

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

**LUCAS MANASSÉS BARBOSA**

**MÚSICA CÊNICA: UM ESTUDO PRÁTICO E ANALÍTICO  
ATRAVÉS DE SEUS DESDOBRAMENTOS NA PRODUÇÃO DE  
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

Brasília

2023

**LUCAS MANASSÉS BARBOSA**

**MÚSICA CÊNICA: UM ESTUDO PRÁTICO E ANALÍTICO  
ATRAVÉS DE SEUS DESDOBRAMENTOS NA PRODUÇÃO DE  
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos de Criação em Música.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Santos Pereira.

**BRASÍLIA**

2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB238m Barbosa, Lucas  
Música Cênica: Um Estudo Prático e Analítico Através de  
seus Desdobramentos na Produção de Estercio Marquez Cunha /  
Lucas Barbosa; orientador Flávio Santos Pereira. --  
Brasília, 2023.  
247 p.

Dissertação (Mestrado em Música) -- Universidade de  
Brasília, 2023.

1. Música Cênica. 2. Música Teatro. 3. Materiais  
Cênicos. 4. Estercio Marquez Cunha. 5. Mauricio Kagel. I.  
Pereira, Flávio Santos , orient. II. Título.



**Universidade de Brasília**  
**Departamento de Música**  
**Programa de Pós-Graduação Música em Contexto**

Dissertação intitulada **MÚSICA CÊNICA: UM ESTUDO PRÁTICO E ANALÍTICO ATRAVÉS DE SEUS DESDOBRAMENTOS NA PRODUÇÃO DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA** de autoria de **LUCAS MANASSÉS BARBOSA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Flávio Santos Pereira  
Universidade de Brasília (UnB)

---

Prof. Dr. Antenor Ferreira Correa  
Universidade de Brasília (UnB)

---

Prof. Ms. Gustavo Cardoso Bonin  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes  
Universidade de Brasília (UnB)

Data de aprovação: Brasília, 31 de março de 2023

*Para a belindinha e liz maria*

## AGRADECIMENTO

A todas e todos que me abriram suas casas e corações nos momentos complicados que marcaram as fases desses mais de dois anos, especialmente à Adriana Fonseca, no início, Kemuel Kesley, no meio, e aos meus pais, no final desse período. Em especial, destaco o apoio do Kemuel pelo suporte bibliográfico, pela disposição para conversas e execução das obras.

Também agradeço imensamente a todas e todos os intérpretes e amigos que participaram das realizações práticas propostas por esse trabalho, em especial aos parceiros do Música Íntima que tanto colaboraram com a realização das ações práticas propostas nesse trabalho — ressalto a ajuda dos amigos Gilberto Lopes e Luiz Gonçalves, essenciais na produção do concerto e dos materiais audiovisuais posteriores.

Agradeço à Universidade de Brasília pela experiência de mestrado, especialmente na figura da nossa coordenadora Delmary Abreu, por sua personalidade tão amável e toda paciência. Também, meus mais sinceros agradecimentos ao professor Flávio Santos Pereira, por todo apoio institucional, pelas excelentes aulas que tivemos e palavras sempre tão acuradas.

Ao Gustavo Bonin, pela iluminadora participação em minha defesa, pela certeza de ter conhecido um ‘par’.

Ao compositor e professor Estercio Marquez Cunha, quem passou de ‘objeto de pesquisa’ a grande amigo.

À quase-mãe Tatiana Olivieri Catanzaro, a quem reservo a última fatia (e a maior) de meus agradecimentos. Dentre todos os seus feitos, destaco o fato de ter me apresentado algo até então desconhecido por mim: a consciência de que uma pesquisa não se faz sem amor, de modo que, especialmente em nosso caso, de artistas que queremos ser, nada se sustenta sem amor devoto e compromisso para com a arte.

*Se existe um sentido pra vida, e existe sim, é o da construção. A gente constrói a própria existência. E constrói acreditando que está fazendo, gostando do que está fazendo, (...), criticando e analisando as próprias experiências. Acho que isso aí que é construção (...) e a formação da gente é essa.*  
(CUNHA *apud* BARBARESCO FILHO, 2015, p. 96).

## RESUMO

Neste trabalho, entendemos como materiais cênicos tudo aquilo que é projetado no palco e, sendo manipulados composicionalmente, influem principalmente no aspecto visual da performance. Sob essa perspectiva, nos propomos investigar os materiais cênicos sob ângulos diferentes: através da análise de sua presença e função em *Solilóquio* (2021) e *Dressur* (1976 – 1977), de Estercio Marquez Cunha e Mauricio Kagel, respectivamente. Tratamos de uma questão em comum para os dois compositores: suas ressalvas a respeito do surgimento das novas tecnologias de gravação e reprodução de música, a fim de entender como elas são tratadas nas diferentes posturas estéticas desses dois compositores. Por fim, se tratando de uma prática nova, na qual diferentes compositores adotam diferentes termos e definições para suas experiências, propomos uma discussão das terminologias que importam a esta pesquisa: a música teatro de Estercio Marquez Cunha, o teatro instrumental de Mauricio Kagel e a música cênica, termo adotado por nós mesmos.

**Palavras-chave:** Música Cênica. Música Teatro. Materiais Cênicos. Estercio Marquez Cunha. Maurício Kagel.

## ABSTRACT

In this work, we understand scenic materials as everything that is projected onto the stage and, when manipulated compositionally, influences mainly the visual aspect of the performance. From this perspective, we propose to investigate scenic materials from different angles: through the analysis of their presence and function in *Soliloquio* (2021) and *Dressur* (1976 – 1977), by Estercio Marquez Cunha and Mauricio Kagel, respectively. We deal with an issue in common for both composers: their reservations regarding the inherent of the new technologies of recording and reproduction of music, in order to understand how they are treated in the different aesthetic postures of these two composers. Finally, as this is a new practice, in which different composers adopt different terms and configurations for their experiences, we propose a discussion of the terminologies that matter to this research: *música teatro* by Estercio Marquez Cunha, *instrumental theater* by Mauricio Kagel and the *música cênica*, a term adopted by ourselves.

**Keywords:** Música Cênica. Music Theater. Scenic Materials. Estercio Marquez Cunha. Maurício Kagel.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mímica facial empregada na produção sonora; Percussionista II (compassos 147-152). .....	37
Figura 2: Expressão facial puramente visual; Percussionista I (compassos 39 – 42).....	38
Figura 3: Uso do olhar como material cênico (comp. 27 ao 30). .....	39
Figura 4: Percussionista ‘tocando’ um quebra-nozes sobre o pilão (comp. 233 ao 236). .....	40
Figura 5: Movimento físico prescrito para alcançar a produção sonora; Percussionista III (compassos 92 – 97). .....	41
Figura 6: Gesto visual associado à produção de som; Percussionista II (compassos 121 – 123).....	41
Figura 7: Início da improvisação cênica, Percussionista III (compassos 461 – 464). .....	42
Figura 8: Passos sonoros do Percussionista III (compassos 428 – 430).....	43
Figura 9: Deslocamento de joelhos, Percussionista II (compassos 354 - 358).....	43
Figura 10: Deslocamento cênico do Percussionista I (compassos 30 – 34). .....	44
Figura 11: Climax do pseudo-fandango (compassos 472 e 473) .....	46
Figura 12: Fragmentos extraídos dos compassos 80, 102, 132, 136, 138 e 162. ....	46
Figura 13: Início da cena com os calçados de madeira (Percussionista III, compasso 380) .....	48
Figura 14: (Compassos 415 e 416) Destaque para a movimentação ao longo dos pontos 2 e 3 (marcados pelo círculo), e ponto 4 (retângulo).....	48
Figura 15: Instruções acerca da montagem do palco (partitura, página iii) .....	50
Figura 16: Indicações acerca do uso da cadeira pelo Percussionista I (compassos 5 – 9) .....	51
Figura 17: Fim da cena com a cadeira (compasso 39) .....	52
Figura 18: Indicação final de iluminação (compassos 534 - 538);.....	53
Figura 19: Cenário de Solilóquio (à esquerda), recortes cenas A e B (à direita), (folha de instruções); .....	106
Figura 20: Trecho das instruções textuais Cena A; .....	107
Figura 21: à esquerda, 1º poema (folha de instruções); à direita, 2º e 3º sistemas (p. 1). .....	108
Figura 22: Trecho das instruções textuais Cena B (folha de instruções). .....	108
Figura 23: Trecho das instruções textuais Cena B (folha de instruções) .....	109
Figura 24: recortes do poema; 7º e 8º sistemas (p.1).....	110
Figura 25: À esquerda, recorte cena C (folha de instruções); à direita, último sistema (p.1) .....	110
Figura 26: Sorrisos da Cena A e Cena B (folha de instruções). .....	110
Figura 27: edição da folha de instruções (à direita) advertindo sobre a parte extra e apresentando informações que antes, no manuscrito (à esquerda, 2º sistema da página 2), eram descobertas apenas no decorrer da partitura; .....	114
Figura 28: Trecho inicial do manuscrito (à esquerda) em contraste com recorte da folha de instruções (à direita); .....	115
Figura 29: Dois trechos diferentes da edição em que é possível verificar as alterações comentadas; .....	115

Figura 30: Comparação entre trechos do manuscrito (à esquerda) e da edição (à direita) para as cenas 1 e 3 da obra; .....	116
Figura 31: Recortes que compõem a folha de instruções da obra; .....	117
Figura 32: Na comparação entre manuscrito (à esquerda) e edição (à direita) podemos ver como as indicações textuais foram relocadas, bem como foi acrescida a designação “ação (sugestão)” e uma requisição de iluminação; .....	118
Figura 33: Trechos da folha inicial e da partitura, respectivamente, onde podemos notar a indicação de iluminação e a adoção de marcas de ensaio; .....	119
Figura 34: Trechos da partitura editada de Tempo e Espaço .....	119
Figura 35: Fragmento do manuscrito (à esquerda) referente ao 7º sistema da terceira página, onde é possível ver diferentes formas de notar o mesmo efeito. Na edição (à direita), já na folha de instruções indicamos um sinal unificado para o wha-wha; .....	120
Figura 36: Comparativo entre o manuscrito (à esquerda) e a edição (à direita);.....	120
Figura 37: No manuscrito (parte superior), as indicações cênicas vinham no correr do texto musical, ao que, para a edição, preferimos adiantar todos os textos cênicos na folha de instruções (parte inferior, à esquerda) e indicar sua execução na partitura através da indicação da letra correspondente. ....	121
Figura 38: Comparativo entre manuscrito (à esquerda) e edição (à direita) referentes ao mesmo gesto final da obra; .....	122

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Lista de obras de Estercio Marquez Cunha que fazem uso de materiais cênicos.....	91
--	----

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
1. MÚSICA CÊNICA: TERMOS, ABRANGÊNCIAS E SEUS MATERIAIS .....	16
1.1 Objeto: terminologias e definições .....	17
1.1.1 Música Cênica .....	18
1.1.2 O teatro instrumental de Mauricio Kagel e a música-teatro de Estercio Marquez Cunha.....	22
1.1.3 Considerações .....	26
1.2 O teatro instrumental de Mauricio Kagel .....	27
1.2.1 Considerações acerca do teatro instrumental de <i>Dressur</i> .....	29
1.2.2 O emprego de materiais cênicos em <i>Dressur</i> , de Mauricio Kagel .....	31
1.3 Análise de <i>Dressur</i> .....	32
1.3.1 Procedimentos de análise .....	32
1.3.2 <i>Dressur</i> (1977).....	35
1.3.2.1 Expressão Corporal .....	35
1.3.2.2 Texto Pronunciado .....	44
1.3.2.3 Aspectos Exteriores Ao <i>Performer</i> .....	47
1.3.2.4 Aspecto Do Lugar Cênico.....	49
2.1 Mauricio Kagel e os meios de gravação e reprodução musical .....	56
2.2 O surgimento das ferramentas de gravação e reprodução de música .....	58
2.2.1 Problemáticas decorrentes dos meios de gravação e de reprodução de música ....	60
2.2.1.1 Alteração nos dotes tradicionais .....	60
2.2.1.2 A biblioteca de sons e a cristalização de um cânone.....	62
2.2.1.3 Os procedimentos de montagem .....	64
2.2.1.4 Deslocamento da noção de “experiência cultural” .....	66
2.2.1.5 Orientação auditiva <i>versus</i> orientação visual.....	67
2.2.2 Considerações a respeito das problemáticas abordadas .....	70
2.3 Estercio Marquez Cunha e os aparatos que transmitem e arquivam o som mecanicamente.....	72
2.4 Considerações.....	75

<b>3. A MÚSICA TEATRO DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA .....</b>	<b>76</b>
<b>3.1 Introdução .....</b>	<b>77</b>
<b>3.2 Estercio e Suas Músicas-Teatro .....</b>	<b>78</b>
<b>3.2.1 Estercio .....</b>	<b>79</b>
<b>3.2.2 e suas Músicas-Teatro .....</b>	<b>88</b>
<b>3.3 Relato dos processos de edição e realização do concerto.....</b>	<b>92</b>
<b>3.4 O processo de edição das obras e de produção do concerto .....</b>	<b>95</b>
<b>3.5 Temáticas recorrentes em Estercio .....</b>	<b>100</b>
<b>3.6 Análise de <i>Solilóquio</i> (2021).....</b>	<b>104</b>
<b>3.6.1 Procedimento de análise .....</b>	<b>104</b>
<b>3.6.2 Solilóquio .....</b>	<b>105</b>
<b>3.7 Comparação entre os manuscritos e as edições.....</b>	<b>111</b>
<b>3.8 Reflexão sobre o caráter impreciso da escrita de Estercio.....</b>	<b>122</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>129</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>133</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>138</b>

## INTRODUÇÃO

Desde o início de nosso processo de formação musical, movidos pelo desejo de nos tornarmos compositores, lidávamos com a insistente aparição de elementos que não diziam respeito exatamente ao universo sonoro. No começo, quase que totalmente inconscientes a respeito dessas intromissões, percebemos que nossa vontade criativa sentia a necessidade de expressar criativamente através de recursos que manipulavam aquilo que poderia ser percebido também pelo olho, e não apenas pelo ouvido.

Certamente esse desejo não veio do nada, mas é fruto de uma série de vivências práticas com o que hoje compreendemos como música cênica. Diante de nossos olhos e ouvidos, pudemos conhecer obras que pediam intérpretes ora em pontos específicos do palco, ora se movimentando; corpos coçados e estapeados de diferentes formas; mesas como palco para que braços e mãos articuladamente coreografassem; intérpretes ‘disfarçados’ de público, aplaudindo, gesticulando silêncio e gritando ‘Bravo!’, e toda uma série de outros tipos de recursos que não poderiam ser interpretados apenas como sendo auditivos ou visuais.

No início, não nos interessava exatamente o que eram essas obras, mas tínhamos uma certeza interna de que elas ainda eram música (mesmo que uma música diferente das que até então tivemos contato). Ficávamos encantados com o efeito que elas eram capazes de causar tanto nos seus intérpretes e, principalmente, no público. O compromisso e o prazer dos intérpretes era algo notável em suas execuções. Do mesmo modo, o público (muitas vezes diverso daqueles frequentadores das salas de concerto tradicionais), em razão de suas manifestações espontâneas de espanto e riso, nos parecia mais intimamente conectado às execuções. Logicamente, se trata de uma sensação subjetiva, mas esse tipo de prazer interno, essa sensação de conexão com os presentes, nos parecia possibilitada, em grande parte, pelas obras ali executadas.

Mas ‘nem só de *performances* ao vivo vive o público’ (e principalmente o público goiano). Como as experiências *in loco* não acompanhavam nosso desejo de reassistir essas obras e de conhecer outras parecidas às descritas anteriormente, encontramos, através da internet, produções das mais diversas. Além disso, observar as partituras dessas obras, embora não tão estimulante quanto as *performances*, se mostrou um meio de satisfazer esse desejo. Assim, bastante de nosso contato se deu através da experiência gravada e da observação de partituras.

Tanto nos impactaram essas experiências que passamos a empregar cada vez mais conscientemente alguns recursos cênicos nos concertos que organizávamos, bem como em

nossas próprias criações. Pela vivência, questões sobre **quando** e **como** empregar esses recursos foram sendo criativamente solucionadas ao longo do tempo, mas foi a partir do processo de pesquisa que pudemos compreender mais sistematicamente **quais** são esses recursos efetivamente e como se dão algumas de suas formas de escrita.

Dessa forma, para a realização deste trabalho, dado que nosso objetivo primeiro é o de investigar o uso composicional dos materiais cênicos, abordaremos o assunto de duas formas diferentes. Pelo viés da pesquisa bibliográfica e da análise, observarmos a presença, as características de escrita e o funcionamento destes em obras de Maurício Kagel e Estercio Marquez Cunha. Entendemos também que esses compositores têm suas próprias questões ideológicas e estéticas, e essas mesmas questões influem diretamente no modo como se dão suas criações, de modo que, investigar essas questões é também investigar a natureza e a motivação desses materiais sob um olhar mais abrangente.

Portanto, a pesquisa se estrutura em um arco de três capítulos. No primeiro, dado que nosso trabalho aborda a obra de compositores diferentes, promoveremos a discussão terminológica necessária à compreensão e delimitação geral do objeto de pesquisa. Nessa mesma parte, apresentaremos as características básicas do teatro instrumental de Mauricio Kagel para, apresentada nossa abordagem de análise a partir da noção de ‘materiais cênicos’ e da sistematização destes a partir das ideias de Tadeusz Kowzan (1998), observarmos *Dressur*, de Mauricio Kagel.

O segundo capítulo amplia o foco de observação. Trataremos de investigar de forma ampla algumas declarações expressas por Mauricio Kagel e Estercio Marquez Cunha, de modo a discutir como o surgimento de novas tecnologias de gravação e difusão de música teria sido responsável pelo desvanecimento da natureza visual da música (como apontam esses compositores), tentando compreender como eles, através de suas criações, responderam criativamente a essa problemática.

No terceiro capítulo entramos especificamente na obra de Estercio Marquez Cunha. Nessa parte, traçamos primeiramente seu perfil biográfico e listamos as obras do compositor que fazem uso de recursos cênicos. A seguir, relatamos o processo de edição e produção do concerto com obras suas para então prosseguir com a análise de *Solilóquio* (2021), para trombone solo, e com a comparação entre manuscritos e edições. Finalizamos com uma discussão acerca do caráter ‘lacunar’ de suas obras.

Na seção de anexos, podem ser encontrados todos os manuscritos e edições das seis obras de Estercio Marquez Cunha, e, também, na nota de rodapé abaixo<sup>1</sup>, é possível acessar o link para a visualização de três delas, conforme executadas e gravadas em concerto.

---

<sup>1</sup>Link do canal do Música Íntima onde podem ser encontrados os vídeos das *performances* do concerto com as obras *Solilóquio* (2021), *movimento para dois percussionistas* (2018) e *Tempo e Espaço* (2017): <<https://www.youtube.com/@musicaintima6801/featured> > Acesso em 20 de fevereiro de 2023.

**1. MÚSICA CÊNICA:  
TERMOS, ABRANGÊNCIAS E MATERIAIS**

## 1.1 Objeto: terminologias e definições

São muitas e, também, diversificadas as práticas culturais que mesclam música a todo tipo de recursos visuais. Elas remetem a tempos imemoriais e ocupam todo tipo de espaço na cultura humana. Nos interessamos por esse tipo de relação, a qual põe em contato o sonoro e visual, de modo que nosso trabalho pretende tocar um minúsculo fragmento dessa temática. Restringindo-nos às práticas da música de concerto, que tem sua história marcada pelas diferentes maneiras de se relacionar compositor-criação-notação-intérprete, buscaremos observar quais são, como são e porque são empregados materiais visuais (que aqui os trataremos por ‘cênicos’) no ato criativo.

Trataremos de discutir com mais calma essa noção mais à frente, mas, por hora, gostaríamos de adiantar o que queremos dizer com materiais cênicos: neste trabalho, esse tipo de material diz respeito a tudo aquilo que, fruto da manipulação composicional, é projetado no palco da *performance* com o intuito de interferir também na visualidade da interpretação. A quantidade de materiais e diversidade de suas aplicações é vasta, sendo muitos os meios e (mais ainda) as formas de se interferir na visualidade (e é isso que torna o espectro desse tipo de prática tão amplo).

Mas, tratar a questão assim, sob essas bases, não facilita na compreensão do objeto de nosso estudo. Por essa mesma razão, nos sentimos obrigados a delimitar ainda mais o campo de nossa observação.

Dessa forma, de modo a reduzir o foco de observação, nos restringimos ao universo das práticas contemporâneas da música de concerto que, a partir da segunda metade do século XX, encontraram no trabalho de diferentes compositores de diferentes regiões do planeta maneiras de relacionar a linguagem musical à linguagem cênica.

Uma particularidade do cenário que esse grupo de práticas implica é a de que não se trata de um desenvolvimento linear. Esses diferentes compositores adotaram diferentes estratégias de abordagem do fenômeno cênico que implicaram em diferentes formas de notação e conexão entre os materiais, de modo que não se pode falar em uma música cênica, ou uma música-teatro, um teatro instrumental, etc., e arriscamos dizer que toda tentativa de unificação em uma única definição e caracterização, em prol de um único termo comum, falharia inevitavelmente.

É a partir dessa problemática, que implica na delimitação do objeto, que pretendemos nos debruçar nesta primeira seção. Dessa forma, pretendemos tocar um problema ainda latente: o da discussão terminológica e da abrangência de suas definições. Dentre as variações

terminológicas e suas consequências teóricas, buscaremos apresentar a que melhor defina o objeto de nossa pesquisa sem, no entanto, ignorar as escolhas terminológicas e diretrizes estéticas dos compositores específicos que trabalharemos a seguir.

Por isso, haja vista que nosso trabalho não pretende abranger todo um gênero, mas investigar os materiais nas obras de Mauricio Kagel e Estercio Marquez Cunha, bem como em nossa própria criação, não sentimos a necessidade de discutir toda a problemática terminológica, focando, portanto, nos termos que interessam a essa pesquisa, em suas abrangências e contextualizações históricas (o que já exigirá uma discussão mais ampla).

### 1.1.1 Música Cênica

Desse modo, dentre os pesquisadores por nós observados, nos identificamos com aqueles que se valem do termo música cênica, adotando-o para a definição de nossas próprias criações. Das pesquisas brasileiras que utilizam esse termo, encontramos os trabalhos de Maria Clara de Almeida Gonzaga (2002), Natali Calandrin Martins (2015), Kemuel Kesley Ferreira dos Santos (2017) e Gustavo Cardoso Bonin (2018; 2020).

Dentre os citados acima, a pesquisadora Maria Clara de Almeida Gonzaga (2002) nos apresenta o termo *música cênica* em sua dissertação de mestrado. Sua pesquisa foca em cinco compositores brasileiros que, de alguma forma, acabaram por incorporar elementos cênicos diversos às suas obras para piano. Dentre da bibliografia por nós pesquisada, Gonzaga (2002) também é a primeira a propor uma abordagem que apresente os materiais cênicos nas obras trabalhadas. Dessa forma, após uma descrição geral de cada uma das cinco obras, a pesquisadora tece comentários sobre o aparecimento dos recursos cênicos nelas, embora não sinta a necessidade de defini-los mais profundamente. Mesmo assim, a pesquisadora conclui que “os elementos teatrais inseridos foram: cenário, figurino, iluminação, expressão corporal, expressão facial, declamação, representação”. (GONZAGA, 2002, p. 102). Além disso, a pesquisadora utiliza o termo música cênica, mas, na conclusão de sua pesquisa, a define em linhas bastante gerais e deixa mais ou menos implícito o motivo de sua escolha terminológica. GONZAGA (2002) cita que, nos processos de entrevista com os compositores, um deles, o compositor curitibano Henrique Morozowicz teria se referido ao termo:

O compositor Henrique Morozowicz referiu-se a outro termo que já se encontra em trânsito nos ambientes musicais: Música Cênica — o que é diferente de Música de Cena, composta especialmente para espetáculos teatrais — como aquela que conta com o elemento visual em sua apresentação, o que parece ser o mais apropriado. (GONZAGA, 2002, p. 101).

Natali Calandrin Martins (2015), também utiliza o termo. A pesquisadora e percussionista apresenta, em seu trabalho, um panorama geral de obras estrangeiras e brasileiras para percussão que façam uso de elementos cênicos, terminando com um estudo interpretativo de *Toucher*, de Vinko Globokar. Seu primeiro capítulo propõe uma discussão mais abrangente em busca da delimitação do termo, sendo a primeira pesquisadora da música cênica a fazê-lo. Sua definição, fundamentada em Salzman e Dési (2008), opta pela abordagem da negação (música cênica não é ópera e não é musical), afirmando-a como uma linguagem onde “música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistindo, interagindo e, geralmente, em plano de igualdade” (p. 5). Entretanto, ela também argumenta que sua preferência pelo termo vem de sua compreensão hierarquizante a respeito da posição das palavras na composição do termo: “música”, primeiro, “cênica”, em seguida; desse modo, MARTINS (2015) recorre a ideia da primazia da arte sonora que, no caso, é acompanhada por ações cênicas. Mesmo assim, a pesquisadora adverte que sua terminologia transita entre teatro musical, música-teatro ou ainda teatro instrumental, pois ela interpreta que todos os termos tratam de um evento musical acompanhado de ações cênicas. Sua abordagem, assim como a de GONZAGA (2002), demonstra uma postura não restritiva e bastante embasada na prática.

A música cênica, portanto, é de difícil definição quando se tem que descrevê-la, dada a similaridade descritiva com outras formas de arte; mas quando se está diante de um espetáculo no qual obras de música cênica são interpretadas, não há dúvida de que a percepção ocorrerá e que o público a distinguirá com facilidade de uma peça de teatro que utiliza música, de uma ópera ou de um musical. (MARTINS, 2015, p. 8)

Mas é o pesquisador e percussionista Kemuel Kesley Oliveira dos Santos (2017) quem propõe uma abordagem mais sistemática em relação a discussão terminológica. Com a proposta de apresentar uma análise interpretativa de *Lost and Found* (1985), de Frederic Rzewski, a parte inicial de sua abordagem se desenvolve a partir de duas perspectivas: 1. Discussão do contexto histórico e estético no qual a música cênica se insere, abordando algumas correntes vanguardistas do séc. XX (*Happenings*, *Body Art* e *Performance Art*), buscando apontar conexões entre práticas comuns dessas correntes e algumas obras por ele definidas como pertencentes ao repertório da música cênica; 2. Observação dos diferentes termos e suas abrangências a fim de apresentar sua opção pelo termo “música cênica”. Sua escolha se fundamenta no trabalho citado acima de Natali Calandrin Martins (2015), identificando-se justamente com o caráter hierarquizante que carregaria o termo, conforme descrito pela pesquisadora, apenas pontuando que o termo “cênico” não deve remeter ao mundo do teatro, mas sim a um ambiente multiartístico mais abrangente. Essa ideia se fundamenta nas definições de “cênico” e “espetáculo” retiradas do dicionário de verbetes de Patrice Pavis (2008).

Entretanto, sua formulação está fora de contexto. A definição integral de cênico é: “1. Que tem relação com a cena; 2. Que se presta à expressão teatral. Uma peça ou uma passagem que são às vezes particularmente cênicas, isto é, espetaculares, facilmente realizáveis e representáveis” (PAVIS, 2008, p. 42). Vemos que as relações possíveis são outras e a definição traz o termo “espetacular”, diferente de “espetáculo”, conforme interpretado por SANTOS (2017), remetendo a outras questões bastante diferentes das que fundamentam a definição do pesquisador. Além disso, a ideia de cena, em PAVIS (2008), remete a ideia de palco e aquilo que ele projeta (como uma ideia expandida de cenário).

Não acreditamos que as fundamentações de SANTOS (2017) sejam convenientes para uma definição para música cênica, mas concordamos com o direcionamento de sua ideia. Entendemos que a intenção do pesquisador é a de se afastar do termo “teatro” por entender que, em sua compreensão, os materiais cênicos podem estar ligados mais fundamentalmente à outras artes. Seu trabalho, como mencionado a pouco, está cheio de exemplos de possíveis conexões com correntes da vanguarda, mas, a título de exemplo, duas das obras trabalhadas por ele em sua prática de percussionista ilustram bem sua intenção. *Six Elegies Dancing* (1985), de Jennifer Stasack, e *O Homem Só* (2016), de Estercio Marquez Cunha, são obras em que seus materiais apontam para artes diversas da arte teatral (artes marciais e dança, respectivamente). Poder-se-ia argumentar que as peças não requerem efetivamente um “lutador” e um “dançarino”, mas sim a mimética de seus movimentos, mas o “teatral” (da maioria das outras abordagens terminológicas) também não requer necessariamente um ator. Entendemos que a ampliação do termo (de “teatro” para “cênico”) pretendida por SANTOS (2017) busca dar peso à natureza plural dos materiais, direcionando o olhar para uma maior ênfase no potencial cênico que materiais possam inspirar e para as fontes que ele possa remeter, afastando do intérprete a sensação de ‘ter que representar’:

Entendemos também que a referência ao teatro presente na maioria das terminologias encontradas pode não ser favorável conceitualmente [...] 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. (SANTOS, 2017, p. 44)

Essa vontade de ampliação é sintetizada por Gustavo Cardoso Bonin (2018), o último pesquisador que também adota o termo música cênica, ao utilizar o termo “artes da cena”:

O principal elo entre esses autores encontra-se na diferença entre a interação da **música com a linguagem do teatro**, em uma amplitude mais restrita às práticas históricas e estruturais do *teatro*, e a **música com elementos cênicos**, dentro da abrangência que as *artes da cena* podem recobrir. (p. 27 – grifos do autor).

O trabalho de BONIN (2018) dá um passo ainda mais adiante nessa linha de pesquisadores que adotam o termo em comum. Em sua dissertação, o pesquisador enxerga a

música cênica como prática performática oriunda das manifestações da música contemporânea de concerto, tratando de pesquisá-la pelo viés de suas variadas terminologias, observando suas respectivas abrangências.

Através de uma bastante ampla revisão bibliográfica, ele mapeia as terminologias em uma série de trabalhos acadêmicos em língua portuguesa, alertando para o fato de ser lugar comum que essas pesquisas apontem a situação conflituosa no que diz respeito às suas divergências entre termos, definições e abrangências, notando ainda divergências e similaridades a respeito da definição do objeto em questão (uma música com elementos cênicos).

Em português, a variedade terminológica é expressa por termos como teatro musical, música teatral, teatro instrumental, música teatro e música cênica, tendo o *Musiktheater* alemão como marco terminológico mais ou menos em comum entre os pesquisadores, que também costumam se fundamentar no livro *The New Music Theater* (SALZMAN; DESI, 2008).

BONIN (2018) também aponta o consenso entre a maioria dos pesquisadores abordados ao circunscreverem a amplitude do termo às *performances* experimentais (*avant-gard*) no campo da música de concerto contemporânea que, a partir da segunda metade do século XX, se viram diretamente influenciadas pela presença, suas ideias de obras, de John Cage em 1958 na *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt.

Desse modo, concordamos plenamente com aqueles que entendem, como marco inicial, os eventos comentados no parágrafo anterior. Mas nos identificamos mais profundamente com aqueles que adotam o termo música cênica, nos identificando com as proposições e perspectivas dessas pesquisadoras e pesquisadores. Enxergamos que a noção que pudemos deduzir de SANTOS (2017) encontra bom complemento na interpretação de BONIN (2018). Entendemos que ambos ressaltam a natureza plural dos materiais, não se circunscrevendo às possibilidades da arte teatral. Além disso, pela ideia da construção hierárquica do termo abordada por MARTINS (2015), entendemos que ampliar o foco do “teatro” para “artes da cena” ajuda na compreensão de que a obra é, antes de tudo, musical, afastando o intérprete da necessidade de ter que se entender como um ator. Por último, como efeito colateral, acreditamos que essa abordagem dá mais espaço para a compreensão da música cênica “como aquela que conta com o elemento visual em sua apresentação”, como sugeriu GONZAGA (2002, p. 101).

### 1.1.2 O teatro instrumental de Mauricio Kagel e a música-teatro de Estercio Marquez Cunha

Como vimos pouco mais acima, Gustavo Bonin (2018) percebe a importância do livro *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body* (2008), dos autores Eric Salzman e Thomas Dési para a fundamentação da maior parte dos trabalhos brasileiros. Propondo um apanhado histórico e conceitual bastante amplo, um dos feitos do livro é a tentativa de definir o que é *music theater*, diferenciando esse tipo de manifestação em relação à ópera e aos *musical theaters* da Broadway e do West End Londrino. Os autores ainda arriscam um novo termo, o *the new music theater* para se remeter às práticas de um grupo de compositores ligados aos cursos de Darmstadt, conforme também mencionado mais acima.

Dessa forma, a situação de divergência entre termos, definições e abrangências, anunciada nas pesquisas brasileiras, conforme apontado por BONIN (2018), é uma questão exposta logo no prefácio do livro: “a falta de categorizações e a falta de definições é, ao mesmo tempo, a glória e o problema do *music theater*”<sup>i</sup> (p.vii – tradução nossa). Na citação, fica evidente que, ao menos até 2008, ano de sua publicação, os problemas eram classificar (distinguir o conjunto de características de algo) e definir (dar o significado de algo) a chamada *music theater*, termo que eles pretendem, ao longo de toda a introdução, diferenciar das produções dos *musical theaters* e, principalmente, da ópera.

Mas, mesmo assim, inicialmente amparados por um termo, os autores dão um passo atrás, afirmando que “no entanto, alguns problemas terminológicos parecem inevitáveis”<sup>ii</sup> (SALZMAN; DESI, 2008, p. 4 – tradução nossa). Nas primeiras páginas do livro, os autores pontuam que o termo *music theater* é uma tradução para língua inglesa do termo *Musiktheater*, sendo que este último é normalmente associado às performances de obras vanguardistas de compositores como Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel a partir de 1960 e, portanto, situados na segunda metade do século XX.

Entretanto, essa associação gera uma pequena confusão por algumas razões. Segundo os pesquisadores, o termo original em alemão é inicialmente utilizado para se referir às *Zeitoper* (óperas de câmara) provenientes da parceria entre Bertold Brecht e Kurt Weill em obras como *Mahagonny* (1930) e *Dreigroschenoper* (1928)<sup>2</sup>. Após a tradução do termo para língua inglesa<sup>3</sup>,

<sup>2</sup> Claudia HANSEN (2014) afirma que *Songspiel*, *Lehrstück* e *Zeitoper* eram termos utilizados por Brecht e Weill para descreverem seus *musikalishes Theater*, como uma tentativa de quebra com a tradição do *Gesamtkunstwerk* wagneriano.

<sup>3</sup> O termo teria sido utilizado pela primeira vez por Eric Salzman em um artigo no *New York Times* nos anos de 1960s (SALZMAN; DÉSI, 2008, p. 135).

o termo rapidamente começou a ser utilizado também pelo ciclo da *Broadway* estadunidense e do *West End* Londrino para nomear seus novos espetáculos de caráter mais ousado, em detrimento do antigo *musical comedy*.

Além dos trabalhos de Weill/Brecht, Salzman e Dési (2008) utilizam o termo *music theater* para se referirem às óperas de câmara de compositores como Paul Hindemith, Ernest Krenek, Kurt Weill, além das obras de menor escala com performance teatral de membro do *Les Six* (Francis Poulenc e Darius Milhaud) de compositores como Benjamin Britten e Leonard Bernstein, todos desenvolvimentos da primeira metade do século XX (SALZMAN; DÉSI, 2008). O termo também alcança algumas obras de Igor Stravinsky e Arnold Schoenberg, como *L'Histoire du Soldat* (1918) e *Pierrot Lunaire* (1912), frequentemente apontadas como primeiras formas de *musical theater*<sup>4</sup>:

As formas cabaré-e-folk influenciaram obras como *Pierrot Lunaire* [1912] e *L'Histoire du Soldat* [1918], e os movimentos de óperas de câmara dos anos de 1920s, começaram a transformar os *music theaters* de ato único, produzidas em teatros pequenos, halls ou mesmo espaços não performáticos, em um novo modelo padrão<sup>iii</sup>. (SALZMAN; DESI, 2008, p. 104 – tradução nossa).

Desse modo, estabelece-se uma certa confusão, na qual os desenvolvimentos relacionados à música contemporânea de concerto da primeira e segunda metade século XX estariam reunidos dentro do mesmo termo. Além disso, seu uso também confundir-se-ia com o conjunto de práticas mais populares do espectro dos musicais.

Salzman e Dési (2008) afirmam que o termo (*music theater*) pode ser empregado de modo a obter duas finalidades opostas: na primeira, o termo age de forma inclusiva, abrangendo todo o universo de práticas onde teatro e música são empregados de forma complementar. Na segunda, a definição é aplicada de modo a excluir óperas, operetas e os *musical theater*, definição adotada no livro e recebendo a nova terminologia (cunhada pelos próprios autores) *New Music Theater*<sup>5</sup>.

Pouco depois de apresentado o novo termo, afirmando-o como terminologia a ser adotado no livro, os autores aparecem com a definição:

*Music theater* é teatro dirigido pela música (i.d. decisivamente conectado a temporalidade e organização musical) onde, ao menos música, linguagem, vocalização, movimento físico existem, interagem ou coexistem lado a lado em algum

<sup>4</sup> Os dois compositores, em razão de algumas de suas obras, são frequentemente apontados nos livros (HEILE, 2006; HANSEN, 2014) e trabalhos acadêmicos (dentre alguns deles: GONZAGA 2002; SERALE, 2011 e 2019; MAGRE, 2017; BONIN, 2018) como sendo precursoras das novas práticas dos compositores ligados à Darmstadt.

<sup>5</sup> Claudia Hansen (2014) também adota essa dupla designação, sendo que o *music theater* (com iniciais minúsculas) é tomado como um gênero que abarca outros subgêneros (como um termo “guarda-chuva”), inclusive o *Music Theater* (com iniciais maiúsculas), como subgênero mais ou menos equivalente ao termo dos autores.

tipo de igualdade, mas interpretados por intérpretes diferentes e em um ambiente social diferente daqueles normalmente caracterizados como operas (interpretados por cantores de ópera em casas de ópera) ou *musicals* (interpretados por cantores de musicais em teatros “legítimos”)<sup>iv</sup>. (p. 5 – tradução nossa)

A citação acima é um trecho quase imediatamente posterior à exposição do novo termo e, como vemos, ela define não o *new music theater*, mas o *music theater*. Entretanto, entendemos que a intenção dos autores é, primeiro, diferenciar as práticas do *music theater* da ópera e dos *musical theaters* para, depois, apresentar a ideia de sucessão de uma primeira fase do *music theater*, pós Primeira Guerra Mundial, de uma nova fase, pós Segunda Guerra Mundial, reunindo os compositores de Darmstadt e suas práticas sob o título de *new music theater*. É essa a ideia que se pode perceber a partir da citação seguinte (muito posterior à introdução do livro):

O *new music theater* foi inventado na Alemanha. A palavra *Musiktheater* — da qual foi originalmente derivado o termo em inglês *music theater* — estava originalmente conectado a Kurt Weill e as novas óperas de câmara (ou *Zeitoper*) do período posterior a Primeira Guerra Mundial. [...] Após a Segunda Guerra Mundial, o *music theater* voltou. Esse novo *new music theater* não era um retrocesso para algo que Weill, Brecht, Hindemith ou Schoenberg já haviam alcançado nas décadas de 1920 ou 1930. As primeiras obras não convencionais dos *Darmstadteers* foram chamadas de “*instrumental theater*” or *musikalisches Theater*”. (SALZMAN; DÉSI, 2008, p. 135 e 136 – tradução nossa).

É possível notar como, na citação acima, os autores aglutinam o teatro instrumental (*instrumental theater*) de Mauricio Kagel aos *musikalisches Theater* de Karlheinz Stockhausen, de modo a compor a noção de *new music theater*. Dessa forma, os autores, através das práticas de vários compositores, tecem uma rede de práticas que também comporiam o termo. Entretanto, dado o caráter bastante individual de cada compositor, SALZMAN e DÉSI (2008) não alteram as terminologias adotadas por cada um, de modo, ao longo do livro, são apresentados termos como *azione musicale*, *visible music*, *mimodrama*, *theater pieces*, etc. Claudia Hansen (2014), faz uma boa síntese, trazendo as figuras desse primeiro grupo de *new music theaters* e aspectos comuns entre eles:

Na década de 1960, compositores da geração do pós-guerra como Mauricio Kagel (1931 - 2008), Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), György Ligeti (1923 - 2006), Luciano Berio (1925 - 2003), Dieter Schnebel (n. 1930), Luigi Nono (1924 - 1990) e John Cage (1912 - 1992) começaram a compor música teatral e encenada que não era fruto da tradição da ópera. Seus métodos de composição foram influenciados pela ideia de que todos os aspectos da produção sonora deveriam fazer parte da performance, incluindo espaço, uso prolongado da voz e atividade física do músico enquanto faz música. Além disso, uma nova filosofia de percepção, afirmando que todos os tipos de sons podem ser experimentados como música e usados como material musical, como por exemplo, sons ambientais e eletrônicos, abriu possibilidades composicionais completamente novas<sup>vi</sup>. (p. 21 – tradução nossa).

No meio desse grupo de compositores e novas práticas, emerge como um de seus personagens centrais, a figura de Kagel e seus *instrumental theater*. Abordaremos os aspectos

do teatro instrumental do compositor na seção seguinte, mas, a título de introdução, Salzman e Dési (2008) comentam:

Em seu próprio manifesto (1960), também se refere à *kinesis*, em particular o movimento em palco dos músicos, como uma característica básica do teatro instrumental. [...] Kagel quer que os músicos se movam e atuem em tais espaços e, quer esses movimentos constituam ou não “atuação”, eles seriam os exageros tipicamente controlados de gestos estereotipados de músicos em ação performática. Ou talvez sejam apenas gestos insignificantes do comportamento humano normal. Kagel conjecturou que o ruído e o som, musicais ou não, muitas vezes são apenas subprodutos da performance cênica. Ele se interessou por observar essa margem minimalista e efêmera da performance teatral e musical<sup>vii</sup>. (p. 324 – tradução nossa).

Porém, o termo música-teatro utilizado por Estercio Marquez Cunha é decorrente de conexões posteriores. Na tradução do *music theatre* para português, o termo utilizado para se referir às obras associadas às práticas da música de concerto contemporânea recebeu a tradução do inglês, tomando a forma de “teatro musical”. Porém, na tradução para português dos *musical theaters*, o mesmo termo foi adotado e já era parte integrante do vocabulário da sociedade brasileira quando compositores da música de concerto de cunho mais experimental como Jorge Antunes, Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes, por exemplo, começaram a trabalhar aspectos cênicos em suas composições, gerando uma confusão ainda maior do que a do inglês. É o que fica atestado nas palavras do compositor Gilberto Mendes:

A ideia do teatro musical nasceu com o teatro natural que existia na execução de uma música: o cara que entra em cena, puxa a cadeira, coloca a estante, a partitura, ela cai, ele pega, coça a cabeça ... é um teatro. Não há nada mais teatral do que um regente na música clássica: toda aquela encenação... é um enorme teatro, isso aí. E assim nasceu a ideia do teatro musical, que nasceu da própria música: não tem nada a ver com teatro, isso. [...] O nome é ruim porque é uma coisa que já existe: o teatro musical da Broadway. E uma parte da música contemporânea que se especializou em desenvolver o lado visual além da música até chegar ao ponto de desenvolver certas coisas que tem implicitamente a música, mas não tem a música. (GONZAGA, 2002, p. 144)

O trecho apresenta a noção de teatro musical a partir das palavras do compositor. Vemos como, para ele, o aspecto teatral do teatro musical se aproxima da noção de teatro instrumental trazida por Salzman e Dési (2008). Se trata de um interesse em comum pelos “gestos insignificantes do comportamento humano normal”, é essa valorização dessa “margem minimalista e efêmera da performance teatral e musical” que interessa ao trabalho composicional de Mendes<sup>6</sup>.

Além disso, em virtude da confusão gerada pela tradução do inglês, Gilberto Mendes passa a adotar o termo “música-teatro”, termo cunhado pelo poeta Florivaldo Menezes a partir

---

<sup>6</sup> Os resultados composicionais de Mendes e Kagel diferem bastante — e, nesse sentido, trabalhos como o de MAGRE (2017) e BONIN (2018) trazem um excelente panorama da criação do compositor santista —, mas o que interessa é notar como seus interesses se aproximam.

da tradução poética do termo em alemão (MAGRE, 2017). Desse modo, surge no cenário brasileiro esse termo, que também será adotado por Estercio Marquez Cunha, e se insistimos na figura de Gilberto Mendes é por este ter representado grande importância na trajetória criativa de Estercio Marquez Cunha. Trataremos sobre o compositor no terceiro capítulo, mas, por hora, basta a confissão expressa nas palavras do próprio compositor: “Com o Gilberto, eu tive essa relação no curso, depois, (...) outros encontros com ele, mas (...) a leitura que eu fiz da obra do Gilberto depois, me influenciou muito, principalmente com as ideias daquilo que é o teatro música<sup>7</sup>”. (BARBARESCO FILHO, 2015, p. 307).

### **1.1.3 Considerações**

Desse modo, apresentamos as três terminologias que comporão esse trabalho. Quando, comentando sobre à prática da música composta com elementos cênicos, abordando-a, assim, em panorama mais geral, utilizaremos o termo música cênica. Quando nos remetermos especificamente à criação de Estercio ou de Kagel, utilizaremos o termo adotado por cada um, música teatro e teatro instrumental, respectivamente.

---

<sup>7</sup> O compositor vinha adotando o termo teatro música para se referir à sua criação, no entanto, nos últimos tempos, o compositor vem adotando o termo música teatro. Discutiremos essa questão na terceira parte deste trabalho.

## 1.2 O teatro instrumental de Mauricio Kagel

Nascido em Buenos Aires, capital da Argentina, Mauricio Kagel (1931 – 2008) faz parte do grupo dos primeiros compositores contemporâneos a empregar materiais cênicos em suas composições. Seu envolvimento com o *Agrupación Nueva Música*, já em 1947, revela seu engajamento para com a música e o pensamento vanguardista<sup>8</sup>. Estudou, mesmo que por pouco tempo, com dois dos grandes nomes das artes argentinas: Juan Carlos Paz e Jorge Luiz Borges<sup>9</sup>. Desenvolve trabalhos como músico na *Chamber Opera* de Buenos Aires, trabalhando produções das operas de câmara de Benjamin Britten e Darius Milhaud<sup>10</sup>. Depois, em 1956, alça o cargo de *maestro interno*, no Teatro de Colón, trabalhando como pianista correpetidor e maestro assistente. Além da música, seu envolvimento com as artes visuais se dá ainda em seus anos em terras sul-americanas. Impulsionado por Jorge Luiz Borges, trabalha como editor de filme e fotografia no jornal *nueva visión*, compõe a trilha para o filme *Muertes de Buenos Aires*, de Alejandro Sanderman e chega a produzir seu primeiro filme.

Em 1957, Kagel muda-se de sua cidade natal para Colônia, Alemanha. Pouco depois, aparecem seus primeiros teatro instrumentais (*instrumentales Theater*)<sup>11</sup> que incluíram duas obras compostas na mesma época, *Sonant* (1960/...) e *Sur Scène*, ambas compostas praticamente simultaneamente em 1960. Neste ponto, Björn Heile afirma residir um marco importante na obra do compositor. Essas obras, individualmente, apontam para caminhos opostos: uma apresenta o que o musicólogo chama de musicalização do teatro experimental (*musicalization of experimental theater*), enquanto a outra segue pelo caminho da teatralização da *performance* musical (*dramatization of musical performance*)<sup>12</sup>; e ambos vão sendo simultaneamente percorridos pelo compositor em suas obras posteriores.

---

<sup>8</sup> O *Agrupación Nueva Musica* foi fundado pelo compositor Juan Carlos Paz e se destacava no cenário portenho por seu direcionamento estético de vanguarda, contrapondo o *Grupo Renovación*, de orientação nacionalista e neoclassicista. Paz já, em 1934, adotara a técnica dodecafônica e saiu em busca de técnicas mais experimentais ainda nos anos de 1950, e seu grupo apoiava figuras da vanguarda como Schoenberg, Webern, Cowell, Varèse, Messian e Cage (HEILE, 2006).

<sup>9</sup> Jorge Luiz Borges, tido como um dos escritores centrais da América Latina, foi professor de Kagel no *Colegio Libre de Estudios Superiores*.

<sup>10</sup> Essa informação revela seu contato precoce de Kagel com aqueles primeiros *music theater* citados por Salzman e Dési (2008).

<sup>11</sup> O termo teria sido empregado a primeira vez pelo musicólogo Heinz-Klaus Metzger em setembro de 1958 para se remeter à *performance* de *Waters Walk*, de John Cage, em uma das participações do compositor nos cursos de Darmstadt. Essa terminologia também já estaria sendo usada pelo compositor polonês Boguslaw Schäffer nessa mesma época (SALZMAN; DÉSI, 2008). Entretanto, HEILE (2006) afirma que esse termo já aparece em escritos anteriores de Kagel, além de advogar que é o compositor quem dá desenvolvimento ao termo através de suas formulações teóricas e de seus experimentos práticos composicionais.

<sup>12</sup> Optamos, para o segundo termo, por manter a tradução conforme aparece em PICKLER (2015).

Em *Sur Scène*, os *performers* (barítono, orador, mímico e três músicos, incluindo um percussionista) estão “Apresentando uma performance musical dentro de um contexto quase teatral” (HEILE, 2006, p. 35 – tradução nossa). Um orador recita notas críticas com inflexões bizarras, enquanto um ator mudo fica cada vez mais ansioso na plateia. O barítono e os instrumentistas fazem parte do drama mais do que da música. Eles parecem indiferentes em realizar a composição de uma maneira típica de um concerto tradicional. A própria música desempenha um papel subserviente ao conteúdo dramático predominante. Essa é uma característica típica do teatro instrumental, onde os aspectos teatrais são destacados para além dos aspectos musicais de uma performance.

Em *Sonant*, em sentido contrário, Kagel “transforma a execução de instrumentos musicais em ação teatral” (*Ibidem* – tradução nossa). É como se Kagel concebesse os movimentos de tocar a partitura antes das notas em si. No movimento intitulado *Pièce touchée*, *pièce jouée*, os instrumentistas imitam a execução da música na partitura. O público é forçado a considerar a ação física de um músico executando uma partitura, sem que o próprio som seja ouvido. Nas palavras de HEILE (2006),

a música resulta das técnicas de execução dos instrumentos envolvidos. Considerando que, de acordo com o entendimento convencional, a música existe como um estado ideal antes de sua realização instrumental específica e pode frequentemente ser adaptada a diferentes instrumentos, são as ações físicas nos instrumentos que produzem a música em *Sonant*<sup>viii</sup>. (*Ibidem* – tradução nossa).

A produção musical-cênica do compositor é bastante vasta, mas o compositor não deixou de fazer formulações teóricas que refletissem sobre e orientassem seu trabalho criativo. Analisando os trabalhos da cantora e pesquisadora Debora Pickler (2015), assim como os do percussionista e pesquisador Daniel Serale (2011; 2016), ambos fazem observações acerca das proposições teóricas de Kagel para o teatro instrumental formuladas em um texto de 1963. Caracterizadas nas três formulações a seguir, essas proposições apresentam o componente essencial do compositor: 1) “Uma nova postura do intérprete” (SERALE, 2011, p. 21): Por não existir (à época) um repertório, nem mesmo uma tradição do gênero, não existem técnicas de interpretação já cristalizadas, o que abre espaço a uma imprevisibilidade cênica, exigindo do intérprete entrega, sabendo que o palco da performance musical não difere do palco teatral. Mesmo assim, as novas práticas vinham demonstrando uma tendência à síntese, prescindindo de qualquer elemento excessivo (cenário, figurino, iluminação especial), sendo suficiente apenas a execução instrumental e a ação teatral do intérprete (resguardada a colaboração com o encenador ou maestro); 2) “O movimento e o gesto” (*ibidem*): O movimento (ou, o elemento cinético) é visto como recurso fundamental ao impingir constante perturbação à fonte sonora a

fim de influenciá-la dinamicamente e ritmicamente ou extrair outros novos sons; 3) “O instrumento ideal é o intérprete” (*ibidem*, p. 22): O instrumentista é visto como o instrumento ideal por ser aquele que executa ou impõe o movimento. Dessa forma, o Teatro Instrumental de Kagel reafirma a importância do intérprete e de sua função criativa musical e cênica, exigindo empenho na resolução das questões relativas à performance (o que já vinha se estabelecendo com as práticas composicionais de indeterminação e aleatoriedade). Além disso, pela natureza da obra, que segue a lógica de controle (maior ou menor) da notação musical, a ação cênica é submetida à tutela do tempo musical, ao mesmo tempo que, ela mesma, pode originar os sons.

### 1.2.1 Considerações acerca do teatro instrumental de *Dressur*

A respeito da bifurcação de concepções instaurada desde os dois primeiros exemplos de teatro instrumental em 1960, Bjorn Heile (2006) inscreve *Dressur* (1976 – 1977) na tradição de suas obras que vão em busca de uma teatralização da *performance* musical. Uma característica básica dessa perspectiva composicional iniciada em *Sonant* (1960) é de que a música resulta das técnicas envolvidas na execução instrumental. Nessa prática, Kagel foca nas ações físicas aplicadas aos instrumentos para, então, compor com elas, e o resultado disso são gestos e movimentos que ficam expostos, em primeiro plano, transformando a execução instrumental em ações teatrais. Portanto, são necessários movimentos para além daqueles tradicionais à execução instrumental, uma vez que “no teatro instrumental, o intérprete leva ao extremo os comportamentos ligados à interpretação musical (gestual, expressão do corpo), o que o torna verdadeiramente um ator” (KAGEL apud Pickler, p.18).

Diante disso, poderíamos arriscar dizer que o elemento básico articulador dos caracteres cênico e visual de *Dressur* é justamente o trabalho com o corpo. A peça apresenta características bastante peculiares no que tange a aspectos da aplicação de cenário, de acessórios e outros elementos materiais, mas, o que fica mais evidente e o que torna essa peça cênica e visualmente singulares são as abordagens de trabalho com o corpo do músico. Muito dessa singularidade visual decorre da diversidade dos instrumentos, mas, em maior medida, de como o compositor encontra maneiras bastante estranhas de executá-los, quase sempre fazendo uso do controle mecânico do próprio gestual dos intérpretes. Kagel, como pretendemos demonstrar, acaba por criar desde momentos visuais curtos até arcos cênicos maiores através do manuseio gestual de partes diferentes do corpo, pondo-o em contato (e às vezes até em conflito) com os diversos instrumentos dos quais a peça lança mão.

Apesar disso, nem todas as ações propostas por Kagel tem como finalidade última a produção sonora. Algumas delas acabam por exigir movimentos que são empregados muito mais por sua riqueza visual, sendo que outras ainda propõem ações com clara função cênica, sem qualquer implicação direta na produção sonora. Procuraremos evidenciar essas diferenças no decorrer dos exemplos, e veremos que eles são mais ricos na categoria de observação da expressão corporal.

Outro aspecto importante diz respeito às diferentes aplicações e às formas de indicação cênica adotadas por Kagel. Debora PICKLER (2015) distingue as indicações entre as que “dão origem aos sons diretamente (bater uma cadeira no chão)” e outras “necessárias para se produzir um som (pegar um instrumento, ou andar em direção a outro instrumento)” (*Ibidem*). Entendemos que a distinção adotada pela pesquisadora não leva em consideração os casos em que Kagel manipula apenas os materiais cênicos sem o objetivo de intervir no plano sonoro, de modo que mais acurado seria distinguir as indicações que dão origem às ações daquelas necessárias à realização das ações.

Outra particularidade de Kagel, mas não apenas em *Dressur*, diz respeito ao detalhamento de suas ideias através da notação, condensada em diferentes formas de notação. O pesquisador, compositor e instrumentista Christopher Fisher-Lochead faz considerações interessantes a esse respeito. Em um ensaio sobre o *Staatstheater* (1970), uma das obras seminais do trabalho de Kagel, o pesquisador nota que existem duas concepções diferentes de notação atuando simultaneamente na técnica de escritura do compositor:

A notação tradicional da música ocidental é, em sua raiz, descritiva. Ela indica o resultado sonoro desejado através da coordenação de variáveis independentes, não os meios para alcançá-lo. A liberdade da interpretação está na execução técnica, nas ações para alcançar esse resultado. A evolução das técnicas instrumentais, como modo de padronizar a produção de som, tem sido recíproca à evolução da notação. A notação musical é, portanto, a codificação simbólica dessas técnicas padronizadas. A alternativa é uma notação prescritiva, na qual se aplica o sentido inverso, ou seja, a liberdade está no resultado sonoro, não nas ações. (FISHER-LOCKHEAD, p. 4 e 5 – tradução nossa).

Desse modo, o pesquisador aponta a presença de quatro tipos de notação em *Staatstheater*: a notação musical (de natureza simbólica e descritiva); instruções textuais (simbólica e prescritiva); representações gráficas (imagem, descritiva); e epigrama (palavras ou frases curtas contendo referências ou simbolismos extramusicais).

Em *Dressur*, com exceção dos epigramas, também notamos o emprego desses diferentes tipos de notação. Como veremos, as indicações direcionadas às movimentações no espaço são feitas a partir desses três tipos de notação (musical, textual e representação gráfica), enquanto que, para as demais, o compositor adota, à necessidade do momento, uma mescla entre os três

tipos. Além disso, a presença constante da notação tradicional, mesmo quando mais aberta em suas possibilidades de determinação, aponta para regência marcadamente musical do teatro instrumental de Mauricio Kagel.

### 1.2.2 O emprego de materiais cênicos em *Dressur*, de Mauricio Kagel

Nesta segunda parte, buscaremos destacar o uso de materiais cênicos diversos feito por Mauricio Kagel na composição de seu *Dressur* (1976-1977). Sendo um dos pioneiros no trabalho constante com esse tipo de recurso, nossa abordagem, portanto, buscará distingui-los sistematicamente, de modo a observar como são indicados nas partituras e quais são as características dos materiais cênicos por eles engendrados.

*Dressur* está escrita para três percussionistas tocando um total de 44 instrumentos de madeira (dos mais variados tamanhos e formas), em um palco detalhadamente descrito (e também de madeira). Ela integra um ciclo maior: *Quatre Degrés*, ou ‘quatro degraus’. O título desse ciclo faz alusão aos níveis de musicalidade/teatralidade empregados nas obras, variando da mais musical à mais teatral. Desse modo, *Dressur* (ou, ‘adestramento’) figuraria como a obra mais próxima a um polo musical, passando por *Présentation for two* (‘número para dois’), *Variété* (uma paródia do ‘circo de variedades’) e, no espectro oposto, mais próxima a um polo teatral, encontraríamos *Déménagement* (‘retirada’). O ciclo faz alusão ao universo do circo, e o adestramento expresso pelo título da obra é uma tônica do universo sonoro e cênico, figurando os percussionistas como os próprios adestrados. O compositor joga com a ideia de uma virtuosidade a custo de violência, “uma reminiscência da relação entre adestradores e animais” (HEILE, 2006, p. 64).

Kagel escreve a obra para os percussionistas do *Le Cercle* (Willy Coquillat, Jean-Pierre Drouet, Gaston Sylvestre), trio que a estreia em 1977 (KALYE, 2015) e com o qual o compositor produz um filme da *performance* em 1985<sup>13</sup>. Nessa *performance*, mesmo que não esteja requerido na partitura, Kagel faz sua montagem em um ambiente que lembra o circo, enfatizando a ideia temática apresentada no parágrafo anterior, e permite-se relacionar com a citação seguinte:

A *performance* ocorre em um picadeiro simulado (que lembra a prática de treinamento de animais), onde os artistas se envolvem em jogos melódicos, rituais e pausas dramáticas cuidadosamente cronometradas. Os elementos cômicos resultam da interação entre os jogadores, assim como piadas de novidades. A caracterização deve

<sup>13</sup> Recomendamos fortemente o contato com essa *performance* para uma melhor compreensão do que procuraremos expor a seguir. Link de acesso para filmografia do compositor: <<http://www.mauricio-kagel.com/gb/films.html>>, acessado em 18 de março, 2023.

ser lúdica e espontânea, pois os *performers* tentam modificar o comportamento uns dos outros e, às vezes, usam vocalizações como uma moda quase espiritual<sup>ix</sup>. (KALYE, 2015, p. 20 – tradução nossa).

O compositor, logo na folha de instruções, orienta que sua peça é enredada por uma trama, mas que em nada precisa ser exagerada, e o que notaremos na partitura é um grau de detalhamento bastante grande das ideias composicionais, de modo que os intérpretes estejam sempre livres de ter que atuar:

Os eventos musicais que ocorrem no contexto de uma "trama" cênica exigem rigor e concentração. É preciso renunciar a todo tipo de expressões faciais e gestos que possam ser mal interpretados como meio de transmitir um determinado 'conteúdo'. Somente um alto grau de intensidade na *performance* pode despertar no ouvinte o desejado grau de humor ou seriedade; portanto as situações acústico-visuais não pedem nenhum tipo de exagero<sup>x</sup>. (KAGEL, 1977, p. i – tradução nossa).

Dessa forma, a trama a que Kagel se refere, curiosamente ambientada no universo do circo, não propõe uma forma dramática, afastando-se da ideia de representação teatral em detrimento da simples presença física do intérprete (embora rigorosamente concentrada). Não se trata de recriar um circo fictício, encenar personagens desse mundo, representar o real. Os intérpretes continuam a ser intérpretes, não havendo a necessidade de nenhum exagero em busca de qualidades de ator. Apesar de encontrarmos vários momentos em que a ação cênica claramente não resulta da ação física para a produção sonora (indo na contramão do que se convencionou cunhar 'teatralização da performance'), são momentos em que o compositor claramente apresenta fragmentos do real — notemos que entre os compassos 200 e 217 da partitura das *Edition Peters* (1977), Kagel convoca o Percussionista II a inchar-se de modo a se transformar no homem musculoso (*muscle man!*) —. Mas esses momentos surgem como *flashes*, lampejos que não estabelecem relação causal entre si, de modo a não constituírem uma história linear, mas não deixando de estarem amparados por uma trama convencional.

### **1.3 Análise de *Dressur***

#### **1.3.1 Procedimentos de análise**

Para observar os materiais cênicos empregados em *Dressur*, inicialmente nos inspiramos no processo adotado pelo pesquisador Fernando MAGRE (2017) ao discutir os aspectos característicos da linguagem cênica do compositor Gilberto Mendes, um dos pioneiros no trabalho com materiais cênicos no Brasil. Nesse processo, o pesquisador faz uma série de observações mais ou menos gerais a respeito do que ele chama de "traços cênicos" das obras de Mendes, dividindo suas considerações a partir de seis categorias levantadas com base no ensaio "Os signos no teatro — introdução à semiologia da arte do espetáculo" (2003), do

semiólogo do teatro Tadeuz Kowzan. O modo de abordagem empregado pelo pesquisador nos chamou a atenção à possibilidade de distinguir e analisar de modo sistemático, adotando uma abordagem por categorias diversas. Dessa forma, também fomos levados pelo desejo de entender melhor o que efetivamente são essas categorias e como elas operam a partir da abordagem em Kowzan.

Desse modo, o ensaio, apesar de relativamente curto, propõe fornecer uma ferramenta para a análise semiológica do espetáculo. Entretanto, introduzindo o tema da semiologia teatral e contextualizando a motivação para o desenvolvimento de sua ferramenta de análise, o autor adverte acerca da dificuldade encontrada pela semiologia em fornecer uma noção consensual de signo (ponto fundamental no trabalho semiológico). Ao mesmo tempo, ele também afirma o teatro como um fenômeno complexo, dada a abundância de seus signos, bem como das maneiras com que eles se relacionam no espetáculo. Observando o cenário geral das pesquisas semiológicas direcionadas às artes, o autor, finalizando sua introdução, aponta para a situação de quase inexistência de abordagens analíticas com bases semiológicas suficientemente sólidas, o que o trabalho com os signos do teatro a partir do que ele chama de sistemas de signos.

Para entendermos o que seria a complexidade do fenômeno teatral e a abundância de signos do teatro tomemos como exemplo a imagem de um violonista que soa o bordão de seu violão. Aquilo que soa aos ouvidos e convencionamos chamar de nota é o resultado complexo da uma somatória de uma série de outros sons (componentes que convencionamos chamar ‘harmônicos’). Assim também, na ação teatral, palavras simples como “eu te amo” podem dar causa a um fenômeno bem maior que o sentido linguístico dessas três palavras inicialmente propõe. Assim, do tom empregado, da ação física do ator (face, mãos, pernas, etc.), ou até mesmo de questões exteriores a ele (como se comporta a luz, a presença de algum acessório na cena, etc.), podem resultar signos de diferentes sistemas que podem agir de modo a, de um lado, se complementarem ou, em outro extremo, se contradizerem. Tudo somado é o que KOWZAN (1997) aponta como o fenômeno complexo do signo teatral.

Diante desse cenário, fundamentado em noções semiológicas convencionadas a partir do próprio ensaio, KOWZAN (1997) apresenta um método de sistematização dos signos que fornece as bases para a análise prática do fenômeno teatral. Essa sistematização permite que os signos teatrais de natureza próxima sejam reunidos em sistemas de signos específicos. Esses sistemas de signos distinguem o fenômeno teatral a partir de seus componentes, e eles são apresentados sobre os nomes: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento do ator, o vestuário, a maquiagem, o penteado, a iluminação, o acessório, o cenário, a música e o ruído.

É com base em alguns desses sistemas de signos — tomados por MAGRE (2017) como componentes da manifestação teatral — que o pesquisador desenvolve sua discussão a respeito dos aspectos da linguagem cênica (ou traços cênicos) de obra de Mendes. Desse procedimento, o que nos chamou a atenção foi justamente essa possibilidade de utilizá-los como base para a observação do que entendemos serem os materiais cênicos empregados composicionalmente. Além disso, os diferentes sistemas de signos de KOWZAN (1998) guardam uma afinidade em relação aos materiais cênicos apontados por Patrice PAVIS (2008). Mas, efetivamente, o que são materiais cênicos?

A ideia de materiais cênicos diz respeito a tudo aquilo que é veiculado no espaço cênico do palco com a intenção de compor, de alguma forma, a obra: “O palco sempre é, mesmo que o espaço cênico quase não seja trabalhado ou não passe de um espaço vazio, o local de produções concretas de materiais de toda origem destinados a ilustrar, sugerir ou servir de quadro para a ação da peça”. Dessa forma, PAVIS, sem recorrer ao nível de sistematização adotado por KOWZAN, apresenta os materiais cênicos ao dizer: “Representam o papel de materiais os **objetos e formas veiculados pelo palco**, mas também o **corpo** dos atores, a **luz**, o **som** e o **texto falado ou declamado**” (PAVIS, 2008, p. 235 – grifos nossos).

Não queremos adentrar tanto nos domínios da semiologia, mas devemos advertir que os materiais cênicos de PAVIS não são uma tradução direta dos sistemas de signos. KOWZAN inscreve sua abordagem na noção saussuriana de signo, e nela, o signo é tomado a partir de seus dois componentes: significante e significado. Desse modo, a noção de materiais cênicos em PAVIS é expressa da seguinte maneira:

No teatro, o plano do significante (da expressão) é constituído por materiais cênicos (um objeto, uma cor, uma forma, uma luz, uma mímica, um movimento etc.), ao passo que o plano do significado é o conceito, a representação ou a significação que vinculamos ao significante, estando entendido que o significante varia em suas dimensões, natureza, composição. (2006, p. 357).

É essa a materialidade que entendemos encontrar, em diferentes meios de manifestação, no palco, materialidade que também pode estar disponível ao manuseio composicional e que pode vir a ser empregada virtualmente nas partituras através da notação musical.

A partir dessa noção de materiais cênicos, devemos advertir que não é nosso intuito primeiro analisá-los a partir de suas possibilidades significação (ou, seus significados) através da ferramenta semiológica de KOWZAN. Nosso interesse primeiro é observá-los de modo a notar a presença dos materiais cênicos, suas características individuais e suas formas de notação

particulares<sup>14</sup>. Para isso, a abordagem de KOWZAN (1997) nos será útil por sua sistematização e pelos comentários que tece a respeito de cada uma dessas categorias (ou, sistemas de signos). Dessa forma, das treze categorias (agrupáveis em cinco categorias maiores) propostos por KOWZAN (1997), nos serviremos de oito deles, agrupando-os em quatro categorias maiores: expressão corporal (mímica facial, gesto e movimento do intérprete<sup>15</sup>); os aspectos exteriores ao intérprete; o texto pronunciado (palavra e tom) o aspecto do lugar cênico (iluminação, cenário e acessório).

Dessa forma, essa sistematização nos ajudará em nosso objetivo principal de observação dos materiais cênicos. Entretanto, não nos absteremos à reflexão acerca das relações possíveis entre esses materiais e a cena como um todo, de modo a extrair conclusões a respeito das eventuais funções que desempenhem e do contexto em que eles se inserem. Para isso, os comentários que KOWZAN tece sobre cada uma das categorias, bem como a extensa gama de definições e referências fornecida por PAVIS (2008), nos servirão de base para a discussão que se segue<sup>16</sup>.

Advertimos, por fim, que, apesar da separação por categorias adotada a seguir, os materiais se manifestam em profusão, de modo que veremos como em todos os exemplos apresentados, vários materiais podem ser percebidos simultaneamente. Nossa abordagem evidenciará aquele material que estiver sendo discutido, mas é notável como a interdependência entre eles exige uma abordagem que os relacione, mesmo que minimamente.

### **1.3.2 Dressur (1977)**

#### **1.3.2.1 Expressão Corporal**

A expressão corporal abarca materiais decorrentes de três categorias distintas, mas todos são constituintes de uma única unidade: o corpo. Desse modo, o corpo do intérprete é observado a partir de sua capacidade de trabalhar materiais produzidos através das expressões faciais, do gestual e da movimentação do intérprete. KOWZAN os designa como signos cinéticos, cinésicos ou cinestésicos. Esses termos têm implicações diferentes no teatro, mas, em suma,

---

<sup>14</sup> Para abordar sistematicamente os diferentes tipos de notação, as observaremos a partir das características levantadas por FISHER-LOCKHEAD (2011), que as distingue em *Repertoire* (1970): notação musical (simbólica, descritiva); instruções textuais (simbólica, prescritiva); representação gráfica (imagem, descritiva).

<sup>15</sup> KOWZAN não utiliza, para essa categoria, o termo intérprete, mas ator, ao que preferimos adotar o novo termo para evitar confusões.

<sup>16</sup> Posteriormente, no terceiro capítulo, utilizaremos também esse procedimento como base para a análise de seis obras cênicas do compositor Estercio Marquez Cunha (compositor que também será melhor apresentado mais adiante).

abordam o movimento a partir de suas capacidades comunicativas<sup>17</sup>, uma vez que “o corpo do ator não é percebido pelo espectador apenas visualmente, mas também cineticamente, hapticamente; ele solicita a memória corporal do espectador, sua motricidade e sua propriocepção” (PAVIS, 2006, p. 76).

Os exemplos da utilização do corpo como material cênico no teatro (levando em consideração seus diferentes estilos,) são vários e carregados de especificidades. PAVIS aponta suas diferentes abordagens em gêneros como na tragédia, no drama psicológico, na mímica, e vários outros. Seu gestual *estilizado* pode servir aos movimentos de construção mais abstrata (como na *dança-teatro*, por exemplo) ou naqueles substitutivos da linguagem verbal (como na *pantomima*). Seja tratado pelo viés da espontaneidade ou do controle absoluto, sua utilização oscila entre duas concepções hierarquizantes:

A utilização teatral do corpo oscila entre as duas seguintes concepções: a) o corpo não passa de um relé e de um suporte da criação teatral, que se situa em outro lugar: no texto ou na ficção representada. [...] A *gestualidade* desse corpo é tipicamente ilustrativa e apenas reitera a palavra; b) Ou, então, o corpo é um *material* autorreferente: só remete a si mesmo, não é a expressão de uma ideia ou de uma psicologia. (*Ibidem*, p. 75).

PAVIS nota que a segunda concepção é a que mais corresponde às práticas da atualidade, e é nessa direção que também vemos o direcionamento criativo de Mauricio Kagel. O corpo é, de fato, material fundamental para o trabalho do compositor, pois:

De várias maneiras, então, o *teatro instrumental* de Kagel se empenha em redescobrir o que tem sido perdido na música clássica ocidental: a natureza visual e cinética da *performance*, a ‘físicalidade’ do fazer musical, a presença corporal do *performer*, o espaço tridimensional, a ‘espetacularidade’ dos eventos<sup>xi</sup>. (HEILE, 2006, p. 37 – tradução nossa).

O que veremos em *Dressur* é justamente aquilo que já foi discutido: a importância do corpo, sendo tratado como o verdadeiro instrumento, fazendo dele expressivo em seu processo físico e mecânico de produção de sons.

Desse modo, procuraremos explicitar a expressividade corporal, decupando-o em categorias de observação: a mímica facial, o gesto e, finalmente, o movimento do intérprete. As apresentaremos separadamente a fim de buscar clareza para suas respectivas especificidades, mas é importante notar que o corpo resiste a essa delimitação. Como veremos nos exemplos, a simultaneidade de materiais das diferentes categorias é uma constante, estando eles, na maioria das vezes, trabalhando em conjunto para a produção e realização da cena. Por fim, adotaremos

---

<sup>17</sup> A cinésica diz respeito à “ciência da comunicação pelo *gesto* e pela *expressão facial*” (PAVIS, 2008, p. 225), enquanto a cinestésia se liga a propriocepção, que, no teatro, adquirem um sentido da relação entre atores e público em um nível sensorio através da comunicação pelos sinais físicos do ator em seus estados musculares de tensão, relaxamento, pela velocidade de sua movimentação, etc. (*Ibidem*, p. 226).

uma sequência de apresentação que vai do mais próximo do *performer* (de sua face) até o mais externo (do corpo e seu diálogo com o espaço).

### A mímica facial

Para KOWZAN (1998), a mímica da face é o tipo de movimento que mais se conecta à expressão verbal, podendo interferir diretamente nela, de modo a atenuar ou reforçar aquilo que é dito, sendo, em casos, substituta da própria linguagem verbal. Sua proximidade com a expressão verbal decorre da imprescindível articulação da fala, que põe em movimento os músculos da face.

Apesar disso, notamos que essa categoria, reservada a observar as gesticulações do rosto, não pode estar restrita à expressão verbal, e o que notamos em *Dressur* são variados casos em que a expressão facial prescinde da linguagem verbal. É isso que nos aponta PAVIS:

Limitar a mímica a um acompanhamento fático e paraverbal seria reduzir excessivamente seu alcance. Sem dúvida, a mímica é bastante utilizada, como na comunicação cotidiana, principalmente como modalizador da mensagem linguística, como efeito de presença e função fática, mas pode, também, constituir um sistema autônomo não ligado a efeitos de real psicológicos, uma verdadeira encenação do rosto e do corpo inteiro. (2008, p. 242).

Dessa maneira, em sua prática de notar não apenas o som desejado, mas também de prescrever as ações necessárias para alcançá-lo, Kagel acaba por interferir na gestualidade do rosto em *Dressur*. Em um desses momentos, a partir do compasso 141 da partitura, o compositor pede ao Percussionista II que produza sons com a boca através do assobio, e é fácil conceber como a configuração necessária para se produzir esse tipo de som, por si só acabará por modelar o rosto. Mas, a partir do compasso 145, vemos que a aplicação dessa técnica também servirá como mecanismo de execução de um chocalho de bambu (*bamboo rattle*) através do ar expelido. Nesse ponto, (Figura 1 abaixo) Kagel pede ao percussionista que ele “leve o chocalho até a boca muito lentamente com o braço esquerdo” (página 16 da partitura)<sup>xiii</sup>.

3) Sehr langsam auf der ganzen Breite der Rassel pfeifen (links ← rechts) dabei Kopf kaum bewegen.  
Whistle very slowly over the whole width of the rattle, hardly moving head.

4) Durch das Pfeifen in unmittelbarer Nähe der Rassel werden die Stäbe zunächst kaum, dann aber stärker pendeln.  
By blowing in the immediate vicinity of the rattle the sticks will at first hardly swing, but then swing much more.

Figura 1: Mímica facial empregada na produção sonora; Percussionista II (compassos 147-152).

No próximo exemplo, vemos como o controle do gestual é motivado não apenas por um interesse em produzir o som. Uma das características que notamos é a de que boa parte das instruções gestuais aparecem como soluções para problemas práticos da performance. Na Figura 2 abaixo, por exemplo, temos um momento bastante marcante da peça, momento em que, por alguma razão, o Percussionista II deve utilizar sua boca para segurar as baquetas que vinham sendo utilizadas na marimba. Esse gesto pode ser visto como uma solução composicional para a necessidade de soltar as baquetas para que, na seção posterior, o intérprete possa utilizar os dedos contra as teclas do instrumento. Apesar que outras soluções exóticas poderiam ser empregadas, Kagel escolhe lançar mão dessa, consciente da potencialidade visual e cênica que ela acarreta.

II : 2) 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 (👄)

Figura 2: Expressão facial puramente visual; Percussionista I (compassos 39 – 42).

Ainda na Figura 2 acima vemos como o olhar também é manipulado. O que acontece efetivamente é que o Percussionista II, que vinha desenvolvendo uma melodia alegre, citação declarada nos primeiros compassos da própria partitura de um tema circense<sup>18</sup>, é subitamente interrompido diante da ameaça iminente do Percussionista I. Diante desse corte, a reação do Percussionista II é totalmente alterada, e o olhar baixo, fixo na Fá da marimba, mesmo enquanto o corpo começa a reagir, ajuda bastante na construção cênica desse momento.

Uma particularidade de *Dressur* são os muitos momentos em que o compositor traça aspectos da face através da interferência na direção do olhar. Esse aspecto é dificilmente analisável, e ele não constitui um sistema individual para KOWZAN (1998). Entretanto, PAVIS constantemente enfatiza o potencial cênico dos olhos, afirmando-o como “uma inesgotável fonte de informações” (2006, p. 267), de modo que nos parece essencial abordar seu uso enquanto material cênico. O autor também não o define como uma categoria autônoma, mas considera serem amplas suas possibilidades dentro do espectro geral da expressão corporal.

<sup>18</sup> Kagel deixa marcado desde o primeiro compasso o recorte retirado de “*Erinnerung na Zirkus Renz*”, de Gustav Peter, que será desenvolvido insistentemente pela marimba ao longo de toda a obra.

o olhar atrai a atenção (e o olhar) do espectador, tanto frontal e diretamente (como se o espectador se identificasse e se confundisse com o ator), como lateral e indiretamente, quando vemos o olhar de um ator pousado em outro. O ator nos prende de algum modo “pelos olhos”. (*Ibidem*).

Um exemplo da importância do olhar, assumido como material cênico da performance, pode ser demonstrado a partir do exemplo seguinte (Figura 3 abaixo). Desde o início da peça, Kagel insiste em materiais que tornam perceptíveis sinais de raiva do Percussionista I para com o Percussionista II. Um dos indícios disso é o uso da cadeira, sendo súbita e firmemente golpeada no chão desde o início da performance. No exemplo, já a partir do compasso 27, Kagel cria gestos que dão a ideia de que o ‘personagem chegou em seu limite’: ele interrompe abruptamente a execução das claves, que “são lançadas com força na mesa vazia”, para, logo em seguida, voltar a golpear o chão insistentemente com a cadeira e “olhar fixamente” para o Percussionista I. Nesse ponto, percebemos que seu olhar exerce duas funções: ele demonstra expressivamente a emoção que se acumulou até então, ao mesmo tempo que leva a atenção de volta para o Percussionista I.

The image shows a musical score for Percussionist I, measures 27-30. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a measure of claves playing a rhythmic pattern. At measure 27, the claves are abruptly stopped, and the instruction '1) Beide Claves werden mit Wucht flach auf den leeren Tisch geschlagen. Dort lassen. Both claves are struck with force flat on the empty table and remain there.' is written above the staff. The dynamic marking 'fff' is used for this section. At measure 28, the percussionist begins to strike a chair, with the instruction 'Spieler II starr anschauen! Stare at player II!' written above the staff. The dynamic marking 'ff' is used for this section. The score continues with a rhythmic pattern of chair strikes.

Figura 3: Uso do olhar como material cênico (comp. 27 ao 30).

Pelos três exemplos apresentados, vimos que Kagel adota formas diferentes de notar os materiais da face. Neste último (Figura 3), notamos que, para manusear o olhar, o compositor recorre a instruções textuais. No exemplo da Figura 2, a instrução textual também manipula o olhar, mas a mímica facial é representada duplamente pela indicação textual (que prescreve o arco do gesto) e pela representação gráfica presente na imagem da boca com as baquetas. E por último, na Figura 3, a face é manipulada também através das indicações textuais.

### O gesto

Apesar da amplitude da aplicação desse termo, o gesto, aqui, se diferencia dos outros sistemas cinéticos basicamente por observar os movimentos aplicados às diversas partes do corpo, não em um sentido espacial (que remete a ideia de deslocamento), mas em relação ao próprio corpo. Assim como as expressões faciais, podem acompanhar a palavra ou também a

substituir. KOWZAN (1998) ainda aponta um traço interessante do gesto que diz respeito à sua capacidade de suprimir acessórios ou elementos do próprio cenário (como geralmente acontece nas pantomimas em que os atores geralmente criam elementos invisíveis com as mãos), podendo significar sentimentos ou emoções, além de sua aplicabilidade na comunicação não verbal cotidiana (acenos, gestos de silêncio, saudações, etc.).

Entretanto, como já comentado, o teatro instrumental de Kagel tem por premissa o emprego gestual tendo em vista sua motricidade, e na grande maioria dos casos, o compositor prescreve gestos que funcionam como mecanismos complementares à execução instrumental. O emprego gestual, através da prescrição das ações físicas dos intérpretes pode ser visto na Figura 5 abaixo. O Percussionista III produz seu material sonoro a partir do manuseio do quebra-nozes, quebrando nozes sobre um pilão (compassos 233 ao 236).

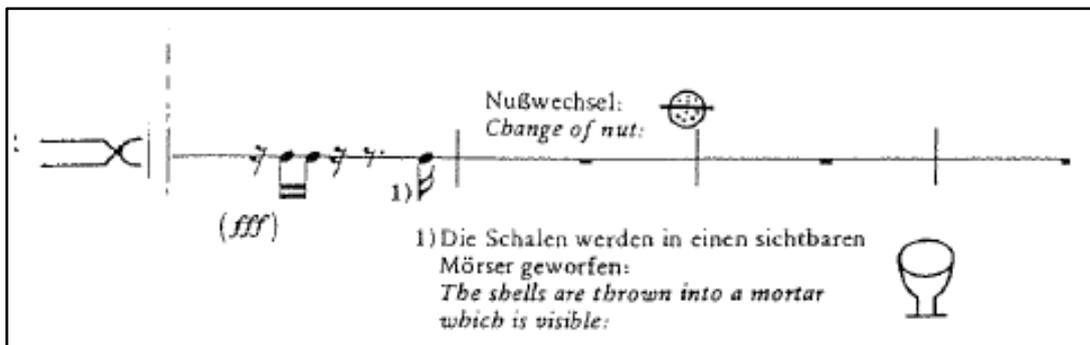


Figura 4: Percussionista 'tocando' um quebra-nozes sobre o pilão (comp. 233 ao 236).

Mas, por outro lado, também há bastantes casos em que o emprego físico na produção sonora cria conexões evidentes a partir da trama em que se insere. No exemplo da Figura 5 abaixo, o Percussionista III deverá fazer soar uma maraca, mas o fará de uma maneira não tão usual. Dessa forma, o som deverá ser produzido quando o Percussionista III lançar a maraca no ar e posteriormente a agarrar, alcançando uma visualidade inusitada para a cena. Mesmo assim, é interessante notar que a trama é levada pela temática circense, de modo que esse gesto muito remete à figura do malabarista.

Verharren!  
motionless!

2) Die Maraca – nicht am Griff, sondern am Korpus gehalten – wird abwechselnd in eine oder andere Handfläche geschlagen. Dabei entsteht zusätzlich zu dem Instrumentalklang ein Klatschgeräusch. Ossia: Maraca wie ein Jongleur bis Takt 102 in die Luft werfen (↗) und auffangen (=↘): Strike alternative palms of hands with the marimba, held by the body, not by the handle. This adds a slapping noise to the instrumental sound. Ossia: till bar 102 throw maraca like a juggler into the air (↗) and catch it back (=↘):

simile

*p mp p*

(↗) etc.

Figura 5: Movimento físico prescrito para alcançar a produção sonora; Percussionista III (compassos 92 – 97).

Entretanto, abaixo vemos um exemplo que vai mais além, um caso no qual a gestualidade não decorre necessariamente de uma condição para a execução instrumental. Na Figura 6 abaixo, fica evidente que Kagel cria uma forma de executar o chocalho de bambu (*bamboo rattle*), forma a qual exige um gestual corporal específico dos braços. O Percussionista II deve, com a mão direita, tocar o chocalho preso pela mão esquerda contra o próprio estômago. Mas, a essa camada de construção, é acrescentada uma atitude corporal que não é necessária à produção do som, sendo empregada muito mais por seu potencial visual que tem, acarretando a cena uma expressão de agressividade (ver posteriormente a discussão sobre o item “o tom”).

hoher Schrei  
high shout

ff HA!

gehen<sup>2)</sup> ..... (siehe Skizze oben)  
walk ..... (see sketch above)

stehen bleiben (aber sich nach vorne beugen)  
stand still (but bow at the front)

etwas nach vorne gebeugt bleiben  
remain towards the front, bowed

sempre simile

fff

LH: beim Nehmen der Rassel wird ein Vorklingen nicht zu vermeiden sein  
LH: Preparatory sounds are not to be avoided when the rattle is taken

II : ↓ 3) feroce: Bambusrassel mit Wucht gegen den Magen schlagen  
(LH hält das Instrument, RH preßt die Stäbe gegen den Körper)  
feroce: strike the stomach forcefully with bamboo rattle (LH holds the instrument, RH strikes the sticks against the body)

Figura 6: Gesto visual associado à produção de som; Percussionista II (compassos 121 – 123)

Por último, apresentamos um caso em que Kagel demonstra uma intenção cênica clara. Ao invés de indicar claramente uma ação mecânica, o compositor requer que o Percussionista III improvise tendo em mente a clareza de que ele deve representar, de certa forma, uma representação falsa de um dançarino de fandango. Em sentido contrário ao que geralmente ocorre nas requisições gestuais, essa não prescreve objetivamente a mecânica gestual de como ‘ser’ o fandanguero, mas requer que o *performer* convicentemente finja sê-lo.

2) Bis T. 473 improvisiert der Ausführende einen Pseudo-Fandango-Tanz bis zum ekstatischen Höhepunkt. Auch wenn die Zuhörer lachen: der Taumel bedarf einer glaubwürdigen Darstellung.  
 To bar 473 the performer improvises a pseudo-Fandango dance up until the ecstatic climax. Even if the spectators laugh: the ecstasy needs to be performed convincingly.

Figura 7: Início da improvisação cênica, Percussionista III (compassos 461 – 464).

Na Figura 5, vimos como, através de indicações textuais prescritivas e uma ilustração, o compositor ‘ensina’ o intérprete como soar seu instrumento, inserindo essa nova forma de tocar na codificação da notação tradicional. Nas Figura 4, Figura 6 e Figura 7 são dadas indicações textuais, juntamente com o emprego da notação musical.

### O movimento do intérprete

Para LABAN, “os movimentos do corpo podem ser sumariamente divididos em: passos, gestos dos braços e das mãos, e expressões faciais” (*apud* PAVIS, p. 252). Entretanto, o movimento aqui é encarado a partir da perspectiva do deslocamento do ator no espaço cênico. KOWZAN (1998) orienta que esse deslocamento pode ser tomado a partir de diferentes pontos de vista: o da sucessão de pontos visitados ou de sua trajetória; do deslocamento do intérprete em relação aos elementos externos (cenário, acessórios, iluminação) ou em relação aos outros intérpretes na cena. Ele também acarreta questões como diferentes formas de se deslocar (lento, vacilante, sonolento, a galope, etc.), e também pode ser observado mediante sua função (entradas ou saídas, por exemplo).

Mas Kagel também o utiliza como mecanismo gerador de som. Como podemos ver na Figura 8 abaixo, o Percussionista III deve usar um sapato de madeira e caminhar sobre uma passarela de madeira enquanto o som é produzido pela marcação do par de calçados de madeira no assoalho. A partitura descreve a trajetória através de texto e de um desenho ilustrativo, além de marcar os passos dos pés esquerdo e direito através da notação musical — e todos os deslocamentos de *Dressur* são marcados com todas essas formas de indicação.

Figura 8: Passos sonoros do Percussionista III (compassos 428 – 430).

Existem momentos em que a produção não decorre da movimentação, porém o compositor a emprega no fluxo da pulsação musical. Conforme é possível ver no exemplo abaixo (Figura 9), o Percussionista III soa dois *angklung* (um em cada mão) enquanto se locomove na beira do palco. Ele é praticamente arrastado de joelhos pelo andamento bastante rápido que guia a movimentação, e Kagel ainda reveza entre momentos nos quais o percussionista se move para frente e outros para trás.

Figura 9: Deslocamento de joelhos, Percussionista II (compassos 354 - 358).

Porém também existem movimentações com finalidades puramente cênicas. Como vemos no exemplo abaixo (Figura 10), o Percussionista I se desloca em direção ao Percussionista II. Ele não soa nada no percurso, nem mesmo vai para a nova posição para acessar algum instrumento que ali esteja, mas ele vai simplesmente para ameaçar o Percussionista II. O compositor pede que o Percussionista I vá na ponta dos pés, como quem busca causar surpresa, carregando uma cadeira para atacar.

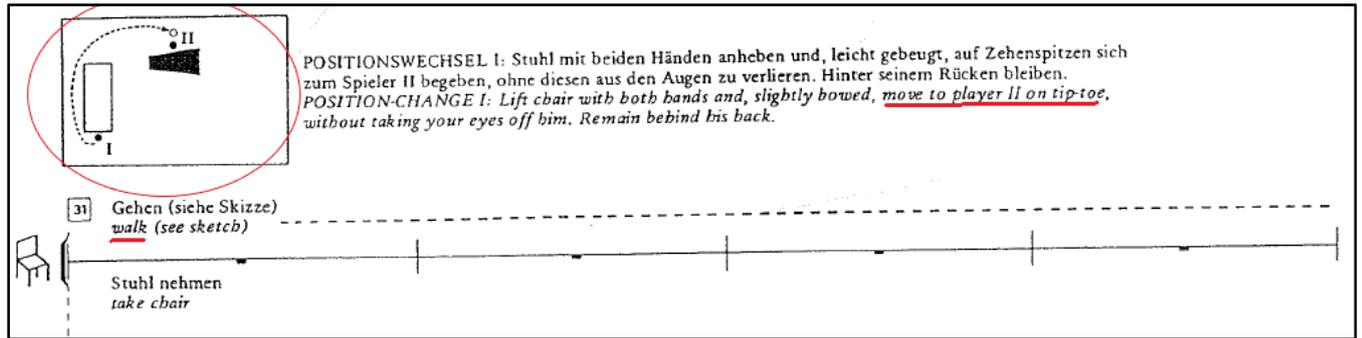


Figura 10: Deslocamento cênico do Percussionista I (compassos 30 – 34).

Nos três exemplos dados nesta parte (Figura 9 e Figura 10), encontramos as mesmas características de escrita: Kagel apresenta uma ilustração para desenhar a trajetória ao longo do espaço e a complementa com uma linha tracejada da notação tradicional para indicar a temporalidade do movimento. Ao mesmo tempo, ainda aplica indicações textuais que reforçam a movimentação, mas acrescentando informações acerca das ações gestuais específicas (“caminhar na ponta do pé”, “se arrastando de joelhos”, etc.). No caso das Figura 9 e Figura 10, a notação musical ainda coordena o fluxo do movimento.

### 1.3.2.2 Texto Pronunciado

Essa categoria abarca os materiais decorrentes da palavra e do tom adotado para sua expressão. No teatro, o texto é um elemento muito importante e está presente na maioria de suas manifestações, sendo essa uma fonte muito importante para a representação. Apesar de entendermos palavra e tom como materiais interdependentes, Tadeusz Kowzan (1997) procura separá-los por entender suas potencialidades de atuarem de modo a complementarem-se ou até mesmo contradizerem-se.

Entretanto, em *Dressur*, o trabalho com os materiais dessa categoria é incipiente, mas não menos interessante por isso. Kagel não faz uso de outra unidade sintática que não seja a interjeição, e o faz em apenas dois casos ao longo de toda a obra.

#### A palavra

O primeiro caso é o do uso da interjeição “olé”. Apesar de seu breve e isolado uso, Kagel a insere em um contexto maior, de modo que ela surgirá como uma coroação do êxtase construído ao longo de toda uma cena. Vale pensar que interjeições funcionam como unidades sintáticas autônomas, que não se conectam a outros elementos do discurso, de modo que sua função consiste em exprimir de maneira curta, porém eficaz, uma emoção. Dessa forma, assim como sua classificação depende do contexto em que ela se insere, Kagel propõe essa única interjeição específica fora de uma construção frasal, mas ambientada por um contexto cênico

que se desenrola desde o compasso 436, ao iniciar do “Fandango”. O fandango é um gênero originado na Espanha, um gênero folclórico com características singulares:

Normalmente dançada aos pares, o fandango começa lentamente, com o ritmo marcado pelas castanholas, pelas palmas, estalos de dedo e marcações dos pés; o andamento se intensifica gradualmente. A música é em  $\frac{3}{4}$  ou  $\frac{6}{8}$ . Ocasionalmente, há uma pausa súbita na música, e os dançarinos se mantêm estáticos até que a música volte. (BRITANNICA, 2023)<sup>19xiii</sup>.

Da mesma forma, Kagel incorpora a essa cena praticamente todos os elementos citados acima, e o faz ao longo de toda a cena (compassos 436 até 473). O Percussionista III, vestido naqueles calçados de madeira já comentados nos itens anteriores<sup>20</sup>, põe-se ao centro do palco circular e começa a mimetizar desde já o que o compositor chama de “pseudo-fandango”. Ao longo da cena, os Percussionistas I e II executam figurações curtíssimas nas castanholas, ao passo que o andamento se intensifica gradualmente: Kagel se vale da utilização de figuras cada vez mais curtas como processo e guarda um *stringendo molto* para os dois últimos compassos. O Percussionista III, que já vinha ‘dançando’ para executar os ritmos dos pés contra a plataforma, improvisa seu “pseudo-fandango”<sup>21</sup>. Então, é nesse contexto, onde tudo se intensifica, que surge o “OLÉ!” — primeiro para os Percussionistas I e II, seguidos, poucos instantes depois, da mesma interjeição por parte do Percussionista III (Figura 11 a seguir).

---

<sup>19</sup> Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "fandango". Encyclopedia Britannica, 8 de Feb. 2016, <<https://www.britannica.com/art/fandango>>. Acesso em 18/03/2023.

<sup>20</sup> Ver Figura 7 e Figura 8.

<sup>21</sup> Ver cena da Figura 7.

(string.) - molto

472

(ff) *ff* OLE! 1) MÖRSE 1) MORTAR

1) Verharen! (mit offenen Armen) Motionless! (with open arms)

3) wie vorher: mit offenen Armen à la Fandango-Tänzerin verharren. as before: continue with open arms à la Fandango-dancer

3) rufen! call! *ff* OLE!

Figura 11: Climax do pseudo-fandango (compassos 472 e 473)

Dessa forma, sem esconder suas referências, Kagel faz de sua cena um pastiche de “fandango” e o coroa com a palavra. Nele, uma simples interjeição, apesar de breve e isolada, é posta em evidência e assume brevemente o centro da ação. O compositor instrui o emprego da palavra através da notação tradicional e de instrução textual (*call*).

### O tom

O tom, segundo Tadeusz Kowzan (1997), diz respeito aos diferentes modos de pronúncia da palavra, e essas variações podem atingi-la em sua rítmica, na rapidez ou intensidade com que é proferida, e também em relação ao timbre empregado. No caso aqui observado, mesmo que tenha empregado apenas interjeições, Kagel o faz de modo a gerar uma quantidade considerável de variações sobre uma partícula tão curta. Os casos do quadro abaixo (Figura 12) não apresenta todas as ocorrências ao longo da obra, mas estão aí estão a primeira e a última.

<p><i>ff</i> HA! hoher Schrei big shout</p>	<p>tiefer Schrei deep shout <i>ff</i> HA!</p>	<p><i>mf</i> HA?</p>	<p><i>gliss.</i> (hoch!) (high!) dolce <i>mf</i> HA!</p>	<p>tief! deep! <i>gliss.</i> HA!</p>	<p><i>fff</i> <i>gliss.</i> HA!</p>
---	---	----------------------	--	--	---

Figura 12: Fragmentos extraídos dos compassos 80, 102, 132, 136, 138 e 162.

Apesar de não estar inserida num contexto culturalmente evidente (como no caso do “pseudo-fandango” anterior), acreditamos poder ser entendida também como uma interjeição devido ao contexto gestual e sonoro no qual que se insere. Assim sendo, seu emprego parece expressar algo entre a violência e o sofrimento. Elas, por si só, soam sonoramente agressivas e estridentes. De fato, a leitura da cena, em sintonia com a ideia expressa no título da obra (“adestramento”), parece apontar para a representação de um sofrimento físico, como se estivéssemos presenciando uma cena de maus tratos. Dois momentos gestuais parecem querer representar essa ideia. Entre os compassos 77 e 92, o Percussionista III deve bater a maraca contra o próprio corpo subitamente e em *forte*, e a alguns desses gestos também são associadas interjeições. Entre os compassos 121 e 133, ele deverá várias vezes se curvar imediatamente após golpear com força o chocalho de bambo (*bambo rattle*) contra o próprio estômago<sup>22</sup>. Somado a isso, alguns golpes também são associados às interjeições.

Kagel fornece as indicações a respeito do tom através da mescla de instruções textuais (gritos agudo, profundo, exclamativo, interrogativo, etc.) com elementos da notação tradicional (intensidades, acentos, *glissandos*, etc.).

### 1.3.2.3 Aspectos Exteriores Ao Performer

Nessa categoria, Tadeusz Kowzan (1997) elenca elementos que vão modelar a aparência do *performer*. Aqui aparecem em conjunto aspectos do penteado, da maquiagem e vestuário do intérprete. Entretanto, nessa peça de Kagel não encontramos nenhum tipo de referência aos dois primeiros materiais, de modo que exploraremos apenas as possibilidades de emprego de materiais que digam respeito às vestimentas ao longo da obra.

#### O vestuário

Na produção da *performance* dirigida por Kagel, os percussionistas do trio *Le Cercle* vestem batas lisas, cores quentes e tonalidades fortes, e essa composição das vestimentas contribui bastante com o ambiente festivo do circo. Entretanto, essas vestimentas não aparecem na partitura, de modo que traços da manipulação desse tipo de material não sejam tão evidentes.

Entretanto, existem algumas indicações na partitura que acabam por apresentar traços do vestuário, mas não pensamos serem suficientemente autônomos em sua qualidade de vestimentas, servindo mais especificamente como soluções para o desenvolvimento da execução. Dentre possíveis exemplos do que queremos dizer, podemos atentar para os compassos 40 ou 49, por exemplo. No primeiro caso, o compositor pede que o Percussionista I

---

<sup>22</sup> Gesto já apresentado anteriormente; ver Figura 6.

retire do ‘bolso traseiro da calça’ um rombo (*bull-roarer*) ou, no segundo, em que o Percussionista III subitamente deverá levantar a ‘camisa’ para soar os cocos (*coconuts*) contra a ‘barriga nua’. É possível também citar a requisição, logo no primeiro compasso, por uma ‘meia preta’ para os ‘pés descalços’ do Percussionista III, mas esta também é uma requisição exigida para uma realização instrumental. Nesse caso, a ação em questão ocorrerá apenas no compasso 380, quando o intérprete em questão revelará um par de sapatos de madeira (*dutch clogs*), como pode-se ver na Figura 13 abaixo:

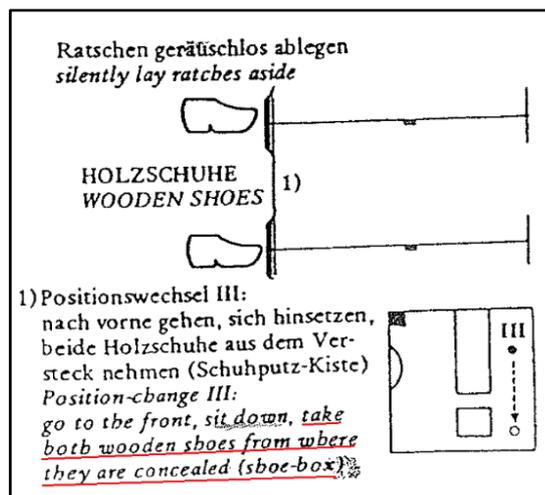


Figura 13: Início da cena com os calçados de madeira (Percussionista III, compasso 380)

Kagel é bastante específico acerca de sua intenção de esconder os sapatos da vista do público, guardando a surpresa do primeiro contato com esse item tão estranho à utilização em *performances* — que, nesse caso, será duplamente explorado como calçado e instrumento —. Como se vê na Figura 14 abaixo, o Percussionista III deverá calçá-los e ‘desfilear’ por sobre uma passarela de madeira apenas no compasso 415 (até esse ponto, ele é percutido em várias de suas regiões de contato com o uso de claves de madeira como baqueta).

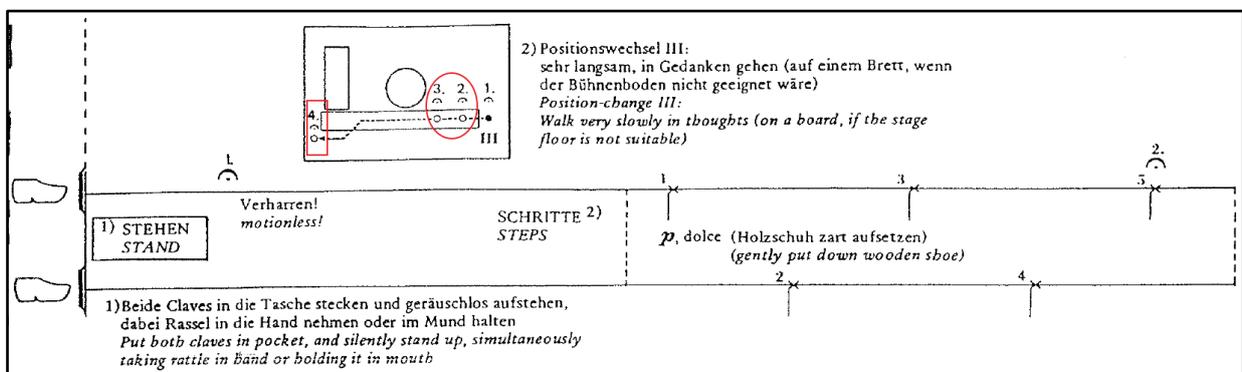


Figura 14: (Compassos 415 e 416) Destaque para a movimentação ao longo dos pontos 2 e 3 (marcados pelo círculo), e ponto 4 (retângulo)

Nesse primeiro momento em que os sapatos de madeira aparecem calçados (Figura 14 acima) nos pés do Percussionista III, eles são postos no centro do palco de modo a figurarem como instrumento percussivo (quando em contato com a plataforma de madeira dos pontos 2 e 3), mas também e como um simples calçado (em contato com a superfície acarpetada da região do ponto 4)<sup>23</sup>.

Esses calçados-instrumentos também serão utilizados como para a execução do Fandango (a partir do compasso 435) através de células rítmicas que intercalam os pés esquerdo e direito de modo a percutir a superfície de madeira. Kagel ainda traz para a cena mais um par deles, mas usando-os como castanholas com o intuito de criar sonora e visualmente o que o compositor chamou de “pseudo-fandango”. O compositor só abandonará esses calçados muito mais adiante, no compasso 487.

As indicações para a utilização da vestimenta são de natureza exclusivamente textuais.

#### **1.3.2.4 Aspecto Do Lugar Cênico**

Essa categoria trata dos aspectos externos ao corpo dos intérpretes. São levadas em consideração as manipulações no espaço cênico através do emprego de cenários, da presença de acessórios e da iluminação.

##### **O cenário**

Também denominado como dispositivo cênico, decoração ou cenografia, para PAVIS (2006), o cenário, “no sentido moderno”, muito mais que mera decoração, é tomado como “a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral” (p. 45). Para Tadeusz Kowzan (1997), o emprego do cenário pode trazer à tona representações acerca do lugar da *performance* (geográfico, social ou ambos), do tempo (época histórica, estação, hora do dia), e a maneira de colocá-los, retirá-los ou alterá-los durante a cena também pode trazer elementos importantes à *performance*. Entretanto, ele pode ser dispensável, tendo seu papel retomado por outros materiais (como o gesto, movimento, iluminação, etc.).

Seu uso em *Dressur*, entretanto, não traz associações evidentes, embora possamos perceber seu emprego se o compreendermos não apenas através de sua possível função mimética tradicional de cenário:

O cenário não mais pretende transmitir uma representação mimética: ele é apenas um conjunto de planos, passarelas, construção que dão aos atores uma plataforma para suas evoluções. Os atores constroem o lugar e o momento da ação a partir de seu espaço gestual. (PAVIS, 2006, p. 43).

---

<sup>23</sup> A composição do cenário pode ser verificada na Figura 15 Figura 15 mais adiante.

Tomado por essa perspectiva, vemos que Kagel de fato compõe seu ambiente de forma bastante meticulosa. Na Figura 15 abaixo é possível ver como o compositor o indica na partitura através de um desenho bastante detalhado. Ele é composto por três ambientes principais que marcam a presença inicial de cada um dos três percussionistas. Levando a cabo sua intenção de trabalhar apenas com materiais feitos de madeira, todo o cenário (suas mesas, estantes, passarelas e plataforma central) segue essa requisição.

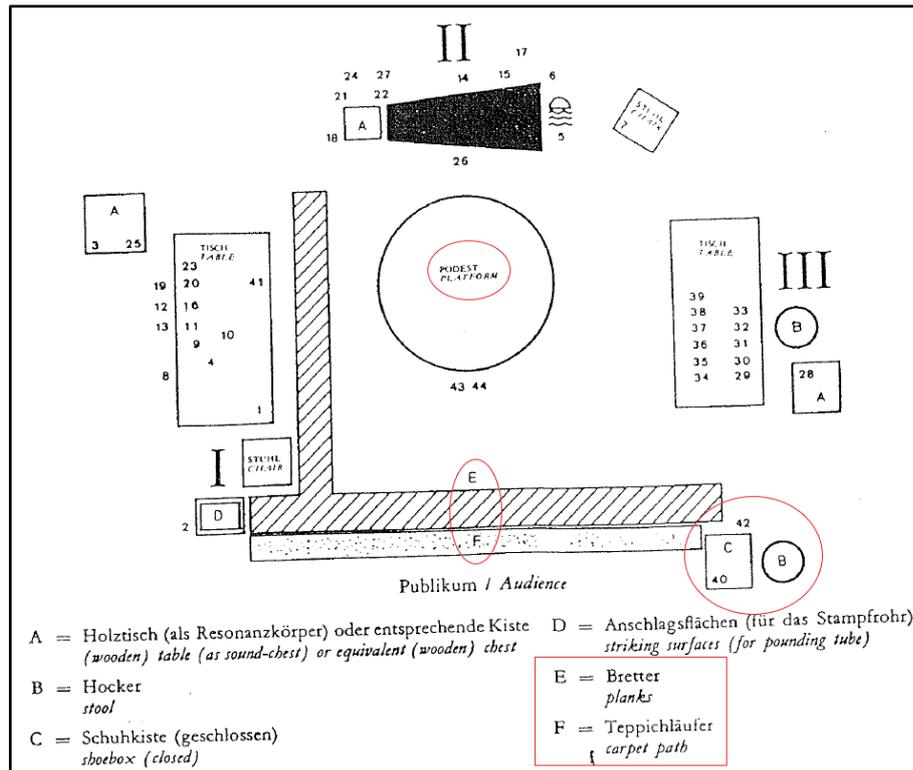


Figura 15: Instruções acerca da montagem do palco (partitura, página iii)

Além disso, a peça requer uma vastidão de instrumentos. São quarenta e quatro instrumentos, e eles também vêm, cada um, já disposto pelo compositor — os números da Figura 15 acima são as marcações de onde esses instrumentos devem estar ao início da execução (em grupos de treze, quatorze e dezessete instrumentos para os Percussionistas I, II e III, respectivamente —. Mas além desses instrumentos e da composição das mesas e plataformas, Kagel ainda diz que:

Todos os três participantes têm disponíveis uma vasta quantidade de vários tipos de baquetas, assim como alguns instrumentos de pele sem esteira (e.g. tambores de mão, tom-tom ou bumbo) e caixas de madeira as quais são usadas como mesas de amplificação (e.g. para as castanholas, tambores de fricção, etc.). (KAGEL, 1977, p. III)<sup>xiv</sup>.

Dessa maneira, entendemos que todas essas plataformas e passarelas, mesas e caixas, além de uma miríade de instrumentos de todas as formas e tamanho, não podem ser tomados

apenas pela variedade sonora que implicam, mas também pela riqueza visual que acarretam ao espaço da performance.

A indicação do cenário, vinda nas folhas de instrução, é dada principalmente através da representação gráfica, mas também se valendo de instruções textuais.

### Os acessórios

Os acessórios são definidos por PAVIS (2008), de maneira simples e direta, como “objetos cênicos (excluindo-se cenários e figurinos) que os atores usam ou manipulam durante a peça”. Essa abordagem, bastante restritiva, dificulta a assimilação do que poderiam vir a ser acessórios em *Dressur*. Entretanto, Tadeusz Kowzan (1997) os define de forma menos restritiva, explicando que esses itens se situam entre o vestuário e o cenário, de modo que qualquer peça do vestuário, assim como do cenário, poderá tornar-se acessório, dependendo da utilização particular que venham ter. Através de exemplos, o autor deixa claro que essa utilização particular é decorrente do contato com o intérprete, servindo como material importante na construção da cena.

Pensando dessa forma, os próprios instrumentos, na medida em que são retirados da inércia de sua composição cenográfica e são postos em ação, no contato com o intérprete, poderiam também ser encarados como acessórios da interpretação. Essa abordagem nos parece ampla demais já que praticamente todos os instrumentos, tendo em vista sua importância para o aspecto visual e sonoro, poderiam figurar como acessórios. Mas um dos elementos presentes no espaço, sendo utilizado em todas as potencialidades sonora, visual e cênica que a obra engendra é a cadeira<sup>24</sup>. Sua utilização logo ao início da peça como um instrumento utilizado na produção sonora já acarreta uma estranheza singular, mas é no arco dos compassos 6 até o compasso 39 que Kagel a reveste de potencial também cênico (Figura 16 e Figura 17 abaixo).

4) Stuhl anheben und sogleich auf den Boden fallen lassen  
*lift chair, and immediately let fall on to the floor*

fff

4)

simile

f(!)

verharren! Hände auf Stuhllehne  
*motionless! hands on chair back*

verharren! Hände auf der Stuhllehne lassen  
*motionless! leave hands on chair back*

Figura 16: Indicações acerca do uso da cadeira pelo Percussionista I (compassos 5 – 9)

<sup>24</sup> Já comentada nas Figura 3 e Figura 10 referentes as observações a respeito do gesto e do movimento do intérprete.

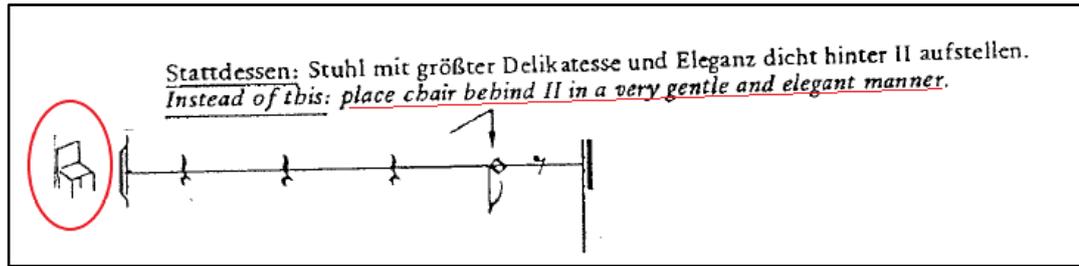


Figura 17: Fim da cena com a cadeira (compasso 39)

Kagel cria um jogo em que, ao ser percutida, a reação dos Percussionistas II e III frente a essa ação é a de congelar imediatamente seus movimentos ao primeiro golpe para, ao segundo, retornarem ao que vinham executando. Esse jogo acaba por instaurar uma tensão na cena, principalmente entre os Percussionistas I e II. Essa tensão culmina em um gesto de ameaça, no qual o Percussionista I, levando a cadeira ao alto, segue sorrateiro até a marimba onde está o Percussionista II. O gestual com a cadeira se torna mais ameaçador quando, no compasso 36, Kagel pede que a “levante a cadeira sobre a cabeça do Percussionista II com um forte impulso — como para atacar”, ação que culminará no que pode ser notado na Figura 17, quando o Percussionista I “coloca a cadeira atrás do Percussionista II de maneira bastante elegante e gentil”. Em todo esse processo, a cadeira é tomada como acessório ao ser posta em evidência, se tornando objeto fundamental na construção da tensão que se instaura na cena — além disso, notemos que toda essa construção, desde a saída em direção ao Percussionista I até a dissipação da tensão criada, mais uma vez não visa produzir nenhum resultado sonoro, mas apenas a construção cênica da ação.

Em ambos os trechos apresentados, Kagel emprega instruções textuais, prescrevendo com bastantes detalhes o comportamento do Percussionista II em sua ação com a cadeira, assim como pequenas representações gráficas acima das cabeças das notas. Essas informações estão coordenadas pela notação musical, que impinge a precisão temporal. Ainda é possível notar como Kagel descreve diferenças de intensidade para golpe da cadeira (Figura 16), e um gesto completamente silencioso (Figura 17) requisitado através do emprego da cabeça de nota (‘diamante’), assim como a leve diferenciação entre as imagens acima das notas (descrevendo o comportamento do gesto).

### **A iluminação**

A iluminação, segundo Tadeusz Kowzan (1997), é utilizada principalmente para valorizar os outros meios de expressão, mas isso não a impede de desempenhar um papel autônomo. Além disso, a ela estão resguardadas várias funções diversas. A despeito da gama de suas possibilidades, em *Dressur*, seu emprego é quase banal em relação à importância dada

a maioria dos outros recursos. Ela é utilizada apenas uma vez, e mesmo assim é empregada em caráter opcional, aparecendo justo ao final da peça. Por essa razão, é nítida sua função de finalizar a cena.

Na Figura 18 abaixo é possível notar o corte súbito da marimba, onde o Percussionista I, num tipo de gesto de enfado, bate o pé no chão e joga as baquetas contra as teclas para, subitamente, sair de cena (compasso 536). Os Percussionistas I e III, que já vinham longamente construindo esse final: o Percussionista II já está jogado no centro da plataforma central desde o compasso 512 enquanto o Percussionista III vaga em círculos ao redor da plataforma, lentamente, com a cabeça jogada para cima, até desabar na plataforma central (compasso 522), e ali ambos permanecerem “emitindo um sentimento de calma total” enquanto soam suas bolinhas de madeira como se expressassem um sintoma do tão demorado fim da seção de adestramento<sup>25</sup>. Todas essas ações são descritas e encaixadas ao longo da escrita temporal tradicional, e elas vão gradualmente anunciando o fim iminente da peça, fim este que será selado pela iluminação que diminui gradual e muito lentamente.

**Molto tranquillo, rubato**

534 und den Kasten schräg stellen.  
and place the box askew.

(p)

2 x

ad lib.

Verharren! motionless!

ad lib.

pp

II

Eventuell: Beleuchtung  
eventual lighting:  
100% — 30%  
sehr langsam!  
very slowly!

1) beide Schlegel werden mit Wut auf die Tastatur geknallt. Anschließend: unverzüglich ABTRITT (nach links bzw. nach rechts)  
both beaters are struck with explosive force on the keyboard. To follow: immediately EXIT (to the left or to the right)

Fuß stampfen  
Stamp foot fff

1)

sempre p

2)

Verharren! motionless!

pp

2) I + III: Wichtig ist hier eine lapidarische Ruhe auszustrahlen, sowohl in der Haltung wie auch in der Ausführung der Einsätze: Die Musiker „regredieren“ zum Ursprung ihres Spieltriebes.  
I + III: It is important here, both in behaviour and performance, to emit a total feeling of calm: the musicians “retract” to the source of their instinct of playing.

Piano di Montagliari - Colonia, 21.IV.1977

Figura 18: Indicação final de iluminação (compassos 534 - 538);

<sup>25</sup> Nesse trecho acima, Kagel se dirige aos Percussionistas I e III com uma frase bastante misteriosa e que destoa drasticamente de todas as outras, bastante funcionais, que vinha sendo dadas até então: “os músicos ‘retraem’ à fonte de seus instintos de tocar”.

Kagel adota, para essa indicação, instruções textuais, mesclando uma de suas informações (uma margem percentual) à notação musical (*decrescendo* gráfico), de modo a buscar um efeito de *fade out* mais controlado.

## **2. A MÚSICA COMO UM EVENTO CÊNICO**

## 2.1 Mauricio Kagel e os meios de gravação e reprodução musical

A temática da tecnologia é algo que perpassa a produção intelectual de grande parte das fontes deste trabalho de pesquisa, e é ante a ela que nos deteremos nesta seção. Pensada direta ou indiretamente, tal temática se faz central por estar fundamentalmente atrelada à história dos seres humanos no que diz respeito ao seu próprio desenvolvimento e ao de suas produções. Portanto, é razoável supor que a cada avanço da tecnologia, a cada novo desenvolvimento técnico, os seres humanos reagirão de maneiras diferentes a esse respeito<sup>26</sup>. No caso específico da invenção das novas tecnologias de gravação e reprodução de música, que pode ser retraçada desde a metade do século XIX, e seus posteriores desenvolvimentos, mais uma vez as reações se dividiram, e os trabalhos de Fernando IAZZETTA (1997), Murray SCHAFER (2011), Tim BLANNING (2011) e COX; WARNER (2017), estão recheados de testemunhos<sup>27</sup>.

Entretanto, para nós, as reações que mais nos interessam foram proferidas por dois compositores estética e geograficamente bastante distantes, mas em momentos históricos não tão distantes assim. Suas falas, muito embora advoguem por causas aparentemente distintas, no limite, abordam uma situação da música. Ademais, apontam praticamente para os mesmos alvos: os novos meios tecnológicos de gravação e reprodução musical.

Dentre eles, está o compositor Mauricio Kagel (1931-2008), um dos importantes nomes da segunda geração de *Darmstadt*. Em uma entrevista nos anos de 1970, o teuto-argentino seria incisivo ao declarar:

A música tem sido também um **evento cênico** desde muito tempo. No século XIX, as pessoas desfrutavam da música também com os olhos, com todos os sentidos. Somente após a crescente dominação dos **meios mecânicos de reprodução musical**, através de transmissões e gravações, ela foi **reduzida à sua dimensão puramente acústica**. O que eu quero é trazer novamente à audiência o deleite musical por todos os sentidos. Esta é a razão da minha música ser um protesto direto, exagerado contra a **reprodução mecânica de música**. Meu objetivo é uma **reumanização do fazer musical**. (KAGEL *apud* HEILE, 2006, p.38 – tradução e grifos nossos).

Não encontramos outros textos em que Kagel teria discorrido diretamente acerca desse tema e, aparentemente, ele mesmo nunca teria chegado a formular uma teoria sobre qual seria de fato a problemática ocasionada pelos meios mecânicos de reprodução musical à situação da música. Além disso, a partir da citação extraída do livro *The Music of Mauricio Kagel*, o compositor não deixa claro como nem porque a música seria um evento cênico, também não dá

<sup>26</sup> Aparentemente, o célebre pianista Hans von Bülow teria desmaiado ao ouvir uma gravação de si mesmo feita em 1888, logo nos primeiros anos das tecnologias de gravação e reprodução (BLANNING, 2011).

<sup>27</sup> Um desses – e bastante divertido dada a efusiva aversão desferida contra os novos meios de reprodução e gravação, mesmo que estes fossem instrumentos fundamentais para a realização de seu trabalho como folclorista – é o do compositor Béla Bartók que teria dito “Deus proteja nossos filhos dessa praga” (IAZZETTA, p.5, 1997).

mais detalhes a respeito de sua afirmada antiguidade, e nem mesmo diz nada sobre o que seria um evento de natureza cênica. Mesmo assim, fica evidente que, para o compositor, a natureza cênica inerente à música, à despeito de sua longevidade, estaria em risco devido à nova situação criada pelos meios tecnológicos.

Mas por que levar em consideração essa declaração? Mesmo que esta fosse apenas a opinião de um compositor, a citação anterior interessa a esta pesquisa por três motivos que serão expostos a seguir:

1. Maurício Kagel goza de grande prestígio no meio musical contemporâneo e foi um dos pioneiros em trabalhos que lidam com aspectos visuais da *performance* em suas obras. Além de pioneiro, também as compôs em vasto número<sup>28</sup>, sendo o compositor com o maior número de obras cênicas publicadas pela Universal Editions (2015)<sup>29</sup>;
2. Além da vasta produção específica, Kagel também foi um compositor que trabalhou sistemática e rigorosamente os aspectos cênicos de suas obras. Tendo acesso às execuções de grande parte das obras, partituras, escritos e até rascunhos, o musicólogo Bjorn HEILE (2006) pôde detectar o rigor de pesquisa empregado pelo compositor-pesquisador do gênero;
3. Mesmo que esta declaração soe um tanto apaixonada demais, fica claro que, para o compositor, os meios de gravação e reprodução mecânica de música teriam levado a uma perda na oferta perceptiva da música. Assim sendo, ao favorecer apenas um dos sentidos, o da audição, esta perda levantou uma importante questão não apenas para a o trabalho de Kagel, mas para a música.

Porém, notemos que o compositor direciona sua fala contra a *reprodução música*, e não contra os *meios de reprodução* da música. Logicamente, isso nem mesmo seria possível, pois tal posicionamento desembocaria numa contradição muito simples de ser constatada. Isso porque seu *status* de compositor reconhecido mundialmente só poderia ser alcançado em decorrência da ampla difusão de suas obras (ao menos no meio da música experimental, ou de concerto), e tal difusão só se daria graças aos *meios de reprodução* – que, por conseguinte,

---

<sup>28</sup> De fato, é difícil dizer ao certo o número total de obras cênicas do compositor. Segundo HEILE (2006), isto se dá em parte por ser “possível argumentar que todo o trabalho de Kagel, mesmo peças sem elementos teatrais explícitos, são inerentemente cênicas – até porque, conhecendo o trabalho teatral de Kagel, não se pode deixar de perceber sua música em termos dramáticos.” (p.33).

<sup>29</sup> No catálogo de 2015, o último disponível no site da editora, Kagel conta com um total de 20 obras cênicas publicadas, número muito maior do que o de qualquer outro compositor também publicado.

dependem dos *meios de gravação*. Pelo contrário, Kagel se valeu desses recursos para, através de suas músicas, teatro instrumentais, produções radiofônicas e filmes, ir em direção ao objetivo explicitado em sua última frase: “*Meu objetivo é uma reumanização do fazer musical*”.

Desse modo, vemos como o compositor se coloca como um recuperador da prática da música como um evento cênico. Notamos também que, por não se tratar uma aversão à tecnologia em si, mas à questão da ‘reprodução’ em si, ao fenômeno da criação defasado do momento de sua execução. Entendemos, além disso, que a questão importante não resida na exatidão da mídia — Kagel remete diretamente à mecânica, mas entendemos que sua ressalva também engloba as tecnologias digitais posteriores — pois a questão central está, ainda em relação às mídias, em nada acrescentarem à obra reproduzida, ao contrário recortando-a, apresentando-a como coisa inerte, imutável.

Por isso, são as estratégias de *reumanização* adotadas pela prática da música cênica que fomentam a discussão deste trabalho. Por hora, para a continuação desta seção, serão discutidas algumas questões referentes ao papel da técnica e da tecnologia para, na sequência, investigarmos as problemáticas decorrentes do aparecimento das ferramentas de gravação e reprodução de música, e, por fim, vislumbrar quais delas se relacionariam com a música cênica mais diretamente.

## 2.2 O surgimento das ferramentas de gravação e reprodução de música

Os primeiros anos do século [XX] geraram muitos dos novos movimentos em arte, alguns deles, certamente, devidos aos desenvolvimentos técnicos que puseram o mundo das artes e das expressões artísticas em questionamento. (SALZMAN; DESI, 2008, p. 44, tradução nossa)<sup>xv</sup>

O século XX foi um século de drásticas mudanças no mundo em vários aspectos, e, como não poderia ser diferente, a música foi palco de grande parte delas. – Na verdade, seria mais justo e acurado dizer “as músicas”, uma vez que os novos equipamentos de gravação possibilitaram o registro cada vez mais global não apenas das variadas culturas do planeta, mas também de releituras do passado. Os primeiros dispositivos de gravação e reprodução de música foram criados na segunda metade do século XIX<sup>30</sup>, mas são fruto de um tempo de várias invenções que teria início ainda no século XVIII. Datadas todas desse século, o compositor,

---

<sup>30</sup> Anterior ao fonógrafo de Thomas Edison (que será apresentado mais adiante), o francês Édouard-Léon Scott de Martinville criou seu *phonograph*, um primeiro dispositivo de gravação criado para registrar visualmente o som. Com esse dispositivo, Scott teria feito suas primeiras gravações em 1853 ou 1854 (como pode ser verificado em <https://www.loc.gov/item/prn-11-073/>). Recentemente, um grupo de pesquisadores da Lawrence Berkeley National Laboratory of Berkeley foi capaz de reproduzir um grupo dessas primeiras gravações, como atesta uma matéria sobre o assunto produzida pelo New York Times de 2008: <<<https://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html>>>., Acesso em 8 de janeiro de 2022.

educador musical e escritor canadense R. Murray Schafer nos apresenta uma lista enorme de novas técnicas e tecnologias (2011, p.108). Em seu livro *A Afinação do Mundo*, Schafer mostra como todas essas tecnologias, oriundas da Revolução Industrial, acabariam por transformar para sempre a paisagem sonora<sup>31</sup> do planeta, cada vez mais plena de sons contínuos e ruidosos.

Acrescentando ainda mais à nova paisagem sonora, ainda no final do século XIX surgiram alguns aparelhos que, embora tivessem sido batizados com nomes diferentes, foram destinados a registrar e reproduzir sons. Quando dizemos “registrar e reproduzir sons”, queremos dizer que a função primária para a qual esses aparelhos foram pensados não se direcionava à música. Mesmo que Thomas A. Edison, testando sua criação pela primeira vez em 1877, tenha registrado sua recitação do texto da canção infantil “*Mary had a little lamb*” na apresentação de seu recém patenteadado *fonógrafo* para a *North American Review*, em junho de 1878, a música não apareceria na primeira posição da lista das dez possíveis aplicações para seu invento. A primeira delas seria “escrita de cartas e todos os tipos de ditados sem o auxílio de um estenógrafo”<sup>32</sup>. Reproduzir música apareceria como uma quarta aplicação. Em um documento tipo panfleto disponível no acervo da Livraria do Congresso<sup>33</sup> (mas sem data de circulação definida), que tinha como função a divulgação do *gramofone* de Emil Berliner (patenteado em 1888), a reprodução de música figura como uma das possíveis funções do aparelho. Mesmo assim, o texto constantemente ressalta sua aplicabilidade na aprendizagem de lições e línguas, assim como suas funções na comunicação à distância (como uma possibilidade de correspondência falada) e na preservação de memórias familiares.

Mas o que seria preciso para que estes mecanismos, de início destinados a tantas funcionalidades, se tornassem à gravação e reprodução de música favorecendo então, por um lado, o surgimento de todo um mercado de entretenimento musical e, por outro, toda uma nova linguagem musical fundamentada cada vez mais nas novas tecnologias? Bom, enxergamos dois pontos que, ao que nos parece, foram fatores decisivos: aparentemente ainda eram necessários alguns desenvolvimentos técnicos para que estes instrumentos respondessem melhor tanto em

---

<sup>31</sup> Segundo Schafer, o termo pode ser definido como: “O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas” (2011, p. 366)

<sup>32</sup> E, efetivamente, os fonógrafos da *The Edison Phonograph Company*, logo após a venda da companhia em 1888 para o empresário Jesse H. Lippincott, após fusão com a também adquirida *American Graphophone* para a criação da *North American Phonograph Company*, seriam destinados ao aluguel para escritórios comerciais funcionando como máquinas de ditado. Tal prática pode ser notada no filme-propaganda *The Stenographer's Friend*, de 1910.

O filme pode ser acessado pelo link: <<<https://www.loc.gov/item/00694308/>>>, Acesso em 8 de janeiro de 2022.

<sup>33</sup> Site para acesso: <<<https://www.loc.gov/item/ber10190/>>>, Acesso em 8 de janeiro de 2022.

suas capacidades de gravação quanto de reprodução; além disso, parece ter sido fundamental importância a popularização desses equipamentos.

### **2.2.1 Problemáticas decorrentes dos meios de gravação e de reprodução de música**

A obra “eletrônica” sugere uma objeção final com a qual deve ter se confrontado. A maioria das pessoas com gostos artísticos compartilha da desconfiança e antipatia generalizadas por máquinas e argumenta que qualquer coisa que finge ser arte não pode sair de uma máquina: a arte é o produto humano por excelência, e a música eletrônica, nascida de circuitos intrincados e das oscilações de partículas geradas por Con Edison (sic), é uma contradição em termos. Aqui, novamente, a resposta é simples: no momento em que o homem deixou de fazer música apenas com a voz, a arte tornou-se dominada pela máquina. A lira de Orfeu era uma máquina, uma orquestra sinfônica é uma fábrica regular para fazer sons artificiais e um piano é o dispositivo mais terrível de alavancas e cabos deste lado de uma máquina a vapor. (BARZUN *in* COX; WARNER, 2017, p. 635)

Tentamos deixar claro até aqui que o surgimento das tecnologias de gravação e reprodução representaram uma verdadeira revolução na história do planeta. Para isso, procuramos apresentar o contexto histórico do surgimento dos meios de gravação e reprodução, de modo que agora partiremos para uma discussão acerca do ‘que’ eles teriam provocado e ‘como’ isso poderia ser revolucionário no âmbito da música, e como esses efeitos se relacionariam diretamente à sua natureza cênica. O que procuramos, aqui, é listar e discutir brevemente as consequências desses dispositivos tecnológicos para a música e para os seres humanos.

A temática tecnológica sempre levanta tanto seus apoiadores quanto seus opositores. Portanto, procuramos apresentar o próximo item como um espaço de discussão de pontos de vista diferentes, mantendo a consciência de que, como dizem o filósofo Christoph Cox e o compositor Daniel Warner, “a música tem sempre ocupado um espaço entre natureza e tecnologia, intuição e artifício. Diz-se que está ligada ao batimento cardíaco e à voz; mas não está menos atrelada à história da máquina.”<sup>xvi</sup> (2017, p. 219).

#### **2.2.1.1 Alteração nos dotes tradicionais**

A primeira das consequências que gostaríamos de apresentar diz respeito às novas possibilidades formativas do músico. Mesmo antes que essas novas tecnologias começassem a ser utilizadas com finalidades artísticas (na listagem cronológica de eventos relacionados à história das novas tecnologias e da utilização do ruído em música apresentada por Warner e Cox, Stephan Volpe teria feito oito gramofones programados para reprodução em velocidades diferentes tocarem juntos já em 1920), o compositor francês Edgar Vàrese já proclamava ser necessário o que o mesmo chamou de “necessidade de um enriquecimento no vocabulário

musical”<sup>34</sup>. Em seu artigo *The Electronic Medium*, de 1962, Varèse sintetiza o que já vinha dizendo desde o início do século XX:

O meio eletrônico está também acrescentando uma inacreditável variedade de novos timbres à nossa biblioteca musical, mas o mais importante de tudo, ele tem libertado a música do sistema temperado, o que tem impedido a música de acompanhar as outras artes e a ciência. Compositores agora estão aptos, como nunca antes, a satisfazer os direcionamentos do ouvido interno e da imaginação. Eles também têm sorte por não estarem condicionados pela codificação estética - ao menos não ainda! Mas temo que não demorará muito para que algum agente funerário musical comece a embalsamar a música eletrônica em regras. (COX; WARNER, 2017, p. 45)<sup>xvii</sup>

Experimentos com as possibilidades oferecidas pelo gramofone já teriam começado em 1916 (CATANZARO, 2017), o que permitiria que Varèse, em 1917, já reclamasse instrumentos que oferecessem “um mundo completamente novo de sons inesperados” (WARNER; COX, 2017, p. 677). Para o compositor, o benefício mais importante trazido pelas novas tecnologias teria sido a libertação da música de seu tradicional temperamento.

Mas além de Varèse, outros artistas, como o compositor Paul Hindemith e o pintor húngaro László Moholy-Nagy, chamaram a atenção para as novas possibilidades do gramofone<sup>35</sup>. Diante de tamanha efervescência, de busca por novas possibilidades sonoras, é natural que as atenções se voltassem para a compreensão sobre o funcionamento e as possibilidades oferecidas por essas novas tecnologias.

No campo da interpretação, Glenn Gould, o prodígio pianista canadense, ao se deparar com a nova realidade imposta pela tecnologia, em 1964, resolvera abandonar a prática de concertista, dedicando-se às novas possibilidades geradas pelos meios de gravação. Em um artigo intitulado *The Prospects of Recording*, de apenas dois anos após sua retirada dos palcos de concerto, Gould revela suas impressões de que as gravações e reproduções eclipsariam o concerto ao vivo, isto por sentir que aquelas seriam capazes de produzir *performances* mais perfeitas, aproximando-se às ideais. Para ele, a prática de estúdio requeria do intérprete outro tipo de formação, uma formação muito menos educada para impressionar as tradicionais

---

<sup>34</sup> “Já em 1916, Varèse foi citado no New York Morning Telegraph dizendo: 'Nosso alfabeto musical deve ser enriquecido. Também precisamos muito de novos instrumentos... Em meus próprios trabalhos, sempre senti a necessidade de novos meios de expressão... que possam se prestar a qualquer expressão de pensamento e acompanhar o pensamento'. E no Christian Science Monitor, em 1922: 'O compositor e o eletricitista terão que trabalhar juntos para obtê-lo'” (COX; WARNER, 2017, p. 46).

<sup>35</sup> Chris Cutler (COX; WARNER, 2017), em seu ensaio *Plunderphonia*, de 1994, nos conta sobre uma série de experiências com o gramofone por parte de vários criadores. O compositor Stephan Wolpe, em um evento dadaísta de 1920, teria feito oito gramofones tocarem simultaneamente em velocidades de reprodução diferentes. Darius Milhaud, László Moholy-Nagy e Edgar Varèse teriam experimentado a manipulação de discos, mas sem deixarem um trabalho final com esses experimentos. Finalmente, Paul Hindemith e Ernst Toch teriam produzido três estudos para gramofone (*Grammophonmusik*, 1929 – 1930), mas estes teriam se perdido.

plateias dos concertos, mas muito mais dedicada à absorção de um repertório vasto, submetido a análises mais profundas.

Ela [a prática de estúdio] permite a ele [o performer] encontrar uma peça particular e analisá-la e dissecá-la de maneira mais completa, para fazê-la uma parte vital de sua própria vida por um período relativamente breve, e então passar para algum outro desafio e para a satisfação de alguma outra curiosidade. Tal obra não mais o confrontará com um desafio diário. Suas análises composicionais não serão distorcidas pela superexposição, nem sua super *performance* “gracejos” intencionados a impressionar o balcão superior, como é quase inevitavelmente acontece com as peças saturadas do repertório de concerto. (WARNER; COX, 2017, p. 224)<sup>xviii</sup>

### 2.2.1.2 A biblioteca de sons e a cristalização de um cânone

Uma das conquistas mais surpreendentes das novas tecnologias é o fato de que, através do processo de gravação, o som poderá ser, em palavras pouco usuais, estocado. Esse acontecimento fantástico, até então inalcançado pela humanidade, possibilitou o que, em certo sentido, a escrita possibilitou à oralidade: o armazenamento da linguagem – suas histórias e ideias – em uma plataforma menos perecível ao tempo. Para Jacques Barzun, tal momento se iguala ao tempo em que, no Renascimento, o mundo antigo dos clássicos foi redescoberto e preservado pela imprensa (*apud* BLANNING, 2011, p. 217).

Murray SCHAFER (2011) batizou este fenômeno da ‘estocagem do som’ de – e com um termo propositalmente dramático – ‘esquizofonia’. Por este termo, Schafer intenciona passar duas ideias. A primeira diz respeito ao processo já mencionado de empacotamento (processo de gravação) e estocagem (mídia gravada) do som. O segundo se refere ao afastamento do som de seu contexto original. Essas ideias são ilustradas pelo autor ao dizer: “Uma coleção de discos e fitas pode conter informações de culturas e períodos históricos completamente diversos, que pareceriam, a qualquer pessoa de outro século que não o nosso, uma justaposição surrealista e sem sentido” (p. 134).

Porém, o que acontece é que os vários e variados catálogos que normalmente costumam montar uma biblioteca não surgem de uma hora para outra. Dessa forma, para que o mundo se encontrasse na situação tal qual Schafer a descreve (e o autor está discorrendo sobre uma situação da metade do século XX), uma estrada de gravações e mais gravações teve de ser trilhada.

Blanning nos aponta outro ponto interessante que se relaciona com o surgimento das gravações. Segundo o autor, as atividades de gravação, principalmente devido a seus processos de seleção, acabariam por estabelecer um cânone clássico de obras que teriam espaço na indústria fonográfica. Segundo ele, “para os compositores, o gramofone trouxe vantagens e

desvantagens. [...] O que não puderam ver tão facilmente foi que, a curto prazo, as gravações acelerariam uma tendência à cristalização do cânone clássico” (2011, p. 216).

A tendência acima ainda traz à tona a problemática da escolha por trás das gravações. Para Blanning, “o fator comercial era decisivo” (*Ibidem*), uma afirmação ilustrada através do fato de que, “em 1923, mesmo antes da gravação elétrica, todas as sinfonias de Beethoven estavam disponíveis em discos” (*Ibidem*), contrastando-o com os 28 anos de espera de Arnold Schoenberg para ver gravado seu *Pierrot Lunaire* (1922).

Mas essa cristalização de um cânone é um ponto relativamente complexo de se constatar, uma vez que todos os anos várias gravações eram somadas à nova biblioteca. Todavia, no início, dos anos 1890 até 1899, essas gravações eram, em sua maioria, músicas de marcha e música vocal, como pode ser verificado no catálogo da *Berliner Gramophone Co.* disponível no site da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos<sup>36</sup>. É difícil discernir os compositores uma vez que a listagem cataloga grupos instrumentais/solistas e nome da obra, e o mesmo se dá com outros catálogos da gravadora *His Master's Voice* encontrados dos anos 1911 e 1912. Porém, já depois do surgimento da tecnologia de gravação elétrica, acessado o catálogo da mesma gravadora do ano de 1931, é possível constatar, ao longo de suas 33 páginas de listagem, o peso do repertório sobre árias tradicionais de ópera e o cânone clássico germânico.

Já na metade do século XX, Gould (COX; WARNER, 2017) atentava para os recursos da gravação indo em direção ao que ele chama de “repertório inexplorado”. Segundo ele, o intérprete seria inevitavelmente estimulado por esse repertório ainda não explorado e, tendo como suporte os recursos do estúdio de gravação, ele poderia buscar se apropriar de atributos específicos direcionados a repertórios não convencionais – uma vez que, dadas as diferenças de natureza do concerto e do estúdio para o artista (como já comentado no item “alteração dos dotes tradicionais”), o resultado dessas gravações seriam fruto de intensa análise e preparação –. Além disso, Gould vê a figura do musicólogo, com o advento dos meios de gravação, como uma figura central, até mais importante do que a do performer, pois, com os esforços por se documentar através de registros sonoros todo esse repertório do Renascimento e Pré-renascimento (o “repertório inexplorado” para Gould) uma nova perspectiva histórica nasce como alternativa às “*performances* imprecisas” que, segundo ele, eram a prática comum dos concertos. Gould, por fim, ainda enxerga uma situação em que as companhias de gravação que buscam arquivos completos de compositores específicos, o que favorece performers a irem em

<sup>36</sup> Website de referência: <<<https://www.loc.gov/item/berl0771/>>>, Acesso em 10 de janeiro de 2022..

direção a empreitadas enormes, que naturalmente não teriam espaço na prática dos concertos por questões econômicas e até mesmo acústicas.

### **2.2.1.3 Os procedimentos de montagem**

Pontos bastante discutidos por alguns autores, e por vários vieses que acabam por se relacionar em determinado sentido, são as técnicas e resultados da montagem. A técnica de montagem tem origem numa prática primeira do cinema, a de ordenar os trechos gravados para a concretização do filme. Entretanto, aqui, ela será compreendida por dois pontos ligeiramente diversos: primeiro, a “montagem” como normalmente a compreendemos, ou seja, como a técnica do recorte e da colagem de trechos gravados; segundo, como a pensam autores como Schafer, sob o viés do sequenciamento, ou justaposição – muitas das vezes, para ele, surrealistas em sua miscelânea de conteúdos – de gravações em um contexto midiático, como nas programações radiofônicas e televisivas. Trataremos primeiro, pois, dessas últimas.

Como foi dito no item anterior, gravar significa, em certo sentido, empacotar e estocar um som, o que permite que o mesmo se perpetue no tempo e se locomova para diferentes regiões. Esses materiais, então estocados, encontraram grande valia em mídias como o rádio. Essa mídia e a indústria fonográfica revelaram uma parceria promissora pois “os discos forneciam música barata e fácil às estações de rádio, enquanto as rádios faziam publicidade dos artistas (e das empresas fonográficas) que gravavam os discos” (BLANNING, 2011, p. 221 e 222). A primeira transmissão de rádio teria se dado em 1920, nos Estados Unidos, e seu conteúdo servia às várias artes, mas nota-se, desde seu início, uma forte propensão aos conteúdos musicais. Já no fim dessa década, a rádio teria tomado 40 milhões de ouvintes, servidos de seus mais de 12 milhões de aparelhos, em mais de 500 estações. Tal fenômeno também teria tido o mesmo sucesso no continente europeu, mesmo que o mesmo se servisse de restrições estatais mais rígidas. Blanning, que nos apresenta esses dados, também vê a rádio como agente importante na dissolução da segregação racial nos Estados Unidos da década de 1950.

Acontece que, enquanto Blanning saúda a rádio e suas conquistas, todo este sucesso traria consigo alguns problemas para Murray. Segundo ele, as programações de rádio, através da técnica da montagem, promovem verdadeiras justaposições de conteúdos diversos, ora reflexivos, ora divertidos ou irônicos, num fluxo sem fim de absurdos. Desta forma, a técnica de montagem, originalmente vinda do cinema, estaria contribuindo àquela época para uma desintegração de valores unificados. O autor respalda seu ponto de vista através de um estudo da programação diária de algumas estações de rádio em 1973, o que o faz a chegar à conclusão

de que, “no Ocidente, cada vez mais os materiais estão sendo colocados juntos, uns sobre os outros” (2011, p. 140).

Por outro lado, como já foi mencionado, a técnica de montagem pode se referir aos procedimentos de recortar e colar. A primeira “montagem” discutida apresentada até aqui foi uma consequência do aparecimento da rádio e diz respeito muito mais ao sequenciamento de obras completas no contexto de uma programação. Esta “montagem” que se segue faz jus ao uso dessa técnica no cinema, mas mesmo agora poderá ser utilizada para duas finalidades diversas. A primeira, mais criativa, se relaciona com as práticas da música concreta. Nas décadas de 1940 e 1950, surgiram os primeiros exemplos dessa música que, basicamente, consistia em alcançar resultados sonoros criativos tendo como material gravações de áudio. Essas gravações, ao serem trabalhadas pela técnica de montagem, se materializariam em obras musicais que acabariam por fundar uma estética da música concreta<sup>37</sup>.

A segunda, embora diga respeito da mesma prática de cortes e colagens dentro de uma única obra, não tem uma finalidade criativa (pelo menos não tanto quanto a primeira), e sim corretiva. Os recortes e colagens nos processos de gravação são muito comuns – na verdade, incomuns são as gravações em uma única tomada – e são muito utilizados para cobrir desde perceptíveis erros à pequenas falhas interpretativas. Esta é uma prática controversa que, segundo Gould (COX; WARNER, 2017), por muitos é vista como desonesta e desumana por eliminarem o acidente e o acaso, além de destruírem supostas “concepções arquiteturais” que *performances* completas, comum às práticas do concerto, teriam. Gould (*ibidem*) contrapõe ao dizer que tais concepções arquiteturais são provenientes da prática do “estilo” em música, e que a montagem, enquanto não o obscureça, tem o potencial, na verdade, de deixá-lo mais forte e evidente. Ele, Gould, toma como exemplo, para reforçar sua defesa às técnicas de montagem, suas práticas de estúdio com a gravação das Variações Goldenberg. Em um momento específico dessa longa obra (a fuga em lá menor do primeiro livro), Gould afirma ter encontrado a execução perfeita após o trabalho em estúdio do recorte e colagem de duas *performances* distintas do mesmo movimento: “Tirando proveito da reflexão posterior, entretanto, pode-se frequentemente transcender as limitações que o desempenho impõe à imaginação” (*ibidem*, p. 226)<sup>xix</sup>.

---

<sup>37</sup> Aparentemente, a primeira obra de “música concreta” seria do compositor do Cairo, Halim El-Dabh, com sua *The Expression os Zaar*, de 1944 — até então, foi possível encontrar apenas um trecho da obra: <<[https://www.youtube.com/watch?v=j\\_kbNSdRvgo](https://www.youtube.com/watch?v=j_kbNSdRvgo)>> (Acesso em 14 de fevereiro de 2023.) Mesmo assim, a estética “concreta” foi desenvolvida na França por compositores como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, nos estúdios da Rádio e Televisão Francesa (RTF).

### 2.2.1.4 Deslocamento da noção de “experiência cultural”

Este é um caso realmente interessante. Para vários pesquisadores, esta é uma das consequências mais importantes por implicar transformações no ciclo produtivo da própria música. É o que John Mowitt, professor e pesquisador especialista em estudos críticos de mídia, nas palavras de Iazzetta, chama de “deslocamento da ênfase no processo de produção (composição e interpretação) para a recepção (audição) como experiência cultural” (1997, p. 3). O que se argumenta aqui é que, antes da música cristalizada em algum material reproduzível (cilindro, disco, fita...), a experiência cultural existente entre criadores, intérpretes e ouvintes residia em maior peso nas próprias práticas entre criadores e intérpretes, que apresentavam estes resultados aos ouvintes. É uma música baseada na prática, ou *musica pratica*. Com o surgimento dos meios de gravação e reprodução, cada vez mais a música, em seus padrões estéticos, refletiria os anseios dos próprios ouvintes, o que faria que “essa *musica pratica* fosse substituída por uma música passiva e receptiva” (IAZZETTA, 2000, p. 12)<sup>xx</sup>. Blanning apresenta uma visão semelhante, afirmando que “o que a gravação fez foi pegar formas de música baseadas na interpretação – e não na notação –, dar-lhes permanência e depois transmiti-las por todo o mundo” (2011, p. 218).

Iazzetta ainda sustenta que a nova música, sofrendo então estes processos de transformação, seria cada vez menos produzida para ser cantada ou executada, e que suas finalidades práticas imediatas seriam cada vez mais direcionadas à própria escuta. É interessante notar que este é um processo que se retroalimenta: o processo aqui descreve uma música a ser produzida em estúdio que tem como padrão a própria música produzida em estúdio. Além disso, é importante notar que, como bem o dizem Cox e Warner, o microfone não escuta o que escutamos, nem mesmo como escutamos! (2017).

A partir de então, são levantados dois pontos interessantes. O primeiro deles diz respeito às requisições que tem o ouvinte em relação ao som ouvido. Esses novos desejos perceptivos são consequência da nova forma de escuta através das novas tecnologias. Segundo Gould (COX; WARNER, 2017), esses desejos acarretam o que ele nomeia como “alterações acústicas” (*change of acustics*). De acordo com essa ideia, os adjetivos sonoros marcam o desejo por uma nova escuta, qualidades sonoras que, no passado, eram indisponíveis ao performer e impensadas pelo público. São elas: clareza analítica, imediatividade e uma quase taticidade do som. Além disso, Gould vê esse novo ouvinte como tendo um poder de participação muito maior na experiência musical. Dessa forma, esse ouvinte “é um associado cujos gostos, preferências e

inclinações, mesmo agora, alteram perifericamente as experiências às quais ele dá a sua atenção” (*ibidem*, p. 231)<sup>xxi</sup>. Esta participação se daria por dois diferentes vieses: por um lado, por seu poder de escolha enquanto consumidor pois, como cliente, ele determina o que quer ou não ouvir; por outro, na prática do manuseio da aparelhagem de reprodução musical, toda aquela “variedade de controles” (*ibidem*, p. 232) – de intensidade e velocidade de reprodução, além dos controles de equalização –, acabaria por estimular o desenvolvimento nesse ouvinte, já não mais tão passivo na experiência musical, de uma capacidade perceptiva mais refinada.

O segundo diz respeito ao processo de formação dessas novas práticas. No início, a indústria fonográfica se esforçava para disseminar um padrão *high fidelity* de qualidade em seus produtos. Isso significa dizer que, em suas propagandas de comercialização de produtos, empresas como a *Gramophone Company* se empenhavam em estabelecer que suas gravações eram retratos sonoros fieis às vozes, orquestras e bandas com as quais trabalhavam<sup>38</sup>. Isso era inevitavelmente inviável em seu início já que os meios de gravação podiam trabalhar com um número limitado de instrumentos, além de trabalharem com uma faixa de frequências bem reduzida<sup>39</sup>, o que se alterou, logicamente, com o desenvolvimento veloz e mais numeroso das novas tecnologias.

Diante de tal situação, como sustenta Iazzetta:

O termo fidelidade – cuja existência pressupõe uma relação de igualdade ou semelhança com algo – é ainda utilizado, especialmente na indústria fonográfica e de áudio, mas seu significado tornou-se reflexivo e inconsistente: a fidelidade de uma reprodução não é estabelecida pela comparação com seu original, mas em relação ao padrão imposto pela própria tecnologia de gravação. (1997, p. 4)

### 2.2.1.5 Orientação auditiva *versus* orientação visual

Este é o último ponto – e, também, aparentemente o mais óbvio –, porém não menos importante por isso. A prática da música, até a invenção dos meios de gravação e reprodução no fim do século XIX, com raras exceções<sup>40</sup>, ocorria somente através da execução humana, ou da *performance* – e já foi discutido como foi revolucionária essa nova situação em que máquinas reproduziam o que havia sido anteriormente registrado por seres humanos –. A

<sup>38</sup> “Claro que os fabricantes usaram todos os recursos de marketing disponíveis para promover um *discurso de verossimilhança*” (2011, p. 214) diz BLANNING ao citar testemunhos desse *marketing* promovido pela *The Gramophone Company* para as vozes de diversas cantoras e cantores.

<sup>39</sup> A faixa de frequências das primeiras gravações oscilava entre 164-2088Hz. Posteriormente, com o surgimento da gravação elétrica, através do uso de microfones e amplificadores, essa faixa se estendeu, já em 1924, à 100-5000Hz (BLANNING, 2011). A Livraria do Congresso também oferece boas informações sobre o assunto em: <<https://www.loc.gov/collections/national-jukebox/articles-and-essays/acoustical-recording/>> Acesso em 10 de janeiro de 2022.

<sup>40</sup> Raras pois meios mecânicos de reprodução de sons já existiam, como discutido na nota 30.

humanidade, que só tinha contato com a música através do concerto público no teatro, nas igrejas e parques, agora podia desfrutá-la sem necessariamente sair de casa. Certamente as práticas musicais ‘ao vivo’ nunca deixariam de existir, mas agora inevitavelmente coexistiriam com essas novas práticas possibilitadas pela tecnologia. Mesmo assim, a música gravada e mecanicamente reproduzida, ‘descorporeificada’, ainda seria alvo de críticas. Segundo Iazzetta:

O ouvinte, mesmo quando não envolvido na produção sonora, participava da realização musical reconstruindo mentalmente as conexões entre os sons e o contexto físico e cultural em que a música acontecia (2000, p. 11)<sup>xxii</sup>.

De acordo com esse ponto de vista, alguma coisa se perde quando a música passa a figurar como um fenômeno apenas acústico e, pelo que se pode intuir, quem perde é o ouvinte. Um dos pontos interessantes dessa citação é a amplitude de sua significação. Ao apresentar a possibilidade de sons que se conectem a um contexto físico e cultural, essa ideia abre o pensamento a dois aspectos dessa relação: a do gesto em música e a da música como um fenômeno cultural.

Enquanto isso, o pianista canadense Glenn Gould (COX; WARNER, 2017), um dos que bem receberam as práticas de gravação em estúdio, afirmava existirem alguns argumentos constantes, quase sempre misturados, que tendiam a querer desacreditar as novas tecnologias. O primeiro seria o argumento de uma certa ‘moralidade estética’ [*aesthetic morality*] que consistia em criticar o resultado alcançado pelas gravações acusando-as de deliberadamente não respeitar a ‘pureza’ das obras de arte, desrespeitando-as com a prática da montagem (já mencionada no item 2.2.1.3 Os procedimentos de montagem). O segundo, pelo qual Gould chama de automação [*automation*], diz respeito às críticas existentes às consequências da nova escuta (como já discutido no item 2.2.1.4 *Deslocamento da noção de “experiência cultural”*)

) e de como elas estavam por alterar os padrões de escuta dos ouvintes e, conseqüentemente, da própria música. O terceiro argumento atinge exatamente o ponto desta seção. Segundo Gould, dizendo respeito ao que o pianista trataria como ‘orientação auditiva versus orientação visual’ [*eye versus ear orientation*], as críticas apontariam o mesmo cenário de ‘perda’ de parte da experiência apresentado acima na citação de Iazzetta. Nas palavras de Gould, o argumento desses críticos à tecnologia se apoiaria na ideia de que existiriam certos tipos de conexões ‘místicas’ na relação entre o universo sonoro e o visual, ao que ele (que não se alonga nesses três pontos) então rebate com certo desdém: “existe uma vaga pretensão científica para este argumento, e aqueles que o propõem são levados por pronunciamentos sobre acústica ‘natural’ e fenômenos relacionados” (*ibidem*, p. 227)<sup>xxiii</sup>.

As supostas ‘conexões místicas’ a que Gould se refere nos parece que, de alguma forma, possam remeter às problemáticas do gesto e do fenômeno cultural ao redor da música abordadas por Iazzetta. Não pensamos, no entanto, que o pianista desmereça propriamente a dimensão gestual da música, e seria muito estranho se ele assim o fizesse uma vez que, como pianista, Gould é tomado como um estudo de caso acerca da conexão música/som/gesto (ZAGONEL, 1997). Também, esse posicionamento de Gould é parte de um ensaio de 1966, o que nos faz pensar que esse ar desdenhoso para com tais questões se dê pelo fato de que a ciência do gesto e de um tipo de significação musical mais ampla ganha força apenas à medida em que a música se vê cada vez mais descorporeificada:

A pouca importância dada a esse aspecto [do gesto] dentro da musicologia deve-se, em parte, ao fato de que o corpo nunca foi levado em consideração como suporte da realização musical. Foi preciso a eliminação do corpo do músico e do instrumento na música eletrônica e digital para que fosse notada a importância de sua presença. (IAZZETTA, 1997, p. 8)

Mas, para além da implicação gestual da interpretação, um concerto não se restringe apenas a alguns números musicais às cegas. Ele acontece em um espaço físico coletivo por onde circularão intérpretes e público. Tudo somado, temos um fenômeno cultural ao redor da música. E Gould, independentemente de seu próprio julgamento, reconhece isso ao dizer que: “Nas últimas décadas, a execução da música deixou de ser uma ocasião, exigindo um motivo e um *smoking*, e conferida de, quando houvesse, uma devoção quase religiosa” (COX; WARNER, 2017, p. 223)<sup>xxiv</sup>.

Nessa passagem, Gould observa, com certo ar de alívio, que a música não estava mais atada às formalidades do concerto e seus ritos sufocantes (ao menos para Gould). Isso porque a música vinha de um processo em que ela deixaria de existir como ocasião, como um fenômeno cultural coletivo, sendo substituído por “uma acústica mais direta e imparcial, a qual podemos viver em nossas casas em termos bastante casuais” (*Ibidem*)<sup>xxv</sup>. E isso, corroborando com Kagel, foi enxergado também por Gould como um fenômeno decorrente do surgimento dos meios de gravação e reprodução de música — notemos mais uma vez que esse ensaio é de 1966, já apontando para a nova situação da música enxergada por Kagel quatro anos depois, em 1970.

Desse modo, enxergar a música como um fenômeno cultural mais amplo é não tomá-la apenas como fenômeno acústico, mas encarar que, pelo viés do concerto — com seu público em suas vestimentas, com sua iluminação, com seu espaço e suas ornamentações, pelo cerimonial que segue e até pelos gestos acertados e falhas de execução de seus intérpretes —, a ela está atada toda uma série de fenômenos visuais e sensoriais inerentes, vivenciando-a, desse modo, como um evento cênico mais amplo (como a enxerga Mauricio Kagel).

## 2.2.2 Considerações a respeito das problemáticas abordadas

Dentre os cinco pontos até então abordados, o que parece mais influir na problemática levantada por Mauricio Kagel acerca dos meios de gravação e reprodução mecânica de música é o último deles, o que discute a ideia de **2.2.1.5 Orientação *auditiva* versus orientação visual**. Apesar disso, não podemos deixar de notar que esses são todos desdobramentos da mesma questão, e por isso não podemos deixar de notar pontos de conexão entre eles.

Apesar de ser uma realidade posterior ao questionamento de Kagel, comentando a respeito do **2.2.1.4 Deslocamento da noção de “experiência cultural”**, Cox e Warner afirmam que a gravação começou por tentar reproduzir o fenômeno ao vivo e terminou como modelo a ser imitado, provocando uma alteração na cadeia produtiva da música pelo deslocamento da ênfase de produção da relação intérprete/criador para os padrões dominantes de escuta. Ambos notam, no entanto, que mais atualmente, diante das tantas novas tecnologias de reprodução do mundo moderno somadas às plataformas cada vez mais globalizadas de distribuição, a *performance* ao vivo cada vez mais volta à cena, ao contrário do que previu Glenn Gould em seu *Prospects of Recording*.

Com discos e fitas, a noção de original permanece intacta. Eles podiam ser copiados, mas apenas com uma perda na qualidade. A mídia digital, entretanto, permite a duplicação infinita de cópias idênticas. E com a fácil circulação de MP3s, a música perdeu quase todo o valor econômico. A maioria das carreiras não poderiam mais sobreviver no mercado das gravações, *downloads* ou *streamings*, e então a *performance* ao vivo readquiriu seu valor – o valor de um evento singular, aura e presença. (COX; WARNER, 2017, p. 221)<sup>xxvi</sup>

Dessa maneira, se **2.2.1.3 Os procedimentos de montagem**, como afirmou Glenn Gould, propiciaram a possibilidade de um maior refinamento do produto artístico final através da minuciosa prática de estúdio, essa *performance* ao vivo estaria fadada a responder a esses novos padrões de produção, inserindo-se também na mesma lógica retroalimentativa descrita no item mencionado no parágrafo anterior. Do mesmo modo, o surgimento de uma **nova 2.2.1.2 A biblioteca de sons e a cristalização de um cânone** é uma realidade que, em certa medida, favoreceria as práticas composicionais apontadas na **2.2.1.1 Alteração nos dotes tradicionais**<sup>41</sup>.

Curiosamente, podemos notar em Kagel o que pode ser tido como um tipo de posicionamento crítico aos itens anteriores. Como já mencionado anteriormente no item **2.2.1.2 A biblioteca de sons e a cristalização de um cânone**, Ludwig van Beethoven foi um dos primeiros compositores a ser canonizado pela indústria das gravações. Em 1970, no

---

<sup>41</sup> Ver nota de rodapé 35.

bicentenário de seu nascimento (tido como o ‘Ano Beethoven’ em Bonn, cidade do compositor), Kagel sugeriu, em seu modo irônico, a “suspensão de todas as execuções das peças de Beethoven” (GENTILE, 2008, p. 10) como ‘comemoração’<sup>42</sup>. Entretanto, para a ocasião, Kagel lança seu filme *Ludwig Van* (1970) — mesmo ano de sua crítica discutida nesse capítulo —, no qual emprega criticamente **2.2.1.3 Os procedimentos de montagem**, de modo que ela, “tecnicamente manipulada, desponta como possibilidade crítica, tanto no âmbito da composição quanto da audição, diante da formação de clichês da indústria cultural porque permite, através do recurso do corte e da justaposição, desconstruir as obras, formando uma nova composição” (*Ibidem*).

Fato curioso é que, sendo Kagel um exemplo do criador previsto no item **2.2.1.1 Alteração nos dotes** tradicionais, além do filme, existem outras duas versões de *Ludwig Van* (1970): uma em gravação (produzida pelo próprio compositor a partir da sobreposição de diferentes gravações da mesma obra) e uma em partitura de *performance*, e ambas são feitas exclusivamente a partir de fragmentos de obras de Beethoven. No caso da gravação, sua primeira versão era o resultado da sobreposição de gravações da mesma obra, de modo que os materiais musicais soem bastante distorcidos. Por outro lado, a partitura não é propriamente um papel anotado, mas cortes das imagens de uma cena específica do próprio filme (especificamente, da cena do quarto decorado com recortes de partituras). Dessa forma, Kagel propõe um tipo de jogo que inverte a prática corrente: ao invés de criar uma partitura que sirva para o filme, é o filme que gera a partitura de *performance*, fazendo desta última o que HEILE (2006) chama de subproduto do filme. Esse processo adotado por Kagel tem uma interessante semelhança com o descrito no **2.2.1.4 Deslocamento da noção de “experiência cultural”**, uma vez que também acaba por promover uma alteração na cadeia produtiva da música.

Porém, um fato que não pode ser deixado de lado é o de que, ao atuar de forma crítica em relação aos pontos levantados nos parágrafos anteriores, Kagel formaliza tudo em forma de produtos (ao menos o filme e a gravação), produtos esses que são frutos justamente do uso dos meios de gravação e reprodução (mas não apenas de música, no caso do filme). Isso não nos permite pensar que a reação do compositor destinar-se-ia unicamente aos efeitos descritos na

---

<sup>42</sup> A discussão estender-se-ia se abordássemos o filme em todos os seus detalhes, de modo que recomendamos a dissertação *Fragmento e montagem em Kagel - uma análise de Ludwig Van*, de Juliano Matteo Gentile (2008), bem como o contato com o filme *Ludwig van*.

Link de acesso ao filme: <<<https://www.youtube.com/watch?v=tVEKKBlmwd4>>>, Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

**2.2.1.5 Orientação *auditiva* versus orientação visual**, mas ela também se insere nesse procedimento crítico.

Desse modo, notamos em Kagel uma postura reativa, de quem se apropria de seus dotes para com as novas tecnologias para empregar procedimentos de montagem sobre os materiais disponíveis na nova biblioteca de sons (na qual se insere Beethoven como um de seus maiores cânones), invertendo o processo produtivo da música. Mesmo assim, seu resultado, gravado e reproduzível mecanicamente, não reafirma o Beethoven consagrado pelas gravações, mas um novo, visto sob a lente da criação contemporânea.

### **2.3 Estercio Marquez Cunha e os aparatos que transmitem e arquivam o som mecanicamente**

Outro compositor que também demonstrou receio quanto ao surgimento dos meios de gravação e reprodução de música foi Estercio Marquez Cunha (1941). O compositor goiano, em um ensaio intitulado *Música: mudança de atitude na sociedade atual*, publicado em 1982, discorre mais longamente sobre esse assunto:

Antes do século XX, **quando o homem queria música, ele mesmo a produzia**, ou ele ia a uma sala de concertos. Não existia uma máquina que produzia música para ele. **O meio ambiente também era menos ruidoso. Existia menos música e máquinas.** Música era um ‘anti-ambiente’ porque era diferente da natureza, era um novo produto de transformações do som e do ritmo. Música era um acontecimento ocorrido em um dado momento, causando uma nova ordem sonora.

A realidade sonora tem sido modificada desde o final do século XIX, quando as máquinas apareceram: fábricas, carros, etc. Nesse mesmo tempo, são inventados **aparatos que transmitem e arquivam o som mecanicamente**: o gramofone em 1899, a rádio em 1919, a gravação elétrica em 1925, o cinema falado em 1927, a televisão em 1936. Esses acontecimentos chegaram para facilitar o ato de ouvir música e, conseqüentemente, **alteram o comportamento do ouvinte. Ele não necessita mais ir à sala de concertos ou tocar seu violão para escutar música.** Basta conectar a rádio ou o toca-discos e a música está ali. (CUNHA *apud* BARRETTO, 2021, p. 402 e 403 – grifos nossos)<sup>xxvii</sup>.

Podemos notar nessa crítica de Estercio vários dos efeitos discutidos nas **2.2.1 Problemáticas decorrentes dos meios de gravação e de reprodução de música**. Quando o compositor diz “quando o homem queria música, ele mesmo a produzia”, ele aponta o mesmo efeito citado no item **2.2.1.4 Deslocamento da noção de “experiência cultural”**. Ali, Fernando IAZZETTA (2000) atenta para a mudança de uma cultura anteriormente voltada à *musica pratica*, que tem sua ênfase nas experiências entre criadores e intérpretes, em favor de um novo fazer musical onde o resultado do processo de produção é mais voltado às expectativas do ouvinte.

Ao afirmar um ambiente antigo com menos sons e menos ruídos, Estercio evoca a “esquizofonia”, diagnosticada por Murray SCHAFER (2011) no item **2.2.1.2 A biblioteca de**

**sons e a cristalização de um** cânone. Desse item, o compositor não nota apenas o fato de que o mundo vive uma nova atmosfera ruidosa, mas também como ela é, a partir de então, permeada de música por toda a parte — e se à época em que Kagel desferia sua crítica à realidade dos rádios transistores (equipamentos menores e mais portáteis em relação aos modelos anteriores), desde 1979 “os consumidores individuais tinham total controle da música que ouviam, a ponto da experiência musical se tornar silenciosa” (BLANNING, 2011, p. 232) devido ao lançamento do gravador de fita cassete da Sony Walkman que eram experienciados através de fones de ouvido.

Todos esses três itens citados até agora — que conversam com a leitura que Estercio fez da nova situação da música —, segundo o próprio compositor, desembocariam no último dos cinco itens (**2.2.1.5 Orientação auditiva versus orientação visual**). Segundo ele, “esses acontecimentos [...] alteram o comportamento do ouvinte. Ele não necessita mais ir à sala de concertos. [...] Basta conectar a rádio ou o toca-discos e a música está ali” (CUNHA *apud* BARRETTO, 2021, p. 403).

Em sua formação e em seu trabalho criativo, questões que abordaremos no capítulo seguinte, Estercio não mantém proximidade com os novos equipamentos tecnológicos. Ao contrário, a proximidade com suas ideias e obras revela seu distanciamento voluntário em relação à tecnologia, contrário aos efeitos descritos na **2.2.1.1 Alteração nos dotes** tradicionais. Isso fica claro em sua negação em trabalhar com recursos eletrônicos ou outras mídias, concentrando-se na produção instrumental e vocal. Mesmo a gravação de suas obras é parca. Podemos encontrar apenas um CD dedicado integralmente às suas composições, de modo que suas obras geralmente são encontradas ‘soltas’ em CDs diversos. O compositor também não demonstra interesse na difusão desses trabalhos, estando eles, em poucos casos, acessíveis via novas plataformas de *streaming*, e, mesmo esses, resultam da iniciativa dos intérpretes que as executam.

O historiador Eduardo Barbaresco Filho, em sua tese direcionada à biografia e percurso estético do compositor, nota que “Estercio vive a contemporaneidade numa atitude de crítica ao cenário contemporâneo, mantendo-se antagonicamente” (BARBARESCO FILHO, 2015, p. 230), de modo que sua criação empregue “para o mundo agitado e conturbado, o tempo lento, arrastado; pela falta de possibilidades de percepção trazidas pela cultura de massa, trabalhasse poucos materiais sonoros, a noção de simplicidade” (*Ibidem*).

Barbaresco Filho traz à tona o tema da massificação cultural. Entendemos que este também seja uma problemática resultante do surgimento das novas tecnologias, mas fugiria do

escopo deste trabalho discutir esse efeito tão amplo e complexo. Entretanto, para além das comparações sociais-estéticas levantadas pelo historiador, podemos notar mais como Estercio dirigiu sua criação frente à problemática em uma de suas obras.

No mesmo ano em que apresenta sua crítica, Estercio também compõe seu *Requiem for Prometheus* (1982), que é descrito pelo compositor como uma obra multimídia<sup>43</sup>. Essa obra propõe a representação de sua leitura da sociedade, estruturada a partir da dominação por meio de suas diferentes instituições de poder. Nela, os veículos de comunicação de massa (notadamente a televisão e a rádio) servem ao ‘demagogo’ (representativo da instituição política), ao ‘líder religioso’ (instituição religiosa) e ao ‘jornalista’ (instituição midiática) de ferramenta de manipulação da ‘multidão’ (representativo da massa social). Ainda, uma ‘socialite’ é uma figura feminina que toca alguns temas banais ao piano, mas que é introduzida como um ideal de educação e refinamento para o povo. O último personagem é justamente o *Prometheu*, “o grande rebelde contra a injustiça e autoridade do poder” (CUNHA, 1982, p. 5) que simboliza “a inteligência e capacidade humana de discernimento, que é gradualmente enfraquecida pela constante opressão daqueles que manipulam o poder” (*Ibidem*). Prometeu, não nos esqueçamos, é a “figura mitológica que deu ao homem o fogo e a habilidade de desenvolver as artes as ciências” (*Ibidem*)<sup>xxviii</sup>.

Em sua tentativa de desferir sua crítica de forma clara e unívoca, Estercio não desenvolve seus personagens, mas os apresenta como estereótipos sociais, em uma trama que culpabiliza os veículos de difusão de massa<sup>44</sup>. Estercio procura, nessa obra, utilizar-se dos procedimentos de colagem, “como uma maneira de recriar a disjunção, a aleatoriedade pela qual a cultura popular é disseminada” (CUNHA, 1982, p.3)<sup>xxix</sup>.

Estercio, portanto, vira as costas aos meios tecnológicos, revelando uma postura de afastamento e rechaço, e o faz através da crítica e da prática criativa. Acusa a tecnologia diretamente de ser o veículo de dominação social que gradualmente viria alterando o comportamento dos seres humanos de modo a afastá-los do fazer musical e de seus ambientes de execução.

---

<sup>43</sup> Escrita orquestra no fosso, banda sinfônica no palco, atores e coro, talvez seja assim definida por empregar de projeções de imagens bélicas em um curto momento da obra.

<sup>44</sup> Um exemplo claro disso é o emprego de recursos cênicos, cenográficos e musicais no 2º ato. Estercio pede que algumas cenas apresentem ‘a multidão’ (executada pelo coro) dentro de uma tela de tv, apresentada por uma ‘jornalista’.

## 2.4 Considerações

Notamos um possível diálogo entre os dois compositores que pode ser analisado dentro dos limites da música: Mauricio Kagel e Estercio Marquez Cunha, em um espaço de doze anos de diferença e vários quilômetros de distância, diagnosticado um problema latente, o do desvanecimento da música enquanto um fenômeno cultural mais amplo do que puramente auditivo.

Do mesmo modo, ambos demonstraram, tanto através das críticas desferidas quanto de seus atos criativos, estar cientes do problema em comum, encontrando, cada um à sua maneira, seus próprios meios de responder à situação ocasionada pelo surgimento dos novos meios tecnológicos através de suas próprias práticas composicionais. Se Estercio se distancia, nega a tecnologia e suas ferramentas como modo de se posicionar contra seus efeitos, Kagel adota uma postura de apropriação, reempregando-a de forma crítica sobre si mesma.

Acreditamos que a crítica de ambos os compositores alce outras questões mais abrangentes que ultrapassam os limites da música propriamente dita. Fica implícito na fala e na criação de ambos compositores, mas principalmente em Estercio, um tipo de alerta social acerca de temas como cultura de massa e indústria cultural (temas não estudados aqui dado a complexidade que apresentam).

Kagel efetivamente afirma ser este seu objetivo, o de “trazer novamente à audiência o deleite musical por todos os sentidos”, de modo que sua música (tomada em sentido amplo) serviria como forma de “protesto direto, exagerado contra a reprodução mecânica de música”, afirmando seu intendo, explícito e objetivo, de promover “uma reumanização do fazer musical” (KAGEL *apud* HEILE, 2006, p. 38 – grifos nossos). Por essa razão, dada a clareza da intenção expressa na fala de Kagel, fomos atrás dos recursos cênicos empregados pelo compositor em *Dressur*, de modo a entender como eles reintegram a fisicalidade do *performer* à prática do concerto.

Por outro lado, Estercio não é tão direto quanto Kagel, mas mesmo assim acreditamos que sua música, ao empregar seus próprios recursos cênicos, também possa ser tomada como uma forma de protesto, e é isso que o capítulo seguinte procurará apresentar.

**3. A MÚSICA TEATRO DE  
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

### 3.1 Introdução

Nos capítulos anteriores foram trabalhadas questões mais abrangentes a respeito da música cênica. A partir daqui, buscaremos abordar tal tema através da lente da criação cênico-musical brasileira, representada no trabalho do compositor goiano Estercio Marquez Cunha (1941). Efetivamente, este trabalho buscou contribuir com a preservação e divulgação de trabalhos de sua autoria vinculados ao gênero através da edição de manuscritos, produção de estreias em forma de concerto e disponibilização digital dos resultados (*pdf* e registros audiovisuais) decorrentes de tais ações.

Estamos falando, portanto, da edição de seis de suas “músicas-teatro”, além da posterior produção de três delas em um concerto público realizado no Teatro Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás (CCUFG), no dia 11 de outubro de 2022. As seis obras editadas são: *O Guarda-Noite* (1977); *Tempo e Espaço* (2018); *O Homem Só* (2016); *Solilóquio* (2021); *Movimento para Dois Percussionistas* (2019); e *Tô Nem Aí* (2017). Dentre as citadas, as primeira, terceira e sexta obras foram editadas, mas não montadas em concerto. Entretanto, consideramos importante clarificar que, dentre todas as obras acima evocadas, apenas o trio *Tô Nem Aí* ainda não teve sua estreia, e o solo *O Homem Só* e *O Guarda-Noite* (para instrumentos e vozes), apesar de já estreadas, ainda contam com registros precários e de acesso restrito. Por outro lado, e graças ao trabalho e apoio de várias pessoas ao desenvolvimento dessa pesquisa, o septeto *Tempo e Espaço*, o duo *Movimento para Dois Percussionistas* e o solo *Solilóquio* contam com registros audiovisuais de qualidade disponibilizados na internet e terão seus links de acesso em nota de rodapé ao fim dessa introdução.

Dessa forma, esse capítulo é a apresentação de um processo de pesquisa elaborado sob alguns pilares: o da pesquisa bibliográfica, o do trabalho sistemático com a edição das obras e com a produção do concerto como forma de estudo e de absorção prática do objeto geral (a música cênica), bem como do específico (de Estercio Marquez Cunha).

O intuito desse percurso é o de discutir a criação de Estercio Marquez Cunha a partir de um grupo de seis de suas músicas-teatro (que já representam parte significativa de sua produção musical-cênica), principalmente sob o ponto de vista da análise de uma delas — caminho que nos interessa por entendermos que ele favorecerá também à compreensão de quais são e como são empregados os materiais cênicos na prática da música cênica (discussão já iniciada no primeiro capítulo) —, a fim de fomentar uma investigação acerca da estética do compositor.

Dessa forma, para a construção desse capítulo, traçaremos um caminho que nos parece se fixar em duas etapas. Na primeira, de certa forma introdutória, teceremos uma breve

biografia do compositor a fim de apresentar sua figura até então relativamente pouco conhecida — vale ressaltar que essa etapa buscará focar mais nos pontos de sua trajetória que possam ter contribuído para sua concepção de músicas-teatro —. Em seguida, como forma de relatar o processo seguido que fundamentou muito dessa pesquisa, comentaremos alguns pontos acerca dos processos de edição das seis obras selecionadas nessa pesquisa e da preparação/execução do concerto com três delas.

Em um segundo momento, seguiremos com um enfoque na obra do compositor e alguns de seus aspectos estéticos. Dessa forma, empreenderemos a análise de uma das obras editadas, explicitando seus recursos cênicos e musicais, a forma na qual estão estruturadas e suas possibilidades narrativas. Esse percurso nos permitirá, em seguida, tecer um comparativo entre manuscritos e edições a fim de documentar pormenorizadamente todo o processo de edição. Por fim, ancorados na discussão proposta na análise de *Solilóquio* e na explicitação do comparativo, abordaremos uma questão nascida em decorrência de todo esse processo. Algo que remete ao que pensamos ser uma característica estética do compositor, caracterizada pela inserção de “lacunas” que volta e meia aparecem no texto cênico-musical.

Esse é o percurso que seguiremos e no qual está fundamentada essa seção. Lembramos que todo o material (manuscritos e edições) utilizado na análise e no comparativo se encontra disponível para a consulta nos anexos dessa dissertação. Por último, destacamos que os *links* de acesso aos materiais audiovisuais produzidos em concerto, como já mencionados acima, se encontram em nota de rodapé<sup>45</sup>.

### **3.2 Estercio e Suas Músicas-Teatro**

Estercio Marquez Cunha tem, em seu repertório de composições, obras para instrumentos solos, diversas formações de música de câmara, orquestra e coro. É também autor de trilhas sonoras para filmes curta-metragem e peças de teatro, além de um extenso número de — adotando a terminologia do próprio compositor — “músicas-teatro”. Também tem seu reconhecimento no meio musical goiano, expresso em várias situações, mas com destaque para a realização do 36º Festival Nacional de Música (EMAC-UFG), além da gravação do CD *Lento Acalanto*, ambos inteiramente dedicados à sua obra. O recebimento do Troféu Jaburú, a mais importante honraria concedida pelo Governo do Estado de Goiás, e a participação do compositor na Comissão e Elaboração do Currículo Mínimo em Educação Artística no Ensino

---

<sup>45</sup>Link do canal do Música Íntima onde podem ser encontrados os vídeos das *performances* do concerto com as obras *Solilóquio* (2021), *movimento para dois percussionistas* (2018) e *Tempo e Espaço* (2017): <<https://www.youtube.com/@musicaintima6801/featured>> Acesso em 20 de fevereiro de 2023.

de 1º grau (da Superintendência de Ensino Fundamental do Estado de Goiás) demonstram sua estima na esfera pública.

Apesar dessa notoriedade local e mesmo sendo autor de um catálogo de obras expressivo, ainda assim é um compositor pouco conhecido, com obras ainda “pouco executadas fora do círculo de músicos próximos ao compositor” (GONÇALVES, 2014, p.3)<sup>46</sup>. Por essa razão, nos parece justo tecer algumas linhas acerca de sua trajetória biográfica. Dado que outros trabalhos já o fizeram<sup>47</sup>, procuraremos ser breves em tal empreitada, sem deixarmos de nos ater aos momentos em que sua biografia é marcada pelo desenvolvimento de seu interesse em relação à *música teatro*.

### 3.2.1 Estercio<sup>48</sup>

Estercio, cidadão goiano, tem raízes em diferentes lugares do estado. Filho de pai rio-verdense e mãe itumbiareense (ambos municípios do interior de Goiás), nasce em Goiatuba (também interior do mesmo estado) em 1941 e, seguido seu primeiro aniversário, transfere-se para Goiânia, capital recém criada (1933) para receber a sede do poder do estado. Esse cenário nos fornece diversos indícios do ambiente cultural que constitui o berço do compositor.

O interesse pela música entra em sua vida pelo gosto pela ‘música caipira’ ofertada na rádio — ouvida às escondidas por não ser um gênero bem visto em seu ambiente familiar. Sua

---

<sup>46</sup> É certo que à época de lançamento do livro *Música Contemporânea Brasileira* (1981), Estercio ainda era relativamente jovem e ainda menos conhecido, mas o prestigiado musicólogo José Maria Neves, nesse trabalho, apenas menciona o compositor. Em sua tese de doutorado pela UNICAMP, Marina GONÇALVES (2014) faz um levantamento de quase trezentas obras para diversas formações instrumentais, abrangendo os anos de 1960 à 2012. Hoje esse número é ainda maior haja vista que, das seis obras a serem discutidas aqui, cinco datam de anos posteriores ao período abordado pela pesquisadora. Para se ter uma ideia, tendo como foco obras compostas para trio com piano, Adriana Lemes Dias Vieira (2013), em sua dissertação, traça um comparativo entre a produção do compositor com a de outros 19 compositores brasileiros (dos 40 listados na seleção da FUNARTE de 2012). Segundo a pesquisadora: “Verificamos uma produção expressiva de Estercio M. Cunha (sic.) comparada aos compositores brasileiros listados no anexo I. No conjunto de sua obra existem 12 trios com piano, enquanto que a maior produção para a mesma formação foram 8 composições de Roberto Victório” (2013, p.28).

<sup>47</sup> Convém citar aqui os trabalhos acadêmicos de Martha ANDRADE (2000), Marina GONÇALVES (2014), Eduardo BARBARESCO FILHO (2015), Martha BARRETTO (2021) e Fernando MAGRE (2022) que, juntamente com as entrevistas realizadas por Othaniel ALCÂNTRA para o jornal A Redação em 2021 (em duas partes) e pelo Música Íntima (em uma série de oito podcasts), servem como fonte para a construção dessa seção.

Link para a entrevista ao jornal A Redação <<https://www.aredacao.com.br/colunas/153896/estercio-marquez-cunha-e-sua-formacao-inicial-em-musica>> Acessado em 20 de fevereiro de 2022.

Link para a série de podcasts:

<<https://open.spotify.com/show/0xFBvTKaRgGYgbDTx4BbcI?si=d085c1771db944cb>> Acesso em 15 de janeiro de 2023.

<sup>48</sup> Para iniciarmos, tratemos de resolver um erro reiterado por quase todas as pesquisas em que figura o compositor: Estercio (sem o acento agudo) Marquez (com ‘z’, não ‘s’ e sem o acento circunflexo) Cunha (não encontramos nenhuma variante) realmente tem seu nome escrito dessa forma, e é o que confirma o próprio compositor em entrevista à Othaniel Alcântra (2021). Além disso, gostaríamos de advertir que trataremos o compositor por seu primeiro nome, modo pelo qual é mais conhecido em sua cidade e no meio musical.

relação com a música moderna é igualmente nutrida pela experiência radiofônica quando, no único dia inteiro dedicado à transmissão de ‘música clássica’, na Sexta-Feira da Paixão, ele vem a escutar com atenção a *Sagração da Primavera*. Essa experiência acaba sendo responsável por sua “primeira ‘sacudida’ musical” (Alcântara, p.6). Não sabendo que se tratava da icônica obra de Igor Stravinsky durante o momento da escuta, o compositor corre à estação de rádio para descobrir o que ouvira. Consciente do que se tratava e movido pelo desejo de escutar a obra mais vezes, Estercio se torna, então, frequentador de uma discoteca da cidade que tinha essa e outras obras em seu catálogo<sup>49</sup>.

Um trecho aparentemente sem importância, mas que traz uma interessante conexão com suas futuras *músicas-teatro* diz respeito às pequenas experiências (mais especificamente, duas) com o balé. Ainda da infância, o futuro compositor dança em comemoração ao aniversário do então governador de Goiás no Palácio das Esmeraldas (sede do governo do estado). Se trata apenas de uma experiência pontual, de um simples minueto dançado aos pares por algumas crianças vestidas à caráter. Mesmo assim, quando convidado à época, compositor que lembra: “E lá fui eu dançar. Eu gostava de dançar” (ACÂNTRA, 2021, p.8). Posteriormente, Estercio dança novamente em uma experiência pouco mais elaborada, mas é tanto rechaçado por familiares que se escandalizaram ao vê-lo dançando balé quanto ridicularizado por outras crianças que insistiam em questionar sua sexualidade. Ele não dança mais, mas comporá futuramente obras que fazem um vago uso do ‘balé’ como recurso cênico (como *Tô Nem Aí* e *O Homem Só*)

Já no que tange a prática musical, apesar de poder ser retracada ainda na infância do compositor através das aulas particulares de piano na casa de Dona Amélia Brandão Neri (Tia Amélia) – utilizadas como uma desculpa para o acesso à casa e às brincadeiras com os netos da pianista –, essa entra de fato em sua vida mais tarde, já na adolescência. Nessa fase, Estercio tem acesso à música de forma abundante, sobretudo no Lyceu (tradicional colégio da cidade), onde tem aulas de teoria musical, além de prática do coro orfeônico com Joaquim Edison de Camargo<sup>50</sup>; e piano com Nize de Freitas (Dona Nizinha<sup>51</sup>), a fim de preparar-se para o antigo Conservatório Goiano de Música. Uma vez admitido, tem aulas de instrumento com a pianista

<sup>49</sup> Estendendo a discussão do 2º Capítulo dessa pesquisa: “Como não considerar a revolução tecnológica?” (BARBARESCO FILHO, 2015, p. 140) é o questionamento feito a Estercio (quem às vezes a ataca tão ferinamente) frente notada importância da tecnologia que, através dos meios de gravação e reprodução de música, teve papel tão marcante na vida e trajetória do próprio compositor.

<sup>50</sup> O violinista Joaquim Edison de Camargo foi professor no antigo Liceu goiano, uma das escolas mais importantes da cidade. Ali lecionou Teoria Musical e dirigia também o Canto Orfeônico.

<sup>51</sup> Filha do primeiro prefeito de Goiânia, Sr. Venerando de Freitas Borges, pianista e educadora musical.

Dalva Maria Freitas Machado Bragança<sup>52</sup> e de teoria e solfejo com Maria Lucy Veiga Teixeira<sup>53</sup> (na turma onde trava contato com o futuro maestro da Orquestra Sinfônica de Goiânia, Joaquim Jayme<sup>54</sup>). Ali, trava também contato com o Maestro Jean Douliez<sup>55</sup>, que o estimula a escutar os clássicos germânicos.

Analisando a vida de Estercio, um ponto importante desvela-se em sua vida laboral, que nos parece estar relacionada à perda relativamente precoce dos pais. De fato, Estercio perde seu progenitor, Glicério Ferreira Cunha (1913 - 1942), enquanto ainda recém-nascido, deixando sua criação e a de seu irmão na nova vida na capital goiana inteiramente à cargo de sua mãe. Na adolescência, após um período como entregador e, depois, telefonista (ambos trabalhos com carteira assinada), Estercio se vê convidado ao posto de assistente de sua professora de piano. Daí em diante, a prática da docência será sempre parte integrante de sua vida. Infortunadamente, logo nos primeiros meses de sua partida para seus estudos musicais no Rio de Janeiro, em 1960, sua mãe, Estherlina Marquez Cunha (1921-1960), vem igualmente a falecer, e para se sustentar a si e ao seu único irmão, Amauri Cunha (1941), Estercio vê-se constrangido a recorrer a bolsa de estudos, monitorias e aulas particulares. E nesse ponto as professoras Elzira Amabile<sup>56</sup> e Virginia Fiuza<sup>57</sup> são providenciais. Ambas sempre foram as personagens que colaboraram com

<sup>52</sup> Natural de Uberlândia, a pianista, graduada pelo Instituto Musical de São Paulo, é membra da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiânia (AFLAG). É também uma das fundadoras do Conservatório de Música da UFG. Disponível em: <<https://www.aflag.com.br/academicas/11-dalva-maria-pires-machado-braganca>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

<sup>53</sup> A Dona Fífia, como era conhecida na cidade, foi professora de Estercio nos cursos de Teoria Musical, Solfejo e Canto Coral. Natural de Goiânia, a também membra da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiânia (AFLAG) e também fundadora do Conservatório de Música da UFG (onde foi regente do coral), formou-se pela Universidade de Música de São Paulo e Canto Orfeônico no Rio de Janeiro. Acessível em: <<https://www.aflag.com.br/academicas/27-maria-lucyveiga-teixeira>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

<sup>54</sup> Conhecido como maestro Joaquim Jayme (1941 — 2017), desenvolveu também atividades como pianista, arranjador, compositor e professor. Também tendo estudado com a Tia Amélia e também vindo do interior de Goiás (da cidade de Niquelândia), Jayme tem uma trajetória extensa, da qual destacamos seus estudos Koellreuter nos famosos Seminários Internacionais de Música da UFBA e com Cláudio Santoro na UnB. Como maestro é responsável direto pela criação de várias instituições importantes no cenário da música de concerto em Goiás, e dentre elas estão, em destaque, o Coro e a Orquestra Sinfônica de Goiânia, além da Orquestra Filarmônica de Goiás, tendo sido regente titular de todas elas. Mais sobre o maestro pode ser encontrado aqui: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim\\_Jayme](https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Jayme) > Acesso em 02 de janeiro, 2023.

<sup>55</sup> Jean François Douliez (1903-1987) foi um músico belga de ampla formação musical, o que o permitiu atuar como maestro, instrumentista, compositor e professor. Residiu em Goiânia entre 1954 e 1963, sendo considerado um dos grandes expoentes da música em Goiás. <<https://www.aredacao.com.br/colunas/148972/othaniel-alcantara/jean-douliez-1903-1987-alguns-dados-biograficos>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

<sup>56</sup> A pianista Elzira Polonio Amabile (1897—1973) foi professora da Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), além de fundadora e membro titular do Conservatório Lorenzo Fernandez. Acessível em: <<http://institutopianobrasileiro.com.br/images/view/1437>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

<sup>57</sup> Virgínia Salgado Fiuza (1897 — 1987), nascida no estado do Ceará, foi professora das turmas às quais Estercio fora monitor nas disciplinas de Harmonia e Contraponto, no CBM. Fiuza "residiu boa parte de sua vida no Rio de Janeiro onde desenvolveu atividades como vice-presidente administrativa e professora das disciplinas de piano, contraponto e harmonia no Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário.

o acesso a esses meios de sustento financeiro. Muito além disso, Amabile é quem primeiro o recebe no Rio de Janeiro, orientando o jovem Estercio na escolha do Conservatório Brasileiro de Música (CMB), em detrimento da Escola Nacional de Música<sup>58</sup>. Por outro lado, se esta é quem primeiro o orienta acerca da instituição, a professora Fiuza ainda é responsável pelo curso da vida acadêmica de Estercio. Tendo ido para se tornar um pianista, é ela quem o instiga a exercitar e, depois, cursar formalmente a composição, se tornando sua primeira professora nesse ofício. Isso gradualmente o afasta de suas expectativas quanto à carreira de concertista e o leva a canalizar seus esforços para a criação<sup>59</sup>.

Ao fim dos sete anos no Rio de Janeiro, e recém esposado de Maria Lucia Marquez Cunha, retorna à capital goiana para assumir o cargo de professor na cadeira de Harmonia Superior, Contraponto e Fuga do departamento de música da recém criada Universidade Federal de Goiás, onde permanece de 1967 até 1995, atuando principalmente nas áreas de Estética e Composição Musical<sup>60</sup>.

---

A composição manteve-se presente em sua vida sendo suporte para a sua prática docente além de escrever livros didáticos de contraponto, harmonia vocal e estruturação musical. Pertenceu a Academia Nacional de Música ocupando a cadeira N.17- Pe. José Maurício Nunes Garcia, tomando posse em 1967" (BRAGA, 2009, p. 70).

<sup>58</sup> É comum, em biografias ou entrevistas, se relatar o primeiro encontro entre o jovem Estercio e Elzira Amabile, sua professora de piano no Rio de Janeiro, e esse relato em especial é bastante ilustrativo acerca de traços da personalidade do compositor. Apenas instalado na nova grande cidade, tendo apenas a companhia de seu irmão mais novo, Estercio vai ao encontro da pianista, que ainda não conhecia, mas com quem conseguira uma audição graças a uma carta de recomendação de Erico Pieper (um pianista alemão amigo de sua mãe). Ao entrar para seu encontro, nas instalações da Escola Nacional de Música, Estercio, ao invés de tocar para a professora, passa todo o tempo em lágrimas por ter sido repreendido (em tom rabugento), momentos antes, simplesmente por entrar no elevador exclusivo de docentes. Essa história demonstra bem sua personalidade tímida e, de certa forma, amedrontada. Por outro lado, a resposta de Amabile foi notavelmente amável, acolhendo o jovem e iniciando ali uma relação de cuidado. É comum perceber, nos relatos de Estercio, seu apreço especial por personagens que o ajudaram, e eles aparecem aos montes em sua história. E se é certo que "a arte se faz pelo artista, que produz e materializa sua expressão diante das relações sociais, culturais, da linguagem" (BARBARESCO FILHO, p.83) etc., podemos perceber como o relato de casos como esse revelam não apenas traços de sua personalidade, mas também se associam às temáticas recorrentes do compositor (como a solidão, o medo e o desânimo), tratadas por um viés nada pessimista, mas, pelo contrário, buscando trazer mensagens bastante humanistas.

<sup>59</sup> Um breve relato do compositor sobre como Fiuza o teria convidado a cursar composição: "Eu trabalhando com a Dona Virgínia esse tempo todo, claro, aprendi muito mais que os outros de harmonia, contraponto, essa coisa toda. Ela a certa altura me tacou na lata assim 'oh você estuda depressa que você vai fazer semana que vem o vestibular de composição!'. Foi assim bem na lata" (CUNHA *apud* BARBARESCO FILHO, 2015, p. 101).

<sup>60</sup> Nos dois últimos anos de seu período no Rio de Janeiro, depois de graduado, Estercio se torna docente da rede de ensino do Estado da Guanabara, cargo alçado via concurso público. Como professor da Universidade Federal de Goiás, assume como docente no recém criado Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás (atual EMAC/UFG) — uma vez que, até então, os professores dessa instituição haviam ou sido admitidos graças a incorporação do Conservatório Goiano de Música ou contratados através de indicação, Estercio supostamente teria sido o primeiro professor efetivamente contratado através de concurso público —. Além disso, atuará como professor no Departamento de Música da Universidade Federal de Uberlândia (MG) e na Faculdade Carlos Gomes de São Paulo (SP). Sua longa experiência como docente deixará marcas na gestão estadual ao participar da

Como já foi mencionado acima, o direcionamento de Estercio em direção à composição (influenciado pela professora Virginia Fiuza), se deu após sua chegada no Rio de Janeiro, aos 19 anos de idade, para seus estudos no CMB. Assim, cursa nessa instituição primeiramente Piano, seguido dos cursos de Composição e Regência. Entretanto, seu período de estudante de piano o obrigou a cumprir com um repertório tradicional muito vasto e “que não passava de Debussy” (CUNHA *apud* BARBARESCO FILHO, 2015, 101). Do mesmo modo, como podemos notar em alguns relatos do compositor, assim como nas obras de seu catálogo montado por GONÇALVES (2015)<sup>61</sup>, o período de estudos em composição foi bastante tradicionalista, totalmente focado na aprendizagem através de exercícios composicionais sobre as formas clássicas — Estercio chega a dizer que sua professora, Dona Virgínia, “conhecia muito de música, muito mesmo, mas o estilo dela terminava no Romantismo” (Idem, p.87) —, e, assim, sua instrução para possibilidades técnicas e expressivas não tradicionais virão posteriormente e de outras fontes. Dessa forma, mesmo tendo terminado sua formação acadêmica, três anos após seu retorno à Goiânia, dá continuidade aos seus estudos na Universidade de Brasília. A partir desse ponto, faz-se necessário abrandar o ritmo da escrita.

A Universidade de Brasília é criada em 1962, dois anos após a criação de Brasília, como uma promessa de desenvolvimento para o centro-oeste do Brasil. Para a criação do Departamento de Música, Darcy Ribeiro (idealizador do projeto de criação da universidade) convida o compositor Cláudio Santoro, que implementa um curso aberto às novas tendências musicais. Para isso, são empossados importantes nomes da vanguarda brasileira como Rogerio Duprat e seu irmão Régis Duprat, além de Damiano Cozzella. Embora esses nomes não fossem permanecer por muito tempo no quadro de professores, foi tempo suficiente para que desenvolvessem experiências musicais e happenings (MAGRE, 2022). Porém, no início dos anos 1970, chegam os professores Jorge Antunes e Conrado

---

elaboração e difusão do Programa Currículo Mínimo para o Ensino Fundamental da Secretaria de Educação do Estado de Goiás, na Área de Educação Artística (1990).

<sup>61</sup> Basta verificar a lista dentre os anos 1960 e 1967 (e nos catalogados como 'estudo de graduação') presente no Anexo II - Catálogo de Obras da tese de Marina Machado Gonçalves (2014), onde constam praticamente peças para piano e exercícios de contraponto.

Silva<sup>62</sup>. Este último, conjuntamente com o compositor Gilberto Mendes<sup>63</sup> são responsáveis pela especialização em ‘Técnica e estética da música de vanguarda’, frequentada por Estercio, e que ainda cursa, há época, a especialização em “Música brasileira contemporânea para piano”. Nessa oportunidade que Estercio trava contato com esses importantes compositores, citados como suas influências diretas em suas entrevistas a Eduardo BARBARESCO FILHO (2015).

Por sua parte, Gilberto Mendes tem em seu currículo (dentre as já destacadas na nota<sup>63</sup> anterior) o pioneirismo no trabalho composicional de massas sonoras. Esse tipo de recurso já vinha sendo utilizado por outros grandes compositores em outras partes do mundo, e Mendes se revela um grande expoente brasileiro dessa estética em obras de suma importância como o *Moteto em Ré Menor (Beba Coca-Cola)* (1966) e *Santos Football Music* (1969). Na primeira peça, é marcante o direcionamento da ideia de massas à composição coral utilizando textos concretistas, feito que será uma das marcas composicionais de Gilberto Mendes, levando-o a compor outras peças como *Nascemorre* (1966) e *Vai e Vem* (1969). Notemos que todas essas peças já tinham sido compostas antes dos cursos de extensão em Brasília, e elas, bem como suas técnicas de escrita, certamente impressionaram Estercio<sup>64</sup>. Um indício dessa afirmação é a composição de *Reza*, já em 1971<sup>65</sup>, que pretendia evocar as sonoridades sibilantes das rezas antigas que habitavam a memória do compositor, mas não encontravam meios expressivos suficientes para sua composição até essa data, como atesta o próprio compositor:

---

<sup>62</sup> O uruguaio Conrado Silva de Marco (1940 – 2014) foi um músico, engenheiro acústico e professor. Enquanto compositor, é tido como um dos precursores da música eletroacústica no Brasil. Teve contato com vários dos grandes nomes da música experimental, como Mauricio Kagel, György Ligeti, John Cage, Pierre Boulez, Henri Pousseur e Karlheinz Stockhausen. Foi professor na Universidade Federal de Brasília (UnB), onde travou contato com Estercio. É também um dos responsáveis pelos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea. Mais informações em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa223/conrado-silva>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

<sup>63</sup> "Estudou composição com Claudio Santoro e Olivier Toni. Frequentou o curso *Ferienkurse fuer Neue Musik*, em Darmstadt, em 1962 e 1968. Em 1962 criou o Festival Música Nova e em 1963 foi signatário do Manifesto Música Nova. Pioneiro em música aleatória e concreta no Brasil. Professor convidado na *University of Wisconsin-Milwaukee* entre 1978 e 1979". Acessível em: <<https://musicabrazilis.org.br/compositores/gilberto-mendes>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

<sup>64</sup> Em conversa pessoal com o compositor no ano de 2022, o mesmo afirmou a forte impressão causada pelo contato com as sonoridades, bem como suas novas possibilidades de escrita encontradas nas obras de Mendes, mas não se referiu a nenhuma obra em específico. Traços dessa influência podem ser encontrados algumas obras da década de setenta. Dentre elas, como ficará evidente mais adiante, citamos O Guarda-Noite que aplica extensivamente o uso de massas vocais e recursos gráficos de escrita.

<sup>65</sup> Eduardo BARBARESCO FILHO (2015) afirma que essa obra teria sido composta em 1970, enquanto Marina GONÇALVES (2014), em seu expressivo catálogo da obra do compositor, afirma como tendo sido feita em 1971, e, portanto, adotaremos a informação da pesquisadora nesse trabalho.

Eu tentei isso [a composição da obra] durante alguns anos, aí uma sonoridade que eu tinha comigo que é (...) aqueles sons que eu escutava nas rezas, nas igrejas, enquanto menino. Agora, eu adulto (...), pensar naquele som que eu escutava e falei ‘puxa vida (...), aquele som na verdade, a reverberação dos sons das pessoas rezando, ou cantando na igreja, podia aproveitar isso pra fazer música’. E foi uma coisa que eu demorei muito pra assimilar comigo, pra ver como eu poderia transformar aquilo, organizar aquilo em termos de obra de arte, (...) aquela sonoridade (CUNHA *apud* BARBARESCO FILHO, 2015, p. 107)<sup>66</sup>.

Anos depois, já em sua tese, Estercio ainda a define como uma de suas primeiras experiências na busca por elementos dramáticos mais expressivos, sendo uma “obra para grande coro falando e sussurrando palavras escolhidas pelos próprios intérpretes, assim como empregando ataques percussivos com pedras. Assim, fui capaz de obter uma massa sonora controlada através de improvisações limitadas dos intérpretes” (CUNHA, 1982, p.1)<sup>xxx</sup>.

Lembremos que Gilberto Mendes também é conhecido como um compositor do experimentalismo no teatro-musical brasileiro, tendo composto, até 1970, suas já citadas *Santos Football Music* e *Vai e Vem*, entre outras obras como *Cidade* (1964), *Son et Lumière* (1968) e *Atualidades: Kreutzer 70* (1970). Seria necessário um estudo mais aprofundado tanto dos teatros-musicais de Mendes quanto das músicas-teatro de Estercio se quiséssemos estabelecer conexões mais profundas entre ambos compositores. Segundo Martha BARRETTO (2021), Estercio “esteve outras vezes com [Gilberto] Mendes e por meio do estudo de sua obra foi muito influenciado por ele, principalmente com as ideias do *teatro música* do compositor paulista” (p.142)<sup>xxxi</sup>. De qualquer forma, encontramos nas palavras de Estercio a admiração pela pessoa e pelo trabalho de Gilberto Mendes: “Nesse curso [referindo-se às extensões na UnB] também foi onde encontrei pela primeira vez o Gilberto Mendes, que pra mim é o papa da Música Brasileira, e [...] que me influenciou muito. [...] [A] leitura que eu fiz da obra do Gilberto depois, me influenciou muito, principalmente com as ideias daquilo que é o *teatro música*.” (CUNHA *apud* BARBARESCO FILHO, 2015, p. 105 e 106).

Estercio também enfatiza bastante a importância dos cursos de extensão — que “estavam mostrando aquilo que era vanguarda musical, as possibilidades da vanguarda toda, (...) europeia, brasileira” (*Ibidem*, p. 105) — e o contato continuado que teve com Conrado Silva, personagem responsável por seu “acordamento”, por sua “abertura de consciência” (*Ibidem*, p. 105). Dessa forma, a UnB se mostra um centro bastante importante para o desenvolvimento estético de

---

<sup>66</sup> BARBARESCO FILHO (2015) e o próprio Estercio veem a estreia dessa obra, numa das principais catedrais da cidade, na década de 70, como sendo um marco na história da música em Goiânia, que sempre foi marcada por sua "sociedade elitista em moldes europeus da tradição pianística do século 19" (2015, p.84).

Estercio, sendo ele mais um dos muitos jovens que, nas palavras do musicólogo José Maria Neves, foram “conquistados para a música experimental”:

Desde que se iniciaram as atividades musicais na Universidade [de Brasília], diversas equipes de trabalho tiveram a responsabilidade de orientação dos jovens músicos que frequentaram aquela Universidade; e a orientação estética de cada um destes grupos era tão particular e forte que, com um mínimo de tempo de ação, poderiam ter nascido em Brasília importantes escolas de composição, fazendo daquela cidade o centro musical que ela nunca chegou a ser. [...] Mesmo assim, muitos jovens compositores que passaram pela Universidade foram definitivamente conquistados para a música experimental (NEVES, 1981, p. 173 e 174)<sup>67</sup>.

Gilberto Mendes e Conrado Silva tiveram um importante trânsito em solo uruguaio e alemão, e talvez por influência direta dos cursos ministrados, Estercio também tenha frequentado o 1º Curso Latino Americano de Música Contemporânea no Uruguai, em 1971, e tenha desenvolvido um desejo por continuar suas pesquisas na Alemanha — e, de fato, o compositor conta que chegou a receber uma bolsa para essa empreitada, mas a mesma teria “se perdido” em Brasília. Dessa forma, em 1978, tendo recebido uma bolsa *Fulbright*, segue para os Estados Unidos a fim de desenvolver um mestrado em composição musical na Oklahoma City University sob orientação do Prof. Dr. Ray Luke<sup>68</sup>. Em seguida, com bolsa CAPES, é aceito como doutorando em Artes Musicais na Oklahoma University, orientado por Michael Hennagin<sup>69</sup>. Tendo completado seu período de estudos dentro dos quatro anos que sua licença de professor universitário o permitira (obrigando-o a cumprir créditos também em cursos de verão), retorna à sua atividade docente no Brasil até a sua aposentadoria.

<sup>67</sup>Na visão de Estercio, Goiânia era, de fato, ilhada em relação ao resto do país, e foi a construção de Brasília que começou a conectar o goiano ao Brasil. Com a UnB não foi diferente. De fato, desde sua criação em 1962, o departamento de música da UnB abrigou em seu quadro docente grandes nomes do meio musical brasileiro, a começar por seu fundador, o compositor Claudio Santoro. Para o que seria a composição da primeira fase do departamento, NEVES (1981) ainda cita a participação de nomes dos vanguardistas paulistas Damiano Cozzella, Rogério e Régis Duprat. Já em fases posteriores, se seguiriam nomes como Fernando Cerqueira, Nicolau Kokron, Rinaldo Rossi, Emílio Terraza, Conrado Silva (um dos responsáveis pelas extensões frequentadas por Estercio) e Jorge Antunes.

<sup>68</sup>Ray Luke (1928 — 2010) teve sua formação na *Texas Christian University* e obteve o título de doutor na *University of Rochester*. Enquanto compositor, é reconhecido por sua extensa produção, incluindo óperas e balés, e grande quantidade de premiações recebidas ao longo de sua atuação. Trabalhou como regente associado e diretor musical da *Oklahoma City Orchestra*, além de ter também regido a banda e orquestra da *Oklahoma City University*, universidade na qual também lecionou até 1997. Maiores informações podem ser acessadas a partir do sítio internet: <<https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=LU004>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

<sup>69</sup>Hennagin (1936 — 1993) foi um compositor e professor estadunidense. Estudou em *Los Angeles City College* com Aaron Copland, tendo também estudado música eletrônica na *Southern Illinois University*. Foi compositor em residência na *University of Oklahoma*, universidade em que atuou também como professor de teoria e composição entre os anos de 1972 e 1991. É destacado na cidade de Oklahoma, juntamente com Ray Luke, como um compositor de música nova, distanciando-se de um estilo tradicionalista, e foi dez vezes vencedor do *Annual Award*, promovido pela *American Society of Composers, Authors, and Publishers* (ASCAP), que reconhece a qualidade da produção e performance de obras de compositores dos Estados Unidos. Para maiores detalhes, acesse o sítio internet: <<https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=HE014>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

Mesmo tendo sido um período muito intenso devido suas obrigações acadêmicas (dado que, entre outros fatores, Estercio tenha conseguido suas titulações nesse incomum curto espaço de tempo), esse período é fundamental para o desenvolvimento de seu interesse pela exploração cênica de suas obras. A bem da verdade, Estercio já havia composto ao menos três de suas músicas-teatro antes de sua ida aos Estados Unidos: *Reza*, em 1971; *O Guarda-Noite*, de 1977; e *Tempo*, em março de 1978 (pouco antes de sua chegada ao novo país) — esta última, de fato, já apresenta um pensamento cênico bastante desenvolvido, como podemos notar em sua descrição do compositor: “Tempo e tão visual e dramática quanto musical. Sua intenção é a de usar o humor para confundir a audiência que, esperando por uma obra ‘séria’, encontra participantes vestidos em roupas casuais, um deles está determinadamente levantando e abaixando uma corrente ao toque do metrônomo. Ao fim da procissão, os atores passam pela audiência, cada um, por sua vez, sorrindo e zombando” (CUNHA, 1982, p. 2)<sup>xxxii</sup> —. Todavia, logo no início de seu período de mestrado, Estercio é estimulado por seu orientador a frequentar as classes de teatro do Dr. Carveth Osterhaus<sup>70</sup>, o que se revelará um período intenso para o compositor que, “apesar de não ter dois títulos de mestre, cumpriu a carga horária dos dois cursos, composição e teatro” (GONÇALVES, 2014, p. 9).

Pelos relatos do compositor, podemos notar que o período de mestrado (nos anos de 1978 e 1979) foi mais profícuo para o compositor. A relação com Ray Luke e Carveth Osterhaus se revelou bastante intensa, e esse tempo proporcionou-lhe a realização de óperas e de outras obras de *música teatro*. Especificamente sobre a importância do contato com Osterhaus e as classes de teatro, BARBARESCO FILHO (2015) afirma que "esse estilo marcou de modo profundo sua vida de artista, o gesto sonoro, a ação cênica que é também musical, ou a ideia de que toda performance é um teatro" (p. 125). Relembrando sua experiência de mestrado, Estercio oferece o seguinte relato:

Logo de início Doctor Lucky (*sic*) estava olhando minhas primeiras peças, o que eu andava fazendo, essa altura eu tinha escrito ‘O tempo’ (*sic*), eu levei no repertório daqui pra lá, ‘O Tempo’ (*sic*) *teatro música*. Ele viu aquilo e achou muito interessante, discutimos e tal e ele falou: ‘parece que você [...] está muito interessado em *teatro música*, por que não fazer então, isso aí (...) eu sei que você pode fazer isso só sendo músico e tal, mas por que não você não fazer (*sic*) experiência em teatro também?’

---

<sup>70</sup> O Jornal *The Oklahoman* apresenta Carveth Osterhaus (1937 — 2013) como "um diretor de ópera e teatro musical que passou a maior parte de sua carreira ensinando na *Oklahoma City University* [OCU] e na *University of Central Oklahoma* [...]. Após uma distinta carreira como ator e dançarino, Osterhaus se voltou à direção. Tem produções teatrais no *New York City Opera*, *Maine State Music Theatre*, *Dallas Theatre Center* e *Music Theatre of Wichita*. [...] Na OCU, ele criou o libreto para a ópera 'Medea', de Ray Luke" (tradução nossa). Para mais informações, acesse o link: <<https://www.oklahoman.com/story/entertainment/2013/05/17/noted-oklahoma-theater-director-carveth-osterhaus-dies-at-age-75/60952193007/>> Acesso em 02 de janeiro, 2023.

Você vai fazer leituras muito maiores disso que você está querendo'. (CUNHA *apud* BARBARESCO FILHO, 2015, p. 110 e 111)

Já acerca do seu período de doutorado, poucos são os relatos, e também menos expressivos. Ao que parece, a experiência de completar o doutorado em apenas dois anos e meio foi difícil, mas o resultado foi a composição de uma obra de grandes proporções, uma de suas músicas-teatro ainda não estreada: *Requiem for Prometheus* (1982)<sup>71</sup>.

Daqui em diante, de sua volta dos Estados Unidos em diante, não encontramos mais informações biográficas que interessassem à esta pesquisa nos trabalhos e entrevistas pesquisados. Desse modo, trataremos de mencionar brevemente as *música teatro* de Estercio conforme apareçam nos trabalhos acadêmicos aqui pesquisados.

### 3.2.2 e suas Músicas-Teatro

Martha Martins Andrade (2000), pianista e pesquisadora da obra de Estercio, afirma que o compositor teria escrito composições com recursos cênicos até o fim de sua estada como estudante no exterior, porém não traça de imediato uma relação de quais seriam essas obras. No entanto, como sua pesquisa busca ao menos citar obras do compositor que façam uso de texto, a pesquisadora cita apenas quatro músicas-teatro, das quais duas (*O Guarda-Noite e Tempo*) são anteriores à sua ida aos EUA (1977 e 1978, respectivamente) e as outras duas (*Requiem para Prometheus e Lírica Infantil*) foram compostas em seu último ano no país, em 1982<sup>72</sup>.

Marina Machado Gonçalves (2014), em seu catálogo de obras do compositor, apresenta como sendo músicas-teatro seis obras: as já mencionadas *O Guarda-Noite e Tempo*, acrescentando ainda *Natal* (1984), *Ofício do Homem* (1985), *Pastoril* (2001) e *Cantos de Solidão* (2002). Ela ainda cita a ópera, composta em 2005, *Décima Quarta Estação*<sup>73</sup>, além do trio *Brincadeiras*

<sup>71</sup> Estercio não é claro sobre o que seria essa obra. No texto de sua tese, a define como um tipo de composição multimídia e, em entrevista a BARBARESCO FILHO (2015), a trata como sendo ópera (mesmo não trabalhando com cantores). Mesmo assim, a obra conta com um libreto, escrito pelo próprio compositor, que procura por em cena a figura mitológica, ao mesmo tempo que dotada de singularidade, de *Prometheus*, contrastando-o com representantes de vários estereótipos sociais (o povo, o demagogo, a socialite, o jornalista e o líder religioso), tudo isso em uma trama que busca expressar a ideia central da "opressão e manipulação do povo por aqueles que representam poderosas instituições: o estado, a igreja e a mídia" (CUNHA, 1982, p. 4).

<sup>72</sup> GONÇALVES também as apresenta em seu catálogo (acrescentando informações sobre suas respectivas formações), mas não as menciona como sendo músicas-teatro.

<sup>73</sup> Encomendada pela Coordenadoria de Arte e Cultura da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, a ópera em dois atos (para orquestra, coro e solistas) tem como libretista um dos expoentes da literatura goiana, Miguel Jorge, que adaptou para o libreto o primeiro conto (homônimo) de seu livro, de 1978, "Avarmas" (um marco da exploração de novas técnicas de escrita para a literatura goiana). Baseada em um caso ocorrido em Catalão (cidade do sudeste goiano), a trama é, basicamente, o resultado do intertexto que conecta os sofrimentos do fármaco Antero, ordenados pelo Coronel Rufino, aos de Jesus nas mãos de Pilatos. Apesar de encomendada em 2005, a ópera foi estreada apenas em 2019 pelo Coro e Orquestra Sinfônica de Goiás, que pode ser vista em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lb2yKwB5ASg>> Acesso em 07 de janeiro, 2023.

*no Piano* (1983)<sup>74</sup> e *Rizoma* (2001) — obras apresentadas pela pesquisadora, mas não figurando em seu catálogo como sendo músicas-teatro). A pesquisadora também nos apresenta a obra *Music For Trombone and Piano* (1981), obra também mencionada por Jackes Douglas Nunes Angelo (2015), que também acresce as *Música Para Trombone n.4* (2013) e *Música Para Trombones e Percussão* (2014) — Essas três últimas obras fazem uso de um recurso cênico bastante caro ao compositor que, apesar de muito sutil, é recorrentemente utilizado em outras obras: *fermata silenciosa*<sup>75</sup> —. ANGELO (2015) ainda cita a obra *Diálogo* (2011), para voz masculina e trombone.

Em sua tese, Martha BARRETTO (2021) cita várias das obras já mencionadas acima, mas também acresce a ópera *A Décima Quarta Estação* (2005), além de uma informação sobre um trabalho com trilha sonora para teatro até então não mencionado em outras pesquisas: *Pó* (2008), com direção de Rosi Martins.

Além disso, Fernando de Oliveira Magre, propondo um importante trabalho de reunião da produção em música cênica brasileira em sua tese de doutorado, também menciona a figura de Estercio e uma lista de suas obras em um anexo ao final de sua dissertação contendo um catálogo de obras cênicas brasileiras. A listagem de MAGRE (2022), coincidentemente, é a mesma que o compositor gentilmente também nos forneceu. De próprio punho, à listagem do compositor são acrescentadas informações sobre suas músicas-teatro (contendo dados sobre instrumentação e, quando fosse o caso, estreia). Apresentando-as na ordem em que aparecem no documento, são elas: *O Guarda-Noite* (1977); *Tempo* (1978); *Natal* (1984); *Ofício do Homem* (1985); *Rizoma* (2001); *O Homem Só* (2016); *Diálogo* (2011); *Tô Nem Aí* (2017); *Tempo e Espaço* (2018); e *Solilóquio* (2021).

Desse modo, notamos algumas divergências em relação à listagem mencionada no parágrafo anterior e todas as outras mencionadas mais acima, de modo que o compositor não menciona boa parte das obras citadas nos parágrafos anteriores. Pensamos haver uma explicação para essa divergência: a listagem do compositor conteria apenas suas músicas-teatro, de modo que as restantes seriam obras que, fazendo uso de recursos cênicos, incorreriam em

---

<sup>74</sup> "Esta peça deve ser tocada em piano de cauda e utiliza várias técnicas estendidas, como a execução direta nas cordas e a percussão na caixa do piano, além de utilização de papel alumínio, a fim de alterar o timbre do instrumento. [...] Ao longo da peça, o compositor indica novas posturas, além do fato das crianças tocarem juntas ou separadamente, que simula uma situação cotidiana, em uma casa com piano de cauda, na qual as crianças se reúnem e descobrem as possibilidades do instrumento" (GONÇALVES, p. 15 e 16). Como podemos ver no link seguinte, a própria pesquisadora também interpretou uma dessas crianças: <<https://www.youtube.com/watch?v=EDeQ9QBtBl>> Acesso em 07 de janeiro, 2023.

<sup>75</sup> Esse recurso consiste basicamente em explorar a visualidade do silêncio e da imobilidade. Não se trata de simplesmente “deixar de tocar”, mas manter o foco e o rigor em não executar nada.

outros gêneros (ópera, música incidental, trilhas diversas, composição multimeios, etc.) — em sua tese de doutorado, o próprio compositor diz: “por vários anos, eu tenho experimentado a combinação de teatro e música” (CUNHA, 1982, p.1)<sup>xxxiii</sup>, e menciona o *Requiem for Prometheus* (1982), *The Sandbox* (1979), *Music for Trombones* (s.d.) e *Cycle of Man* (1981) como obras que de alguma forma promovem essa mescla —.

Entretanto, não podemos a tomar como certa uma vez que o termo *música teatro* utilizado pelo compositor nunca foi bem definido pelo compositor, e aparentemente não há relatos dele mesmo discursando especificamente sobre o tema. Uma realidade para quem convive com o compositor (como nós mesmos e a imensa maioria dos que pesquisaram sua obra) é a de que o mesmo aplica quase que indiscriminadamente o termo. Além disso, mesmo a terminologia adotada parece não ter caráter definitivo uma vez que o próprio Estercio recorrentemente também utiliza o termo *teatro música*, o que nos leva a pensar que essa definição, a de uma *música teatro*, seja ainda tão abrangente a ponto de abraçar obras. Não queremos com isso deslegitimar nenhuma das listagens acima, nem mesmo (e principalmente) a do compositor. O que queremos dizer é que qualquer tentativa de definição que não se proponha a apurar as de ideias e exemplos práticos retirados das obras de Estercio, nos parece inconclusiva. Nos mesmos não pretendemos definir o que seria *música teatro* (ou *teatro música*) do compositor. Nosso intuito é o de estudar seis obras do compositor — uma delas, o *Movimento para Dois Percussionistas*, não foi introduzida em nenhuma das listagens anteriores —.

Por fim, nosso intuito foi o de propor uma breve introdução biográfica, apresentando, na sequência, um primeiro apanhado mais abrangente das obras que façam uso de materiais cênicos como recurso composicional — tal qual disposto na Tabela 1 abaixo —. Enfatizamos, por fim, que não temos a pretensão de apresentar um catálogo dessas obras que tenha caráter definitivo, deixando esse tipo de trabalho mais sistemático e criterioso para possíveis pesquisas futuras.

Tabela 1: Lista de obras de Estercio Marquez Cunha que fazem uso de materiais cênicos

Lista de obras que fazem uso de materiais cênicos de Estercio Marquez Cunha (1941)			
nº	Título	Formação	Ano
1	O Guarda-Noite	para voz feminina, coro feminino, flauta e violão;	1977
2	Tempo	trompete, trombone, corrente, matraca, metrônomo, reco-reco, chocalho e atabaque;	1978
3	<i>The Sandbox</i>	flauta, fagote e clarinete (no palco); flauta, clarinete, trompete, dois fagotes e quatro percussionistas (fora do palco); quatro atores;	1979
4	<i>Cycle of Man</i>	clarinete, piano, voz feminina e voz masculina;	1981
5	<i>Music of Trombone and Piano</i>	trombone e piano;	1981
6	<i>Requiem for Prometheus</i>	orquestra (fora do palco), banda (no palco), coro, solistas e atores;	1982
7	Lírica Infantil	quatro grupos mistos de crianças (vozes e percussão);	1982
8	Brincadeiras ao Piano	três pianistas;	1983
9	Natal	duas flautas, violão, coro misto (com percussão), dois atores e uma atriz;	1984
10	Ofício do Homem	chicote, crótalos, pandeiro, bongo, <i>wood block</i> ou clava / clave, bumbo, flauta doce, coro (SATB) e órgão;	1985
11	Rizoma	duas sopranos, tenor, trompete, três clarinetes, coro (com percussão) e piano;	2001
12	Pastoril	violão, duas flautas, dois clarinetes, crótalas, pandeiro, chocalho, triângulo, teclado e cantores;	2001
13	Cantos de Solidão	dois clarinetes, pedra, voz masculina e cordas;	2002
14	A Décima Quarta Estação	orquestra, coro e solistas;	2005
15	Pó		2008

16	Diálogo	tenor e trombone;	2011
17	Música para Trombone n.4	trombone solo;	2013
18	Música para Trombone e Percussão	trombones (baixo e tenor) e percussão;	2014
19	O Homem Só	percussionista-bailarino;	2015
20	Movimento para dois Percussionistas	dois percussionistas;	2017
21	Tô Nem Aí	violão, percussão-bailarino e bailarina;	2017
22	Tempo e Espaço	duas flautas, clarinete, violino, percussão e dois violões	2018
23	Solilóquio	trombone solo;	2021

Fonte: o autor

### 3.3 Relato dos processos de edição e realização do concerto

Destinaremos as linhas a seguir a um relato dos acontecimentos mais relevantes dos processos de edição e produção do concerto, por esses terem oportunamente contribuído com o desenvolvimento desta pesquisa. O interesse pela realização desses trabalhos se desmembra, basicamente, em dois motivos. O primeiro, derivada de nosso interesse pela valorização e circulação da música cênica na sociedade, é de ordem mais geral e, de certa forma, é também anterior e condicionante à realização de todo este trabalho. Ela se sustenta na hipótese inicial que tínhamos de que, no caso específico de Estercio, edições visualmente mais claras poderiam transmitir as ideias composicionais de forma mais efetiva do que como as encontramos nos manuscritos.

Nesse sentido, como pretendemos demonstrar mais adiante<sup>76</sup>, os manuscritos impõem dificuldades de leitura que vão desde a simples incompreensão da grafia do compositor (como pode ser constatado nos manuscritos presentes nos anexos) até uma certa confusão que dificulta a absorção das ideias grafadas. Essas confusões que podem ser ocasionadas por aspectos como a falta de padronização de escrita para recursos recorrentes ou até mesmo por certas 'lacunas' causadas pela ambiguidade ou mesmo ausência de

<sup>76</sup> Apresentaremos uma seção com a comparação entre os manuscritos e as edições mais adiante.

informações no texto cênico-musical (questões que trataremos separadamente mais adiante).

Dessa forma, pensamos que edições que sanem o máximo possível essas dificuldades, somadas a um material audiovisual de referência possibilitado pelo registro dessas produções em concerto, podem favorecer o interesse pela realização dessas mesmas obras no meio musical, de modo a favorecer a circulação de uma parcela da criação cênico-musical em um âmbito possivelmente mais amplo.

Destacadas algumas exceções pontuais através do esforço do Zenon Instituto Cultural<sup>77</sup>, que vem promovendo a performance de compositores brasileiros, tendo já trabalhadas algumas obras do compositor goiano, e também do Música Íntima<sup>78</sup>, grupo que vem ao longo dos últimos anos promovendo e disponibilizando virtualmente performances da música do compositor, a música de Estercio parece ainda estar restrita aos seus próximos. Para ANDRADE (2000, p.2), um dos fatores que contribuem para tal realidade é o fato de sua obra ter sido ainda pouco editada. De fato, alguns esforços nesse sentido têm sido realizados, como é o caso de trabalhos mais sistemáticos de edição como os dois cadernos de Música Para Violino (divididos em duas partes: Música de Câmera com Teclado; e Solo, Duos e Trios), editado pelos pesquisadores Othaniel Alcântara Junior e Wolney Unes, além do livro Música de Câmera para Flauta, também editado por Wolney Unes, em parceria com o flautista Sérgio Azra Barrenechea. Podemos encontrar outros esforços nesse sentido em pesquisas acadêmicas que, assim como propusemos aqui, acabam por contribuir com a edição de seus objetos de pesquisa, como é o caso dos trabalhos das pesquisadoras Marina Machado Gonçalves e da Adriana Lemes Dias Vieira.

A segunda, entretanto, têm motivações mais acadêmicas e, por isso, diretamente relacionadas a esta pesquisa. Nesse ponto, podemos desmembrar o argumento em dois: o primeiro, mais nítido e direto, se relaciona à situação de necessidade de produção documental

---

<sup>77</sup> O instituto carrega em seu nome uma homenagem ao artista plástico cearense Zenon da Cunha Mendes Barreto (1918-2002). Tendo amplas conexões no Brasil e leste europeu, o Zenon Instituto Cultural vem desenvolvendo um trabalho de divulgação de obras de compositores brasileiros de música de concerto. Nesse sentido, ele já promoveu a execução e registro do *Quarteto de Cordas nº 5* (1989), dos *Três Movimentos para Violino e Violão* (1990) e da *Música para Violino Solo* (2008) de Estercio. O site do projeto pode ser acessado em: <<https://zenoncultural.com/portal/pt#banner>> Acesso em 11 de dezembro, 2022.

<sup>78</sup> Música Íntima é uma proposta consolidada em 2017 que visa promover a criação goiana através de séries de concertos. Formado por jovens músicos da cidade, o grupo mantém estreito contato com Estercio, tendo executado e registrado algumas obras do compositor. <<https://musicaintimago.wixsite.com/musicaintima>> Acesso em 11 de dezembro, 2022.

relacionada à música cênica, com enfoque especial na produção de Estercio Marquez Cunha; por outro lado, o segundo busca discernir o efeito causado pela experiência prática da realização desses trabalhos, destacando o de produção do concerto.

Portanto, como foi discutido na introdução dessa pesquisa, se a produção documental em música cênica é pequena — o que envolve desde a produção de trabalhos acadêmicos até a disponibilidade de conteúdos artísticos relacionados ao gênero —, a fração desses trabalhos destinada à discussão e divulgação do gênero em território nacional pode-se dizer ser ínfima. Se olharmos, então, para o caso específico de Estercio, salvaguardados os casos a pouco mencionados até agora, essa produção se mostrará praticamente nula<sup>79</sup>. Por isso acreditamos que esses processos de edição e produção do concerto levantarão questões importantes acerca do trabalho cênico-musical do compositor e que ajudarão a promover o diálogo entre o trabalho de Estercio com o gênero como um todo. Dessa forma, esses trabalhos buscam influir diretamente nesse cenário de escassez da produção documental relacionada ao objeto dessa pesquisa que é a música cênica.

Por essas razões, procuramos trabalhar, no processo de edições, com um ideal de máxima fidelidade para com a escrita do compositor<sup>80</sup>. Entretanto, esse ideal, esse primeiro ímpeto de criar edições tão fieis aos manuscritos quanto possível sofreu uma espécie de reformulação. Obviamente não escolhemos interferir deliberadamente nos documentos. O que queremos dizer é que a noção de fidelidade passou de um compromisso para com a composição gráfica dos manuscritos à intenção de preservação das ideias composicionais pautada na busca pela clareza das ideias (o que se mostrou bastante enriquecedor para a pesquisa como um todo).

Dessa maneira, a experiência prática de editar e produzir o concerto, marcada pelo contato constante com o compositor, foi um mecanismo que permitiu que as obras pudessem ser lidas e pensadas mais profundamente, com o empenho de quem decifra intenções. Por isso, as questões de incompreensão gráfica dos manuscritos que nos levaram a travar contato inicial com o compositor foram se tornando secundárias frente às outras, mais profundas e esteticamente centrais, que buscaram refletir sobre eventuais dubiedades e até lacunas presentes no texto cênico-musical do compositor. Para esses últimos casos, foram elaboradas, da nossa

---

<sup>79</sup> De modo que, apesar de indiretamente citada nos trabalhos citados na nota<sup>47</sup> (na página nº 4), não encontramos nenhum outro trabalho que propusesse se propusesse a pesquisar a *música teatro* de Estercio em suas especificidades.

<sup>80</sup> Nos sentimos alertados à medida que, na visão de John WILLIAMSON (*apud* COOK, 2006), opera uma confusão de papéis entre compositor e editor, “na qual a ‘obra’ pode ser uma variante, complementação ou completa reconsideração de uma obra pré-existente (p.12 e 13).

parte, sugestões de alteração (as quais serão alvo de minucioso detalhamento no próximo tópico deste capítulo). Essas, a nosso ver, poderiam contribuir com a apreensão das ideias composicionais ali presentes, sendo sempre discutidas em conjunto com o compositor. Dessa maneira, foram descritas acima as motivações para a edição dos manuscritos e posterior preparação do concerto, mas não foram explicitados fatores condicionantes da época e os meios pelos quais tais ações puderam ser realizadas, de onde a importância de tecermos tal relato no presente momento.

### 3.4 O processo de edição das obras e de produção do concerto

Ao fim de 2021 e começo de 2022, alguns fatores influíram na situação e no direcionamento da pesquisa. A primeira diz respeito ao auxílio financeiro para o desenvolvimento da pesquisa ofertado pelo Decanato de Pós-Graduação (DPG) da Universidade de Brasília (UnB)<sup>81</sup>. Em contrapartida, foi prometida a edição digital de três obras do compositor. A contrapartida também contava com a possibilidade da montagem de um concerto com tais obras, o que não poderia ser garantido uma vez que vivíamos o surto de Covid-19 no Brasil, o segundo fator condicionante. A importância desse auxílio, bem como a inserção dele neste relato, reside no fato de que o suporte financeiro propiciou não apenas o início e a continuidade das edições dos manuscritos, mas também, e ainda mais fundamentalmente, por ter servido como fonte de recursos para o financiamento das ações de produção do concerto no 2º semestre de 2022<sup>82</sup>.

Podemos dizer que o impulso inicial para as edições foi o da realização de um concerto inteiro dedicado à obra e ao lançamento de um documentário sobre o compositor realizado pelo grupo Música Íntima na Oficina Cultural Geppetto, ao 26 de março de 2022. Todas as quatro composições apresentadas no evento seriam editadas<sup>83</sup>, inaugurando assim o processo de edição

---

<sup>81</sup> Uma vez que não tínhamos nenhum tipo de bolsa de pesquisa, o órgão ofereceria um auxílio mensal em nove parcelas no valor de 1.500,00.

<sup>82</sup> Sendo mais claros: com apenas três mil reais pudemos movimentar um total de 10 intérpretes, um técnico de áudio e outro de vídeo. Logicamente, a cifra não é a ideal para uma justa *remuneração* (de modo que o termo *ajuda de custo* caberia melhor nesse contexto). Os compromissos decorrentes da preparação individual e da rotina de ensaios custariam muito mais do que essa quantia que pudemos ofertar, além de que o valor destinado aos técnicos não corresponde aos valores usuais. Além disso, contamos com o apoio institucional do Teatro CCUFG e com o trabalho voluntário de uma série de outros integrantes do Música Íntima. Entretanto, o que nos interessa é a sinalização deste relato de como projetos como esse podem ser alternativas viáveis para contribuir com o desenvolvimento da pesquisa e disseminação de ações culturais no país.

<sup>83</sup> Entretanto, foi editado um número muito maior de peças do compositor: *Música para Violão n.1 e n.7*; *Movimento para Oboé Solo*; *Serenata* (para soprano e clarinete); *Movimento para Dois Percussionistas*; *Música para soprano, flauta e violão n.1, n.2 e n.3*; *Salmodia* (para soprano, clarinete, violão e percussão). O *flyer* do concerto pode ser acessado em: <<https://musicaintimago.wixsite.com/musicaintima/copy-of-arte16>> Acesso em 11 de dezembro, 2022.

das obras discutidas neste capítulo. Na ocasião, foi estreada a primeira das obras cênicas editadas, o *Movimento para Dois Percussionistas*, obra para (como indica seu título) dois percussionistas. Dessa forma, a peça supracitada, ao lado de *Tô Nem Aí* (para violão, percussão-bailarino e bailarina)<sup>84</sup> e *Tempo e Espaço* (para duas flautas, clarinete, violino, percussão e dois violões), foram as três primeiras cópias dos manuscritos que tínhamos em mãos no início de 2022, e, portanto, também as primeiras a serem editadas. Por outro lado, graças aos efeitos da Covid-19 que punha em risco os mais idosos, o contato com o compositor Estercio ainda estava muito restrito aos ambientes virtuais da internet e do telefone. Por essa razão, algumas obras nos foram disponibilizadas apenas digitalmente. É o caso de *O Homem Só*<sup>85</sup> (para um percussionista-bailarino), uma das primeiras obras cênicas do compositor com a qual tivemos contato em concerto, e de *O Guarda-Noite* (para voz feminina, coro feminino, flauta e violão), uma das primeiras obras do compositor que fizeram uso da visualidade como recurso expressivo.

Com essas cinco peças em mãos (ainda não tínhamos o *Solilóquio* como uma opção), o suporte do Música Íntima e alguma verba destinada à realização do concerto, até meados de agosto pudemos contar com a confirmação do pedido de pauta para o Teatro CCUFG<sup>86</sup>. A escolha desse espaço se deu em grande parte pela requisição direta da partitura do *Tempo e Espaço*, que pensa suas movimentações espaciais para esse local específico. Mesmo assim, a primeira ideia nos levava a evitar as duas peças de maior contingente instrumental (como é o caso da última peça citada e de *O Guarda-Noite*) por questões simples de serem compreendidas.

<sup>84</sup> O trio foi composto em 2017 para o extinto Grupo Abraço. O septeto foi composto em 2018 e entregue no mesmo ano para o Música Íntima. Da mesma forma, o duo foi composto em 2019 para integrar o Música Íntima #12. À ocasião, em um ambiente de café-bar, esta peça (que não pode ser montada à época) e a *Pequena História Sobre o Amor* (2019) eram as únicas duas que faziam uso da linguagem cênica. <<https://musicaintimago.wixsite.com/musicaintima/copy-of-arte12>> Acesso em 11 de dezembro, 2022.

<sup>85</sup> Escrita em 2016, a obra foi composta para integrar o trabalho de mestrado do percussionista e pesquisador da música cênica Kemuel Kesley Ferreira dos Santos, também integrante do citado Grupo Abraço e que, por essa razão, nos fez chegar em mãos a partitura do trio *Tô Nem Aí*.

<sup>86</sup> Sinopse do espetáculo elaborada como pré-requisito para o pedido de pauta para o segundo semestre de 2022. Ela já trazia uma tentativa de construção narrativa possível para as peças, enfatizando assim o caráter cênico das obras que procuravam espaço na categoria “Série Músicas” do teatro:

“As obras aqui propostas fazem parte de um corpo específico de sua produção, e são discriminadas pelo próprio compositor como sendo “*música teatro*”. Tal catalogação busca discriminar obras que utilizam como material criativo recursos não apenas sonoros, mas também da visuais. Para a montagem desse espetáculo, foram selecionadas, portanto, quatro obras do compositor: 1) A primeira delas, dedicada ao percussionista cênico goiano Kemuel Kesley, é o solo “O Homem Só” (2016). Nessa obra, o compositor requer um ‘percussionista-bailarino’, sendo que seu único instrumento será o próprio corpo do intérprete; 2) “Movimento para Dois Percussionistas” (2019), uma obra de caráter malandro, quase cômico. Nela, em sua tradicional linguagem obscura, Estercio apresenta algo como um reencontro entre grandes amigos que, distanciados talvez pelo tempo, fazem sonoros até os inevitáveis abraços comuns a tais situações; 3) O trio “Tô Nem Aí” (2017). Como bem sugere o título, o compositor propõe a interação de três personagens numa cena em que a bailarina, completamente indiferente às investidas do insistente percussionista, vive em busca da imaterialidade do som disperso no ar pelo toque do violonista”.

Obras dessa natureza exigiriam dos intérpretes sua participação por remunerações menores (como já comentado anteriormente), devido ao baixo orçamento de produção disponível. Além disso, as dificuldades de preparação e montagem de obras com esse contingente (potencializadas pela ausência da figura do regente), somado ao fato de serem obras de maior duração, gerava uma grande descrença na viabilidade das mesmas.

Porém, da primeira ideia de montagem com o solo *O Homem Só*, seguido do duo *Movimento para Dois Percussionistas*, para finalizar com o trio *Tô Nem Aí*, a realização deste último se viu inviabilizada com a impossibilidade da participação da bailarina as vésperas do concerto. Na mesma época, o convite enviado ao trombonista, pesquisador e professor UFMS Jackes Douglas Nunes Ângelo obteve êxito. De fato, a relação entre Estercio e Jackes Douglas é antiga e já rendeu a dissertação de mestrado deste último, bem como a estreia de pelo menos três obras (também do arcabouço das *música teatro* do compositor): *O Tempo* (1978), *Diálogo* (2011) e *Música para Trombone n.4* (2013). Sendo assim, o trombonista confirmava sua participação com uma nova peça, até então desconhecida, nascida da colaboração entre ele e Estercio. Trata-se do *Solilóquio* (para um trombonista), a mais nova das obras aqui editadas.

Dessa forma, editadas todas as seis peças e tendo o aceite de todos os integrantes (intérpretes e técnicos) dentro das limitações do orçamento, chegaríamos finalmente ao programa final do concerto: ele iniciar-se-ia com o caráter mais pulsante e enérgico de *Movimento para Dois Percussionistas*; seguiria com o ar mais silencioso e introspectivo de *Solilóquio*; em seguida, após um breve intervalo para reconfiguração do espaço, encerrar-se-ia uma peça de maior duração e exploração espacial, *Tempo e Espaço*.

Ressaltamos a importância da realização desse concerto para o desenvolvimento da pesquisa. Com essa experiência, algumas questões que até então tinham sido apenas previstas, puderam ser sentidas de forma latente, ao mesmo tempo que outras, que surgiriam durante essa fase de preparação, não poderiam ter sido nem ao menos previstas sem a vivência corporal da montagem das obras, o que, em ambos os casos, nos exigiria diligência a fim de que o concerto efetivamente se materializasse. Em geral, são questões de ordem artística (a materialização visual e sonora das ideias cênicas e musicais expressas nas partituras), que devem necessariamente estar em sintonia com as possibilidades práticas de produção e que, a título de exemplo, citaremos nos próximos parágrafos.

A obra *Tempo e Espaço* traz consigo, decorrente de seu pensamento composicional, requisições de iluminação espacial em seu transcorrer, de modo que, na maior parte do tempo,

os intérpretes são tratados como “instrumentos ocultos”<sup>87</sup>. Dito isso, percebemos que, idealmente, os intérpretes deveriam ter suas partes de cor, o que exigiria um maior número de ensaios devido às características que dificultam a peça (ex.: duração, número de instrumentistas, ausência da figura do regente, requisições de movimentação, etc.). Entretanto, ensaios demandam espaço, estrutura e recursos financeiros para valorização e estímulo ao trabalho do intérprete, de modo que a situação real reforçava que a obra inevitavelmente necessitaria ser lida. Portanto, deveríamos adotar uma solução que remediasse essa situação, mas de modo a preservar o máximo possível o uso composicional da luz/escuridão. Se, por um lado, a execução “às claras” (com luz geral ou focos demarcados) colocaria o material (tanto cênico quanto musical) em xeque, ao não se apresentar como uma possibilidade real a execução de memória, tivemos que dispor uma parte de nossos recursos para a aquisição de materiais de iluminação das estantes que, apesar de preservar em certa medida a intenção ambiental para a iluminação, inevitavelmente revelava os músicos no espaço e diminuía o potencial acusmático da peça, além de perder a ideia de diálogos entre instrumentos revelados e instrumentos ocultos, bem como amainar a experiência visual das súbitas passagens dos intérpretes pela zona iluminada.

Notemos que o exemplo anterior poderia ser previsto com o processo de edição, de modo que algumas soluções também poderiam ser adiantadas. Por outro lado, e ainda sobre essa peça, vejamos o dilema das “partes instrumentais”. Pela mesma problemática apresentada pela impossibilidade circunstancial da execução de memória, nos deparamos com uma nova questão: como distribuir as partes instrumentais em uma peça com constantes requisições de movimentação espacial? A bem da verdade, esse é um problema que poderia ser previsto, não fosse o fato de o compositor não determinar diretamente as durações e trajetórias dessas movimentações. É interessante notar com esse exemplo que muito possivelmente a ausência dessas informações decorre do fato de o compositor depender ele também da experiência real com o espaço do Teatro CCUFG a fim de que tais determinações fossem prestadas. Dessa forma, confiando ao intérprete o papel de solucionar esses problemas, inevitavelmente algumas partes deverão ser memorizadas (ao menos as que previam execução em movimento), e a solução que se mostraria mais eficaz surgiria no processo dos ensaios. Essa consistia na elaboração de novas partes (individuais ou coletivas) que buscassem prever, ao longo da execução da obra, a presença/ausência de cada intérprete em cada um dos dez pontos do espaço.

---

<sup>87</sup> É por esse termo que Estercio trata os instrumento que, ocupando pontos diversos no espaço do teatro, permanecerão no escuro, ‘dialogando’ com o instrumento que estiver sob o foco de luz.

Ainda sobre a preparação do concerto, uma outra questão muito peculiar (embora possa parecer óbvia) surgiu e se fez urgente, ameaçando a própria execução do concerto. Foi um caso em que as necessidades impostas pela composição tensionaram a relação com a direção do teatro. A priori, tínhamos o espaço do teatro a nossa disposição apenas no dia do concerto. Evidentemente, este não é um dia de “ensaios” devido às necessidades (que levam tempo) de montagem de palco, luz, som, e meras “passagens” da sequência do concerto. Ora! É evidente que, em um concerto que demanda um cuidado especial para com as questões visuais do espetáculo, este é um dia, no mínimo, apertado. Entretanto, ter tempo é imprescindível para a execução de uma peça como *Tempo e Espaço*, que foi composta de modo a fazer uso das especificidades físicas do Teatro CCUFG. Deve-se entender como e por onde caminhar, além de se perceber qual é o tempo necessário para as movimentações. Havendo descolamentos entre parte inferior e superior do teatro (como é o caso aqui), por onde sair e por onde entrar. E tudo se agrava uma vez que a maioria das movimentações é feita no escuro. Com essas e outras demandas, as necessidades artísticas deveriam se impor às possibilidades produtivas, e assim, mesmo com a agenda apertada (como de praxe acontece com os teatros), a direção pode oferecer um dia adicional, anterior ao dia do concerto, para que ensaiássemos no local. Desse modo, para além de ‘ensaiar’ a obra, pudemos sentir o espaço e como este influencia a interpretação. Foi interessante notar que, a título de exemplo, o “caráter seresteiro”, friamente requisitado na partitura, foi se tornando cada vez mais evidente e natural à medida que o violonista, no andar inferior, tecia o acompanhamento para o solo da flautista (‘à janela’), no andar superior.

Em um outro momento, a sensação do espaço, ao impor questões práticas para a execução, apresentou resultados artísticos diferentes. É o caso da peça *Movimento para Dois Percussionistas* (que também será analisada posteriormente). A primeira vez que essa obra foi apresentada, em março de 2022, também estávamos trabalhando em sua execução e contávamos com os mesmos percussionistas do concerto de outubro. Ela estava programada para um espaço bem diferente do que o do teatro, já que seria estreada em uma estrutura bastante simples, o de uma casa que vinha sendo utilizada como um espaço cultural. A bem da verdade, a execução foi, até o dia do evento, pensada para um pequeno salão dos fundos desse espaço, mas devido à grande quantidade de pessoas que atenderam ao concerto, o set dos percussionistas foi deslocado para uma área externa e mais aberta (algo como uma garagem bastante alongada). Em um pequeníssimo palco levemente elevado sobre a plateia e tomados pela surpresa ocasionada pela mudança repentina, os percussionistas se demoraram muito mais nas seções de entrada e saída da cena, além de terem utilizado gestos consideravelmente mais largos e também

demorados, uma vez que a visibilidade da plateia era, em sua maioria, bastante prejudicada. Dessa maneira, a cena do ‘abraço’ tomou traços bastante cômicos, como comprovado pelas manifestações efusivas do público gravadas à época em vídeo<sup>88</sup>.

Por fim, salientamos que os critérios de seleção das peças para a lista de edições, bem como das peças que compuseram o programa não seguiram um interesse estético pelas obras, de modo que, desde que trabalhassem direta e intencionalmente através da escrita o aspecto visual da composição, qualquer obra nos interessava. Em verdade, a seleção das edições se deu muito mais pela intenção que tínhamos de as realizar em concerto, submetendo a lista de edições a um critério que dizia respeito ao que poderia ou não ser produzido em concerto, dadas as condições e meios disponíveis. Por outro lado, a seleção das três obras para compor o programa, também submetida aos mesmos critérios de produção, contou também com um interesse por dar preferência para as obras ainda não estreadas.

### 3.5 Temáticas recorrentes em Estercio

São vários os momentos em que Estercio, quando convidado a falar em entrevistas e palestras, dá traços de suas concepções estéticas, filosóficas e ideológicas, e o que chama à atenção é como elas se fundem e aparecem como temas recorrentes em suas composições. Um exemplo bastante perceptível disso é a insistência sobre a ideia de silêncio, constantemente associada à paisagem do cerrado, à busca por silêncio interior, a um tempo de silêncio, ao silêncio em música, etc. Várias dessas associações acabam por tentar discursar acerca de algo entre sua própria obra e sua concepção de vida individual e coletiva. Vejamos uma declaração do compositor que, por sua vez, traz uma série de ideias constantemente reiteradas em várias de suas falas:

O **tempo** tem forma, da periodicidade ou não, tudo isso é fantástico, não só em termos de música, mas em termos de vida. Eu acho que o meu tempo, o tempo do **cerrado**, é um tempo **solidão**. A paisagem nossa aqui é tão maravilhosa, da qual eu gosto tanto, é árida, seca, dramática, nessa coisa o **silêncio** está muito presente. (CUNHA apud FILHO, 2015, p. 125 — grifo nosso).

Nesse pequeno trecho acima, Estercio mistura obra e vida, ambos ancorados na linha do tempo. Dela, podemos retirar algumas palavras-chave muito recorrentes em seu discurso: tempo, silêncio e solidão, além da interessante associação de si mesmo com a imagem do cerrado. São todas palavras que se confundem no discurso do compositor, de modo que elas quase sempre

---

<sup>88</sup> O concerto foi parte da série Música Íntima #17 e se deu na Oficina Cultural Geppetto no dia 26 de março de 2022. A cena do abraço aqui citada pode ser vista pelo link: <[https://www.instagram.com/tv/CfJgxXILPAk/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CfJgxXILPAk/?utm_source=ig_web_copy_link)> Acesso em 11 de dezembro, 2022.

vêm associadas umas às outras, de modo que o ‘silêncio’ ao final aparece como um tipo de figura misteriosamente centralizadora.

Um resultado desse tipo de discurso é uma maioria esmagadora dos textos (dentre artigos acadêmicos aos mais informais) como esse: “Talvez, uma das características mais fortes da estética de [Estercio Marquez] Cunha seja a presença do silêncio em suas composições: o silêncio como parte do discurso musical, o silêncio e sua relação com o som” (BARRETTO, 2021, p. 145)<sup>xxxiv</sup>. Eles acabam por reafirmar Estercio como esse personagem que apregoa o silêncio em suas obras — e é lugar comum fazer tal associação à sua estética, marcadamente pouco sonora, movida por andamentos mais lentos e que muito se vale das figuras de pausa — ou até mesmo em sua vida pessoal — como nos momentos biográficos que muitas vezes tecem a imagem de um compositor puramente contemplativo —. Não discordamos do que e como pensam os pesquisadores que se debruçaram sobre a vida e a obra do compositor, mas, no curso de nosso trabalho, notamos que a ênfase no silêncio, como caráter dominante, não serviria totalmente para compreender as obras aqui pesquisadas. Embora não descartando o papel do silêncio em Estercio, acabamos por notar que outras temáticas deveriam ser melhor observadas.

Outra palavra ideia muito reiterada, e que já nos parece mais apropriada, é a de ‘solidão’. BARBARESCO FILHO (2015) comenta sobre isso quando faz algumas notas críticas à alguns pontos do discurso de Estercio — notas que já fomentaram a discussão do segundo capítulo dessa pesquisa —, e a última delas cabe ser trabalhada aqui. Expressa a partir do questionamento de se “*a dimensão ‘solidão’ revista e pensada de modo amplo ecoa uma relação sertão e litoral, ou grandes centros de arte?*” (p.140), o pesquisador discute que tipo de solidão é essa tão presente nas falas do compositor. É apenas a solidão do criador solitário? Para o pesquisador, o retorno constante de Estercio ao tema — quase sempre associado à sua rejeição à ideia de indústria cultural e ao que ele chama de “sociedade da orgia” — diz muito sobre ambiente histórico, marcado por uma sociedade musical voltada à cultura pianística do período romântico e, portanto, fechada à outras possibilidades estéticas e culturais (principalmente aos modernismos). Entretanto, para além disso (mas também associado a isso), Estercio ecoa um outro tipo de solidão em suas falas — como quando relata sobre sua partida ao Rio de Janeiro: “eu era meio que E.T. na cidade” (p. 95) —, a solidão pessoal, do ser solitário. O pesquisador conclui que “a solidão em sua obra não é apenas artística, do artista solitário, parece ecoar algo pessoal, de história pessoal, numa dimensão da crítica, do espaço goiano, do cerrado, e também de sua vida” (IBIDEM, p. 140).

Desse modo, *O Homem Só* e *Solilóquio* são as obras mais claramente conectadas ao tema, não só pelo título auto evidente que carregam<sup>89</sup>, mas também pela escolha do instrumental (percussionista-bailarino e trombonista, respectivamente), pelos os recursos cênicos empregados e pela maneira como se desenvolvem — essas duas obras, na verdade, carregam bastantes semelhanças entre si, e uma delas é justamente o arco narrativo que desenvolvem, que apesar de serem ligeiramente diversos, têm seus finais marcados pelo clímax notadamente eufórico de seus personagens (extremos opostos daqueles inícios lentos, monótonos e silenciosos) —. Também fica nítida a mescla com a sua ideia de silêncio nas palavras seguintes:

Em termos técnicos fazer uma música onde tem pausas, onde eu não quero que a pausa seja ausência de som, quero que ela seja ali, ou tem que criar fatores para o intérprete (...) dele criar expectativa naquele silêncio. O tempo do silêncio está dentro do tempo musical, então ele vai criar angústia, esse silêncio aí. Isso tem que ser manipulado. Eu evito muito na música grandes volumes de som, o mínimo de som. [...] Então uma música com pouco som, ela vai chatear o ouvinte, que coisa monótona, que coisa pequena, mas ela traduz isso aí. (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 183)

A solidão/silêncio apresentada nessas duas obras tem ares de desânimo, monotonia e enfado, mas é através do arco narrativo que podemos notar uma contraproposta para a solidão/silêncio. Essa transformação, que se esboça através de símbolos diversos, expressa uma mensagem de esperança, de fé, de crença na vida, o que nos leva a entender a construção dessas duas obras a partir de uma temática humanística da vida.

Menos claro, entretanto, parece ser o uso da solidão como temática para as três outras obras restantes. Ainda assim, é possível perceber o trabalho com a ‘solidão’ no comportamento da bailarina de *Tô Nem Aí*, um tipo de ermitã em isolamento voluntário (portanto, sem as marcas negativas da solidão da voz feminina mencionada acima). Em toda a obra, ela permanece distante, alheia à presença física dos outros dois instrumentistas. Na verdade, como que alienada pela materialidade invisível do som, ela continuamente se distancia frente às investidas do percussionista (que insistentemente à busca ao redor do espaço cênico — esse percussão-bailarino (como é remetido) parece ser movido por uma vontade de comunicação, outro tema recorrente nas falas do compositor:

O homem primitivo, levado por suas necessidades básicas, trabalhou com materiais primários, transformando-os em objetos que o ajudavam. Desde que o homem se tornou consciente de seu viver em sociedade, ele necessitou de se comunicar. Com esta finalidade trabalhou com gestos e sons. Música é ação humana expressada em

---

<sup>89</sup> O Estercio não costuma dar títulos para suas obras. Esse é um fato comentado por GONÇALVES: "Interessante notar uma característica recorrente em seu catálogo: o nome de suas peças geralmente utiliza o prenome ‘Música para’, o nome do instrumento ou o grupo a que se destina e a ordem em que foi composta" (2014, p. 14). Entretanto, como é possível notar na listagem em anexo, suas músicas-teatro parecem um caso à parte. Assim como é prática comum em suas composições com texto, a maioria esmagadora de suas obras cênicas recebem um título.

som, silêncio e ritmo. Esta ação pode resultar em um objeto comunicante, em uma forma musical. (CUNHA *apud* BARRETTO, 2021, p. 331)<sup>xxxv</sup>.

Para o *Movimento para Dois Percussionistas*, entretanto, a temática da solidão não parece ser uma opção acertada. É, também, única obra das aqui analisadas em que, nas palavras do próprio Estercio: “O título é frio sim, é número, certo? Apenas para indicar”<sup>90</sup>. Mesmo assim, essa pode ser um bom exemplo do emprego da temática da comunicação apresentada acima. Se antes ela justificava o caráter agitado do gestual e das movimentações do percussionista, agora, no caso dos dois percussionistas, a vontade de comunicação é explícita frente à efusividade gestual das “explosões labiais”, das movimentações dançantes e do abraço (que dá um tom de intimidade bastante interessante à obra).

Estercio costuma deixar suas intenções através dos textos das canções que compõe ou outros tipos de peça com texto musicado. É o que nota BARBARESCO FILHO (2015), que destina uma seção de sua tese — “A Solidão: vazio, buraco, do social à dimensão transcendente, a paz” (p. 194 - 218) — à discussão de várias obras do compositor que trabalham com essa temática. É o caso de *O Guarda-Noite*, em que, acima de tudo, o texto é responsável por trazer a dimensão da solidão da personagem. Perceptível, também, como nota Martha BARRETO (2021) é a mescla com temática feminina, o que fica bastante evidente ao observamos a escolha pela voz feminina acompanhada de um coro também de mulheres.

Já em *Tempo e Espaço*, também percebemos que a temática da solidão não é tão preponderante, mas é equilibrada com as temáticas seresteira e a sertaneja. Ambas as últimas são enfatizadas não só por suas sonoridades características, mas também pela visualidade da movimentação espacial que, reforçada pelo trabalho com a iluminação, parece representar bem a ideia das caminhadas comuns às serestas noturnas, bem como a saga do retirante nordestino.

A seresta<sup>91</sup> é, também, um tema ainda mais recorrente ao longo das obras aqui trabalhadas. Ela é empregada sonora e visualmente tanto em *O Guarda-Noite* quanto em *Tô*

<sup>90</sup> Trecho retirado do documentário *Tempo de Silêncio*, direção de Luiz Gonçalves. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gKAKxy-SAtE&t=624s>> Acessada em 24 de dezembro, 2022.

<sup>91</sup> Uma definição bastante completa do que efetivamente seria uma seresta nos é dada por Marcelo Novaes MACHADO (2004): “A seresta, também conhecida como *serenata* ou *sereno*, é mais uma das heranças culturais de Portugal. Trata-se da música, voz acompanhada por instrumentos, executada ao ar livre, diante da casa do homenageado, que tanto pode ser a namorada, no caso das serenatas amorosas, como um amigo ou pessoa a quem se quer prestar uma homenagem. A flauta era o instrumento de sopro obrigatório nas serestas, acompanhada do indispensável violão, dos cavaquinhos, algumas vezes do violino, e mais tarde do bandolim. (...) No Brasil, esse costume antigo era muito frequente até as primeiras décadas do século XX, quando, nas noites de lua cheia, os grupos de seresteiros percorriam as residências dos amigos, cantando e ceitando, até o amanhecer. Grande parte da produção poética brasileira no século XIX foi destinada às serenatas. (...) A seresta não caracteriza, na verdade, como um gênero de composição musical específico, mas sim como uma atividade musical ambientada nas ruas, nas noites de luar. Assim, o estilo das músicas escolhidas era definido de acordo com o critério e o gosto dos músicos e ouvintes predominando linhas

*Nem Aí*. Estercio ainda se utiliza da ideia de uma ‘atitude seresteira’, o que nos faz pensar em uma forma de manipulação gestual adotada pelo compositor em suas obras:

Somos... eu vejo todos nós como seresteiros, realmente. É alguma coisa muito nossa, o fazer seresta, pelo menos, da minha época, enfim... a gente fazia muita seresta, recebia seresta e, enfim... cantar no sereno, cantar pra uma mulher, ou cantar pros amigos, ou cantar em conjunto: tudo isso são **atitudes**, pra nós aqui, **seresteiras**, e que a gente tem muito isso aqui. Mas é mais uma atitude que tem. Então, a maneira de cantar um som, ou de conduzir uma frase, acaba sendo muito, pra mim, seresteiro... a melodia... achar o caminho da melodia”. (4º podcast - Seresta [00:15 -> 01:23])

Além disso, também fica evidente, mesmo que não apareça sintetizada em um termo, a importância da forma, como algo arraigado ao tempo. Em outros momentos, Estercio enfatiza sua vocação estruturalista manuseia seus eventos.

Uma temática intrigante em grande parte de suas obras é o andamento lento. O tempo da duração, de uma redução e um freamento (como o caso rítmico em que se trabalha a ideia de justaposição de um ritmo com subdivisão ternária de um lado e de outro com divisão binária, característica presente em muitas de suas peças) tem por finalidade a percepção de modo mais claro de objetos sonoros. Numa abordagem da crítica, se por um lado a preferência por andamentos lentos é uma forma de direcionar o ouvinte a uma mensagem, tem-se por oposição que todo andamento rápido é fruto, reflexo, de um ideal contemporâneo de mais valia do gozo, que se baseia num tempo do instante, momento que se passa e nada se apreende, a não ser a busca de um prazer, ou a realização dos desejos humanos (num sentido clínico psicanalítico). Ao afirmar a sociedade da orgia e de muitas informações, do prazer pelo prazer, Estercio afirma que o homem se perdeu (FILHO, 2015, p.167)

### 3.6 Análise de *Solilóquio* (2021)

#### 3.6.1 Procedimento de análise

Nesta seção, analisaremos a obra *Solilóquio*, de 2021, a mais recente das músicas-teatro de Estercio Marquez Cunha. Optamos por trabalhar-la por três motivos: primeiro (e também evidente), a experiência de também termos a observado *in loco*, depois de termos trabalhado em sua edição e na sua produção em concerto (no qual foi estreada), nos deixa mais aliviados por não termos que analisá-la apenas pelo viés da materialidade virtual da partitura — não mencionando ainda o problema da escassez bibliográfica direcionada a obra do compositor —. Depois, por também encontrarmos nela a possibilidade de uma abordagem um pouco diferente da adotada no primeiro capítulo, quando trabalhamos *Dressur*, de Mauricio Kagel. Ali, as oito categorias (a mímica facial, o gesto, a movimentação do intérprete, o vestuário, a palavra, o tom, os acessórios, o cenário e a iluminação) adotaram uma das configurações propostas por KOWZAN (1997). Sua lógica de observação — daquilo que é mais próximo ao intérprete (seu

---

melódicas românticas, suaves, lentas e nostálgicas, utilizando os mais diversos ritmos com arranjos apropriados” (p. 54 e 55).

corpo) ao que mais se afasta dele (a configuração do espaço) — reunia as oito categorias em agrupamentos maiores: a expressão corporal, os aspectos exteriores ao intérprete, o texto pronunciado e os aspectos do espaço cênico.

Naquele momento, essa abordagem nos serviu porque essa sistematização valorizava nosso foco em notar a presença dos materiais cênicos, suas características individuais e suas formas de notação. Porém, percorrida essa primeira etapa, de sacar sistematicamente os materiais cênicos de dentro de *Dressur*, nosso interesse, agora, é o de analisar como esses materiais forneceram bases para a composição de *Solilóquio*. Efetivamente, buscaremos evidenciar a dupla função estrutural / temática que os materiais cênicos podem relacionar.

Além disso, essa obra guarda diferenças muito grandes em relação a peça analisada no primeiro capítulo, podendo tomadas como verdadeiramente contrastantes, e a perspectiva de observar diferentes abordagens nos parece enriquecedora.

Dessa forma, acreditamos poder, através dos materiais cênicos, compreender a construção da obra. Mas, mais do que esmiuçar formas, pensamos que a escolha dos materiais cênicos dialoga muito proximamente às temáticas recorrentes do compositor que foram discutidas na seção **3.6.1 Procedimento de análise**. Essa abordagem, portanto, tem o desafio de relacionar o compositor, suas temáticas e suas obras sob a ótica da escolha dos materiais cênicos empregados.

### **3.6.2 Solilóquio**

*Solilóquio* é uma obra para trombone solo composta em 2021 e surgiu da colaboração entre Estercio e o trombonista Jackes Douglas Nunes Ângelo (com quem o já trabalhou outras peças). Criada no período da pandemia de covid 19, ela parece ressoar bastante do ambiente de isolamento imposto pelo momento. O título da peça já traz essa ideia dado que, no teatro, o solilóquio é um tipo de discurso, um monólogo do personagem consigo e com suas dúvidas morais e psicológicas (PAVIS, 2006).

Da mesma forma, o que Estercio procura criar é uma situação onde o trombonista percorrerá um caminho em três partes, estando imerso em seus próprios questionamentos pessoais. Para isso, a peça está composta em três seções, e elas apresentam etapas distintas de humor do intérprete (que, na peça, é transformado em personagem). Essa construção fica bastante evidente desde o primeiro contato com a partitura. Cada parte é estruturada por um momento bastante teatral (cenas A, B e C), seguido de um outro bastante musical. Dentro de cada uma dessas três seções, Estercio introduz um pequeno poema de sua própria autoria, e eles apresentam bem o arco narrativo da peça.

Para a construção das partes teatrais são adotadas instruções textuais distintas. Elas aparecem logo na folha de instruções, em caixas de texto contendo instruções que servirão de base para a encenação. Utilizamos o termo encenação pois ele nos parece o mais apropriado: “Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação” (A. VEINSTEIN *apud* PAVIS, p. 122). Além disso, própria existência dessas caixas de texto se aproxima muito dos textos secundários do universo teatral. São tipos de texto que, como complemento dos textos principais (aqueles destinado aos atores para sua verbalização), que fornecem as indicações cênicas para o trabalho do encenador. Pavis os define como:

Todo texto (quase sempre escrito pelo dramaturgo [...]) não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para interpretação etc. (PAVIS, 2006, p. 227)

Da mesma maneira, as três caixas de instrução textual (A, B e C) contém informações a respeito do emprego de vários materiais cênicos simultâneos e emaranhados, esperando seu “arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação” (PAVIS, p. 123). Sendo assim, à diferença do que ocorre no universo do teatro, onde essa montagem fica a cargo de “vários criadores (dramaturgo, músico, cenógrafo etc.)” (*Ibidem*), sendo “coordenados pelo encenador” (*Ibidem*), em *Solilóquio*, ela fica a cargo do intérprete, e daí já se inicia a dificuldade dessa obra: as instruções não compõem a ação, elas a sugerem. Diante dessa exposição, vemos como essa peça se aproxima do teatro.

Então, para montar a cena, Estercio fornece algumas informações que orientam a composição do espaço da performance, lançando mão, para isso, de um pequeno cenário. Estão previstas as tradicionais cadeira, estante de música e partitura que se costuma ver em um concerto, mas, à primeira vista, o contato com o restante dos elementos do cenário transpõe o palco para um ambiente mais híbrido, entre o concerto e algum outro lugar. Observa-se a presença de uma mesa e, nela, uma vela apagada, uma moringa de barro com água (que não se vê de início) e um vaso com planta (Figura 19, à esquerda).

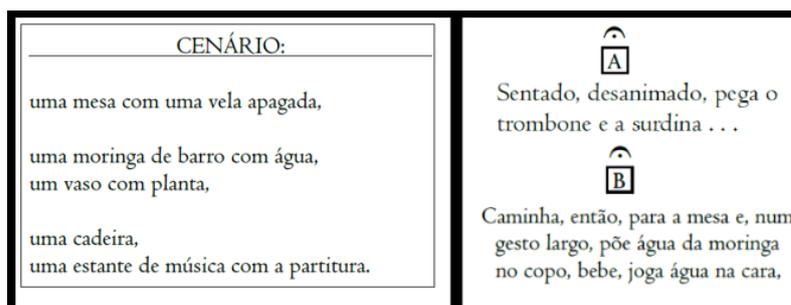


Figura 19: Cenário de Solilóquio (à esquerda), recortes cenas A e B (à direita), (folha de instruções);

Mas, entendemos que o cenário é aquilo que se enxerga, e, mesmo que não previstos na folha de instruções como sendo parte do “cenário”, ainda deverão estar em cena um copo e (aparentemente) um trombone com a surdina (o que reforça a hibridez do espaço). Porém, só se deduz isso a partir da leitura de duas das três instruções textuais (Figura 19, à direita), pelas quais Estercio trabalha as diretrizes cênicas. Porém, espaço previsto não é espaço composto, uma vez que o compositor não orienta a montagem desses elementos no espaço, ficando à cargo do intérprete o exercício da escolha. Na Cena B da ilustração acima (Figura 19, à direita), ainda está marcado que o trombonista “caminha, então, para a mesa”, o que pode sugerir que o cenário seja composto de dois ambientes, mas isso deve ser deduzido. E como último material, a ilustração abaixo (Figura 20, à esquerda) apresenta a requisição para a iluminação (“pouca luz”) que deverá finalizar a composição do ambiente.

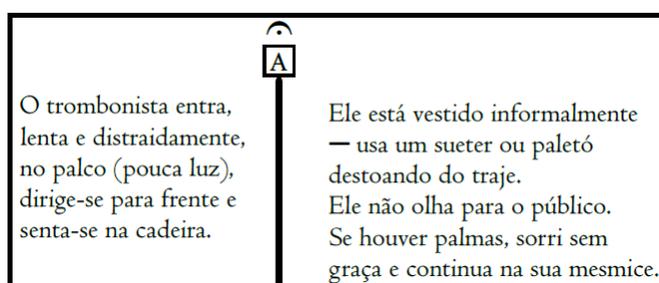


Figura 20: Trecho das instruções textuais Cena A;

Desse modo, notamos a apresentação de todos os aspectos do espaço cênico, ficando evidente o grau de liberdade de escolha da montagem cênica. Ainda na ilustração acima (Figura 20, à direita), vemos da requisição do que comporá o aspecto exterior ao intérprete. Estercio pede que seu personagem esteja “vestido informalmente”, e parece querer passar uma ideia de desalinho ao pedir que seu “suéter ou paletó” destoe do restante do “traje”.

Diante dessas informações exteriores ao personagem, devemos observar algumas funções apontadas por PAVIS acerca desses materiais cênicos. Segundo o autor, uma função do figurino consiste, entre outras, em amplificar aquilo que é apresentado pelo personagem. Do mesmo modo, “o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim, criar a partir da luz; criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida” (p. 201 e 202). Da mesma forma, um cenário, para o autor, pode ser empregado com função “ilustração e figuração de elementos que se supõem existentes no universo dramático” (Ibidem, p. 43).

Diante disso, vemos que Estercio lança mão de uma série de indicações acerca da expressão corporal que seu personagem deverá ter, se adequando aos demais materiais

propostos para o espaço e para a vestimenta. Como vimos na Figura 20 anterior, seu andar é distraído, assim como sua roupa é desajustada. Sua reação perante a possível interação com o público é pacata, assim como a luz é fraca e seu cenário escasso. Estercio não compõe efetivamente o gestual físico do intérprete, ele sugere o humor de um personagem, de maneira que as ações físicas descritas são meios para compor sua imagem psicológica. Mas como já foi apontado no início acerca daqueles textos secundários, que se aproximam da forma de instrução textual adotada pelo compositor, PAVIS afirma que essas “indicações cênicas dizem então respeito não só às coordenadas espaço-temporais, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambiência da cena”. (p. 207).

O que se segue à essa primeira apresentação teatral do personagem é um primeiro momento musical. Nele, são apresentados os últimos materiais ainda não apresentados: a palavra e o tom.

Figura 21: à esquerda, 1º poema (folha de instruções); à direita, 2º e 3º sistemas (p. 1).

Cada uma das seções apresenta um pequeno poema de autoria de Estercio, e o primeiro pode ser verificado na Figura 21 acima. As palavras, através de suas imagens pessimistas, revelam muito daquele humor construído ao longo da primeira parte teatral. Do mesmo modo, o mormaço das aliterações de “mofo / morte” (potencializadas pelo tom sussurrado e lento) e “sufoco o sôpro”, trazem à tona ao espaço um ar ainda mais lúgubre.

**B**

O trombonista, num gesto desesperado, sussura "ai, sufôco", arranca o sueter e joga-o para um lado, solta a surdina de sua mão e escora o trombone.

Figura 22: Trecho das instruções textuais Cena B (folha de instruções).

Porém, com a entrada da segunda seção, logo na primeira parte teatral, um processo de transformação no humor começa a aparecer. Logo de início, o humor pesado, mas desanimado

da seção anterior é substituído por uma revolta. O primeiro gesto é retirar o suéter (ou paletó) que o destoava. Gesto e figurino tomando a função simbólica de revolta. Palavra e tom são empregados de modo a traduzir verbalmente o gesto: a verbalização do descontentamento com o “sufôco” em negação ao “sufoco” (associado ao figurino que é lançado fora pelo gesto).

Caminha, então, para a mesa e, num gesto largo, põe água da moringa no copo, bebe, joga água na cara, lava o rosto. Em seguida molha a planta do vaso . . . suspira, mais animado . . . olha para suas mãos, reflete . . . acende a vela, observa o fogo . . . pega o trombone e, soprando na vara destacada, brinca, soprando a vela.

Figura 23: Trecho das instruções textuais Cena B (folha de instruções)

Vemos, no próximo momento, uma série de gestos que devem promover sinais da transformação que motiva da cena. Desses objetos do cenário, insurgem dois elementos que catalisam essa mudança. A água surge como símbolo da purificação e da renovação pela qual passa o personagem. O fogo, por outro lado, surge como o elemento vivificador que promove o retorno à alegria da vida. Desse modo, os objetos da cena (“uma moringa com água e um copo; um vaso de planta; uma vela”) podem ser tomados como o que KOWZAN (1997) define como acessórios. No primeiro momento, compõem o cenário, mas são gradualmente alçados à condição de acessórios por sua função fundamental para o desenvolvimento dos acontecimentos da Cena B (na interação entre o personagem e os objetos na mesa). Isso acontece pois, para KOZVAN (1997), o acessório é um sistema categorizável que se situa entre o cenário e o vestuário, e, desse modo “todo elemento do vestuário [ou do cenário] pode converter-se em acessório, sempre que desempenhe um papel especial” (p. 139)<sup>xxxvi</sup>. Pelos exemplos do autor, percebemos que esse “papel especial” diz respeito a sua capacidade de contribuir individualmente com a trama, e, em *Solilóquio*, eles têm essa função na medida em que operam a transformação no humor do personagem.

lento-mais fluido  
(♩ = ♩)

**B**

*p*

so-pro so-nho  
*mf* (mais projetado)

retira a vara (na vela)

fora do bocal - projetado

es - pe-ro (pó) so - pro vi-bra.a vi-da

Figura 24: recortes do poema; 7º e 8º sistemas (p.1)

Do mesmo modo, o ambiente era pesado e passava a ideia de um lugar fúnebre qualquer, desprovido de graça e de alegria. Como se vê na Figura 24 acima, a palavra traz novas imagens, com aliterações mais de tom mais claro e projetado (“sopro / sonho”, “vibra a vida”). A iluminação, em “pouca luz” na maior parte do tempo, ajuda a “dar o tom” dos acontecimentos. Porém, no desenvolvimento de *Solilóquio*, percebemos o emprego do contraste geral em relação a primeira seção. A peça, depois da interação com os acessórios simbólicos na Cena B, assume um caráter mais alegre e intenso. O texto, agora, na Cena C, busca imagens de esperança, mais alegres. Por conseguinte, a iluminação, como se nota na Figura 25 abaixo, se adapta à nova atmosfera geral, tratando de representa-la também através da ‘luz máxima’.

**C**

(luz aumenta ao máximo com o último < de **B**)

*mf*

*f*

Figura 25: À esquerda, recorte cena C (folha de instruções); à direita, último sistema (p.1)

Além disso, a acima nos permite perceber o controle de outro parâmetro aplicável à iluminação. No exemplo da Figura 25 acima, podemos notar como o gesto sonoro empregado (*crescendo* do *Sib3*), em sincronia com a intensificação gradual da luz, indicando a sua duração. Vemos que a luz empregada, nesse momento, acompanhando a curva ‘tom’ da cena, também tem a função promover a transição (KOWZAN, 1997) de uma cena à outra.

<p><b>A</b></p> <p>Se houver palmas, sorri sem graça e continua na sua mesmice.</p>	<p><b>C</b></p> <p>o trombonista se abre em sorriso, namora</p>
---	---

Figura 26: Sorrisos da Cena A e Cena B (folha de instruções).

A expressão corporal é alterada. Como se vê na Figura 26 acima, a face apresenta o mesmo recurso, mas os materiais devem ser diferentes. O arco da peça se apresenta pelo

contraste entre as primeira e terceira seções. Os materiais cênicos são empregados para, tanto caracterizar quanto atuar simbolicamente na transformação do personagem.

### **3.7 Comparação entre os manuscritos e as edições**

Nesta seção, iremos relatar e apresentar as alterações adotadas nas edições dos manuscritos das obras aqui trabalhadas. A fim de melhor entender e também contribuir para com a divulgação da criação do compositor, bem como para com a facilitação ao acesso da mesma, iniciamos, portanto, um processo de edição de alguma de suas obras. No decorrer desse processo, pensando compreender um pouco melhor as ideias de Estercio, começaram a surgir sugestões de como poderíamos torná-las mais claras para quem as estuda, seja pela finalidade de execução ou de pesquisa. Essas sugestões foram elaboradas e apresentadas ao compositor, de modo que algumas delas, as mais pontuais, foram recebidas de imediato — em geral, essas referem-se a casos que vão desde a aferição de eventuais possíveis erros encontrados nas obras (figuras de duração trocadas, sinais de alteração duvidosos, etc.) até à busca por uma padronização de aspectos diversos da grafia (reutilização de símbolos gráficos em comum para indicação de técnicas instrumentais específicas em diferentes obras, sistematização das indicações de troca de instrumentos, etc.)<sup>92</sup> —.

Por outro lado, existem também os casos em que as sugestões tocavam aspectos menos superficiais e que, desse modo, interfeririam até na estrutura das partituras. Nesses casos, as discussões dessas sugestões com o compositor foram bastante ricas, funcionando como uma das fontes de informação e reflexão para esta pesquisa. É interessante como, à medida em que discutíamos como as alterações sugeridas poderiam trazer mais clareza às ideias expressas nas partituras, o compositor demonstrava que o ideal de clareza, mediado pela busca no detalhamento das informações de uma partitura (que muitas vezes pode parecer infinito), não é para ele algo essencial. Essa constatação nos fez atentar para o papel da lacuna — ou da dubiedade — em sua criação, o que nos parece, mais do que uma simplicidade de linguagem, uma importante característica estética do compositor e que não nos parece ter sido discutida no universo acadêmico até o presente momento. Por fim, resta deixar claro que todas as alterações ocorreram em diálogo direto com Estercio, em encontros presenciais ou remotos que, devido à

---

<sup>92</sup> Esses últimos casos, de busca por uma padronização geral, serão abordados de forma mais sucinta, discriminando-os de forma não exaustiva através de exemplos. Além disso, não sentimos a necessidade de apresentar as correções de eventuais erros de escrita, e por isso eles não serão abordados na presente dissertação.

intensificação de nossa relação pessoal, se estenderam por várias seções entre os meses de julho e outubro de 2022.

Para a melhor compreensão, frente à quantidade de alterações destacadas, prosseguiremos com a apresentação das alterações ocorridas em cada obra. Entretanto, convém advertir antes a particularidade de que algumas alterações têm caráter mais geral, ou seja, são comuns, se não a todas, a grande parte das obras editadas. São, portanto, quatro tipos de alterações mais gerais: 1) O primeiro tipo diz respeito a criação ou alteração das folhas iniciais de instrução. De fato, Estercio é um compositor que não costuma criar esse tipo de folha inicial, deixando, quando necessário e, em geral, de forma bastante sucinta, eventuais instruções para a execução (geralmente sobre o instrumental e técnicas específicas requeridas) ao final de suas partituras (juntamente com sua rubrica e data de conclusão da obra). No caso das obras aqui editadas, possivelmente pelas especificidades do gênero, quatro delas já continham esse tipo de folha instrução inicial, porém, excetuado *O Guarda-Noite*, três delas tiveram de ser alteradas pelo acréscimo, retirada ou alteração de informações. Dessa forma, foram criadas folhas de instrução iniciais para o *Movimento para Dois Percussionistas* (que, seguindo o costume do compositor, trazia suas informações ao final da partitura) e *Tô Nem Aí* (que nem mesmo tinha qualquer tipo instrução); 2) O segundo diz respeito a padronização de aspectos gráficos nas partituras uma vez que, em vários casos, o compositor acaba por adotar diferentes formas de simbolizar um mesmo recurso — talvez por uma característica sua de inventar grafias à medida da necessidade do momento —; 3) Como a maioria das obras aqui editadas incluem a percussão em seu instrumental, o terceiro tipo traz alterações nas pautas de percussão. Nelas, em absolutamente todos os casos, o protagonismo cênico do percussionista é fundamentado pelas várias possibilidades de uso do corpo como instrumento sonoro-cênico, da voz e de pequenos instrumentos portáteis. Nesse ínterim, apesar de Estercio adotar diferentes formas para grafar suas intenções, na maioria dos casos a notação se adequa às tradicionais cinco linhas do pentagrama — o compositor costuma utilizar uma folha pautada com pentagramas como matriz para a fotocópia das demais folhas que usará na escrita da composição, fato que o impele a tal adequação —. Desse modo, em busca de trazer mais clareza através de uma síntese dos elementos visuais, adotamos a menor quantidade possível de linhas para as pautas desse instrumentista; 4) O quarto e último tipo de alteração procurou, por fim, distinguir textos de

indicação cênica de outros tipos de texto. Dessa forma, destacada essa particularidade, seguiremos adiante com a apresentação das alterações obra a obra<sup>93</sup>.

### *Tô nem aí*

Iniciamos com um caso de criação de folhas de instrução. Como já citado acima, *Tô Nem Aí* não continha nenhum tipo de instrução, nem ao início, nem ao final, o que nos pareceu conveniente sanar. Desse modo, de maneira sucinta, inserimos uma folha de instruções com informações sobre o instrumental (apresentando técnicas específicas do violão, além da pauta do percussionista-bailarino) e com uma advertência prévia sobre a partitura extra da "valsa" que deverá ser tocada no decorrer da obra.

No caso do percussionista-bailarino, ainda foram feitas alterações em sua pauta. Estercio, no manuscrito, adota uma escrita em que o objeto percutido é anunciado sempre à cada alteração, sem destinar linhas específicas para cada instrumento. Porém, nessa notação, ora o instrumento desejado é anunciado quase imediatamente antes da ação musical, ora aparece na cabeça da primeira nota, ora vem inserido no texto de indicações cênicas, o que nos parecia criar confusões facilmente sanáveis. Dessa forma, ao alterar a pauta do percussionista pela adoção de apenas três linhas (uma para cada instrumento) e apresentá-la previamente na folha de instruções, pudemos tornar mais enxutos os elementos visuais da partitura, além de padronizar a lógica da escrita percussiva ao longo das obras em que ela está presente. Podemos encontrar um caso parecido relacionado ao uso do violão. O *tapa* nas cordas requerido pelo compositor é um recurso que, no manuscrito, é apresentado apenas no decorrer do texto musical, enquanto que o *golpe na madeira* nem mesmo é clarificado em nenhum momento no decorrer da partitura<sup>94</sup>. Dessa maneira, pelo mesmo objetivo anterior, tais recursos foram introduzidos previamente na folha de instruções.

Na Figura 27 abaixo, portanto, é possível notar todas as alterações apresentadas até aqui. Vemos como era utilizada, no manuscrito, a pauta do percussionista: no trecho abaixo, o percussionista vinha percutindo a cadeira (ação anunciada no texto cênico do início da marca

---

<sup>93</sup> Além disso, todas as edições, assim como todos os manuscritos, encontram-se presentes na seção de anexos, de modo que é possível estabelecer uma comparação entre ambos a fim de checar eventuais dúvidas não sanadas pelas figuras seguintes.

<sup>94</sup> Por esse segundo caso, como discutiremos melhor mais adiante, podemos ter uma ideia de como Estercio não procura trazer total clareza nas suas indicações, limitando bastante suas informações a fim de empurrar o intérprete para situações que o estimulem a buscar soluções, participando mais ativamente. Além disso, em conversa com o compositor, ainda argumentamos que uma nota com cabeça em *x*, apesar de ser usual para indicar ataques percutidos, não é claro quanto a região golpeada no instrumento. O resultado foi que acresceríamos apenas uma nota introdutória que distinguisse um ataque percussivo nas cordas de um na madeira, deixando a região exata dos golpes à livre escolha criativa dos intérpretes.

5), ao que, como é possível ver no retângulo em vermelho, deverá tocar o próprio corpo, como indica o texto na cabeça da nota; além disso, também no manuscrito, podemos notar a primeira vez que o tapa nas cordas é utilizado na obra e como ele é anunciado (momento circulado em vermelho). Em contraste, vemos como essas alterações são apresentadas sucintamente logo na folha de instruções criada, fazendo com que, dessa maneira, uma grande quantidade de informações do manuscrito pudesse ser resumida em nossa edição, tornando a leitura da peça mais simples.

The figure shows two pages side-by-side. The left page is a manuscript with musical notation. A note is circled in red, and a red box highlights a specific instruction. The right page is an edited instruction page. It has a section titled 'convenções' for 'Percussão-Bailarino' with symbols for 'percussão corporal', 'cabeira', and 'atabaque'. Below that, it says 'Violão' and lists 'tapa nas cordas' and 'golpe no tempo'. To the right, a box titled 'notas' contains the text: '1º: no número 10, violão e percussão-bailarino tocam a parte extra "valsa"'. A red box highlights the number 10 in this text.

Figura 27: edição da folha de instruções (à direita) advertindo sobre a parte extra e apresentando informações que antes, no manuscrito (à esquerda, 2º sistema da página 2), eram descobertas apenas no decorrer da partitura;

Por último, ainda foi feita uma outra pequena alteração nessa obra: foram retirados alguns desenhos que constavam no manuscrito pois, diferentemente do caso de *O Homem Só*, além de serem poucos (três, e apenas no início da obra), eles não acrescentavam nada às informações já apresentadas em texto.

### ***Movimento Para Dois Percussionistas***

No *Movimento para Dois Percussionistas*, como também comentado anteriormente, não havia uma folha inicial de instruções, de modo que tais informações vinham apenas ao final da obra. Além disso, nessa obra, Estercio emprega um sistema de duas pautas para cada percussionista, sendo que um deles é composto por um trigrama, enquanto o outro adota o tradicional pentagrama. Desse modo, foi mantido o uso da pauta de três linhas (destinado aos objetos sonoros distintos) e alterada a pauta de cinco linhas (indicando o uso da percussão corporal e da voz), reduzindo-a para quatro linhas (Figura 28 abaixo).

The figure illustrates the adaptation of a percussion staff. On the left, a five-line staff is shown with various rhythmic notations. An arrow points to the right, where a four-line staff is shown. Above the four-line staff is a 'set:' section listing: '3 garrafas suspensas - 3 alturas sonoras', '3 potes (panelas) de barro - 3 alturas sonoras', and 'par de pedras - no bolso de cada percussionista'. Below the four-line staff is a 'percussão corporal:' section with instructions: 'mão direita', 'palma', 'mão esquerda', 'mãos: o percussionista escolhe a parte do corpo em que faz o ritmo com a mão.', and 'pé: caminha, dança ou bate o pé no chão.'. To the right of the four-line staff, there are rhythmic notations for 'estalar língua', 'explosivas', and 'susurrando'.

Figura 28: Trecho inicial do manuscrito (à esquerda) em contraste com recorte da folha de instruções (à direita);

Além disso, como podemos ver na Figura 29 abaixo, três outras pequenas alterações foram adotadas: na primeira delas (destacada pelo círculo ovalado) padronizamos as indicações de sons sussurrados, que agora seguem a mesma simbologia de *O Guarda-Noite* (uma linha grossa preta precedida da vogal ou consoante desejada por sobre a nota) uma vez que esta, sendo a obra mais antiga dessa seleção, já aplicava o mesmo recurso de forma bastante eficaz; a segunda é relativa à alteração na indicação da quantidade de repetições dos *ritornelos* que, antes expressas em forma de texto juntamente com as informações de cena, agora vêm também sobre a barra de repetição inicial (como podemos ver no triângulo); o último caso (destacado pelos retângulos) vai em direção às informações textuais, visando distinguir textos de cunho técnico (como: pegar/guardar um instrumento/baqueta), que agora são postas entre as pautas individuais do percussionista requisitado, dos textos que trazem indicações de caráter cênico, vindo sempre entre as pautas dos percussionistas (quando for uma indicação para ambos) ou imediatamente acima (percussionista 1) ou também imediatamente abaixo (percussionista 2). É o que podemos notar na Figura 29 abaixo:

Figura 29: Dois trechos diferentes da edição em que é possível verificar as alterações comentadas;

### ***O Homem Só***

No caso de *O Homem Só*, como o compositor também explora um grupo de sons específico por cada cena, e contando que é uma peça com maior número de partes do corpo como instrumentos específicos, adotamos o número de linhas na pauta que fosse necessário para abarcar a quantidade de sons utilizados na seção. É o que podemos ver na Figura 30 abaixo:

Figura 30: Comparação entre trechos do manuscrito (à esquerda) e da edição (à direita) para as cenas 1 e 3 da obra;

Ainda sobre as folhas de instrução, vejamos o caso de *O Homem Só*, que apresenta mais detalhes do que os casos anteriores e toca em questões mais profundas para a obra. Na Figura 31 abaixo, destacamos os cinco itens que serão apresentados nas linhas a seguir. Os itens 1 e 2 figuram como modificações simples, sendo que o primeiro foi acrescentado, enquanto o segundo já estava na folha original do manuscrito. Entretanto, o compositor dizia que as vogais prolongadas deviam ser executadas em “qualquer altura”. Ao olhar a partitura, notamos que a escrita para as vogais variava espacialmente sobre a linha indicada para a voz. De fato, o compositor queria que as alturas fossem indeterminadas, mas que variassem de acordo com sua posição em relação à linha (portanto, se valendo da notação aproximada<sup>95</sup> para a linha da voz). Retiramos, então, a indicação de “qualquer altura” e acrescentamos uma nota (apresentada no item 3) que explicasse essa especificidade da linha vocal. Foi acrescentada uma explicação (item 4) sobre o que seria o termo “ação/sugestão” adotado na pauta, enfatizando, assim, a vontade do compositor por uma execução que não fragmente os gestos e as cenas. No item 5.1, encontramos uma grande frase que embasaria os momentos de improvisação. Nesse sentido, com exceção do caráter improvisativo do recurso “improvisando timbres” (que, como diz o nome, é aberto a exploração timbrística), a cena 5 é a única que favorece a improvisação, mas ela também tem diretrizes próprias de execução. Dessa maneira, não existem momentos de

<sup>95</sup> De acordo com CAZOK, a notação aproximada “utiliza a grafia tradicional, indicando, porém, aproximações intervalares e rítmicas. [...] O compositor sugere, por exemplo, [...] que um instrumento execute algumas notas o mais rápido que conseguir em torno de um eixo de frequência localizado em determinada região”. (2008, p. 62).

improvisação que pudessem se valer dessa frase dada na folha inicial e, conseqüentemente, essa indicação não teria utilidade<sup>96</sup>. Dessa forma, esse trecho (do item 5.1) foi retirado, ao que foi acrescido uma explicação (item 5.2) sobre o que seriam as improvisações de timbre (o compositor afirmava o corpo como o instrumental, mas não o associava ao recurso “improvisando timbres”). O item 5.1 ainda apresenta uma ideia de que o andamento das supostas improvisações adotaria a semínima à 60 bpm. A obra não é iniciada por uma indicação de andamento, pois o compositor não quer que o rigor temporal pressione a interpretação cênico-musical, mas tampouco o interessa que os trechos com figuração rítmica determinada sejam executados com total liberdade de durações. Além disso, vários trechos adotam uma escrita temporalmente aberta, de modo que a obra, em todas as suas partes, não conversa com a ideia de um fluxo metronômico. Dessa forma, adotamos a explicação do item 5.3 como forma de orientar os momentos de maior precisão rítmica, sem retirar a liberdade temporal para as gesticulações e demais ações cênicas.

1) **set:**

- voz
- palma
- estalo de dedo
- peito
- improvisando timbres
- chão

2) **.explosões vocais:**  $\text{p} \text{p} \text{p} \text{p} \text{p}$

— :sussurrar a vogal ou consoante pedida.

— : vogais prolongadas sem ataque.

— :vogais prolongadas com ataque inicial:  $\text{p} \text{p} \text{p}$

3) **2\*(voz):** As alturas variam de acordo com a posição da figura em relação a linha central (registro médio).

4) **3\*(ação/sugestão):** As ações sugeridas são executadas buscando sempre a continuidade entre os gestos e as cenas.

5.1) *A peça está pensada para um percussionista-bailarino, fazendo uso do próprio corpo.*  
*As improvisações devem ser feitas tendo como ritmo básico seguinte (2=60)*

5.2) **.improvisando timbres:**  
 O intérprete deve improvisar os timbres tendo o corpo como único instrumento;

5.3) **1\***Para os momentos em que a escrita por figuras rítmicas é utilizada, a peça tem como andamento base  $\text{♩} = 60$ ; Nos demais momentos, o tempo é livre o suficiente para a realização das ações cênicas pedidas.

Figura 31: Recortes que compõem a folha de instruções da obra;

Além disso, em *O Homem Só* também foi alterada a disposição do instrumental na pauta. Sugerimos que a faixa horizontal das “ações/sugestões” (antes na parte mais inferior) fosse posta no meio (acima das linhas instrumentais propriamente ditas) de modo a incorporá-la à faixa superior, de onde vêm as indicações de iluminação e os desenhos que ilustram os movimentos descritos em forma de texto pelas “ações/sugestões”. Além disso, notamos que, já na última cena da obra, o compositor requisitava ao intérprete que ele voltasse ao ponto inicial,

<sup>96</sup> Essa frase é composta pelos elementos rítmicos utilizados durante a obra, e, de fato, ela aparecerá exatamente igual na segunda metade da cena 5. Por isso, pensamos ser esse o motivo de sua aparição na folha de instruções, como uma revelação do mote composicional da obra, mas que não instrui a performance.

o qual deveria ser iluminado com um foco de luz (exatamente como no início). Entretanto, Estercio não pedia em nenhum momento que o intérprete saísse do ponto inicial, também não requeria nenhuma alteração no foco de luz inicial (que seria o mesmo do final). Dessa maneira, foi acrescida uma indicação de luz geral, bem no começo da segunda cena (Figura 32 abaixo).

Figura 32: Na comparação entre manuscrito (à esquerda) e edição (à direita) podemos ver como as indicações textuais foram relocadas, bem como foi acrescida a designação “ação (sugestão)” e uma requisição de iluminação;

### ***Tempo e Espaço***

No caso de *Tempo e Espaço*, as alterações foram um pouco mais numerosas, e a seguir veremos duas delas (Figura 33). Em relação à iluminação, todas informações a esse respeito vinham sendo feitas por meio de uma folha de "descrição das cenas", até que a última delas, a do apagar final das luzes, vinha expressa no correr do texto cênico-musical (no último compasso). Diante disso, sugerimos que todas as indicações de iluminação viessem dadas de ambas maneiras: na folha de descrição de cenas (o que ajudaria na concepção global da encenação) e no correr do texto cênico-musical (que auxiliaria na execução da luz, acompanhando os eventos na grade). Além disso, Estercio, que costuma dar diretrizes mais gerais para a iluminação, queria que as luzes acesas até a marca de ensaio O fossem apagadas para a nova configuração de cena, que teria apenas o centro do teatro iluminado na marca P. Sugerimos, então, uma requisição que “automatizava” o apagar das luzes nos pontos que vinham deixando de ser ocupados. As próprias marcas de ensaio, inseridas de acordo com a segmentação por cenas da folha de "descrição das cenas", também foram criadas como forma de coordenar melhor os ensaios preparativos da obra, tendo sido incorporadas à edição final. Também, com esse intuito, foram criadas partes individuais, mas, dadas as dificuldades da obra (que requer constante movimentação e reposicionamento espacial), uma outra solução foi a de criar também partes coletivas para os momentos em que duas ou mais pessoas soavam no mesmo ponto do espaço.

.Compassos 274 a 297 . [Q]- Diálogo entre todos em pontos diferentes (luz apaga à medida que cada ponto se esvazia);

.Compassos 298 a 375. [P]- (luz em P0) Todos em P0;

.Compassos 376 a 392. [Q]- Dispersão gradativa;

.Compasso 392 . . . . . [R]- Percussionista está só em P0;

.Compasso 399. . . . . - (luz apaga com a platina) Conclusão;

lento  
♩ = 40  
[G] (CONTINUA LUZ P6, APAGA P0)

125

Fl. I (p6)

Fl. II (p6)

Cl. (p6)

Figura 33: Trechos da folha inicial e da partitura, respectivamente, onde podemos notar a indicação de iluminação e a adoção de marcas de ensaio;

Também, a ordem do instrumental do percussionista na pauta foi alterada (item 1) de modo a seguir a lógica tradicional de leitura de alturas: mais grave (parte inferior) para o mais agudo (parte superior). Também foram padronizadas as linhas de indicação de sussurro vocal e foram acrescentadas as figuras de duração respectivas (item 2). A indicação de *pizz. bartok* foi acrescentada para clarificar o “em direção à caixa” requerido no manuscrito (item 3). Procuramos destacar as indicações cênicas (majoritariamente relativas a movimentação espacial) de outros tipos de texto, pondo-as em caixas (item 4). Nesse sentido, a última alteração feita diz (também item 4) respeito à utilização do ponto 5 (P5). Apesar de tê-lo discriminado no diagrama inicial de apresentação dos pontos que serão utilizados no espaço, ele não era efetivamente utilizado no curso da obra. Por isso, quando questionado sobre essa questão, o compositor decidiu que ele seria utilizado na última indicação de disposição para a Flauta I (que antes disputava o P1 com o Violão I). Todas as alterações podem ser vistas na Figura 34 abaixo.

1)

língua  
platina  
pedras  
palmas  
corpo  
chão

2)

3)

(em direção à caixa/"pizz bartok")

4)

379

Fl. I (p6)

sai discretamente rumo p5

Figura 34: Trechos da partitura editada de Tempo e Espaço

### *Solilóquio*

Em *Solilóquio*, uma das técnicas bastante utilizadas nessa peça é a de *wha-wha*<sup>97</sup>. Porém, Estercio não indicou o uso dessa técnica na folha de instruções. Uma de nossas hipóteses é que essa escolha venha talvez pelo fato de o compositor ter procurado controlar a rítmica dos movimentos da surdina ao longo da primeira cena usando a simbologia usual do trombone (o / +, seta indicando a graduação da mudança) sobre as notas. Porém, na terceira cena, já não mantendo (em alguns pontos) o controle sobre a rítmica do efeito, o compositor adota três

<sup>97</sup> Como é conhecido o efeito que basicamente promove a alternância entre um som natural e sua filtragem através da surdina na campana.

maneiras diferentes de indicar o mesmo recurso<sup>98</sup>. Devido a isso, procuramos unificá-las em um único símbolo e acrescentá-lo à folha inicial, como pode ser observado na Figura 35 abaixo:

Figura 35: Fragmento do manuscrito (à esquerda) referente ao 7º sistema da terceira página, onde é possível ver diferentes formas de notar o mesmo efeito. Na edição (à direita), já na folha de instruções indicamos um sinal unificado para o wha-wha;

Além disso, foi retirada a indicação de sussurro vocal pois, mesmo que indo contra a vontade geral de padronização, esse é um recurso que é utilizado apenas uma vez ao longo dessa obra (3º compasso, 1º sistema, página 1), ao mesmo tempo que Estercio pede, em forma de texto, um "quase sussurrando" instantes após esse único sussurrando. Desse modo, preferimos também adotar a forma textual para indicar o sussurro (como se vê nos retângulos da Figura 36). Outras duas pequenas alterações que foram realizadas e incorporadas à folha inicial de instruções: nos triângulos (Figura 36) é possível comparar os modos de apresentação do *glissando* sem vibração labial, que antes não continha indicativo claro de duração; também, as "explosões labiais" foram postas entre parêntesis (como se vê nas formas ovaladas da Figura 36) a fim de que não fossem confundidas com texto do poema — o poema diz “no pó / solidão /...”, enquanto o compositor também utiliza sílaba "pó" para indicar as explosões labiais —.

Figura 36: Comparativo entre o manuscrito (à esquerda) e a edição (à direita);

Também, as descrições de cena de *Solilóquio* são entregues no decorrer do texto cênico-musical do manuscrito. Apenas a primeira das três cenas vem apresentada na folha de instruções. Pensamos que poderia ser vantajoso trazer as outras duas descrições de cena para a folha inicial de instruções, tanto no aspecto da redução do número final de páginas do documento quanto pelo possível estímulo à memorização das ações (muito interessante para uma peça com um caráter tão teatral). Dessa forma, a própria estrutura da partitura foi alterada, e onde figuravam as descrições de cena (em grandes caixas de texto), resta apenas um símbolo que remete à cena específica já apresentada na folha de instruções (note as indicações circuladas em vermelho na

<sup>98</sup> E, de fato, o trombonista Jacques Douglas não compreendeu as intenções de Estercio com as formas de notação adotadas, tendo executado alterações graduais de surdina (fechada / aberta).

Figura 37). Além disso, foi acrescentada uma explicação sobre a transição da parte musical da segunda seção para a terceira cena (cena C). Na performance de concerto dessa obra, alcançamos a “luz total” requerida para o início da cena acompanhando o crescendo do compasso anterior (último da segunda seção, como se vê nos retângulos em vermelho da Figura 37 a seguir), uma liberdade criativa que agradou bastante o compositor, que resolveu incorporar essa informação à partitura:

Figura 37: No manuscrito (parte superior), as indicações cênicas vinham no correr do texto musical, ao que, para a edição, preferimos adiantar todos os textos cênicos na folha de instruções (parte inferior, à esquerda) e indicar sua execução na partitura através da indicação da letra correspondente.

### *O Guarda-Noite*

No caso de *O Guarda-Noite*, a única alteração realizada (além da ausência de linhas na pauta da voz feminina para os trechos de declamação) foi na cena final, quando o coro deve esconder a voz feminina. Estercio escreve no original que o coro deveria escondê-la como se "uma porta" se fechasse à sua frente. Mas, durante os processos de discussão, o compositor me revelou que, diferentemente do momento em que o coro toma a forma de uma esquina (no fim da primeira cena), ele não queria exatamente uma "porta" para esse final, mas que o encenador (ou quem montasse a peça) poderia pensar em uma "flor fechando" ou qualquer coisa que simbolizasse esse "retorno para dentro". Dessa forma, concordamos que seria interessante abrir esse trecho final à dubiedade, alterando o texto conforme se vê na Figura 38 abaixo:

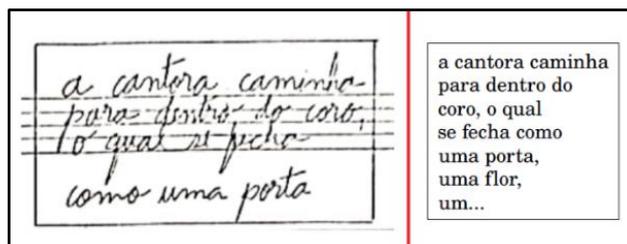


Figura 38: Comparativo entre manuscrito (à esquerda) e edição (à direita) referentes ao mesmo gesto final da obra;

### 3.8 Reflexão sobre o caráter impreciso da escrita de Estercio

Estercio é autor de uma grande quantidade de obras diversas e que ainda continua cotidianamente escrevendo. Ao mesmo tempo, é um compositor de papel, lápis e borracha, sem nenhuma prática com os softwares de edição de partituras, e mesmo que estes o possam ofertar uma série de praticidades, Estercio nunca demonstrou nenhum tipo de interesse.

Uma dessas praticidades é a da clareza gráfica que os softwares oferecem, e a grafia do compositor não é o que podemos chamar de “clara” (como é possível notar nos excertos dos manuscritos até aqui apresentados ou nos próprios manuscritos disponíveis nos anexos). Em nossa experiência de edição e preparação do concerto —, mas também de antes, desde os primeiros concertos em que trabalhamos para a execução das obras do compositor —, uma recorrência perceptível no rosto e na fala dos intérpretes era a de “mas o que está escrito aqui?”. Mas além disso, para além dessa dificuldade, notamos que existe também uma dificuldade de compreensão das ideias por trás das grafias empregadas nas partituras, muitas vezes expressa nas frases, também bastante recorrentes, “o que significa isso?” ou “o que isso aqui quer dizer?”.

Muito foi discutido com o compositor sobre as imprecisões que geram tais incompreensões, e o resultado são as edições alcançadas (que, por sua vez, foram, todas elas, demonstradas na primeira parte dessa seção). Entretanto, no decorrer do processo, Estercio preferiu manter algumas das imprecisões que foram encontradas, deixando clara uma particularidade de sua estética: a escolha por uma escrita que se não preveja tudo, que deixe à cargo do intérprete muitas das decisões criativas. Essa particularidade vai em direção oposta a uma proposta de maior detalhamento, que para o compositor poderia ser tomado como excessivo, e poderíamos dizer que Estercio busca, em contrassenso, uma escrita que se concentra no essencial para a expressão da ideia narrativa que compõem cada obra em específico.

No caso da prática musical, é evidente que o que a escrita pode ou não abarcar do fenômeno sonoro é uma realidade tão antiga quanto a própria música escrita. Em uma discussão

proposta pelo musicólogo Nicholas COOK (2006), o mesmo argumenta que “há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura”. (p. 10), e a profusão de leituras que caracteriza a interpretação de uma mesma partitura é, para o pesquisador, uma realidade: “Nenhuma *performance* exaure todas as possibilidades de uma obra musical” (p. 9)<sup>99</sup>.

A esse respeito, a pesquisadora do teatro instrumental Debora PICKLER (2015)<sup>100</sup> sintetiza muito bem as ideias de COOK ao afirmar que

uma partitura musical pode ser considerada também como um “script” – um conjunto de instruções (não por isso menos detalhadas) que podem informar aspectos de ordem não exclusivamente acústica. [...] Estas instruções, no entanto, por mais específicas e detalhadas, não abarcam a totalidade de decisões a serem tomadas no momento da *performance*, dando ao instrumentista a importante tarefa de preencher estas lacunas. (p.57 e 58).

Vemos, então, que é inerente ao fazer musical a necessidade de se ler (ou melhor, interpretar) para além do que está grafado, de modo que, por mais detalhada que se proponha a ser, uma partitura não é capaz de conter tudo aquilo que é necessário para a *performance* — destacando o importante papel do instrumentista apontado em toda essa situação, como aponta COOK.

Entretanto, apesar de estar implicado no que foi apontado acima, o que queremos definir como característico em Estercio vai um pouco além, e pensamos ter mais proximidade com uma ideia expressa por Umberto Eco (1994) em um ensaio acerca das possibilidades da escrita. Nele, Eco dá a perceber a infinidade de detalhes que uma obra possa absorver em sua criação ao discutir a segunda das *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, de Ítalo Calvino. Este apresenta a fábula (das *Fiabe Italiane*) de um rei doente que, de chofre, ouve sobre o poder curativo das penas de um ogro e ordena, também de imediato, uma expedição às sete cavernas

<sup>99</sup> O termo *performance* adquire, na citação, uma significação mais ampla. COOK (2006) defende um certo tipo de equivalência entre as tradicionais noções de obras musicais — compreendidas “como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público tão fielmente quanto possível” (p. 7) —, e de *performances* — como esses meros transmissores —, procurando superar essa hierarquia.

<sup>100</sup> PICKLER (2015), em sua dissertação de mestrado, ainda dá alguns exemplos de como essa prática se dá em maior ou menor grau no âmbito da criação musical-cênica. Analisando os *Sept Crimes de l'Amour* (1979), de Georges Aperghis, a pesquisadora nota que, no quarto movimento, o percussionista descobre pela primeira vez a utilização de outros instrumentos que não apenas o *zarb* apresentado desde o início. Desse modo, “o músico descobre quais os instrumentos que deverá providenciar à medida que lê a obra” (p. 73). Ela nota que “a maneira pela qual mudam de lugar [os intérpretes] e onde devem se sentar, por exemplo, são elementos que podem influenciar sobremaneira a execução da obra e que, no entanto, não estão explicitamente descritos pelo compositor. A ausência de uma lista detalhada da instrumentação necessária bem como dos elementos cenográficos previstos pelo compositor (cadeiras, maçã, etc.) sugere um forte aspecto de coletividade no trabalho de leitura da peça; os intérpretes podem “descobrir” e “decidir” juntos os diversos aspectos que compõem a obra” (p. 76).

que, em alguma delas, abrigaria esse ser (que come todos que lá vão). Utilizada com o intuito de explicitar os possíveis efeitos da rapidez na velocidade da narrativa, vemos que ela consegue apresentar seus personagens (um rei, seus médicos, súditos e um ogro com penas) e enunciar o drama do rei em pouquíssimas linhas. Entretanto, como observa Calvino, várias informações são simplesmente ignoradas: o rei não é introduzido, nada se fala sobre sua doença, quem são seus médicos e súditos, nem como a existência de um ogro de penas medicinais ficou conhecida, além de vários outros detalhes que, por sua vez, aumentariam (como faz o fermento) indefinidamente o número de linhas dessa história. Mesmo assim, é uma história que apresenta o suficiente para ser compreendida, o que leva Umberto Eco à conclusão do “problema que não seria, se um texto tivesse de dizer tudo o que o seu destinatário deve compreender — nunca mais chegaria ao fim” (1994, p. 9).

Vemos, portanto, como um número cada vez maior de informações pode tomar parte na composição da obra, de modo que omitir, selecionar o que se quer dizer de modo a não dizer demais, é um critério de escolha da arte. O que enxergamos em *Estercio* (e o que pretendemos sustentar nas linhas que seguem) é como o compositor faz dessa prática de escrita — de omitir informações, permitir lacunas — uma característica sua, uma escolha estética que permeia sua criação. Tomemos, pois, alguns exemplos de dentro de suas obras.

*Tempo e Espaço* é uma obra em que as movimentações pelo espaço são a base cênica da composição, e *Estercio* se preocupou em utilizar as especificidades do espaço para o qual a obra foi escrita (Teatro CCUFG). Mesmo que usando poucas palavras, o compositor emprega esse recurso (da movimentação/disposição espacial) de modo a orientar as partidas pela lógica da criação de diferentes pontos no espaço da performance (P), delineando mais claramente (mas por poucas vezes) as movimentações através de informações mais detalhadas sobre a trajetória e/ou sobre traços da gestualidade desejada para os intérpretes. Mas uma questão que fica imediatamente nítida (e latente quando se procede com a montagem) é a ausência de quaisquer instruções acerca das chegadas, e mesmo que o caráter musical e, por vezes também gestual, requira o passo lento, a questão ainda não se vê facilmente solucionada. Ao se abster da decisão de demarcar também as chegadas (mesmo que apenas aproximadamente), a solução desse problema fica a cargo do intérprete. Evidentemente que o intérprete deve alcançar o ponto pelo qual saiu em busca antes de empreender uma nova partida, é bastante lógico, mas o truque aqui é que esse espaço em branco, essa lacuna dá margem para que vieses tanto técnicos (quanto tempo efetivamente é necessário para chegar a tempo de, ao menos, sair em direção ao novo destino? Quantas informações deverão inevitavelmente serem memorizadas? As partituras

deverão ser carregadas ou já ali estarão?) quanto artísticos (como contribuir, a partir dessa liberdade, com a construção poética, sonora e cênica da obra?) sejam pensados e resolvidos a partir de soluções diversas.

Em *Tô Nem Aí*, encontramos mais um caso em que os intérpretes devem solucionar questões de performance. Nela é trazida uma cadeira como recurso ao mesmo tempo cênico (por fazer parte da cenografia) e musical (por também servir como instrumento musical para o percussionista), o que faz com que a escolha dessa cadeira deva levar em consideração sua estrutura (que aguente o peso e as ações dos que nela se sentarão), bem como suas possibilidades sonoras. Essa é uma questão que exige uma solução coletiva e, assim como ela, podemos também citar a da disposição cênica da performance. A partitura limita-se em nos informar apenas que temos um palco com uma cadeira em algum lugar, atabaques em outro e algum lugar que não permita a visibilidade dos personagens que ali estiverem (o “fora de cena”), de modo que não traça definitivamente um mapa de palco — além de termos que deduzir que o palco não pode ser pequeno demais a ponto de não permitir que as ações dos personagens não tenham espaço (principalmente as da bailarina)<sup>101</sup>. Mas essa obra também tem uma outra questão muito simples e também muito instigante para o percussionista. A ideia de usar instrumentos menos usuais como o corpo e a cadeira nos faz pensar em suas possibilidades visuais e sonoras, levando em consideração suas potencialidades timbrísticas e a relação de equilíbrio entre estes e a potência dos tambores, a fim de torná-los característicos. Não são informadas quaisquer indicações sobre as características desses instrumentos ou suas formas de tocar, e então, vendo dessa forma, seria possível (e até estimulante) percutir a cadeira e, principalmente, o corpo de várias formas e em várias de suas regiões, pensando-os como objetos, de certa forma, homogêneos. Somado a isso, Estercio adota uma escrita que na maior parte do tempo traz, musicalmente, uma simples linha rítmica. Por outro lado, pro vezes nos deparamos com uma notação a duas vozes que, embora seja menos recorrente na obra, nos faz pensar na necessidade de estabelecer gestos sonoros e visuais bastante característicos para realçar o pensamento por vozes. Então, o que fica é uma grande dúvida: sacrificar a exploração livre

---

<sup>101</sup> Em *Solilóquio*, por exemplo, está prevista a utilização de um cenário, mas é apenas na leitura do texto de referência para a Cena B que percebemos que o compositor prevê uma certa espacialidade entre os elementos que compõem o cenário ao dizer que o trombonista “caminha, então, para a mesa”. Em um outro exemplo, Estercio determina previamente os nove pontos do *Tempo e Espaço*, mas no decorrer da obra, o compositor acaba por posicionar os intérpretes em mais pontos do que os mencionados. É o caso do “fora de cena (entrada de P6)” para o clarinete no compasso 108 que, efetivamente, requer um ponto próximo a porta de acesso do segundo andar do teatro, ou da confusa indicação para que os sopros saiam juntos do P6 (comp. 150) e reapareçam na entrada do camarim (o que pode ser entendido como um outro ponto entre o camarim e o P1).

desses instrumentos ou procurar estabelecer fortemente dois sons para cada instrumento? Ou ainda, não seria possível uma mescla dessas duas possibilidades? Todas são possibilidades aceitáveis frente à estética do compositor.

Uma das tentativas da edição foi a de padronizar o máximo possível a grafia das técnicas recorrentes, e muitos casos já foram apresentados. Mas uma característica das partituras de Estercio é a de que os recursos utilizados acabam por não seguirem um padrão de apresentação. Por vezes, eles são apresentados sucintamente no início, outras no fim das partituras. Em outras, são apresentados no correr do texto musical, chegando a, também, nem mesmo receberem qualquer tipo de explicação. Citando um dentre vários outros casos<sup>102</sup>, na peça anterior, por exemplo, o corpo é apenas apresentado como parte do instrumental, e a leitura que fizemos acerca da possibilidade de sua exploração timbrística mais ampla tem como fundamento o uso da percussão corporal também em outras peças. É o caso do *Movimento para Dois Percussionistas*, que compartimenta o corpo apenas em pés e mãos, mas também induz à exploração de outras de suas partes. Em *O Homem Só*, por outro lado, é acrescentada uma indicação expressa acerca da exploração do corpo a partir do recurso “improvisando timbres”. Essa forma de proceder com sua escrita, de reutilizar recursos, mas apresentá-los diferentemente a cada obra, é um fator que ajuda a tomar decisões, mas também contribui para essa aura de imprecisão.

Em outro caso, após constatar termos uma confusão (já relatada acima) nas requisições de iluminação de *O Homem Só*, foram acrescentadas modificações que a tornavam mais clara. Entretanto, e diretamente ligado a esse recurso, o compositor preferiu não tornar evidente a movimentação do percussionista-bailarino pelo espaço. Assim como o início da obra é marcado por um foco de luz sobre o intérprete e, no início da segunda cena, a iluminação é ampliada, aparentemente o percussionista-bailarino deverá, em algum momento, se mover para longe de sua disposição espacial já que, na cena final, será requerido que ele retorne ao ponto inicial para dispor-se novamente no foco de luz final.

Podemos também relatar, para finalizar, um caso que experienciamos. Quando o segundo percussionista entra em cena e alcança as costas do primeiro percussionista, no compasso 21 do *Movimento para Dois Percussionistas*, Estercio pede um "gesto silencioso e

---

<sup>102</sup> A utilização das "explosões vocais" também é um caso que pode ser facilmente verificado se atentarmos para sua utilização em *Movimento para Dois Percussionistas*, *O Homem Só* e *Tempo e Espaço*. Nesse caso, o estranhamento seja talvez ainda maior pois, no caso dessa última obra, é utilizado o termo "língua", ao que um intérprete acostumado com a escrita do compositor é levado a imaginar que se trata do mesmo recurso presente nas duas composições anteriores.

lento dos dois percussionistas em direção um ao outro". Nossa primeira sensação, assim como dos percussionistas que a estream, foi a de confusão. Nos perguntávamos por que eles deveriam ir ao encontro um do outro se, na verdade, a poucos compassos o encontro havia ocorrido, e o resultado já foi descrito no último parágrafo dos **Processos de edição e realização do concerto**. Só algum tempo depois nos pareceu mais clara a ideia de que o compositor não intencionava a literalidade do "em direção", mas que a frase adotava um sentido poético, pretendendo caracterizar emocionalmente o gestual da cena. A confusão foi discutida e confirmada com o compositor: a intenção era realmente poética. Entretanto, Estercio preferiu não alterar o manuscrito nesse ponto. Para ele, mesmo havendo uma interpretação "correta" do trecho, as duas versões diferentes ocorridas nos concertos em que a obra foi executada no ano de 2022 (ambas com a presença do compositor) são legítimas — o irônico é que a primeira delas (quando o trecho foi interpretado literalmente) foi ainda melhor recebida pelo público e pelo próprio Estercio —.

Eduardo BARBARESCO FILHO (2015), em sua tese sobre o compositor, atenta que: "Fazer-se conhecido enquanto obra é a luta de muitos compositores que tentam trabalhar a vanguarda e se esquecem, ou não priorizam, a representação de figurações que marcam uma dada singularidade e a garantia de um estilo" (p. 83), e o que tentamos demonstrar nessa parte foi justamente um traço da obra de Estercio que a torna bastante característica. Todos esses casos nos parecem suficientes para demonstrar uma implicação da autodescrição feita pelo compositor ao dizer que "Em minhas obras instrumentais eu tento criar um senso de eventos musicais que aparecem no espaço em vez de tomar lugar em um *continuum*. É por isso que eu encorajo um espaço de liberdade, em vez de estrita interpretação métrica da minha música" (CUNHA, 1982, p. 2)<sup>xxxvii</sup>. Essa concepção está ligada ao interesse do compositor, tanto perceptível nas obras quanto expresso em forma de relatos, como um ser que discute e trabalha com e pela a realidade que o cerca. É uma postura de vida, e a percebemos em seu discurso ou em vários momentos de sua história, a partir da busca por um intérprete que recria a obra, e por um meio musical que a pense.

Aqui cabe retornar muito brevemente ao ensaio de Umberto Eco (2019). Eco trata da velocidade da narrativa literária, verificando o papel da rapidez do discurso na própria narrativa, demonstrando que uma história pode, mas não precisa ter solucionada todas eventuais dúvidas e questionamentos as quais possa ser submetida para empreender um arco narrativo. No caso de Estercio, trata-se de uma característica de escrita, não propriamente da obra em si, mas da partitura, um guia destinado a outrem que não o intérprete. Tendo essa como base, ao intérprete

é resguardada a possibilidade de dar materialidade à obra imaginada através de sua *performance* (que, em última instância, é destina ao ouvinte). Há uma diferença sutil. Enquanto a fábula em questão (do ogro penudo), em seu ritmo atropelado, põe diretamente em conversa seu texto com quem o lê, Estercio propõe sua história ao público, mas quem acessa as lacunas de seu texto, através da partitura, é o intérprete (que, em seu importante papel de cocriador é quem as deve inevitavelmente sanar, sob pena de um resultado, no limite, inexpressivo).

Entendemos, dessa maneira, que essa característica da escrita de Estercio é, em grande medida, uma estratégia de escrita dirigida ao intérprete, mas que acreditamos interferir no resultado artístico final. Como um tipo de busca por comprometimento artístico que, ao mesmo tempo que o tenta atar (esse intérprete) através das dúvidas ocasionadas por essa escrita que confunde, o abastece de liberdade suficiente — e se é verdade que “arte da performance habita a zona da livre escolha que se estabelece dentro e ao redor da obra grafada” (COOK, 2006, p. 10) — para dar formas diferentes à forma final.

O próprio Estercio faz notar sua preocupação para com essa questão do intérprete:

O intérprete quer interpretar aquilo que já está feito há muito tempo, não é essa consciência, o intérprete vai diante de uma obra e ele recria tudo. [...] É preciso criar com os músicos o conceito de ensaio, que a obra precisa ser pensada, ensaiada, e que o músico, o artista todo, só se desenvolve é naquilo, é colocando a mão na massa, é no ensaio. [...] Nossa sociedade [goiana] não tem esse hábito do ensaio, no sentido de vamos refletir, pensar, que caminho que se segue nesta obra (CUNHA *apud* BARBARESCO FILHO, 2015, p. 137 e 138).

Nos parece, portanto, um interesse estético de Estercio a busca por uma escrita que não delimite todas as ideias sonoras e visuais da obra, afastando-se de um detalhamento que pode ser visto como excessivo e indesejado, negando, assim, uma suposta clareza que só seria alcançada a custo de um trabalho muito diferente daquele que o compositor se mostrou interessado em cumprir. Além disso, acreditamos que essa característica pode ser vista como uma estratégia de contato com o intérprete, como uma forma de estímulo ao engajamento para com o que foi codificado em forma de escrita cênico-musical.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho, abordamos possibilidades cênicas da criação contemporânea sob o ponto de vista de seus materiais. Essa tarefa foi possível principalmente por dois vieses: o da análise e da prática, sendo que, apesar de figurarem como palavras dispostas separadamente, em certa medida, ambas representam ações que, nessa pesquisa, buscaram se complementar. Dessa forma, a análise fundamentou a prática que, por sua vez, abriu espaço para análise, sendo, tudo isso, estimulado por nosso interesse inicial pela prática. Trata-se de um processo que explicitaremos a seguir.

A partir de nosso desejo inicial por compreender mais profundamente os materiais composicionais cênicos, iniciamos nossa busca por observá-los nas obras de Estercio Marquez Cunha. Entretanto, em nosso entendimento, um material é melhor observado em sua materialidade. Isso implica dizer que, por visuais que são, para nós era fundamental observá-los na *performance*, e para que isso fosse possível, por questões culturais mais abrangentes, deveríamos produzi-las nós mesmos. Começamos a planejá-las, essas *performances*, mas, de imediato, as questões discutidas no item 3.7 *Comparação entre os manuscritos e as edições*, do terceiro capítulo, começaram a se apresentar. Foi necessário iniciar o processo de edição das obras que potencialmente seriam postas em situação de *performance*, primeiro para sanar uma dificuldade geral de compreensão gráfica encontrada pelos intérpretes a partir do contato com os manuscritos.

Porém, um processo que deveria ser tranquilo, de apenas ‘passar a limpo’ manuscritos para o formato digital, se apresentou complexo na medida em que percebíamos que as dificuldades não deveriam ser apenas gráficas (no sentido da clareza visual da grafia), mas também (e principalmente) estéticas. E, dessa forma, o processo de edição, assim como o de produção do concerto (conforme relatados no 3.4 *O processo de edição das obras e de produção do concerto*), exigiu um verdadeiro processo de análise que buscasse compreender ideias — o que levou à 3.8 *Reflexão sobre o caráter impreciso da escrita de Estercio*.

Logicamente, imprecisão não é um parâmetro absoluto, mas é muito mais possível de ser abordada se vista comparativamente. Nesse sentido, as diferenças estéticas entre o compositor goiano e Mauricio Kagel foram fundamentais para a natureza dos materiais cênicos. Se a escrita de Kagel em *Dressur* é extremamente detalhada em suas diretrizes de execução, a de Estercio, em seu *Solilóquio*, é tão silenciosa como pretende ser seu ponto de vista estético, mas ambos, para nossa surpresa, utilizam os mesmos materiais: o cenário de Kagel, assim como

seus acessórios, é pleno de informações visuais, bem demarcado e sonoramente funcional (já que praticamente tudo ali é utilizado como instrumento sonoro), enquanto o de Estercio é parco, sem especificidades espaciais e contribui exclusivamente para o desenvolvimento do arco cênico. Por outro lado, se o paletó (ou suéter) do trombonista pode ser claramente tomada como uma escolha deliberada em busca da utilização do figurino, em Kagel, essa categoria só dificilmente pode ser definida já que, para o compositor, nessa obra, quase tudo que é cênico é, antes de tudo, sonoro. Todos os aspectos da expressão corporal, por exemplo, em Kagel são manipulados para a produção sonora, e mesmo as ações sem finalidade sonora são regidas pela ordem do pensamento temporal da música. Em Estercio, por outro lado, tudo, até mesmo o som (que, por queremos nos ater ao cênico, foi abordado na análise), é posto a serviço da construção psicológica do personagem e da transmissão de sua história: e ela tem início, meio e fim. Mesmo assim, no caso do último compositor, a direção ainda é musical, mas não pela rigidez do tempo, mas pela ordenação da construção formal do início (primeira seção), meio (seção intermediária) e fim (terceira seção).

Nesse sentido, distingui-los sistematicamente (como relatamos nos *1.3.1 Procedimentos de análise*) foi fundamental para que pudéssemos concentrar nossos esforços na busca por percebê-los visualmente: tanto na *performance* (apenas gravada, no caso de Kagel) quanto na observação das partituras. E, é claro que estamos abordando apenas uma obra de cada compositor, e ambos compuseram muitas obras com caráter cênico. Mas a questão proposta não era a de uma análise das obras em si, mas uma análise do uso e comportamento dos materiais; de como, comparativamente, eles podem revelar sua riqueza de possibilidades.

Mas essa abordagem comparativa não se deu apenas no nível dos materiais, ela também alcançou um nível mais abrangente (fundamental para o caráter epistemológico que procuramos adotar), o da observação das respostas estéticas a um problema que, para nós, surpreendentemente se mostrou comum aos dois compositores. Após uma primeira etapa de investigações acerca das problemáticas dos meios tecnológicos aos quais Kagel se referiu em 1970, encontramos praticamente a mesma problemática sendo discutida por Estercio doze anos depois. Essa descoberta nos permitiu pensar como ambos, em suas posturas tão díspares quanto suas criações, responderam criativamente (e não nos referimos apenas as discussões acerca do que significa *Ludwig Van* ou *Requiem for Prometheus*): se Kagel fez do corpo, em seu teatro instrumental, antes de tudo, seu próprio instrumental, fica evidente como Estercio faz de seu *Solilóquio* uma representação de sua própria postura de distanciamento não apenas em relação à tecnologia, mas aos novos valores sociais que, para o compositor, ela engendrou.

Aqui, vale ressaltar mais uma vez a importância de termos adotado a sistematização por categorias. Se a abordagem geral adotou o tom comparativo já discutido acima, é porque a distinção por categorias nos possibilitou enxergar os materiais cênicos com mais clareza e profundidade. Dois exemplos. Antes de tomarmos conhecimento das categorias levantadas por KOWZAN (1998), tínhamos a ideia de que o ‘espaço’ por si só era uma categoria possível. Mas, agora o entendemos mais próximo da noção de ‘palco’, tal qual ele aparece na definição de materiais cênicos em PAVIS (2007). O vemos como o ambiente no qual a *performance* se desdobra, sendo ele mesmo o lugar onde se projetarão categorias mais específicas como as formas de expressão corporal do intérprete ou a matéria prima para a confecção dos objetos externos ao *performer*, sendo eles sim a matéria comunicada — não é através da movimentação dos intérpretes pelo espaço que Kagel insistentemente afirma a presença da materiais humanos? —; do mesmo modo, enxergávamos a ‘encenação’ como uma categoria, mas, após a pesquisa, a vemos como o motor da ação (em analogia ao papel do movimento cinético das formas de expressão corporal). No caso de *Solilóquio*, a título de exemplo, enxergar os quadros e instrução textual como ‘encenação’ tira o foco dos reais materiais ali expressos (os sorrisos, a lentidão do movimento no espaço, a confecção do cenário, etc.). Se nosso objeto são os materiais, o primeiro passo seria distingui-los para, então, observar como eles se comportam e como são trabalhados criativamente para ‘compor a encenação’ de o indivíduo isolado e solitário de Estercio.

Essas comparações (que até a confecção dessas considerações podiam ser apenas deduzidas) não tem nenhuma intenção de estabelecer qualquer tipo de valoração, nem das obras, nem dos compositores. Em se tratando de um universo de práticas relativamente novo, práticas essas orientadas pela experimentação de ideias bastante individualizadas (cujo sintoma apareça na profusão terminológica), acreditamos que seja importante pô-las em ‘conflito’, de modo a extrair ‘contrastes’ para que possamos vislumbrar um horizonte para a criação cênica. É isso que SALZMAN e DÉSI (2008) começaram a fazer: mais do que discutir indivíduos a partir de suas similaridades, os autores também enfatizam as diferenças de modo a começar a mapear o que há em comum nesse cenário tão plural que é o da criação cênica.

Em nosso caso, acreditamos ser através da observação mais sistemática dos materiais que será possível dar movimento à música cênica: tanto no sentido de uma maior acessibilidade de linguagem para aqueles que a interpretam quanto para aqueles que a resolvem criar — em nosso caso, por exemplo, foi o desenvolvimento da pesquisa, principalmente no que diz respeito à compreensão mais profunda dos materiais cênicos, que impulsionou a criação.

Por fim, relatamos que essa pesquisa não se deu de forma estável e linear, mas seguiu rigorosamente o caráter fragmentário que é tão característico dessa universo que, em suma, põem ‘em cena a música’ (ou, ‘a música em cena’). Os rumos tomados por essa pesquisa nos apresentaram a possibilidade de um estudo que se aprofunda na medida em que é posto em prática, se esforçando por trazer o objeto em discussão à forma de obra. A partir de nossa proposta ideologicamente enviesada, acreditamos ter sido possível, através do processo, ter tocado (mesmo que sutilmente) a finalidade primeira da produção de conhecimento, a de comunicar alguma coisa. E, em nosso caso, em se tratando de uma pesquisa artística, ficamos gratos por ter tido a possibilidade de travar contato com a sociedade pelo viés da manifestação do objeto pesquisado, a criação.

## BIBLIOGRAFIA

- ALCÂNTRA, Othaniel. “Estercio Marquez Cunha e sua formação inicial em música”. **A Redação**, Goiânia, 22 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/colunas/153896/estercio-marquez-cunha-e-sua-formacao-inicial-em-music> . Acesso em 20 de outubro de 2022.
- ANDRADE, Martha Martins de Castro. **Poética musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estércio Marquez Cunha**. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 2000.
- ÂNGELO, J. D. N. **O gesto musical na interpretação de três obras para trombone de Estércio Marquez Cunha**. 2015. 51 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- ARANDA ROJAS, Pablo. “Conversación con Mauricio Kagel”. **Revista Musical Chilena**. Ano L, Nº185, Janeiro-Junho, 1996, p. 60-66. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118442/Conversacion-con-Mauricio-Kagel.pdf>. Acesso em 01 de maio de 2023.
- BARBARESCO FILHO, Eduardo. **Entretempos do Corpo e da Voz na Escrita de Artista Como História: testemunho e (des)construção de representações na escritura biográfica de Estércio Marquez Cunha** (Goiânia, dos anos 1965 a 2013). Tese (Doutorado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- BARRETTO, Martha Martins de Castro Andrade Guerra. **Trayectoria, pensamiento y obra (Música–Teatro) de Estercio Marquez Cunha**. 2021. 437 f. Tese (Doutorado). Universidade de Salamanca, Salamanca, 2021.
- BLANNING, Tim. **O Triunfo da Música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª ed., 2011.
- BONIN, Gustavo. **Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira**. 2018. 146p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- \_\_\_\_\_. “Obras brasileiras de música cênica contemporânea”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 76, ago. 2020, p. 50-72.
- CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. “Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos”. **Revista Música Hodie**. Goiânia, V.16, n.1, 2016, p. 29-44.
- CARVALHO, Leonardo Victor de. **A obra vocal de Estércio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense**. 2012. 219 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

- CATANZARO, Tatiana. **Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950- 70**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1ª ed., 2017.
- COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel (org.). **Audio Culture: regards in modern music**. New York: Bloomsbury Academic, 2nd ed., 2017.
- CUNHA, Estercio Marquez. **Requiem for Prometheus: a multimedia composition in three acts**. 137f. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Universidade de Oklahoma, Oklahoma, 1982.
- DAVID, Pedro. **Trago notícias de outro lugar: produção de sentido na elaboração de uma peça de música-teatro**. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2021.
- DUNSTAN, Kaylie. **Percussion and Theatrical Techniques: An Investigation into Percussion Theatre Repertoire and Its Presence in Australian Classical Music Culture**. 92 f. Dissertação (Master of Music Research). University of Sydney, Sydney, 2015.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios Nos Bosques da Ficção**. Portugal: Editora Gradiva, 2019.
- ENTREVISTA COM ESTERCIO CUNHA**. Goiânia: Música Íntima, abril de 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0xFBvTKaRgGYgbDTx4BbcI?si=d085c1771db944cb>. Acesso em 15/01/2023.
- FERNANDES WEISS, Ledice. “(Des-)construindo o gesto do violonista em quatro obras da segunda metade do século XX”. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 20, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/61203>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- \_\_\_\_\_. As ações do violonista em Sonant, de Mauricio Kagel. **Dramaturgias**, Dossiê Composição, Dramaturgia e Performance na Música-Teatro Pós-1960, n. 11, 2019, p. 20-46.
- FISHER-LOCHHEAD, C. **Mauricio Kagel's Staatstheater**. 2011. Disponível em < <https://static1.squarespace.com/static/559e7f56e4b00d2e1011564b/t/583ca35fe6f2e18631d93a55/1480> Acesso em: 01 de maio de 2023.
- GENTILE, Juliano Matteo. **Fragmento e Montagem em Mauricio Kagel: Uma Análise de Ludwig Van**. Dissertação em Música. UNESP, São Paulo, 2008.

- GONÇALVES, Marina Machado. **As Canções de Estércio Marquez Cunha Sob o Ponto de Vista do Pianista Acompanhador**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- GONZAGA, Maria Clara de Almeida. **Música Cênica para Piano: Cinco Peças Brasileiras**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, 2002.
- HANSEN, Claudia. **What is Music Theater? A Definition by a Staging Musician**. Dissertação (Mestrado). Koninklijk Conservatorium Den Haag, Amsterdam, 2014.
- HEILE, Björn. **The Music of Mauricio Kagel**. Ashgate Publishing Limited. University of Sussex, Reino Unido, 2006.
- IAZZETTA, Fernando. **A música, o corpo e as máquinas**. OPUS, [s.l.], v. 4, ago. 1997, p. 27-44. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36>. Acesso em: 09 fev. 2022.
- \_\_\_\_\_. “Meaning in Musical Gesture”. In: WANDERLEY, Marcelo M.; BATTIER, Marc (Ed.). **Trends in Gestural Control of Music**, Paris, 2000.
- KAGEL, Mauricio. **Dressur**. Partitura. Peters Edition, New York, 1977.
- MACHADO, Marcelo Novaes. **As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular**. Dissertação (Mestrado em Performance Musical e Musicologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. “O gesto corporal na performance musical”. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, dez. 2014, p. 11-38.
- MAGRE, Fernando. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2017.
- \_\_\_\_\_. “Música para ver, teatro para ouvir: aspectos idiomáticos da música-teatro de Gilberto Mendes”. **Dramaturgias**, Dossiê Composição, Dramaturgia e Performance na Música-Teatro Pós-1960, n. 11, 2019, p. 68-87. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27398/23662>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- \_\_\_\_\_. **A música-teatro como prática permanente na música contemporânea brasileira: aspectos históricos e composicionais**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.
- MARTINS, Natali Calandrin. **Música Cênica no repertório de percussão contemporâneo: estudo interpretativo de Touher, de Vinko Globokar**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MENDES, Gilberto. **A Odisseia Musical de Gilberto Mendes** [DVD]. São Paulo: Berço Esplendido, 2005a. Disponível em <<https://youtu.be/V3bmKryl-cl>>, Acesso em: abr. 2023.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. ed. Ricordi, 1ª. ed., 1981.

OLIVEIRA, Heitor Martins. **Música-come-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

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

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

PICKLER, Débora Cristina Bérghamo. **A teatralidade no teatro instrumental: aspectos composicionais, notacionais e de realização**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. **The new music theater: seeing the voice, hearing the body**. Londres: Oxford University Press, 2008.

SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira dos. **Música Cênica para percussão: abordagem conceitual interpretativa e análise da obra Lost and Found, de Frederick Rzewisk**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2017.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2ª. ed., 2011.

SERALE, Daniel. **Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. “Percussão teatral: conceito, abordagens e notação através de exemplos de obras de Mauricio Kagel”. **Anais do III Simpósio em práticas interpretativas**. Simpósio em práticas interpretativas (UFRJ), Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. **Percussão teatral em Kagel: performance e representação**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

**TEMPO DE SILÊNCIO**. Direção: Luiz Gonçalves. Produção: Música Íntima e T3mpo filmes. Goiânia, 2021. Youtube (21 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gKakxy-SAtE&t=647s>. Acesso em: abr. 2023.

VIEIRA, Adriana Lemes Dias. **O Piano nos Trios de Estércio Marquez Cunha**. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. “Caminhos Poéticos de Yêda Schmaltz: A Construção de um Estilo”. **Cadernos do IL**, [S. l.], v. 1, n. 54, 2017, p. 295–310. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/67309>. Acesso em: abr. 2023.

ZORZETTO, Paulo. **Percussão e voz na Música-Teatro em três obras solo: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

## ANEXOS

## ANEXO A - Manuscrito de O Guarda-Noite (1977)

O Guarda-Noite

Para uma voz feminina, pequeno coro feminino,  
uma flauta, um violão

Estêrcio Marques Cunha

baseado no poema "o guarda-noite"  
de Sida Schmalz

convencões

 - fala obscura. Não deixar perceber o que se fala, exceto onde indicar a palavra

 - susurrar (aspirado).

 - fala quase canto. Seguir a direção dos sinais.

 - vogal prolongada, sem altura definida. Seguir a direção da linha

m - (violão) - Encostar levemente a unha na corda vibrante.

• - notas harmônicas sem duração definida

 ondulação sonora na flauta.

sendo possível pede-se efeitos de luz - claro/escuro - sobre as ações em destaque. Mas nunca luz colorida.

Estêrcio Marques Cunha

## LUA ESCALADA

## O GUARDA-NOITE II

## O GUARDA-NOITE III

## O GUARDA-NOITE I

O guarda-noite  
guardando  
a noite  
tres  
noitada.

No seu bolso  
uma atrás  
da outra  
as estrelas  
per  
filadas.

A rua  
escondida  
envergonhada  
está vazia  
da lua.

(Pois a lua  
lã-e-terna  
está deitada  
no polegar  
esquerdo  
soturno  
do guarda  
noturno.)

A noite está  
só  
rindo  
e o guarda-noite  
ganha  
o poema de quem  
roubou-me  
o sono  
e que não é  
exala  
mente  
o guarda-noite  
pois está  
dorm'  
indo.

Poema flor  
do mal'  
feitor  
— à Baudelaire —

( Um ladrão  
pousou a flor  
na minha  
mão.)

Des  
petalo  
a noite  
como um  
mal-me-quer.

## O GUARDA-NOITE IV

## O GUARDA-NOITE V

O apito  
para  
nóico  
si-la  
seu grilo  
grilo  
heróico.

De noite  
o guarda-noite  
não dorme:  
é diurno  
diu  
turno  
e uni  
forme.

Tem olho  
de aster'  
óide  
e corpo  
de celul'  
óide  
o noivo  
da noite  
morna.

O guarda-noite  
sem nome  
com seu noturno  
apel'  
ido.

( O guarda-noite  
negro  
e colorido.)

De noite  
esqueço o  
sono  
e guardo  
o guarda-noite  
pelo  
olvido  
(ou  
vído).



Handwritten musical notation for the piano introduction, showing notes  $b_2$ ,  $b_3$ , and  $b_4$  on a grand staff.

DA NOTURNO

*o coro assume a posição de um vitéis, excedendo atrás a cantora.*

*a planta e o modo apontam para os lados do vitéis, em atitude de serestinos.*

*lento-seresta*

*mf*

*mf*

*pp*

Handwritten musical score for the vocal introduction. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The tempo is marked 'lento-seresta' and the dynamics range from 'mf' to 'pp'. The score is in 3/4 time and B-flat major.

*all....*

*mf*

*p.*

*f*

Handwritten musical score for the vocal and piano accompaniment. The vocal line is marked 'all....' and 'mf'. The piano accompaniment includes dynamics 'p.' and 'f'. The tempo is marked 'a tempo'.

mf A Noi- TES-TA' SOB RIN-DO EO GUAR-DA NOI-TE GA-NHA O PO-E-NA DE AQUEL...

rall. p

- BOU-MEO SO-NO QUE NA- E' E-XA-TA-MEN-TEO GUAR-DA NOI-TE

ppc. lucc.

PO-ISES-TA' DOR MIN-DO

mf p

lento - arrastado (Dma)

PO - E - NA FLOR DO MAL - FEI - TOR

a flauta,  
e o violão  
caminham  
lentamente  
para o  
punto

*p.* *f.*

guitar - gemido

A BAV - DE - LAIRE  
Rab - - -

Distante, o  
violão toca,  
(mão deve estar  
em lugar de  
dedo 1st),  
o arco, que  
está na posição V,  
se abre lentamente,  
mantendo a  
contato.

$\checkmark \rightarrow | \text{C} |$

(imediate ao coro)  
lento

*mf* *p*

*mf* *me* *p.* *f* *mf*

fala

5

UM LADRÃO POU SOU A FLOR NA MINHA MÃO

DES-PE-TA-LO A NOI-TE co-mo UM MAL-FEI-TOUR

PO-E-MA FLOR DO

*(segua o ritmo do solista)*

DES-PE-TA-LO A NOI-TE co-mo UM MAL-FEI-TOUR

PO-E-MA FLOR DO

ppp

UM LADRÃO POU SOU A FLOR NA MINHA MÃO

MAL- FEI TOR

ppp

falar na boca da flauta, acompanhando o ritmo da caixa.

*crecendo e alterando*

durante a peça que se segue, o crescendo e alterando dev ser acompanhado de registros quânticos sob os participantes

normal

(sem interrupção)

p

Musical score for the first system. The vocal line (top staff) includes lyrics: MAO FLOR MAL NOI-TE MAL. The piano accompaniment (bottom two staves) includes dynamics like *mf* and *f*, and a performance instruction: *falar na boca da flauta*.

Musical score for the second system. The vocal line (top staff) includes lyrics: ME-RUA DA-PI-TO PA-RA-NOI-EO SIL-PA SEU GRI-TO ANJO HEROICO. The piano accompaniment (bottom two staves) includes dynamics like *mf* and *ff*, and performance notes: *glissando lentamente*. A box contains handwritten notes: *a cantora canta do canto para o público.*, *o coro a flauta so violão devem permanecer estáticos*, and *depois o glissando seguinte*.

Musical score for the third system. The vocal line (top staff) includes lyrics: Davini e. He. The piano accompaniment (bottom two staves) includes dynamics like *mf* and *f*, and a performance instruction: *tamborim no canto*.

9

*afato*

*lentamente*  
 e cantora  
 se volta  
 para o  
 público, e  
 com expressões  
 de angústia,  
 diz em tom  
 confidencial

HERÓICO

*pulato*  
*mf*

DE NOI-TE O OVA-DA NOI-TE MAS DO-NE E' BI-

*guttural - gemido*

*mp*

*Rall. e dim...*

UR-NO DI-U- TU-NO E U-UI FOR-NE

*Improvisar com ruído  
 barba e grito vago*

*murmurando - com desejo:*

TEM OLHOS DE ASTEROIDE E CORPO DE CELULOIDE O NOIVO DA NOITE MORNA

A

guitar de  
desapuro  
em silencio

*Dimiss* *EU* *mostra*

*p* FELULOIDE (solo) NOI - TE Po - E - NA

*com desapuro*

a cantora procura o  
nome da flor e  
mas o encontra

UM LADRÃO POUSOU A FLOR NA MINHA MÃO

a cantora continua  
buscando o nome da flor

*dimiss*

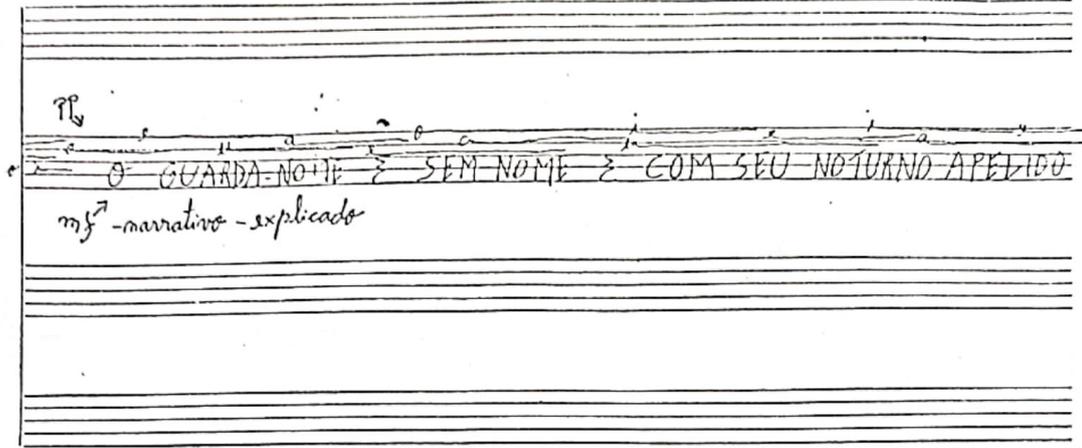
*pp*

*rall*

pp

O GUARDA-NOITE É SEM NOME É COM SEU NOTURNO APELIDO

mf - narrativo - explicado



u cantora se aproxima do coro - fatigada

O GUARDA-NOITE É NEGRO É ESCURIDO

pp

lento

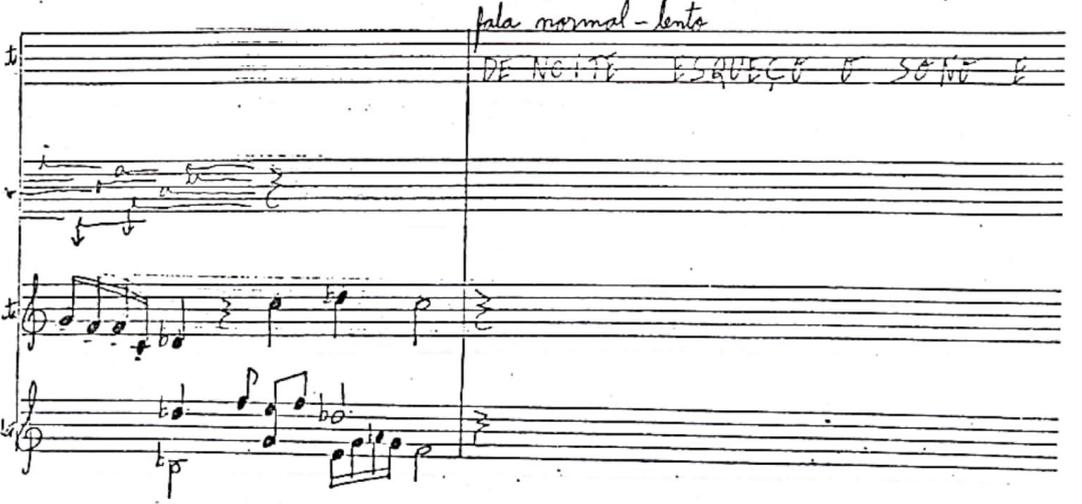
p

mf



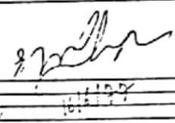
fala normal - lento

DE NOITE ESQUEÇO O SONO E



QUANDO O GUARDA-NOITE PELO OUVIDO OUVIU

a cantora caminha  
para dentro do coro,  
lo qual se fecha  
como uma porta



1919

ANEXO B – Edição de O Guarda-Noite (1977)

estercio marquez cunha

# o guarda-noite

(1977)

música 

2
0
2
2

 íntima

# o guarda-noite

---

## I

O guarda-noite  
guardando  
a noite

tres  
noitada.

No seu bolso  
uma atrás  
da outra  
as estrelas  
per  
filadas.

A rua  
escondida  
envergonhada  
está vazia  
da lua.

(Pois a lua  
lã-e-terna  
está deitada  
no polegar  
esquerdo  
soturno  
do guarda  
noturno.)

## II

A noite está  
só  
rindo  
e o guarda-noite  
ganha  
o poema de quem  
roubou-me  
o sono  
e que não é  
exata  
mente  
o guarda-noite  
pois está  
dorm'  
indo.

## V

O guarda-noite  
sem nome  
com seu noturno  
apel'  
ido.

(O guarda-noite  
negro  
e colorido.)

De noite  
esqueço o  
sono  
e guardo  
o guarda-noite  
pelo  
ouvido  
(ou  
vido).

## III

Poema flor  
do mal'  
feitor  
-- à Baudelaire --

( Um ladrão  
pousou a flor  
na minha mão.)

Des  
petalo  
a noite  
como um  
mal-me-quer.

## IV

O apito  
para  
nóico  
si-l-fa  
seu grito  
grito  
heróico.

De noite  
o guarda-noite  
não dorme:  
é diurno  
diu  
tumo  
e uni  
forme.

Tem olho  
de aster'  
óide  
e corpo  
de celul'  
óide  
o noivo  
da noite  
moma.

---

de YÊDA SCHMALTZ

# Baseado no poema de Yêda Schamltz

## o guarda-noite (1977)

para uma voz feminina, pequeno coro feminino, uma flauta, um violão

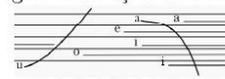
### instruções

fala obscura.  
não deixar perceber o que se fala,  
exceto onde indicar a palavra. 

  
(flauta)  
ondulação sonora.

 sussurrar (aspirado).  
flor

(coro)  
vogal prolongada,  
sem altura definida.  
seguir a direção da linha.



fala quase canto.   
seguir a direção dos sinais.

(violão)  
 notas harmônicas  
sem duração definida.

(violão)   
encostar levemente  
a unha na corda vibrante.

Sendo possível, pede-se efeitos de luz  
CLARO / ESCURO  
sobre as ações em destaque.  
(nunca luz colorida)

# o guarda-noite

para uma voz feminina, pequeno coro feminino, uma flauta, um violão

poema de Yêda Schmaltz

estercio marquez cunha (1977)

canto	a cantora está escondida no coro.	
coro	o coro deve ter movimento lento e uniforme do corpo.	
flauta	a flauta e o violão ocupam o fundo da cena, em lados opostos.	
violão		

**fala com muita ingenuidade**

ca.	NO SEU BOLSO . . . UMA ATRÁS DA OUTRA . . . AS ESTRELAS PERFILADAS	
co.		
fl.		
vl.		

**fala com carinho**

ca.	POIS A LUA . . .	
co.		
fl.		
vl.		

ca.	LÃ-E-TERNA ESTÁ DEITADA NO POLEGAR ESQUERDO SOTURNO DO GUARDA - NOTURNO	
co.		
fl.		
vl.		

2

o coro assume a posição de um vértice (como uma esquina) escondendo atrás a cantora.

ca. 

a flauta e o violão caminham para os lados do vértice, em atitude de seresteiros.

**lento - seresta**

ca. 

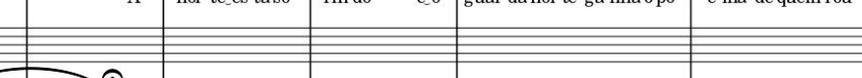
co. 

fl. 

vl. 

*mf* *rall...* *a tempo* *mf* *f*

ca. 

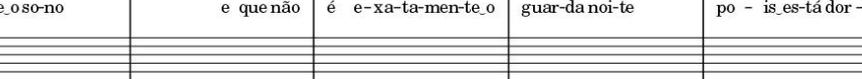
co. 

fl. 

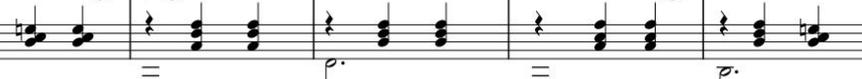
vl. 

*mf* *p*

ca. 

co. 

fl. 

vl. 

*cresc.*

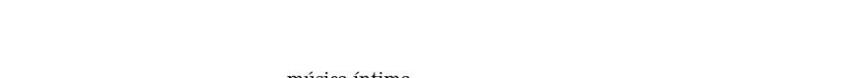
ca. 

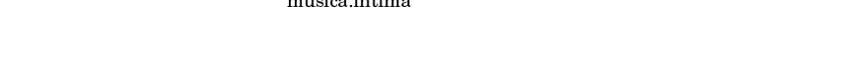
co. 

fl. 

vl. 

*mf* *p* *mf* *p*

ca. 

co. 

fl. 

vl. 

*mf* *p* *mf* *p*

música íntima

**lento - arrastado**

<p>ca.</p> <p>co.</p> <p>fl.</p> <p>vl.</p> <p>a flauta e o violão caminham lentamente para o fundo</p>	<p>(divisi)</p> <p>(gutural - gemido)</p> <p>3</p> <p>po - e - ma flor do mal - fei - tor à Bau - de - laire</p>	<p>violino começa imediatamente após o cântico, e, enquanto sola, (não deve estar em lugar de destaque) o coro, que está em V, se abre lentamente, mostrando a cantora</p> <p>ca.</p> <p><b>lento</b></p>
---	--	---

ca.

co.

fl.

vl.

ca.

co.

fl.

vl.

*rall.*

**fala**

ca.

co.

fl.

vl.

UM LADRÃO POUSOU A FLOR NA MINHA MÃO

4

ca. des-pe-ta-lo a noi-te co-mo um mal - me-quer  
(seguir o ritmo da solista)

co. des-pe-ta-lo a noi-te co-mo um mal - me-quer po - e - ma flor do mal-fei-tor

fl. a flauta se aproxima da cantora

vl. *ppp*

a cantora caminha para longe do coro em direção ao público

**sussurrado**

ca. UM LADRÃO POUSOU A FLOR NA MINHA MÃO

co. (falar na boca da flauta, acompanhando o ritmo da cantora)

fl. *ppp*

vl.

durante a ação que se segue, o crescendo e *accelerando* deve ser acompanhado de agitação gradativa entre os participantes

*cresc. e accel.*  
(*divisi*)  
(normal)  
*p*

ca. flor flor mal noi - te mal me-quer

co. po - e - ma la-drão feitor

fl. *mf* *mf* *f* (falar na boca da flauta) *mf*

vl. *p* *f* *f* *f*

ca. a cantora vira de costa para o público

co. o a - pi - to pa - ra - nói - co sil - fa seu gri - to gri - lo he - rói - co

fl. (normal)

vl. *ff*

(*glissando lentamente*)  
*ff*

o coro, a flauta e o violão devem permanecer estáticos durante o glissando seguinte.

ca. *(divisi)*

co. *> mf* *f* *(frulato)* *f* *heróico*

fl. *mf* *f* *f* *(tamborilar nas cordas)*

vl. *f* *f* *f* *p*

**aflito** *mf* *f* *f* *rall. e dim... (gutural - gemido)*

lentamente, ca. a cantora se volta para o público, e com expressão de angústia diz em tom confidencial

de noi - te o guar - da noi - te não dor - me é di - ur - no di - u - tur - no e u - ni - for - me

**sussurrando - com desejo**

ca. improvisar com risos lascivos e cantar vago

TEM OLHOS DE ASTEROIDE E CORPO DE CELULOIDE O NOIVO DA NOITE

co.

fl.

vl.

ca. **MORNA** *gestos de desespero em silêncio*

co. *(divisi)* *p* *morna* *celuloide (solo)* *noi - te* *po - e - ma*

fl.

vl.

6

ca. a cantora procura o som do violão e não o encontra

**sussurrando - com desespero**

co. UM LADRÃO POUSOU A FLOR NA MINHA MÃO

fl.

vl. *f* *rall.* *p*

ca. a cantora continua buscando o som do violão

(divisi)

**narrativo - explicativo**

co. *mf* O GUARDA-NOITE

fl. *pp, sempre*

vl. *f* *rall...*

ca.

co. SEM NOME COM SEU NOTURNO APELIDO O GUARDA-NOITE NEGRO E COLORIDO

fl.

vl.

ca. a cantora se aproxima do coro - fatigada

co. *pp*

fl. *p* *lento* *mf*

vl. *p* *lento* *mf*

**lento - fala normal**

ca. DE NOITE ESQUEÇO O SONO E GUARDO O GUARDA-NOITE PELO OLVIDO OUVIDO

co.

fl.

vl.

a cantora caminha  
para dentro do  
coro, o qual  
se fecha como  
uma porta,  
uma flor,  
um...

ANEXO C – Manuscrito de O Homem Só (2016)

O Homem Só  
 Estreito Orquestra  
 Tarca  
 Kenneth Kerley G. dos Santos

Ta Tu Pa Ti  
 = *apresentação*  
 ro que prolongado sem ataques. Qualquer altura.  
 Pa Ti ro que prolongado sem ataques inicial  
 e *suavemente*

A peça está pensada para um percussionista-bailarino; percutando o próprio corpo.

as impulsionações devem ser feitas tendo como ritmo básico seguinte (1=16)

Handwritten musical notation for the first rhythmic pattern, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the second rhythmic pattern, consisting of two staves with notes and rests.

Contra 1

18

o corpo sempre em péss de bay

19 20 21 22

FA FA To TA PA PA To TA PA PA

o per compassata está em posições total, mo ches.

deixa progredindo até começar o movimento do corpo. Para cada melodia de uma explosão real.

Dirigido as mãos e os braços. lentamente movimento se para e after cada movimento em uma arca de prolongado.

vez para estabelecer o ritmo

Impressando os timbros

23 24 25 26 27

em pé, de costas para o público. Dançar o bônus discretamente.

continua subindo até atingir os mãos em um salto

Contra 2

vez para estabelecer o ritmo

Impressando os timbros

28 29 30 31 32

congelado. Dançar e corpo com gestos quebrados. Cada movimento uma pausa

Deitado no chão

deitado para a frente com os braços estendidos

Contra 3

vez para estabelecer o ritmo

33 34 35 36 37

deitado ao chão. Lentamente move a cabeça, braço longo, olha as mãos.

Deixa, com a ponta dos dedos, uma linha invisível.

separa a linha com os dedos em a mão, levanta a lentamente.

prepara a para o alto. Desce lentamente e braços enfiados. a vontade

Uma 4

3

ainda estada, psga, de nada, e pto  
 invisivel, estica - com os dedos a supra. e para o abto.  
 Uka - o a, em seguida, agarrar - e com as duas mãos, como se fosse uma corda. lentamente se levanta  
 segurando a corda invisivel. →

Uma 5

Em pé. Primeiro em movimentos lentos,  
 continuando parciais, gestos abstratos e  
 movimentos livres com vogais prolongadas.  
 acurritos momentos com  
 corpo absto, saltos e gestos  
 longos - improvisando no ambiente

Uma 6

4

13 12 11  
 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 2 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13  
 Vozes gradualmente se parte

Amplificação



13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 2 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13  
 inicial. Em pé. Segundo ritmo com o ritmo do início até o fim

Handwritten signature and date

## ANEXO D – Edição de O Homem Só (2016)

\_\_\_\_\_ cunha

\_\_\_\_\_ estercio \_\_\_\_\_ cu nha

\_\_\_\_\_ marquez

\_\_\_\_\_ estercio \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ marquez \_\_\_\_\_ cunha \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ estercio marquez cunha \_\_\_\_\_

música 

2
0
2
2

 íntima \_\_\_\_\_

O  
homem  
só (2016)

# O homem só

para Kemuel Kesley F. dos Santos

música  
íntima

A peça está pensada para um percussionista-bailarino, percutindo o próprio corpo.

## convenções

se:

voz  
palma  
estalo de dedo  
peito  
improvisando timbres  
chão

.explosões vocais: TO TA PA TA PA

i o : vogais prolongadas  
u sem ataque.

\_\_\_\_\_ :sussurrar  
a vogal ou consoante pedida.

.vogais prolongadas  
com ataque inicial: pã \_\_\_\_\_ pi \_\_\_\_\_

.improvisando timbres:

O intérprete deve improvisar os timbres tendo o corpo como único instrumento;

## notas:

**1\***: Para os momentos em que a escrita por figuras rítmicas é utilizada, a peça tem como andamento base  $\text{♩} = 60$ ; Nos demais momentos, o tempo é livre o suficiente para a realização das ações cênicas pedidas.

**2\*(voz)**: As alturas variam de acordo com a posição da figura em relação a linha central (registro médio).

**3\*(ação/sugestão)**: As ações sugeridas são executadas buscando sempre a continuidade entre os gestos e as cenas.

para kemuel kesley diretor de arte

# O HOMEM SÓ

estercio marquez cunha (2016)

**cena 1** Iluminação: um foco de luz

O corpo sempre no foco de luz

ação (sugestão) O percussionista está em posição fetal, no chão.

Lento e fragmentadamente começa a movimentar o corpo. Para cada movimento, uma explosão vocal.

Descobre as mãos e os braços. Lentamente, movimenta-se para o alto. Cada movimento em uma vocal prolongada.

voz

palma

dedos

peito

estalo de dedos

ação (sugestão) Em pé, de costas para o público. Dançar o tronco discretamente.

Continua subindo até encrispar as mãos em um salto.

voz

impr.

timbre

*p*  $\rightarrow$  *f*

música íntima

**2**

**cena 2** Iluminação: luz geral

ação (sugestão) Dismontando o corpo Congelado... com gestos quebrados. Cada movimento uma percussão.

Deitado no chão.

Lentamente passa à posição sentado com joelhos dobrados.

voz

palma

dedos

peito

chão

**cena 3**

ação (sugestão) Sentado ao chão. Lentamente move a cabeça, olha longe, olha as mãos.

Puxa, com as pontas dos dedos, uma linha invisível.

Segurando a linha com os dedos de uma mão, levanta-a lentamente.

Sopra-a para o alto. Desce lentamente o braço erguido.

Ainda sentado.

voz

impr.

timbre

**cena 4**

ação (sugestão) Ainda sentado, pega, do nada, o fio invisível, estica-o com os dedos e sopra-o para o alto.

Olha-o e, em seguida, agarra-o com as duas mãos, como se fosse uma corda.

Lentamente se levanta segurando a corda invisível.

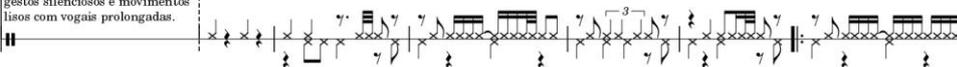
voz

música íntima

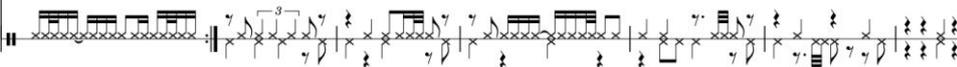
**cena 5**

ação (sugestão)   

Em pé, primeiro em movimentos lentos, combinando percussão, gestos silenciosos e movimentos lisos com vogais prolongadas. Acrescentar movimentos com corpo aberto, saltos e gestos largos.

impr. timbre 

ação (sugestão)

impr. timbre 

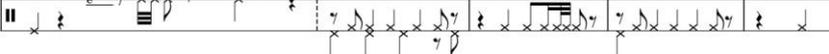
**cena 6**

ação (sugestão)

Voltando gradativamente ao . . . . . ponto inicial. Em pé. Fazer o ritmo com o mínimo de movimento até . . . . . congelar.

Iluminação: um foco de luz. 

voz 

impr. timbre 

### ANEXO E – Manuscrito de Tô Nem Aí (2017)

*Tô Nem Aí*, para Violão, percussão-bateria e bailarino

Estreia: 19/09/2017

3

Violão

Ator (Sugador)

PERCUSSÃO

*A bailarina está sentada na cadeira. (Perc de luz). Silêncio. A bailarina começa a movimentar-se com muita leveza. Sobe na cadeira, flutuando, buscando algo com as mãos.*

*A bailarina escuta sons do violão. Pega os sons e os traz para seu corpo.*

*Continua a dialogar entre a bailarina e o violão oculto. Aparece o violão, o percussionista junta aos atores (bater de luz) muita energia rítmica e corpórea.*

*(total no palco)*  
 A bailarina caminha, brinca e dança, ma direita do violão oculto. O percussionista caminha em direção a cadeira (percussão no corpo).

5

6

*A percussionista dança e percute na cadeira. A bailarina, sempre flutuando e dialogando com o violão, descobre as atalaças.*

*percute nas cadeiras.*

*Diálogo entre a bailarina (marabagu) e o violão oculto. A percussionista inicia, e ela... .. também começa a caminhar com a bailarina.*

*atalaças (bailarino)*

*dobrado (corpo)*

III

O violonista entra na pista,  
 tocando como um ator,  
 a bailarina, que está no diálogo,  
 segue o violonista em direção à cadeira.  
 O percussionista segue para o diálogo.

*diálogo bailarina*

O violonista termina a música e põe a pasta na cadeira.  
 A bailarina volta ao ritmo do violonista.  
 O percussionista está no diálogo.

O violonista toca alguns harmônios  
 a bailarina, com uma dança  
 de novo, tocando o diálogo  
 o diálogo entre o violonista e o percussionista

IV

A bailarina volta,  
 independente ao diálogo,  
 começa a dançar.

*(coppo)*  
 em direção ao violonista

*(coppo)*  
 junto ao violonista

V

9 *o início da*  
*percussão*

*Violonista e percussionista*  
*acessando o tom*  
*Vai, baixo, e baixo tocando*  
*indiferente...* *o percussionista aproxima-se da*  
*Bateria, entra a conga...* *volta para*  
*(como antes) o no fraca...*

*o início de*  
*vibra* *no início de*  
*vibra*

10\* *Violonista e Vibra*  
*Vibra*

*a bailarina começa indolente*  
*as duas entram*  
*a percussionista toca e as*  
*violonista vem a alargar*  
*de bailarina*

*Acaba o Vibra*  
*Percussionista e Violonista*  
*abrem um diálogo a bailarina*  
*começa a tocar e a violonista*  
*que ela começa dançando,*  
*percussão*

*o violonista já está mais*  
*a percussionista já está*  
*cedendo dialogando com*  
*a violonista*  
*a bailarina que começa*  
*dançando indolente*

11 *Violonista e Vibra*

12

VI

13

*o violonista e o percussionista*  
*abrem o diálogo tocando o*  
*baixo*

*a bailarina vê a cadeira*  
*vazia e "flita" para lá.*

*Violonista e percussionista*  
*para de tocar.*

VII

Handwritten musical score for guitar and voice. The guitar part is on the top staff, and the vocal line is on the middle staff. The lyrics are in Portuguese.

*a balarina danca,  
mas piteira e forte e  
cedeira*

*Allegretto de poco  
se o peso na cadeira.*

*... como na igreja a filha na escola  
para de a de. Deixa os namorados  
traz para os caspos.*

Handwritten musical score for guitar and voice. The guitar part is on the top staff, and the vocal line is on the middle staff. The lyrics are in Portuguese.

*... Corrima sentada na  
cadeira.*

*guitarista*

10

# Valsa de Caramai

Estreia: Mayra Lima

♩ = 92

Violão

Violão

Violão

Violão

v. solo

Two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'v. solo' and contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff is labeled 'Gtr.' and contains a guitar line with 'x' marks indicating fretted notes.

Two staves of handwritten musical notation. The top staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a guitar line with 'x' marks.

Two staves of handwritten musical notation. The top staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a guitar line with 'x' marks.

Two staves of handwritten musical notation. The top staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a guitar line with 'x' marks.

Two staves of handwritten musical notation. The top staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a guitar line with 'x' marks.

Two staves of handwritten musical notation. The top staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a guitar line with 'x' marks.

*[Handwritten signature]*



t ô n e m a í	para violão, percussão-bailarino e bailarina	estrcio marquez cunha (2017)
---------------	--	---------------------------------------

1	2	3
<p>violão</p>	<p>ação (sugestão)</p> <p>A bailarina está sentada na cadeira. (foco de luz) Silêncio. A bailarina começa a movimentar-se com muita leveza. Sobe na cadeira, flutuando, buscando algo com as mãos.</p>	<p>percussão-bailarino</p>
<p>(Violonista fora de cena). A bailarina escuta sons do violão. Pega os sons e os traz para seu corpo. . . . .</p>		
<p>Aparece, súbito, o percussionista junto aos atabaques muito agitado (foco de luz). Continua o diálogo entre bailarina e o violão oculto.</p>		

♩ = 92 *proc.*

<p>violão</p>	<p>ação</p>	<p>perc. bail.</p> <p><i>f</i></p>
---------------	-------------	--

música íntima

3

6	7	8
<p>violão</p>	<p>ação</p> <p>Diálogo entre a bailarina (no atabaque) e o violão oculto. O percussionista escuta. . . . . acalma-se. . . . . tentando comunicar-se com a bailarina.</p>	<p>bailarina nos atabaques</p>
<p>perc. bail.</p> <p><i>delicado</i></p>		

7	8	9
<p>violão</p>	<p>ação</p> <p>O violonista entra no palco tocando como um seresteiro. . . . . A bailarina sai dos atabaques e segue o violonista em direção à cadeira. . . . . O percussionista segue para os atabaques.</p>	<p>bailarina nos atabaques</p>
<p>perc. bail.</p>		

música íntima

4

vião.

ação 

		O violonista termina a seresta e senta na cadeira. A bailarina flutua ao redor do violonista. O percussionista está nos atabaques.
--	--	--

perc. bail.

*p*

vião.

ação 

O violão toca alguns harmônicos. A bailarina corre para pegar os sons, flutuando, indiferente ao diálogo entre violão e percussão.	O percussionista caminha em direção ao violonista . . . . .	A bailarina flutua, indiferente ao diálogo, longe dos dois. . . . . juntos!
---	---	---

perc. bail.

música íntima

2

vião.

ação 

(luz total no palco) a bailarina caminha, lenta e sonhadora, na direção do violão oculto. O percussionista caminha em direção à cadeira.	O percussionista dança e percute na cadeira. A bailarina, sempre flutuando e dialogando com o violão, desobre os atabaques.
--	--

perc. bail.

vião.

ação

perc. bail.

música íntima

5

vião.

ação

perc. bail.

vião.

ação

perc. bail.

música íntima

9

vião.

ação

perc. bail.

[na mão do percussionista]

Violonista e percussionista cumprimentam-se. Vem, longe, a bailarina flutuante indiferente . . . . . o percussionista aproxima-se da bailarina, tenta se comunicar (como no ponto 6), se frustra e . . . . . volta para junto do violonista.

[nas cordas do violão] [na mão do violonista]

*delicado*

6

10

vião.

Partitura "Valsa"

ação

perc. bail.

Partitura "Valsa"

11

vião.

Partitura "Valsa"

ação

perc. bail.

Partitura "Valsa"

12

vião.

Partitura "Valsa"

ação

perc. bail.

Partitura "Valsa"

música íntima

7

vião.

ação

perc. bail.

13

O violonista e o percussionista deixam o palco tocando e dançando...

A bailarina vê a cadeira vazia e 'tutua' para lá.

música íntima

8

vião.

ação

perc. bail.

14

15

16

Violonista e percussionista fora do palco.

A bailarina dança no silêncio junto à cadeira...

(a luz diminui até ficar só o foco na cadeira) como no início, a bailarina escuta os sons do violão. pega os sons e os traz para seu corpo.

termina sentada na cadeira.

música íntima

# Valsa de tô nem aí

estêrcio marquez cunha (2017)

$\text{♩} = 92$  aprox.

violão.

percussão-bailarino

10 vlão.

perc. bail.

19 vlão.

perc. bail.

29 vlão.

perc. bail.

37 vlão.

perc. bail.

47 vlão.

perc. bail.

2

56

vlão.

perc.  
bail.

65

vlão.

perc.  
bail.

73

vlão.

perc.  
bail.

83

vlão.

perc.  
bail.

92

vlão.

perc.  
bail.

101

vlão.

perc.  
bail.

### ANEXO G – Manuscrito de Movimento para dois percussionistas (2019)

*Manuscrito de Movimento para Dois Percussionistas*  
*Exercício Margary Cunha*

160

sonante a partir da primeira respiração

em algum lugar  
• atrás do público

guedes pedras no bolso

guedes as pedras no bolso

— Caminhando em direção ao Sítio - repetir o quanto mais vezes até chegar ao Sítio (mais costas de pedras)

deixar o corpo de outro (como um brinquedo) repetir uma vez

25

pedras no bolso

— Caminhando para a frente até o Sítio, parando de próprio corpo

pedras no bolso

38

Handwritten musical score for system 1, measures 80-89. The score includes staves for voice and piano. The vocal line features lyrics: "TE si To". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like "descom. los segundos para piano".

Handwritten musical score for system 2, measures 90-99. The score includes staves for voice and piano. The vocal line features lyrics: "To To Te". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like "piano" and "guedes piano To".

Handwritten musical score for system 3, measures 100-109. The score includes staves for voice and piano. The vocal line features lyrics: "To To To", "PA PA TE PA PA TO PA PA", and "PA PA TO PA PA TO PA". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like "piano", "misterioso", "descom. un octavo", and "ritardando para piano".

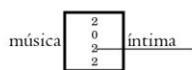
Handwritten musical score for two staves. The top staff contains notes with 'To' and 'Pa Pa Pa' markings. The bottom staff contains notes with 'Pa Pa Pa' and 'To' markings. A signature 'epj' and date '10 de Abril 2015' are at the bottom right.

ambos usados para banda publica. papeteria or ascensão para a vida. ● Gera de ama

Oficinas para Dois Percussionistas

Set	
3 gongos maiores = 3 alturas diferentes	
3 pratos (pandeiros) de ferro - 3 alturas diferentes	Encenação corporal: mão, pé, e cabeça
Par de pedras - uma cabeça de cada percussionista	o percussionista escolhe a parte do corpo com que foguetos com a mão.
Voz: To To To X X X - destalar língua	1.2: Corrida, dança ou lido e pé no chão
1.3.4.5 X X X X - exploração	
Sí - - - - - Susurrado	

ANEXO H – Edição de Movimento para dois percussionistas (2019)



estercio marquez cunha

---

movimento

para dois

percussionistas

(2019)

movimento

para dois

percussionistas

(2019)

música íntima

instruções

set:

- 3 garrafas suspensas - 3 alturas sonoras
- 3 potes (panelas) de barro - 3 alturas sonoras
- par de pedras - no bolso de cada percussionista
- voz
- mãos
- pés

mão direita  
palma  
mão esquerda

percussão corporal:

mãos: o percussionista escolhe a parte do corpo em que faz o ritmo com a mão.  
pés: caminha, dança ou bate o pé no chão.

estalar língua      explosivas      sussurrando

TO TE TLA PA TA PA S

*estercio marquez cunha*  
19 de abril 2019

# movimento para dois percussionistas

estércio marquez cunha (2019)

$\text{♩} = 60$  aprox.

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

em algum lugar atrás do público

guardar as pedras no bolso

guardar as pedras no bolso

**11** **Livre**

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

virando-se p/ perc.2

(somente a partir da primeira repetição)

nas costas do perc.1

caminhando em direção ao set /  
repetir o quanto necessário até chegar no set (nas costas do perc. 1)

música íntima

**20**

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

gesto silencioso e lento dos dois percussionistas em direção um ao outro

percuss. um no corpo do outro (como um abraço) /  
repetir uma vez.

caminhando para o lado oposto ao set

**30**

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

pegando as baquetas

os dois perc. no set / um em frente ao outro

pegando as baquetas

música íntima

3

40

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

49

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

música íntima

4

60

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

70

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

deixa as baquetas

pega pedras

*pp*

*f*

*p*

música íntima

5

78

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

87

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

caninha em direção ao perc.2

deixa as baquetas

música íntima

6

97

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

nas costas do perc.2

PA TA PA TE BA TA PA TLO PA TA PA

olhando um para o outro

ambos saindo para atrás do público /  
repetir o necessário para a saída

Livre

107

voz  
mãos |  
pé

garrafas  
potes  
pedra

garrafas  
potes  
pedra

voz  
mãos |  
pé

virando para perc.1

fora de cena

música íntima

## ANEXO I – Manuscrito de Solilóquio (2021)

Solilóquio - música-teatro para um trombonista  
 Estêrcio Marques Cunha  
 Para Jacks Douglas Nunes Angelo,  
 com quem, uma vez mais, tive  
 a alegria de trabalhar!

Cenário

Uma mesa com uma vela apagada,  
 uma maringota de barro com água, um  
 vaso com planta.  
 Uma cadeira e uma estante de música  
 com a partitura.

Legendas
Texto

I  
 No pó, solidão  
 sufoco o sopro...  
 Quase morte...  
 do sopro.  
 II  
 Sopro, sopro, espero.  
 Sopro. Vibra a vida.  
 III  
 Cantar é preciso.  
 Mesmo num sopro de dor,  
 cantar a vida que vibra.

A  
 O trombonista entra,  
 lento e distraidamente,  
 no palco (pouca luz),  
 dirige-se para frente e  
 senta-se na cadeira.  
 Ele está vestido informalmente  
 e usa uma sudete ou palito  
 destoante do traje. Ele não  
 olha para o público. Se houver  
 palmas, sorri sem graça e  
 continua na sua música.  
 Sentado, desanimado, pega  
 o trombone e a surdina...

*multo lento*

PO

No Po SO-LI-PAO SU-FO-CO E SA-PRO  
PP (quase sussurrado)

RA-SE MOR-TE NO-FO

*lento - mais flexível*

**Improviso com a vela**

o tromboneista, num gesto desprezado,  
sussurra "ai, sufoco", abronca a miter  
e foge-a para um lado, retta a  
sua cabeça de trás, mas é breves  
o tromboneista.

Camista, então, para a mesa e, num  
gesto longo, põe água da maringá  
no copo, bebe, foge água na cara,  
tira o copo, em seguida molha  
a planta do pé... Improvisa,  
mais animado... põe para suas  
mãos, reflete... acende a vela,  
observa o fogo... pega o trombon  
e, soprando na vara deste lado,  
brunca, soprando a vela

SO-PRO SO-NHO ES-  
ms (mais projetado)

Retira a vara.  
(na vela)

fora do local - profeta

PO' RA-RO

VI-RO PO' SO-PRO VI-BA

coloca a vara

VI-DA

mf

p

Handwritten musical score for a trombone part, consisting of ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations and instructions include:

- Staff 1:** Dynamics *mf* and *leg*.
- Staff 2:** *f* dynamic, *silencio* instruction, and a box containing: "O trombonista se abre / em sorriso, namora Eloc. / O trombone a vela acesa."
- Staff 3:** *Reflexivo, mas alegre, declama:* and *cantar e preciso. / Mesmo num sopro de dor, / Cantar a vida que vibra.*
- Staff 4:** Dynamics *P*, *f*, and *P*. Includes *L33* and *L33* markings.
- Staff 5:** Dynamics *f*, *P*, and *f*. Includes *L33* and *L33* markings, and *ATEMP* and *Rall.* instructions.
- Staff 6:** Dynamics *P* and *f*. Includes *mais lento* and *pp* markings.
- Staff 7:** Dynamics *pp* and *P*. Includes *Deixa surdina*, *Xmmmm*, and *staccato* markings.
- Staff 8:** Dynamics *mf*, *P*, and *f*. Includes *quando surdina*, *lento-acell.*, and *mais rafe de* markings.
- Staff 9:** Dynamics *mf*. Includes *lento-mais fluide* marking.
- Staff 10:** Dynamics *f*. Includes *B7B* marking.

**ANEXO J – Edição de Solilóquio (2021)**

estercio marquez cunha

solilóquio

(2021)

música 

2
0
2
2

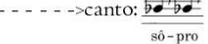
 íntima

# solilóquio

música-teatro para um trombonista

para Jackes Douglas Nunes Ângelo,  
com quem, uma vez mais, tive a alegria de trabalhar.

## Legendas

- Explosão labial:  (pó)
- glissando:  (sem vibração labial)
- passagem gradual:  (com a surdina)
- Voz:  >canto: só-pro
- surdina plunger:  aberta /  fechada /  t a m b o r i l a r /  wha-wha  
(com a surdina na campâna) (terminação fechada / aberta)

## CENÁRIO:

uma mesa com uma vela apagada,

uma moringa de barro com água,  
um vaso com planta,

uma cadeira,

uma estante de música com a partitura.

## CENAS

**A**

O trombonista entra, lenta e distraidamente, no palco (pouca luz), dirige-se para frente e senta-se na cadeira.

Ele está vestido informalmente — usa um sueter ou paletó destoando do traje. Ele não olha para o público. Se houver palmas, sorri sem graça e continua na sua mesmice. Sentado, desanimado, pega o trombone e a surdina . . .

**B**

O trombonista, num gesto desesperado, sussura "ai, sufôco", arranca o sueter e joga-o para um lado, solta a surdina de sua mão e escora o trombone.

Caminha, então, para a mesa e, num gesto largo, põe água da moringa no copo, bebe, joga água na cara, lava o rosto. Em seguida molha a planta do vaso . . . suspira, mais animado . . . olha para suas mãos, reflete . . . acende a vela, observa o fogo . . . pega o trombone e, soprando na vara destacada, brinca, soprando a vela.

**C**

(luz aumenta ao máximo com o último < de **B**)

Silêncio . . .

o trombonista se abre em sorriso, namora o trombone e a vela acesa

toca: 

Para!

Reflexivo, mas alegre, declama: "Cantar é preciso. Mesmo num sôpro de dor, Cantar a vida que vibra".

## TEXTOS

No pó-solidão  
Sufôco o sôpro...  
Quase morte...  
Mofô.

Sopro, sonho, espero.  
Sopro, vibra a vida.

Cantar é preciso.  
Mesmo num sôpro de dor,  
Cantar a vida que vibra.

# solilóquio

para Jackes Douglas Nunes Angelo

estercio marquez cunha(2021)

**A** **multo lento**

(pó) (pó) *pp* *pp* (sussurrando) mor-te

*pp* *p* *pp* (quase sussurrando) so - li -

dão su - fo-co o só-pro qua-se mor-te mô - fo

(pó) *p*

*pp*

**B** **lento-mais fluido**  
(♩ = ♩.)

*p* so-pro so-nho  
*mf* (mais projetado)

retira a vara (na vela) fora do bocal - projetado

es - pe-ro (pó) so - pro vi - bra - a vi - da

coloca a vara

*p* *mf* *f*

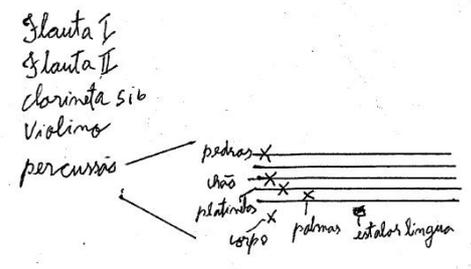
2

Musical score for bass clef, 6/8 time signature. The score consists of ten staves of music.

- Staff 1:** Starts with a common time signature change to 6/8. Dynamics include *p* (piano).
- Staff 2:** Features dynamics *<f*, *p*, *f*, and *p*. Includes a triplet of eighth notes and a fermata.
- Staff 3:** Includes a triplet of eighth notes and a *rall.* (rallentando) instruction.
- Staff 4:** Marked **a tempo** and **mais lento**. Dynamics include *p* and *f*.
- Staff 5:** Includes the instruction *pegar surdina* (engage damper) and dynamics *pp* (pianissimo) and *p*.
- Staff 6:** Includes dynamics *<f*, *mf*, and *p*. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 7:** Marked **lento-acell.** (lento-accelerando) and **mais rápido** (faster). Dynamics include *p* and *f*.
- Staff 8:** Marked **lento-mais fluido** (lento-more fluid). Includes a tempo change to 6/8 and dynamics *mf* and *p*.
- Staff 9:** Continues the melodic line with various articulations.
- Staff 10:** Ends with a *rall.* instruction and a fermata.

# Tempo e Espaço, Estêvão Marques Cunha

## Instrumentação e Conexões

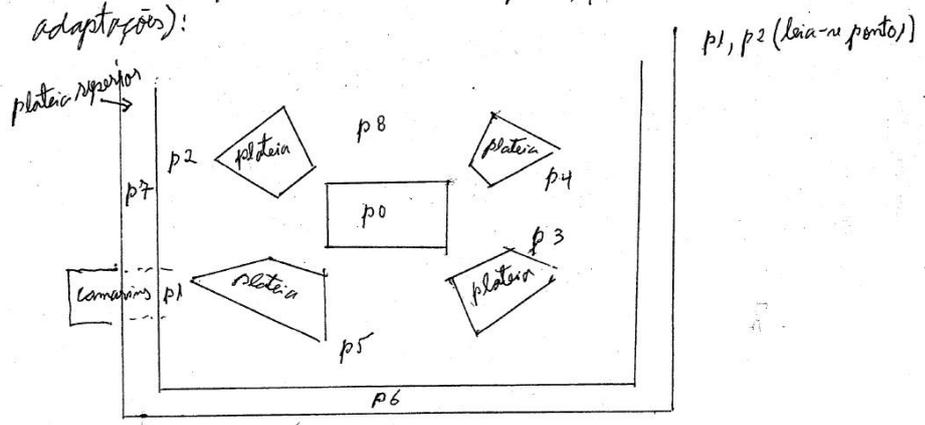


Violas I  
 Violas II em direção à caixa

(todos) sussurrar a vocal pedida

Cada nota tem seu próprio acidente

Trata-se de uma ação musical movimentada em um espaço determinado. Foi pensado a ser realizado no Espaço Cultural da UFG, como mostra o esquema seguinte (em eventual apresentação em outros espaços, façam-se as adaptações):



## Tempo e Espaço

## Descrição das cenas

Companha, (luz em p0) - Percussionista entra, percutindo o próprio corpo, coloca-se no centro de p0 e inicia diálogo com instrumentos ocultos (Companha 2 a 14).

- A) Companha 14 a 34 - Violonista I (como secretário) sai de p2, atravessa p0 (o percussionista estática), e caminha para p3.
- B) Comp. 34 a 51 - Novo diálogo do percussionista com instrumentos ocultos.
- C) Comp. 51 a 81 - (luz em p0 e p6) - Violão I entra em p0 e dialoga com flauta I em p6. A clarineta sai de p3 e aponta ao violão em p0 e, em seguida, sai rumo a p1 (sai para o camarim).
- D) Comp. 82 a 111 - Novo diálogo entre violão I (p0), flauta I (p6) e instrumentos ocultos. (Tempo para a clarineta subir para a plateia superior).
- E) Comp. 112 a 117 - Clarineta toca fora de cena (lado de fora da entrada para p6).
- F) Comp. 118 a 125 - Clarineta entra em direção a p6. Flauta II caminha de p7 para p6, onde está flauta I. Violão I sai, discreto, para p3.
- G) Comp. 125 a 143 - (luz em p6. Apaga p0). Entra flauta I, flauta II e clarineta. Percussionista entra em p0, no escuro, e se coloca no chão.
- H) Comp. 144 a 161 - (luz em p0) - Percussionista está no chão e dialoga com instrumentos ocultos. Nesse tempo flauta I, flauta II e clarineta saem, discretamente, de p6, para aparecerem, mais tarde, na saída dos camarins.
- I) Comp. 161 a 203 - Violão I, Violão II e Violino encontram Percussão em p0.
- J) Comp. 204 a 225 - flauta I e flauta II tocam na saída dos camarins. Em seguida a clarineta sai dos camarins, para por p0 e segue para p4, seguida pela Percussão. flauta II sai, discreto, para p2.
- K) Comp. 226 a 233 - (penumbra. p0 escuro). Violões e Violino afastam-se para p8. Diálogo entre flauta II (p2), clarineta (p4) e Percussão (p3).
- M) Comp. 233 a 244 - Continua o diálogo entre flauta II, clarineta e Percussão. Violão I sai de p8 para p4 (pelo fundo) e caminha, com a clarineta, para p0.
- N) Comp. 244 a 259 - Violão I e clarineta caminham para p1, dialogando com Violino (beato) em p4 e Percussão em p3.
- O) Comp. 258 a 273 - Violão I, clarineta, flauta I e flauta II encontram-se em p2.
- P) Comp. 274 a 298 - Diálogo - todos em pontos diferentes.
- Q) Comp. 298 - Todos em p0.
- R) Comp. 376 - Dispersão gradualiva | 392 Percussionista está no em p0 | 399 conclusão.

S

# Tempo e Esporo

Estreio Marquez Cunha

♩ = 60

1 2

Clarinet I p6

Clarinet II p7

Clarinet Sib p3

Violino p2

Contra Alt. p1

Violoncello I p2

Violoncello II p4

Sol. I p6

Sol. II p7

Q. Sib p3

Vl. p2

perc. pld. p0

Violoncello I p2

Violoncello II p4

repete até chegar a p<sub>0</sub>

para os platinados

pp < mf

pp < p

pp < p

pp < p

pp < p

Violoncello sai do p<sub>2</sub>, atravessa p<sub>0</sub>, e caminha para p<sub>3</sub>

Cada nota tem seu próprio pé de dente

18

3/1 I p0

3/1 II p4

CSib p3

VL p2

perc p0

VILO I p3

VILO II p4

3/1 p6

3/1 p4

CSib p3

VL p2

perc p0 *trazos por pedras*

VILO I p3

VILO II p4

*quando no pedras*



56

Violino I p1

Violino II p2

Viola p3

Violoncello p2

Percussão p8

Violino I p0

Violino II p4

Violino I p6

Violino II p9

Viola p3

Violoncello p2

Percussão p8

Violino I p0

Violino II p4

sai do p3 e no porta no volta em p3

mf

L3

Handwritten musical score for a symphony, page 5. The score is arranged in systems, each containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are:

- Sax I (p6)
- Sax II (p7)
- Cl. Sib (p0)
- Vl (p2)
- aux. (p8)
- Vcl. I (p0)
- Vcl. II (p4)
- Sax I (p6)
- Sax II (p7)
- Cl. Sib (p1)
- Vl (p2)
- aux. (p8)
- Vcl. I (p0)
- Vcl. II (p4)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- sai lentamente rumo a p1* (written above the Clarinet in B-flat staff)
- saindo para o lamarim* (written above the Clarinet in B-flat staff)
- normal* (written above the Violin II staff)
- pp* (written below the Violin II staff)
- pp* (written below the Double Bass staff)
- L33* (written below the Clarinet in B-flat staff)
- pp* (written below the Double Bass staff)

35

3II  
p6

3II  
p7

Cl Sib  
camarin

Vl  
p2

perc  
p8 platanda

Vln I  
p0

Vln II  
p4

103

3II  
p6

3II  
p7

Cl Sib  
entrada p6

Vl  
p2

perc  
p8

Vln I  
p0

Vln II

gorn de cana (entrada de p6)

112

SI I p6

SI II p7

OSib entrada p6

VU p2

perc p8

VLAO I p0

VLAO II p4

122

SI I p6

SI II p7 → p6

OSib p6

VU p2

perc p8

VLAO I p5

VLAO II p4

caminda para p6

entrando con disjunción p6

discretamente sam de p0 a p3

125 *mf* 1340

perc. caminda, discretos (cuerpo) para p0

Handwritten musical score for orchestra, measures 132-144. The score includes staves for strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones), Percussion, and Harp. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

**Measure 132:** Flute I (Fl. I) and Flute II (Fl. II) parts begin with a melodic line. The strings provide harmonic support with sustained notes.

**Measure 142:** The tempo is marked "144 a tempo d=60". The woodwinds and strings continue their respective parts.

**Measure 144:** The percussion part (perc. p.0) features a complex rhythmic pattern with notes marked with 'x' and 'y'. The instruction "perc. aparece rentado ao chão" (percussion appears lying flat on the ground) is written above the staff. The dynamic is marked "f".

**Measure 139:** The double bass part (vc p.2) has a note marked "5/Vibrato como neta" (5/Vibrato like net).

**Measure 140:** The double bass part has a note marked "mf" and "lento" (slow).

**Measure 141:** The double bass part has a note marked "mf" and "lento".

**Measure 142:** The double bass part has a note marked "mf" and "lento".

**Measure 143:** The double bass part has a note marked "mf" and "lento".

**Measure 144:** The double bass part has a note marked "mf" and "lento".

151

3/2, 3/2 o cl. saem discretamente para fazerem  
na saída dos camarins.

3/2 I p6

3/2 II p6

cl. Sib p6

vl. p2

perc. p0  
pedra das  
p0  
corpo

linhas pesadas de baixo

158

3/2 I camarin

3/2 II camarin

cl. Sib camarin

vl. p2

perc. p0  
guarda as pedras  
p0  
corpo

com. chando para p0

com. chando para p0

vl. p3 p0

vl. p4 p0

fo

168

3/1 I  
canon

3/1 II  
canon

3/1  
canon

VL I  
p<sub>2</sub> p<sub>0</sub>  
sitra, ritardando, para p<sub>0</sub>.  
mf

VL II  
p<sub>0</sub>  
paga as pedras  
f

perc.  
p<sub>0</sub> copo  
x x x x x x x x

VL I  
p<sub>0</sub>

VL II  
p<sub>0</sub>

171

3/1 I  
canon

3/1 II  
canon

3/1  
canon

VL  
p<sub>0</sub>

perc.  
p<sub>0</sub> copo  
x x x x x x x x

VL I  
p<sub>0</sub>

VL II  
p<sub>0</sub>

11

189

S/I I  
corneta

S/I II  
corneta

CS I  
corneta

Vl  
po

perc  
po

Vcllo I  
po

Vcllo II  
po

S/I I 193  
corneta

S/I II  
corneta

CS II  
corneta

Vl  
po

perc  
po

Vcllo I  
po

Vcllo II  
po

guarda os pedros

2 3

206

GL I  
cornetim

GL II  
cornetim  
p2

CL Sib  
cornetim  
p0

VL  
p0

perc  
p0 corpo

Vcllo I  
p0

Vcllo II  
p0

213

GL I  
cornetim

GL II  
p2

CL Sib  
p4

VL  
p0

perc p1  
p3 corpo

Vcllo I  
p0

Vcllo II  
p0

Sai direto para p2

saindo do cornetim para p0

para p0 p0 segul para p04

segundo o clarinetista

X X X X X X X X X X

... devria para p3

segul platimdo

X X X X X X X X X X

220 *lento*  $\text{♩} = 40$

226

Fl I p2  
Fl II p2  
Cl Bb p4  
Vn I p0-p8  
Vn II p0-p8  
Vc p8  
Cb p3  
Db p3

*dosta para p8*  
*dosta para p8*  
*dosta para p8*

*platanos*  
*platanos*

Handwritten musical score for orchestra, measures 220-226. The score includes parts for Flute I & II, Clarinet in Bb, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. It features dynamic markings such as *f*, *p*, *pp*, and *mf*, and includes performance instructions like *dosta para p8* and *platanos*. The tempo is marked *lento* with a metronome marking of  $\text{♩} = 40$ . Measure numbers 220 and 226 are indicated at the beginning of their respective systems.

Handwritten musical score for a string ensemble, consisting of two systems of staves. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

**System 1 (Measures 232-242):**

- Violin I (Vln I) p8:** *comarim*, *mf . p*, *pp < p*. Includes handwritten notes: "cristal de..." and "atempado".
- Violin II (Vln II) p2:** *mf . p*.
- Cello (Crsib) p4:** *pp < p*, *caminha para po*.
- Viola (Vla) p8:** *saí de p8 (pelo fundo) para p4*.
- Violoncello I (Vcln I) p3:** *platinado*.
- Violoncello II (Vcln II) p8:** *saí de p8 (pelo fundo) para p4*, *caminha para po*.

**System 2 (Measures 233-242):**

- Violin I (Vln I) comarim:** Measure 233, *pp*, *242*.
- Violin II (Vln II) p2:** *mf*.
- Cello (Crsib) p0:** *mf*, *para p8 p0 - caminha para p1*.
- Viola (Vla) p4:** *mf*.
- Violoncello I (Vcln I) p3:** *para p8 p0 - caminha para p1*.
- Violoncello II (Vcln II) p8:** *mf*.

248

scinde de camarin para p1

15

Fl I canarin

Fl II p2

Cl Sib p1

VL p4

perc p3 pletaria

Vln I p1

Vln II p8

253

Fl I p1

Fl II p2

Cl Sib p1

VL p4

perc p3 pletaria

Vln I p1

Vln II p8

camarin para p2

camarin para p2

camarin para p2

Handwritten musical score for a string quartet, starting at measure 265. The score is arranged in a system with ten staves:

- Violin I (Vln I):** Part I, p2. Starts at measure 265 with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).
- Violin II (Vln II):** Part II, p2. Starts at measure 265 with a treble clef and a key signature of two sharps.
- Viola (Vla):** Part 4, p4. Starts at measure 265 with a treble clef and a key signature of two sharps.
- Cello (Vcl):** Part 3, p3. Starts at measure 265 with a bass clef and a key signature of two sharps.
- Violoncello I (Vcl I):** Part 2, p2. Starts at measure 265 with a bass clef and a key signature of two sharps.
- Violoncello II (Vcl II):** Part 8, p8. Starts at measure 265 with a bass clef and a key signature of two sharps.

The score continues to measure 274. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Measure 272:** Marked with "272" above the staff.
- Measure 274:** Marked with "274" above the staff.
- Violoncello II (Vcl II):** Includes the instruction "sforzando" with a dynamic marking of *pp*.
- Cello (Vcl):** Includes the instruction "sforzando" with a dynamic marking of *pp*.
- Viola (Vla):** Includes the instruction "sforzando" with a dynamic marking of *pp*.
- Violoncello I (Vcl I):** Includes the instruction "sforzando" with a dynamic marking of *pp*.
- Violoncello II (Vcl II):** Includes the instruction "sforzando" with a dynamic marking of *pp*.
- Violoncello I (Vcl I):** Includes the instruction "sforzando" with a dynamic marking of *pp*.
- Violoncello II (Vcl II):** Includes the instruction "sforzando" with a dynamic marking of *pp*.

The score concludes with a final measure at 274, featuring a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic marking of *pp*.



lento 4/4

18

99+

Fl I po. *mf* *p*

Fl II po. *mf* *p*

Cl Sib po. *pp* *p*

Vl po.

Perc po. *pp* *p* *Regor platimulos*

Vln I po.

Vln II po.

302 Fl I po. *mf* *p*

SOT po.

Cl Sib po. *mf* *p*

Vl po. *normal v.* *pp* *p*

Perc po. *pp* *p* *platimulos*

Vln I po.

Vln II po.

316 *a tempo*  $\text{♩} = 60$

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Percussion *pp* *Timpani*

Violin III *p*

Violin IV *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

324

19

*lento*  $\text{♩} = 60$

333 337 20

Fl I *po*

Fl II *po*

O sib *po*

Vl I *po*

perc *po plaidos*

Vla I *po*

Vla II *po*

343 Fl I *po*

Fl II *po*

O sib *po*

Vl *po*

perc *po plaidos*

Vla I *po*

Vla II *po*



Handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 370 to 376, and the second system covers measures 377 to 383. The instruments are: Violin I (VIOL I), Violin II (VIOL II), Viola (VLA), Violoncello (VCL), and Piano (P). The piano part includes a section labeled "palm" with "x" marks indicating fingerings. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *p*, and *ppp*. There are also performance instructions like "guarda palmos" and "sai discretamente numero p2", "p3", "p8". The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.



estercio marquez cunha

TEMPO

e

ESPAÇO

(2018)

música

2
0
2
2

íntima

# Tempo e espaço

Instrumentação:

Flauta I

Flauta II

Clarineta Bb

Violino

Percussionista . . . . .

Violão I . . . . .

Violão II . . . . .

Sussurrando a vogal pedida

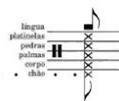
a 

e 

i 

o 

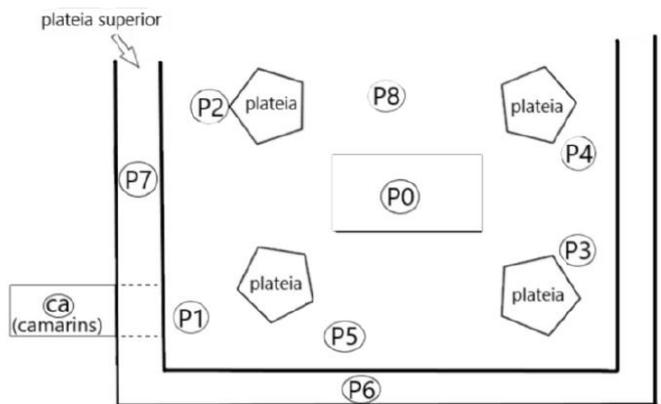
u 



[1º obs: cada nota tem seu acidente]

(em direção à caixa/"pizz bartok")

Trata-se de uma ação musical movimentada em um espaço determinado. Foi pensado a ser realizado no espaço do Centro Cultural UFG (CCUFG), como mostra o esquema seguinte:



[2º obs: em eventual apresentação em outro espaço, façam-se as adaptações]  
 [3º obs: por "P" entende-se "ponto"]

## Descrição das Cenas

- .Compasso 1 a 14 . . . . . - (luz em P0) Percussionista entra percutindo o próprio corpo, coloca-se no centro de P0 e inicia diálogo com instrumentos ocultos;
- .Compassos 14 a 34 . . . **A** - Violonista I (como seresteiro) sai de P2, atravessa P0 (o percussionista estático), e caminha para P3;
- .Compassos 35 a 50. . . . **B** - Novo diálogo do percussionista com instrumentos ocultos;
- .Compassos 51 a 91. . . . **C** - (luz em P0 e P6) Violão I entra em P0 e dialoga com Flauta I em P6.  
A Clarineta sai de P3 e se junta ao Violão em P0 e, em seguida, sai rumo a P1 (sai para o camarim);
- .Compassos 92 a 111. . . **D** - Novo diálogo entre Violão I (P0), Flauta I (P6) e instrumentos ocultos (tempo para a clarineta subir para a platéia superior);
- .Compassos 112 a 117. . **E** - Clarineta toca fora de cena (lado de fora da entrada para P6);
- .Compassos 118 a 124. . **F** - Clarineta entra em direção a P6.  
Flauta II caminha de P7 para P6, onde está Flauta I.  
Violão sai, discreto, para P3;
- .Compassos 125 a 143. . **G** - (continua luz em P6, apaga P0) Trio Flauta I, Flauta II e Clarineta.  
Percussionista entra em P0, no escuro, e se coloca no chão;
- .Compassos 144 a 160. . **H** - (luz em P0) Percussionista está no chão e dialoga com instrumentos ocultos.  
Nesse tempo, Flauta I, Flauta II e Clarineta saem, discretamente, de P6, para aparecerem, mais tarde, na saída dos camarins;
- .Compassos 161 a 203. . **I** - Violão I, Violão II e Violino encontram Percussão em P0;
- .Compassos 204 a 219. . **J** - Flauta I e Flauta II tocam na saída dos camarins.  
Em seguida, clarineta sai dos camarins, passa por P0 e segue para P4, seguida pela Percussão.  
Flauta II sai, discreta, para P2;
- .Compassos 220 a 232. . **K** - (penumbra, P0 escuro) Violões e Violino afastam-se para P8.  
Diálogo entre Flautas I e II (Ca. e P2); Clarineta (P4); e Percussão (P3);
- .Compassos 233 a 241. . **L** - Continua o diálogo entre Flautas I e II, Clarineta e Percussão.  
Violão I sai de P8 para P4 (pelo fundo) e caminha, com a clarineta, para P0;
- .Compassos 242 a 257. . **M** - Violão I e Clarineta caminham para P1, dialogando com o Violino em P4 e Percussão em P3;
- .Compassos 258 a 273. . **N** - Violão I, Clarineta, Flauta I e Flauta II encontram-se em P2;
- .Compassos 274 a 297. . **O** - Diálogo entre todos em pontos diferentes (luz apaga à medida que cada ponto se esvazia);
- .Compassos 298 a 375. . **P** - (luz em P0) Todos em P0;
- .Compassos 376 a 392. . **Q** - Dispersão gradativa;
- .Compasso 392 . . . . . **R** - Percussionista está só em P0;
- .Compasso 399. . . . . - (luz apaga com a platina) Conclusão;

Tempo e espaço

Estércio Marquez Cunha (2018)

$\text{♩} = 60_{\text{aprox.}}$

**Flauta I** (p6) LUZ EM P0 até o perc. chegar em p0 *pp < mf*

**Flauta II** (p7) até o perc. chegar em p0

**Clarinete Bb** (p3) até o perc. chegar em p0

**Violino** (p2) até o perc. chegar em p0

**Percussão** (p1) repetir até chegar ao p0 pega as platinelas  
 língua, platinelas, pedras, pedras, corpo, chão *f*

**Violão I** (p2) até o perc. chegar em p0

**Violão II** (p4) até o perc. chegar em p0

**12**

**Fl. I** (p6) *pp < p*

**Fl. II** (p7)

**Cl.** (p3) *pp < p* *pp < p*

**Vno.** (p2)

**Perc.** (p0) li, pl, pa, co, eh

**Vi. I** (p2) violonista sai do p2, atravessa p0, e caminha para p3

**Vi. II** (p4)

2

23

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (p3)

Vno. (p2)

Perc. (p0)  
hi  
pl  
ps  
pa  
ca  
ch

trocar por pedras

Vi. I (p3)

Vi. II (p4)

33

**B**

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (p3)

Vno. (p2)

Perc. (p0)  
hi  
pl  
ps  
pa  
ca  
ch

guarda as pedras

Vi. I (p3)

Vi. II (p4)

*pp* *p*

*p*

*p*

*p*

41

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (p3)

Vno. (p2) s/ vibrato

Perc. (p0) li, pl, pa, co, ch

Vi. I (p3)

Vi. II (p4) discretamente sai para p8

*mf*

47

**C1 LUZ EM P6**

Fl. I (p6) *f* *mf*

Fl. II (p7) *f*

Cl. (p3) *f*

Vno. (p2) *pp < p* *p*

Perc. (p8) li, pl, pa, co, ch *p*

Vi. I (p3) sai de p3 em direção a p0

Vi. II (p4)

4

57

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (p3)

Vno. (p2)

Perc. (p8)  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I (p0)

Vi. II (p4)

67

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (p3)

Vno. (p2)

Perc. (p8)  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I (p0)

Vi. II (p4)

C2

sai de p3 e se junta ao violão em p0

*mf*

76

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (p0) *sai lentamente rumo a p1*

Vno. (p2)

Perc. (p8) *li pi pa co ch.*

Vi. I (p0)

Vi. II (p4)

84

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (p1) *saíndo para o camarim*

Vno. (p2)

Perc. (p8) *li pi pa co ch.*

Vi. I (p0)

Vi. II (p4)

6

91 **D1** **D2**

Fl. I (p6) *p*

Fl. II (p7) *pp* *p*

Cl. (ca) *normal* *p*

Vno. (p2) *pp* *p*

Perc. (p8) li, pl, ps, ca, ch

Vi. I (p0) *pp* *p*

Vi. II (p4) *pp* *p*

99

Fl. I (p6) *p*

Fl. II (p7) *p*

Cl. (ca) *p*

Vno. (p2) *p*

Perc. (p8) li, pl, ps, ca, ch

Vi. I (p0) *p*

Vi. II (p4) *p*

107 E

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (ca.)

Vno. (p2)

Perc. (p8)  
li, pl, ps, pa, co, ch.

Vi. I (p0)

Vi. II (p4)

116 F

Fl. I (p6)

Fl. II (p7)

Cl. (ca.)

Vno. (p2)

Perc. (p8)  
li, pl, ps, pa, co, ch.

Vi. I (p0)

Vi. II (p4)

8

**lento**  
 ♩ = 40 approx.  
**G** CONTINUA LUZ P6, APAGA P0

125

Fl. I (p6) *p*

Fl. II (p6) *p*

Cl. (p6) *p*

Vno. (p2)

Perc. (p8) li, pl, pa, co, ch. *perc. caminha, discreto (escuro) para p0*

Vi. I (p3)

Vi. II (p4)

136

Fl. I (p6)

Fl. II (p6)

Cl. (p6)

Vno. (p2)

Perc. (p0) li, pl, pa, co, ch. *perc. aparece sentado ao chão* *f*

Vi. I (p3)

Vi. II (p4)

**H** LUZ EM P0, APAGA P6

a tempo  
♩ = 60<sub>aprox</sub>

9

146

sai discretamente para aparecer na saída dos camarins.

sai discretamente para aparecer na saída dos camarins.

sai discretamente para aparecer na saída dos camarins.

s/ vibrato como rabeça

mf

levantando

f

154

tira pedras do bolso

f

**II**

161

Fl. I (ca.)  
Fl. II (ca.)  
Cl. (ca.)  
Vno. (p2)  
Perc. (p0) li, pl, ps, pa, co, ch.  
Vi. I (p3)  
Vi. II (p4)

guarda as pedras

caminhando para p0

caminhando para p0

167

Fl. I (ca.)  
Fl. II (ca.)  
Cl. (ca.)  
Vno. (p2)  
Perc. (p0) li, pl, ps, pa, co, ch.  
Vi. I (p0)  
Vi. II (p0)

entra, silencioso, para p0

pegar pedras

**12**

173

Fl. I (ca.)

Fl. II (ca.)

Cl. (ca.)

Vno. (p0) *s/ vibrato* *mf*

Perc. (p0) *f*

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

186

Fl. I (ca.)

Fl. II (ca.)

Cl. (ca.)

Vno. (p0)

Perc. (p0) *guarda as pedras*

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

12

196 **13**

Fl. I (ca.)

Fl. II (ca.)

Cl. (ca.)

Vno. (p0)

Perc. (li, pl, ps, jpa, co, ch) (p0)

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

202 **J**

Fl. I (ca.)

Fl. II (ca.)

Cl. (ca.)

Vno. (p0)

Perc. (li, pl, ps, jpa, co, ch) (p0)

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

saindo do camarim rumo a p0

208

Fl. I  
ca.

Fl. II  
ca.

Cl.  
p0

Vno.  
p0

Perc.  
p0  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I  
p0

Vi. II  
p0

sai discretamente para p2

passa por p0 e segue para p4

seguinto o clarinetista . . . . desvia para p3

214

Fl. I  
ca.

Fl. II  
p2

Cl.  
p4

Vno.  
p0

Perc.  
p3  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I  
p0

Vi. II  
p0

pega as platinelas

14

**lento**  
♩ = 40 *aprox.*

220 **K** PENUMBRA, PO ESCURO

Fl. I (ca.)

Fl. II (p2)

Cl. (p4)

Vno. (p0)

Perc. (p3)  
li.  
pl.  
ps.  
pai.  
co.  
ch.

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

226

Fl. I (ca.)

Fl. II (p2)

Cl. (p4)

Vno. (p8)

Perc. (p3)  
li.  
pl.  
ps.  
pai.  
co.  
ch.

Vi. I (p8)

Vi. II (p8)

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. It begins at measure 220 with the tempo marking 'lento' and a metronome marking of 40 approximately. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score includes parts for Flute I (C), Flute II (B-flat), Clarinet (B-flat), Violin (p0), Percussion (p3), Viola I (p0), and Viola II (p0). The percussion part includes a list of instruments: li (lyra), pl (platina), ps (pauca), pai (pauca), co (cassa), and ch (chocalho). The score features various dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f*<sup>3</sup> (triple forte). There are also performance instructions such as 'afasta para p8' (move back for p8) and 'li pl ps pai co ch' (lyra, platina, pauca, pauca, cassa, chocalho). The score ends at measure 226.

**L**

231

Fl. I (ca) *mf p* *acell até...*

Fl. II (p2) *mf p*

Cl. (p4) *pp p*

Vno. (p8) *sai de p8 (pelo fundo) para p4*

Perc. (p3) *li, pl, ps, pa, co, ch.*

Vi. I (p8) *sai de p8 (pelo fundo) para p4*

Vi. II (p8)

... a tempo  
♩ = 60 *aprox.*

**M**

237

Fl. I (ca) *p*

Fl. II (p2)

Cl. (p4) *caminha para p0* *(h) passa por p0, caminha para p1*

Vno. (p4) *normal*

Perc. (p3) *li, pl, ps, pa, co, ch.*

Vi. I (p4) *caminha para p0* *passa por p0, caminha para p1*

Vi. II (p8)

16

246

Fl. I (ca.)

Fl. II (p2)

Cl. (p1)

Vno. (p4)

Perc. (p3)  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I (p1)

Vi. II (p8)

254 N

Fl. I (ca.) saindo do camarim para p1 caminha para p2

Fl. II (p2) caminha para p2

Cl. (p1)

Vno. (p4)

Perc. (p3)  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I (p1) caminha para p2

Vi. II (p8)

262

Fl. I (p2)

Fl. II (p2)

Cl. (p2)

Vno. (p4)

Perc. (p3)  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I (p1)

Vi. II (p8)

268

Fl. I (p2)

Fl. II (p2)

Cl. (p2)

Vno. (p4)

Perc. (p3)  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I (p2)

Vi. II (p8)

**O** LUZ APAGA NA MEDIDA EM QUE CADA PONTO SE ESVAZIA

274

Fl. I (p2)

Fl. II (p2)

Cl. (p2)

Vno. (p4)

Perc. (p3)  
li, pl, ps, pa, co, ch

Vi. I (p2)

Vi. II (p8)

pp

mf

p

p

s/ vibrato

guarda as platinelas

caminhando para p0

caminha para p0

f

285

Fl. I (p2)

Fl. II (p2)

Cl. (p2)

Vno. (p0)

Perc. (p0)  
li, pl, ps, pa, co, ch

Vi. I (p2)

Vi. II (p8)

pp

p

p

pega as pedras

guarda as pedras

caminhando para p0

música íntima

291

Fl. I (p2)

Fl. II (p2)

Cl. (p2)

Vno. (p0)

Perc. (p0)  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I (p2)

Vi. II (p0)

*caminhando para p0*

*lento*  
♩ = 40 *aprox.* **P1** LUZ EM PO

297

Fl. I (p0)

Fl. II (p0)

Cl. (p0)

Vno. (p0)

Perc. (p0)  
li  
pl  
ps  
pa  
co  
ch.

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

*mf* *p*

*mf*

*pp < p*

*pegar platinelas*

308

Fl. I (p0)

Fl. II (p0)

Cl. (p0)

Vno. (p0) normal  $v$   $pp$   $p$

Perc. (p0) li, pl, ps, pa, co, ch

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

a tempo

$\text{♩} = 60_{\text{aprox.}}$

**P2**

316

Fl. I (p0)

Fl. II (p0)

Cl. (p0)

Vno. (p0)  $v$

Perc. (p0) li, pl, ps, pa, co, ch

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

323

Fl. I (p)

Fl. II (p)

Cl. (p)

Vno. (p)

Perc. (p)  
 li  
 pl  
 ps  
 co  
 ch

Vi. I (p)

Vi. II (p)

330

Fl. I (p)

Fl. II (p)

Cl. (p)

Vno. (p)

Perc. (p)  
 li  
 pl  
 ps  
 co  
 ch

Vi. I (p)

Vi. II (p)

22

**lento**  
♩ = 40 *approx.*

**P3**

337

Fl. I (p0)

Fl. II (p0)

Cl. (p0)

Vno. (p0)

Perc. (p0)  
li  
pl  
ps  
js  
co  
ch.

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)

348

Fl. I (p0)

Fl. II (p0)

Cl. (p0)

Vno. (p0)

Perc. (p0)  
li  
pl  
ps  
js  
co  
ch.

trocar por pedras

Vi. I (p0)

Vi. II (p0)



373 Q

Musical score for measures 373-378. The score includes parts for Fl. I, Fl. II, Cl., Vno., Perc., Vi. I, and Vi. II. Fl. I starts with a *pp* dynamic. Fl. II has a *mf* dynamic. Cl. has a *mf* dynamic with a crescendo to *mf*. Vno. has a *pp* dynamic. Perc. includes a *pp* dynamic and the instruction "guardar pedras". Vi. I and Vi. II have *pp* dynamics. A box labeled "sai discretamente rumo p3" is placed above the Vi. II staff in measure 378.

379

Musical score for measures 379-384. The score includes parts for Fl. I, Fl. II, Cl., Vno., Perc., Vi. I, and Vi. II. Fl. I and Fl. II have *pp* dynamics and the instruction "sai discretamente rumo p5" and "sai discretamente rumo p8" respectively. Cl. has a *pp* dynamic and the instruction "sai discretamente rumo p2". Vno. has a *pp* dynamic. Perc. includes a *pp* dynamic. Vi. I and Vi. II have *pp* dynamics. A box labeled "sai discretamente rumo p3" is placed above the Vi. II staff in measure 379. A triplet of eighth notes is marked with a "3" in measure 382.

385

Fl. I (p5)

Fl. II (p5)

Cl. (p0)

Vno. (p2)

Perc. (p0)

Vi. I (p0)

Vi. II (p3)

saindo para p4

abaixando até . . . . .

saindo para p1

391

**R**

LUZ APAGA  
COM A PLATINELA

Fl. I (p5)

Fl. II (p8)

Cl. (p4)

Vno. (p2)

Perc. (p0)

Vi. I (p1)

Vi. II (p3)

o chão

pega platinelas

3

<sup>i</sup> The lack of categorization and the lack of definition is at once the glory of music theater and its problem.

<sup>ii</sup> Nevertheless, some terminological problems seem unavoidable.

<sup>iii</sup> The cabaret-and folk- influenced forms of works like *Pierrot Lunaire* and *L'Histoire du Soldat* and the chamber opera movements of the 1920s began to turn the one-act music-theater work, produced in small theaters, music halls, or even non-performance spaces, into a new standard model.

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

<sup>v</sup> But the new music theater was invented in Germany. The word *Musiktheater* — from which the English term *music theater* was intentionally derived — was connected originally to Kurt Weill and the new chamber opera (or *Zeitoper*) of the period after World War I. [...] After World War II, music theater came back. This new new music theater was not a rewind to something that Weill, Brecht, Hindemith, or Schoenberg had already achieved in the 1920s or 1930s. The first nonconventional works of the Darmstadtters were called “instrumental theater” or *musikalisches Theater*.

<sup>vi</sup> In the 1960s, composers of the postwar generation such as Mauricio Kagel (1931 - 2008), Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), György Ligeti (1923 - 2006), Luciano Berio (1925 - 2003), Dieter Schnebel (b. 1930), Luigi Nono (1924 - 1990) and John Cage (1912 - 1992) started to compose theatrical and staged music that was not an offspring of opera tradition. Their composition methods were influenced by the idea that all aspects of sound production should be part of the performance, including space, extended use of voice and the musician's physical activity while making music. Furthermore, a new perceptual philosophy, stating that all kinds of sounds could be experienced as music and by used as musical material, as for example, environmental and electronic sounds, opened up completely new compositional possibilities.

<sup>vii</sup> in his own manifesto (1960), also refers to kinesis, in particular the onstage movement of musicians, as a basic characteristic of instrumental theater. [...] Kagel wants the musicians to move and to act in such spaces and, whether or not these movements constitute “acting”, they would be the typically controlled exaggerations of stereotypical gestures of musicians in performance action. Or perhaps they are just the insignificant gestures of normal human behavior. Kagel conjectured that noise and sound, musical or otherwise, are often only the by-products of scenic performance. He was interested in observing this minimalistic and ephemeral margin of theatrical and musical performance.

<sup>viii</sup> the music results from the playing techniques of the instruments involved. Whereas, according to conventional understanding, music exists as an ideal state prior to its specific instrumental realization and can often be adapted to different instruments, it is the physical actions on the instruments that produce the music in Sonant.

<sup>ix</sup> The performance takes place in a mock circus ring (resembling the practice of animal training), where the performers engage in melodic games, rituals and carefully timed dramatic pauses. Comic elements result from the interaction between players, as well as novelty gags. The characterisation should be playful and spontaneous as the performers attempt to modify each other's behaviour and at times use vocalisations like a quasiritualistic fashion. Dressur is a quintessential representative of percussion theatre, born out of the instrumental theatre genre.

<sup>x</sup>Such musical events as occur within the context of a scenic 'plot' require rigour and concentration. One must renounce to every kind of facial expressions and gestures which might be misunderstood as means of putting across a particular 'content'. Only a high degree of intensity in the performance can awaken in the listener the desired degree of humour or seriousness; therefore the acoustic-visual situations don't call for any kind of exaggeration.

<sup>xi</sup>In many ways, then, Kagel's instrumental 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>xii</sup> Lift rattle up to mouth very slowly with LH.

<sup>xiii</sup> Usually danced by couples, it begins slowly, with the rhythm marked by castanets, clapping of hands, snapping of fingers, and the stamping of feet; the speed gradually increases. The music is in  $\frac{3}{4}$  or  $\frac{6}{8}$  time. Occasionally there is a sudden pause in the music, and the dancers stand rigid until the music resumes.

<sup>xiv</sup> All three participants have available a wide assortment of various kinds of beater, as well as a few skin instruments without snares (e.g. hand drums, tom-tom or bass drum) and wooden tables of boxes which they use as sound-chest (e.g. for castagnets, rubbed stick drum etc.).

<sup>xv</sup> The early years of the century generated many of the new movements in art, some of them certainly due to the explosive technical developments that put the whole world of the arts and artistic expression into question.

<sup>xvi</sup> Music has always occupied the space between nature and technology, intuition and artifice. It is said to be rooted in the heartbeat and the voice; but it is no less bound up with the history of the machine.

<sup>xvii</sup> The electronic medium is also adding an unbelievable variety of new timbres to our musical store, but most important of all, it has freed music from the tempered system, which has prevented music from keeping pace with the other arts and with science. Composers are now able, as never before, to satisfy the dictates of that inner ear of the imagination. They are also lucky so far in not being hampered by esthetic codification—at least not yet! But I am afraid it will not be long before some musical mortician begins embalming electronic music in rules.

<sup>xviii</sup> It permits him to encounter a particular piece of music and to analyze and dissect it in a most thorough way, to make it a vital part of his life for a relatively brief period, and then to pass on to some other challenge and to the satisfaction of some other curiosity. Such a work will no longer confront him with a daily challenge. His analysis of the composition will not become distorted by overexposure, and his performance top-heavy with interpretative “niceties” intended to woo the upper balcony, as is almost inevitably the case with the overplayed piece of concert repertoire.

<sup>xix</sup> By taking advantage of the posttaping afterthought, however, one can very often transcend the limitations that performance imposes upon the imagination.

<sup>xx</sup> This *musica practica* has been replaced by a passive and receptive music.

<sup>xxi</sup> he is an associate whose tastes, preferences, and inclinations even now alter peripherally the experiences to which he gives his attention.

<sup>xxii</sup> The listener, even if not involved in the sound production, participated in the music realization by mentally reconstructing the connections between the sounds and the physical and cultural context where the music was taking place.

<sup>xxiii</sup> There is a vaguely scientific pretension to this argument, and its proponents are given to pronouncements on “natural” acoustics and related phenomena.

<sup>xxiv</sup> Within the last few decades, the performance of music has ceased to be an occasion, requiring an excuse and a tuxedo, and accorded, when encountered, an almost religious devotion.

<sup>xxv</sup> An acoustic with a direct and impartial presence, one with which we can live in our homes on rather casual terms.

<sup>xxvi</sup> With records and tapes, the notion of the original remained intact. They could be copied, but only with a loss in quality. Digital media, however, enable the infinite duplication of identical copies. And with the easy circulation of MP3s, music lost nearly all economic value. Most musical careers could no longer survive on record sales, downloads, or streaming revenue, and so live performance regained its value – the value of the singular event, aura, and presence. [...] Again, musical technology reveals itself to be an agent of both liberation and impoverishment that constantly alters the conditions of musical production and reception, forcing music producers to adapt and respond.

<sup>xxvii</sup> Antes del siglo XX, cuando el hombre quería música, él mismo la producía, o él iba a una sala de conciertos. No existía una máquina que produjera música para él. El medio ambiente también era menos ruidoso. Existía menos música y máquinas. Música era un ‘ante-ambiente’ porque era diferente de la naturaliza, era un nuevo producto de transformaciones del sonido y del ritmo. Música era un acontecimiento ocurrido en un dado momento, causando una nueva orden sonora.

La realidad sonora se ha modificado desde el final del siglo XIX cuando las máquinas aparecieron: fábricas, coches, etc. En ese mismo tiempo son inventados aparatos que transmiten y archivan el sonido mecánicamente: el gramófono en 1899, la radio en 1919, la grabación eléctrica en 1925, el cine hablado en 1927, la televisión en 1936. Estos acontecimientos llegan para facilitar el acto de oír música y, consecuentemente, cambian el comportamiento de su oyente. Él no necesita más ir a la sala de conciertos o tocar su guitarra para escuchar música. Basta conectar la radio o el tocadiscos y la música está allí.

Al mismo tiempo en que nuevas máquinas son inventadas una nueva especie de sociedad se desarrolla, la sociedad de consumo, en la que el comportamiento del hombre es dirigido por los medios de comunicación. Técnicas de propaganda son desarrolladas a tal punto que se puede dirigir al pueblo en cualquier dirección; en esta sociedad el ejercicio de la libertad de opción se hace más y más difícil y raramente el hombre se da cuenta de que está siendo dirigido.

Es difícil evitar la música hoy. La música nos rodea en casi todos los lugares y situaciones. Hay música en la radio, televisión, sistemas estereofónicos en tiendas, coches, restaurantes, e incluso en fábricas.

<sup>xxviii</sup> The great rebel against injustice and the authority of power was the titan who gave to men fire and the skill to develop arts and sciences.

<sup>xxix</sup> Also, the presentation is collage-like so as to recreate the disjunct, random way in which popular culture is disseminated.

<sup>xxx</sup> An earlier work, Reza, calls for a large choir to speak and whisper words of the performer's own choosing, as well as employing

rocks for percussive effect. Thus, I was able to obtain a controlled sound mass from the performer's limited improvisation.

---

<sup>xxx</sup> Cunha estuvo otras veces con Mendes y por medio del estudio de su obra fue muy influenciado por él, principalmente con las ideas del *teatro música* del compositor paulista.

<sup>xxxii</sup> Tempo is as much a visual and dramatic expression as it is musical. Its intent is to use humor to befuddle the audience which, expecting a "serious" work, finds the participants dressed in street clothes, one of whom is determinedly raising and lowering a chain to the ticking of a metronome. At the end a procession of actors passes by the audience, each in turn smirking and sneering.

<sup>xxxiii</sup> For several years I have experimented with the combination of theater and music.

<sup>xxxiv</sup> Tal vez una de las características más fuertes de la estética de Cunha sea la presencia del **silencio** en sus composiciones: el silencio como parte del discurso musical, el silencio y su relación con el sonido.

<sup>xxxv</sup> Arte es acción comandada por la voluntad del hombre, la cual puede resultar o no en un objeto. El hombre primitivo, llevado por sus necesidades básicas, trabajó con materiales primarios, transformándolos en objetos que lo ayudaban. Desde que el hombre se volvió consciente de su vivir en sociedad, él necesitó comunicarse. Con esta finalidad trabajó con gestos y sonidos. Música es acción humana expresada por sonidos, silencios y ritmo. Esta acción puede resultar en un objeto comunicante, en una forma musical.

<sup>xxxvi</sup> Todo elemento del vestuario puede convertirse en accesorio, siempre que desempeñe un papel especial.

<sup>xxxvii</sup> In my instrumental works I attempt to create a sense of musical events appearing in space rather than taking place in a continuum. This is why I encourage a free rather than strict metrical interpretation of my music.