

- neta, Carlos Juan (Ed.) *El jardín de senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el MERCOSUR*. Uruguay: Oficina de UNESCO en Montevideo.
- Navarro, A. (2006). *Cultura: ¿Quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Santiago: RIL editores.
- Olmos, H. (2008). *Gestión cultural e identidad: claves del desarrollo*. Madrid: AECID.
- Rivero, J. L. (2008). *El Fomento y Creación de Públicos. Presentado en el Septenio Canarias*. Desafíos de la cultura en el siglo XXI. Disponible en https://www.academia.edu/9417072/EL_FOMENTO_Y_CREACION_DE_PUBLICOS
- Rodríguez Durán, A. (2015). *Ver teatro y danza por primera vez. Los jóvenes y las artes escénicas independientes en el contexto de la escuela pública*. La experiencia del Programa Formación de Espectadores. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Sede académica Argentina.
- Santillán Güemes, R. (2010). *Hacia un concepto operativo de cultura*. En Oscar Moreno: Artes e Industrias Culturales. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Santillán Güemes, R. & Olmos, H. (Comp.) (2001). *Capacitar en cultura*. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.
- Silva, M. (2016) *Ser público de algo: una experiencia de la relación*. En: Contreras Cifuentes, L. (Ed). *Revista de Gestión Cultural MGC (7) Escuela de Posgrado*. Facultad de Artes. Universidad de Chile.
- Vicci, G. (2012) *Públicos y artes escénicas. Un abordaje necesario*. En Vicci, Gonzalo (Editor) *Seminario Públicos y arte escénicas*. Montevideo: Teatro Solís – CDDAE.
- Wortman, A. (2005). *El desafío de las políticas culturales en la Argentina*. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912061500/10Wortman.pdf>
- Wortman, A. (2009). *Políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos. Una vez más sobre los sentidos de la palabra cultura*. Perfiles de la cultura Cubana (3). Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinell. Disponible en http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_politicas_culturales.pdf

Abstract: The theme of the new public is being installed both in the areas of management and creation of the performing arts. However, their formation is still an undeveloped area, especially in the public sphere. Our work analyzes the public policies linked to the formation of publics from the study of the cases of the CABA (PFE) and the city of Santiago de Chile (GAM).

Keywords: Government policy - performing arts - cultural management - public formation - audience development - public management

Resumo: O tema do novo público está sendo instalado tanto nas áreas de gestão e criação das artes cênicas. No entanto, sua formação ainda é uma área não desenvolvida, especialmente na esfera pública. Nosso trabalho analisa as políticas públicas ligadas à formação de públicos do estudo dos casos da CABA (PFE) e da cidade de Santiago do Chile (GAM).

Palavras chave: Política Governamental - Artes Cênicas - Gestão Cultural - Formação Pública - Desenvolvimento de Audiências - Gestão Pública

(*) **Andrea Hanna**. Docente, productora ejecutiva y artística y gestora cultural

Música cênica para percussão: Conceitualizações e abordagens performativas

Fecha de recepción: julio 2018
 Fecha de aceptación: septiembre 2018
 Versión final: noviembre 2018

M. Kemuel Kesley Ferreira dos Santos (*) y
 Fernando Martins de Castro Chaib (**)

Resumen: Este artículo nos presenta conceptos terminológicos y de performance sobre Música escénica y su relación con la música escrita para percusión. Estos dos temas, ambos provenientes del siglo XX, se interconectan por su naturaleza experimental. Las clasificaciones y sistematizaciones conceptuales podrán auxiliar intérpretes y compositores en sus construcciones de performance y composiciones de obras relacionadas estéticamente. Trazamos paralelos con tendencias artísticas de vanguardia del s. XX (Happenings, Teatro del Absurdo, Body Art, Performance Art, Danza Contemporánea, etc.) y expresiones artísticas como danza, teatro, poesía, etc. Nos referimos a autores importantes como John Cage, Marina Abramovic y Yves Klein, así como a reflexiones actuales como Bonatto (2015), Pavis (2008), Huang (2011) Martins (2015) y Hansen (2016).

Palabras clave: Música escénica - percusión - concepto - performance - análisis Interpretativa

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 247]

1. Introdução

As possibilidades performativas do percussionista no contexto da música contemporânea têm sido expandidas desde o início do séc. XX. A diversidade de atuação tem colocado o percussionista em situações de performance um tanto diferenciadas no que diz respeito à execução musical tradicional onde a audição está em primeiro plano. Essas situações muitas vezes apresentam estímulos que vão além do auditivo, exigindo um posicionamento diferenciado do músico na performance e expondo ao expectador um ambiente multiartístico.

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

A pesquisa foi direcionada a partir do questionamento sobre a conceitualização estético-musical da Música Cênica para Percussão relacionando-a com correntes vanguardistas (*Happenings, Body Art e Performance Art*) além de outras formas de expressão artística como Dança, Teatro e Poesia. Várias obras compostas para percussão apresentam características composicionais que indicam uma aproximação com essas tendências e/ou correntes. Assim, delineamos algumas características peculiares da Música Cênica para Percussão no que diz respeito ao desenvolvimento de aspectos artísticos extra musicais que realçam o resultado visual da performance e atuam diretamente como parte estruturante da obra. Esse delineamento foi feito a partir da observação e análise de obras para percussão.

Vale a pena destacar que muitos percussionistas se distanciam desse tipo de repertório por acreditarem ser necessária um *knowhow* sobre teatro que não faz parte da formação de um músico. Apesar de não desconsiderarmos a importância de todo tipo de aprendizado extra que um artista possa agregar à sua formação, esperamos com essa pesquisa atrair esse percussionista 'desconfiado', demonstrando que a Música Cênica para Percussão está além do 'atuar teatral' e que as correntes aqui observadas em comunhão com o repertório percussivo dão espaço para todo tipo de experimentação do músico, inclusive quando o mesmo não está acostumado com esse *metier* estético.

2. Conceitualização da Música Cênica para Percussão

A interação das expressões artísticas pode ser identificadas desde o séc. V a.C., como afirma Bourscheid (2008). Salzman e Desi (2008) e, Hansen (2014), consideram que desde o final do séc. XVIII até o início do séc. XX, a Ópera se caracterizou como um de seus grandes expoentes. Grout e Palisca (2007) explicam que a música produzida no período entre 1900 e 1930, foi designada como

“música nova” devido à natureza experimental adotada pelos compositores, onde diversas obras se destacaram com a utilização da percussão em distintas formações.

A música de concerto para percussão no Ocidente surge o início do século XX numa perspectiva experimentalista e muitas vezes avessa às tradições, da mesma forma que diversas correntes artísticas como o Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc.

Por volta da década de 40 do séc. XX alguns compositores norte-americanos e europeus passaram a se interessar por explorar também os aspectos visuais e cênicos na performance musical com a percussão. Surgiram composições musicais que ressaltaram características composicionais em voga: a experimentação, a interação simultânea entre diferentes expressões artísticas, indeterminação na escolha da instrumentação e a exploração do timbre e da visualidade da performance. Como exemplo, John Cage (1912-1992), em 1940 compôs, o que consideramos ser, a primeira obra de Música Cênica escrita para Percussão: *Living Room Music* (Cage, 1940).

A atenção de compositores em explorar as possibilidades performativas que são peculiares à prática percussiva contribuiu para a aproximação com outras expressões artísticas, suscitando elementos composicionais na performance que evocam tanto o aspecto sonoro quanto o visual, estruturando a obra de tal forma que as formas de expressão utilizadas (sonora e cênica) já não podem existir uma sem a outra, caso contrário a obra perde o seu sentido.

2.1. Conceitos

Para Becker, “quanto mais e melhor algo do mundo externo é representado num conceito, mais representante da sua categoria esse conceito será.” (BECKER et al, 2001, p. 573).

A maioria das nomenclaturas encontradas têm no Teatro alicerce fundamental para seu conceito. No entanto, essa é uma das principais diferenças percebidas entre os conceitos pesquisados e as características evidenciadas nas obras cênicas para percussão. Como exemplo podemos citar a obra *Musique de Table* (MEY, 1987), onde a relação é com a dança e não com o teatro.

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

a) Griffiths (1995)

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

Em *Le corps à corps* (APERGHIS, 1978), obra composta para um percussionista tocando Zarb, o percussionista precisa recitar um texto, pronunciar sílabas sem sentido semântico e sons não vocais ao mesmo tempo em que toca seu instrumento. De acordo com Huang, “*The mastering of the zarb and controlling of the voice are the two*

required technical skills in playing the piece but, for me, what really brings this piece to life is the performer's ability to imagine, animate, and tell a story". (HUANG, 2011, p. 48).

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

b) Durney (1996)

Durney analisa as obras cênico musicais do compositor Georges Aperghis (1945-) e explica que Aperghis não se preocupa com a distinção entre *Ópera e Théâtre Musical*, pois o mesmo está à procura de outra forma de composição (DURNEY, 1996, p. 10). O autor utiliza as terminologias *Théâtre Musical e Musique De Scène* para se referir às obras cênico musicais e não apresenta nenhuma distinção entre os mesmos. Encontramos também o uso de mais duas terminologias que contemplam obras cênico musicais para percussão em uma das categorias no catálogo de obras de *Aperghis* (1945-). Essa categoria contempla obras para percussão em formato de solos, câmara para percussão e câmara mista, são elas: *Retrouvailles* (2013), *Luna Park* (2011), *Zeugen* (2007), *Commentaires* (1996), *Le Corps à Corps* (1979), *Les Guetteurs de Sons* (1981), *Les 7 Crimes de L'amour* (1979) e *Tryptique* (1982 – 1983).

c) Schick (2012)

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

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

d) Heile (2006)

O autor descreve o desenvolvimento das ideias de Kagel (1931-2008), e utiliza da terminologia desenvolvida pelo compositor, *Instrumental Theatre*. A terminologia dada pelo autor também contempla conceitualmente as obras analisadas. Mas apontamos a menção da palavra *Theatre* que reforça novamente a relação Música e Teatro, relação esta que não concordamos por não abranger todas as relações multiartísticas que a Música Cênica para Percussão pode apresentar.

e) Salzman e Desi (2008)

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

f) Serale (2011)

O autor adota o conceito de Mauricio Kagel (1931-2008), sobre o *Instrumental Theater*, e utiliza a terminologia traduzida "Teatro Instrumental". Serale explica sobre

o conceito na perspectiva do compositor e pontua que o teatro instrumental se impõe como uma "re-humanização do fazer musical" (SERALE, 2011, p. 24).

g) Huang (2011)

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

Sobre o termo ela explica que: "*music theater is used very broadly in reference to music performances that incorporate theatrical elements. In the second half of the 20th century, the term can refer to experimental mixtures of music and theater*" (HUANG, 2011, p. 41).

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

h) Veloso (2012)

Veloso (2012), utiliza o termo "cena híbrida" e a descreve como uma cena que busca integrar diferentes linguagens artísticas.

Embora tenhamos constatado uma similaridade na definição deste autor com a Música Cênica, esclarecemos que o autor aplica suas conclusões para o desenvolvimento do ator. Para nossa pesquisa, o foco foi dado para a preparação do músico percussionista.

i) Green (2014) e Hübner (2010)

Os dois autores utilizam o termo *Music Theatre*, como observado em: "The last fifty years of music theatre practice have brought a large variety of performance modes for musicians to the theatrical stage" (HÜBNER, 2010, p. 73), e em "Music Theatre is a still developing art form and its future is not clear." (GREEN, 2014, p. 15). Ao caracterizar essa forma musical, Hübner (2010), afirma que a mesma permite o músico se utilizar de efeitos teatrais sem necessariamente se tornar um ator.

Percebe-se uma proximidade muito grande entre *Music Theatre e Music Theater*. Porém os conceitos dessas duas terminologias podem nos levar à diferentes caminhos composicionais.

j) Martins (2015)

A autora utiliza as três nomenclaturas para se designar o mesmo objeto: "música cênica ou teatro instrumental ou música-teatro". Contudo, demonstra maior interesse na terminologia Música Cênica.

k) Drumming (s.d)

No dossiê do *Drumming* grupo de percussão, há uma seção específica para obras cênico musicais que compõem o repertório do grupo. Constata-se que o grupo também utiliza a terminologia *Música Cênica* em português e, além dessa, o dossiê apresenta duas terminologias traduzidas para o espanhol e inglês: *Música Es-*

cénicas e Scenic Music. (DRUMMING, s.d). As terminologias encontradas nesse dossiê foram as mais próximas de Música Cênica.

I) Oxford online dictionary / Oxford music online

Nas duas plataformas dos dicionários online foram encontradas duas terminologias: *Experimental Music Theater*, definida como: “An interdisciplinary practice centered on the exploration of nontraditional relationships between the fields of music and theater.” (OXFORD ONLINE DICTIONARY), e Music Theatre, para qual encontramos duas definições, onde constatamos mais uma vez a relação entre música e teatro, nos dois conceitos. Foram encontradas dezessete nomenclaturas distintas e a partir delas tornou-se possível uma escolha terminológica baseada entre a eloquência, as terminologias e os conceitos.

3. Paralelo entre Música Cênica para Percussão e algumas Tendências e Expressões Artísticas.

Na nossa pesquisa foram encontradas obras que propõem integrações entre música cênica para percussão e outras expressões artísticas. A maneira como as composições são desenvolvidas demonstram uma indissociabilidade entre as expressões artísticas utilizadas, os elementos agregados das diversas áreas artísticas se tornam estruturantes da obra. Essas relações foram observadas do ponto de vista do intérprete resultando numa classificação das obras de acordo com as integrações notadas. Para demonstrarmos uma aproximação evidente entre a Música Cênica para Percussão e tendências artísticas de vanguarda, realizamos paralelos entre a música cênica para percussão (baseados em obras de referência do repertório). As obras estudadas nos permitiram elencar diversas integrações com correntes e expressões como: *Happenings*, *Body Art*, *Performance Art*, Dança, Teatro, Artes Visuais, Poema e Artes Marciais. Embora o material pesquisado tenha nos possibilitado este resultado, acreditamos na existência de outras possíveis relações aqui não mencionadas.

As características que envolvem as correntes vanguardistas estão presentes de maneira variada e concomitante nas obras cênico-musicais para percussão. Apresentam diferenciações muito sutis, o que por vezes pode tornar plural a identificação das correntes em questão.

I) Happenings

John Cage (1912-1992) e Merce Cunningham (1919-2009), se destacaram no início da tendência dos *Happenings* por volta de 1950. O posicionamento desses artistas demonstrava grande teor de experimentações que envolviam elementos diversos das artes plásticas, teatro, música, dança, dentre outras expressões artísticas juntamente com o advento da tecnologia. Além do uso de ruídos e de recursos cênicos.

Com a obra *18 Happenings in 6 Parts*, de Allan Kaprow, estreada em 1959, o movimento de fato obteve o nome e o conceito de *Happenings*. Bonatto, diz que “Os *Happenings* [...] trazem na sua emergência histórica a questão da impossibilidade de reprodução” (BONATTO, 2015, p. 33). A autora também elenca algumas características apontadas por Allan Kaprow (1927-2006), tais como os locais nos quais são concebidos e apresentados, ausên-

cia de enredo, forte ênfase na improvisação e o envolvimento com o acaso.

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

II) Body Art

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

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

Na Música Cênica para Percussão é possível perceber uma aproximação às características da *Body Art* nas obras: *Lost and Found* (RZEWSKI, 1985) *Corporel* (GLOBOKAR, 1985) e *Adieu, Notre Petite Table* (GRIFFIN, 2003).

III) Performance Art

No que diz respeito à Performance Art, Bonatto afirma que “suas ações tinham origem em exercícios de improvisação ou ações espontâneas, com a incorporação de técnicas de dança, mímica, teatro, música, fotografia e cinema (BONATTO, 2015, p. 27).

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

Podemos fazer um paralelo bem interessante entre a composição *Light/Dark* (1977), de Marina Abramovic com a obra *Vice-Versa*, de François Sahrhan (2008), onde dois indivíduos sentam-se frente a frente e golpeiam a face do outro com a palma da mão.

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

em cima. Essa preparação é percebida na leitura da partitura, a compositora não menciona na bula.

Com essa variedade de instrumentação a compositora constrói o aspecto visual da obra. Não há referência quanto à condução das ações e do cenário. Como em *Dressur* (KAGEL, 1977), a visualidade é instigada pelo resultado natural das ações no palco e pela movimentação física do performer.

Acreditamos que a compositora esteja interessada na ação desprovida de intenção, o simples ato pelo ato. Mas mesmo com uma despreocupação com o efeito cênico, ressaltamos que há expressões como: *nervous like, as fast as possible, agressive, sensual*, que potencialmente exigem um comportamento físico diferenciado na execução da música, principalmente quando se pede para esfregar as mãos no bumbo sensualmente durante cinco segundos.

Outro detalhe que, para nós, suscita a visualidade, se apresenta no final da obra onde a compositora instrui o performer a pegar o papel A4 que está no bumbo, caminhar muito rápido para próximo do espelho, pegar o lápis no chão e escrever no papel “*Nobody is going to touch me*”, em uma variação de dinâmica do *piano* para o *forte*. A obra apresenta partes de improviso, característica notada na maioria das obras analisadas; liberdade quanto à escolha do instrumental, a montagem dos instrumentos e quanto à gesticulação das ações; e, a escrita é tradicional e gráfica com representação de objeto através de desenhos.

IV) Música Cênica para Percussão e Dança

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

Movimentos corporais, efeitos visuais com flashes de luz projetados e imagens transformadas em tempo real pela interface do computador são elementos extramusicais envolvidos na obra que dão à música um caráter de obra multiartística.

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

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

Outras obras de Mey (1956-), destinadas à percussão, também utilizam da interação Música/Dança. Em *Musique de Table* (Mey, 1987), música composta para três percussionistas utilizando toques com as mãos sobre o tampo de uma mesa, o compositor pede movimentos com as mãos como uma coreografia de dança para criar a atmosfera sonora e visual da obra. Grant (2006), sobre

Musique de Table (Mey, 1987), descreve como sendo: “Um ballet para seis mãos” (GRANT, 2006, p. 15).

Não há enredo a se seguir, as ações acontecem como em *Light Music* (MEY, 2004), sem conexão com uma história. Porém, essa obra se difere por um sutil direcionamento do compositor sobre a encenação dos músicos, na bula lê-se: “*La pièce requiert la plus grande simplicité théâtrale*” (Mey, 1987, p. 1). O compositor também dá instruções cênicas quanto à utilização da luz.

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

No movimento *fugato* há uma seção onde geralmente os músicos aproveitam para explorar uma encenação cômica. Essa encenação não é complexa, respeitando a instrução quanto à simplicidade teatral e resulta do movimento da virada de página. Cada percussionista possui dois compassos para virar sua página resultando em um efeito cênico.

O compositor trabalha a grafia para indicar os movimentos e suas direções para que o performer possa realizá-los. A direção que o círculo desenhado segue (para baixo ou para cima), indica também a direção para onde o performer vai realizar o movimento circular, tal como sugere a grafia.

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

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

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

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

V) Música Cênica para Percussão e Teatro

São três as principais características, consideradas neste trabalho, que expõem a relação Música e Teatro: a valorização da dramaturgia da obra, a presença de um enredo e a sugestão de um personagem. O levantamento de obras para percussão que integram Música e Teatro, mostrou que essa é a classe onde há o maior registro de

obras, nos atentaremos à duas, são elas: “...And Points North” (SMITH, 1985-90), exemplo de obra com enredo, personagem e narração; e Dressur (KAGEL, 1977) como exemplo de obra sem enredo em uma perspectiva mais aproximada do Teatro do Absurdo.

“...And Points North” (SMITH, 1985-90), foi escrita para um percussionista narrador e dedicada ao percussionista Steven Schick (1954-). A obra possui três movimentos que sugerem cenários diferentes que devem ser formados cenicamente pela própria distribuição dos instrumentos no palco. Requer uma performance incomum para o percussionista, que de acordo com Wadley (1998), é instruído a: “*The performer is instructed to recite poems in the English and an American Indian language (Passamaquoddy) as well as sing wordless melodies in counterpoint to the complex rhythms played on the instruments*” (WADLEY, 1998, p. 44).

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

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

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

Sobre isso, Wadley diz que: “*The poem in the first movement is constructed to depict the idea of a modern city*” (Wadley, 1998, p. 49). O compositor utiliza a semântica das palavras em conjunto com a proposta do enredo em cada movimento, como exemplo podemos considerar que as palavras *frozen, emptied, e clear*, remetem à características comuns de um ambiente gelado, tal como na cidade descrita pelo compositor.

Dessa maneira, percebe-se uma ligação do texto tanto com o enredo quanto com a cena e o ritmo. Wadley menciona que através dos poemas, o compositor “[...] provides a means of a spiritual passage for the performer and audience: leaving the familiar and real, moving toward the unknown and ethereal” (WADLEY, 1998, p. 58). Quanto à cena, afirma que: “*Maine’s environment is not only reflected in the title and “plot” of “...And Points North”, but the music itself comments on the calm and*

quiet of the state’s landscape” (WADLEY, 1998, p. 47).

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

O movimento começa com uma série de seis eventos e uma recitação de um texto. Os eventos são improvisados com instruções dadas pelo compositor, neles o percussionista explora sonoridades com as árvores dispostas no cenário. Na instrução o compositor pede: “*Improvise two phrases on the trees; be more physically active; use some rolls and a smattering of periodicity in the midst of aperiodic rhythms*” (SMITH, 1985-90, p. 7). Schick (2006), relata que no segundo movimento: “[...] *the percussionist appears to be less a musician and more an average person in the forest.*” (SHICK, 2006, p. 158). Consideramos que esse distanciamento do percussionista enquanto músico, mencionado pelo autor, se dá em função das ações corporais extramusical exigidas na performance.

No último movimento, o compositor realça as características do ambiente onde o personagem finalmente encontra o que procurava, “o espírito do Norte”. Wadley menciona que no terceiro movimento Smith (1948-) faz a representação musical da chegada do personagem no local desejado “[...] *in the cold, northern wilderness.*” (WADLEY, 1998, p. 47).

Nesse movimento há uma montagem de um cenário por onde o percussionista caminha: dois corredores montados com folhas secas e galhos. Como nos outros movimentos, há um texto recitado, mas desta vez o compositor pede que seja em uma língua indígena oriunda do norte dos Estados Unidos, chamada Passamaquoddy. Presumimos que haja uma relação próxima ou talvez íntima do compositor com essa língua. A preocupação apresentada na bula com a forma de ser tocado esse movimento também nos indica essa possível relação: “*Movement III should be musically restrained and imued with respect for the sounds of the earth and the silence which encircles them*” (SMITH, 1985-90).

O compositor também mostra certa preocupação sobre como o percussionista conduzirá a performance no que diz respeito ao movimento, som, texto e teatro. Ele instrui que “os elementos da performance devem ser conscientemente considerados” (SMITH, 1985-90, tradução nossa). A estética composicional da Música Cênica, colabora para a reativação do estímulo visual inerente da performance musical. Um dos pioneiros em explorar a relação visual da performance foi Kagel (1931-2008), compositor das obras: *Sur Scène* (1959/1960), *Sonant* (1960), *Match* (1964), *Pas de Cinq* (1965), *Dressur* (1977), *L’art bruit* (1995) e *Rrrrrrr...* (1981-82), obras cênico musicais que utilizam a percussão.

Como segunda exemplificação da interseção entre Música e Teatro na Música Cênica para Percussão, utilizaremos Dressur (KAGEL, 1977), obra composta para três percussionistas, dedicada ao grupo francês Trio Le Cercle. Todos os elementos citados em “...And Points North” (SMITH, 1985-90), coincidem-se com Dressur (KAGEL, 1977): a valorização da dramaturgia; sugestão de perso-

nagens; preocupação com os elementos cênicos e extra-musicais; descrição minuciosa das ações e da montagem do cenário e a presença do enredo.

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

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

Sobre a obra, Martins diz que: “Na realidade, Kagel utiliza o circo como metáfora para falar da dominação humana e de certos constrangimentos também comuns ao mundo da música.” (MARTINS, 2015, p. 20, grifo nosso). Estabelecendo diálogo entre as descrições de Serale (2011) e Martins (2015), com as características apresentadas por Scherer (2013), compreendemos que os constrangimentos comuns ao mundo da música mencionados por Martins, equivale à situação isolada utilizada pelo compositor. O humor irônico e agudo imbuído nas ações remetem às palhaçadas, e as ações cênicas sem sentido equivalem ao *nonsense*.

Por fim, a partitura de *Dressur* (KAGEL, 1977), apresenta os padrões da escrita tradicional, porém, com utilização de textos que minuciosamente explicam como deve ser executada cada ação.

VI Música Cênica para Percussão e Poema

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

As duas últimas obras exemplificam a dificuldade de se categorizar a Música Cênica para Percussão. Nessas obras há a recitação de um poema e como resultado do enredo do texto agrega-se ao performer uma proximidade com a representação.

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

Em *Ursonate* (SCHWITTERS, 1921-1932), poema sonoro baseado no poema fonético “*fmsbw*” (1920) de Raoul Hausmann (1886-1971), Holderbaum (2013) diz que o conteúdo fonético desse poema passa por um desenvolvimento até chegar a uma sonoridade textual regida sob uma forma musical estrita: a sonata (HOLDERBAUM, 2013, p.

1). Embora a obra não tenha sido dedicada especificamente para músicos, foram encontradas uma quantidade considerável de performances realizadas por músicos.

Zorzeto descreve a obra da seguinte forma: “é um poema dadaísta escrito. Constituída apenas por fonemas derivados do idioma alemão” (ZORZETTO, 2016, p. 41).

A consideramos como música cênica por ter sido pensada musicalmente e por requerer atenção para o resultado visual da performance, uma vez que os fonemas recitados não possuindo significado semântico a performance passa a chamar a atenção para o gesto musical e cênico. A partitura é completamente textual e possui poucas indicações musicais. A escrita não segue um fluxo de direção contínuo. Quanto à relação com a Sonata, é somente estrutural.

Em *Tradúzimu??* (ABREU; TORT, 2006), também há interação entre poema e música. A obra foi direcionada para dois percussionistas, e tem como base estruturante do ritmo o poema Traduzir-se de Ferreira Goulart (1930 – 2016). A ação cênica em evidência é a recitação do poema em uníssono às ações de se tocar os instrumentos. O ritmo dos instrumentos soa em uníssono com as vozes, os compositores instruem que: “cada sílaba do poema corresponde a uma unidade de tempo. O pulso constante combinado com a acentuação silábica das palavras, cria o desenho rítmico que perpassa toda música” (ABREU; TORT, 2006).

Há uma liberdade quanto à declamação do texto, podendo este não ser declamando, declamado antes ou durante a execução. Uma vez apresentado o tema principal a música segue com quatro variações baseadas na exploração tímbrica dos instrumentos.

Os compositores utilizaram os ritmos resultantes da declamação do texto para desenvolver toda a obra. Explicam que cada sílaba do poema corresponde a uma unidade de tempo. “O pulso constante combinado com a acentuação silábica das palavras, cria o desenho rítmico que perpassa toda música” (ABREU; TORT, 2006, p. 1). A partitura segue os padrões tradicionais com a presença do texto do poema na introdução.

VII Música Cênica para Percussão e Artes Marciais

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

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

A obra possui seis movimentos, sendo que os movimentos cênicos são explorados no final do quarto, no quinto e no final do sexto movimento. A partitura segue os modos tradicionais com exceção do quinto movimento, que apresenta uma notação com desenhos do teclado da marimba com setas que sugerem a movimentação a ser

feita com os braços. São com essas movimentações com os braços onde se percebe a proximidade dos movimentos com o *Taichi Chuan*.

A compositora pede para que o percussionista, depois de estar virado de costas para a plateia, toque em uma marimba imaginária sua obra para marimba favorita, instruindo para que esta ação seja executada de forma deslumbrante.

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

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

A partitura possui escrita tradicional, gráfica com abertura para improvisação.

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

Embora o efeito visual resultante das performances nos permita relacionar à alguma arte marcial, Aroso explica que: Inspiration for these gestures comes from the art of Japanese calligraphy and the use of a significant, expressive gesture before each brush stroke. During the piece, the performer activates vocal noises and uses only hands and soft mallets to play skin drums and a single crotale. (TOLENTINO, *apud* AROSO, 2014, p. 112). O autor acrescenta que a característica mais marcantes é a forte ligação com o significado visual do gesto. Há relação entre os gestos e os sons, em alguns momentos o performer prepara o som, em outros o ataque é súbito. De acordo com Aroso, “*The choice of a gesture during the performance of Sen VI might affect listeners in various ways.*” (AROSO, 2014, p. 93). Percebemos que na música com interação com as artes marciais, é suscitada a relação direta do movimento com a execução sonora. A relação do movimento com o som está presente em qualquer performance, por exemplo, ao tocar um tímpano em uma dinâmica forte o percussionista erguerá o braço para realizar o ataque, porém, na Música Cênica, o gesto passa a ser um elemento comunicador estruturante para o resultado visual.

4. Discutindo Terminologias e o Conceito de Música Cênica

De acordo com Martins “a decisão sobre qual termo utilizar para a designação desse estilo é outro grande desafio, pois ainda há controvérsias sobre qual termo que se aplica a esse estilo musical” (MARTINS, 2015, p. 7). Porém, a autora demonstra uma decisão pelo termo Música

Cênica, e justifica apontando a ordem das palavras que fazem jus com a ordem hierárquica dos eventos: *Música + Cênica*, o que ajuda na compreensão de que “se trata de um evento musical acompanhado de ações cênicas” (MARTINS, 2015, p. 7).

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

Compreende-se que o conceito de Pavis sobre ‘cênico’, sugere uma abrangência ao que é espetacular, abarcando todas as expressões artísticas que instigam a visualidade, abrindo possibilidades para outras interações além da música e teatro.

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

5. Considerações Finais

O propósito dessa pesquisa foi de expor e discutir os conceitos e as características da Música Cênica para Percussão. Para isso introduzimos um contexto histórico que evidenciou a produção de obras que interagem diferentes expressões artísticas, os conceitos encontrados sobre Música Cênica e obras musicais que nos possibilitaram o entendimento das características desse gênero musical. O paralelo entre correntes como *Happenings*, *Body Art* e *Performance Art*, nos ajudou a entender de onde vêm algumas das características estéticas composicionais que permeiam a Música Cênica para Percussão. Como características essenciais da Música Cênica podemos elencar: o caráter experimental que interage diferentes expressões artísticas, quebra com os modelos tradicionais de composição, inovações no quesito visual da performance, utilização de textos e notação gráfica nas partituras, impossibilidade de reprodução da performance, abertura quanto aos locais de apresentação, ausência de enredo (aproximação com o Teatro do Absurdo), ênfase na improvisação, envolvimento com o acaso, presença física do músico como parte essencial da performance, evidenciação do corpo e a transformação do papel usual do percussionista.

Para discutir sobre o conceito partimos do levantamento de terminologias utilizadas por vários autores, onde a maioria dos conceitos fazem referência à relação Música/Teatro, o que para nós não faz jus à Música Cênica, pois a mesma apresenta obras que não se vinculam ao teatro. Dessa maneira, justificamos a utilização do termo Música Cênica baseados primeiramente no significado de ‘Cênico’, que remete à qualquer expressão artística que faz uso da visualidade. Outro motivo para a escolha foi

baseado nas ideias de Martins que diz que a ordem das palavras no termo Música Cênica denota que “se trata de um evento musical acompanhado de ações cênicas” (MARTINS, 2015, p. 7).

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

Consideramos que a Música Cênica apresenta singularidades composicionais que nos possibilitam considerar o gênero musical. E se tratando de Música Cênica para Percussão, foi possível constatar um considerável quantitativo de composições que evidenciam as características deste gênero.

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

6. Bibliografia

- APERGHIS, Georges. *Le corps a corps. Partitura. Paris: Editions Salabert, 1978. Graffitis. Partitura. Paris: Editions Salabert, 1980.*
- ALEXANDRI, Marianthi P. *Touch. Partitura manuscrita. 2001.*
- AROSO, Nuno Mendes Moreira. *The gesture's narrative: Contemporary Music for Percussion. Tese (doutorado). Universidade Católica de Portugal. Março, 2014.*
- BECKER, Maria A. d'A. *Estudo Exploratório da Conceitualização de Criatividade em Estudantes Universitários. Psicologia: Reflexão e Crítica, 14(3), p. 571-579, 2001.*
- BONATTO, Mônica Torres. *The gesture's narrative: contemporary music for percussion. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.*
- BOURSCHEID, Marcelo. *Encenação e Performance no Teatro Grego Antigo. Monografia, Curitiba, 2008.*
- CAGE, John. *Living Room Music. Partitura. Henmar Press, Nova York, 1940.*
- DURNEY, Daniel. *Les composition sceniques de Georges Aperghis- Une écriture dramatique de la musique. 1996. Disponível em: < <http://www.aperghis.com/> > Acesso em: 12/09/2015.*
- DRUMMING, Dossiê. *Arquipélago Drumming. Direção artística: Miquel Bernat, Projeto financiado por: MC Ministério da Cultura e DG Artes, Direção geral das artes, Portugal (s.d).*
- GLOBOKAR, Vinko. *Vinko.? Corporel. Partitura, Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters, Paris, 1985.*
- Toucher. Partitura, Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters, 1973.*
- GLUSBERG, Jorge. *A Performance Art. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.*
- GRANT, Natalie. *Text, movement and music: na annotated catalogue of (selected) percussion Works 1950 – 2006. Dissertação de bacharelado. Victorian College of the Arts. 2006.*
- GREEN, Ryan T. *Music Theatre: Concepts, Theories & Practices. Falmouth University. Academy of Music & Theatre Arts. Submitted in the Spring Term, 2014.*
- GRIFFIN, Sean. *Pattycake. Partitura disponível em: <http://www.seangriffin.org/>, 2002.*
- GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX. São Paulo: Editora MartinsFontes, Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto, 1995.*
- GROUT, D. J; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental. Tradução de Ana Luísa Faria, 5a ed. Lisboa: Editora Gradiva, 2007.*
- HANSEN, Claudia. *A definition by a staging musician. Tese de Mestrado, Koninklijk Conservatorium Den Haag, Amsterdam, 2014.*
- HEILE, Björn. *The Music of Mauricio Kagel. Ashgate Publishing Limited. University of Sussex, UK, 2006.*
- HOLDERBAUM, Flora Ferreira. *Motivo, Tema e Forma na Ursonate de Kurt Schwitters. In: III Encontro Internacional de Música Arte Sonora- 2012, 2013, Juiz de Fora. Revista do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora, 2013. v. 3. p. 1-11.*
- HOSOKAWA, Toshio. *Sem VI. Partitura. Schott Japan Company, 1993.*
- Aiyung Huang & Friends, *Save Percussion Theater. DVD, Production: Mode records, 96/24 bit hi-definition, New York, 2012.*
- HÜBNER, Falk. *Entering the stage – musicians as performers in contemporary music theatre. New Sound. 36, II/2010. P. 63-74.*
- KAGEL, Mauricio. *Rrrrrr.... Partitura. Henry Litolf's / C. F. Peters, 1981/82.*
- Dressur. *Partitura. Peters Edition, 1977*
- KLEIN, Yves. *O Salto no Vazio. Imagem. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64461>. Acesso em 02/08/2016.*
- MEY, Thierry De. *Silence Must Be! Partitura. Disponível em: <http://www.acanthes.com/music/2013/silence/Silence-ModusOperandi-FINAL.pdf>, 2002.*
- Musique de Table. Partitura. PM Europe Publications, 1987.*
- Program notes (2004). Disponível em: http://archive.gramme.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT_MUSIC-GB.pdf. Acesso em: 19/08/2016;*
- MEY, Thierry De. *Light Music (2004) - Program notes with Jean Geoffroy. Disponível em: http://archive.gramme.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT_MUSIC-GB.pdf. Acesso em: 23/02/2016.*
- MARTINS, Natali C. *Música cênica no repertório de percussão contemporâneo: estudo interpretativo de Toucher, de Vinko Globokar. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2015.*
- OXFORD MUSIC ONLINE. *Verbetes sobre Music Theatre e Experimental Music Theater Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7102?q=music+theater&search=quick&pos=7&start=1#firsthit>. Acesso em: 20/07/2015.*

- RZEWSKI, Frederic. *Lost and Found*. Partitura disponível em: [http://imslp.org/wiki/Lost_and_Found_\(Rzewski,_Frederic\)](http://imslp.org/wiki/Lost_and_Found_(Rzewski,_Frederic)), 1985.
- SARHAN, François. *Vice Versa*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Sik8xmH8f8>. Acesso em 02/02/2017. Performance do grupo Quaquaqu Trio.
- SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. Oxford University Press, p. 3. Londres: 2008.
- SERALE, D. O. *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.
- SCHERER, Telma. *Exercícios do tempo: Dias felizes e Esperando Godot*, de Samuel Beckett; O marinheiro, de Fernando Pessoa. Dissertação (mestrado). Universidade do Rio Grande do Sul. Maio, 2013.
- SCHICK, Steven. *The percussionist's art: same bed, different dreams*. University of Rochester Press, Nova York, 2006.
- SCHWITTERS, Kurt. *Ursonate*. Partitura disponível em: <http://www.ubu.com/historical/schwitters/ursonate.html>, acessado em 20/09/2015.
- Ursonate*. Partitura disponível em: <http://www.merzmail.net/ursonatepdf.pdf>, acessado em 25/02/2017
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- SMITH, Stuart Saunders. *...And Points North*. Partitura Smith Publication, Baltimore, USA, 1985-90. Everett, PA,
- TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica. O conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Ed. Annablume, 2003, p. 40-41.
- TORT, Carlos B; ABREU, Francisco. *Tradúzimo??*. Partitura. Eduções K-TZ, 2006.
- VELOSO, G. A. V. *A composição e o corpo cênico: um estudo de arte corporal para a composição de uma cena híbrida*. Campinas, SP, 2012. WARNER, Daniel.
- COX, Christoph. *Audio culture: readings in modern music*. New York, 2005.
- ZORZETTO, Paulo. *Percussão e voz na música-teatro em três obras solo: proposta de um modelo vocal para*

percussionistas (mvp). Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016. 182 f.

Abstract: This article brings to light terminological and performativity concepts about Scenic Music and its relation to music written for percussion. These two themes (both coming from the 20th century) interconnected by their experimental nature. Conceptual classifications and systematizations will be able to assist interpreters and composers in performativity and compositional constructions of aesthetically related works. We did parallels with avant-garde artistic trends of the 20th century (Happenings, Theatre of the Absurd, Body Art, Performance Art, Contemporary Dance, etc.). We refer to important authors such as John Cage, Marina Abramovic and Yves Klein, as well as current reflections such as Bonatto (2015), Pavis (2008), Huang (2011) Martins (2015) and Hansen (2016).

Key words: Scenic music - percussion - concept - performance - interpretive Analysis

Resumo: Este artigo traz à luz conceitos terminológicos e performativos sobre Música Cênica e sua relação com a música escrita para percussão. Esses dois temas, ambos advindos do séc. XX, interligam-se pela sua natureza experimental. Classificações e sistematizações conceituais poderão auxiliar intérpretes e compositores nas construções performativas e composicionais de obras relacionadas esteticamente. Traçamos paralelos com tendências artísticas de vanguarda do séc. XX (Happenings, Teatro do Absurdo, Body Art, Performance Art, Dança Contemporânea, etc.). Referenciamos autores importantes como John Cage, Marina Abramovic e Yves Klein, além de reflexões atuais como Bonatto (2015), Pavis (2008), Huang (2011) Martins (2015) e Hansen (2016).

Palavras chave: Música cênica – percussão – conceito – performance - análise Interpretativa

^(*) **M. Kemuel Kesley Ferreira dos Santos**. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - IFG

^(*) **Fernando Martins de Castro Chaib**. Universidade Federal de Minas Gerais – PPGMUS/UFMG

Endogamia Teatral: El Oxígeno para nuevos públicos. Aproximaciones a partir de la experiencia con el Taller de la Escena al Espectador

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Ana Florencia Lindenboim ^(*)

Resumen: La propuesta de acercar al público a la experiencia escénica (por caso, el taller de la Escena al Espectador que funciona desde 2016 como espacio gratuito y abierto a toda la comunidad en el marco del Programa Cultural en Barrios dependiente del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) pretende romper el cerco de la endogamia teatral principalmente padecida por el prolífico circuito de teatro independiente, y se propone levantar la barrera para que nuevos públicos se acerquen y accedan a las salas teatrales.