

A obra é composta em forma *suite*<sup>9</sup> contendo quatro movimentos: *To Begin*, *Story*, *Melody* e *To End*. No primeiro e no último movimento os músicos tocam nos objetos de uso doméstico. O terceiro movimento é opcional e é o único que possui uma linha melódica executada por um instrumento que pode ser de corda, sopro ou teclados. O segundo movimento (Exc.1) trata-se de um quarteto que utiliza apenas a voz falada e sons vocais, baseado no poema *The World is Round* de Gertrude Stein (1874-1946).

Exc.1: *Living Room Music* (Cage, 1940), p. 12 / 3º e 4º sis.  
 Trecho final do segundo movimento (*Story*) para quarteto de vozes faladas.

Sobre este movimento Nodine afirma:

O segundo movimento cria uma linha melódica com a voz e o contorno natural da fala. As variações tímbricas são criadas devido ao timbre de cada voz, produzindo

<sup>9</sup> (NODINE, 2007, p. 7).

consequentemente pronúncias múltiplas da mesma palavra ao ser falada por cada um dos músicos<sup>10</sup> (NODINE, 2007, p. 13, tradução nossa).

Essas características demonstram um caráter experimental na perspectiva melódica e estrutural desta obra musical. A recitação do texto sugere um enredo que juntamente com a cena nos permitem pontuar a caracterização cênica presente em *Living Room Music* (CAGE, 1940). Percebe-se aí a procura por uma quebra dos modelos tradicionais de composição, assim como para as formas de se tratar o som. Kerr afirma que nesse período houve “uma revolução na ideia e no significado da música, o que importa dizer que se desdobrava em formas de compor, de ouvir, de sentir, nunca antes pensadas” (KERR, 2011, p. 7).

Composições como *Dressur* (KAGEL, 1977) e *?Corporel* (GLOBOKAR, 1985), são obras para percussão que demonstram consideravelmente ideias inovadoras na prática composicional relativas à música cênica, tanto em relação à performance em si quanto na escrita musical. Estas obras contam com a presença de textos explicativos sobre as ações cênicas e notação gráfica como pode-se observar na Fig.2 e nos Exc.2.1 e Exc.2.2.



Fig.2: *Dressur* (KAGEL, 1977). Inovação da perspectiva performativa do percussionista. Performance realizada pelo *Yale Percussion Group*<sup>11</sup>

A atenção de compositores em explorar as possibilidades performativas que são peculiares à prática percussiva contribuiu para a aproximação com outras expressões artísticas (artes visuais, dança, teatro, performance, etc.), suscitando elementos composicionais na performance que evocam tanto o aspecto sonoro quanto o visual.

<sup>10</sup> *The second movement creates a melodic line with the human voice and the natural contour of speech. Timbral variations are created in this movement due to the varied timbres of each voice, therefore producing multiple pronunciations of the same word when spoken by each person* (NODINE, 2007, p. 13).

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GYo5QlkK-Eg>. Acesso em 02/02/2016.

① En pantalon de toile, torse nu, pieds nus. Assis par terre face au public. Eclairage scénique. Amplification.

♩ = Frapper sur les parties molles du corps (poiles, ventre, cuisses etc...) avec le plat de la main.

♩ = Frapper sur les parties osseuses du corps (crâne, clavicule, sternum, genou, tibia etc...) avec le bout du doigt.

♩ = Glisser avec le plat de la main sur les parties indiquées du corps avec l'idée de tâtonner, caresser etc..., 1cm = 1 seconde.

♩ = Frotter avec le plat de la main (va et vient rapide).

Voix : Eviter complètement les voyelles. Ce ne sont que des bruits de souffle. + → 0 = commencer avec la bouche fermée et l'ouvrir progressivement (grande ouverture) → + = commencer avec la bouche grande ouverte et la fermer progressivement.

♩ = embrasser / ♩ = claquer de la langue, bruit de temple block / ♩ = retirer la langue collée au palais / ♩ = prononcer ts en aspirant, bruit de désapprobation

♩ = aspirer en ouvrant subitement la gorge. Ces 5 bruits sont produits en aspirant.

t, p, k, d, g = brés percussif

Exc.2.1: ?Corporel (GLOBOKAR, 1985), p. 1/ 1º sis.  
Escrita musical através do uso do texto explicativo sobre as ações cênicas.

② Début : mains courrant le visage

Voix

③ crâne

face

cou

Voix

crâne

face

cou

Exc.3.2: ?Corporel (GLOBOKAR, 1985), p. 1/ 2º sis.  
Escrita musical através do uso da partitura gráfica.

Para demonstrarmos essa aproximação, realizaremos a seguir alguns paralelos entre a música cênica para percussão (baseados em obras de referência do repertório) com certas correntes estéticas de grande importância para a arte de vanguarda no séc. XX: *Happenings*, *Body Art* e *Performance Art*.

## 1.2 PARALELO ENTRE TENDÊNCIAS ARTÍSTICAS E MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO

### A - *Happenings*

John Cage (1912-1992) e Merce Cunningham (1919-2009), foram artistas que se destacaram no início da tendência dos *Happenings* por volta de 1950, impulsionados pela

Escola Bauhaus no *Black Mountain College*<sup>12</sup> (Carolina do Norte, Estados Unidos). Sobre as atividades realizadas por esses artistas, Cohen afirma que:

Cage tenta fundir os conceitos orientais para a música ocidental, incorporando aos seus concertos, silêncios, ruídos e os princípios zen da não previsibilidade. Cunningham propõe uma dança fora de compasso (não segue a música da orquestra) e não coreografante (COHEN, 2007, p. 43).

O posicionamento desses artistas demonstrava grande teor de experimentações que envolviam elementos diversos das artes plásticas, teatro, música, dança, dentre outras expressões artísticas juntamente com o advento da tecnologia. Além do uso de ruídos e de recursos cênicos. Goldberg (2006) descreve o *Untitled Event* que ocorreu em 1952 no *Black Mountain College*, onde vários artistas participaram de uma performance de *Happenings*:

Os espectadores tomaram seus assentos na arena [...] cada qual segurando um copo branco previamente colocado em cada poltrona. Pinturas brancas [...] pendiam do teto. Sobre uma escada dobradiça, Cage de terno preto e gravata, leu um texto [...]. Depois, executou uma composição com rádio. [...] Ao mesmo tempo, Rauschenger tocava velhos discos num gramofone movido à mão e David Tudor tocava um piano preparado. Em seguida, Tudor pegava dois baldes e vertia água de um para o outro, enquanto Charles Olsen e Mary Caroline Richards, plantados na plateia, liam poesia. Cunningham e outros dançavam nos corredores, seguidos por um cachorro alvoroçado, Rauschenger projetava slides abstratos (criados por gelatina colorida comprimida entre vidros) e filmes projetados no teto mostravam primeiro o cozinheiro da escola e depois, à medida que iam descendo do teto para a parede, o pôr-do-sol [...] Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos, e ouviam-se assobios e choros de bebês enquanto quatro meninos vestidos de branco serviam café (GOLDBERG, 2006, p. 108).

A autora afirma que o referido evento teve repercussão fora do *Black Mountain College*, e influenciou vários artistas como, Allan Kaprow (1927-2006), Jackson MacLow (1922-2004), George Brecht (1926-2008), Al Hansen (1927-1995) e Dick Higgins (1938-1998), dentre outros, como os alunos de composição de John Cage na *New School for Social Research*, em Nova York por volta de 1956.

Com a obra *18 Happenings in 6 Parts*, de Allan Kaprow, estreada em 1959, o movimento de fato obteve o nome e o conceito de *Happenings*. Cohen relata que esse nome designava às manifestações que interagiam várias expressões como, “teatro, colagem, música, dança, artes plásticas, etc.” (COHEN, 2007, p. 43)

---

<sup>12</sup> Faculdade estadunidense, nascida em 1933, concebida por John A. Rice sob influências dos pensamentos pedagógicos de John Dewey. Os idealizadores sustentavam a ideologia de que o estudo e a prática das artes eram ações indispensáveis para a educação (BLACKMOUNTAIN COLLEGE, 2016).

De acordo com Santos, aos *Happenings* concebe-se a ideia de “diversas linguagens artísticas, ações e objetos num espaço de apresentação a um só tempo” (SANTOS, 2008, p. 12-13). Acreditamos que esta afirmação abre espaço para comparação direta com a Música Cênica para Percussão, uma vez que vários compositores utilizam essa multiplicidade de elementos nas obras musicais destinadas a este instrumento.

Bonatto, diz que “Os *Happenings* [...] trazem na sua emergência histórica a questão da impossibilidade de reprodução” (BONATTO, 2015, p. 33). A autora também elenca algumas características apontadas por Allan Kaprow (1927-2006), tais como os locais nos quais são concebidos e apresentados, ausência de enredo, forte ênfase na improvisação e o envolvimento com o acaso.

Podemos observar essas características em *Retrouvailles* (APERGHIS, 2013) (Fig.3), obra escrita para dois percussionistas. Nela há uma impraticabilidade de reprodução da performance devido à indeterminação sonora e de movimentos físicos, uma vez que os performers ficam livres para escolher como recitar (velocidade, timbre, etc.) e como realizar as ações.



Fig.3: *Retrouvailles* (APERGHIS, 2013). Ilustração das características de Bonatto. Performance realizada pelo percussionistas Richard Dubelski e Christian Dierstein.<sup>13</sup>

Não há instruções quanto ao enredo da obra, porém, as ações cênicas naturalmente passam uma mensagem visual que evoca ideias de uma cena de um encontro entre duas pessoas, tal como o título se refere. Percebemos como última característica de *Retrouvailles* (Aperghis, 2013) em comparação ao *Happenings*, apresentado por Bonatto (2015), a abertura para diferentes espaços físicos onde a obra pode ser apresentada. No caso da Fig.3, os performers estão em um ambiente aberto, porém há registros de performance dessa obra em diferentes espaços.

<sup>13</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0-3LFmAf\\_DM](https://www.youtube.com/watch?v=0-3LFmAf_DM). Acesso em: 02/02/2016.

## B - Body Art

A *Body Art* se desenvolveu a partir dos anos 60 com performances artísticas que enfatizavam “a presença física do artista” (GLUSBERG, 1985, p. 39), de modo a envolver a corporalidade do performer a ponto de “transformar o artista na própria obra” (id.). Dois grupos tiveram destaque a partir da exploração das ideias que antecederam o surgimento da *Body Art*. São eles: *Judson Dance Group* e *Fluxus*<sup>14</sup>.

De acordo com Cohen (2007, p. 44) na *Body Art*, o artista passa a “prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público” e completa dizendo que a partir desse momento:

O passo seguinte é a body art (arte do corpo) em que [os artistas] sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia. O fato de se lidar com os velos axiomas de arte cênica, sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico), traz uma série de inovações à cena: o não-uso de temas dramáticos, o não-uso da palavra impostada, para citar alguns exemplos. (COHEN, 2007, p. 44)

Ávila e Lemos (2013, p. 2), relatam que em meados dos anos 60, houveram dois grandes acontecimentos: “o nascimento do *Judson Dance Group* e o movimento *Fluxos* que teve como líder George Maciunas”. Os autores relatam que nesse mesmo período surgiu o movimento *Body Art*, que possui características ligadas às áreas da Dança e Teatro. O grupo contribuiu para o impulso da artes de vanguarda, apresentavam performances com conotação anárquica, características minimalistas e exploração dos movimentos gerados por ações corporais simples e rotineiras (WILSON, 2012), tal como pode-se perceber na performance de *The Mind Is a Muscle* (1973) de Yonne Rainer (1934-), ilustrada nas Fig.4.1 e Fig.4.2:



Fig.4.1: *The Mind Is a Muscle, Part I – Trio A* (RAINER, 1973)<sup>15</sup>.  
Exploração dos movimentos gerados por ações corporais simples e rotineiras.

<sup>14</sup> Termo cunhado em 1961, por Maciunas. (GOLDBERG, 2006, p. 122)

<sup>15</sup> Disponível em: Wilson (2012, p. 1).

Performance de Yvonne Rainer em 1978.



Fig.4.2: *The Mind Is a Muscle, Part I – Trio A* (RAINER, 1973)<sup>16</sup>.  
Exploração dos movimentos gerados por ações corporais simples e rotineiras.  
Performance de Yvonne Rainer em 1978.

Ao falar sobre as concepções ideológicas e estéticas do *Fluxus*, em um manifesto, Maciunas descreve:

Lutamos, isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma *gag*. Somos uma fusão de Spike Jones, *vaudeville*, Cage e Duchamp (MACIUNAS, *apud* GLUSBERG, 1985, p. 38).

Essa busca pela naturalidade dos eventos é percebida também nas obras cênico musicais para percussão. Na música, o movimento *Fluxus* contou com a participação de compositores como: John Cage (1912-1992), Mauricio Kagel (1931-2008), e Karlheinz Stockhausen (1928-2007), dentre outros. Tratam-se de compositores que possuem obras importantes no repertório para percussão. Podemos utilizar o exemplo já mostrado de *Retrouvailles* (APERGHIS, 2013) na Fig.3, onde pede-se várias ações físicas que exigem movimentação do artista em palco, porém essa ação não possui enredo dramático, prezando-se somente pelo simples fazer.

Como exemplo de criadores de performances na *Body Art*, cita-se Joseph Beuys<sup>17</sup> (1921-1986), que em suma tendia para uma consolidação diferenciada dos *Happenings* e também Yves Klein (1928-1962), como sua polêmica e perturbadora, *Salto no Vazio* (1960) (Fig.5).

<sup>16</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TDHy\\_nh2Cno](https://www.youtube.com/watch?v=TDHy_nh2Cno). Acesso em: 20/02/2017.

<sup>17</sup> A exemplo de obras de Beuys, cita-se: *Como Explicar Desenhos a uma Lebre Morta* (1965), *Terno de Feltro* (1970) e *Eu Amo a América e a América me Ama* (1974). Há outros artistas de grande importância de serem mencionados, tais como: Alberto Greco (1931 – 1965), com seus espetáculos Vivo-dito, Bruce Nauman (1941) com *Self Portrait as a Fountain*(1968), Robert Morris (1931-), Joan Jones e Trischa Brown (1936) e Meredith Monk (1942) com a cantada *Juice*(1969).



Fig.5: *Salto no Vazio* (KLEIN, 1960).  
Body Art na linguagem da fotografia.<sup>18</sup>

Como características dessa corrente, Glusberg (1985, p. 39), diz que “a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho”, característica perceptível em *O Salto no Vazio* (KLEIN, 1960), (Fig.5). Podemos perceber essa característica em várias obras para percussão, tais como: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), *?Corporel* (GLOBOKAR, 1985) e *Adieu, Notre Petite Table* (GRIFFIN, 2003).



Fig.6: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).  
Corporeidade e movimentação atribuídas à performance do percussionista<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64461>. Acesso em 02/02/2016.

<sup>19</sup> Foto tirada do recital de qualificação apresentado no teatro do IFG em Goiânia, no dia 29/09/2015.

Em *Lost and Found*<sup>20</sup> (RZEWSKI, 1985), exemplificada na Fig.6, o compositor pede para que o percussionista esteja nu ou o mais próximo do nu. A execução da obra consiste em uma performance com texto falado em um cenário onde haja uma mesa, uma cadeira e um corpo como instrumentos musicais. O percussionista ao recitar o texto, percute com tapas, socos e pancadas na mesa e no corpo, dando um caráter próximo ao apresentado por Glusberg (1985), onde o corpo do artista se torna parte essencial da obra.

Em *?Corporel* (GLOBOKAR, 1985), (Fig.7), a relação entre o corpo e a performance é ainda mais estrita. O percussionista se dispõe apenas do corpo para extrair os sons. A lista das seis famílias dos ruídos do Manifesto Futurista (1909) exemplifica muito bem como os sons são explorados durante a obra: raspagens, percussão com dedos e mãos, grunhidos, bater de dentes, estalo de língua, sons inspirados e expirados, sussurros e diversas outras explorações sonoras do corpo, além da fala de uma frase ao final da obra. A obra foi composta para um percussionista, mas há uma visível abertura para que performers de outras áreas possam executá-la.



Fig.7: *?Corporel* (GLOBOKAR, 1985).  
Utilização do corpo na Música Cênica para Percussão.  
Performance de Steven Schick (1954-).<sup>21</sup>

Em *Adieu, Notre Petite Table* (GRIFFIN, 2003), (Fig.8), os percussionistas possuem uma faca em uma das mãos e simulam uma brincadeira de fincar a faca entre os dedos e ao redor da outra mão. Essa performance exemplifica a fala de Glusberg (1985), referente ao aumento da importância da presença física do artista. Os músicos se veem em uma situação de perigo, colocando o corpo em evidência na performance a ponto de torná-lo parte essencial da composição.

<sup>20</sup> Essa obra será discutida mais pormenorizadamente no capítulo 3.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E3k7fH2L7YU>. Acesso em: 02/02/2016.



Fig.8: *Adieu, Notre Petite Table* (GRIFFIN, 2003).  
 Jogo com facas, situação que coloca o corpo do performer em evidência.  
 Performance de Aiyun Huang and Greg Stuart.<sup>22</sup>

### ***C - Performance Art***

Se observarmos minuciosamente as músicas para percussão exemplificadas neste capítulo, será possível notar que as características dessas três correntes vanguardistas estão presentes de maneira variada e concomitante. Porém percebemos que as características dessas correntes apresentam diferenciações muito sutis, dificultando, às vezes, a identificação direta da corrente trabalhada.

Consideramos como importante diferencial da *Performance Art*, a presença da improvisação e a interação com a tecnologia. De acordo com Bonatto, “é possível afirmar que suas ações tinham origem em exercícios de improvisação ou ações espontâneas, com a incorporação de técnicas de dança, mímica, teatro, música, fotografia e cinema. (BONATTO, 2015, p. 27). A autora também explica que:

Arte da Performance se constitui como uma arena para o ativismo cultural, pois, diferente de outras linguagens artísticas, apoia-se em estratégias de livre associação e improvisação que possibilitam explorar novas e dinâmicas relações entre corpo, tecnologia, sociedade e arte (BONATTO, 2015, p. 25).

De acordo com as características apontadas acima, percebe-se que a interação multiartística, a utilização do corpo e a busca por novas formas de expressão continuam sendo uma característica comum entre as três correntes vanguardistas, tendo como diferencial a utilização de tecnologia e improvisação na *Performance Art*. Ainda assim, a Música Cênica para Percussão continua demonstrando uma ligação com essas características.

Nas figuras a seguir, pode-se perceber semelhanças visuais entre três obras: a performance *Light/Dark* (ABRAMOVIC, 1977) (Fig.9), *Vice Versa* (SARHAN, s.d.)

<sup>22</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/23782010>. Acesso em 02/02/2016.

(Fig.10), e *Pattycake* (GRIFFIN, 2002) (Fig.11). As duas últimas foram compostas para dois performers, não necessariamente percussionistas, porém, encontramos poucos registros de performances dessas obras que tenham sido executadas por outros instrumentistas.



Fig.9: *Light/Dark* (ABRAMOVIC, 1977).  
Performance de Marina Abramovic e Uley.<sup>23</sup>



Fig.10: *Vice Versa* (SARHAN, s.d.).  
Performance do grupo Quaquaqu Trio.<sup>24</sup>



Fig.11: *Pattycake* (GRIFFIN, 2002).  
Performance do grupo Chronophonie no Museum für Neue em 2008.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-j0Ey2O4HU>. Acesso em: 02/02/2016.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Sik8xmH8f8>. Acesso em: 02/02/2016.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrZUQ1mM5Gs>. Acesso em: 02/02/2016.

Percebe-se nas figuras acima, que os corpos dos performers em evidência e o ‘tapa no rosto’ são características comuns entre as obras. Nota-se também a ausência de instrumentos convencionais em *Pattycake* (GRIFFIN, 2002) (Fig.11) e *Vice Versa* (SARHAN, s.d.) (Fig.10), o que aproxima o caráter visual das músicas com o da *Performance Art* de Marina Abramovic (Fig.9).

Perceber essas semelhanças ajudam o performer a reconhecer as peculiaridades que se encontram na Música Cênica para Percussão. Peculiaridades que muitas vezes podem trazer questionamentos sobre as características musicais da obra em si, pois, a prática musical nesse contexto não se enquadra nos moldes da prática musical tradicional.

No capítulo seguinte, será mostrado e analisado os conceitos de quatro autores que conceitualizam a Música Cênica. Adiantamos que, em suma, todos apontam para uma ligação com o Teatro Musical<sup>26</sup>, porém, como abordado neste capítulo, pudemos constatar que há uma ligação mais evidente com as correntes de vanguarda.

---

<sup>26</sup> A maioria dos autores utilizam o termo em inglês: *Music Theater*.

## CAPÍTULO II

### 2.1. CONCEITUAÇÃO DA MÚSICA CÊNICA PARA PERCUSSÃO

Acreditamos ter sido fundamental fazer uma busca pelas terminologias utilizadas por autores, compositores e músicos para se referirem à obras musicais de Música Cênica<sup>27</sup>. Dias descreve que as terminologias “constituem um sistema de conceito de uma determinada área” (DIAS, 2000, p. 1). Nesse sentido, observamos uma gama de terminologias que fazem referência à obras musicais que utilizam a integração a música com outras expressões artísticas. Muitas delas se confundem em suas definições e nomenclaturas. A maioria das nomenclaturas encontradas têm no Teatro alicerce fundamental para seu conceito, como por exemplo: Teatro musicado (GRIFFITHS, 1995), *Théâtre Musical* (DURNEY, 1996), *Instrumental Theatre* (HEILE, 2006), *New Music Theater* (SALZMAN; DESI, 2008), *Music Theater* (HUANG, 2011), dentre outros que serão apresentados.

Mediante as variações das terminologias encontradas consideramos a grande importância de discutir sobre o conceito. Finatto ao discorrer sobre a importância da conceitualização, afirma que:

Definir, dito de modo muito simples, no âmbito das terminologias, é estabelecer um vínculo entre um termo, um conceito e um significado. E, toda vez que isso ocorre, verificamos a ativação do conjunto das propriedades inerentes à linguagem humana. Com a formulação de uma definição, são mobilizados, constituídos e atualizados, em distintos níveis, diferentes valores e potencialidades de conhecimento e significação [...] (FINATTO, 1998, p. 1).

Becker, ao falar sobre isso, afirma que “quanto mais e melhor algo do mundo externo é representado num conceito, mais representante da sua categoria esse conceito será.” (BECKER et al, 2001, p. 573). Finatto (1998; 2002) e Becker (2001), mostram que uma das importâncias da definição terminológica, é a possibilidade que ela proporciona de se comunicar e documentar as informações de forma concisa e precisa. Finatto afirma que: “definições, ao constituírem textos particularizados, mostram e identificam facetas de compreensão de fenômenos no seio de uma determinada ciência” (FINATTO, 2002, p. 74).

---

<sup>27</sup> Mais a frente será justificado o motivo da nossa escolha por essa terminologia.

Para construirmos nosso conceito, partiremos das terminologias e conceitos usados por diversos autores sobre a estética composicional que contempla a interação multiartística.

## 2.2. TERMINOLOGIAS ENCONTRADAS

Expomos aqui as nomenclaturas encontradas que têm sido utilizadas por diversos autores ao se referirem às composições musicais cênicas<sup>28</sup>. A maioria dos conceitos denotam a interação somente entre música e teatro. No entanto, essa é uma das principais diferenças percebidas entre os conceitos pesquisados e as características evidenciadas nas obras cênicas para percussão que foram analisadas neste trabalho. Como exemplo podemos citar a obra *Musique de Table*<sup>29</sup> (MEY, 1987), onde a relação é com a dança e não com o teatro.

Apresentamos uma tabela (Tab.1) com os termos e uma breve explicação sobre como cada autor conceitua o termo utilizado. Demonstramos aqui a pluralidade de terminologias e conceitos que envolvem estéticas composicionais que interagem diferentes formas de expressões artísticas com a música para que, através da comparação e análise desse conceitos, possamos elucidar as características e a estética composicional da Música Cênica para Percussão.

Tab.1: Terminologias utilizadas por diferentes autores para designarem a música com caráter cênico.

AUTORES	TERMINOLOGIAS UTILIZADAS
<b>Griffiths (1995)</b>	Música de ação, Teatro musicado
<b>Durney (1996)</b>	<i>Musique de scène, Théâtre Musical</i>
<b>Schick (2012)</b>	<i>Percussive musical theater</i>
<b>Heile (2006)</b>	<i>Instrumental Theatre</i>
<b>Salzman e Desi (2008)</b>	<i>New Music Theater</i>
<b>Serale (2011)</b>	Teatro instrumental
<b>Huang (2011)</b>	<i>Percussion theater music, Music Theater, Theater Music</i>
<b>Veloso (2012)</b>	Cena Híbrida
<b>Green (2014); Hübner (2010)</b>	<i>Music Theatre</i>
<b>Martins (2015)</b>	Música cênica, Teatro instrumental, Música-teatro.
<b>Drumming (s.d)</b>	<i>Música cênica</i>
<b>Oxford Online Dictionary Oxford Music Online</b>	<i>Experimental Music Theater, Music Theatre</i>

<sup>28</sup> Incluindo obras para outros instrumentos.

<sup>29</sup> Esta obra será analisada mais detalhadamente no Cap. 3.

## A - Griffiths (1995)

Foram encontradas duas terminologias deste autor, que descrevem conceitos bastante similares ao que consideramos como Música Cênica. No primeiro conceito percebemos uma equivalência com as características estéticas encontradas nas obras cênicas para percussão:

**Música de ação:** Termo às vezes usado para a música em que as ações dos intérpretes parecem pelo menos tão importantes quanto os sons que eles produzem. Exemplos clássicos seus são encontrados na música de Cage, sobretudo na música para piano que compôs para Tudor na década de 50 (GRIFFITHS, 1995, p. 146).

**Teatro Musicado:** 1. Termo preferido para ‘Ópera’ por Felsenstein e outros produtores (e críticos), com a intenção de chamar a atenção para a natureza dramática da arte. 2. Combinação de música e teatro em pequena escala, muitas vezes de maneira inconventional, embora sem a multiplicidade de meios sugeridos pela mídia mista: e teatro musicado é vanguarda, a composição para mídia mista é geralmente experimental. Algumas vezes tem-se dado ao gênero uma ancestralidade que inclui *Combatimento*, de Monteverdi, *A História do Soldado* e *A Raposa*, de Stravinsky e *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, mas sua história contínua dificilmente remonta a antes de 1960. [...] Outros compositores que trabalharam nesse campo incluem Berio, Bussotti, Henze e Kagel (GRIFFITHS, 1995, p. 224).

Em *Le corps à corps* (APERGHIS, 1978), obra composta para um percussionista tocando *Zarb*<sup>30</sup>, o percussionista precisa recitar um texto, pronunciar sílabas sem sentido semântico e sons não vocais ao mesmo tempo em que toca seu instrumento. De acordo com Huang, “o domínio do instrumento e o controle da voz são dois elementos técnicos exigidos pela obra, mas, para nós, o que realmente traz a obra à vida, é a habilidade do performer imaginar, animar, e contar uma história<sup>31</sup>” (HUANG, 2011, p. 48).

Deste modo, percebe-se que nessa obra as ações dos intérpretes são tão importantes quanto os sons que eles produzem. O que nos possibilita dizer que há uma eloquência entre as características de uma obra cênica para percussão e o conceito de Música de ação de Griffiths (1995). Porém o mesmo não ocorre com o segundo conceito que é mais direcionado para características de obras mais próximas à *Ópera*.

---

<sup>30</sup> *Goblet drum of Iran, known since the early 19th century. It is commonly known as zarb ('beat'). It is used in entertainment music, in some folk traditions (e.g. those of Lorestan) and in art music. It was used originally as an accompanying instrument, but its technique was considerably developed by the virtuoso Hossein Tehrani (1911–76), who extended the range of beating methods and sonorities and exploited its potential as a solo instrument. The tombak can be likened to the Afghan zirbaghali used in folk music; this is made of pottery or wood and is rounder in shape. Playing techniques differ somewhat (OXFORD MUSIC ONLINE, by Jean Durin).*

<sup>31</sup> *The mastering of the zarb and controlling of the voice are the two required technical skills in playing the piece but, for me, what really brings this piece to life is the performer's ability to imagine, animate, and tell a story (HUANG, 2011, p. 48).*

## B - Durney (1996)

Durney analisa as obras cênico musicais do compositor Georges Aperghis (1945-) e explica que Aperghis não se preocupa com a distinção entre *Ópera e Théâtre Musical*, pois o mesmo está à procura de outra forma de composição (DURNEY, 1996, p. 10)<sup>32</sup>. O autor utiliza as terminologias *Théâtre Musical* e *Musique De Scène*, como destacado no trecho abaixo:

*Aperghis est l'un des compositeurs actuels dont la démarche est la plus intimement liée au théâtre. Il écrit certes régulièrement des pièces de concert, dont certaines sont maintenant très connues – Corps à corps, pour percussion, Fidélité, pour harpe solo, etc... Mais c'est tout de même sa production scénique, comprenant opéras, pièces de théâtre musical et musique de scène, qui forme la partie la plus marquante de sa production*<sup>33</sup> (DURNEY, 1996, p. 4).

O autor faz uso das duas terminologias para se referir às obras cênico musicais e não apresenta nenhuma distinção entre os mesmos. Encontramos também o uso de mais duas terminologias que contemplam obras cênico musicais para percussão em uma das categorias no catálogo de obras<sup>34</sup> de Aperghis (1945-). Essa categoria contempla obras para percussão em formato de *solos*, câmara para percussão e câmara mista, são elas: *Retrouvailles* (2013), *Luna Park* (2011), *Zeugen* (2007), *Commentaires* (1996), *Le Corps à Corps* (1979), *Les Guetteurs de Sons* (1981), *Les 7 Crimes de L'amour* (1979) e *Tryptique* (1982 – 1983).

## C - Schick (2012)

Constatamos a terminologia usada por Schick (2012), no encarte do DVD *Save Percussion Theater* (2012) de Aiyun Huang (s.d.), onde menciona:

*A piece of music might seem to have theatrical value when there is text involved, but the presence of narrative is not any more central to our idea of percussive musical*

<sup>32</sup> *Au demeurant, la distinction entre opéra et théâtre musical, qui mérite d'être précisée, ne pose pas problème chez Aperghis, qui dit lui-même s'être dédoublé dans toute sa carrière en composant pour l'une et l'autre forme* (DURNEY, 1996, p. 10).

<sup>33</sup> Aperghis é um dos compositores contemporâneos com obras mais estreitamente relacionadas ao teatro. Escreve regularmente obras de concerto, alguns dos quais estão agora bem conhecidos - *Corps à corps*, para percussão corporal, *Fidelity*, para harpa solo, etc... Mas é ainda a sua produção teatral, incluindo óperas, peças de teatro música e música incidental, que formam a parte mais significativa da sua produção (DURNEY, 1996, p. 4, tradução nossa).

<sup>34</sup> Disponível em: [www.aperghis.com](http://www.aperghis.com). Acesso em: 27/01/2017.

*theater than the formal architecture of “a play” is to the progressive fringe of the dramatic arts*<sup>35</sup> (SCHICK, 2012, p. 3, grifo nosso).

Conforme grifado, sublinhado, trata-se de uma terminologia mais ligada à percussão o que é relevante para esta pesquisa, porém percebe-se novamente a indução para a relação entre teatro e música.

#### **D - Heile (2006)**

O autor descreve o desenvolvimento das ideias de Kagel (1931-2008), e utiliza da terminologia desenvolvida pelo compositor, *Instrumental Theatre*. Nota-se a menção da terminologia no trecho abaixo:

*The Kagel's intrumental theatre strives to rediscover what has been lost in Western classical music: the visual and kinetic nature of performance, the physicality of music-making, the bodily presence of the performers, the three-dimensional space of the stage, the spectacle of stage events*<sup>36</sup> (HEILE, 2006, p. 37, grifo nosso).

A terminologia dada pelo autor também contempla conceitualmente as obras analisadas. Mas apontamos a menção da palavra *Theatre* que reforça novamente a relação Música e Teatro, relação esta que não concordamos por não abranger todas as relações multiartísticas que a Música Cênica pode apresentar.

#### **E - Salzman e Desi (2008)**

Os autores apontam para a complexidade terminológica existente e procuram diferenciar *Music Theater* de *Ópera*, e de todas as vertentes advindas dela. Como terminologia utilizada para designar as obras cênicas para percussão, utilizam o termo *New Music Theater*:

*New music theater* was created outside these categories. It absorbed the musical and artistic revolutions of the early twentieth century as well as the technological innovations of stagecraft and stage design, machinery and light, audio and video. When we say that the new music theater is distinguished by innovation and

<sup>35</sup> Uma peça de música pode parecer ter valor teatral quando há texto envolvido, mas a presença da narrativa não é mais central para a nossa idéia de **teatro musical percussivo**, contudo a arquitetura formal da performance musical está no limiar das artes dramáticas (SCHICK, 2012, p. 3, tradução nossa).

<sup>36</sup> O teatro intrumental de Kagel procura redescobrir o que se perdeu na música clássica ocidental: a natureza visual e cinética da performance, a fisicalidade da música, a presença corporal dos artistas, o espaço tridimensional do palco, o espetáculo dos eventos no palco<sup>36</sup>. (HEILE, 2006, p. 37, tradução nossa).

*revolution, we do not mean to imply that everything was reinvented simultaneously. Some aspects (say, the standard pit orchestra) might be retained but others (for example, singing style, subject matter, or text) might be quite new*<sup>37</sup> (SALZMAN; DESI, 2008, p. 4, grifo nosso).

### **F - Serale (2011)**

O autor adota o conceito de Mauricio Kagel (1931-2008), sobre o *Instrumental Theater*, e utiliza a terminologia traduzida “Teatro Instrumental”. O autor explica sobre o conceito na perspectiva do compositor e pontua que o teatro instrumental se impõe como uma “re-humanização do fazer musical” (SERALE, 2011, p. 24). E completa dizendo que:

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 (SERALE, 2001, p. 24, grifo nosso).

### **G - Huang (2011)**

A autora explica que um dos pioneiros na experimentação entre música e teatro foi Kagel (1931-2008), e relata que para distinguir suas obras da *Ópera* tradicional o compositor utilizou o termo *Instrumental theater*. Mas constatamos que mesmo mencionando a terminologia de Kagel, a autora adota o termo *Music Theater* para falar sobre a obra cênico musical *Le corps à corps* (APERGHIS, 1978).

Sobre o termo ela explica que: “*music theater is used very broadly in reference to music performances that incorporate theatrical elements. In the second half of the 20th century, the term can refer to experimental mixtures of music and theater*<sup>38</sup>” (HUANG, 2011, p. 41). A autora conclui conceituando essa estética musical da seguinte maneira:

*Music theater* offers opportunities for artistic expansion. A percussionist can be transformed, from his or her usual roles, into an actor, a singer, or a dancer [...]. In *music theater*, a percussionist becomes autonomous and is empowered in relation to

---

<sup>37</sup> O novo teatro musical foi criado fora destas categorias. Ele absorveu as revoluções musicais e artísticas do início do século XX, bem como as inovações tecnológicas e design de palco, maquinaria e luz, áudio e vídeo. Quando dizemos que o novo teatro musical se distingue pela inovação e revolução, não queremos dizer que tudo foi reinventado simultaneamente. Alguns aspectos (digamos, o fosso de orquestra padrão) podem ser mantidos, mas outros (por exemplo, estilo de canto, enredo ou texto) podem ser bastante novos (SALZMAN; DESI, 2008, p. 4, tradução nossa).

<sup>38</sup> O termo é comumente usado a partir da segunda metade do séc. XX para referir a obras que demonstram um experimentalismo entre teatro e música e apresenta como característica o fato de incorporarem “elementos teatrais no processo composicional” (HUANG, 2011, p. 41, tradução nossa).

*his/her instruments. These aspects of music theater appeal to me as alternative modes of expression*<sup>39</sup> (HUANG, 2011, p. 52).

Os apontamentos de Huang – ao dizer que o percussionista pode ser transformado em um ator, cantor ou dançarino – se mostra pertinente para o conceito que se propõe neste trabalho. Percebemos existir relações da música com outras expressões artísticas que não somente o Teatro<sup>40</sup>.

### **H - Veloso (2012)**

Veloso (2012), utiliza o termo “cena híbrida” e a descreve como uma cena que busca integrar diferentes linguagens artísticas. A partir da investigação sobre princípios gerais da composição musical em diálogo com diferentes expressões artísticas (teatro, dança, narração, música e iluminação), chega a uma proposta de aplicação em cena híbrida, afim de “entender a composição e o desenvolvimento corporal e composicional em uma cena híbrida pelo viés do intérprete” (VELOSO, 2012, p. xiii). O autor define “cena híbrida” como:

Aquela que, em sua construção, contempla um olhar compositivo que parte da soma de linguagens expressivas diferentes; denominaremos arte cênica a generalização de todas as artes que se desenvolvem através da cena e de linguagem expressiva o meio artístico pelo qual algo se expressa, ou seja, a música, a dança, o teatro, a narração etc.” (VELOSO, 2012, p. 6-7, grifo nosso).

Embora tenhamos constatado uma similaridade na definição deste autor com a Música Cênica, esclarecemos que o autor aplica suas conclusões para o desenvolvimento do ator. Para nossa pesquisa, o foco é dado para a preparação do músico percussionista. Porém como levantamento de terminologias, nos vale entender os conceitos que tangenciam essa prática multi artística.

### **I - Green (2014) e Hübner (2010)**

Os dois autores utilizam o termo *Music Theatre*, como observado em: “*The last fifty years of music theatre practice have brought a large variety of performance modes for*

<sup>39</sup> *Music Theater* oferece oportunidades de expansão artística. Um percussionista pode ser transformado, de seus papéis usuais, em ator, cantor ou dançarino [...]. Em *Music Theater*, um percussionista torna-se autônomo em relação a seus instrumentos. Estes aspectos de *Music Theater* se demonstram como modos alternativos de expressão (HUANG, 2011, p. 52).

<sup>40</sup> Como será demonstrado no subtópico 2.5, à exemplo das obras *Ursonate* (SCHWITTERS, 1921-32), *Musique de Table* (MEY, 1987) e *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985), que não fazem uso do teatro mas sim da relação com poema, dança e artes marciais, respectivamente.

*musicians to the theatrical stage*<sup>41</sup>” (HÜBNER, 2010, p. 73), e em “*Music Theatre is a still developing art form and its future is not clear.*”<sup>42</sup> (GREEN, 2014, p. 15). Ao caracterizar essa forma musical, Hübner (2010), afirma que a mesma permite o músico se utilizar de efeitos teatrais sem necessariamente se tornar um ator.

Percebe-se uma proximidade muito grande entre *Music Theatre* e *Music Theater*. Porém os conceitos dessas duas terminologias podem nos levar à diferentes caminhos composicionais. Considerando o conceito e as características apontadas por Hübner (2010), percebe-se uma ligação mais próxima com as músicas analisadas nesse trabalho.

Hübner (2010), exemplifica seu conceito com a obra *Thespian Play* (HÜBNER, 2009), para saxofone e tape. Ele descreve a performance da obra como sendo uma coreografia, pois o músico se encontra sem instrumento, executando ações que aparentam ser uma mímica do que acontece no *tape* da obra. O autor menciona que é exigido do músico um caminho diferente do usual para se aprender a obra e diz que pelo fato do instrumentista não ter seu instrumento em mãos, faz com que a música seja transformada em com contexto teatral.

Essa característica é notada em obras cênico musicais como *Graffiti* (APERGHIS, 1980) e *Aphasia*<sup>43</sup> (APPLEBAUM, 2010). Os compositores pedem para que sejam realizados movimentos como se estivesse tocando, porém, sem sons. Como podemos constatar nas instruções das bulas:

O solista faz vários gestos de mão coreografados em sintonia com o "tape". Os gestos das mãos devem ser precisamente sincronizados com o som, sendo a ilusão que os gestos causam o som ou vice-versa<sup>44</sup> (APPLEBAUM, 2010, p. 1, tradução nossa).

Mudo. Sem tocar os instrumentos. Apenas os gestos do toque<sup>45</sup> (APERGHIS, 1980, p. 8, 1º sis. c.3, tradução nossa).

<sup>41</sup> Nos últimos quinze anos a prática da Música Teatro tem trazido uma larga variedade de performances para músicos quanto à encenação teatral. (HÜBNER, 2010, p. 73, tradução nossa)

<sup>42</sup> *Music Theatre* é uma forma de arte ainda em desenvolvimento e seu futuro não está esclarecido. (GREEN, 2014, p. 15, tradução nossa).

<sup>43</sup> Esta obra embora seja escrita para “*singer and tape*” a maioria dos registros encontrados em vídeo são de performances feitas por percussionistas.

<sup>44</sup> The soloist makes various choreographed hand gestures in synchrony with the "tape". The hand gestures must be precisely synchronized with the sound, the illusion being that the gestures cause the sound or vice versa. (APPLEBAUM, 2010, p. 1)

<sup>45</sup> Muet. Sans toucher la instruments. Seulement la gestes de jouer. (APERGHIS, 1980, p. 8, 1ºsis., c.3)

### **J - Martins (2015)**

Martins considera que “a definição do que vem a ser música cênica não é de fácil realização” (MARTINS, 2015, p. 7). Em seu trabalho utiliza as três nomenclaturas para se designar o mesmo objeto: “música cênica ou teatro instrumental ou música-teatro” (id.). Contudo, demonstra maior interesse na terminologia Música Cênica:

Neste trabalho poderei chamá-la eventualmente de todos esses nomes, justificando que a mim todos estes nomes remetem ao estilo musical que será, nesse texto, mais detalhado e explicado. Mas gosto de ressaltar e utilizar com mais frequência os termos que dão a compreensão de que se trata de um evento musical acompanhado de ações cênicas. Por isso utilizo com mais frequência os termos que priorizam a ideia de que o evento artístico é musical; “música cênica”, por exemplo: deixa bem claro essa hierarquia dos eventos, pois com o termo “música” em primeiro lugar entende-se que se trata de um evento musical e, depois, o termo “cênica” faz compreender que este evento musical é acompanhado de ações cênicas (MARTINS, 2015, p. 7-8).

Martins foi a primeira autora encontrada, nessa pesquisa, que se propôs a utilizar o termo Música Cênica. Que, como já exposto, consideramos ser o termo mais apropriado para a designação dessa estética composicional.

### **K - Drumming (s.d)**

No dossiê do *Drumming* grupo de percussão<sup>46</sup>, há uma seção específica para obras cênico musicais que compõem o repertório do grupo. Constata-se que o grupo também utiliza a terminologia *Música Cênica* em português e, além dessa, o dossiê apresenta duas terminologias traduzidas para o espanhol e inglês: *Música Escénicas* e *Scenic Music*. (DRUMMING, s.d). As terminologias encontradas nesse dossiê foram as mais próximas de Música Cênica.

### **L - Oxford online dictionary / Oxford music online**

Nas duas plataformas dos dicionários online foram encontradas duas terminologias: *Experimental Music Theater*, definida como: “uma prática interdisciplinar

---

<sup>46</sup> Grupo de percussão português, fundado em 1999, sob direção do prof. Miquel Bernat. Disponível em: <http://www.drumming.pt/biography.pdf>, acesso em 23/02/2016.

centrada na exploração das relações não tradicionais entre as áreas da música e teatro<sup>47</sup>” (OXFORD ONLINE DICTIONARY, tradução nossa), e *Music Teatre*, para qual encontramos duas definições, onde constatamos mais uma vez a relação entre música e teatro, nos dois conceitos:

[*Music Teatre*]: Um tipo de composição, as vezes quase operática mas mais usualmente como peça de concerto, na qual uma apresentação semi encenada se faz necessária<sup>48</sup>.

[*Music Teatre*]: Um termo usado desde 1960 para designar obras musicais (usualmente para forças restritas) na qual, embora não encenada de maneira convencional, incorpora alguns tipos de elementos teatrais como figurino, gestos e movimentações<sup>49</sup>.

Finalizamos este tópico com dezessete nomenclaturas distintas, sendo que *Música Escénicas*, *Scenic Music* e *Music for the Stage* foram encontradas como variações no dossiê *Drumming* (s.d), e na lista catalográfica de Aperghis (1945-). Foi possível constatar a variedade terminológica, a proximidade entre os conceitos que muitas vezes se confundem e a frequente menção da relação entre música e teatro.

A partir dessas constatações, tornou-se possível a escolha terminológica baseada entre a eloquência, as terminologias e os conceitos. Descreveremos sobre esse processo após a explanação sobre os conceitos dos autores a seguir.

### **2.3. CONCEITO DE MÚSICA CÊNICA A PARTIR DE MARTINS (2015), SERALE (2011), HUANG (2011) E HANSEN (2014)**

#### **A – MARTINS (2015)**

Martins (2015), utiliza em seu trabalho quatro outras nomenclaturas: Música Cênica, Teatro Musical, Teatro Instrumental e Música-teatro. A autora considera ser um

<sup>47</sup> “*An interdisciplinary practice centered on the exploration of nontraditional relationships between the fields of music and theater.*” (OXFORD ONLINE DICTIONARY) Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2240884?q=music+theater&search=quick&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2240884?q=music+theater&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit) > acesso em 20/07/2015 às 21:15hrs.

<sup>48</sup> A type of comp., sometimes quasi-operatic but more usually a concert piece, for which a semi-staged presentation is necessary. (OXFORD MUSIC ONLINE, tradução nossa) Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7102?q=music+theater&search=quick&pos=7&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7102?q=music+theater&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit). Acesso em: 20/07/2015.

<sup>49</sup> A term used since the 1960s to designate musical works (usually for restricted forces) which, though not staged in the conventional sense, incorporate such theatrical elements as costumes, gesture, and platform movement. (OXFORD MUSIC ONLINE, Tradução nossa) Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4636?q=music+theater&search=quick&pos=8&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4636?q=music+theater&search=quick&pos=8&_start=1#firsthit). Acesso em: 20/07/2015.

grande desafio a decisão sobre qual termo utilizar para designar essa estética composicional, alegando que “ainda há controvérsias sobre qual o melhor termo que se aplica a esse estilo musical” Martins (2015, p. 7). No entanto, se abstém do aprofundamento na discussão da terminologia, explicando que para ela: “todos estes nomes remetem à [Música Cênica]” (MARTINS, 2015, p. 7, grifo nosso).

A autora afirma que a Música Cênica pode ser facilmente confundida com *Ópera*, musical ou teatro acompanhado de música: "Em termos de linguística, podemos dizer que as linhas que separam esses eventos artísticos são tênues" (MARTINS, 2015, p. 7). Portanto, mesmo compreendendo que as três nomenclaturas designam a mesma estética musical, defendemos neste trabalho a utilização do termo Música Cênica baseados nos apontamentos de Finatto (1998; 2002) e Becker (2001) sobre a importância da representação conceitual clara de uma terminologia.

Martins, justifica a utilização do termo Música Cênica pela compreensão de ser uma música que utiliza elementos cênicos. Explica que esse termo deixa claro a hierarquia de importância dos eventos, “pois com o termo 'música' em primeiro lugar entende-se que se trata de um evento musical e, depois, o termo 'cênica' faz compreender que este evento musical é acompanhado de ações cênicas” (MARTINS, 2015, p. 7-8). A autora conceitua a Música Cênica da seguinte forma:

A música cênica, ou teatro instrumental, é uma interessante maneira de aliar duas grandes artes, a música e o teatro, de modo que o resultado dessa articulação produza uma outra natureza artística, distinta da *Ópera*, do musical ou do teatro convencional dotado de música (MARTINS, 2015, p. 104).

Concordamos com o conceito formulado por Martins sobre Música Cênica, porém, pontuamos que as observações feitas a partir dos paralelos traçados entre obras cênico musicais para percussão com relevantes correntes estéticas artísticas de vanguarda, demonstram que não se trata somente da Música e do Teatro, mas sim de uma interação multiartística.

## **B – SERALE (2011)**

Serale (2011), apresenta elementos comparativos que indicam a teatralidade imbuída na performance musical. Para isso, dialoga com as ideias de autores como Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925-), Constantin Stanislavski (1863-1938) e Antonin Artaud (1896-1948).

Partindo da intrínseca relação entre a música e o teatro, Serale (2011), apresenta as ideias de Brook (1925-), de que um espaço vazio é o suficiente para haver um ato teatral, e de Grotowski (1933-1999), ao afirmar que se pode definir o teatro como “o que ocorre entre o espectador e o ator” (GROTOWSKI, *apud* SERALE, 2011, p. 6). Conclui a partir desses apontamentos que, como o ator, o músico estabelece essa mesma relação com o palco e com o ouvinte, suscitando desta maneira a ideia de que toda música é por natureza teatro.

O autor explica sobre a terminologia embasado nas discussões de Salzman e Desi (2008), mostrando se tratar de um termo que está em evolução e por isso apresenta certas dicotomias terminológicas. Explica que o termo *Music Theater* foi trazido do alemão *Musicktheater* e que “se aplica de maneira geral às obras inscritas na tradição da música de concerto, desde Kagel e Stockhausen até as vanguardas atuais” (SALZMAN; DESI, *apud* SERALE, 2011, p. 11).

Ainda baseado nas ideias de Salzman e Desi, Serale (2011) discorre sobre a característica peculiar do teatro musical onde há coexistência de música, linguagem, vocalização e movimento físico, e concorda com os autores ao afirmar que não existe espécies diferenciadas entre o objetivo, a categoria, o alcance social, a apresentação ou o tipo vocal entre *Ópera*, Musical e Teatro Musical:

*O teatro musical é um teatro movido pela música (isto é, ligado de forma decisiva ao sincronismo musical e à organização), onde, pelo menos, a música, a linguagem, a vocalização e o movimento físico existem, interagem ou estão lado a lado em algum tipo de igualdade, Interpretadas por artistas diferentes e em um ambiente social diferente do que as obras normalmente classificadas como Óperas (interpretadas por cantores de Ópera em Óperas) ou musicais (interpretadas por cantores de teatro em teatros "legítimos"<sup>50</sup>) (SALZMAN; DESI, 2008, p. 5, tradução nossa).*

O autor aponta e utiliza o termo Teatro Instrumental (*Instrumental Theater*) desenvolvido pelo compositor argentino Kagel (1931-2008). E relata que antes de Kagel utilizar esse termo com fundamentação teórica para designar suas composições o mesmo havia sido utilizado pelo crítico musical Hans-Klaus Metzge (1932-2009) em 1958 ao falar sobre *Water Walk* (CAGE, 1959).

Kagel (1931-2008), enfatiza em suas produções uma diferente visão sobre a maneira de se compor. Para Serale (2011), Teatro Instrumental se difere do Teatro Musical

---

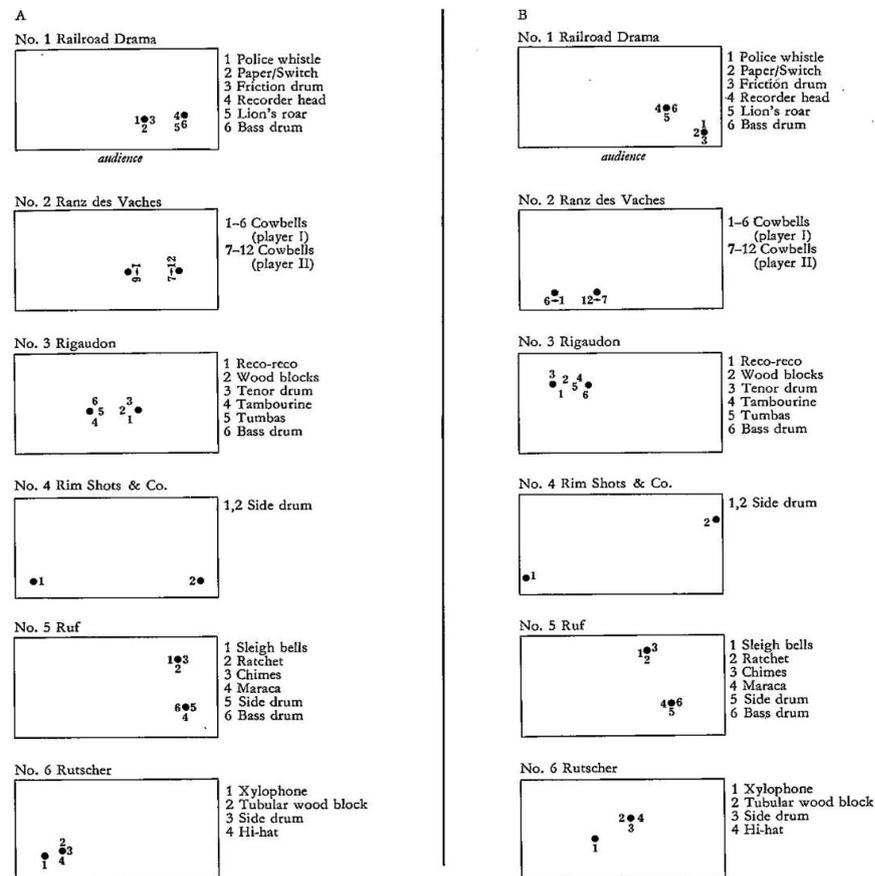
<sup>50</sup> *Music Theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers 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) (SALZMAN; DESI, 2008, p. 5).*

pela participação teatral do músico na performance. Heile afirma que para Kagel, “a fisicalidade e a cinética do tocar não é somente um mero meio de produzir música, é sim de suma importância para isto<sup>51</sup>” (HEILE, 2006, p. 35, tradução nossa). Essa afirmação comparada às características composicionais de algumas obras de Kagel (1931-2008), para percussão, tais como: *Rrrrrrr...* (1981-82), *Dressur* (1977) e *L’art Bruit* (1995), nos permite observar que existe uma relação com a dimensão visual e que as ações físicas dos músicos são intencionalmente construídas para se criar um resultado musical e cênico através da relação música e teatro.

#### 6 Positioning

The instruments must be placed in such a way that the players do not need to change position between the pieces. The entire stage may be used for this purpose. For no. 4, ‘Rim Shots & Co.’, the two side drums should be placed as far apart from each other as possible.

The two arrangements A and B given below show the many ways of varying the execution of this work.



The players may sit or stand on pedestals of differing height.

Fig.12: ‘Rrrrrrr...’ (KAGEL, 1981-82).  
Orientações de duas possíveis montagens de palco sugerida pelo próprio compositor.  
Exemplo da representação do gesto concreto direcionado ao resultado visual.

<sup>51</sup> “The physicality and kinesics of playing is not a mere means to produce music but is central to it” (HEILE, 2006, p. 35)

Na Fig.12, podemos constatar a intenção do compositor em instigar a visualidade através da espacialização dos instrumentos no palco. Trata-se da obra *Rrrrrrr... (KAGEL, 1981-82)*, composta para dois percussionistas executarem seis movimentos. Cada um desses movimentos detalham uma cena em diferentes espaços no teatro:

Percebe-se que o Teatro Instrumental, tal como é demonstrado por Serale, possui características musicais e cênicas. No entanto o conceito levantado pelo autor nos traz os mesmos questionamentos já destacados anteriormente: a relação do aspecto ‘cênico’ não está ligado somente ao teatro.

O termo Teatro Instrumental é autêntico e coeso às obras as quais designa porém, ao nosso entender, consideramos que não se aplica em totalidade às obras que tem em sua estrutura composicional a música e elementos cênicos de outras áreas artísticas.

### C – HUANG (2011)

Huang (2011) utiliza o termo *Music Theater* e afirma que o termo é usado de maneira muito ampla para indicar obras que relacionam de alguma maneira a música e o teatro como, como por exemplo, a *Ópera*. A partir de 1950 percebe-se a utilização do mencionado termo para se referir às composições que apresentam misturas e experimentações entre elementos musicais e teatrais.

A autora usa a obra para percussão, *Le corps à corps (APERGHIS, 1978)*, para evidenciar estas características. Nessa obra o percussionista toca um tambor iraniano, chamado *Zarb* ou *Tombak*. A obra expressa muito bem o ponto de vista da autora por utilizar elementos estruturais que exigem do performer um posicionamento diferenciado mediante o ato de tocar:

Nesta obra, existe uma relação fluida entre intenção teatral e comportamento musical. Na minha interpretação, as intenções teatrais devem ser o foco principal e os comportamentos musicais do percussionista e do instrumento um meio de expressar essas intenções. Em outras palavras, teatralidade (por exemplo, enredo) integra os atos de brincar, falar e gesticular em um todo<sup>52</sup> (HUANG, 2011, p. 39, tradução nossa).

---

<sup>52</sup> *In this piece, there exists a fluid relationship between theatrical intention and musical behavior. In my interpretation theatrical intentions should be the main focus and the musical behaviors of the percussionist and the instrument a means of expressing these intentions. In other words, theatricality (e.g. storyline) integrates the acts of playing, speaking and gesturing into a whole* (HUANG, 2011, p. 39).

A autora não adentra a discussão sobre a concepção terminológica. Mas traz uma importante abordagem acerca da conscientização sobre a transformação do posicionamento do músico no que diz respeito ao contato com esse repertório.

#### D - HANSEN (2014)

Hansen (2014), utiliza a terminologia em inglês *Music Theater*. A autora afirma que: "Trata-se de uma questão confusa - e também na vida cotidiana de um produtor de *Music Theater* - é que o termo *Music Theater* é usado para descrever tanto o gênero '*music theater*' quanto o subgênero '*Music Theater*'"<sup>53</sup> (HANSEN, 2014, p. 13, tradução nossa).

A autora também diz que *music theater* é uma categoria que unifica todos os tipos de combinações de música-teatro que tem emergido durante o último século. Concebendo assim, *music theater* como um gênero que comporta vários subgêneros e que, por sua vez, apresentam diferentes características músico-teatrais.

Outro exemplo de subgênero da música-teatro<sup>54</sup>, apresentado pela autora é a *Ópera*, começando com o compositor Claudio Monteverdi (1567-1643) com *L'Orfeo* (1607). A *Ópera*, segundo Grout e Palisca é "uma obra teatral que combina solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua" (GROUT; PALISCA, 2007, p. 316). A partir dessa definição pode-se compreender o motivo pelo qual a *Ópera* se enquadra no gênero música-teatro segundo a autora.

Todos os autores pesquisados mencionam de alguma maneira a dificuldade e a pluralidade existente para se conceituar a Música Cênica. Seguindo os traços característicos da relação música-teatro, Hansen elenca a *Gesamtkunstwerk*<sup>55</sup> com *Ring des Nibelungen* (1848-1874) de Richard Wagner (1813-1883); *Operetta ou Light Óperas* que apresentavam diálogos falados, música e encenação, mas com uma estruturação e duração menores que a *Ópera*. *Lehrstück*, *Songspiel*, *Zeitoper*, esses eram termos utilizados por Kurt Weill (1900-1950) e Bertolt Brecht (1898-1956) para descreverem seus *Musikalisches Theater*. De acordo com a autora, nos trabalhos de Weill e Brecht: "A música, o texto e os elementos visuais eram

<sup>53</sup> "A confusing issue in this thesis – and also in everyday life of a Music Theater maker – is that the word 'Music Theater' is used to describe the hypernym 'Music Theater' and the subgenre 'Music Theater' (HANSEN, 2014, p. 13).

<sup>54</sup> Considera-se aqui o termo Música-teatro referente ao gênero apontado por Hansen como *music theater*.

<sup>55</sup> O conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) cunhado por Wagner (1813-1883), indicava que todas as artes deveriam se sacrificar na emergência de um todo coerente (TEIXEIRA, 2003, p. 40). O público não se portava ativamente na concepção da obra de arte. A música ilustrava o libreto para evocar as emoções.

tratados como três identidades separadas<sup>56</sup> (HANSEN, 2014, p. 18, tradução nossa), contrastando com as ideias da *Gesamtkunstwerk*, na concepção da ‘Arte Total’.

Ainda como exemplos de subgêneros a autora cita a *Meta-Opera*, o *Musical*, *Teatrical Concerts*, *Instrumentales Theater*, *Theater Pieces* e a *Visible Music*. A Tab.2 (abaixo) exemplifica as ideias da autora no que diz respeito à categorização dos subgêneros mencionados:

Tab.2: Tabela demonstrativa da proposta de Hansen (2014).  
Subgêneros da *music theater*.

GÊNERO	SUBGÊNEROS
<b>music theater (música-teatro)</b>	<i>Ópera</i>
	<i>Gesamtkunstwerk</i>
	<i>Operetta</i>
	<i>Lehrstück, Songspiel, Zeitoper</i>
	<i>Meta-ópera</i>
	<i>Musical</i>
	<i>Teatrical Concerts</i>
	<i>Instrumentales Theater</i>
	<i>Theater Peaces</i>
	<i>Musikalisches Theater</i>
<i>Music Theater (Música Cênica)</i>	

Hansen explica que todas estas formas composicionais estão dentro do gênero música-teatro devido à encenação e às ações do(s) performer(s) que têm um papel essencial na composição musical. A autora afirma que a Música Cênica se encaixa dentro deste gênero, porém, consideramos que mesmo havendo a interação entre ações cênicas e música, a mesma apresenta características que a diferem de outras formas elencadas na tabela apresentada. Consideramos neste trabalho, como característica fundamental e específica da Música Cênica, o fato de o elemento cênico fazer parte estruturante da obra musical.

Podemos comparar essa característica com a *Ópera*. Embora seja composta com a intenção da interação entre ações cênicas e música, a mesma pode ser executada sem o aparato cênico. Como exemplo, podemos assistir a ária *Un bel di vedremo* da *Ópera Madama Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini (1858-1924) com ou sem encenação, sem que haja perda na estruturação da obra. Já em uma obra como “...*And Points North*” (SMITH, 1985-90), não há a possibilidade de separar as ações cênicas, pois, tal ação desconfiguraria a estruturação composicional. Como podemos visualizar na Fig.13 que retrata uma cena onde o

<sup>56</sup> “The music, text and visual elements were treated as three separate identities” (HANSEN, 2014, p. 18).

percussionista recita um texto tocando um *Audubon Bird Call*<sup>57</sup> ao mesmo tempo em que caminha sob uma trilha de folhas secas preparadas. Se considerarmos a possibilidade de retirar a parte cênica deste trecho, a obra seria modificada estruturalmente, pois o som das folhas faz parte da composição musical.



Fig.13: “...And Points North” (SMITH, 1985-90), terceiro movimento. Indissociabilidade do elemento cênico (neste caso o cenário) e Música Cênica para Percussão. Performance de Dennis Sullivan.<sup>58</sup>

## 2.4. DISCUTINDO TERMINOLOGIAS E O CONCEITO DE MÚSICA CÊNICA

De acordo com Martins “a decisão sobre qual termo utilizar para a designação desse estilo é outro grande desafio, pois ainda há controvérsias sobre qual termo que se aplica a esse estilo musical” (MARTINS, 2015, p. 7). Porém, ela demonstra uma decisão pelo termo Música Cênica, e justifica apontando a ordem das palavras que fazem jus com a ordem hierárquica dos eventos: *Música + Cênica*, o que ajuda na compreensão de que “se trata de um evento musical acompanhado de ações cênicas” (MARTINS, 2015, p. 7).

Consideramos o termo Musica Cênica por acreditarmos ser o que mais se aproxima deste tipo de fazer musical. Para explicar o motivo é necessário entender a amplitude da palavra ‘Cênico’. Pavis diz que cênico é “[o] que tem relação com a cena” (PAVIS, 2008, p. 44). E afirma que “uma peça ou uma passagem são às vezes particularmente cênicas, isto é, espetaculares [...]” (PAVIS, 2008, p. 44). Percebe-se que o autor coloca cênico e espetacular em um mesmo patamar de realização, os dois termos se relacionam com à cena. Sobre espetáculo, Pavis apresenta o seguinte conceito:

<sup>57</sup> Tipo de apito de pássaro.

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LD95X8HLrmI>. Acesso em: 02/02/2016.

É espetáculo tudo o que se oferece ao olhar [...]. Este termo genérico aplica-se à parte visível da peça (representação), a todas as formas de arte da representação (dança, *Ópera*, cinema, mímica, circo etc.) e a outras atividades que implicam uma participação do público (esportes, ritos, cultos, interações sociais), em suma, a todas as *cultural performances* das quais se ocupa a *etnocenologia* (PAVIS, 2008, p. 141).

Compreende-se que o conceito de Pavis sobre ‘cênico’, sugere uma abrangência ao que é espetacular, ou seja, ao que instiga o recurso visual. E essa abrangência pode se expandir à todas as expressões artísticas que instigam a visualidade, abrindo possibilidades para outras interações além da música e teatro.

Além desse motivo, entendemos também que a referência ao teatro presente na maioria das terminologias encontradas pode não ser favorável conceitualmente. Primeiro, por não haver referência a nenhuma outra área artística além do teatro e segundo, por poder causar algum estranhamento, ou até mesmo receio, ao percussionista ao se deparar com uma nomenclatura associada a uma área artística que não a dele.

Em relação aos conceitos apontados, consideramos a terminologia de Martins (2015), e reconhecemos as características levantadas por Serale (2011), e Huang (2011). Tomamos como ponto de partida a ideia de Hansen (2016), ao considerar a Música Cênica um subgênero dentro da música-teatro, porém, acreditamos que a Música Cênica possua características próprias o suficiente para ser considerada como gênero musical.

Muller (2014), ao descrever cinco gêneros dentro dos quais o compositor Stuart Saunders Smith (1948-) costuma compor, relata: “As contribuições musicais de Smith podem ser divididas em cinco gêneros distintos: complexidade rítmica, teatro musical, retratos musicais, músico para *mobiles*/coexistência e trans-mídia<sup>59</sup>”. (MULLER, 2014, p. 7, grifo nosso).

Laskewicz ao descrever sobre a música de Kagel (1931-2008), comenta: “Podemos ser gratos a Kagel pelo seu trabalho revolucionário com o novo gênero da música-teatro<sup>60</sup>” (LASKEWICZ, 1992, p. 3, grifo nosso). Grant (2006), ao relatar em sua pesquisa sobre obras cênico musicais para percussão, descreve: “A pesquisa que realizei inclui: uma revisão de literatura, pontuações, artigos e gravações documentando a história desse gênero;

<sup>59</sup> *Smith’s musical contributions can be divided into five distinct genres: rhythmic, intricacy, musical theatre, musical portraits, musico of mobiles/coexistence, and trans-media* (MULLER, 2014, p. 7).

<sup>60</sup> *We can thank Kagel for revolutionary work in the new music-theatre genre* (LASKEWICZ, 1992, p. 3).

uma busca por música com voz e/ou movimento com percussão, composta ou publicada entre 1950-2006<sup>61</sup>” (GRANT, 2006, p. 2, tradução nossa). (GRANT, 2006, p. 5, tradução nossa).

Percebe-se que os autores citados remetem as obras cênico musicais à um gênero. Nós concordamos e corroboramos com o direcionamento do autores, consideramos que a Música Cênica para Percussão possui características específicas suficientes para ser considerada como gênero musical, além disso, há várias integrações artísticas que dentro da Música Cênica para Percussão que reforçam essa consideração.

Apresentaremos a seguir as relações encontradas a partir da análise interpretativa das obras no que diz respeito às integrações com diferentes expressões artísticas.

## **2.5. INTEGRAÇÃO ENTRE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS NA MÚSICA CÊNICAS PARA PERCUSSÃO.**

Na pesquisa sobre obras de Música Cênica para Percussão, foram encontradas obras que propõem diferentes integrações entre música e outras expressões artísticas, tais como: música e poema, como se percebe em *Ursonate* (SCHWITTERS, 1921-32); música e *performance* corporal em *Corporel* (GLOBOKAR, 1985); música e brincadeiras e jogos infantis, *Pattycake* (GRIFFIN, 2002); música e narração, “...*And Points North*” (SMITH, 1985-90); música e coreografia, *Musique de Table* (Mey, 1987), dentre outros.

A maneira como as composições são desenvolvidas demonstra uma indissociabilidade entre as expressões artísticas utilizadas, os elementos agregados das diversas áreas artísticas se tornam estruturantes da obra. Essas relações foram observadas do ponto de vista do interprete resultando numa classificação das obras de acordo com as integrações notadas, com o intuito de contribuir para o esclarecimento e análise dessas integrações.

Salientamos que muitas obras apresentam interações com mais de uma área artística possibilitando diversas interpretações para suas classificações. Portanto não temos a intenção de categorizar as obras sistematicamente, pois acreditamos que a diversidade encontrada nas interações da música com outras expressões artísticas pode dificultar ou impossibilitar tal categorização. Contudo, propomos uma classificação das obras afim de facilitar a exemplificação das possíveis relações.

---

<sup>61</sup> *The research I have undertaken includes: a review of literature, scores, articles and recordings documenting the history of this genre; a search for music featuring voice and/or movement with percussion, composed or published from 1950-2006* (GRANT, 2006, p. 2).

Exemplificamos cada classificação com músicas que foram analisadas sob a perspectiva do intérprete. Esclarecemos que não é objetivo deste tópico realizar uma análise minuciosa das obras, e sim de apontar as evidências que caracterizam as integrações existentes.

A obras estudadas nos permitiram elencar cinco integrações: Música Cênica para percussão e Dança, Música Cênica para percussão e Teatro, Música Cênica para percussão e Poema, Música Cênica para percussão e Correntes Artísticas de Vanguarda, e Música Cênica para percussão e Artes Marciais. Embora o material pesquisado tenha nos possibilitado este resultado, acreditamos na existência de outras possíveis relações, tais como, Música e Artes Visuais, Música e Artes Circenses, por exemplo.

### **A – Música Cênica para Percussão e Dança**

A obra *Light Music* (2004), de Thierry de Mey (1956-), é uma das principais obras que podem exemplificar essa interação. Embora a obra apresente a indicação para um *regente solista*, foi o percussionista Jean Geoffroy (1960-) quem trabalhou com o compositor para a elaboração da obra.

Movimentos corporais, efeitos visuais com flashes de luz projetados e imagens transformadas em tempo real pela interface do computador são elementos extramusicais envolvidos na obra que dão à música um caráter de obra multiartística. Geoffroy (2016, s/p), diz que: “Thierry de Mey, permitiu o surgimento de um novo ambiente de software com uma interface para uma composição cenográfica, cruzando diferentes expressões artísticas com o movimento: artes visuais, design, música, dança.”<sup>62</sup>

Mey (2004), descreve sua obra da seguinte maneira:

*Light Music* é uma nova etapa em uma série de peças [...] explorando a tensão na fronteira entre o movimento e o som produzido; Entre visual e som; Entre coreografia escrita e música. Utilizando uma nova tecnologia sensível a movimentos, com nada mais do que um gesto de mão, o maestro/solista ou o percussionista sem instrumentos de percussão pode gerar sons e sequências musicais, brincar com eles no tempo e no espaço e criar laços, rupturas, ressonâncias, etc.<sup>63</sup> (MEY, 2004, p. 6, tradução nossa).

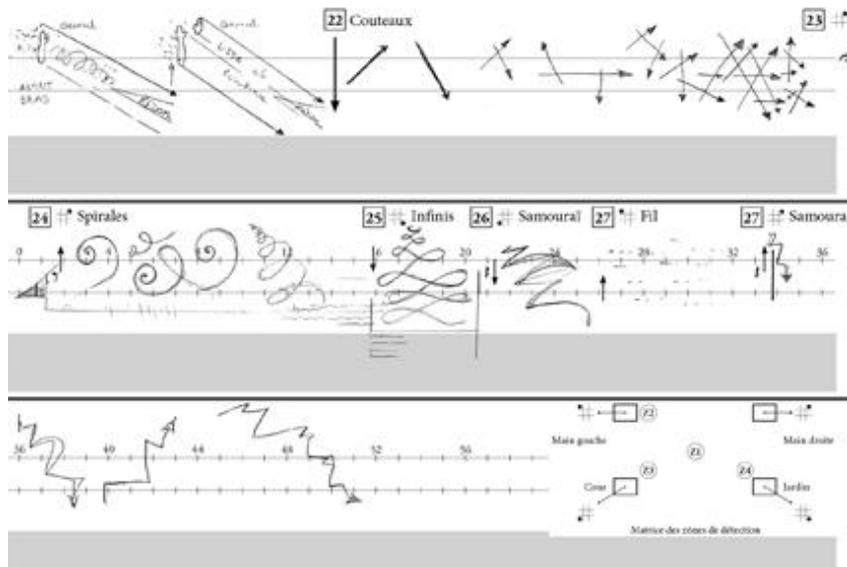
<sup>62</sup> *Light Music, de Thierry de Mey, a permis l'émergence d'un environnement logiciel nouveau avec une interface permettant une composition scénographique, croisant différentes expressions artistiques avec le mouvement : arts visuels, design, musique, danse* (GEOFFROY, 2016, s/p). Disponível em: <http://www.jeangeoffroy.com/wordpress/?p=271>. Acesso em: 24/02/2017.

<sup>63</sup> “*Light Music is a new stage in a series of pieces [...] exploring the tension at the frontier between movement and the sound produced; between visuals and sound; between written choreography and music. Using new movement-sensitive technology, with nothing more than hand gesture the conductor/soloist or the percussionist*

Nessa obra a luz se torna um elemento estrutural ao criar um gesto visual em movimento consonante com a música e as ações físicas, como podemos visualizar na Fig.14, e como característica recorrente nas obras de Música Cênica para Percussão, o compositor utiliza partitura gráfica para indicar as movimentações cênicas (Exc.3):



Fig.14: *Light Music* (MEY, 2004).  
Três cenas demonstrando os efeitos visuais da obra em três momentos distintos.  
Performance de Jean Geoffroy, em Lyon, 2004.<sup>64</sup>



Exc.3: *Light Music* (MEY, 2004).  
Notação gráfica utilizada para representar as ações cênicas.<sup>65</sup>  
Em nota de programa encontramos a seguinte descrição da obra:

*with no percussion instruments can generate sounds and musical sequences, play with them in time and space, and create loops, breaks, resonances, etc.*” (MEY, 2004, p. 6)

<sup>64</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/24453131>. Acesso em: 23/01/2016.

<sup>65</sup> Disponível em: <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=2666>. Acesso em: 23/01/2016.

*Light Music* brinca com a dualidade do movimento. A luz no palco faz com que as mãos apareçam como uma projeção na tela, dando-lhes uma forma diferente. Toda a produção parece flutuar em sua brilhante luminosidade. A performance é tão fascinante e sofisticada quanto a música. O computador é o único instrumento<sup>66</sup>.

Para cada gesto físico que é executado no ar, há uma resposta visual através dos efeitos de luz, e uma sonora com os disparos de sons realizados pelo computador. Percebe-se a ausência do instrumento musical na performance, o que faz com que o percussionista tenha um novo posicionamento na performance, pois isso exige dele uma preocupação que vai além do resultado sonoro, ou seja, há a necessidade de se ter consciência do resultado visual da performance.

Sobre o posicionamento corporal do performer Huang (2011) explica que o contato do percussionista com esse repertório implica em uma transformação no posicionamento do músico no que diz respeito aos novos desafios que o mesmo encontra ao construir uma performance com obras cênico musicais. De acordo com a autora: "Um percussionista pode ser transformado, de seus papéis usuais, em ator, cantor ou dançarino<sup>67</sup>" (HUANG, 2011, p. 52).

Outras obras de Mey (1956-), destinadas à percussão, também utilizam da interação Música/Dança. Em *Musique de Table* (Mey, 1987), música composta para três percussionistas onde cada um utiliza um pequeno corte de madeira amplificada como instrumento musical, o compositor pede movimentos com as mãos (Fig.15) baseados em passos de dança para criar a atmosfera sonora e visual da obra:



Fig.15: *Musique de Table* (Mey, 1987). Três cenas distintas da obra que demonstram ações realizadas com as mãos. Performance de Kyle Flens, Aaron Marsala, e Raychel Taylor. Na *Northern Illinois University* em 2016.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Nota de programa. Disponível em: <http://www.pact-zollverein.de/en/stage/programme/light-music>. Acesso em: 23/01/2016.

<sup>67</sup> "A percussionist can be transformed, from his or her usual roles, into an actor, a singer, or a dancer" (HUANG, 2011, p. 52).

<sup>68</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LtYdxsdG1mw>. Acesso em: 24/02/2016.

Grant (2006), ao catalogar obras para percussão que utilizam texto e movimento, aponta obras de Mey (1956-), e sobre *Musique de Table* (Mey, 1987), descreve como sendo: “Um *ballet* para seis mãos” (GRANT, 2006, p. 15). E afirma que:

A diversidade de tons nesta peça é produzida pela ação de golpear as mesas de diferentes maneiras. A posição dos dedos e mãos e as figuras rítmicas são codificadas em um repertório de símbolos originais introduzidos na partitura. *Musique de Tables* refere-se à forma histórica de "*Tafelmusik*", cuja estrutura é essencialmente a de uma suíte barroca - mas para punhos, pontas de dedos, juntas e unhas<sup>69</sup> (GRANT, 2006, p. 15).

Não há enredo a se seguir, as ações acontecem como em *Light Music* (MEY, 2004), sem conexão com uma história. Porém essa obra se difere por um sutil direcionamento do compositor sobre a encenação dos músicos, na bula lê-se: “A performance requer a maior simplicidade teatral<sup>70</sup>” (Mey, 1987, p. 1, tradução nossa). O compositor também dá instruções cênicas quanto à utilização da luz:

A iluminação deve favorecer a superfície da mesa e os movimentos das mãos. Os músicos são iluminados pelo reflexo da luz: o melhor resultado é obtido por três "chuveiros" de luz que vêm ligeiramente de frente iluminando somente as dimensões da mesa<sup>71</sup> (Mey, 1987, p. 6, tradução nossa).

O compositor pede para que os músicos sentem-se enfileirados lado a lado respeitando a disposição onde o músico à direita (para a plateia) toque a parte indicada como *Jardin*, o músico do centro toca a parte *Milieu*, e *Cour* para o músico da esquerda conforme ilustra o Exc.4 (sublinhado em verde), essa disposição se relaciona com as ações cênicas dos percussionistas.

No movimento *fugato* (Exc.5) há uma seção onde geralmente os músicos aproveitam para explorar uma encenação cômica. Essa encenação não é complexa, respeitando a instrução quanto à simplicidade teatral e resulta do movimento da virada de

---

<sup>69</sup> *Thierry De Mey's work explores the boundaries between music and the movements that produce it and makes it audible. A "ballet for six hands", Musique de Tables is for three percussionists who each use an amplified table as their musical instrument. The diversity of tones in this piece is produced by striking the tables in different ways. The position of fingers and hands and the rhythmic figures are coded in a repertoire of original symbols introduced into the score. Musique de Tables refers to the historical form of 'Tafelmusik,' its structure essentially that of a baroque suite - but for fists, fingertips, knuckles and nails.* (GRANT, 2006, p. 15)

<sup>70</sup> *La pièce requiert la plus grande simplicité théâtrale.* (Mey, 1987, p. 1)

<sup>71</sup> *The lightning should enhance the surface of the table and the movement of the hands. The musicians are lit by reflection: the best result is obtained by three 'showers' of light coming slightly from the front limited to the dimensions of the table.* (Mey, 1987, p. 6)

página. Cada percussionista possui dois compassos para virar sua página (conforme sublinhado em vermelho nos Exc.4 e 5), resultando em um efeito cênico.

Exc.4: *Musique de Table* (Mey, 1987), p. 11, 3º sis., comp. 89 e 90. Começo do trecho das viradas de página (sublinhado em vermelho) e nomeação dos personagens (sublinhado em verde).

Exc.5: *Musique de Table* (Mey, 1987), p. 12, 1º sis., comp. 91 – 95. Continuação do trecho das viradas de página (sublinhados em vermelho) e do início do movimento *fugato* (sublinhado em verde).

Apresentamos no Exc.6 o trecho que mostra como o compositor trabalha a a grafia para indicar os movimentos e suas direções para que o performer possa realizá-los. A direção que o círculo desenhado segue (para baixo ou para cima), indica também a direção para onde o performer vai realizar o movimento circular, tal como sugere a grafia. Observa-se que há também a partitura tradicional indicando o tempo de quando os sons do contato das mão com as peças de madeira devem acontecer.

Exc.6: *Musique de Table* (Mey, 1987), p. 16, 1º sis., comp. 169 – 174.

Demonstração do grafismo usado pelo compositor para indicar as movimentações e as direções.

A obra *Silence Must Be* (MEY, 2002), foi também direcionada à um regente *solo*, ainda que tenhamos encontrado apenas performances com percussionistas. A obra possui características semelhantes às duas peças analisadas acima, Mey (1956-), continua explorando as tensões entre movimentos e sons produzidos, visual e o sonoro, e entre coreografia e música.

Nesta obra o percussionista começa com uma cena onde ele coloca a mão direita no pulso esquerdo e demonstra para o público a velocidade de seu batimento cardíaco, a execução da obra segue com essa velocidade (Fig.16). Depois de determinado a velocidade segue-se a primeira parte com movimentos sem som e depois com os sons, havendo uma abertura para o percussionista usar o tape gravado ou criar o seu próprio tape e ainda há a possibilidade de se executar a parte musical ao vivo.

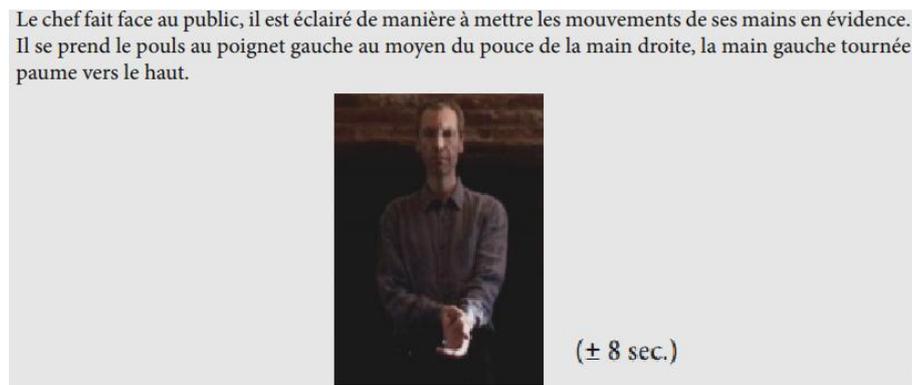


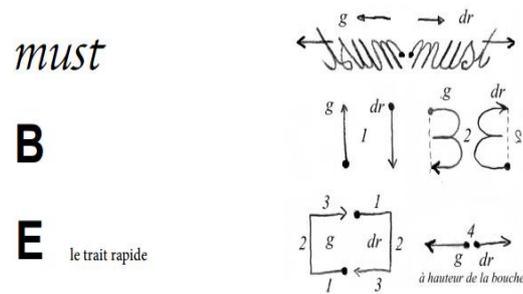
Fig.16: *Silence Must Be* (Mey, 2002).  
Instrução da primeira ação da obra.

O percussionista procura e demonstra a velocidade de seu batimento cardíaco.

Um grande destaque dessa obra é sua escrita. Na versão da partitura analisada há na bula a utilização de várias fotos acompanhadas de texto ilustrando e explicando como executar os movimentos, como se vê na Fig.16. E quanto à partitura o compositor utiliza tanto uma escrita gráfica através de desenhos (Exc.7) quanto uma escrita mais próxima da tradicional (Exc.8).

O fato da obra ser executada inteiramente sem instrumentos, somente com os movimentos corporais, suscita-se um efeito coreográfico à performance. Porém, mesmo sendo coreográfico, não há uma necessidade de domínio em dança para se executar a obra.

<sup>72</sup> Com a cabeça voltada para o público, o regente é iluminado de modo a colocar os movimentos de suas mãos em evidência. Mede a pulsação no pulso esquerdo com o polegar da mão direita e com a palma da mão esquerda voltada para cima (MEY, 2002, p. 2, tradução nossa).



Exc.7: *Silence Must Be* (Mey, 2002), p. 13.  
Escrita gráfica com desenhos.

Séquence B

Exc.8: *Silence Must Be* (Mey, 2002), p. 11, 1<sup>o</sup> - 3<sup>o</sup> sis.  
Escrita mais próxima da tradicional.

## B – Música Cênica para Percussão e Teatro

São três as principais características, consideradas neste trabalho, que expõem a relação Música e Teatro: a valorização da dramaturgia da obra, a presença de um enredo e a sugestão de um personagem. O levantamento de obras para percussão que integram Música e Teatro, mostrou que essa é a classe onde há o maior registro de obras, nos atentaremos em duas obras, são elas: “...*And Points North*” (SMITH, 1985-90) como exemplo de obra com enredo, personagem e narração e *Dressur* (KAGEL, 1977) como exemplo de obra sem enredo em uma perspectiva mais aproximada do teatro do absurdo.

“...*And Points North*” (SMITH, 1985-90), foi escrita para um percussionista narrador e dedicada ao percussionista Steven Schick (1954-). A obra possui três movimentos que sugerem cenários diferentes que devem ser formados cenicamente pela própria distribuição dos instrumentos no palco. E como requisitos técnicos requer uma performance incomum para o percussionista, de acordo com Wadley (1998) o percussionista é instruído a: “recitar poemas em Inglês e em uma linguagem indígena norte americana chamada

*Passamaquoddy* e cantar melodias sem letra em contraponto com ritmos complexos tocados nos instrumentos”<sup>73</sup> (WADLEY, 1998, p. 44, tradução nossa).

A obra possui um enredo que fala de uma pequena cidade chamada Moscow no estado de Maine situada no extremo nordeste dos Estados Unidos. O compositor relata que na entrada da cidade havia uma sinalização dizendo: “*Maine Turnpike...And Points North*”. De acordo com o compositor, quando criança, a expressão “*...And Points North*” ganhou uma significação como se Maine fosse a “entrada para a vastidão do Norte” (SMITH, 1985-90).

O enredo fala de “um coração à procura do espírito do Norte” (SMITH, 1985-90). No primeiro movimento esse coração que está à procura do espírito do Norte nas cidades, não o encontra. Ele procura na floresta, não encontrando novamente. Então sobe por sobre os altos das árvores onde finalmente encontra o espírito no choro de uma coruja. Esse enredo nos leva a entender que há, sutilmente, a existência de um personagem. Embora o percussionista não tenha que se preocupar em representar esse personagem, consideramos importante que tenha em mente que ao andar pelo cenário criado pelos instrumentos o percussionista assume o lugar do “coração à procura do espírito do norte”<sup>74</sup> (SMITH, 1985-90, tradução nossa).

Ainda no primeiro movimento, o percussionista tem uma instrumentação que denota a sonoridade da cidade: canos de metal, blocos de madeira, finger cymbal, prato tibetano, pratos chineses e uma vasilha de alumínio. Além de tocar esses instrumentos o percussionista canta uma melodia em uníssono com os canos de metal e recita o poema, abaixo, enquanto toca:

They spoke, but their words frozen in the air. They spoke, until they had no more words left in them to speak. Then, emptied, they took up the words all frozen and struck them with sticks. And each word rang out clear, “... and Points North”<sup>75</sup> (SMITH, 1985-90, p. 2).

Sobre a recitação Wadley diz que: “O poema no primeiro movimento é construído para representar a ideia de uma cidade moderna”<sup>76</sup> (WADLEY, 1998, p. 49, tradução nossa). O compositor utiliza a semântica das palavras em conjunto com a proposta do enredo em cada

---

<sup>73</sup> *The performer is instructed to recite poems in the English and an American Indian language (Passamaquoddy) as well as sing wordless melodies in counterpoint to the complex rhythms played on the instruments* (WADLEY, 1998, p. 44).

<sup>74</sup> [...] *a heart in search of the spirit of the North* (SMITH, 1985-90).

<sup>75</sup> Eles falaram, mas suas palavras congelaram no ar. Eles falaram, até não ter mais palavras e ficaram sem falar. Então, esvaziado, pegaram todas as palavras congeladas e bateram nelas com baquetas. E cada palavra soou claramente, “...And Points North” (SMITH, 1985-90, p. 2, tradução nossa).

<sup>76</sup> *The poem in the first movement is constructed to depict the idea of a modern city* (Wadley, 1998, p. 49).

movimento, como exemplo podemos considerar que as palavras *frozen*, *emptied*, e *clear*<sup>77</sup>, remetem à características comuns de um ambiente gelado, tal como na cidade descrita pelo compositor.

Dessa maneira, percebe-se uma ligação do texto tanto com o enredo quanto com a cena e o ritmo. Wadley menciona que através dos poemas, o compositor “sugere, para o performer e a audiência, um sentido de uma passagem espiritual, deixando o familiar e o real, movendo em direção ao desconhecido e etéreo”<sup>78</sup> (WADLEY, 1998, p. 58, tradução nossa). Quanto à cena, afirma que: “O ambiente de Maine não é apenas refletido no título e no enredo de “...*And Points North*”, mas a própria música transpassa a calma e a tranquilidade dos ambientes”<sup>79</sup> (WADLEY, 1998, p. 47, tradução nossa).

No segundo movimento, o percussionista simula um ambiente de floresta, com pedras e pedaços de tronco de árvore seco, além de duas árvores com folhas sendo que uma precisa de ao menos doze *glass wind chimes* pendurados. O que sugere uma ambiente com a sonoridade mais próxima a de uma floresta.

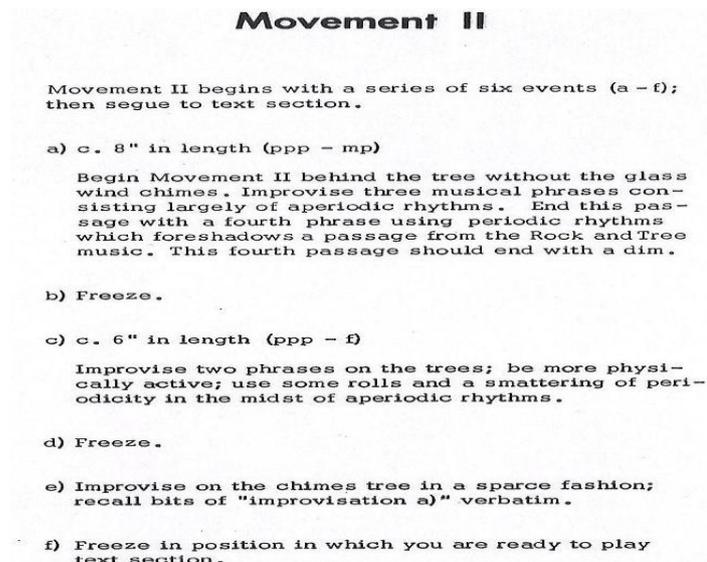


Fig.17: “...*And Points North*” (SMITH, 1985-90).  
Seis eventos presentes na introdução do segundo movimento.

O movimento começa com uma série de seis eventos e uma recitação de um texto. Os eventos são improvisados com instruções dadas pelo compositor (Fig.17), neles o

<sup>77</sup> Congelado, Vazio e Claro (tradução nossa).

<sup>78</sup> [...] provides a means of a spiritual passage for the performer and audience: leaving the familiar and real, moving toward the unknown and ethereal (WADLEY, 1998, p. 58).

<sup>79</sup> Maine's environment is not only reflected in the title and "plot" of “...*And Points North*”, but the music itself comments on the calm and quiet of the state's landscape (WADLEY, 1998, p. 47).

percussionista explora sonoridades com as árvores dispostas no cenário. Na instrução ‘c’ o compositor descreve como quer as ações com as árvores: “Improvise com duas frases nas árvores; seja mais ativo fisicamente; use rulos e uma sutil periodicidade em meio de ritmos aperiódicos”<sup>80</sup> (SMITH, 1985-90, p. 7, tradução nossa).

Schick (2006), relata que no segundo movimento: “[...] o percussionista parece mais uma pessoa comum em uma floresta do que um músico”<sup>81</sup> (SCHICK, 2006, p. 158, tradução nossa). Consideramos que esse distanciamento do percussionista enquanto músico, mencionado pelo autor, se dá em função das ações corporais extramusicais exigidas na performance.

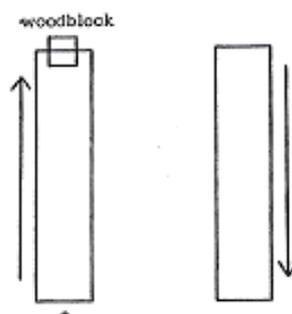
No último movimento, o compositor realça as características do ambiente onde o personagem finalmente encontra o que procurava, “o espírito do Norte”. Wadley menciona que no terceiro movimento Smith (1948-) faz a representação musical da chegada do personagem no local desejado “no deserto frio do norte”<sup>82</sup> (WADLEY, 1998, p. 47, tradução nossa).

#### MOVEMENT III

Instruments: Three pod rattles, woodblock, owl hooter, hawk screamer, Audubon bird call, and two pathways of dead leaves, sticks, twigs and brush.

Movement III: Stage set-up:

audience



Woodblock is pre-set. Perform Movement III: first system off Path 1, indicated by \*. After 7" freeze, begin walk on Path 1. Walk toward audience as you perform "Foot steps" and "Owl hooter" section (second system). Perform English text stage front. Turn and walk on Path 2 away from audience.

Fig.18: “...And Points North” (SMITH, 1985-90). Terceiro movimento.

<sup>80</sup> *Improvise two phrases on the trees; be more physically active; use some rolls and a smattering of periodicity in the midst of aperiodic rhythms* (SMITH, 1985-90, p. 7).

<sup>81</sup> [...] *the percussionista appears to be less a musician and more an average person in the forest.* (SHICK, 2006, p. 158).

<sup>82</sup> [...] *in the cold, northern wilderness.* (WADLEY, 1998, p. 47).

Bula explicativa sobre a instrumentação a ser usada e com as instruções para a montagem do cenário.



Fig.19: “...And Points North” (SMITH, 1985-90).  
Performance de Dennis Sullivan.<sup>83</sup>

Nesse movimento há uma montagem de um cenário por onde o percussionista caminha. O caminho que ele percorre é descrito pelo compositor, são dois corredores montados com folhas secas e galhos, como ilustra a Fig.18. E na Fig.19 (podemos ver na Fig.19 a montagem do cenário para uma performance, conforme sugerido na bula da Fig.18).

Como nos outros movimentos, há um texto recitado, mas desta vez o compositor pede que seja em uma língua indígena oriunda do norte dos Estados Unidos, chamada *Passamaquoddy*. Wadley comenta que:

O terceiro movimento termina com um poema recitado em uma linguagem indígena americana e acompanhado por apitos de pássaros. A língua falada é da nação indígena de Passamaquoddy que é a tribo dos nativos das áreas de Maine e de Novo Brunswick, Canadá. É uma linguagem que Smith conheceu e respeitou ao longo de sua vida. O uso desta língua antiga evoca uma imagem de uma civilização indígena entrelaçada com o norte do Maine<sup>84</sup> (WADLEY, 1998, p. 49, tradução nossa).

Presumimos que haja uma relação próxima ou talvez íntima do compositor com essa língua. A preocupação apresentada na bula com a forma de ser tocado esse movimento também nos indica essa possível relação: “O movimento três deve ser musicalmente contido e imbuído com respeito para com os sons da terra e o silêncio que os envolve.”<sup>85</sup> (SMITH, 1985-90, tradução nossa).

O compositor também mostra certa preocupação sobre como o percussionista conduzirá a performance no que diz respeito ao movimento, som, texto e teatro. Ele instrui

<sup>83</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LD95X8HLrml>. Acesso em: 02/02/2016.

<sup>84</sup> *The third movement ends with a spoken American Indian poem accompanied by bird calls. The language spoken is of the Passamaquoddy Indian nation which is the tribe of Indians native to the areas of Maine and New Brunswick, Canada.' It is a language that Smith has been aware of and respected throughout his life. The use of this ancient language evokes an image of an indigenous civilization intertwined with the northland of Maine* (WADLEY, 1998, p. 49).

<sup>85</sup> *Movement III should be musically restrained and imued with respect for the sounds of the earth and the silence which encircles them* (SMITH, 1985-90).

que “os elementos da performance devem ser conscientemente considerados” (SMITH, 1985-90, tradução nossa), e continua:

Por exemplo, quando você canta sua face move. Este movimento de face pode mover a audiência tanto quanto pelo estímulo visual quanto pelo sonoro. Cada movimento deve ter seu próprio espaço no palco como se fossem três cenários distintos. Os instrumentos devem soar e aparentar deslumbrantes. A iluminação deve ser conduzida de forma a criar sombras de luz de forma a enfatizar a poesia visual do cenário. O figurino deve ser todo preto, com um pequeno colar colorido.<sup>86</sup> (SMITH, 1985-90, tradução nossa).

A estética composicional da Música Cênica, colabora para a reativação do estímulo visual inerente da performance musical. Um dos pioneiros em explorar a relação visual da performance foi Kagel (1931-2008), compositor de obras como: *Sur Scène* (1959/1960), *Sonant* (1960), *Match* (1964), *Pas de Cinq* (1965), *Dressur* (1977), *L'art bruit* (1995) e *Rrrrrrr... (1981-82)*, todas são obras cênico musicais que utilizam a percussão.

Como segunda exemplificação da intereção entre Música e Teatro na Música Cênica para Percussão, utilizaremos *Dressur* (KAGEL, 1977), obra composta para três percussionistas, dedicada ao grupo francês *Trio Le Cercle*<sup>87</sup>. Kagel (1931-2008), traz uma crítica sobre a forma de compor praticada principalmente no período Pós Romântico, ele expressa essa crítica em *Dressur* (1977) de duas maneiras:

- 1) Ele constrói um cenário em que o treinamento musical é apresentado através da perspectiva do treinamento de cavalos, reduzindo os executantes a executantes animais, habilmente treinados para fazer exatamente o que o instrutor insiste.
- 2) Ele permite que absurdos e peculiaridades sirvam como seu método de protesto. Ele cria um ambiente autodestrutivo em que as relações dramáticas não têm para onde ir, exceto o espetáculo. Os executantes treinados, obedientemente executando as tarefas prescritas, descem em cenários que destacam os perigos da obediência cega, em prol da prudência auditiva<sup>88</sup> (Rootsrhizomes, 2010, s/p).

<sup>86</sup> For instance, when you sing, your face moves. That moving face can move the audience as much by its look as by its sound. Each movement should have its own space on the stage like three distinct theatrical sets. The instruments must look and sound gorgeous. Lighting should be designed to create shadows of light to bring out the visual poetry of the set. Costume: All black, with small colorful necklace (SMITH, 1985-90).

<sup>87</sup> Trio formado por Willy Coquillat, Jean-Pierre Drouet e Gaston Sylvestre. Grandes obras do repertório para percussão, inclusive para Música Cênica, foram dedicadas a esse grupo.

<sup>88</sup> 1) He constructs a scenario in which music training is presented through the lens of horse training, reducing the performers to animal executants, expertly trained to do exactly what the trainer (the score) insists. 2) He allows absurdities and peculiarities to serve as his method of protest. He sets up a self-destructive environment in which dramatic relationships have no where to go but spectacle. The trained performers, obediently executing the prescribed tasks, descend into scenarios that highlight the dangers of blind obedience for the sake of auditory prudence. (Rootsrhizomes, 2010) Disponível em: <http://rootsrhizomes.blogspot.com.br/2010/03/rehearsed-peculiarity-mauricio-kagels.htm>. Acessado em: 25/02/2017.

Todos os elementos citados em “...*And Points North*” (SMITH, 1985-90), coincidem-se com *Dressur* (KAGEL, 1977): a valorização da dramaturgia; sugestão de personagens; preocupação com os elementos cênicos e extramusicais; descrição minuciosa das ações e da montagem do cenário e a presença do enredo, sobre essa última falaremos pormenorizadamente adiante.

Um grande diferencial está na forma como o enredo é apresentado. Na partitura não há um texto que apresente um enredo estruturado, tal como ocorre em “...*And Points North*” (SMITH, 1985-90). A performance passa uma sensação da não existência de um enredo lógico, as ações estão dentro de uma esfera absurda e muitas vezes sem sentido.

Na partitura de *Dressur* (KAGEL, 1977), o compositor diz que os eventos musicais que ocorrem dentro do contexto do enredo cênico exigem rigor e concentração (KAGEL, 1977). Embora o compositor mencione o ‘enredo’ cênico, isso não significa que os percussionistas atuem ou sigam um enredo predefinido. O enredo nesse caso não se trata de um resultado da representação, mas sim de uma relação natural da trama criada entre as ações cênicas e musicais dos performers.

As características apresentadas na obra evidenciam uma ligação com o Teatro do Absurdo. Scherer afirma que: “Podemos tomar como características distintivas do Teatro do Absurdo a abolição do enredo e das personagens em seus sentidos tradicionais. (SCHERER, 2003, p. 16). A autora cita outras características que podem ser identificadas em *Dressur* (KAGEL, 1977), como a construção de peças a partir de situações isoladas, o uso das palhaçadas e do *nonsense*.

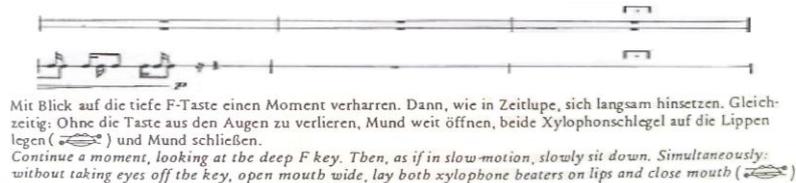
Serale descreve *Dressur* (KAGEL, 1977), da seguinte maneira:

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 (SERALE, 2011, p. 48, grifo nosso).

Sobre a obra, Martins diz que: “Na realidade, Kagel utiliza o circo como metáfora para falar da dominação humana e de certos **constrangimentos também comuns** ao mundo da música.” (MARTINS, 2015, p. 20, grifo nosso). Estabelecendo diálogo entre as descrições de Serale (2011) e Martins (2015), com as características apresentadas por Scherer (2003), compreendemos que os constrangimentos comuns ao mundo da música mencionados por

Martins, equivale à situação isolada utilizada pelo compositor. O humor irônico e agudo imbuído nas ações remetem às palhaçadas, e as ações cênicas sem sentido equivalem ao *nonsense*.

Por fim, a partitura de *Dressur* (KAGEL, 1977), apresenta os padrões da escrita tradicional, porém, com utilização de textos que minuciosamente explicam como deve ser executada cada ação. Como exemplo da descrição minuciosa das ações e da montagem do cenário utilizado por Kagel (1931-2008), apresentamos o Exc.9 e a Fig.20 a seguir:



Mit Blick auf die tiefe F-Taste einen Moment verharren. Dann, wie in Zeitlupe, sich langsam hinsetzen. Gleichzeitig: Ohne die Taste aus den Augen zu verlieren, Mund weit öffnen, beide Xylophonschlegel auf die Lippen legen (  ) und Mund schließen.  
Continue a moment, looking at the deep F key. Then, as if in slow-motion, slowly sit down. Simultaneously: without taking eyes off the key, open mouth wide, lay both xylophone beaters on lips and close mouth (  )

Exc.9: *Dressur* (KAGEL, 1977), p.5, 2º sis, c. 2-4.  
Descrição minuciosa da ação do percussionista.<sup>89</sup>



Fig.20: *Dressur* (KAGEL, 1977).  
Ilustração em performance do Exc.8.  
Performance realizada pelo Yale Percussion Group<sup>90</sup>

## C – Música Cênica para Percussão e Poema

Consideramos nessa integração, obras que têm como fonte estruturante o poema cujo foco esteja na sonorização ou declamação do mesmo. Como exemplos citamos três obras: *Ursonate* (SCHWITTERS, 1921-1932), *Tradúzimu?* (ABREU; TORT, 2006), *Cenas Sugestivas* (KATER, 1985) e *Sonhos* (RINALDI, 2007).

As duas últimas obras exemplificam a explicação dada no começo deste capítulo ao dizermos sobre a dificuldade de se categorizar a Música Cênica para Percussão. Nessas

<sup>89</sup> Continue um momento, olhando profundamente para a tecla fá. Então, como se em câmera lenta, sente-se lentamente. Simultaneamente, sem tirar os olhos da tecla, abra bastante a boca, encontre as duas baquetas do xilofone no os lábios e feche a boca. (KAGEL, 1977, tradução nossa)

<sup>90</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GYo5QlkK-Eg>. Acesso em 02/02/2016.

obras há a recitação de um poema e como resultado do enredo do texto agrega-se ao performer uma proximidade com a representação.

Em *Cenas Sugestivas* (KATER, 1985) para percussão solo e fita magnética (recurso opcional) o compositor determina as ações a serem realizadas com textos explicativos. Enquanto o percussionista recita um poema, as ações vão se desenvolvendo com sons improvisados com a fala e gestos sem sons. Em *Sonhos* (RINALDI, 2007) o percussionista realiza ações de representação teatral tocando a marimba e recitando o texto que contém vários poemas japoneses.

Em *Ursonate* (SCHWITTERS, 1921-1932), poema sonoro baseado no poema fonético “*fmsbw*” (1920) de Raoul Hausmann (1886-1971), Holderbaum (2013) diz que o conteúdo fonético desse poema passa por um desenvolvimento até chegar a uma sonoridade textual regida sob uma forma musical estrita: a sonata (HOLDERBAUM, 2013, p. 1). Embora a obra não tenha sido dedicada especificamente para músicos, foram encontradas uma quantidade considerável de performances realizadas por músicos.

Zorzeto descreve a obra da seguinte forma: “é um poema dadaísta escrito. Constituída apenas por fonemas derivados do idioma alemão” (ZORZETTO, 2016, p. 41). Quanto ao conteúdo cênico da obra, o autor explica que:

O poema de Schwitters demonstra inicialmente um apelo bastante claro ao componente visual. Como toda poesia concreta, a forma visual como os fonemas e palavras estão dispostos influencia a interpretação e a performance, correlacionando-se com o componente teatral através da linguagem verbal (ZORZETTO, 2016, p.42).

E Holderbaum, acrescenta que:

O uso do termo *sonata*, para designar um poema sonoro, convida à uma análise musical da *forma* que Schwitters estruturou, ao desenvolver motivos-silábicos como sons primordiais num todo organicista: uma coalisão paradoxal entre música e poesia, entre conteúdo a-semântico literário e forma musical organizada (HOLDERBAUM, 2013, p. 11).

Baseados nas análises dos autores sobre a obra, consideramos a mesma como música cênica por ter sido pensada musicalmente e por requerer atenção para o resultado visual da performance, tendo em vista que a partir do momento em que os fonemas recitados não possuem significado semântico a performance passa a chamar a atenção para o gesto musical e cênico.



## ??Tradúzimu ??

(baseado no poema "Traduzir-se", de Ferreira Gullart)

Francisco Abreu  
Carlos Bartnicki Tort

Tema  $\text{♩} = 132$

*mp*  
U - ma par - te de mim é to - do mun - do, Ou - tra par - te nin - guém fun - do sem fun - do. U - ma par - te de mim - é mul - ti - dão, Ou - tra par - te es - tra - nhe - za e so - li - dão.

5  
U - ma par - te de mim pe - sa pon - de - ra, Ou - tra par - te de - li - ra. U - ma par - te de mim al - mo - ça e jan - ta, Ou - tra par - te se es - pan - ta.

9  
U - ma par - te de mim é per - ma - nen - te Ou - tra par - te se sa - be der - re - pen - te. U - ma par - te de mim é só ver - tí - gem, Ou - tra par - te lin - gua - gem.

13  
Tra - du - zir u - ma par - te na ou - tra par - te, que é u - ma ques - tão de vi - da e mor - te, se - rá ar - te? -

Exc.11: ??Tradúzimu?? (ABREU; TORT, 2006, p. 2).

Primeiro Movimento, onde ocorre a ação cênica da recitação do poema.

Os compositores utilizaram o ritmos resultantes da declamação do texto para desenvolver toda a obra. Explicam que cada sílaba do poema corresponde a uma unidade de tempo. “O pulso constante combinado com a acentuação silábica das palavras, cria o desenho rítmico que perpassa toda música” (ABREU; TORT, 2006, p. 1). A partitura segue os padrões tradicionais com a presença do texto do poema na introdução, no Exc.11 segue uma ilustração da partitura exemplificando o movimento onde o elemento cênico da recitação do poema é explorado.

A música tem quatro variações: Canônico Samba, da Música de Câmara, Construção e Tema. Cada um dos movimentos possuem como base o ritmo do poema, e no final há uma reexposição do tema. Os compositores sugerem a seguinte instrumentação: “Percussionista I: pandeiro agudo, bumbo à pedal e voz / Percussionista II: pandeiro grave, grande lata à pedal, voz” (ABREU; TORT, 2006, p. 1), sendo a voz opcional. Nesse caso, a obra perderia o que a caracteriza como Música Cênica.

### D – Música Cênica para Percussão e Correntes Artísticas de Vanguarda

Consideramos nesse tópico a relação da música com as artes de vanguarda abordadas no subtópico 1.2. Através da análise de obras foram encontradas diversas

características como o experimentalismo na mistura de expressões artísticas, a utilização do recurso visual da performance, a abertura quanto ao espaço de apresentação e a evidenciação do corpo do artista, dentre outras. Essas características demonstram uma ligação mútua com as três tendências: o *Happenings*, a *Body Art* e a *Performance Art*, se considerarmos as ideias dos autores discutidos no subtópico 1.2.

Para exemplificar essa integração serão usadas duas obras, *Touch* (ALEXANDRI, 2001) que apresenta uma proximidade com a *Performance Art* e o *Happening* e *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985) que se relaciona com a *Body Art*. Porém, para essa última será dedicado o capítulo 3 para uma análise mais detalhada.

*Touch* (ALEXANDRI, 2001), é uma obra *solo* para percussão preparada e objetos. A compositora pede um bumbo preparado com um pedaço de papel de seda, duas pedras empilhadas, *sand blocks*, um pedaço de esponja de aço colocado em cima de uma folha A4, um pedaço de uma folha de plástico, uma escova de cabelos, um lápis, uma lixa de unha e um pedaço de poliestireno. Para o chão, é solicitada uma preparação com uma vasilha de plástico cheia de pedras, um pedaço de papel plástico A4, uma esponja de aço, pedras, uma luva, um espelho sem moldura, um parafuso grande, um lápis próximo ao espelho, pedaços de poliestireno e uma cartela de remédios. E por último, é solicitado que se prepare um banco de piano com uma folha de plástico em cima. Essa preparação é percebida na leitura da partitura, a compositora não menciona na bula.

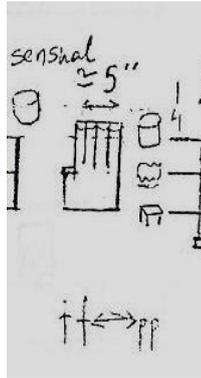
Com essa variedade de instrumentação a compositora constrói o aspecto visual da obra. Não há nenhuma referência quanto à condução das ações e nem do cenário. De fato, não é uma obra que interage a música com o teatro. Porém, como em *Dressur* (KAGEL, 1977), a visualidade é instigada pelo resultado natural das ações no palco e pela movimentação física do performer.

Ações como: dar um passo, deslizar sobre o plástico, arrastar o calcanhar, derrubar pedras no chão, mover a esponja de aço com os pés, mover a vasilha de plástico no chão, dentre outras, são ações que requerem inevitavelmente uma movimentação no palco. Essa movimentação se executada sem nenhuma consciência de espaço ou de posicionamento corporal, pode tornar-se um elemento prejudicial para a performance, pois o mesmo pode ‘sujar’ ou sobrecarregar visualmente.

Acreditamos que a compositora esteja interessada na ação desprovida de intenção, o simples ato pelo ato. Não há uma representação em jogar pedras no chão, o resultado visual desejado será alcançado no simples ato de se jogar as pedras. Pode ser aplicado aqui a

sugestão dada por Kagel (1931) em *Dressur* (1977), quando sugere que o caráter visual da obra não precisa de nenhum estímulo extra para que seja registrado pela audiência.

Mesmo com uma despreocupação com o efeito cênico, ressaltamos que há expressões como: *nervous like, as fast as possible, agressive, sensual*<sup>91</sup>, que potencialmente exigem um comportamento físico diferenciado na execução da música, principalmente quando se pede para esfregar as mãos no bumbo sensualmente durante cinco segundos (Exc.12).



Exc.12. *Touch* (ALEXANDRI, 2001), p. 3, 2º sis. entre c. 85 e 86.  
Instrução para se esfregar as mão no bumbo sensualmente por cinco segundos.

Outro detalhe que, para nós, suscita a visualidade, se apresenta no final da obra onde a compositora instrui o performer a pegar o papel A4 que está no bumbo, caminhar muito rápido para próximo do espelho, pegar o lápis no chão e escrever no papel “*Nobody is going to touch me*”, em uma variação de dinâmica do *piano* para o *forte* (Fig.21).

W  
m  
Walk very fast  
Place the paper from the bass drum next to the mirror (on the floor) pick up the pencil and write the following sentence: “Nobody’s going to touch me”



Fig.21: *Touch* (ALEXANDRI, 2001).  
Representação das ações na partitura. Ilustração do trecho em performance.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Nervosamente, o mais rápido possível, agressivo, sensual (tradução nossa).

<sup>92</sup> Foto tirada no meu recital de graduação, realizado no dia 19 de Dezembro de 2014, às 13h30min no teatro da EMAC na UFG, Câmpus II.

Abaixo, segue uma imagem da performance de Touch:

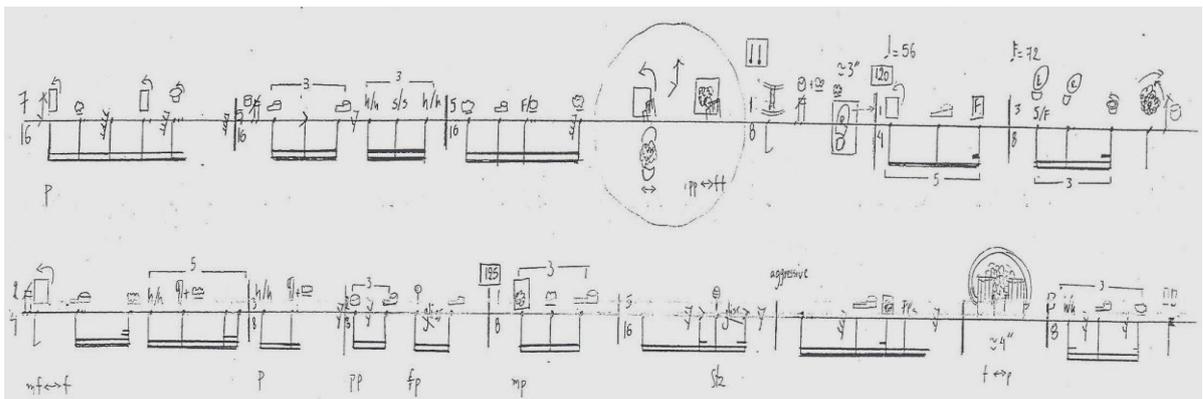


Fig.22: *Touch* (ALEXANDRI, 2001). Montagem da obra.

O cenário da peça começa no espelho à esquerda, indo pelo chão no centro onde se vê os objetos, passando pelo banco de piano até chegar no bumbo preparado à direita.<sup>93</sup>

Na Fig.22 é possível visualizar a distância que o performer precisa percorrer entre o bumbo e o espelho. Consideramos esse espaço, cênico, uma vez que por si só ele transmite a visualidade arquitetônica da performance.

A obra apresenta partes de improviso, característica notada na maioria das obras analisadas; liberdade quanto à escolha do instrumental, a montagem dos instrumentos e quanto à gesticulação das ações; e, a escrita é tradicional e gráfica com representação de objeto através de desenhos como ilustrado no Exc.13.



Exc.13. *Touch* (ALEXANDRI, 2001), p, 4, 1º e 2º sis., comp. 74 – 90.

Escrita tradicional e gráfica com a utilização de desenhos para representar os objetos.

<sup>93</sup> Foto tirada no meu recital de graduação, realizado no dia 19 de Dezembro de 2014, às 13h30min no teatro da EMAC na UFG, Câmpus II.

## E – Música Cênica para Percussão e Artes Marciais

Foram encontradas pelo menos três obras com essa integração, *Sen VI* (1993) de Toshio Hosokawa (1955), *Six Elegies Dancing* (1985) de Jennifer Stasack (1956-) e *Tension Study II: Eagle Claw Wu Hsiao Chen Wins*<sup>94</sup> (GRIFFIN, 2010), porém, não foi possível o acesso à partitura desta última. Contudo exemplificaremos essa integração com as duas primeiras.

*Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985), é uma obra *solo* para marimba. A compositora utiliza uma série de movimentos corporais inspirados na arte do *Tai Chi Chuan*, para o instrumento. O percussionista realiza movimentos que se relacionam tanto com o ato de tocar marimba, quanto com os movimentos de braços que se assemelham aos dessa arte marcial, como ilustrado na Fig.23.

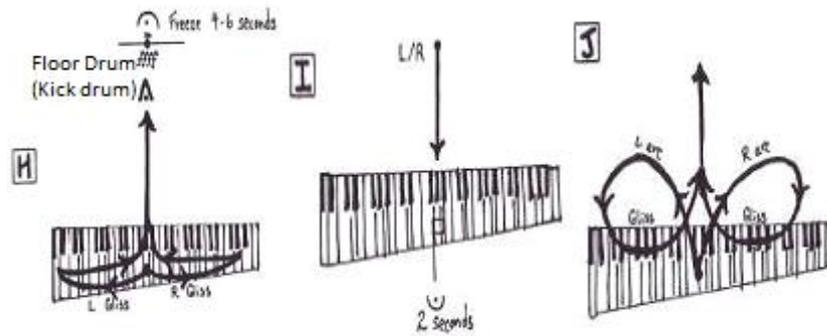


Fig.23: *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985).  
Semelhança entre as ações de se tocar a marimba com ações do *Tai Chi Chuan*.<sup>95</sup>

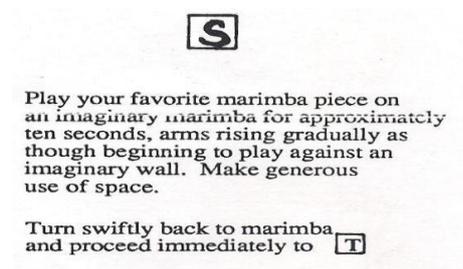
A obra possui seis movimentos, sendo que os movimentos cênicos são explorados no final do quarto, no quinto e no final do sexto movimento. A partitura segue os modos tradicionais com exceção do quinto movimento, que apresenta uma notação com desenhos do teclado da marimba com setas que sugerem a movimentação a ser feita com os braços, como podemos perceber no Exc.14. São com essas movimentações com os braços onde se percebe a proximidade dos movimentos com o *Taichi Chuan*.

<sup>94</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BrkdrcPfm0k>. Acessado em: 10/02/2017.

<sup>95</sup> Foto da esquerda tirada no meu recital de graduação, realizado no dia 19 de Dezembro de 2014, às 13h30min no teatro da EMAC na UFG, Câmpus II. Foto da direita disponível em: <http://damadanoite2010.blogspot.com.br/2012/01/tai-chi-chuan.html>, acesso em 25/02/2016.



Exc.14: *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985), p. 8, letras H, I e J.  
Ações cênicas sugeridas através das setas desenhadas.



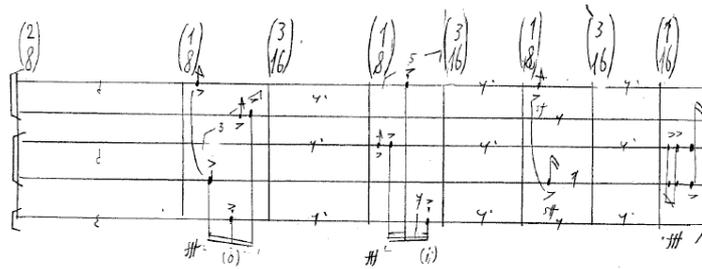
Exc.15: *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985), p. 9, letra S.  
Ação de tocar em uma marimba imaginária.

Mais adiante na partitura, na letra 'S', a compositora pede para que o percussionista, depois de estar virado de costas para a plateia, toque em uma marimba imaginária sua obra para marimba favorita, instruindo para que esta ação seja executada de forma deslumbrante (Exc.15)

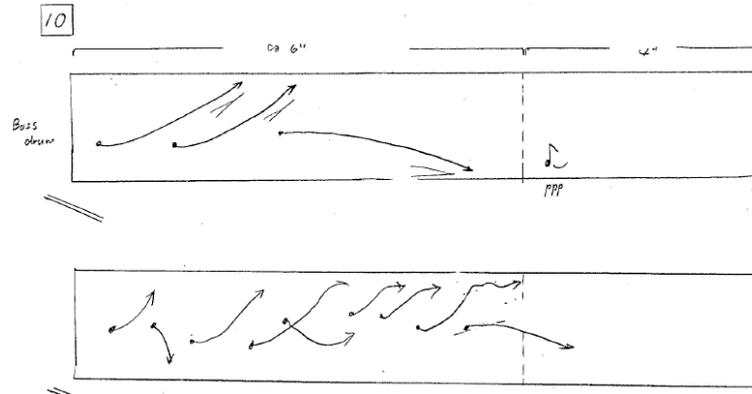
As ações cênicas em toda a peça são: o gesto de tocar sem fazer som, ações que se assemelham com as ações no *Tai Chi Chuan*, virar de costas para a plateia e fingir que está tocando uma marimba imaginária, e tocar um rulo em uma nota e levemente deixar de tocá-la continuando o movimento.

Em *Sen VI* (HOSOKAWA, 1993), obra *solo* para percussionista, tem sua instrumentação composta por um bumbo, duas congas, dois bongôs e um *antique cymbal* agudo. A obra foi composta baseada nos movimentos da escrita japonesa, porém os movimentos sugeridos na partitura, em nossa interpretação, possuem similaridades com os movimentos realizados na prática do *Taichi Chuan*.

A partitura possui escrita tradicional (Exc.16), gráfica (Exc.17) com abertura para improvisação (Exc.18):



Exc.16: *Sen VI* (TOSHIO, 1993), p. 4, 5º sis., c. 9 – 16.  
Escrita tradicional.



Exc.17: *Sen VI* (TOSHIO, 1993), p. 8, 2º sis., c. 1 – 2.  
Escrita gráfica.

6 Improvisation: Approx. 2 minutes

percussion: (1 x 5) (1 x 3) (1 x 4) (1 x 3)

finger: (1 x 5) (1 x 3)

percussion: (1 x 6) (1 x 3)

voice: (1 x 6) (1 x 3)

Improvise using the elements as above. Try to get multiplied sound waves as much as possible. Play ppp - mp for the first one minute. Then gradually raise volume of sound.

5

attaca

Exc.18: *Sen VI* (TOSHIO, 1993), p. 5, 4º sis.  
Espaço para improvisação.

Os elementos cênicos da obras são os movimentos realizados para se tocar os instrumentos, tal como em *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985). Porém, as instruções sobre como executar os movimentos são escritas, variando entre: movimentos que desenham círculos ou ondas no ar, silêncios, tensão e relaxamento, atrito com as mãos esfregadas na pele dos instrumentos e imitação dos sons das congas com a voz.

Embora o efeito visual resultante das performances nos permita relacionar à alguma arte marcial, Aroso explica que: “A inspiração para esses gestos vem da arte da caligrafia japonesa e do uso de um gesto significativo e expressivo antes de cada pincelada.”<sup>96</sup> (TOLENTINO, *apud* AROSO, 2014, p. 112, tradução nossa). O autor acrescenta que a característica mais marcantes é a forte ligação com o significado visual do gesto. Há relação entre os gestos e os sons, em alguns momentos o performer prepara o som, em outros o ataque é súbito. De acordo com Aroso, “a escolha do gesto durante a performance de *Sen VI* podem afetar a plateia de várias maneiras.”<sup>97</sup> (AROSO, 2014, p. 93, tradução nossa).

Percebemos que na música com interação com as artes marciais, é suscitada a relação direta do movimento com a execução sonora. A relação do movimento com o som está presente em qualquer performance, por exemplo, ao tocar um tímpano em uma dinâmica forte o percussionista erguerá o braço para realizar o ataque, porém, na Música Cênica, o gesto passa a ser um elemento comunicador estruturante para resultado visual. Como acontece no final de *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985), onde as pessoas continuam ouvido a sonoridade da nota tocada no registro agudo da marimba enquanto sutilmente o performer se afasta da tecla sem deixar de fazer o movimento de como se estivesse tocando.

Finalizamos aqui a discussão sobre os conceitos sobre Música Cênica e de acordo com os quatro autores propostos apresentamos nosso posicionamento referente à utilização terminológica desse conceito. Adotamos a concepção dos autores estudados que consideram a Música Cênica como gênero e apresentamos nossa interpretação das possíveis integrações multi artísticas existentes na Música Cênica para Percussão.

---

<sup>96</sup> Inspiration for these gestures comes from the art of Japanese calligraphy and the use of a significant, expressive gesture before each brush stroke. During the piece, the performer activates vocal noises and uses only hands and soft mallets to play skin drums and a single crotale. (TOLENTINO, *apud* AROSO, 2014, p. 112).

<sup>97</sup> The choice of a gesture during the performance of *Sen VI* might affect listeners in various ways. (AROSO, 2014, p. 93)

### CAPÍTULO III

#### ANÁLISE INTERPRETATIVA DA OBRA *LOST AND FOUND* (1985) DO COMPOSITOR FREDERIC RZEWSKI (1938-)

*Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), foi escolhida para análise devido às problematizações que esta obra traz para os assuntos tratados nesta pesquisa. Já em sua partitura percebe-se características que refletem um dos principais recursos técnicos composicionais utilizados por alguns compositores, o texto. Nela não há notas musicais tradicionais, não há partitura gráfica e nem mesmo a notação rítmica, tratando-se apenas de um texto intercalado entre falas e movimentações físicas que devem ser realizadas pelo performer.

A obra foi composta em 1985 e dedicada ao percussionista Jan Williams (1939-). Rzewski (1938-), explica que o percussionista encomendou um *solo* para ser tocado em um *tour*, e pediu que a obra exigisse o mínimo de equipamento possível para ser transportado. Para tal objetivo, Rzewisk compôs uma obra que utiliza somente o corpo do percussionista, uma mesa com cadeira e dois objetos cênicos, folhas de papel e um outro que pode ser escolhidos pelo intérprete.

O compositor utilizou um texto que faz parte de uma carta<sup>98</sup> escrita em 7 de agosto de 1966 pelo Tenente Marion Lee (Sandy) Kempner (1942-1966), falecido aos 24 anos na Guerra do Vietnã. A carta foi destinada à seus familiares e retrata uma conversa mais direcionada à mãe. Nela o tenente faz alguns agradecimentos pelos favores prestados por ela e faz uma descrição pessoal do que ele estava vivendo naquele momento.

Rzewski (1938-) utiliza na obra somente o trecho em que Kempner descreve a situação vivida no momento. De acordo com o compositor ao ler a carta no jornal *The New York Times* em 1984, sentiu-se comovido e guardou a carta com a intenção de em algum momento utilizá-la.

Ao ler as cartas na íntegra percebemos que havia um desfalecimento psicológico do jovem Tenente, pois elas são carregadas de sentimentos que retratam situações pessoais vividas durante aquele período de guerra. A carta escolhida por Rzewski foi escrita a aproximadamente quatro meses do falecimento de Kempner, esta informação não está descrita

---

<sup>98</sup> A carta se encontra em um compêndido de cartas remetidas e destinadas ao tenente Marion Lee (Sandy) Kempner (1942 – 1966). O compêndido se encontra disponível nos arquivos do *The Jacob Rader Marcus Center of the American Jewish Archives (AJA)*. Acesso em 17/02/2017.

na partitura, porém, pode contribuir para o performer compreender a referência histórica e o teor emocional no qual *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), está imbuído.

*Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), é considerada Música Cênica por se tratar de uma obra musical que interage a música, o teatro e a *Body Art*, sendo os elementos cênicos e musicais indissociáveis. Os elementos que a caracterizam como música, são os sons resultantes das ações cênicas. Sendo eles: sons percutidos no corpo, raspadas com as mãos e/ou com os pés, fala do texto e sons como gemidos e suspiros. Há também os sons percussivos resultantes dos objetos cênicos que são arremessados e percutidos durante a execução da obra. Os objetos cênicos que compõem a performance são: uma mesa, uma cadeira, um objeto para ser arremessado e folhas de papel.

Os elementos que evidenciam a interação da música com o teatro, são as ações cênicas que naturalmente evocam uma visualidade e uma representatividade com a qual o performer lida ainda que não tenha a intenção de atuar. Martins (2015, p. 10), descreve que na Música Cênica a obra “adquire uma essência teatral que brota quase espontaneamente da presença, ou da interação dos movimentos, gestos, ações, falas ou jogos cênicos”. Explica também que:

A performance musical é dramática por natureza: o solista em cena, vestido para o concerto, tocando sobre o palco e toda ação musical não deixa de ser uma ação cênica. Porém nem toda ação cênica trata-se de uma ação musical. A música cênica se aprofunda nesse conceito (MARTINS, 2015, p. 13).

Esse ponto de vista da autora é constatado em *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), uma vez que as ações pedidas pelo compositor são ações que resultam em um som, assim como também podem resultar em algum outro significado dentro da obra. Como por exemplo no trecho abaixo (Exc.19), onde o compositor pede para o percussionista “pender para frente e friccionar o pé esquerdo na mesa<sup>99</sup>” (RZEWSKI, 1985, p. 4, tradução nossa).

10ª estrofe	ON UNSUSPECTING	( <u>Bend forward, rub left foot on table</u> )
	AND PROBABLY	(Kneel, rub left leg with both hands)
	INNOCENT	(Drop on stomach)
	PEOPLE	(Exhale loudly, mouth on table)

Exc.19: Décima estrofe.

Ação cênica utilizada para enfatizar a ambiguidade em *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).

<sup>99</sup> “*Bend forward, rub left foot on table*” (RZEWSKI, 1985 p. 4).

Para a performance realizada nessa pesquisa foi escolhido fazer esse movimento imitando a ação de um cachorro esparramando terra com a pata trazeira. A escolha foi feita na intenção de contemplar a instrução de número seis<sup>100</sup> da bula, onde o compositor pede para que se faça uso da ambiguidade do texto de acordo com a relação que o performer constrói com o mesmo.

Quanto às características que aproximam *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), da *Body Art*, considera-se como principal a utilização do corpo como suporte artístico. A primeira instrução da bula pede para que o performer esteja nu ou o mais próximo do nu<sup>101</sup>. Além disso, há ainda a presença do experimentalismo e de ações com o corpo que podem alterar o estado físico do performer, tais como: vomitar, correr, bater no rosto e golpear o estômago, conforme ilustrado no Exc.20.

16ª estrofe	GOT MY PEOPLE	<u>(March onto stage, face audience)</u>
	INTO SHAPE	(Stomp left, then right foot)
	AND THEY ARE NOW	(Rub belly, slowly, with satisfaction)
	OBEYING ORDERS	<u>(Puke)</u>
		(Pause)
17ª estrofe	WITHOUT QUESTION	<u>(Run into wall; return to center stage)</u>
	AS EXAMPLED	<u>(Slap face)</u>
	BY	<u>(Hit self in stomach)</u>
	THE ABOVE.	<u>(Lie down, hit head on floor)</u>

Exc.20: Estrofes dezesseis e dezessete.  
Proximidade entre *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985) e *Body Art*.  
Ações que podem alterar o estado físico do performer (sublinhado)

Adiante discutiremos sobre a estrutura da obra, aspectos técnicos e sobre as ações percussivas e vocalizadas.

### 3.1. ESTRUTURA DA OBRA

A partitura é textual, foi escrita em inglês e está estruturada em duas colunas, sendo uma referente ao texto que será pronunciado e a outra, às ações que serão executadas entre as falas. De acordo com as instruções “a performance consiste em fragmentos de teatro alternado com ações físicas. Entre o texto e as ações deve haver um silêncio de três a cinco

<sup>100</sup> *Texts should be delivered with no particular expression. This does not mean: without expression; but: clearly and coldly, with a suggestion of ambiguity as to the meaning and how the performer relates to them.* (RZEWSKI, 1985, p. 1)

<sup>101</sup> *The performer should be naked, or nearly so* (RZEWSKI, 1985).

segundos<sup>102</sup> (RZEWSKI, 1985), e entre uma estrofe e outra há indicação de *pause* onde deve-se ter de seis a dez segundos de silêncio.

São dezessete estrofes, cada uma com uma frase onde a maior delas possui onze palavras. As frases são separadas em quatro versos e devem ser pronunciadas pausadamente. Cada verso possui até quatro palavras. Essa separação passa uma impressão, tanto pela escrita quanto pelo resultado sonoro, parecida com a sonoridade dos Haikais<sup>103</sup> japoneses (Fig.24), como pode-se perceber na comparação do Exc.21 com a Fig.24.

	(TEXT)	(Action)
1ª estrofe	I HAVE JUST GIVEN A CLASS ON AMBUSHES.	(Slam table) (Throw something down) (Scratch on table, as though writing) (Silence; stare at audience)
		(Pause)
2ª estrofe	I WAS CHOSEN BECAUSE OF MY CHARM, INTELLIGENCE,	(Beat on breast) (Pound on table: left fist, then right fist) (Scratch crotch) (Scratch head)

Exc.21: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).  
Primeira e segunda estrofes da obra. Separação da coluna do Texto e das Ações.

	EARLY FALL FULL OF HERSELF THE FIRST MOON
	END OF THE DAY OPEN DOOR THE FROG PEEPS
	Alice Ruiz

Fig.24: Exemplo de um Haikai japonês.  
Comparação com a forma do texto em *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).

Sobre os intervalos entre as falas, há duas diferenciações nas indicações de *pause*, a primeira é entre a quinta e a sexta estrofe, onde há uma ação na qual o percussionista deve se levantar sobre a mesa (Exc.22):

<sup>102</sup> *The performance consists of fragments of text alternating with actions. Texts and actions should be separated by 3-5 seconds of nothing* (RZEWSKI, 1985).

<sup>103</sup> Um *haikai* é um poema conciso, que aborda temas simples, frequentemente ligados à natureza, com economia verbal e objetividade (NUNES, 2011).

(Pause; hoist self on table)

6ª estrofe	AND THEREFORE	(Fall into sitting position on table, cross legs)
	HAVE	(Pound table with both fists)
	ALL	(Slap knees with both hands)
	THE BOOKS.	(Scratch on table, as though writing)

Exc.22: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).

Primeira diferenciação na *pause*. Presente entre a quinta e a sexta estrofes.

A outra diferenciação se encontra entre a décima primeira e décima segunda estrofes, onde o compositor aumenta a duração do silêncio para trinta à cinquenta segundos, e pede para que o percussionista permaneça ajoelhado em cima da mesa com as mãos cobrindo a face. Logo, as mãos descobrem a face lentamente, o percussionista desce da mesa e se posiciona atrás da mesma (Exc.23).

11ª estrofe	TO A SEA	(Push-up ; knock knees on table)
	OF YOUNG	(Kneel ; scratch from knees up to breast)
	AND BLANK	(Slap ass)
	FACES.	(Slap face with both hands, covering it)
		(30-50 seconds: Stay kneeling, face covered. Slowly uncover face. Get down from table, stand behind it)
12ª estrofe	AS I FINISHED	(Pound table once with right fist)
	THERE WERE	(Slap ass)
	RESOUNDING	(Stomp left, then right foot)
	CRIES	(Hit belly with both hands; grunt)

Exc.23: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).

Segunda diferenciação da *Pause*. Presente entre a décima primeira e décima segunda estrofes.

Essa espera maior juntamente com a movimentação atribui ao trecho um caráter diferenciado em relação às outras estrofes. Para a performance realizada foi interpretado que as pausas entre esses trechos seriam diferenciadas fazendo com que o movimento continuasse de uma estrofe à outra mantendo uma ligação entre as mesmas.

Não há divisão de seções ou separação de movimentos na obra. Porém, como auxílio para a memorização e para a elaboração da performance, consideramos uma separação de três seções baseada na mudança do conteúdo do texto (Tab.3). A primeira parte sugere uma apresentação do personagem (estrofe 1 à 6), a segunda (estrofe 7 à 11) sugere um relato de

uma situação vivida pelo personagem, na terceira (estrofe 12 à 17), o texto demonstra um certo desgosto ou arrependimento pelas ações relatadas na seção anterior. Considerando essa separação a obra ficou separada da seguinte maneira:

Tab.3: Separação de seções utilizadas nessa pesquisa para auxiliar a memorização e elaboração da performance.

**SEÇÕES ESTROFES**

<b>1</b>	1 à 6
<b>2</b>	7 à 11
<b>3</b>	12 à 17

### 3.2. ASPECTOS TÉCNICOS

Para a realização da performance é necessário uma mesa, uma cadeira, uma folha de papel e outro objeto cênico sobre a mesa, neste caso foi escolhido um copo vazio (Fig.25). Esses objetos são necessários para realizar as ações da primeira à sétima estrofes, onde lê-se: “*Throw someting down*”<sup>104</sup> na primeira estrofe, para qual foi escolhido um copo, e “*Roll a piece of paper into ball, throw at audience*”<sup>105</sup>, para esta ação foi escolhido uma folha de papel A4.



Fig.25: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).  
Montagem escolhida para a performance.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Jogue algo fora (RZEWSKI, 1985, p. 2, tradução nossa).

<sup>105</sup> Amasse um pedaço de papel e jogue na plateia (RZEWSKI, 1985, p. 3, tradução nossa).

<sup>106</sup> Foto tirada do recital de qualificação apresentado no teatro do IFG em Goiânia, no dia 29/09/2015.

A primeira instrução da bula pede para que o performer esteja nu ou o mais próximo de nu. Essa característica aproxima a performance musical com a *Body Art* e da *Performance Art*, podendo atribuir um desafio para o percussionista quanto às ações cênicas. Enquanto à execução rítmica, não há nenhuma determinação referente à como se executar, o resultado sonoro fica a critério das escolhas do performer.

### 3.3. AÇÕES PERCUSSIVAS E VOCALIZAÇÃO

Existem sessenta e oito ações que intercalam os versos, cada ação resulta em um som percutido, raspado ou vocalizado (Exc.24). Os sons percutidos são realizados na mesa, na cadeira, nos objetos cênicos e/ou no corpo. Os vocalizados são o texto, o som resultante do ato de inspirar e expirar e o som resultante da batida no estômago – gemido de dor (Exc.25).

4ª estrofe	I AM THE ONLY	(Put left, then right foot on table)
	GRADUATE	(Embrace self, with slapping sound)
	OF THE BASIC	(Blow into left elbow – farting sound)
	SCHOOL	(Scratch on table, as though writing) <sup>107</sup>

Exc.24: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).  
Quarta estrofe – Sons percutidos no corpo e raspados na mesa.

12ª estrofe	AS I FINISHED	(Pound table once with right fist)
	THERE WERE	(Slap ass)
	RESOUNDING	(Stomp left, then right foot)
	CRIES	(Hit belly with both hands) <b>grunt</b>
		(Pause)
13ª estrofe	OF «BRAVO!»	<b>(Sob once, briefly)</b>
	«ENCORE!»	(Throw chair across stage)
	ET CETERA,	(Silence ; stare at audience)
	FLOWERS WERE THROWN,	(Upset table)

Exc.25: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985).  
Décima segunda e décima terceira estrofes – Sons vocalizados.

<sup>107</sup> “Coloque o pé esquerdo e depois o direito na mesa. Abraça a si mesmo, com um som estralado. Sobre no cotovelo esquerdo – com se expelindo gases. Risque sobre a mesa como se estivesse escrevendo” (RZEWSKI, 1985, p. 2 tradução nossa).

<sup>108</sup> “Gemer”, “Soluçar rapidamente” (RZEWSKI, 1985, p. 4).

Outro aspecto descrito pelo compositor se refere à forma que o texto deverá ser falado: “O texto deve ser entoado sem expressão particular. Porém isso não significa que seja sem expressão, mas de uma forma clara e fria, sugerindo ambiguidade entre os significados e como o performer se relaciona com ele<sup>109</sup>” (RZEWSKI, 1985, p. 1, tradução nossa). Esse é um aspecto importante, uma vez que o compositor proporciona ao performer uma autonomia para a elaboração e escolha da maneira de se vocalizar o texto.

O processo de preparação da obra *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), envolveu um treinamento para a entoação do texto. Observamos que, em alguns momentos, a voz pode soar um tanto monótona. Para Aleixo:

[...] ao estudarmos a palavra no trabalho vocal, precisamos expandi-la, ou melhor, expondo, descobri-la no sentido de extrair coberturas de significados usuais. Esta palavra precisa ser reconquistada à sua condição de som, de sensação, de emoção, de dispositivos corporais de efetividade e sentimento. Neste caso, acreditamos que a voz que - quando potencializada tecnicamente – libertará a palavra da condição de significado fechado, aprisionada no uso mecânico do cotidiano (ALEIXO, 2016, p. 19).

A instrução na bula diz que a fala não deve ter nenhuma expressão particular e que isso não significa sem expressão. O que, para nós, seria uma ‘expressão moderada’ que ao ser requerida pelo compositor demonstra uma não intenção de dramatização do texto, e que consequentemente proporciona um nivelamento no resultado sonoro da obra, o que ressalta uma certa coerência por se tratar de uma obra musical.

Consideramos a não dramatização um desafio para o performer, pois devido à corporalidade ocupar um espaço de destaque somado à vocalização do texto, a atenção maior pode recair sobre a não dramatização, e por isso acreditamos ser necessário uma preparação técnica para tal. Aleixo afirma que para ampliar as possibilidades de criação em cima do texto “é fundamental uma identificação e exploração dos caminhos apontados enquanto musicalidades possíveis nas palavras, enquanto características do discurso, enquanto escrita dos versos, dos sons e dos ritmos da fala proposta” (ALEIXO, 2016, p. 21).

O caminho adotado para essa preparação foi embasado no treinamento da voz com experimentações de variações de altura, timbre, intensidade, velocidade, silêncio, ritmo, expressão e silêncio – prática comum utilizada na preparação de atores. Aleixo ao tratar sobre a relação do trabalho vocal e a abordagem do texto para atores, afirma que:

---

<sup>109</sup> *Texts should be delivered with no particular expression. This does not mean: without expression; but: clearly and coldly, with a suggestion of ambiguity as to the meaning and how the performer relates to them* (RZEWSKI, 1985, p. 1).

[...] é importante que o ator tenha referências conceituais e históricas para identificar o contexto no qual a obra foi criada, suas particularidades de estruturação gramatical, sua época e seu estilo. Esta identificação não se limita a uma análise literária e sociocultural, mas sim de um estudo para compreender propostas e características de proposições de retóricas e de oratórias implícitas e imanentes ao texto (ALEIXO, 2016, p. 21).

A preocupação apresentada pelo autor se aplicou muito bem à preparação vocal para *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985). No entanto, ressaltamos que a intenção foi de aprimorar a performance musical, e para isso foi feita uma imersão em todos os aspectos cênicos da obra, sem intenção alguma de tornar a performance mais próxima do que um ator faria. Sobre isso Martins afirma que:

A compreensão do contexto cênico altera de maneira significativa a performance como um todo. Os elementos cênicos devem ser estudados, explorados e profundados, porém deve-se manter a consciência de que a representação é para ser feita por músicos. Sendo assim, não se espera que a atuação do músico seja como a de um ator (MARTINS, 2015, p. 105).

Desta maneira, consideramos que para que haja um equilíbrio entre o resultado musical e cênico em *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985), as escolhas para a vocalização devem ser pensadas e treinadas com mesmo grau de importância que as ações percussivas.

### 3.4. ESCOLHAS PARA TRADUÇÃO

O texto utilizado em *Lost and Found* (1985) é um trecho de uma carta escrita em 7 de agosto de 1966 pelo Tenente norte americano Marion Lee (Sandy) Kempner (1942 – 1966), ex-combatente na Guerra do Vietnã. Um texto carregado de dramaticidade provinda de um contexto e de situações vividas em meio a uma das maiores guerras ocorridas no mundo. O trecho da carta usado pelo compositor consiste em 17 estrofes, cada uma separada em quatro partes menores que contém até no máximo quatro palavras, o que aproxima a fala do texto ao estilo dos poemas japoneses como já mostrado na Fig. 24.

Decidimos que o texto seria traduzido do inglês para o português no intuito de contribuir para a compreensão do enredo. Pontuamos que essa não é uma condição intrínseca para que ocorra o entendimento ou a fruição da obra, trata-se de uma decisão baseada na importância da compreensão do enredo e assumida para a construção da performance realizada nessa pesquisa.

Consideramos como pontos norteadores para guiar a tradução os apontamentos de Santos et al (2015) ao dizer que: “Deve-se considerar as características dos dois idiomas que [...] trazem em si cargas socioculturais e históricas próprias. Deve-se considerar também o caráter criativo que a tradução carrega [...] e a mediação necessária entre a significação fiel do texto e a sua performabilidade possível [...].” (SANTOS et al, 2015, p. 92).

Os autores também dizem que ao traduzir deve-se ter em mente que, além da conversão linguística, cria-se uma nova roupagem para o enredo podendo agregar outras possibilidades para o entendimento e envolvimento do público com a obra. A essa visão acrescentamos que com a tradução cria-se também um engajamento diferenciado entre o performer e a obra, considerando que a sonoridade da língua será diferente e que o fato do mesmo estar recitando o texto em sua língua natal implica outras possibilidades de interpretações.

Na tradução (vide subtópico 3.4.1), demonstramos a tradução realizada com a indicação do texto falado e as ações com suas respectivas traduções. Nossa decisão inicial foi de manter o máximo possível de proximidade com o texto original no que se refere ao significado e à ordem das frases, porém, em alguns trechos houve necessidade de trocar a ordem das palavras e em um trecho somente houve a necessidade de uma troca no significado da palavra.

Para mostrar as mudanças ocorridas utilizamos cores na Tab. 5 para indicar onde foi feita a alteração. Somente as estrofes 3, 4 e 10 sofreram alterações, foi necessário inverter a ordem das palavras na tradução para que houvesse um sentido semântico no português. Como consequência, a modificação ocorrida alterou a relação da palavra com sua ação respectiva, como exemplo, na estrofe 3 trocamos a ordem das palavras ‘*AND MESSIANIC*’ e ‘*PERSONALITY*’, como pode-se observar na Tab. 5.

Não foi considerado necessário a modificação na ordem das ações nas estrofes 3 e 10, pois a relação entre o gesto e a palavra não foram comprometidas, pelo contrário, agregou à instrução do compositor quanto a sugestão de ambiguidade no texto. Como exemplo, na estrofe 10 a palavra ‘PESSOAS’ depois de sua posição alterada no texto se relacionou com a ação ‘*CURVE-SE/DOBRE-SE PARA FRENTE, FRICCIÓN O PÉ ESQUERDEO NA MESA*’ e a palavra ‘*VULNERÁVEIS*’ com a ação ‘*EXPIRE FORTEMENTE, BOCA NA MESA*’. Na interpretação feita nessa pesquisa foi aproveitado essa nova relação entre as palavras e as ações para se criar um sentido de ambiguidade.

Já na estrofe 4 consideramos necessário a troca das ações, pois a ação de riscar a mesa no texto está sempre relacionada com as palavras que se remetem à escola (aula, escola, livros e arte), se

não modificássemos a ordem das ações essa relação não aconteceria na estrofe 4. Por último ressaltamos a estrofe 3 onde há a única alteração feita no significado semântico da palavra ‘*LIKE*’. Segue a tradução.

### 3.4.1 TRADUÇÃO DA OBRA *LOST AND FOUND* (RZEWSKI, 1985)<sup>110</sup>

As tabelas a seguir mostram o resultado final da tradução. Na Tab. 4 há uma legenda explicativa que auxiliará na visualização das modificações realizadas em relação ao texto demonstradas na Tab.5. A coluna cinza representa a numeração das estrofes de acordo com a ordem de aparecimento na partitura. Em azul escuro o texto original em inglês sendo que uma coluna representa o texto que é para ser falado e na segunda coluna da mesma cor o texto referente às ações a serem executadas. Em amarelo e verde, representamos as mudanças na ordem de aparecimento das palavras.

Em vermelho, demonstramos a única alteração feita em relação ao significado semântico. Isso ocorre na terceira estrofe na palavra *Like*, que não tem relação semântica com a tradução proposta ‘e minha’. Essa tradução foi assim concebida para que se mantivesse uma coerência no texto em português. Na escrita original em inglês temos a frase “And messianic like personality, and besides” e sua tradução resultou em “E minha personalidade, messiânica, e além do mais”. Seguem as tabelas

Tab.4: Legenda com a relação entre as cores das colunas e sua significação para interpretação da Tab.5.

LEGENDA	
CORES	SIGNIFICADO
	NUMERAÇÃO DAS ESTROFES
	TEXTO E AÇÕES EM INGLÊS
	TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS
	ALTERAÇÕES FEITAS NAS ORDENS DAS FRASES
	ADAPTAÇÃO FEITA PARA O PORTUGUÊS

<sup>110</sup> Tradução: Kemuel Kesley, revisão: Prof. Dr. Fabio Oliviera.

Tab.5: Modificações realizadas na tradução de *Lost and Found* (1985), identificadas pelas cores das colunas conforme Tab. 4.

ESTROFES	TEXTO FALADO	TRADUÇÃO	AÇÕES	TRADUÇÃO
1	<i>I HAVE JUST</i>	EU ACABO	<i>SLAM TABLE</i>	ESMURRE A MESA
	<i>GIVEN</i>	DE DAR	<i>THROW SOMETHING DOWN</i>	ARREMESSA ALGO
	<i>A CLASS</i>	UMA AULA	<i>SCRATCH ON TABLE, AS THOUGH WRITING</i>	RISQUE NA MESA, COMO QUE ESCRREVENDO
	<i>ON AMBUSHES.</i>	SOBRE EMBOSCADAS.	<i>SILENCE; STARE AT AUDIENCE</i>	SILÊNCIO; ENCARE A PLATÉIA
2	<i>I WAS CHOSEN</i>	EU FUI ESCOLHIDO	<i>BEAT ON BREAST</i>	BATA NO PEITO
	<i>BECAUSE OF</i>	DEVIDO AO	<i>POUND ON TABLE: LEFT FIST, THEN RIGHT FIST</i>	SOQUE A MESA: PUNHO ESQUERDO, DEPOIS PUNHO DIREITO
	<i>MY CHARM,</i>	MEU CHARME,	<i>SCRATCH CROTCH</i>	COCE A VIRILHA
	<i>INTELLIGENCE,</i>	INTELIGÊNCIA,	<i>SCRATCH HEAD</i>	COCE A CABEÇA
3	<i>AND MESSIANIC</i>	E MINHA	<i>LEAN BACK IN CHAIR, SCRATCH ARMPITS</i>	RECLINE NA CADEIRA, COCE AS AXILAS
	<i>LIKE</i>	PERSONALIDADE	<i>LEAN FORWARD, POUND HEAD ON TABLE</i>	INCLINE-SE ADIANTE, SOQUE/GOLPEIE A CABEÇA NA MESA
	<i>PERSONALITY,</i>	MESSIÂNICA,	<i>STRIKE FACE WITH BOTH HANDS</i>	BATA NO ROSTO COM AS DUAS MÃOS
	<i>AND BESIDES,</i>	E ALÉM DO MAIS,	<i>PLAY FOR A FEW SECONDS ON RIGHT RIB CAGE</i>	TOQUE POR POUCOS SEGUNDOS NA PARTE DIREITA DO TÓRAX
4	<i>I AM THE ONLY</i>	EU SOU O ÚNICO	<i>PUT LEFT, THEN RIGHT FOOT ON TABLE</i>	COLOQUE O PÉ ESQUERDO E DEPOIS O DIREITO NA MESA
	<i>GRADUATE</i>	FORMADO	<i>EMBRACE SELF, WITH SLAPPING SOUND</i>	ABRACE-SE, COM UM SOM ESTRALADO
	<i>OF THE BASIC</i>	NO ENSINO	<i>BLOW INTO LEFT ELBOW – FARTING SOUND</i>	RISQUE NA MESA, COMO QUE ESCRREVENDO
	<i>SCHOOL</i>	FUNDAMENTAL	<i>SCRATCH ON TABLE, AS THOUGH WRITING</i>	ASSOPRE O COTOVELO ESQUERDO – SOM DE PEIDO
5	<i>BESIDES</i>	ALÉM	<i>BRUSH THIGHS, FROM CROTCH TO KNEES</i>	ESFREGUE AS COCHAS, DA VIRILHA AOS JOELHOS
	<i>THE CAPTAIN</i>	DO CAPITÃO	<i>PLAY ON CHEEKS, WITH MOUTH OPEN</i>	TOQUE NAS BOCHECHAS, COM A BOCA ABERTA
	<i>IN THE WHOLE</i>	EM TODO	<i>STRETCH ARMS OUT, THEN CLAP HANDS</i>	ESTIQUE OS BRAÇOS, ENTÃO BATA AS MÃOS
	<i>COMPANY</i>	PELOTÃO	<i>SLAM LEFT, THEN RIGHT FOOT ON TABLE</i>	BATA/GOLPEIE O PÉ ESQUERDO, DEPOIS O DIREITO NA MESA

 <i>HOIST SELF ON TABLE</i>	 SUBA NA MESA
--	--

6	<i>AND THEREFORE</i>	E PORTANTO	<i>FALL INTO SITTING POSITION ON TABLE, CROSS LEGS</i>	CAIA SENTADO NA MESA, CRUZE AS PERNAS
	<i>HAVE</i>	TENHO	<i>POUND TABLE WITH BOTH FISTS</i>	SOQUE A MESA COM AMBOS OS PUNHOS
	<i>ALL</i>	TODOS	<i>SLAP KNEES WITH BOTH HANDS</i>	BOFETEIE OS JOELHOS COM AMBAS AS MÃOS
	<i>THE BOOKS.</i>	OS LIVROS.	<i>SCRATCH ON TABLE, AS THOUGH WRITING</i>	RISQUE NA MESA, COMO QUE ESCRREVENDO

7	<i>SO</i>	ENTÃO	<i>SLAP CHEST</i>	BOFETEIE O PEITO
	<i>I GAVE</i>	EU FIZ	<i>ROLL A PIECE OF PAPER INTO BALL, THROW AT AUDIENCE</i>	ENROLE UMA BOLA DE PAPEL, ARREMESSE NA PLATEIA
	<i>A BRILLIANT</i>	UMA BRILHANTE	<i>LEAN FORWARD, HIT HEAD ON TABLE</i>	INCLINE-SE ADIANTE, BATA A CABEÇA NA MESA
	<i>DISSERTATION</i>	DISSERTAÇÃO	<i>PLAY ON CHEEKS, WITH MOUTH OPEN</i>	TOQUE NAS BOCHECHAS, COM A BOCA ABERTA

8	<i>ON THE FINE</i>	SOBRE A DISTINTA	<i>SLAM FISTS ON TABLE, HOIST TO CROUCH</i>	BATA OS PUNHOS NA MESA, ELEVA-SE E AGACHE-SE
	<i>ART</i>	ARTE	<i>SCRATCH SLOWLY ON TABLE</i>	RISQUE NA MESA LENTAMENTE
	<i>AND THE FINER</i>	E OS MAIS DISTINTOS	<i>SCRATCH KNEES-CROTCH-CHEST-SHOULDERS-NECK-HEAD</i>	ESFREGUE JOELHOS-VIRILHA-PEITO-OMBROS-PESCOÇO-CABEÇA
	<i>POINTS</i>	ASPECTOS	<i>STAND UP ON TABLE</i>	FIQUE EM PÉ NA MESA

9	<i>OF COMMITTING</i>	DE SE COMETER	<i>SLAP FACE WITH BOTH HANDS</i>	ESTAPEIE A FACE COM AS DUAS MÃOS
	<i>MAYHEM</i>	CHACINAS	<i>SILENCE; STARE INTO SPACE</i>	SILÊNCIO; ENCARE O VAZIO
	<i>FROM A HIDDEN</i>	DE UM LOCAL	<i>SLAP BOTH HANDS ON CROTCH; BEND FORWARD</i>	ESTAPEIE O SACO COM AS DUAS MÃOS; CURVE-SE/DOBRE-SE PARA FRENTE
	<i>POSITION</i>	ESCONDIDO	<i>PLAY BACK SIDES OF KNEES</i>	TOQUE A PARTE DE TRÁS DOS JOELHOS

10	<i>ON UNSUSPECTING</i>	EM PESSOAS	<i>BEND FORWARD, RUB LEFT FOOT ON TABLE</i>	CURVE-SE/DOBRE-SE PARA FRENTE, FRICCIÓN O PÉ ESQUERDEO NA MESA
	<i>AND PROBABLY</i>	PROVAVELMENTE	<i>KNEEL, RUB LEFT LEG WITH BOTH HANDS</i>	JOELHE-SE, ESFREGUE A PERNA ESQUERDA COM AS DUAS MÃOS
	<i>INNOCENT</i>	INOCENTES	<i>DROP ON STOMACH</i>	CAIA SOBRE O ESTÔMAGO
	<i>PEOPLE</i>	E VULNERÁVEIS	<i>EXHALE LOUDLY, MOUTH ON TABLE</i>	EXPIRE FORTEMENTE, BOCA NA MESA

11	<i>TO A SEA</i>	PARA UM MAR	<i>PUSH-UP; KNOCK KNEES ON TABLE</i>	ERGA-SE; BATA OS JOELHOS NA MESA
	<i>OF YOUNG</i>	DE JOVENS	<i>KNEEL; SCRATCH FROM KNEES UP TO BREAST</i>	AJOELHE-SE; ESFREGUE DOS JOELHOS ATÉ O PEITORAL.
	<i>AND BLANK</i>	INEXPRESSIVOS	<i>SLAP ASS</i>	ESTAPEIE A BUNDA
	<i>FACES.</i>	DE ROSTOS	<i>SLAP FACE WITH BOTH HANDS, COVERING IT</i>	ESTAPEIE O ROSTO COM AMBAS AS MÃOS, CUBRINDO-O

<p>30-50 SECONDS: STAY KNEELING, FACE COVERED. SLOWLY UNCOVER FACE. GET DOWN FROM TABLE, STAND BEHIND IT</p>	<p>30-50 SEGUNDOS: PERMANEÇA AJOELHANDO, ROSTO COBERTO. LENTAMENTE DESCUBRA O ROSTO. DESÇA DA MESA, FIQUE DE PÉ ATRÁS DELA.</p>
--	---

12	<i>AS I FINISHED</i>	AO FINALIZAR	<i>POUND TABLE ONCE WITH RIGHT FIST</i>	SOQUE A MESA UMA VEZ COM O PUNHO DIREITO
	<i>THERE WERE</i>	OUVIAM-SE	<i>SLAP ASS</i>	ESTAPEIE NA BUNDA
	<i>REOUNDING</i>	RESSONANTES	<i>STOMP LEFT, THEN RIGHT FOOT</i>	BATA O PÉ ESQUERDO, DEPOIS O DIREITO
	<i>CRIS</i>	GRITOS	<i>HIT BELLY WITH BOTH HANDS; GRUNT</i>	GOLPEIE A BARRIGA COM AMBAS AS MÃOS; FAÇA GEMIDOS

13	<i>OF «BRAVO!»</i>	DE “BRAVO!”	<i>SOB ONCE, BRIEFLY</i>	SOLUCE UMA VEZ, BREVEMENTE
	<i>«ENCORE!»</i>	“BIS!”	<i>THROW CHAIR ACROSS STAGE</i>	ARREMESSA A CADEIRA PELO PALCO
	<i>ET CETERA,</i>	ET CETERA,	<i>SILENCE ; STARE AT AUDIENCE</i>	EM SILÊNCIO; ENCARE A AUDIÊNCIA
	<i>FLOWERS WERE THROWN,</i>	FLORES FORAM JOGADAS,	<i>UPSET TABLE</i>	VIRE A MESA DE PONTA CABEÇA

14	<i>AND I</i>	E EU	<i>JUMP</i>	PULE
	<i>WAS CARRIED OFF</i>	FUI CARREGADO	<i>JUMP AGAIN, STRONGER</i>	PULE NOVAMENTE, MAIS FORTE
	<i>TO MY TENT</i>	PARA MINHA TENDA	<i>STAGGER A FEW STEPS, JUMP, VERY HARD</i>	DÊ ALGUNS PASSOS, PULE, MUITO FORTE
	<i>BY MY AUDIENCE.</i>	POR MINHA PLATÉIA.	<i>STAGGER INTO AUDIENCE, FLOP INTO EMPTY SEAT OR INTO ARMS OF PEOPLE</i>	CAMINHE PELA PLATÉIA, PULE EM ALGUM ASSENTO VAZIO OU NOS BRAÇOS DE ALGUMA PESSOA

15	<i>AS I THINK</i>	EU ACHO	<i>STILL SITTING, RUB RIGHT LEG</i>	AINDA SENTADO, ESFREGA A COCHA DIREITA
	<i>I MIGHT HAVE</i>	QUE JÁ DEVO TER	<i>GET UP ; RUB LEFT ARM</i>	LEVANTE-SE, ESFREGA A PERNA ESQUERDA
	<i>STATED,</i>	DITO QUE,	<i>STOMP LEFT, THEN RIGHT FOOT; STAND AT ATTENTION</i>	PULE COM O PÉ ESQUERDO, DEPOIS COM O DIREITO, E FIQUE EM POSIÇÃO DE SENTIDO.
	<i>MY SERGEANT</i>	MEU SARGENTO	<i>SLAP HEART WITH RIGHT HAND</i>	BOFETEIE O CORAÇÃO COM A MÃO DIREITA

16	<i>GOT MY PEOPLE</i>	COLOCOU MEUS PARCEIROS	<i>MARCH ONTO STAGE, FACE AUDIENCE</i>	MARCHE PARA O PALCO, DE FRENTE PARA A PLATÉIA
	<i>INTO SHAPE</i>	EM FORMA	<i>STOMP LEFT, THEN RIGHT FOOT</i>	PULE COM O PÉ ESQUERDO E DEPOIS COM O DIREITO
	<i>AND THEY ARE NOW</i>	E AGORA ELES ESTÃO	<i>RUB BELLY, SLOWLY, WITH SATISFACTION</i>	ESFREGUE A BARRIGA, LENTAMENTE, COM SATISFAÇÃO
	<i>OBEYING ORDERS</i>	OBEDECENDO ORDENS	<i>PUKE</i>	VOMITE
⤴				
17	<i>WITHOUT QUESTION</i>	SEM QUESTIONAR	<i>RUN INTO WALL; RETURN TO CENTER STAGE</i>	CORRA PELO PALCO; RETORNE PAR AO CENTRO DO PALCO
	<i>AS EXAMPLED</i>	COMO EXEMPLIFICADO	<i>SLAP FACE</i>	BOFETEIE A FACE
	<i>BY</i>	LOGO	<i>HIT SELF IN STOMACH</i>	BATA NO ESTÔMAGO
	<i>THE ABOVE.</i>	ACIMA.	<i>LIE DOWN, HIT HEAD ON FLOOR</i>	DEITE-SE, BATA A CABEÇA NO CHÃO

Desta forma, conforme a tradução realizada e demonstrada em Tab. 6, o texto da obra *Lost and Found* (1985) se apresentou em português da seguinte maneira demonstrada na Tab. 6. Nesta tabela foi mantida a estrutura original da partitura, contendo na coluna da cor azul clara o texto falado, na coluna azul escuro as ações a serem executadas, na coluna em cinza há a numeração das dezessete estrofes e nas linhas amarelas indicamos as fermatas.

Tab. 6: Tradução em português estruturada conforme a partitura original.

ESTROFE	TEXTO	AÇÕES
1	ACABO	ESMURRE A MESA
	DE DAR	ARREMESSA ALGO
	UMA AULA	RISQUE NA MESA, COMO QUE ESCREVENDO
	SOBRE EMBOSCADAS	SILÊNCIO; ENCARA A PLATÉIA
⤴		
2	EU FUI ESCOLHIDO	BATA NO PEITO
	DEVIDO AO	SOQUE A MESA: PUNHO ESQUERDO, DEPOIS PUNHO DIREITO
	MEU CHARME,	COCE A VIRILHA
	INTELIGÊNCIA,	COCE A CABEÇA
⤴		
3	E MINHA	RECLINE NA CADEIRA, COCE AS AXILAS
	PERSONALIDADE	INCLINE-SE ADIANTE, SOQUE/GOLPEIE A CABEÇA NA MESA
	MESSIÂNICA,	BATA NO ROSTO COM AS DUAS MÃOS

	E ALÉM DO MAIS,	TOQUE POR POUCOS SEGUNDOS NA PARTE DIREITA DO TÓRAX
	☺	
4	EU SOU O ÚNICO	COLOQUE O PÉ ESQUERDO E DEPOIS O DIREITO NA MESA
	FORMADO	ABRACE-SE, COM UM SOM ESTRALADO
	NO ENSINO	RISQUE NA MESA, COMO QUE ESCRREVENDO
	FUNDAMENTAL	ASSOPRE O COTOVELO ESQUERDO – SOM DE PEIDO
	☺	
5	ALÉM	ESFREGUE AS COCHAS, DA VIRILHA AOS JOELHOS
	DO CAPITÃO	TOQUE NAS BOCHECHAS, COM A BOCA ABERTA
	EM TODO	ESTIQUE OS BRAÇOS, ENTÃO BATA AS MÃOS
	PELOTÃO	BATA/GOLPEIE O PÉ ESQUERDO, DEPOIS O DIREITO NA MESA
	☺	
	SUBA NA MESA	
6	E PORTANTO	CAIA SENTADO NA MESA, CRUZE AS PERNAS
	TENHO	SOQUE A MESA COM AMBOS OS PUNHOS
	TODOS	BOFETEIE OS JOELHOS COM AMBAS AS MÃOS
	OS LIVROS.	RISQUE NA MESA, COMO QUE ESCRREVENDO
	☺	
7	ENTÃO	BOFETEIE O PEITO
	EU FIZ	ENROLE UMA BOLA DE PAPEL, ARREMESSE NA PLATEIA
	UMA BRILHANTE	INCLINE-SE ADIANTE, BATA A CABEÇA NA MESA
	DISSERTAÇÃO	TOQUE NAS BOCHECHAS, COM A BOCA ABERTA
	☺	
8	SOBRE A DISTINTA	BATA OS PUNHOS NA MESA, ELEVA-SE E AGACHE-SE
	ARTE	RISQUE NA MESA LENTAMENTE
	E OS MAIS DISTINTOS	ESFREGUE JOELHOS-VIRILHA-PEITO-OMBROS-PESCOÇO-CABEÇA
	ASPECTOS	FIQUE EM PÉ NA MESA
	☺	

9	DE SE COMETER	ESTAPEIE A FACE COM AS DUAS MÃOS
	CHACINAS	SILÊNCIO; ENCARE O VAZIO
	DE UM LOCAL	ESTAPEIE O SACO COM AS DUAS MÃOS; CURVE-SE/DOBRE-SE PARA FRENTE
	ESCONDIDO	TOQUE A PARTE DE TRÁS DOS JOELHOS
☺		
10	EM PESSOAS	CURVE-SE/DOBRE-SE PARA FRENTE, FRICCIÓN O PÉ ESQUERDEO NA MESA
	PROVAVELMENTE	JOELHE-SE, ESFREGUE A PERNA ESQUERDA COM AS DUAS MÃOS
	INOCENTES	CAIA SOBRE O ESTÔMAGO
	E VULNERÁVEIS	EXPIRE FORTEMENTE, BOCA NA MESA
☺		
11	PARA UM MAR	ERGA-SE; BATA OS JOELHOS NA MESA
	DE JOVENS	AJOELHE-SE; ESFREGUE DOS JOELHOS ATÉ O PEITORAL.
	INEXPRESSIVOS	ESTAPEIE A BUNDA
	DE ROSTOS	ESTAPEIE O ROSTO COM AMBAS AS MÃOS, CUBRINDO-O
☺		
30-50 SEGUNDOS: PERMANEÇA AJOELHANDO, ROSTO COBERTO. LENTAMENTE DESCUBRA O ROSTO. DESÇA DA MESA, FIQUE DE PÉ ATRÁS DELA.		
12	AO FINALIZAR	SOQUE A MESA UMA VEZ COM O PUNHO DIREITO
	OUVIAM-SE	ESTAPEIE NA BUNDA
	RESSONANTES	BATA O PÉ ESQUERDO, DEPOIS O DIREITO
	GRITOS	GOLPEIE A BARRIGA COM AMBAS AS MÃOS; FAÇA GEMIDOS
☺		
13	DE "BRAVO!"	SOLUCE UMA VEZ, BREVEMENTE
	"BIS!"	ARREMESSA A CADEIRA PELO PALCO
	ET CETERA,	EM SILÊNCIO; ENCARE A AUDIÊNCIA
	FLORES FORAM JOGADAS,	VIRE A MESA DE PONTA CABEÇA
☺		
14	E EU	PULE
	FUI CARREGADO	PULE NOVAMENTE, MAIS FORTE
	PARA MINHA TENDA	DÊ ALGUNS PASSOS, PULE, MUITO FORTE

	POR MINHA PLATÉIA.	CAMINHE PELA PLATÉIA, PULE EM ALGUM ASSENTO VAZIO OU NOS BRAÇOS DE ALGUMA PESSOA
	☺	
15	EU ACHO	AINDA SENTADO, ESFREGUE A COCHA DIREITA
	QUE JÁ DEVO TER	LEVANTE-SE, ESFREGUE A PERNA ESQUERDA
	DITO QUE,	PULE COM O PÉ ESQUERDO, DEPOIS COM O DIREITO, E FIQUE EM POSIÇÃO DE SENTIDO.
	MEU SARGENTO	BOFETEIE O CORAÇÃO COM A MÃO DIREITA
	☺	
16	COLOCOU MEUS PARCEIROS	MARCHE PARA O PALCO, DE FRENTE PARA A PLATÉIA
	EM FORMA	PULE COM O PÉ ESQUERDO E DEPOIS COM O DIREITO
	E AGORA ELES ESTÃO	ESFREGUE A BARRIGA, LENTAMENTE, COM SATISFAÇÃO
	OBEDECENDO ORDENS	VOMITE
	☺	
17	SEM QUESTIONAR	CORRA PELO PALCO; RETORNE PAR AO CENTRO DO PALCO
	COMO EXEMPLIFICADO	BOFETEIE A FACE
	LOGO	BATA NO ESTÔMAGO
	ACIMA.	DEITE-SE, BATA A CABEÇA NO CHÃO

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito dessa pesquisa foi de expor e discutir os conceitos e as características da Música Cênica para Percussão. Para isso analisamos o contexto histórico que evidenciou a produção de obras que interagem diferentes expressões artísticas. Analisamos também os conceitos encontrados sobre Música Cênica e obras musicais que nos possibilitaram o entendimento das características desse gênero musical.

Sobre o contexto histórico, percebemos que a intenção de interagir diferentes expressões artísticas é recorrente desde culturas antigas, tais como, no Teatro Grego, *Kathakali* e *Bunraku*. Vimos também várias estéticas composicionais desde o séc. XVIII até o início do séc. XX, como a *Ópera*, *Operetta*, *Light Ópera*, *Comic Ópera*, *Ópera Comique*, *Opéra bouffe*, *Songspiel*, *Musical*, *Instrumentales Theater*, *Musikalisches Theater*, *Visible Music*, *Meta Operas* e *Theater Pieces*. Em seguida passamos a analisar o contexto a partir das correntes vanguardistas que tiveram início em 1909 na Europa passando pelo Dadaísmo (1916), Surrealismo (1917), e a Escola Bauhaus. Em seguida, fizemos um paralelo com três correntes vanguardistas mais recentes: *Happenings*, *Body Art* e *Performance Art*, onde foi possível perceber similaridades com as obras de Música Cênica para Percussão.

O paralelo entre o *Happenings*, *Body Art* e *Performance Art*, nos ajudou a entender de onde vêm as características estéticas composicionais que permeiam a Música Cênica para Percussão. Como características essenciais da Música Cênica podemos elencar: o caráter experimental que interage diferentes expressões artísticas, quebra com os modelos tradicionais de composição, inovações nos quesitos visuais da performance, utilização de textos e notação gráfica nas partituras, impossibilidade de reprodução da performance, abertura quanto aos locais de apresentação, ausência de enredo (aproximação com o Teatro do Absurdo), ênfase na improvisação, envolvimento com o acaso, presença física do músico como parte essencial da performance, evidenciação do corpo e a transformação do papel usual do percussionista.

Tal feito nos possibilitou o entendimento sobre as influências estéticas nas quais os compositores estavam imbuídos naquela época de 1940 em diante. Desta forma pudemos abordar sobre as características estéticas da Música Cênicas para percussão, por ter sido possível realizar paralelos estéticos com as referidas correntes vanguardistas.

Quanto ao conceito e terminologias utilizadas para designar obras que apresentam características da Música Cênica, nos deparamos com uma pluralidade de termos. Objetivamos portanto, contribuir para o esclarecimento do conceito de Música Cênica. Para

tal intento, nos embasamos nas ideias de Finatto (1998; 2002) e Becker (2001), para expormos sobre a importância da conceitualização.

Para discutir sobre o conceito partimos do levantamento de terminologias utilizadas por vários autores. Após elencarmos e expormos como cada autor pesquisado descreve e utiliza sua terminologia, percebemos que a maioria dos conceitos fazem referência à relação Música/Teatro, o que para nós não faz jus à Música Cênica, pois a mesma apresenta obras que não se vinculam ao teatro.

Dessa maneira, justificamos a utilização do termo Música Cênica baseados primeiramente no significado de ‘Cênico’, que remete à qualquer expressão artística que faz uso da visualidade, ou seja, dança, performance, artes visuais, ou até mesmo a iluminação desde que ofereça uma relação cênica com a música. O outro motivo para a escolha foi baseado nas ideias de Martins que diz que a ordem das palavras no termo Música Cênica denota que “se trata de um evento musical acompanhado de ações cênicas” (MARTINS, 2015, p. 7).

Martins (2015), Hansen (2014), Serale (2011), e Huang (2011), foram as principais fontes de pesquisa utilizadas para se entender os conceitos da Música Cênica. Além destes, Salzman; Desi (2008), e Heile (2006), também contribuíram por tratarem sobre o desenvolvimento da *Music Theater* e da *Instrumental Theater*. Três pontos em comum entre os autores foram encontrados: o apontamento da existência de confusões quanto à definição de Música Cênica, a concepção de que o desenvolvimento da Música Cênica vem das influências da *Music Theater* e a consideração da performance para percussão como um campo fértil para a Música Cênica.

Sobre esses pontos entendemos que as confusões existem por se tratar de uma tendência composicional relativamente nova. Quanto à concepção de que este gênero vem das influências da *Music Theater*, nós pudemos constatar nas obras analisadas que a maior influência veio das correntes vanguardistas. E referente ao último ponto em comum, também concordamos que a percussão fornece muitas possibilidades para a exploração de recursos cênicos e visuais.

Outra discussão levantada sobre a conceitualização foi quanto à consideração da Música Cênica como gênero ou subgênero musical. Consideramos que a Música Cênica apresenta singularidades composicionais que nos possibilitam considerá-la gênero musical. Dentro da Música Cênica para Percussão há a presença de diversas relações provenientes da integração da música com outras expressões artísticas. Diante disso, foram apresentadas cinco

relações: Música e Dança, Música e Teatro, Música e Poema, Música e Performance e Música e Artes Marciais.

O trabalho foi concluído com a análise interpretativa da obra *Lost and Found* (RZEWSKI, 2007), que nos permitiu apontar os paralelos abordados no primeiro capítulo e consolidar o conceito de música cênica proposto nesse trabalho.

Chegamos à conclusão de que a principal característica da Música Cênica é a interação entre diferentes expressões artísticas que se utilizam de forma plural do conceito de cena de modo que os elementos extramusicais tornam-se parte estruturante da obra. O que implica que na Música Cênica para Percussão o aspecto visual tem o mesmo valor que o aspecto sonoro na performance.

As discussões aqui apresentadas favorecem uma reflexão sobre a origem, o conceito e as características da Música Cênica para Percussão. Esperamos que este trabalho possa contribuir para a discussão e entendimento do tema proposto, consideramos que outras características podem ser encontradas em outras correntes vanguardistas, também estamos certos de que outras integrações podem ser encontradas e exploradas dentro da Música Cênica para Percussão.

## REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando. **Corpo-Voz: Revisando Temas, Revisando Conceitos – Body-voice: Revisiting Themes, Reviewing Concepts**. Trad: Fernando Aleixo. Jundiaí: Paco editorial, 2016.

ALEXANDRI, Marianthi P. **Touch**. Partitura manuscrita. 2001.

APERGHIS, Georges. **Le Corps a Corps**. Partitura. Paris: Editions Salabert, 1978.

\_\_\_\_\_. **Graffitis**. Partitura. Paris: Editions Salabert, 1980.

AROSO, Nuno Mendes Moreira. **The Gesture's Narrative: Contemporary Music for Percussion**. Tese (doutorado). Universidade Católica de Portugal. Março, 2014.

ÁVILA, Lâmea B. G. de; LEMOS, Gome R. **Performances dos Anos 60**. Periódico UFPEL, N. 3, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/3015>.

BLACKMOUNTAIN COLLEGE. **About Black Mountain College**. Disponível em: <http://www.blackmountaincollege.org/about/>. Acesso em: 19/08/2016.

BECKER, Maria A. d'A. **Estudo Exploratório da Conceitualização de Criatividade em Estudantes Universitários**. Psicologia: Reflexão e Crítica, 14(3), p. 571-579, 2001.

BELKER, Daniel; PADOVANI, José H. **A Arte Dos Ruídos - Manifesto futurista**. Disponível em: [https://www.academia.edu/8891205/\\_A\\_arte\\_dos\\_ru%C3%ADdos\\_Luigi\\_Russolo\\_tradu%C3%A7%C3%A3o\\_](https://www.academia.edu/8891205/_A_arte_dos_ru%C3%ADdos_Luigi_Russolo_tradu%C3%A7%C3%A3o_). Acessado em 20/09/2016.

BONATTO, Mônica Torres. **The Gesture's Narrative: Contemporary Music for Percussion**. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

BOURSCHEID, Marcelo. **Encenação e Performance no Teatro Grego Antigo**. Monografia, Curitiba, 2008.

CAGE, John. **Living Room Music**. Partitura. Henmar Press, Nova York, 1940.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação**. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DIAS, Cláudia Augusto. **Terminologia: Conceitos e Aplicações**. Ci. Inf., Brasília, v. 29, n. 1, p. 90-92, jan./abr. 2000.

DURNEY, Daniel. *Les Composition Sceniques de Georges Aperghis - Une Écriture Dramatique de la Musique*. 1996. Disponível em: < <http://www.aperghis.com/> > Acesso em: 12/09/2015.

DRUMMING, Dossiê. **Arquipélago Drumming**. Direção artística: Miquel Bernat, Projeto financiado por: MC Ministério da Cultura e DG Artes, Direção geral das artes, Portugal (s.d).

FINATTO, Maria J. B. **Elementos Lexicográficos e Enciclopédicos na Definição Terminológica: Questões de Partida**. Organon, v.12, n.26, p. 133 - 146. Porto Alegre, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Papel da Definição de Termos Técnico-Científicos**. Revista da ABRALIN, vol. 1, no 1. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2002.

GLOBOKAR, Vinko. *?Corporel*. Partitura, Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters, Paris, 1985.

\_\_\_\_\_. *Toucher*. Partitura, Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters, 1973.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985

GOLDBERG, R. **A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRANT, Natalie. *Text, Movement and Music: an Annotated Catalogue of (Selected) Percussion Works 1950 – 2006*. Dissertação de bacharelado. Victorian Colleg of the Arts. 2006.

GREEN, Ryan T. *Music Theatre: Concepts, Theories & Practices*. Falmouth University. Academy of Music & Theatre Arts. Submitted in the Spring Term, 2014.

GRIFFIN, Sean. *Pattycake*. Partitura disponível em: <http://www.seangriffin.org/>, 2002.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da Música do Século XX**. São Paulo: Editora Martins Fontes, Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto, 1995.

GROUT, D. J; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria, 5ª ed. Lisboa: Editora Gradiva, 2007.

HANSEN, Claudia. *A Definition by a Staging Musician*. Tese de Mestrado, Koninklijk Conservatorium Den Haag, Amsterdam, 2014.

HEILE, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*. Ashgate Publishing Limited. University of Sussex, UK, 2006.

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. **Motivo, Tema e Forma na Ursonate de Kurt Schwitters**. In: III Encontro Internacional de Música Arte Sonora- 2012, 2013, Juiz de Fora. Revista do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora, 2013. v. 3. p. 1-11.

HOSOKAWA, Toshio. *Sen VI*. Partitura. Schott Japan Company, 1993.

HUANG, Aiyun. *Perspectives on Music Interpretation. Instrumentation, Memory, Metaphor and Theatrical Intention*. Saarbrücken, Germany: Lap Lambert Academic Publishing GmbH & Co KG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Aiyung Huang & Friends, Save Percussion Theater*. DVD, Production: Mode records, 96/24 bit hi-definition, New York, 2012.

HÜBNER, Falk. **Entering the Stage – Musicians as Performers in Contemporary Music Theatre**. New Sound. 36, II/2010. P. 63-74.

KAGEL, Mauricio. *Rrrrrrr....* Partitura. Henry Litolff's / C. F. Peters, 1981/82.

\_\_\_\_\_. *Dressur*. Partitura. Peters Edition, 1977

KERR, Dorotéa. **A Música no Século XX**. Universidade Estadual Paulista. Caderno de formação: Caderno de formação: artes. Páginas & Letras; Unesp. Pró-Reitoria de Graduação. v. 5, São Paulo, 2011.

KLEIN, Yves. **O Salto no Vazio.** Imagem. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64461>. Acesso em 02/08/2016.

KUSANO, Darci. **Teatro Tradicional Japonês.** Artigo disponível em: [http://fjsp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro\\_tradicional\\_japones.pdf](http://fjsp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf). Acesso em: 22/01/2016. Fundação Japão em São Paulo, 2013.

LASKEWICZ, Zachàr. *The New Music-Theatre of Mauricio Kagel.* 1992

LISARDO, Roger Deivyson. **Richard Wagner e a Música Como Ideal Romântico.** São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

MARTINS, Natali C. **Música Cênica no Repertório de Percussão Contemporâneo: Estudo Interpretativo de *Toucher*, de Vinko Globokar.** Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2015.

MEY, Thierry De. *Silence Must Be!* Partitura. Disponível em: <http://www.acanthes.com/music/2013/silence/Silence-ModusOperandi-FINAL.pdf>, 2002.

\_\_\_\_\_. *Musique de Table.* Partitura. PM Europe Publications, 1987.

\_\_\_\_\_. *Program Notes,* 2004. Disponível em: [http://archive.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT\\_MUSIC-GB.pdf](http://archive.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT_MUSIC-GB.pdf). Acesso em: 19/08/2016;

MEY, Thierry De. *Light Music (2004) - Program Notes with Jean Geoffroy.* Disponível em: [http://archive.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT\\_MUSIC-GB.pdf](http://archive.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT_MUSIC-GB.pdf). Acesso em: 23/02/2016.

MULLER, Jeremy. *Amidst the Noise: Stuart Saunders Smith's Percussion Music.* Percussive notes, p. 6 – 15, July, 2014. Disponível em: [http://jeremymuller.com/wp-content/uploads/2011/10/Muller\\_SSSPercMusic.pdf](http://jeremymuller.com/wp-content/uploads/2011/10/Muller_SSSPercMusic.pdf). Acesso em: 20/02/2016.

NODINE, Sara Kathryn. *John Cage's Notion of "A Piece" 1940 – 1952.* Tese de mestrado, Florida State University, 2007.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e Performance: Imagens Poéticas.* Tese de doutorado. UFMG, Belo Horizonte, 2011.

OXFORD MUSIC ONLINE. **Verbetes sobre *Music Theatre* e *Experimental Music Theater***  
Disponível em:  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7102?q=music+theater&search=quick&pos=7&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7102?q=music+theater&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit). Acesso em: 20/07/2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

RIBEIRO, Almir. **Deuses e Marionetes: Kathakali, Teatro Dança Clássico da Índia e Seus Delicados Diálogos**. Programa de pós-graduação em artes cênicas, UFRG, Sala Preta, v. 13, n. 1, p. 83-110, 2013. Disponível em:  
[http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_completa\\_-\\_ULTIMA\\_VERS%C3%83O\\_Patricia.pdf](http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/Disserta%C3%A7%C3%A3o_completa_-_ULTIMA_VERS%C3%83O_Patricia.pdf). Acesso em: 20/09/2015.

RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. In: *I manifesti del Futurismo*. Org: Project Gutenberg. Produced by Carlo Traverso, Emanuela Piasentini and the Online Distributed Proofreading Team, 2009. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm>. Acesso em: 06/04/2017.

RZEWSKI, Frederic. ***Lost and Found***. Partitura disponível em:  
[http://imslp.org/wiki/Lost\\_and\\_Found\\_\(Rzewski,\\_Frederic\)](http://imslp.org/wiki/Lost_and_Found_(Rzewski,_Frederic)), 1985.

SARHAN, François. ***Vice Versa***. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=6Sik8xmH8f8>. Acesso em 02/02/2017. Performance do grupo Quaquaqu Trio.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. ***The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body***. Oxford University Press, p. 3. Londres: 2008.

SANTOS, J. M. P. **Breve Histórico da “Performance Art” no Brasil e no Mundo**. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p. 1-32, 2008.

SANTOS, Kemuel; CHAIB, Fernando; MORAIS, Ronan; OLIVEIRA, Fabio. **Processo de adaptação de uma tradução de texto como parte da preparação interpretativa da obra cênica musical *Graffiti* de Georges Aperghis**. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 15. *Anais*. Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, p. 90-99, 2015.

SERALE, Daniel O. **Performance no Teatro Instrumental: o Repertório Brasileiro para um Percussionista**. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

SCHERER, Telma. **Exercícios do Tempo: Dias Felizes e Esperando Godot, de Samuel Beckett; O Marinheiro, de Fernando Pessoa.** Dissertação (mestrado). Universidade do Rio Grande do Sul. Maio, 2013.

SCHICK, Steven. *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams.* University of Rochester Press, Nova York, 2006.

SCHWITTERS, Kurt. *Ursonate.* Partitura disponível em: <http://www.ubu.com/historical/schwitters/ursonate.html>, acessado em 20/09/2015.

\_\_\_\_\_. *Ursonate.* Partitura disponível em: <http://www.merzmail.net/ursonatepdf.pdf>, acessado em 25/02/2017

SHIGA, Naoya. **Trajatória em Noite Escura.** Tradução de Neide Hissac Nagac. São Paulo; Ateliê Editorial, 2011.

SMITH, Stuart S. “*...And Points North*”. Partitura Smith Publication, Baltimore, USA, 1985-90.

STASACK, Jennifer. *Six Elegies Dancing for Solo Marimba.* Partitura, Ed. Everett, PA, HoneyRock, 1985.

TEIXEIRA, Francimara N. **Prazer e Crítica. O Conceito de Diversão no Teatro de Bertolt Brecht.** São Paulo: Ed. Annablume, 2003, p. 40-41.

TORT, Carlos B; ABREU, Francisco. **Tradúzimo??.** Partitura. Eduções K-TZ, 2006.

VELOSO. G. A. V. **A Composição e o Corpo Cênico: Um Estudo de Arte Corporal para a Composição de uma Cena Híbrida.** Campinas, SP, 2012.

WILSON, Julia B. *Practicing Trio A.* October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. OCTOBER 140, Spring 2012, p. 54–74. Disponível em: <http://arthistory.berkeley.edu/pdfs/faculty%20publications/Bryan/Wilson/jbwpracticingtrioa.pdf>. Acesso em: 02/06/2016.

ZORZETTO, Paulo. **Percussão e Voz na Música-Teatro em Três Obras Solo: Proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas (mvp).** Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016. 182 f.

**ANEXO 1****PARTITURA ORIGINAL DE *LOST AND FOUND* (RZEWSKI, 1985)**

# Lost and Found (for Jan Williams) *not part of title*

by Frederic Rzewski

- The performer should be naked, or nearly so.
- You need a table large and strong enough to hold you and your weight, and a chair.
- The throwing of the table and chair should be sudden, unexpected, violent actions.
- The performance consists of fragments of text alternating with actions. Texts and actions should be separated by 3-5 seconds of nothing.
- ☹ = 6-10 seconds of nothing.
- Texts should be delivered with no particular expression. This does not mean: without expression; but: clearly and coldly, with a suggestion of ambiguity as to the meaning and how the performer relates to them.

- Actions are always either: single actions (sometimes repeated ones) or: a sequence of events perceived as a single gesture; followed by silence leading to the next fragment of text. [Exception: second paragraph of page 2 ("And the finer points"), where scratching motions continue through two fragments of text.]

At the beginning, the performer is seated behind the table, facing the audience.

[Text: Excerpt from letter home from Vietnam by Lieutenant Markon Lee (Sandy) Kempner of Galveston, Texas, August 7, 1966, as reprinted in The New York Times, October 1, 1984.]

TEXT	ACTION
I HAVE JUST GIVEN A CLASS ON AMBIGUITY.	Slam table Throw something down Scratch on table, as though writing Silence - Stare at audience
I WAS SHAKEN BECAUSE OF MY GRADE, PERFORMANCE,	☹ Beat on breast Pound on table (left fist - right fist) Scratch crotch Scratch head
AND BECAUSE LIKE PERSONALITY, AND BECAUSE,	☹ Lean back in chair, scratch armpits Lean forward, pound head on table Strike face with both hands Play for a few seconds on right rib cage
I AM THE ONLY GRADUATE OF THE BOTH SCHOOL.	☹ Put left, then right foot on table Embrace self, with slapping sound Blow into left elbow (farting sound) Scratch on table, as though writing
BEFORE THE APPROXIMATE NUMBER OF THE COMPANY.	☹ Brush thighs, from crotch to knees Play on cheeks, with mouth open Stretch arms out, then clap hands Slam left, then right foot on table
AND THEREFORE HAVE THE POWER.	☹ (Holst self on table) Fall into sitting position on table, with legs crossed Pound table with both fists Slap knees with both hands Scratch on table as though writing
IN A CLASS OF ELLIPTICAL DISTORTION.	☹ Slap chest Roll a piece of paper into a ball, throw it at audience Lean forward, hit head on table Play on cheeks, with mouth open
BY THE TIME ANY AND THE OTHER PARTS	☹ Slam fists on table, holst to crouch Scratch slowly on table Scratch knees...crotch...chest...shoulders...neck...head... Stand upright on table
OF COURSE, THE PLAYERS MUST BE CLEARLY DEFINED.	☹ Slap face with both hands Silence—stare into space Slap both hands on crotch; bend forward Play back sides of knees

NO UNEXPECTED AND UNEXPECTED RESULTS.	☹ Rub left foot on table Rub left leg with both hands Drop on stomach (on table) Exhale loudly, mouth on table	Bending forward; Kneeling down
TO A MAN OF YOUR AGE AND GRADE, FACE.	☹ Push-up, knock knees on table Kneel; now scratch from knees up to breast Slap ass Slap face with both hands, covering it	
[30-50 seconds: Stay kneeling, face covered, for a while; slowly uncover face. Get down from table and stand behind it.]		
THESE ARE THE "FINER POINTS" OF THE MATTER, WHICH WILL BE TOLD.	☹ Pound table once, with right fist Slap ass Stomp left, then right foot Hit belly with both hands; grunt	
AND I WAS SHAKEN OFF BY THE AUDIENCE.	☹ Seb (once, briefly) Throw chair across stage Silence; stare at audience Upset table	
AS I THINK I MIGHT HAVE STATED, NO RESULTS.	☹ Jump Jump again, stronger Stagger a few steps forward, jump, very hard Stagger into audience, flop into empty seat (or into arms of people)	
GET MY FEELING INTO YOUR AND THEY ARE NOW BEING HEARD.	☹ Still sitting, rub right leg Get up; rub left arm Stomp left, then right foot; stand at attention Slap heart with right hand	
WITHOUT QUESTION AS ANNOUNCED BY THE ABOVE.	☹ March onto stage, face audience Stomp left, then right foot Rub belly, slowly, with satisfaction Puke	
	☹ Run into wall; come back to center stage Slap face Hit self in stomach Lie down, hit head on floor.	

[Total duration: 9 to 15 minutes.]

**ANEXO 2**

**SEGUNDA VERSÃO ENCONTRADA DA PARTITURA DE *LOST AND FOUND*  
(RZEWSKI,1985)**

**ENTRADA NO SITE:  
[http://imslp.org/wiki/Lost\\_and\\_Found\\_\(Rzewski,\\_Frederic\)](http://imslp.org/wiki/Lost_and_Found_(Rzewski,_Frederic))**

Frederic Rzewski

## LOST AND FOUND

For solo percussionist

(for Jan Williams)

Instructions :

1. The performer should be naked, or nearly so.
2. You need a table large and strong enough to hold you and your weight. and a chair.
3. The throwing of the table and chair should be sudden, unexpected, violent actions.
4. The performance consists of fragments of text alternating with actions. Texts and actions should be separated by 3-5 seconds of nothing.
5. (Pause) = 6-10 seconds of nothing.
6. Texts should be delivered with no particular expression. This does not mean: without expression ; but: clearly and coldly, with a suggestion of ambiguity as to the meaning and how the performer relates to them.
7. Actions are always either: single actions (sometimes repeated) or: a sequence of events perceived as a single gesture; followed by silence leading to the next fragment of text.
8. At the beginning, the performer is seated behind the table, facing the audience.

(Text : Excerpt from letter home from Vietnam by Lieutenant Marion Lee (Sandy) Kempner of Galveston, Texas, August 7, 1966, as reprinted in The New York Times, October 1, 1984.)

(TEXT)

(Action)

I HAVE JUST

(Slam table)

GIVEN

(Throw something down)

A CLASS

(Scratch on table, as  
though writing)

ON AMBUSHES.

(Silence; stare at  
audience)

(Pause)

I WAS CHOSEN

(Beat on breast)

BECAUSE OF

(Pound on table: left fist,  
then right fist)

MY CHARM,

(Scratch crotch)

INTELLIGENCE,

(Scratch head)

(Pause)

AND MESSIANIC	(Lean back in chair, scratch armpits)
LIKE	(Lean forward, pound head on table)
PERSONALITY,	(Strike face with both hands)
AND BESIDES,	(Play for a few seconds on right rib cage)
	(Pause)
I AM THE ONLY	(Put left, then right foot on table)
GRADUATE	(Embrace self, with slapping sound)
OF THE BASIC	(Blow into left elbow – farting sound)
SCHOOL	(Scratch on table, as though writing)
	(Pause)

BESIDES	(Brush thighs, from crotch to knees)
THE CAPTAIN	(Play on cheeks, with mouth open)
IN THE WHOLE	(Stretch arms out, then clap hands)
COMPANY	(Slam left, then right foot on table)
	(Pause; hoist self on table)
AND THEREFORE	(Fall into sitting position on table, cross legs)
HAVE	(Pound table with both fists)
ALL	(Slap knees with both hands)
THE BOOKS.	(Scratch on table, as though writing)

(Pause)

SO (Slap chest)

I GAVE (Roll a piece of paper into ball, throw at audience)

A BRILLIANT (Lean forward, hit head on table)

DISSERTATION (Play on cheeks, with mouth open)

(Pause)

ON THE FINE (Slam fists on table, hoist to crouch)

ART (Scratch slowly on table)

ANDTHEFINER (Scratchknees-crotch-chest-shoulders-neck-head)

POINTS (Stand up on table)

(Pause)

OF COMMITTING (Slap face with both hands)

MAYHEM (Silence; stare into space)

FROM A HIDDEN (Slap both hands on crotch; bend forward)

POSITION (Play back sides of knees)

(Pause)

ON UNSUSPECTING (Bend forward, rub left foot on table)

AND PROBABLY (Kneel, rub left leg with both hands)

INNOCENT (Drop on stomach)

PEOPLE (Exhale loudly, mouth on table)

(Pause)

TO A SEA	(Push-up ; knock knees on table)
OF YOUNG	(Kneel ; scratch from knees up to breast)
AND BLANK	(Slap ass)
FACES.	(Slap face with both hands, covering it)
	(30-50 seconds: Stay kneeling, face covered. Slowly uncover face. Get down from table, stand behind it)
AS I FINISHED	(Pound table once with right fist)
THERE WERE	(Slap ass)
RESOUNDING	(Stomp left, then right foot)

CRIES (Hit belly with both hands;  
grunt)

(Pause)

OF «BRAVO!» (Sob once, briefly)

«ENCORE!» (Throw chair across  
stage)

ET CETERA, (Silence ; stare at  
audience)

FLOWERS WERE (Upset table)  
THROWN,

(Pause)

AND I (Jump)

WAS CARRIED OFF (Jump again, stronger)

TO MY TENT (Stagger a few steps,  
jump, very hard)

BY MY AUDIENCE. Stagger into audience,  
flop into empty seat or  
into arms of people)

(Pause)

AS I THINK (Still sitting, rub right leg)

I MIGHT HAVE (Get up ; rub left arm)

STATED, (Stomp left, then right  
foot; stand at attention)

MY SERGEANT (Slap heart with right  
hand)

(Pause)

GOT MY PEOPLE (March onto stage, face  
audience)

INTO SHAPE (Stomp left, then right  
foot)

AND THEY ARE NOW (Rub belly, slowly, with  
satisfaction)

OBEYING ORDERS (Puke)

(Pause)

WITHOUT QUESTION (Run into wall; return to  
center stage)

AS EXAMPLED (Slap face)

BY (Hit self in stomach)

THE ABOVE. (Lie down, hit head on  
floor)

(Duration: 10/15 minutes)

## NOTES ON LOST AND FOUND

In the fall of 1984 a monument was erected in New York City in memory of American soldiers killed in the Vietnam war, on the sides of which texts written by some of these soldiers were engraved. One of these is an excerpt from a letter to his parents written by Lieutenant Marion Lee (Sandy) Kempner of Galveston, Texas, on August 7, 1966. The text reads as follows:

"I have just given a class on ambushes. I was chosen because of my charm, intelligence, and messianic-like personality, and besides, I am the only graduate of the Basic School besides the Captain in the whole company, and therefore have all the books. So I gave a brilliant dissertation on the fine art and the finer points of committing mayhem from a hidden position on unsuspecting and probably innocent people to a sea of young and blank faces. As I finished there were resounding cries of 'Bravo!', 'Encore!', etc., flowers were thrown, and I was carried off to my tent by my audience. As I think I might have stated, my Sergeant got my people into shape and they are now obeying orders without question, as exemplified by the above."

The text was printed in the New York Times of October 1, 1984, which is where I found it. It seemed to me strangely moving. I clipped it out and saved it, with the idea that I might be able to do something with it, but without knowing exactly what. I was teaching that semester at the Yale School of Music. With the composition students I started a group, calling it the «Yale Composers' Collective». We put together a performance consisting of varied material contributed by each individual composer, arranged in some kind of order after discussion. Among other things, I submitted this text, which I had arranged as a kind of litany.

A little later, the percussionist Jan Williams asked me for a solo piece to be taken on tour, which would require a minimum of equipment to be transported. One late night in early 1985 the idea came for a piece in which the percussionist played only on his own body, while reciting the letter from Vietnam. I wrote it in a couple of hours. It was not an original idea. Although I was not thinking about it at the time, I realized later that I must have been influenced by a performance of Vinko Globokar's

"Laboratorium" which I had witnessed in Toronto, in which a similar technique is used. But perhaps the idea of playing the human body, dead or alive, dates from the beginning of music.

Frederic Rzewski

(December, 1987)