

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Música**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

Aquim de Souza Lopes Almeida

**A TEATRALIDADE NA PERFORMANCE PERCUSSIVA:**  
**uma abordagem criativa**

Belo Horizonte  
2023

Aquim de Souza Lopes Almeida

**A TEATRALIDADE NA PERFORMANCE PERCUSSIVA:  
uma abordagem criativa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Música da Universidade Federal de Minas Gerais,  
como requisito parcial à obtenção do título de Doutor  
em Música.

Linhas de Pesquisa: Performance Musical.

Orientador: Fernando Chaib

Belo Horizonte  
2023

A447t Almeida, Aquim de Souza Lopes.

A teatralidade na performance percussiva [manuscrito] : uma abordagem criativa / Aquim de Souza Lopes Almeida . - 2023.

260 f. : il.

Orientador: Fernando Martins de Castro Chaib.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

I. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Percussão. I. Chaib, Fernando Martins de Castro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Aquim de Souza Lopes Almeida**, em 1º de setembro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Gilmar da Silva Goulart  
Universidade Federal de Santa Maria

---

Prof. Dr. Bruno Soares Santos  
Universidade Federal de São João Del-Rei

---

Prof. Dr. André Cavazotti e Silva  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Martins de Castro Chaib, Professor do Magistério Superior**, em 09/09/2023, às 15:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Cavazotti e Silva, Presidente de comissão**, em 10/09/2023, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilmar da Silva Goulart, Usuário Externo**, em 11/09/2023, às 21:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 12/09/2023, às 13:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Soares Santos, Usuário Externo**, em 12/09/2023, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site: [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2540928** e o código CRC **DEA26074**.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe aplicar o conceito de Teatralidade na Performance Percussiva, em uma abordagem criativa. Para tanto, no primeiro capítulo, exploramos os conceitos de performance a partir de material teórico de Schechner, Féral, Fernandes e outros autores. A partir daí nos aprofundamos no conceito de *Performance* enquanto expressão artística para traçando um paralelo entre o *happening*, *body art*, *action painting* e *performance art* e três obras do repertório percussivo: *Living Room Music*, *Dressur* e *Vice Versa*. Entendido o lugar da performance percussiva e entendendo existir essa relação entre Performance e Teatralidade nos debruçamos sobre o conceito de Teatralidade, algo ainda pouco visitado em música, para observar possíveis características comuns e paralelas para aliarmos à construção da performance do repertório escrito para instrumentos de percussão, buscando compreender até que ponto a aplicação desse conteúdo pode influenciar nessa prática da performance percussiva trazendo novos elementos para essa construção performativa. Para isso, nos debruçaremos em observar alguns elementos da Teatralidade em diversas expressões artísticas, para, num seguinte momento, observar elementos desse conceito em aspectos gestuais e corporais do percussionista em sua performance. Finalmente no terceiro capítulo, aplicamos esse conceito sobre quatro obras do repertório percussivo, a partir de uma abordagem criativa minha: *Omar*, *The Source*, *Coquim – Saudade das Laranjeiras* e *Oxóssi*, com vias a ilustrar os resultados que se podem obter numa performance percussiva através dessa relação conceitual.

**Palavras-chave:** Performance Percussiva; Teatralidade; *Performance* como expressão artística; Teatralidade na performance percussiva; Abordagem Criativa.

## ABSTRACT

This research proposes to apply the concept of Theatricality in Percussive Performance, in a creative approach. Therefore, in the first chapter, we explore the concepts of performance based on theoretical material from Schechner, Féral, Fernandes and other authors. From there, we deepened the concept of Performance as an artistic expression in order to draw a parallel between the happening, body art, action painting and performance art and three works of the percussive repertoire: *Living Room Music*, *Dressur* and *Vice Versa*. Having understood the place of percussive performance and understanding the existence of this relationship between Performance and Theatricality, we focus on the concept of Theatricality, something still little visited in music, to observe possible common and parallel characteristics to combine with the construction of the performance of the repertoire written for percussion instruments, seeking to understand to what extent the application of this content can influence this practice of percussive performance by bringing new elements to this performative construction. For this, we will focus on observing some elements of Theatricality in different artistic expressions, to, in a subsequent moment, observe elements of this concept in gestural and corporal aspects of the percussionist in his performance. Finally, in the third chapter, we apply this concept to four works of the percussive repertoire, through a self-creative approach: *Omar*, *The Source*, *Coquim – Saudade das Laranjeiras* and *Oxóssi*, with ways to illustrate the results that can be obtained in a percussive performance through this conceptual relationship.

**Keywords:** Performance of Percussion; Theatricality *Performance* as an art form; Theatricality in the Performance of Percussion; Creative Approach.

## LISTA DE ABREVIATURAS

Capítulo – Cap.

Figura – Fig.

Figuras – Figs.

Movimento - Mov.

Página – p.

Seção - Sec. ou sec.

# SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>1 Um olhar sobre <i>performance</i> enquanto expressão artística em música, referenciando as obras <i>Living Room Music</i>, <i>Dressur</i> e <i>Vice Versa</i> .....</b>	<b>13</b>
1.1 Breve panorama sobre o termo performance em arte .....	13
1.2 <i>Performance</i> enquanto Expressão Artística .....	19
1.3 <i>Performance</i> e sua relação com a música escrita para percussão a partir de três exemplos ...	27
<b>1.3.1 <i>Living Room Music</i> (1939) de John Cage.....</b>	<b>28</b>
<b>1.3.2 <i>Dressur</i> (1976-77) de Mauricio Kagel.....</b>	<b>33</b>
<b>1.3.3 <i>Vice Versa</i> (s/d) de François Sarhan .....</b>	<b>39</b>
1.4 Impressões sobre a relação da <i>performance</i> e a performance percussiva.....	41
<b>2 Um olhar sobre Teatralidade na performance de música escrita para percussão....</b>	<b>42</b>
2.1 Breve panorama sobre o conceito de Teatralidade.....	43
2.2 Abordagens do conceito de Teatralidade em algumas expressões artísticas.....	50
2.3 Uma reflexão sobre Teatralidade na performance da música escrita para percussão .....	79
<b>2.3.1 Breve apontamento sobre o conceito de Teatralidade nas obras <i>Living Room Music</i>, <i>Dressur</i> e <i>Vice Versa</i> .....</b>	<b>99</b>
<b>3 Observando o conceito de Teatralidade em quatro obras do repertório, uma abordagem criativa .....</b>	<b>102</b>
3.1 <i>Omar</i> (1985) – Franco Donatoni .....	103
3.2 <i>The Source</i> (1991) – Toshi Ichianagi.....	144
3.3 <i>Coquim - Saudade das Laranjeiras</i> (2017) – Gilberto Santiago.....	188
3.4 <i>Oxóssi</i> (2021-2022) - Paulo Rios Filho.....	202
<b>4 Considerações finais .....</b>	<b>238</b>
<b>5 Referências Bibliográficas.....</b>	<b>246</b>



## Introdução

Grandes representantes da percussão mundial e brasileira e do repertório escrito nos séculos XX e XXI, como Érica Sá, Bruno Azevedo, Fernanda Kremer, Márcia Fernandes, Eduardo Leandro, Carlos Stasi, Fernando Chaib, Fernando Rocha, Alisson Amador, Natália Mitre, Nath Calan, Gilmar Goulart, Kuniko Kato, Pius Cheung, Mark Ford, Gordon Stout, Miquel Bernat, Pedro Carneiro e muitos outros possuem, de maneira intrínseca, Teatralidade no seu fazer percussivo.

No entanto, não é possível encontrar nenhum documento, texto, artigo, dissertação ou tese que explicitamente observe ou aponte elementos da Teatralidade nos processos artísticos desses percussionistas listados acima e outros.

Em geral, não existem estratégias que nos direcionem a pensar o corpo na construção performativa do percussionista, principalmente observando elementos da Teatralidade. A preocupação para o desenvolvimento da sua performance musical é estritamente relacionada ao material sonoro a ser executado. São poucos os percussionistas que colocam o corpo como elemento a ser trabalhado artisticamente, e não apenas musical-técnico.

No entanto, quando se pensa em corpo, boa parte desses músicos limitam as suas preocupações a questões de saúde (lesões) e/ou técnicas (posição sobre o instrumento e relações de toques), mas não como fonte de expressões artísticas que poderão, inclusive, transformar o material musical proposto pela obra em uma composição artística híbrida e complexa.

Trabalhos relevantes para a comunidade percussiva abordam o corpo e o gesto<sup>1</sup>, em diversas perspectivas. Porém, não discutem a construção da performance musical sob o ponto de vista do conceito de Teatralidade. Por conta da escassez de trabalhos relacionados a isso, é possível

---

<sup>1</sup> Para maior aprofundamento sob uma perspectiva, Chaib (2012) aborda os gestos expressivos executados pelos percussionistas, em sua Tese de Doutorado na Universidade de Aveiro, em Porto. Link do trabalho nas referências bibliográficas.

visualizar na área da percussão e da performance do seu repertório que pode haver uma tendência a despreparo ou falta de consciência entre o material sonoro e os movimentos corporais que o artista executa.

Nosso trabalho, portanto, tem como preocupação trazer o despertar dessa consciência e estimular o preparo que pode influenciar nas escolhas performativas, principalmente se temos em vista os conceitos de Performance e de Teatralidade, permitindo, dessa maneira, a visualização de outras maneiras de construir nossas performances.

Com vias a refletirmos sobre os conceitos citados acima sob o ponto de vista do fazer musical percussivo, nos debruçamos sobre trabalhos que tratam de Performance e trabalhos que tratam de Teatralidade numa perspectiva das artes performativas.

No primeiro capítulo nos aprofundaremos nos possíveis conceitos de Performance, nas suas diversas utilizações e polissemias, na expressão artística *Performance*, nos possibilitando propor um paralelo entre elementos das obras *Living Room Music* (1939), *Dressur* (1976-77) e *Vice Versa (s/d)*<sup>2</sup>, respectivamente, de John Cage, Mauricio Kagel e François Sarhan e características dos subgêneros da *Performance: happening, body art, action painting* e *performance art*.

No capítulo seguinte nos aprofundamos em um conceito discutido em áreas como o teatro, a dança, as artes visuais, mas não comumente observado em música, e muito menos na performance percussiva: a Teatralidade. Nos subcapítulos explicamos a sua possível origem, as suas utilizações, as maneiras de observar o conceito em diversas expressões artísticas e seus exemplos, conectando em momentos específicos com a performance percussiva de obras do repertório escrito para instrumentos de percussão.

No seguinte momento, terceiro capítulo, nos aprofundamos em quatro obras do repertório de percussão: *Omar* (1985) de Franco Donatoni (1927-2000), *The Source* (1991) de Toshi

---

<sup>2</sup> Aspectos sobre o conceito de Teatralidade dessas obras serão discutidos no capítulo 2, no tópico 2.1.

Ichiyanagi (1933-2022), *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017) de Gilberto Santiago (1974-) e *Oxóssi* (2021-2022) de Paulo Rios Filho (1985-). Essas obras foram selecionadas de acordo com a minha experiência aqui descrita do repertório escrito para percussão, incluindo obras escritas para mim (*Coquim – Saudade das Laranjeiras* e *Oxóssi*) e obras que são *standard*<sup>3</sup> do repertório sem ter relação com fatores culturais ou geográficos, ou qualquer outro desse gênero.

A escolha das duas primeiras obras foi puramente por um viés estético e artístico de acordo com a minha experiência no repertório para marimba e vibrafone. As duas últimas, por sua vez, foram selecionadas por terem sido escritas para mim, por dois colegas percussionistas, bateristas e compositores baianos a partir de demandas minhas de concertos e gravações.

Essa parte da pesquisa se caracteriza majoritariamente em ressaltar e analisar diversos elementos presentes na minha execução e na minha construção performativa das obras, na tentativa de inserir conscientemente o conceito de Teatralidade, desde o momento inicial de estudo da peça até o de entrar no palco para a sua performance. Nesse sentido, a nossa pesquisa possui alguns elementos e também dialoga com uma abordagem na qual a Pesquisa Artística<sup>4</sup> também se apoia.

Para além de outros aspectos, a nossa pesquisa dialoga com essa subárea no sentido de utilizar processos criativos do *performer*. Além disso, propomos um discurso dialético, que se propõe em servir de referência para outros percussionistas, entendendo a especificidade dos seus processos e rituais, diferente dos de um pianista ou violinista.

---

<sup>3</sup> Repertório que a comunidade percussiva julga necessário ou interessante de conhecer e/ou tocar.

<sup>4</sup> Para maiores discussões sobre Pesquisa Artística (subárea da pesquisa em arte), sugerimos ler os autores: Borgdorff (2012), Lopez-Cano (2015), Correia (2016), Lopez-Cano e San Cristóbal (2020), Bragagnolo, Sanchez, Santana e Santos (2021). Bibliografias indicadas nas Referências Bibliográficas.

De qualquer forma, acreditamos que diversos pontos e elementos da Teatralidade apontados no trabalho poderão ser de significativa relevância para outros instrumentistas e para a ampla comunidade musical brasileira e mundial.

De acordo com Bragagnolo et al. (2021, p.51), esse tipo de pesquisa se distancia da ideia de “música enquanto partitura”, ou seja, a partitura sendo a constituição da performance, algo concreto, concluído, fechado, com pouca margem de manobra e se aproxima de um entendimento de música como evento processual, um processo/ação, o que possibilita uma metodologia que centraliza o papel do *performer* e valoriza o seu processo para a construção da sua performance (BRAGAGNOLO; SANCHEZ; SANTANA; SANTOS, 2021). É creditado nessa pesquisa um papel duplo a uma mesma pessoa, gerando uma figura de pesquisador-artista (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009), caracterizando um processo autorreflexivo, particular e pessoal.

Em suma, essa pesquisa valoriza o processo criativo e não almeja deliberar ou propor um resultado fechado e absoluto. Por fim, a pesquisa incentiva e estimula um processo de construção performativa que busque se utilizar do conceito de Teatralidade para tornar a performance percussiva mais plural.

Com essa pesquisa estimulamos a criação de um novo costume: construir a sua performance inserindo o conceito de Teatralidade de maneira cotidiana, comum no seu processo de escolhas performativas, desde o início da memorização da obra, com total consciência de cada movimento executado pelo *performer*.

# 1 Um olhar sobre *performance* enquanto expressão artística em música, referenciando as obras *Living Room Music*, *Dressur* e *Vice Versa*

A palavra performance será apresentada nessa pesquisa com uma certa variedade semântica. Portanto, se faz necessário um entendimento do significado de cada termo aqui utilizado a fim de esclarecer o(a) leitor(a). A expressão performance percussiva, por exemplo, se vale exclusivamente neste trabalho sobre uma apresentação musical pública percussiva. O termo *Performance*, por outro lado, se trata de uma expressão artística que possui pelo menos quatro modalidades vanguardistas, correntes que foram desenvolvidas a partir da década de 1950 (ver Tab.1). Por isso, decidimos fazer uma tabela (Tab.1) definindo o significado dos termos utilizados neste trabalho referente à performance:

<b>Termo</b>	<b>Significado</b>
Performance	Conceito geral e guarda-chuva, que abarca todos os outros conceitos
<i>Performance</i>	Forma de arte, expressão artística que <i>abarca as correntes vanguardistas como Happening, Action Painting, Body Art e Performance Art</i>
performance	Ação de performar
Performance Art	Corrente vanguardista derivada da <i>Performance</i> enquanto expressão artística. Uma das representantes dessa corrente foi Marina Abramovic
Performance percussiva	Expressão utilizada para se referir à execução musical pública que envolve percussão
Performance musical	Ação do músico. Expressão utilizada para se referir à execução musical pública.

**Tab.1<sup>5</sup>:** Tabela explicativa sobre os termos 'performance' utilizados na Tese, onde primeira coluna diz respeito aos termos e a segunda coluna aos respectivos significados.

## 1.1 Breve panorama sobre o termo performance em arte

O século XX foi palco para o surgimento de diversas correntes estéticas e movimentos artísticos. Dentre eles, surgiu o conceito de *Performance* enquanto expressão artística que

<sup>5</sup> Todos esses termos são oportunamente discutidos no decorrer da Tese.

acreditamos dialogar com o repertório de percussão que também surgiu nesse mesmo século. Huang (2016) enfatiza que a curta história do repertório escrito para “percussão contemporânea” permite ao percussionista exercer o papel de explorador, disposto a aceitar desafios que, por muitas vezes, ainda se mostram desconhecidos no âmbito da música de concerto. Esta é uma das razões pela qual uma parte dos percussionistas está disposta a aceitar os desafios propostos nas obras do repertório percussivo, onde não poucas vezes observamos a utilização da voz, do corpo, dos gestos e outros elementos performativos ligados ao corpo e à cena trazendo distintas especificidades que destoam do cânone tradicional da música ocidental de concerto.

No campo das artes performativas percebemos que muitas pesquisas consideram esse conceito de performance um objeto de reflexão, procurando novas e distintas formas de defini-la. Rodrigues (2012) explica que o termo performance tem a possibilidade de ser empregado em tantos contextos artísticos e não artísticos, que notamos uma considerável polissemia. As manifestações recentes de performance, segundo Carlson (2009, s/p), tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que “um completo mapeamento delas é quase impossível”.

Outrossim, no âmbito da prática musical que envolve o universo percussivo, o conceito de performance não é propriamente explorado, sendo muitas vezes abordado na perspectiva de um senso comum de performance apenas musical. À nossa percepção, a performance de obras escritas para percussão tem a possibilidade de ser pensada em conexão com outras expressões artísticas, tendo como um dos objetivos enriquecer a execução de uma obra, concerto ou estudo, como veremos mais adiante.

Nesse contexto, faremos uma breve revisão de literatura dos conceitos que pairam sobre o termo performance, nos aprofundando no conceito de *performance* enquanto expressão artística e suas possíveis formas de relacioná-lo à prática percussiva, no intuito de ampliar o campo de escolhas do percussionista no instante de criar a sua performance. Para melhor exemplificar esse olhar, nos valeremos de exemplos musicais das obras de três compositores relevantes para o repertório percussivo contemporâneo, sendo eles John Cage (1912-1992),

Maurício Kagel (1931-2008) e François Sarhan (1972-). Esses três compositores abordam a música para percussão de maneira híbrida, trazendo elementos musicais, mas também elementos que, à primeira vista, são extramusicais, como veremos mais adiante.

O termo performance passou pela língua francesa e inglesa, derivando palavras como *performing* (performar) e *performer* (quem executa a performance) que, por sua vez, estão inseridas na linguagem cotidiana da sociedade contemporânea (BIAO, 2011). Em inglês, algumas palavras não encontraram traduções fiéis e se tornaram expressões ou termos, como a palavra *performing*, “que adjetiva as artes da presença, do corpo e da cena, em oposição às artes visuais” (BIAO, 2011, p.349).

No português do Brasil, a expressão *performing arts*<sup>6</sup> remete às artes cênicas ou do espetáculo (tradicionalmente o teatro, dança e ópera). Segundo Biao (2011, p.350), por causa dessas questões linguísticas, encontramos três sentidos principais da palavra performance: gênero de arte do espetáculo, desempenho pessoal ou objeto de pesquisa acadêmica. Ainda na língua portuguesa, Montagner (2018) vai ao encontro desses sentidos, quando traduz a expressão como artes da cena, do teatro e das artes visuais. Essas traduções nos fazem refletir sobre a relevância e a transposição corporal que as artes visuais citadas imprimem em suas manifestações.

Em um distanciamento breve das artes para explorar o termo performance em outras áreas, observamos Carlson (2009), quando esse explica que as manifestações de performance são tão numerosas e diversas que exemplificá-las ou contabilizá-las seria um ato hercúleo, pois carrega diversas nuances semânticas enquanto circula por meio de uma enorme quantidade de utilizações especializadas. O autor também afirma que o termo performance significa tradicionalmente exibição pública de habilidade técnica.

---

<sup>6</sup> A expressão *performing arts*, quando traduzimos para a língua portuguesa falada em Portugal, pode ser entendida como artes performáticas e artes performativas, que têm sido utilizadas com o mesmo sentido de artes cênicas e artes do espetáculo, nos dois sentidos: tradicional de teatro, dança e, em algumas instituições, música; e do gênero híbrido de artes visuais, multimídias e cênicas (BIAO, 2011).

Autores como Schechner (2003, 2003, 2007), Pavis (2011) e Féral (2002, 2009), afirmam ter ocorrido uma significativa expansão na utilização do termo performance no meio artístico e na vida cotidiana.

Schechner (2007) nos esclarece:

[...] as performances – artísticas, ritualísticas ou da vida ordinária – são feitas de comportamentos duplamente agidos, comportamentos restaurados<sup>7</sup>, ações performadas que as pessoas treinam para executar, que praticam e ensaiam. [...] entende-se por performance o ser, o fazer, o mostrar fazendo<sup>8</sup>, o explicar mostrando como se faz (2007, p.28).

A partir das afirmações dos autores, entendemos que diversas atividades do ser humano podem ser consideradas como performance, como por exemplo: o processo de aprendizagem informal e/ou não-formal que acontece nos terreiros de candomblé que envolve os alabês<sup>9</sup> inseridos naquele ambiente, observando e repetindo os movimentos dos mestres no intuito de aprender ritmos e cânticos do terreiro (ALMEIDA, 2009).

Féral (2009), sobre essa e outras atividades que podemos definir como performance, nos explica que:

Alguma coisa é performance quando o contexto sócio-histórico, as convenções, usos e tradições dizem que ela é. Não se pode determinar o que é uma performance sem se referir às circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente à uma ação que a torne uma performance ou a desqualifique enquanto tal. Qualquer ação é uma performance (FÉRAL, 2009 p.64).

Independente da cultura a performance deve ocorrer dirigida a alguém, para alguém, contando com o olhar do outro que “a analisa, a compara, a aceita ou a bitola, por vezes, em relação aos

---

<sup>7</sup> O comportamento restaurado é definido por FÉRAL (2009) como “eu me comportando como se fosse outra pessoa” ou “como me disseram para fazê-lo”.

<sup>8</sup> Este princípio de “mostrar fazendo”, como Schechner o denomina, aparece como o elemento fundante de toda *performance* (Schechner, 2003; *apud* FÉRAL, 2007).

<sup>9</sup> Sobre alabês, Sacramento afirma: “Nos terreiros de candomblé [...], há sempre a Fig. de percussionista, que nesse caso recebe a denominação de alabê” (ALMEIDA, 2009, p.9).



critérios comuns (entre o *performer* e o receptor)” (FÉRAL, 2009). Ou seja, para que aconteça uma performance deve haver uma comunicação entre quem faz e quem assiste.

Féral (2007), portanto, ressalta que toda atividade humana pode ser considerada como performance. A distinção se encontra no fato de que na performance cotidiana o sujeito não está sempre consciente do que é, tampouco do que exhibe, em oposição às performances artísticas, ritualísticas, esportivas ou mesmo àquelas que consistem na demonstração de excelência em um determinado campo.

Para Mostaço (2009), a noção básica é a de que qualquer ação que seja estruturada, apresentada, marcada ou exposta é performance. Esse conceito, embora subjetivo, nos remete ao entendimento de Schechner (2003b, p.70, Tradução nossa), que expõe: “a barreira entre a performance e a vida cotidiana é mutável e arbitrária, variando de cultura para cultura e de situação para situação”<sup>10</sup>. Refletindo sobre essas afirmações, podemos supor que embora qualquer ação que seja estruturada, apresentada, marcada ou exposta tem a possibilidade de ser performance, inclusive enquanto vida cotidiana, precisamos visualizar delimitações culturais e de situação para situação.

Podemos exemplificar utilizações do termo performance em diversas situações. Schechner (2008; *apud* Mostaço, 2009) exemplifica performance na área esportiva quando um jogador, após marcar pontuação, executa uma dança como parte do ritual pelo seu desempenho enquanto atleta. Trazendo para o Brasil, temos o exemplo de um jogador de futebol quando marca um gol, dizemos que a sua performance no campo foi satisfatória. Outra utilização da palavra performance é observada em propagandas de automóveis quando se deseja mostrar a potência do mesmo. Ou quando falamos sobre a performance sexual do(a) parceiro(a), no intuito de fazer comentários sobre como o parceiro(a) atuou.

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto

---

<sup>10</sup> “*The boundary between the performance and everyday life is shifting and arbitrary, varying greatly from culture to culture and situation to situation*”.

padrão, que foi bem-sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o *performer* é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas. Ser é a existência em si mesma. [...] Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance (SCHECHNER, 2003b, p.25-26).

Dito isso, vale a pena refletirmos que a ideia do bom desempenho na ação de uma performance, pode ser atribuída em âmbitos tão diversos, que vão da vida cotidiana às artes do espetáculo, entendendo que o ato de performar pode se encaixar em qualquer ação, desde que esteja sendo observada por algum autor externo. Manifestações culturais, como festas, rituais, cerimônias religiosas, entre outras, também podem ser vistas como performance. Schechner (2002; apud FÉRAL, 2009) elencou oito tipos de performances: nas situações cotidianas “ordinárias”; nas performances artísticas<sup>11</sup>; nas ocupações esportivas e recreativas; nas situações de trabalho; nos contextos tecnológicos; nas relações de sexo; nos rituais sacros e profanos; nos jogos<sup>12</sup>.

A performance pode ser vista em algumas tradições culturais folclóricas, como por exemplo: os grupos de Catopês<sup>13</sup>. Segundo Ribeiro (2012, p.200), os grupos que “se denominam dançantes, [...] apresentam a dança como elemento característico da manifestação, revelando um conceito de performance mais amplo que engloba toda a sua conjuntura estética, religiosa e social” (Fig. 1). Importante ressaltar que nesse caso a manifestação cultural enquadra-se como performance numa perspectiva ritualística e não artística.

---

<sup>11</sup> A performance percussiva que abordamos na tese está inserido nesse tipo de performance.

<sup>12</sup> Nos furtaremos de aprofundar discussões acerca de cada tipo de performance elencado acima, pois não é o foco do trabalho aqui.

<sup>13</sup> Grupos de Catopês são formações tradicionais que representam africanos que foram trazidos ao Brasil. O grupo é definido como uma manifestação de Montes Claros na cultura do Congado. Na sua performance podemos perceber elementos da música, da dança, do teatro, além de abordar questões religiosas e sociais.



**Fig. 1** - Catopês em seu ritual na Festa de Agosto de Montes Claros (2018, 0'46'')<sup>14</sup>.  
Fonte: Print do YouTube<sup>15</sup>.

Féral (2002, 2008, 2009, 2015) e Schechner (2003a, 2003b, 2007, 2011) compreendem performance como uma forma de arte que engloba mais de uma modalidade artística, desfazendo competências, se tratando então de uma nova vertente. Partindo desse juízo, iremos discutir nos próximos capítulos de que maneira a música – no caso desta pesquisa, a prática musical de percussão - pode fazer contato com outras expressões artísticas, formando uma composição artística híbrida. Este conceito, abordado pelos autores acima, vem ao encontro da definição de performance que será utilizada no próximo tópico.

## **1.2 Performance enquanto Expressão Artística**

Schechner (2003a, p.66) aponta que alguns fenômenos “como drama, teatro e performance ocorrem entre todas as pessoas do mundo e datam o mais distante que historiadores, arqueólogos e antropólogos podem ir”.

<sup>14</sup> Vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PyO6k\\_oNI9Y](https://www.youtube.com/watch?v=PyO6k_oNI9Y) (MG, 2018).

<sup>15</sup> As reflexões relacionadas as escolhas performativas incluem figuras que são imagens captadas de vídeos das performances e para maior compreensão da discussão, recomenda-se assisti-los. Os trechos estão sempre indicados nas legendas dessas figuras.

Por outro lado, a *performance* enquanto expressão artística, tornou-se popular a partir da segunda metade do século XX. Pavis (2011, p.284) afirma que, em alguns âmbitos artísticos, esse conceito “surgiu nos anos sessenta, por influência de obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do *videomaker* Name June Park, do escultor Allan Kaprow”. A introdução de novas tecnologias, como a música eletrônica, instrumentos étnicos oriundos do Oriente utilizados em obras, coreografias com movimentos mais cotidianos, dentre outras inovações foram de extrema relevância para o surgimento da ideia de *performance*.

Cage, de fato, influenciou no estabelecimento da utilização do termo a partir de suas performances que possibilitavam a participação ativa do público, utilização de instrumentos de maneira não convencional ou de instrumentos de outras culturas, além de exibir exploração do silêncio e outros elementos explorados por ele. Os trabalhos que uniram Cunningham e Cage também se mostraram inovadores, onde as obras do compositor se uniam a coreografias. Esses e outros artistas provocaram transformações culturais que originaram novas perspectivas de perceber as artes do espetáculo.

Féral (2002), por sua vez, considera *performance* como uma forma de arte (*art-form*), tendo como seus objetivos: desfazer competências; reajustá-las e redistribuí-las em um arranjo não sistematizado. Trata-se, portanto, de uma vertente que não se resume a um movimento artístico em específico, mas sim, a uma forma de arte que mistura diversas modalidades artísticas. Aguillar (*apud* Cohen, 2007) confirma Féral quando comenta que a *performance* se utiliza de uma linguagem somática: música, dança, poesia, teatro de vanguarda, entre outros.

A *performance* abriga um sem-número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de “legião estrangeira das artes” (AGUILLAR<sup>16</sup>), do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. Essa “babel” das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares (COHEN, 2007, p.46).

---

<sup>16</sup> Aguillar em roteiro de A noite do Apocalipse Final, performance apresentada por ele e a Banda Performática.

Pavis (2011) vem ao encontro do proposto por Cohen (2007) sobre o artista que executa a *performance*, o chamado *performer*. O autor explica que é um termo em inglês para diferenciar da palavra ator, considerada limitada ao intérprete do teatro falado. O *performer*, por outro lado, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista é capaz de realizar (*to perform*) em cima de um palco. Além disso, o *performer* não está atuando um personagem em uma cena, mas sim atuando uma composição própria da sua realidade, a partir do seu repertório artístico.

A ideia da *performance* como uma *art-form* embrionou diversas outras vertentes no século XX, dentre elas: o *happening*, novo conceito de encenação nomeado apenas em 1959, apesar de percebermos ocorrências do mesmo desde o início da década de 1950. Nessa modalidade diversas manifestações artísticas eram integradas simultaneamente no palco, como música, teatro, dança, artes visuais, entre outros. Santos (2017), inclusive, forja uma comparação desta manifestação com a música cênica para percussão, por conta da coexistência em posição de igualdade de diversas expressões artísticas.

Cage, compositor e *performer*, se tornou um personagem de relevância no surgimento dessa vertente artística com a criação de um espetáculo, que depois de alguns anos levou o nome de *Theater Piece No. 1* (1952), como afirma Storolli:

*Untitled Event* inaugurou uma forma artística que teria muitos desdobramentos. O evento ganhou fama e passou a exercer intensa influência sobre o movimento artístico das décadas seguintes, especialmente nos Estados Unidos, desencadeando a produção de inúmeros *Happenings* nas décadas de 1950 e 1960 e impulsionando posteriormente o surgimento de novos gêneros como a *Performance Art* (STOROLLI, 2018, p.2).

Na Fig. 2, podemos notar de que maneira as expressões artísticas, como a música, a dança, a arte visual, entre outras, se conectavam no espetáculo que deu o pontapé inicial nessa modalidade artística.



**Fig. 2** - *Untitled Event* (1952), de John Cage (2020, 3'23'')<sup>17</sup>.  
Fonte: Print do YouTube.

Outro conceito que surge nessa época foi o *action painting* – quando o *performer* pinta e encena, sendo sujeito e objeto da sua obra (COHEN, 2007). Jackson Pollock foi um importante personagem no desenvolvimento dessa expressão<sup>18</sup>. Na Fig. 3 podemos vê-lo em ação.



**Fig. 3** - Jackson Pollock em *action painting* (s/d) (2009, 0'15'')<sup>19</sup>.  
Fonte: Print do YouTube.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W3afqqt3ZVg> (MOREIRA, 2020).

<sup>18</sup> Para mais informações, ver KAPROW (2018, *apud* Cotrim e Ferreira, 2006).

<sup>19</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=X3Uj\\_HAAvbk](https://www.youtube.com/watch?v=X3Uj_HAAvbk) (NCSGArt, 2009).

A partir desse conceito, a movimentação corporal do artista passa a ter mais relevância. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público (COHEN, 2007, p.44). Podemos considerar os movimentos de Pollock, na sua maneira expressionista abstrata de pintar, como uma coreografia improvisada, como um bailarino interagindo com objetos, gerando um produto, o quadro.

Também podemos encarar os seus movimentos corporais como cênicos, que de alguma forma participam da performance de maneira protagonista dando voz ao pincel e à sua intuição corporal. Além disso, podemos sugerir que o *performer*, por conta dos seus gestos fluidos e calmos, e até musicais<sup>20</sup>, poderia estar cantando ou imaginando uma música durante a sua ação. Através de reflexões e visualizações do trabalho do artista, percebemos uma relação entre o estímulo do corpo e outras expressões artísticas, supondo que, sem a existência das mesmas o seu trabalho sequer existiria.

A partir da década de 1960 um movimento surge: o *body art* (Fig. 4). Este conceito enfatizava a corporeidade do *performer* e tratava de uma sistematização da significação corporal e a interação com o espaço e a plateia. Como um dos precursores, o grupo Fluxus<sup>21</sup> serviu como referência para o surgimento de coletivos espalhados pelo mundo a exemplo do grupo brasileiro Empreza<sup>22</sup>. Nesse movimento artístico podemos sugerir que o corpo, principal instrumento dessa performance, serve de figurino, e, portanto, de elemento cênico para o *performer*.

---

<sup>20</sup> Aqui chamamos de movimentos musicais aqueles que sugerem durações, melodias, ritmos. Nesse caso, o performer está se movendo de maneira que podemos imaginar diversas conexões artísticas com a sua arte em si, como a música, imaginando ritmos, melodias e durações; como a dança, imaginando uma coreografia a partir dos movimentos do seu corpo; como uma poesia visual, algo subjetivo e interpretado por cada um; entre outras conexões.

<sup>21</sup> Para aprofundamento, ver ZANINI (2004). Sugerimos, para exemplificação, ver vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YibFHWZ66GQ> (SIMONE, 2017).

<sup>22</sup> Para maiores explicações, ver <https://www.youtube.com/watch?v=zkKyOeSC7mc> (Curta Canal!, 2014).

A partir de 1970, essas experiências dão origem a incorporação de tecnologias e incrementação de resultado estético, o que os estadunidenses chamaram de *performance art* (Fig. 5)<sup>23</sup>. Marina Abramovic se tornou uma grande influência para trabalhos posteriores, inclusive no contexto de outras expressões artísticas, como a música escrita para percussão, como poderá ser constatado mais à frente.



**Fig. 4** – *Body art* com o artista Jurgen Weber e o fotógrafo Jochen Rolfes no espetáculo *Vernissage e BODY ART* (s/d, 3'16'')<sup>24</sup>.

Fonte: Print do YouTube.



**Fig. 5** – Marina Abramovic em *Rhythm 0* (2016, 2'20'')<sup>25</sup>.

Fonte: Print do YouTube.

<sup>23</sup> Para maior aprofundamento, sugerimos assistir o vídeo “*An introduction to Performance Art – TateShots*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z-YZ3A4mdk> (Tate, 2017).

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FZahSe-ulE8> (GOTTSCHALK, s/d).

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ> (ABRAMOVIC, 2016).



A *performance art* acontece quando existe uma exibição de habilidade, de significado e de intenção quando o *performer* faz, mostra como se faz, etc. Para fazer arte e atuar dessa maneira, o corpo é de extrema importância nesse processo, o entendendo como instrumento principal do artista. A performance de *Rythm 0*, por exemplo, nos motiva a refletir que pelo corpo, através dos seus movimentos ou da ausência deles, é possível observarmos como a *performance art*, uma modalidade da expressão artística *performance*, pode ser percebida.

Vale a pena ressaltar que desde o *happening* até o surgimento da *performance art*, todas as frentes artísticas de vanguarda podem se relacionar e se influenciar entre si, podendo, portanto, compartilhar elementos e personagens em comum.

No entanto, julgamos de significativa relevância ressaltar a diferença conceitual entre os termos *performance*, baseado no conceito de Féral de *art-form* já abordado anteriormente, e *performance art* enquanto um dos movimentos da expressão artística *performance*. Esta última surgiu na metade do século passado a partir de novos pensamentos artísticos que não se enquadravam nas artes já existentes e definidas na época. No âmbito dessa expressão artística, diversos movimentos foram surgindo. Um desses movimentos é a *performance art* que nos remete a Abramovic e se diferencia dos movimentos anteriores por não haver características pré-definidas, por não exigir do *performer* deste movimento um formato e uma formação específica.

Quando abordamos o conceito de *performance*, acompanhado pelo advento das frentes artísticas que vão do *happening* à *performance art*, entendemos que elas reclamam para si elementos que incluem o corpo, a coreografia, a cena, o som, situações aleatórias e de improviso, dentre outros elementos que sugerem uma abrangência muito maior que uma expressão artística específica, como por exemplo uma performance musical tradicional caracterizada por um instrumentista tocando seu instrumento.

Essas frentes artísticas vanguardistas, como por exemplo a que surgiu de forma mais recente *performance art*, são manifestações muitas vezes sem um contexto pré-estabelecido, de

improviso. Em certa medida poderíamos dizer que são situações performativas que simplesmente acontecem de maneira natural e espontânea. É certo que, de alguma forma, o artista está munido de um guia ou espécie de roteiro - o que chamamos programa/programação performativa - oferecendo ao *performer* um mínimo de direcionamento para os elementos da ação, embora quase tudo (ou tudo) possa se dar de maneira espontânea entre os *performers*. Mas a constante sensação de surpresa e de situações inesperadas e até mesmo impensadas fazem parte desse tipo de montagem.

Diferentemente, por exemplo, de expressões artísticas puramente musicais onde a partitura é, de forma bastante significativa, um agente definidor e limitador da performance musical, exigindo muitas vezes preparo com antecedência, ensaios, etc., o que gera uma sensação de 'produto pronto' a ser entregue.

Quando nos debruçamos sobre o repertório percussivo, essa perspectiva muda ligeiramente. Em *Dressur* (1976-77) de Mauricio Kagel, obra da qual trataremos com maior profundidade mais adiante, há abertura à espontaneidade, à aleatoriedade e ao improviso, situações que muitas vezes não são percebidas em obras do repertório que se utilizam de partituras tradicionais forçando o *performer*, por exemplo, a assumir uma postura mais objetiva e "fechada" em relação à obra. Essa composição faz parte de um rol de obras que propõem ao percussionista improvisos, situações do cotidiano ou inusitadas e estruturas mais maleáveis e flexíveis podendo receber um olhar a partir da perspectiva da *performance* e as suas frentes artísticas.

Baseando-se nas ideias de Féral (2002, 2007, 2008, 2009, 2015) e Schechner (2003a, 2003b, 2007, 2011) será aplicado o conceito de *performance* ao fazer musical percussivo, relacionando-o com outras expressões artísticas. Traremos, à luz desses conceitos, a percepção de uma composição híbrida na performance percussiva.

Na música escrita para percussão desde o século XX, podemos traçar paralelos com as frentes estéticas vanguardistas exemplificadas neste tópico: o *happening*, o *body art* e a *performance art*, como abordaremos a seguir.

### **1.3 Performance e sua relação com a música escrita para percussão a partir de três exemplos**

O percussionista contemporâneo, por ter desenvolvido tantos estilos em conexão ao seu repertório diverso e amplo, é considerado multifacetado (NAVAS, 2016). Esse artista precisa estar atento às técnicas dos seus diversos instrumentos e, também, aos estilos nos quais as obras de percussão estão inseridas.

A curta história da percussão contemporânea permitiu que os percussionistas se tornassem exploradores por não seguirem tradições pré-estabelecidas de performance. Isso ajuda a explicar o porquê de percussionistas estarem dispostos a aceitarem e abraçarem desafios quando são solicitados a estenderem sua corporeidade para incorporar outros elementos (HUANG, 2016, s/p, Tradução nossa)<sup>26</sup>.

Observamos nos compositores do século XX em diante uma certa heterogeneidade que se aplica sobre o repertório percussivo, se caracterizando assim através de diversos elementos, como o instrumental, a escrita, as técnicas, as formações, as propostas. Alguns compositores se destacaram nesse sentido o que acaba por gerar construções performativas que se distanciam do que vimos tradicionalmente no repertório de percussão, como por exemplo: John Cage, Mauricio Kagel e François Sarhan.

Esses compositores possuem algumas características em comum, dentre elas o direcionamento para além daquilo que podemos considerar como uma performance tradicionalista de música de concerto, incorporando elementos além dos considerados estritamente musicais. Não raro,

---

<sup>26</sup> “*The short story of contemporary percussion has allowed percussionists to be explorers without following established performance traditions. This helps explain why percussionist are willing to accept, and furthermore to embrace, challenges when asked to extend their performing bodies to incorporate other elements*”.

em suas obras, descrevem elementos comumente atrelados a outras expressões artísticas como a cena, os movimentos de palco, os gestos, a voz (no caso de instrumentistas), ou seja, elementos que num primeiro momento poderiam ser considerados como extramusicais, mas, quando incorporados como parte estruturante da obra e da construção performativa, passam a ser caracterizados também como elementos musicais. Com o intuito de visualizarmos no repertório percussivo esses aspectos, ilustraremos alguns trechos das obras *Living Room Music* (1939) de Cage, *Dressur* (1976-77) de Kagel e *Vice Versa* (s/d) de Sarhan. Essas obras têm por característica a utilização desses elementos, explicitados pelos compositores como forma a estruturar as suas composições. A ordem cronológica é proposital, com vias a ilustrar como essa prática composicional passou a ser uma marca característica do repertório percussivo.

### 1.3.1 *Living Room Music* (1939) de John Cage

Cage foi um dos mais relevantes compositores e *performers* do século XX, se tornando referência para o surgimento de novas frentes artísticas. Suas obras abordam, às vezes de maneira subjetiva, o cotidiano do ser humano explorando aspectos como a aleatoriedade, não intencionalidade, o caos, o silêncio (como na obra *4'33"*, de 1952), por exemplo.

Em Cage, a desconstrução do conceito de composição, pelo desenvolvimento de técnicas que permitissem negar a intencionalidade do compositor, e do próprio conceito de música, também são fundamentais para a construção das relações entre composição e Teatralidade. As radicais posições estéticas de Cage levam a composição musical rumo ao teatro por duas vias: 1 - quaisquer tipos de ação podem ser usados como material musical e 2 - a experiência do público com a música é multissensorial, incluindo a audição e todas as demais formas como ele pode ser afetado pelo que se passa, como fica evidente em peças como *4'33"* (1952) e *Water Walk* (1959) (OLIVEIRA, 2018, p.80).

O espetáculo *Untitled Event*, de 1952 (Fig. 2), por exemplo, se relaciona com diversas expressões artísticas, trazendo marcas da não intencionalidade e do acaso. Observamos que o espetáculo se destacou como precursor do *happening*.

Para Cage a possibilidade de realização deste evento decorreu da presença simultânea no *Black Mountain College* de artistas representantes de diversas linguagens - música, artes visuais, cinema, dança e poesia. [...] Realizado como uma

ação multimídia, o evento incorporava o acaso e a não intencionalidade como elementos estruturais. [...] Para estimular uma nova postura do público também foi proposta uma forma não usual de utilização do espaço cênico (STOROLLI, 2018, p.2).

O compositor, desde o início da sua carreira, trouxe consigo os elementos artísticos do acaso, da não intencionalidade e da ideia da ação multimídia em suas obras musicais também. Além disso, a preocupação com o elemento cênico através da cenografia e do direcionamento em cima do palco também eram características de Cage. Outra característica das obras de Cage é a utilização de objetos do cotidiano - panelas, baldes, plantas, potes, entre outros – que se tornam instrumentos de percussão. Para além da originalidade instrumental e tímbrica sobre uma performance musical para a época, essa prática também contribuiu para uma certa familiaridade, uma aproximação do espectador em relação aos elementos de *performance* – aproximando-o da obra artística – trazendo certa ruptura à sacralidade do instrumentista no palco (onde apenas ele seria capaz de manusear com destreza um instrumento musical de concerto tradicionalmente legitimado) e também do compositor. Assim, Cage converge elementos de *performance* trazidos por Schechner e Féral ao introduzir objetos e ações do cotidiano a um fazer artístico.

Na obra *Living Room Music* (1939)<sup>27</sup> esses elementos se fazem presentes. Na bula da partitura, ele indica a utilização de objetos da sala de estar: “Quaisquer objetos de casa ou elementos da arquitetura podem ser usados como instrumentos” (CAGE, 1939, Tradução nossa).

Para nós faz sentido considerarmos que Cage sugere, a partir do título da obra somado às indicações da bula, uma montagem com um viés cênico (algo observado com frequência nas performances da obra). A Fig. 6 quer relatar um ambiente cotidiano (uma sala de estar), sugerindo quatro amigos em volta de uma mesa com objetos, elementos que correspondem ao *happening*, como abordaremos adiante.

---

<sup>27</sup> Sugerimos assistir a performance do *Square Peg Round Hole*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=soHjfrf1Yvw> (CHAPMAN, 2013).



**Fig. 6** - Trecho de uma performance da obra *Living Room Music* (1939), de John Cage, executada por *Square Peg Round Hole* em 2013 (2013, 1'20").

Fonte: Print do YouTube.

Na obra, o compositor divide em movimentos distintos, os muitos ambientes sonoros sugeridos. No primeiro movimento, há indicações de utilização de objetos do cotidiano, tal como livros, lápis, jornal, objetos outros em geral. Trazendo, muitas vezes acentuações e dinâmicas diversas que fazem os percussionistas conversarem entre si, como podemos ver na Fig. a seguir:



**Fig. 7** – Compasso 4 do primeiro movimento da obra *Living Room Music* (1939), de John Cage.

Fonte: CAGE, 1939.

No segundo movimento, o compositor se utiliza do poema *The World Is Round* (1938) de Gertrude Stein: “*Once upon a time the world was round and you could go on it around and around*”. Esse poema é compartimentalizado pelos quatro percussionistas, sugerindo ritmos

diversos para serem executados pela voz (Fig. 8). A utilização da voz, como mencionamos anteriormente, é uma característica mais comumente atrelada ao teatro. Nos trabalhos do compositor, a voz é um elemento muito presente.

The image shows a musical score for four staves. The lyrics are: "a and a could and a a and a could", "round and a- round and a- roun- d", "On- ce ce", and "mf". The score includes dynamic markings like "p" and "mf".

**Fig. 8** – Antepenúltimo compasso do segundo movimento da obra *Living Room Music* (1939), de John Cage.  
Fonte: CAGE, 1939.

Os ritmos complexos e as polirritmias que estão presentes na obra, no primeiro e terceiro movimentos, podem representar a simultaneidade dos acontecimentos da vida, ou, no caso da obra, de uma sala de estar. Na Fig. 9, por exemplo, é possível perceber um ritmo baseado em quintinas para o percussionista 1, enquanto o percussionista 2 toca colcheias e os percussionistas três e quatro estão quase que integralmente se baseando na semínima, ou seja, no andamento do trecho indicado. Essas polirritmias, podem nos relatar uma ideia de simultaneidade, acaso, caos, descontinuidade.

The image shows a musical score for four staves. The score includes a boxed number "5" above the first staff, indicating the fifth measure. The score includes dynamic markings like "mf".

**Fig. 9** – Compasso 5 do terceiro movimento da obra *Living Room Music* (1939), de John Cage.  
Fonte: CAGE, 1939.

No quarto movimento, intitulado *End*, o compositor escreve ritmos mais simétricos entre os percussionistas, não utilizando de quáteras de três, quatro ou cinco em nenhum momento. O que nos permite refletir sobre um movimento não sequencial da obra, iniciando e finalizando a obra, passando por movimentos diversos e nada contínuos entre si.

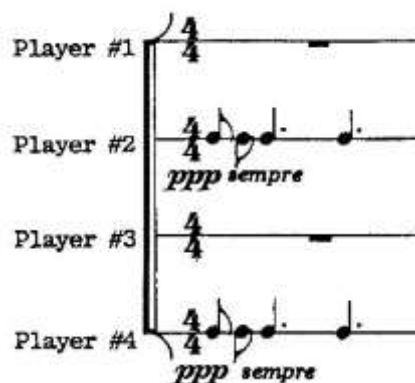


Fig. 10 – Primeiro compasso do quarto movimento da obra *Living Room Music* (1939), de John Cage.  
Fonte: CAGE, 1939.

Como Storolli defende:

Nossa percepção funciona de forma descontínua, não sequencial. Percebemos muitas coisas ao mesmo tempo. Como consequência, também a estética desta nova arte irá privilegiar a multiplicidade de acontecimentos simultâneos, deixando de lado a construção linear (STOROLLI, 2018, p.5).

Esse fenômeno acontece no espetáculo que exemplificamos na Fig. 2, trazendo, na obra musical, a simultaneidade de acontecimentos, além de também conectar diferentes expressões artísticas (música, teatro, poesia, dança, entre outras). Podemos traçar um paralelo com o que acontece no *happening* de Cage, *Untitled Event* e a obra para percussão do mesmo compositor, *Living Room Music*. De acordo com Santos,

[...] aos *Happenings* concebe-se a ideia de “diversas linguagens artísticas, ações e objetos num espaço de apresentação a um só tempo” (SANTOS, 2008, p.12-13). Acreditamos que esta afirmação abre espaço para comparação direta com a Música Cênica para Percussão, uma vez que vários compositores utilizam essa multiplicidade de elementos nas obras musicais destinadas a este instrumento (SANTOS, 2017, p.19).



Outras obras do compositor também se mostram híbridas quanto à sua definição. Em algumas delas visualizamos duas ou mais modalidades artísticas, exibindo a ideia da *performance* como um conceito que abarca esse hibridismo, ou seja, como uma *art-form* que conglomerava mais de uma modalidade artística, correspondendo com a definição dada por Féral (2002, 2007, 2008, 2009, 2015) e Schechner (2003a, 2003b, 2007, 2011), como também veremos nos compositores e obras a seguir.

### **1.3.2 *Dressur* (1976-77) de Mauricio Kagel**

Outro compositor relevante nessa busca de intersecções artísticas, foi Mauricio Kagel, que como precursor do Teatro Instrumental escreveu obras que enriqueceram ainda mais o repertório percussivo do século XX. Observando as obras do autor, notamos uma Teatralidade implícita, causada pelos gestos e situações as quais o mesmo descreve na partitura. Diferente de Stockhausen, do Berio e de Nono, que são inspirados por uma dramaturgia, o Kagel foge dessa proposta narrativa.

Visto como revolucionário, o novo Teatro Instrumental permitiu a construção de uma música que aborda, de forma sutil, questões políticas. Essa sutileza, que por um lado aparenta um desengajamento político, por outro, propõe implicitamente um discurso politizado, onde sua ação política e de protesto pode ser percebida a partir da tendência de desconstruir, de tornar interdisciplinar, transgredindo o conceito de teatro musical.

Tendo isso em vista, Kagel cria um sistema baseado nos gestos, nas reações e nas atitudes dos músicos para com os comandos propostos pela obra. Sobre isso, Weiss (2014, p.36) afirma que o “conflito” pode ser estabelecido entre o músico e o instrumento ou entre os músicos. “É, portanto, uma forma de arte que dramatiza um problema que é, em princípio, puramente técnico”.

O Teatro Instrumental de Kagel possui, dentre outras, cinco características relevantes de exemplificarmos:

A teatralização da execução instrumental; o tratamento do lugar de execução como cena; o movimento como elemento fundamental do gênero; o músico como instrumento “ideal”, por ser ele que realiza os movimentos; a assimilação da execução e dos movimentos à notação, levando em conta a função do público na recepção da peça para elaboração e realização da partitura (TRUBERT, 2015, p.1289; apud OLIVEIRA, 2018, p.79).

Em 1976-77, Kagel compôs *Dressur*<sup>28</sup>, considerada uma obra prima no repertório percussivo. Essa obra, que tem duração de aproximadamente vinte e cinco minutos, reproduz diversas dessas características colocadas por Trubert (2015; apud OLIVEIRA, 2018), inclusive a crítica política através das ações e reações dos três instrumentistas envolvidos na obra.

Muitas das ações sugeridas na obra são, à primeira vista, absurdas, bem-humoradas ou mal-humoradas, como por exemplo: bater um coco na barriga (Fig. 9); improvisar uma dança flamenca com tamancos tradicionais alemães de madeira (Fig. 10); bater uma cadeira contra o chão; colocar as baquetas na boca; deitar no chão com a cabeça no corpo do outro percussionista; colocar instrumento nas costas e se curvar enquanto caminha; dentre outras ações. A partitura é formada por textos explicativos com ações cênicas, desenho dos objetos utilizados, a posição deles e do *performer* no palco e também notação musical tradicional, como iremos avistar no trecho da partitura exibido na Fig. 11. Esses gestos podem ser relacionados às críticas políticas no que diz respeito à reflexão sobre o papel do músico em relação à sociedade.

---

<sup>28</sup> Sugerimos, para melhor visualizar as características do Teatro Instrumental e da obra, em si, visualizar o vídeo da obra executada pelo Grupo PIAP (de Percussão do Instituto de Artes da UNESP), em 2013. Disponível em: <https://youtu.be/hStF4FcOsCE> (SACRAMENTO, 2021).

**Allegro** (mindestens at least ♩ = 120) Mauricio Kagel, 1976/77

**SITZEN; SIT;** hinter – oder neben – dem leeren Stuhl (eventuell auch auf der Tischkante) behind – or near – the empty chair (also possible: on the edge of the table)

**ANFANGSAUFSTELLUNG/ INITIAL POSITION**  
Körper- bzw. Blickrichtung body or direction of sight

**PUBLIKUM AUDIENZ**

**4** **STEHEN STAND**

1) Aus „Erinnerung an Zirkus Rens“, Galopp von Gustav Peter from „Erinnerung an Zirkus Rens“, galopp by Gustav Peter

**4** **SITZEN<sup>3)</sup> SIT**

2) omnia: Kastagnettenbrett auf ein Fellinstrument legen omnia: lay castanet board on a skin instrument

3) ohne Schuhe, in schwarzen Socken without shoes, in black socks

**Fig. 11-** Início de *Dressur* (KAGEL, 1976-77), onde: 1º sistema/percussionista 1; 2º sistema/percussionista 2; 3º sistema/percussionista 3. Exibe, além da notação tradicional, elementos textuais não tradicionais.  
Fonte: KAGEL, 1976-77.

Na Fig. 11, *player 3*, o trecho indica um *performer* explorando e executando musical e cenicamente uma cadeira: “atrás – ou perto – da cadeira vazia (também é possível: no extremo da mesa)<sup>29</sup>” (KAGEL, 1976/1977, p.1, Tradução nossa). Além disso, a obra oferece 2 sugestões: o percussionista 3 pode colocar as castanholas acima de um instrumento de pele e também que esse percussionista esteja de meias pretas, sem sapatos.

No destaque em azul, na Fig. 11, observamos que se sugere a posição dos instrumentistas no início da obra, indicando direcionamento dos corpos dos *performers*, dos instrumentos e do espaço para a audiência. Dessa forma, os instrumentistas posicionam-se tendo como seu parâmetro onde está a plateia naquele espaço que irão ocupar. A partir deste parâmetro eles montam sua estrutura de instrumentos. As sugestões e direcionamentos se estendem até o final da obra, dando aos *performers* detalhes sobre gestualidade e fluidez da obra.

<sup>29</sup> “Behind – or near – the empty chair (also possible: on the edge of the table)”.

A obra pode ser definida como uma composição artística híbrida, que Kagel nomeou como Teatro Instrumental, por haver a relação da música com o teatro (TRUBERT, 2015; apud OLIVEIRA, 2018). Partindo para uma reflexão mais ampla, podemos incluir também a dança, já que os passos do músico são coreografados através dos gestos propostos pela obra. Além disso, Kagel também sugere tocar com tamancos tradicionais alemães de madeira no chão, como se estivesse dançando flamenco. Tendo isso em vista, traçaremos um paralelo entre o *happening*, exibido na Fig. 2; o *body art*, exemplificado na Fig. 4; a *performance art*, observado na Fig. 5; e a obra de Kagel, *Dressur*.

- Características do *happening* em *Dressur*:

Pela mesma perspectiva dada à obra de Cage, podemos estabelecer relações entre *Dressur* e o *happening* por conterem acontecimentos simultâneos, muitas vezes aparentemente destoantes entre os três *performers* como percebido no *Untitled Event* de Cage. Ou seja, acontecimentos que cenicamente podem parecer que estão direcionados de maneira independente.

Por outro lado, os gestos e as atitudes musicais, que aparentemente não se relacionam à primeira vista, são extremamente sincronizados, podendo dizer que se complementam de maneira explícita, através de ritmos que se completam entre os três *performers*.

Tomamos como exemplo a performance do Grupo PIAP<sup>30</sup> (exemplificada nas Figs. 9 e 10) executada nos corredores do Instituto de Artes da UNESP, ou seja, em um espaço comum onde pessoas atravessam o “palco” tornando-se parte do espetáculo. Nesse aspecto do espaço, podemos perceber que faz nessa ocasião, em que o grupo apresentou em um palco não tradicional, em um corredor, também podemos traçar um paralelo com o *happening*, que por vezes, se utiliza de espaços aleatórios, não comumente vistos como o espaço do teatro.

---

<sup>30</sup> O Grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP) foi criado por John Boudler, em 1978, e possui significativa relevância no desenvolvimento do repertório percussivo do século XX e XXI.

- Características do *body art* em *Dressur*:

De maneira análoga ao *body art* (que de certa forma se relaciona ao *happening*, pois bebeu da sua fonte), a obra de Kagel faz com que o artista passe pelo processo de “prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público”, explica Cohen (2007, p.44).

Na Fig. 12 essa analogia pode ser vista, por exemplo, pelo coco segurado pela mão esquerda e percutido na barriga, enquanto a outra mão executa um outro instrumento de madeira. Essa ação nos faz refletir sobre uma suposta transformação do corpo do percussionista no momento da performance, ou seja, ele deixa de ser exclusivamente *performer* e passa a ser também uma espécie de instrumento ele próprio.



**Fig. 12-** Trecho da performance de *Dressur* (KAGEL, 1976-77). Círculo em vermelho aponta a execução de um coco na barriga. Performance do Grupo PIAP em 2013<sup>31</sup> (2021, 2'39”).

Fonte: Print do YouTube.

Pelos sons e dinâmicas exigidos, essa ação traz certo desconforto ao percussionista (já sem camisa), por vezes chegando a causar hematomas e pequenos cortes. Esse ‘sofrimento’ trazido por essa ação é indissociável dos resultados performativos (e aí incluem-se todos os elementos e parâmetros musicais e cênicos). O percussionista deixa de ser apenas *performer* e passa ser o próprio instrumento, um instrumento inventado. Não se trata apenas de usar o ‘instrumento

<sup>31</sup> Disponível em: <https://youtu.be/hStF4FcOsCE> (SACRAMENTO, 2021).

corpo', como cantar, bater palmas ou algo do gênero. Mas uma composição instrumental que exige elementos externos para sua concepção. No caso desta passagem, um côco.

- Características da *performance art* em *Dressur*:

Podemos traçar um paralelo entre a *performance art*, onde é percebida a presença da espontaneidade e do acaso, com a obra de Kagel, quando em trechos diversos se percebe movimentos e ações que à primeira vista são absurdas e humoradas, mas também espontâneas e atuadas ao acaso, por vezes, como podemos ver na Fig. 13, onde um dos intérpretes improvisa ritmos nos pés (calçando tamancos de madeira) e nas mãos (segurando dois tacos de madeira).



**Fig. 13** - Trecho da performance de *Dressur* (KAGEL, 1976-77), que exhibe dança improvisada nos pés e mãos. Performance do Grupo PIAP em 2013 (2021, 19'20").  
Fonte: Print do YouTube.

Nesse trecho, as ações do *performer*, que estão fora de um contexto tradicional, passam a ser caricatas da tradição do flamenco<sup>32</sup> (tradição na qual a obra se influencia) quando executa ritmos com os pés e/ou mão, mas também podem ser chamadas de aleatórias quando o mesmo aciona gestos não sonoros, movimentos corporais que não são normalmente atrelados à

<sup>32</sup> Esses movimentos podem ser visualizados em vídeos de coreografias flamencas com bailarinas também tocando castanholas, como por exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=ji5VDeE1zGg> (Guillemina de Bedoya – Flamenco & Danza Española, 2022). No vídeo as bailarinas exibem movimentos com os braços para cima, enquanto as mãos se movimentam próximas uma da outra. As pernas, em constante movimento, apresentam figuras rítmicas do flamenco, seja de maneira entrecortada ou de maneira completa, ou seja, tocando o chão com os sapatos de madeira exibindo a clave por completo ou não.

música, mas sim à casualidade, se relacionando com os instrumentos ou instrumentistas ao seu redor ou ao espectador.

Além disso, na *performance art*, muitas vezes se percebe que apesar de existir um roteiro, os atos vistos na performance são influenciados pelo ambiente que está sendo feito, pelo espectador que está vivenciando, pelo companheiro de ‘cena’, tanto quanto na execução do *Dressur*, que está intimamente ligado à parceria dos três *performers* e de que forma eles trabalham, lidam com a preparação e a performance da obra.

### 1.3.3 *Vice Versa* (s/d) de François Sarhan

Sarhan possui algumas obras que têm como característica predominante a presença de diálogos entre os *performers*. Esses diálogos surgem de diversas formas como por exemplo através de gestos, textos, expressões faciais, dentre outros elementos sugeridos que vão de encontro com um cuidado e performatividade aliados às artes cênicas. *Vice Versa* (s/d), parte quatro do conjunto de obras intitulado *Situations*, é um duo que propõe um diálogo corporal entre os intérpretes, incluindo tapas no rosto, abraços e apertos de mão. Na partitura, há a indicação do posicionamento inicial da obra: “sentados face para face, joelhos próximos, tom: sério, olhar direto nos olhos”<sup>33</sup> (SARHAN, s/d, p.1, Tradução nossa). Na Fig. 14 notamos algumas movimentações sugeridas pelo autor.

---

<sup>33</sup> “*Sit face to face, knees joined, tone: serious, look straight in the eyes*”.

**Fig. 14** – Compassos 8 e 9 da página 1 da obra *Vice Versa* (SARHAN, s/d), que contém direcionamentos corporais como “sorrisos confortantes”, “abraços”, “levante”, “apertar as mãos” etc.  
Fonte: SARHAN, s/d.

Além dos elementos cênicos contidos na obra, os timbres corporais também são elementos estruturantes. Na partitura podemos ver as áreas do corpo a serem ‘golpeadas’, como bochecha, peito e pé, por exemplo, de maneira detalhada.

Santos (2017, p.24) faz um paralelo interessante dessa obra com a *performance art* de Abramovic e Uley, *Light/Dark* (1977). Ele aponta que há semelhanças visuais entre as obras, como podemos visualizar nas Figs. 15 e 16. Para o autor: “os corpos dos *performers* em evidência e o ‘tapa no rosto’ são características comuns entre as obras. Nota-se também a ausência de instrumentos convencionais em [...] *Vice Versa* [...], o que aproxima o caráter visual da música com o da *Performance Art* de Marina Abramovic [...]” (SANTOS, 2017, p.25).



**Fig. 15** - Trecho de *Vice Versa*, de Sarhan (s/d) executada pelo *Quaquaquu Trio*<sup>34</sup> (2016, 38”).  
Fonte: Print do YouTube.

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Sik8xmH8f8> (qua qua qua, 2016).





**Fig. 16** - Trecho de *Light/Dark* (1977) por Abramovic e Uley<sup>35</sup> (2012, 1'').  
Fonte: Print do YouTube.

A obra *Vice Versa*, de Sarhan, para dois percussionistas pode ser relacionada com a arte da performance (*performance art*), como na *performance* de Abramovic, *Light/Dark*, em que podemos elencar algumas características em comum, situações semelhantes: *performers* se encontram sentados um de frente pro outro, além dos tapas executados pelos mesmos. Diferente da *performance art*, que aproveita o momento da performance e executa gestos espontâneos ou aleatórios, a obra de Sarhan especifica, em sua partitura, diversos detalhes da sua execução que vão de ritmos, timbres, posições a gestos.

#### **1.4 Impressões sobre a relação da *performance* e a performance percussiva**

Apesar de estabelecermos relações entre as obras *Living Room Music* de Cage, *Dressur* de Kagel e *Vice Versa* de Sarhan e as frentes artísticas vanguardistas que carregam elementos vistos tradicionalmente como extramusicais pela música ocidental de concerto, percebemos que quando colocamos tais elementos na prática percussiva os mesmos tornam-se parte estruturante da obra musical e através de um fenômeno híbrido transformam-se em elementos propriamente musicais.

---

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-j0Ey2O4HU> (HNEDA, 2012).

Na obra de Cage, *Living Room Music*, observamos características comuns ao *happening* através de elementos artísticos simultâneos e ligados ao cotidiano. Na obra *Dressur*, de Mauricio Kagel, visualizamos elementos do *happening*, do *body art* e da *performance art*, com a espontaneidade e acaso de algumas cenas, pelos improvisos, pela valorização do corpo como um dos instrumentos principais da obra e pela simultaneidade de elementos, que à primeira vista não se entrelaçam. Na terceira obra, *Vice Versa*, de François Sarhan, também notamos elementos da *performance art*, pela ausência de instrumentos e pelos gestos, que visualmente os relaciona.

A partir do momento em que entendemos a presença da relação entre os elementos do *happening*, *body art* e *performance art*, entre si, e os elementos da música escrita para percussão, podemos entender que todos eles se tornam parte da música ou a música se torna parte de algo de outra natureza que acontece no ato da performance musical, podendo ser pensados como uma coisa só.

Tivemos como propósito travar uma discussão que relacionou performances artísticas, oferecendo ao percussionista um olhar que possibilita ampliar o repertório de escolhas performativas no processo de aprendizado e execução musical. Isso, à nossa reflexão, poderá trazer um conseqüente enriquecimento da performance de músicas escritas para percussão. Além disso, acreditamos que esse capítulo poderá auxiliar na discussão dos capítulos seguintes e de trabalhos futuros que tenham como foco reflexões sobre essas frentes artísticas abordadas em relação à música escrita para percussão.

## **2 Um olhar sobre Teatralidade na performance de música escrita para percussão**

A performance percussiva pode ser entendida como um fenômeno em conexão com outras modalidades artísticas, tendo como principal objetivo enriquecer a performance de uma obra, de um concerto ou de um estudo. Após discussões anteriores *sobre performance*, faremos uma revisão de literatura sobre o conceito de Teatralidade e as possíveis maneiras de relacioná-lo à

performance na música escrita para percussão, no intuito de ampliar os materiais de decisão do percussionista no instante de criar a sua performance. Além disso, nos interessamos em estimular a inserção do conceito de Teatralidade no processo performativo preparatório do percussionista contemporâneo, entendendo elementos da Teatralidade como enriquecedores e necessários para a execução dos instrumentos de percussão.

## 2.1 Breve panorama sobre o conceito de Teatralidade

A performance pode se utilizar de elementos artísticos diversos, como por exemplo a Teatralidade. Veremos a seguir que esse conceito pode estar necessariamente enredado à performance, sendo ela artística ou cotidiana. Nesse sentido, quando entendemos que um conceito está atrelado ao outro, ele exerce uma presença em expressões artísticas diversas, nos fazendo acreditar que no âmbito da performance percussiva esse entendimento também pode se fazer presente, inclusive possibilitando a construção da performance a partir de elementos da Teatralidade.

É possível observar que, da mesma forma que as palavras literalidade ou musicalidade são formadas com base nas palavras literatura e música, respectivamente, a palavra Teatralidade também passa por esse mesmo crivo, formada a partir da palavra teatro.

É do conhecimento geral que o teatro é um conceito amplo e que é utilizado a muitos séculos. Pavis (2011), sobre um dos conceitos de teatro, afirma que em sua origem significava local de onde o público olhava uma ação que lhe era apresentada num outro lugar. Em outro momento, o teatro já foi visto como a cena propriamente dita, tornando-se, posteriormente, a expressão artística, um dos conceitos que conhecemos hoje.

O teatro é uma expressão artística que pode ser observada em qualquer espaço selecionado que sofre um processo criativo ali investido pelos *performers*. Ele passa a ser um palco, por assim dizer. A Teatralidade, por outro lado, é a intencionalidade artística ali colocada, ali investida

no espaço escolhido pelos envolvidos, organizando de diversas formas os elementos espaciais e temporais que lançarão sentido a partir do olhar dos espectadores. Alguns termos vinculados à palavra teatro, por sua vez, também perderam restrição, passando a aproveitar de ampla difusão em campos artísticos dos mais diversos, além de utilizado em campos etnográficos, sociológicos, entre outros, como por exemplo o termo: teatral.

Importante notar que a formação da palavra Teatralidade veio a partir do termo teatro, mas julgamos ainda mais relevante para o trabalho que possamos separar os dois termos como não coexistentes, como independentes entre si, para assim trabalharmos um (Teatralidade), sem estar atrelado ao outro (teatro), especificamente.

Sobre a origem do conceito de Teatralidade, nos remetemos ao século passado, tempos muito mais próximos se compararmos com o teatro. Nos parece certo, portanto, entendermos que a origem da palavra Teatralidade, surge em consequência das muitas utilizações da palavra teatro, mesmo que atualmente possamos entendê-las como conceitos diferentes que podem se cruzar, da mesma maneira que a Teatralidade se cruza com outras expressões artísticas.

A noção de Teatralidade tem se expandido graças a esforços de pensadores de diferentes campos, principalmente na Europa e na América do Norte. Essas tendências podem ser classificadas de acordo com duas abordagens gerais: Teatralidade ligada ao mundo artístico (teatro, artes visuais, ópera, dança) ou como uma estrutura dominante presente em todas as manifestações sociais. De acordo com essas teorias, ou é um modo de comportamento e expressão ou um modo de percepção. Está ligado ao processo objetificado de significado e criação da obra artística, ou é dependente da subjetividade do espectador. É um modo de produção ou um modo de recepção (FÉRAL, 2002, p.5).

Observando a dicotomia teatro-Teatralidade e também a presença eminente desta última na performance, julgamos essencial entendermos quando e onde podemos encontrar Teatralidade. Para observá-la precisamos estar atentos à perspectiva na qual iremos nos aprofundar, a do *performer* percussionista, o principal sujeito deste trabalho.

Burns (1972; apud FÉRAL, 2009) aponta que a Teatralidade ocorre quando o comportamento não é natural ou espontâneo, mas composto de acordo com convenções autênticas e retóricas para atingir um efeito particular em quem está vendo. Fiebach (apud FÉRAL, 2009) vê Teatralidade como um modo de expressão ou comportamento. Bernard (apud FÉRAL, 2002) coloca a Teatralidade como o coração de qualquer trabalho artístico e acredita ser inerente a qualquer forma de expressão, incluindo ações cotidianas. Complementando, Féral (2002) explica que Teatralidade tem a ver com o corpo, com impulsos, com desejo.

Esses autores citados acima compartilham da ideia que a Teatralidade pode ser percebida principalmente através do corpo, dos movimentos corporais, dos gestos, das maneiras de se movimentar. Para que haja essas ações corporais e, portanto, Teatralidade precisa haver um espaço para o acontecimento e um ponto de vista sobre ele, seja do artista e/ou do espectador. Ou seja, observamos a Teatralidade como produção de cena, entendendo assim o *performer* como um produtor de cena, independente da sua área artística: música, arte visual, teatro, dança, etc.

Féral (2007) também nos propõe a ideia de Teatralidade como resultado entre espaço diário e representacional; e entre realidade e ficção. Ou seja, Teatralidade como uma força dinâmica presente em todas as pessoas, só necessita haver um espaço e um espectador. Essa ideia abrange a Teatralidade como parte do cotidiano do ser humano, tanto quanto um dos conceitos vistos no capítulo 1, sobre performance.

A Teatralidade pode estar atrelada tanto ao cotidiano e o processo comunicativo das pessoas, quanto a vieses artísticos. Esse conceito não é objetivo, mas sim, relativo a cada sujeito que presencia ou executa a mesma. Sobre isso, Féral (2007) explica que

Nos permitimos pensar que Teatralidade designa um evento, objeto ou ação como teatral. Não é uma propriedade, uma qualidade que pertence ao objeto, corpo, espaço ou sujeito. Não tem existência autônoma. Só pode ser agarrada como um processo, que tem certas características: espaço potencial, conhecimento de intenção, ostensão e enquadramento. É o resultado de uma vontade definitiva de transformar coisas.

Impõe uma visão de objetos, eventos e ações que são inventados por vários elementos (FÉRAL, 2007).

Falando em Teatralidade como uma relação processual formada a partir do *performer* para o espectador, Fernandes (2011) percebe semelhanças entre os conceitos de Teatralidade e encenação, afirmando que ambas contemplam a utilização de todos os instrumentos de cena e de outros componentes da representação.

Essa ideia só nos reafirma que o *performer* percussionista, mesmo executando obras do repertório percussivo que não estão exclusivamente atreladas à música cênica, pode se utilizar, conscientemente, de instrumentos cênicos, ou seja, de elementos de cena e também de componentes de representação. Isso significa que o próprio corpo, a própria gestualidade, o próprio figurino, as expressões faciais, a iluminação, entre outros elementos, podem ser explorados na performance de instrumentos de percussão e, portanto, podem ser observados como elementos da cena, da performance.

Ao mesmo tempo, quando nos referimos à cena, entende-se que o *performer* está executando uma ação, que conseqüentemente chamamos de encenação. No entanto, quando falamos em encenar, não estamos nos referindo, exclusivamente, à expressão artística teatro, onde notamos uma maior utilização do termo. Na verdade, podemos entender este termo como estar em performance ou performar, estando também inserido no conceito de Teatralidade, se atuado de maneira consciente.

O *performer* percussionista que interpreta o repertório escrito para percussão pode ser visto como um artista que impõe a sua tônica na música, mas com a presença de outras mídias ou de outras expressões artísticas, como o teatro, a dança, entre outras, dependendo da obra e das escolhas interpretativas do percussionista.

Para Sílvia Fernandes (2011), se inserido na cena contemporânea<sup>36</sup>, esse conceito de encenação é plural e fragmentado, podendo ser percebido como um território híbrido, onde podemos ter a existência simultânea de diversas expressões artísticas, como artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além de acontecimentos criativos descentrados, onde a Teatralidade tem a possibilidade de ser percebida de diversas maneiras.

Sabemos, portanto, que o último século teve como uma das principais características a simultaneidade de gêneros e procedimentos, acarretando em modelos artísticos mais complexos. Isso nos remete à expressão artística *performance*, explorada no capítulo 1, sobre performance, onde apontamos uma composição artística muitas vezes híbrida e complexa.

Podemos citar alguns exemplos de obra que possuem configurações híbridas no repertório do século XX e XXI para instrumentos de percussão. Algumas obras privilegiam os elementos cênicos, como o texto falado ou cantado, como por exemplo o repertório de música cênica para percussão: *Toucher* (1978) de Vinko Globokar; *A Dois* (2000) de Tim Rescala; entre outras são exemplos dessa configuração.

Em outras obras entendemos configurações que trazem em sua estrutura aspectos coreográficos, como por exemplo: *Les Guetteurs de Sons* (1981) de Georges Aperghis; *Musique de Table* (1987), de Thierry de Mey; *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago; entre outras.

Em outros aspectos da poesia são exibidos, como na obra *¿¿Tradúzimo??* (2006) de Francisco de Abreu e Carlos Bartnicki Tort; para dois percussionistas. Normalmente, quando executada, a obra é iniciada a partir de um dos *performers* declamando o poema *Traduzir-se*, de Ferreira Goulart, utilizado como elemento origem para a construção da obra. Sugerimos ver a performance do Grupo PIAP, em 2014, no YouTube<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Termo amplo que pode englobar qualquer performance em qualquer expressão artística.

<sup>37</sup> Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wmiBXrCPUe0> (Aquim Sacramento, 2022).

No entanto, obras lidas como tradicionais, ou seja, que possuem em sua estrutura apenas indicações musicais em sua partitura também podem ser observadas de maneira híbrida, complexa, plural. Elementos da Teatralidade podem ser vistos também nessas obras do repertório, mas de maneira muito diversa e individual.

Nas obras *Omar* (1985) de Franco Donatoni e *The Source* (1991) de Toshi Ichiyanagi, por exemplo, veremos elementos da Teatralidade em diversos pontos na preparação e performance da obra: movimentações coreográficas, movimentos que lembram os de artes marciais, movimentos imagéticos e do cotidiano, entre muitas outras possibilidades.

Na obra *Oxóssi* (2021-2022) de Paulo Rios Filho, há uma estrutura complexa que envolve muitos elementos, inclusive o de música cênica. Dentre eles: culturais, coreográficos, ritualísticos, mas também de dança, de teatro e de artes da guerra, como movimentos do arco e flecha, dentre outros.

Esse acontecimento híbrido que alcançamos em performances das obras do repertório de percussão apenas tem a possibilidade de ser visto como algo complexo, plural e que tensiona diversas expressões artísticas e situações do cotidiano se nos utilizarmos conscientemente desses elementos.

Uma outra possibilidade de acontecimento é quando atrelamos expressões artísticas diversas a execução de uma obra tradicional do repertório para percussão. Quando utilizamos em paralelo os elementos de outras expressões, como das artes visuais (quadros, vídeos), da dança (bailarino ao vivo ou no vídeo), da poesia (quando existe um narrador ou o próprio percussionista se propõe), entre outras possibilidades.

Essa possibilidade pode se enquadrar como de utilização **opcional** do *performer*, como podem ser apontados nas minhas performances da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago, onde escolho aliar a sua execução a uma projeção de vídeo na qual se



apresenta um bailarino improvisando passos do ritmo coco em diversos ambientes da cidade de Salvador e, simultaneamente, no palco, um bailarino participa da performance ao vivo, como podemos ver na Fig. 17. Além disso, no vídeo podemos apontar traços da arte urbana, a partir dos ambientes apresentados no vídeo gravado e editado por mim, em parceria com o *performer* Robson Ribeiro.



**Fig. 17** – Performance da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago com vídeo e com o dançarino Robson Ribeiro, simultaneamente (2018, 4'18'')<sup>38</sup>.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Como vimos nos parágrafos anteriores, a Teatralidade pode ser entendida sob diversas perspectivas, inclusive na conexão entre diferentes expressões artísticas. Na próxima seção, teremos como objetivo apontar a Teatralidade em expressões artísticas isoladas entre si e também em composições artísticas híbridas, nos furtando de aprofundar, nesse primeiro momento, em música, mas observando a dança, a arte visual, o teatro, etc., no intuito de considerar e perceber os elementos de Teatralidade dispostos nas mesmas.

---

<sup>38</sup> Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rrlztMnUqs> (Aquim Sacramento, 2018).

## 2.2 Abordagens do conceito de Teatralidade em algumas expressões artísticas

Para explorar o conceito de Teatralidade, utilizaremos o termo de maneira desvinculada ao teatro. Ou seja, aqui falaremos em Teatralidade sem estarmos nos referindo a um conceito atrelado à essa expressão artística. Esse afugentamento nos é de extrema relevância e, com certeza, um ponto de partida para que possamos refletir sobre este conceito a partir de uma perspectiva musical do repertório para percussão, por exemplo.

Neste tópico colocaremos em destaque elementos da Teatralidade nos campos da dança, da arte visual, do teatro e também da música. Dito isso, é de grande relevância para este trabalho que visualizemos esses fazeres artísticos como híbridos e complexos. Dessa maneira, poderemos relacioná-los ao conceito de *performance* e também ao conceito de Teatralidade. Este conceito será observado e os seus elementos serão apontados nas expressões artísticas mencionadas, mas primeiro entenderemos como relacionar o conceito de *performance* e Teatralidade.

Féral (2015) elenca algumas maneiras de observar a Teatralidade em certas performances: “sua escritura cênica, sua relação com o corpo do performer, com o tempo de representação, com o real, com o espaço” (FÉRAL, 2015, p.136).

Além de notar que os dois conceitos podem coexistir em uma determinada composição artística híbrida, podemos visualizar elementos em comum entre os conceitos de Teatralidade e *Performance*. No entanto, percebemos dificuldades em traçar elementos comuns a todas as obras, mesmo porque cada expressão artística possui características particulares, que podem não se misturar com características de outras expressões.

Féral (2015) apresenta três aspectos da Teatralidade que estão presentes na *Performance*:

- a) *Mise-en-situation*: inserindo elementos cênicos como objetos e não signos, portando sentido;

- b) Enquadramento realizado pelo artista: “Não há cena na *performance*, mas lugares” (FÉRAL, 2015, p.142);
- c) Prevalência do corpo: toda *performance* gira em torno do corpo, como uma ferramenta.

Esses aspectos que coexistem na *performance* e na Teatralidade nos remetem a elementos que também podem existir na execução das obras de percussão, como a gestualidade e o espaço utilizado.

Esses elementos podem ser observados na performance *Light/Dark* (1977), da Marina Abramovic, por exemplo, que trata o corpo como um objeto da *performance*, ou seja, o *performer* antes de sujeito é um corpo que porta sentido em toda a sua existência/vivência naquele momento.

Nessa performance (p.42) e em outras da artista, é possível ressaltar o corpo como ponto central da situação, subjetivo, transformado em objeto de performance, o principal instrumento do *performer*, ou como alguns autores chamam: sua ferramenta.

Neste trabalho, tentamos evitar a utilização da palavra ferramenta por entendê-la como algo mecânico, diferente de qualquer processo artístico, independente da expressão artística de origem. No entanto, para que possamos trabalhar esse ponto na nossa pesquisa, nos utilizamos da palavra **instrumento** ao nos referirmos ao corpo do *performer*. Em outras palavras o corpo do artista é o seu principal instrumento na sua performance.

Traçando um paralelo com a performance percussiva, a ideia de instrumento se faz duplamente presente. Instrumento 1 – corpo do percussionista; Instrumento 2 – instrumento musical (pandeiro, marimba, bateria, tímpano, etc.). O instrumento 1 é responsável por percutir o instrumento 2 com os movimentos corporais e gestos geradores de som.

Os gestos e os movimentos de cada *performer* são definidos pela necessidade de percutir o instrumento e pelas escolhas performativas do mesmo. No entanto, para cada percussionista se percebe diferentes características corporais, mesmo que as suas escolhas sejam similares entre si. Isso acontece por conta do repertório gestual adquirido através da vivência artística e social de cada indivíduo.

Por essa e outras razões a experiência do espectador é única e particular, pois além de cada *performer* possuir elementos da Teatralidade em quantidades e maneiras diversas, as suas vivências são particulares entre si, oferecendo à plateia maneiras diversas de assistir uma performance.

O corpo também pode ser visto como sujeito da performance e, portanto, emissor de Teatralidade por si só. Schechner (2003b) afirma que uma das partes do corpo que mais podemos compreender a Teatralidade são os olhos. Em outras tradições culturais, outros pontos também recebem atenção, como a boca, por exemplo. Apesar de não mencionar as outras partes do corpo, o autor acredita que a Teatralidade pode ser observada de diversas maneiras através do corpo e dos movimentos corporais dos personagens dessa performance.

- Teatralidade na *performance*

Entre as décadas de 1950 e 1960, o *happening* aliou-se à dança a partir de movimentos coreografados, coisificados, por assim dizer. Essa dança, vista na expressão artística em questão, trazia uma “linguagem comum”, desempenhando “tarefas” (LEE, s.d., p.1699). Com essa aliança o elemento da Teatralidade também pôde ser percebido. Notamos, por exemplo, as performances coreografadas de Merce Cunningham, incluindo as suas parcerias com John Cage no século XX, inovadoras para a época, estimulando novas ideias para futuros artistas.

Em correntes como *body art*, *action painting* e *performance art* também podemos apontar elementos da Teatralidade. Esses podem ser vistos através do corpo, do significado dos movimentos corporais e do repertório gestual de cada *performer*, pelo ambiente, pelos objetos

dispostos, pelas expressões artísticas que notamos em apenas uma corrente, dentre outras maneiras.

No *body art* e *action painting* a pintura é um dos elementos principais de seus artistas. Ambas utilizam o corpo para a própria pintura ou para fazer com que o corpo, através de uma coreografia espontânea, pinte alguma coisa em determinado espaço. Essa pintura, por si só, possui um conceito previamente anunciado, como tema da performance.

Ambas podem ser percebidas como artes híbridas por nelas podemos entender movimentos da dança, do teatro, da poesia, etc.

Na *performance art* de Marina Abramovic, por exemplo, podemos captar elementos do Teatro do Oprimido (falaremos sobre ele no próximo tópico) quando o espectador é chamado de “espect-ator”, pois participa ativamente da performance tanto quanto o ator da mesma. Essa característica pode ser notada em *Rhythm 0* (p.25), onde ela permanece parada do início ao fim, permitindo que os espectadores façam tudo que tiverem em suas mentes. Um deles, por exemplo, a despiu, outro colocou uma arma no seu rosto, entre outras ações. Esse paralelo nos serve para refletir uma das maneiras que a Teatralidade pode ser observada na expressão artística *performance*, por exemplo.

- Teatralidade no Teatro

Apesar de entendermos as diferenças entre os termos teatro e Teatralidade, também podemos relacioná-los e, assim, visualizar elementos da Teatralidade na expressão artística do teatro. Segundo Féral (2003, p.99-107), a Teatralidade tem produção e sustentação em torno do ator, do seu jogo de atuação, da ficção que é apresentada e também a sua relação com o real.

Existem diversos métodos de teatro, e iremos exemplificar alguns. O Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, nos anos de 1970, é um método que tem como características principais a improvisação e a criação do espetáculo instantaneamente junto aos espectadores. O criador deste método chama o seu público de espect-ator por ter papel protagonista nesse

processo artístico. Os mesmos “são subvertidos e se tornam atores, da mesma forma como acontece nas performances” (SCHECHNER, 2011; apud OLIVEIRA e CUNHA, 2016, p.71).

A Teatralidade, nesse método teatral surge da relação entre o espectador, a peça e o espaço ficcional. Além disso, a figura do *performer* pode ser observada como o responsável por instigar a Teatralidade no espectador, através do jogo cênico, pelo envolvimento e pela criação com o público, possibilitando que “a Teatralidade seja mais viável”, segundo Oliveira e Cunha (2016, p.77).

Ainda segundo os autores (OLIVEIRA e CUNHA, 2016, p.80), a Teatralidade é criada pelo *performer*, mas partirá do olhar do espectador. O ator instaura a Teatralidade com a sua atuação, pois cria condições para que o espectador execute a observação.

De maneira mais ampla, Pavis (2011, p.372) também nos mostra como considerar a Teatralidade no teatro: “tudo aquilo que não está contido no diálogo dos textos dramáticos, ou seja, todas as ocorrências expressivas que remetem ao não-dito, ao sensorial, às tensões entre visível e invisível que constituem a espessura dos signos cênicos”.

Se a Teatralidade, segundo Pavis (2011), pode ser percebida em todas as ocorrências expressivas que remetem ao que não é falado, ao que é sentido e as tensões visíveis percebidas no signo, podemos entender que a Teatralidade, conseqüentemente, também pode ser vista em outras expressões artísticas, como por exemplo a dança, a arte visual, a música, entre outras, pois podem possuir essas características em suas execuções.

Na música instrumental, por exemplo, podemos apontar a presença do elemento do não falado, do corpo do *performer* musical e também os signos explorados pelos sons que também podem exprimir e explorar as tensões nos signos.

No teatro, por exemplo, o corpo do ator e o material narrativo, as falas e os textos, são tidos como os objetos principais desse acontecimento. Na dança, expressão artística que falaremos a seguir, o corpo comumente se torna o principal objeto e instrumento para executar os signos, diferente da música em que o material sonoro se torna tão importante quanto o corpo do *performer*.

- Teatralidade na Dança

Existem diversos estilos de dança: dança afro, balé, dança clássica, entre outras. A dança contemporânea, por exemplo, tem como características principais: a ambiguidade, a descontinuidade, a heterogeneidade, a diversidade de códigos, a subversão, a multilocalização, além de exibir signos através dos gestos dos dançarinos, expondo assim um paralelo entre realidade e ficção, dando a possibilidade de perceber o conceito de Teatralidade.

A dança contemporânea se utiliza de diversas técnicas e modos de se apresentar. Ela é plural, que exhibe uma paisagem complexa em um discurso transversal e um tanto quanto híbrida, como também se caracteriza a arte da *performance*. Foi a partir de 1960, que a dança e a música, segundo Geraldi (2012, p.18; apud FEBVRE, 1995), se interessaram pela questão da Teatralidade “favorecendo o cruzamento de fronteiras e a contaminação recíproca das diferentes artes”, por conta do movimento transdisciplinar que acontecia.

Sobre a dança contemporânea Geraldi (2012, p.13) complementa: “A cena da dança dos últimos decênios expõe um panorama de produção complexo e multiforme, marcado pelo hibridismo, heterogeneidade, fragmentação e transversalidade de formas e discursos”.

Na década de 1970, essa pesquisa de aproximação de linguagens aconteceu na Europa, provocando um amálgama, que resultava em uma terceira possibilidade, diferente da soma do teatro com a dança, uma estética chamada: dança-teatro.

Causando grande estranhamento, Bausch (1940-2009), coreógrafa de grande relevância, ampliou os horizontes interpretativos da dança oferecendo ao público uma vivência mais

dilatada. No caso do seu trabalho, essa Teatralidade pode ser percebida através de gestos cotidianos, figurinos, iluminação que são executados durante a coreografia da obra orquestral *Sagração da Primavera* (1913) de Stravinsky (Fig. 18), por exemplo.

Na Fig. 18, é possível notar que os diversos movimentos que estão sendo capturados na imagem, são movimentos que lembram os que executamos diariamente no nosso cotidiano. Na parte esquerda, por exemplo, uma bailarina move os seus braços de uma maneira que nos remete à violência contra mulher, sofrida, na nossa visão, por uma das dançarinas que estão no exemplo quando segurada por um bailarino na parte direita da Fig.

Outro ponto que observamos na Fig. 18 diz respeito à dupla de bailarinos ao fundo da tela, na parte central, onde o homem está segurando os ombros da mulher nos fazendo imaginar que ele está mostrando ou contando alguma coisa. Além disso, há diversos bailarinos andando em direções contrárias ao mesmo tempo. No centro, um bailarino está deitado de barriga para baixo, com os braços estirados, no centro da cena.

Nessa coreografia o grupo cultiva passos tanto lentos quanto rápidos; passos tanto curtos como longos. Essa dicotomia se mostra como uma característica relevante e constante em diversas seções da obra. Além disso, Bausch explora movimentos que comumente se causariam estranheza, como movimentos repetitivos com os braços, ombros, cabeça, tronco, entre outras partes do corpo.

Alguns dos gestos exibidos na obra podem ser similares aos que vemos diariamente sendo reproduzidos pelas pessoas. Ou seja, para cada *performer* e espectador, cada gesto pode ser ou pode não ser comum em seu repertório gestual, corporal e performativo. Cada gesto, embora familiar para um, pode não remeter a nada para outro. Um gesto para uma pessoa pode rememorar alguma situação de sua vida; para outra pode relembrar uma pessoa. E assim por diante.



Observar movimentos corporais que podem indicar os do cotidiano também é uma maneira de notar a presença da Teatralidade no espetáculo da coreógrafa em cima da obra de Stravinsky, além dos elementos elencados anteriormente.



**Fig. 18** - Trecho da obra de Stravinsky, *Sagração da Primavera* coreografada por Pina Bausch (1975).  
Fonte: Captura de tela de vídeo do YouTube<sup>39</sup> (2014, 16'33").

Também podemos perceber a presença do conceito de Teatralidade em outras obras coreografadas por Bausch. No próximo exemplo (Fig. 19), uma captura do vídeo do grupo *Tanztheater Wuppertal* executando *Vollmond (Full Moon)* (2012), é possível notar diversos desses elementos da Teatralidade. Na Fig. abaixo, capturada de um trecho da obra podemos considerar os bailarinos e as bailarinas alegres e sorridentes carregando baldes com água e arremessando-a na pedra posicionada ao lado direito do exemplo, mas também correndo de um lado para o outro como uma espécie de comemoração ou ritual.

---

<sup>39</sup> Performance integral disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=nd\\_ZCuqYdVE](https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE) (Aplauso Brasil TV, 2014).



**Fig. 19** - Trecho de obra *Vollmond (Full Moon)* executada por *Tanztheater Wuppertal* (2012).  
Fonte: Captura de tela de vídeo do YouTube<sup>40</sup> (2013, 2'50").

No vídeo podemos ouvir um depoimento de uma das bailarinas: “Para nós, a obra de Pina permitiu que todos nós fôssemos tristes, furiosos, que chorássemos, que ríssemos, que gritássemos, poderíamos trazer todas essas qualidades”<sup>41</sup>. A partir desse relato, podemos refletir como os bailarinos tiveram a oportunidade de expressar as suas emoções através das coreografias de Bausch, utilizando expressões faciais, corporais e performativas que muitas vezes podem estar comumente atreladas apenas à expressão artística teatro. Esse elemento “teatral” trazido pela coreógrafa, nos remete à interação entre as artes do teatro e da dança, a estética que mais cedo chamamos de dança-teatro.

Além do drama trazido através das emoções dos bailarinos, podemos notar a presença da música, não só nos espetáculos de Bausch, mas em espetáculos de dança e teatro, em geral, tendo funções das mais diversas, como por exemplo: a manutenção do andamento da história, dos climas narrativos, entre outras funções.

Elementos performativos que são vistos comumente em expressões artísticas como a dança e o teatro, nos fazem refletir sobre a importância em vislumbrar maneiras de observar esses elementos na performance de instrumentos de percussão ou na construção da mesma. Movimentos corporais, expressões faciais, coreografias de balé, de dança afro, de ritmos

<sup>40</sup> Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ> (cosmatec, 2013).

<sup>41</sup> Tradução do autor.

tradicionais, entre outros elementos podem servir de base para executar movimentos para a execução de obras do repertório percussivo.

A gestualidade, vista tanto na dança como no teatro, é percebida como um repertório gestual que advém da vivência de cada um, e isso é um dos elementos da Teatralidade. Na gestualidade podemos percebê-la, observá-la. Esse fenômeno também pode ser observado na música escrita para percussão.

O grupo *Rosas*, criado pela coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, na década de 1980, também é um nome relevante para essa discussão. O grupo, junto à Anne, foi relevante, dentre outros motivos, por trazer elementos do minimalismo para os seus espetáculos. Além disso, utilizavam movimentos abstratos e cotidianos que se repetiam como característica principal de sua estrutura.

Notamos também elementos como cenário, figurino, música e drama, nos dando oportunidade de visualizar diversos elementos da Teatralidade. Na imagem seguinte (Fig. 20) vemos um trecho da performance espetáculo *Rosas dans Rosas* do grupo *Rosas* com direção de Thierry De Mey e coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker (1983), onde visualiza-se alguns desses elementos citados acima. Além disso, vemos objetos do cotidiano (cadeiras e portas), coreografia com movimentos do cotidiano em repetição, de maneiras abstratas e minimalistas.



**Fig. 20** - Trecho de espetáculo *Rosas dans Rosas* (1983) do grupo *Rosas* com direção de Thierry De Mey e coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker.  
Fonte: Captura de Tela de vídeo no YouTube<sup>42</sup> (2005, 15'43").

Quando observamos algumas performances do grupo e algumas obras para percussão de Thierry De Mey, compositor que trabalhou durante alguns anos com *Rosas*, notamos uma composição artística híbrida, complexa e multiforme, não nos permitindo, por vezes, distinguir ou nomear uma expressão artística central. As obras *Musique de Tables* (1987), *Silence must be!* (2002) e *Light Music* (2004) servem de exemplo para visualizar esse hibridismo artístico que o compositor se utiliza, muitas vezes remetendo à música, dança, teatro, artes visuais.

Essas obras, por exemplo, possuem uma abordagem composicional muito específica do De Mey, onde ele inter-relaciona elementos da música com o corpo, o que nos faz refletir sobre a existência de preocupações poéticas específicas para cada uma das suas composições, um dos motivos delas serem tão distintas entre si, apesar de possuírem características em comum.

Em *Musique de Tables* (1987) (Fig. 21), o compositor elabora um repertório de movimentos que variam entre os três *performers* da obra. Na obra ele cria coreografias com as mãos dos percussionistas utilizando um pedaço de madeira como único objeto emissor de som, percutido pelas mãos e dedos. Algumas performances da obra, inclusive, se utilizam de

<sup>42</sup> Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vILZExpGBOY&t=315s> (hilton junior, 2005).

iluminação exclusiva nas mãos dos percussionistas, que, por sua vez, podem utilizar camisas pretas e longas para que a mão seja visualmente o foco da obra.

Em 2013, o Grupo PIAP fez uma performance da obra com esses elementos acima elencados. Além disso, o grupo se utilizou de uma câmera no ângulo de cima das mãos para projetar, simultaneamente, como as mãos se mexem por cima, dando um aspecto coreográfico interessante.



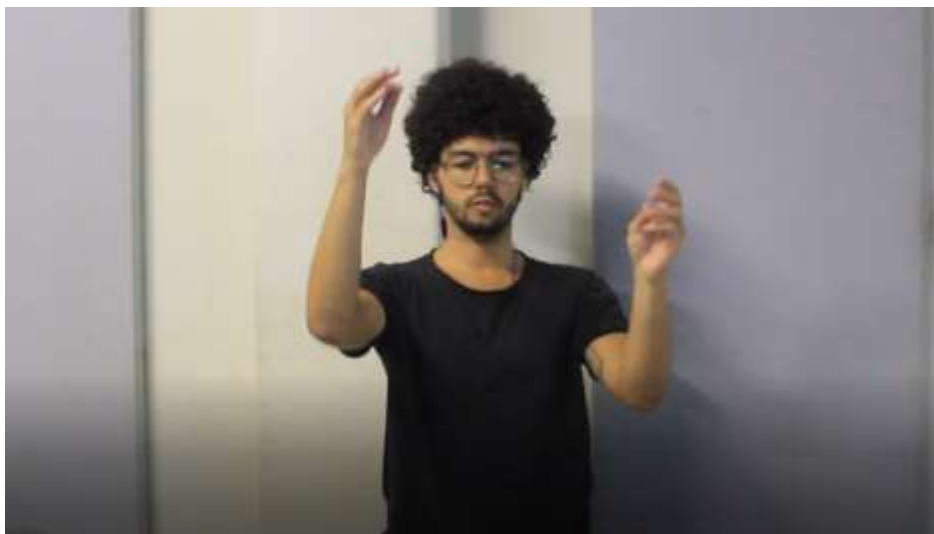
**Fig. 21** - Trecho da performance do Grupo MultiFaces da obra *Musique de Tables* (1987), de Thierry De Mey.

Fonte: Acervo pessoal do autor<sup>43</sup> (2016, 1'45'').

Já na obra *Silence must be!* (2002) (Fig. 22), para regente solo, existem muitas indicações de movimentos com os braços, mãos e dedos, hora em silêncio, hora em consonância com os sons escritos na partitura, sejam eles executados simultaneamente por um ou dois percussionistas tocando instrumentos e objetos muitas vezes não convencionais, normalmente no escuro e nos extremos do palco ou atrás; ou simplesmente sendo acompanhado por uma gravação.

A obra sugere ao percussionista que execute movimentos que nos remetem aos regentes de grupos, como orquestra, banda sinfônica. Esses movimentos indicam o tempo, o compasso, a dinâmica, entre outras indicações técnico-musicais. Além desses movimentos, outros também são sugeridos: desenhar o infinito no ar com os dois braços, escrever letras no ar, entre outros.

<sup>43</sup> Performance integral disponível em: <https://youtu.be/MyV9UdhMQlw> (Aquim, 2022).



**Fig. 22** - Trecho da performance da obra *Silence must be!* (2002), de Thierry De Mey.  
Fonte: Acervo pessoal do autor<sup>44</sup> (2020, 33'03").

Nessas obras, tanto quanto nos espetáculos do grupo *Rosas*, é possível destacar a presença da Teatralidade através de elementos performativos que podem estar contidos em suas configurações: a música, a dança, a cena, a gestualidade, o cenário, o figurino, a iluminação, entre outros.

Essa interação nos possibilita construir a nossa performance passeando entre conceitos e visões que estão mais eminentes em outras expressões artísticas. Além disso, pode dar oportunidade ao espectador de experimentar a performance percussiva de maneira mais subjetiva, mais complexa, mais ampla.

No Brasil, o grupo Primeiro Ato<sup>45</sup>, fundado em 1981 por Suely Machado, Ivana Pezzuti, Maria Inês Menicucci e Simone Caporali, em São Paulo (SP), foi de extrema relevância para o desenvolvimento dessa perspectiva artística híbrida no país. O grupo é, segundo Sirimarco (2009, p.35), “a companhia responsável por uma revolução na dança moderna brasileira” e que,

<sup>44</sup> Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4kcTWTf0oEE> (Aquim Sacramento, 2020).

<sup>45</sup> Para saber um pouco mais sobre o grupo, sugerimos visitar o site da companhia de dança, disponível em: <http://www.primeiroato.com.br/>. Acesso em: 02 janeiro, 2021. Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fG4n2EEuFNQ> (Primeiro Ato, 2021).

apesar de seu repertório eclético e diverso, a Teatralidade pode ser caracterizada como um elemento comum nos seus espetáculos, como podemos ver no espetáculo *Confidencias para uma 3ª pessoa* (Fig. 23).



**Fig. 23** - Trecho do espetáculo *Confidencias para uma 3ª pessoa* (1988), do grupo Primeiro Ato.  
Fonte: Site do grupo Primeiro Ato<sup>46</sup>.

Alguns gestos do trecho acima nos parecem familiares, comuns ao nosso cotidiano, expressões faciais de dor, surpresa, excitação, entre outros, diálogos corporais entre um bailarino e outro, e outras características podem nos dar a oportunidade de perceber a Teatralidade ali presente.

O elemento teatral que percebemos no trabalho, por sua vez, não nos fornece uma linha narrativa convencional, linear, com início, meio e fim. Sirimarco (2009) conta que o público por vezes saía do espetáculo sem entender nada e ainda continua: “é uma Teatralidade que existe não pelo texto que é falado, mas pela força daquilo que ela mostra” (SIRIMARCO, 2009, p.131).

Se fizermos um paralelo entre essa ideia e algumas obras do repertório de percussão, a não linearidade e não convencionalidade podem ser notadas. A obra *Dressur*, de Mauricio Kagel, mencionada no capítulo anterior (no subcapítulo 1.3.2) não exhibe uma linha estrutural como

<sup>46</sup> Disponível em: <http://www.primeiroato.com.br/espetaculo.php?idEspetaculo=1>. Acesso em 02 de janeiro, 2021.

obras que possuem introdução, parte um, desenvolvimento, parte dois, desenvolvimento, restituição da parte um, coda e final, por exemplo, seguindo uma linha narrativa/estrutural por vezes confusa.

A obra possui doze seções contrastantes que não possuem transições explícitas entre uma e outra, fazendo com que cada seção possua uma linguagem diferente, se utilizando, inclusive, de instrumentos diversos para cada uma ela. Além disso, notamos movimentos dos mais díspares, se compararmos uma seção com a outra: na primeira seção vemos uma percussionista percutir uma cadeira de madeira no chão, enquanto em outra temos as duas *performers* agachadas atrás da marimba. Em uma seção um percussionista está sentado em uma cadeira atrás de uma mesa, em outra está em pé, sem camisa, percutindo cocos no peito e barriga.

O compositor busca trazer movimentos e sons dos mais diversos e absurdos como uma forma de composição poética e política que critica o próprio ambiente artístico do percussionista e da arte em geral. Essa visão, já explorada no subcapítulo 2.3.2, também pode nos cercar de elementos da Teatralidade.

- Teatralidade nas artes visuais

As artes visuais<sup>47</sup> podem abarcar diversas modalidades artísticas. A colagem, o desenho, a pintura, a gravura, a escultura, a fotografia, o design, entre outros, são exemplos de artes visuais. Neles visualizamos os elementos da Teatralidade exclusivamente através da visão, única forma de vivenciar essa expressão artística.

É de grande relevância, quando exemplificamos as artes visuais, comentar sobre os seus possíveis processos de análise. Segundo os autores Fabris (1991) e Silva (2007) existe o lugar da observação apenas estética, visual, primária em que se percebe linhas, formas e cor; e da observação social, histórica, comumente atrelada ao momento em que a arte foi feita/concluída.

---

<sup>47</sup> Para maior aprofundamento sobre conceitos de artes visuais, ler FABRIS (1991) e SILVA (2007).



Sabemos que desde o início dos tempos, com as pinturas nas cavernas, xilogravuras e esculturas gregas as manifestações das artes visuais já eram presentes no cotidiano do ser humano. Com a evolução humana, outras formas de artes visuais foram sendo desenvolvidas. Hoje podemos indicar inúmeros formatos artísticos inseridos nas artes visuais.

Ao mesmo tempo em que as artes visuais podem ser vistas no cotidiano do homem moderno através do design, fotografia, histórias em quadrinhos, instalações, também podemos ver essas manifestações das artes visuais em alguns espaços que servem exclusivamente para tais obras: galerias, museus, etc. As maneiras de exibir e de contemplar todas as artes são diversas, através de uma exposição em espaço interno, uma instalação em praça pública, uma TV, um computador, entre outras maneiras.

Diferente das expressões artísticas abordadas anteriormente na perspectiva da Teatralidade: a dança e o teatro, que a cada espetáculo, a cada performance, a cada apresentação pode ser visualizada sob uma perspectiva diversa, as artes visuais muitas vezes se utilizam de uma essência materializada que corresponde a uma obra de arte estática, no caso das pinturas, gravuras, grafites, desenhos, colagens, arquitetura, etc.

Diferentes destas formas de artes visuais, a *performance art*, o *body art*, o *happening* também são artes visuais em sua definição pois também são expressas através do sentido da visão. Mas não só, pois também pode se utilizar de outros sentidos, como também a música, a dança e o teatro o fazem. Todas essas modalidades são mais flexíveis, mutáveis e se mostram pouco estáticas, mais vivas, no sentido de estar sempre mudando perspectivas, diferentes das artes visuais.

Independente da modalidade artística dentro das artes visuais, é possível notar elementos da Teatralidade em suas obras. Podemos citar por exemplo a obra pintada por alunos da UNIESP (2012). Ela interage com o espaço através da parede, perpassando pelas árvores e folhas, como visto na Fig. 24.



**Fig. 24** - Pintura feita pelos alunos da UNIESP (2012).

Fonte: Página virtual do Curso de Artes Visuais da UNIESP em Birigui – SP<sup>48</sup>.

Na obra acima podemos notar a Teatralidade a partir da interação da obra com a natureza, e dos possíveis significados e maneiras de refletir sobre o ser humano e a influência da natureza na sua vida. Além disso, podemos ressaltar e analisar os olhares e gestos impressos na obra pelo homem desenhado na mesma.

Na Fig. 25, de Debret (1839), os traços da escravidão e do racismo estrutural estão explícitos através dos posicionamentos dos personagens brancos e negros do quadro. Essas posições nos possibilitam diversas interpretações, e nessas podemos indicar elementos da Teatralidade inseridos nele: a interação específica da escravidão exposta pelos personagens do quadro, as reflexões oriundas dessa interpretação do quadro, e também da linha narrativa e linear que podemos extrair do mesmo, nos remetendo a uma época específica, à estrutura social racista e escravagista, ao país Brasil, entre outros elementos.

---

<sup>48</sup> Disponível em: <http://avuniesp.blogspot.com/2012/04/arte-que-interage-com-o-espacolugar.html>. Acesso em 30 de janeiro, 2022.



**Fig. 25** - Pintura de Jean Baptiste Debret, de 1839.  
Fonte: Site Contra Ponto Digital, da PUC - SP<sup>49</sup>.

Além dessas características também entendemos como elementos da Teatralidade as expressões faciais dos personagens do quadro, o figurino ou a falta dele em cada membro da pintura, os gestos corporais utilizados por cada personagem, como à esquerda se a mulher negra escravizada com uma espécie de espanador para limpar ou ventilar os personagens brancos que estão sentados, relaxados, comendo, com roupas mais elaboradas, brincando com o bebê que provavelmente deve ser o filho ou filha da mulher negra escravizada.

Na Fig. 26, temos uma ilustração de um artista plástico pernambucano chamado Jota, que em 2020, baseando-se em falas minhas sobre minha personalidade e minhas fases, criou essa ilustração:

<sup>49</sup> Disponível em: <https://contrapontodigital.pucsp.br/noticias/trabalho-escravo-no-brasil-e-no-mundo-fois-e-ainda-existe-principalmente-por-tras-das>. Acesso em 30 de janeiro, 2022.



**Fig. 26** - Ilustração de Jota (2020).

Fonte: Acervo do autor.

Nessa Figura (26) visualizamos alguns traços da Teatralidade a partir de diversos elementos. O personagem principal da ilustração, baseado em mim, está sendo retratado como parte de um processo de desabrochar, de renovação, de mudanças a partir de uma espécie de planta na qual está inserido. Na parte de cima da ilustração o artista reproduz um pássaro nos dando a ideia de liberdade. Além disso, um olho na parte superior da arte é percebido, nos dando uma ideia de evolução a partir da observação, da crítica. Além disso, podemos analisar a cor amarela como parte central da ilustração, o que nos dá ideia de luz, otimismo, alegria, dentre outros.

Obviamente esses elementos podem ser observados e analisados de outras maneiras, por isso destacamos a importância da individualidade de cada artista e de quem observa a arte em questão seja lá qual for.

Na próxima Figura, podemos ver a instalação chamada Desvio para o vermelho (1967), de Cildo Meireles, encontrada no Museu Inhotim em Minas Gerais. Nela, o vermelho é a cor predominante, além do branco que se encontra nas paredes do ambiente. A instalação, que

interage com o espectador que adentra a sala, conta com três ambientes, sendo que os objetos contidos neles são inteiramente vermelhos criando ao mesmo tempo um sentimento de fascínio e de incômodo.

No espaço podemos encontrar objetos que nos remetem à paixão, à revolução e à violência na ditadura militar, por exemplo. Nessa sala encontramos objetos de diversas épocas, como por exemplo geladeiras antigas, notebooks, ventiladores, quadros cadeiras, mesas, sofás, abajur, etc.



**Fig. 27** - *Desvio para o vermelho* (1967) do artista Cildo Meireles.  
Fonte: Site de Toda Materia<sup>50</sup>.

Nessa obra, e em instalações outras podemos perceber uma exploração não só do sentido da visão, mas também de outros sentidos do ser humano.

A visão de Teatralidade a partir das instalações pode estar implicada a todos esses elementos relacionados anteriormente, e outros. Todas as características que julgamos relevantes são também características nas quais podemos enxergar Teatralidade na obra de arte: a cor, a posição dos objetos, os próprios elementos materiais, os formatos, a interação, etc.

---

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/instalacao-artistica-obras-e-artistas/>. Acesso em 30 de janeiro, 2022.

Sobre esses elementos descritos acima e as características do conceito de Teatralidade, apontamos um ponto em comum entre as expressões artísticas: o corpo. E não apenas ele como pertencente a alguém, mas sim um material animado ou inanimado que está sendo exibido como parte do acontecimento artístico ali executado. Ou seja, podemos estar falando sobre o corpo do *performer*, mas não só. Estamos também falando sobre o corpo do material artístico utilizado, seja o quadro, ou a colagem, ou a gravura, ou a fotografia, etc.

A seguir, falaremos sobre a expressão artística música e os elementos de Teatralidade que podemos apontar nos espetáculos, nos concertos, nas performances, etc.

- Teatralidade na música

Na música essa ideia de corpos na performance (instrumento e *performer*) também se faz presente, seja do músico com o seu instrumento ou do músico como seu próprio instrumento, no caso do cantor, por exemplo.

Tendo em vista essa abordagem dupla de corpo como *performer* e como instrumento, podemos sugerir que o que conecta um ao outro é o toque, o gesto, o movimento. Nesse sentido, podemos exemplificar alguns tipos de movimentos, como por exemplo: os essenciais para que o som do instrumento se origine, ou os que pensados para além dessa perspectiva sonora, mas sim visual, performativa.

Com esses movimentos, o músico pode não apenas tocar o instrumento para que o som seja originado, mas pode propor, através do seu repertório de gestos, movimentos, etc., signos que servem de material para reflexão, interpretação, observação, que aqui entendemos como uma das maneiras de observar a Teatralidade.

Se os movimentos nessa abordagem são extremamente relevantes para a pesquisa, temos como ponto de partida o momento em que o *performer* músico entra no palco até o momento de saída do mesmo. Ou seja, desde o seu aparecimento até o desaparecimento, quando sai do

palco, a performance está acontecendo e, portanto, pode-se perceber elementos da Teatralidade.

Na música, em todos os meus anos de carreira (20), vivenciei diversos concertos, apresentações, recitais visivelmente despreocupados em relação aos seus elementos performativos, não me dando a oportunidade de se pensar no corpo durante a performance ou me dando a impressão de que não foi dada a devida importância à consciência corporal no sentido da Teatralidade e no significado de cada gesto da performance.

Isso significa que podemos propor que desde a primeira aparição do artista, desde o início do espetáculo há possibilidades de apontar elementos da Teatralidade, ou seja, o músico vai estar exercendo a sua performance musical desde o primeiro segundo, como o compositor John Cage exprime: “tudo que fazemos é música”<sup>51</sup>.

Na obra *4'33"* (1952) do mesmo compositor, notamos essa preocupação performativa não só com o espontâneo, mas também com elementos extramusicais como movimentos, aleatoriedade, entre outros. Cage e outros compositores do século passado, como Mauricio Kagel, Thierry De Mey, Vinko Globokar, se preocupavam com elementos que são vistos comumente como extramusicais, como já pudemos perceber em trechos anteriores.

O compositor Oliveira (2017, p.112) exprime que em suas composições musicais a Teatralidade pode ser percebida a partir do deslocamento dos intérpretes e a manipulação de objetos como estantes, partituras e instrumentos. Além disso, o compositor entende a corporeidade como um elemento que faz parte do jogo (a performance), em que os *performers* são vistos como corpos rítmicos, incluindo técnicas e exigências específicas do espetáculo, como posicionamento correto de instrumentos e objetos e também improvisos de ações dantes exibidas.

---

<sup>51</sup> “*Everything we do is music*” (Tradução do autor).

Isso pode ser percebido de maneira mais explícita nas artes do teatro e da dança que estão mais familiarizadas com a utilização consciente do conceito de Teatralidade nas suas performances, e, portanto, já estão a mais tempo trabalhando a consciência corporal, provavelmente desde as primeiras aulas dos seus cursos.

Diferente dessas artes, no curso de música dificilmente temos disciplinas que deem conta dessa demanda corporal, da consciência na utilização da Teatralidade e da escolha de cada movimento e gesto impressos no palco. Disciplinas que trabalhem o preparo corporal para cada concerto, recital, espetáculo, etc.

Três processos de construção e observação da Teatralidade na música nos são relevantes:

1. O processo que origina a Teatralidade a partir do escrito na obra;
2. O processo que origina a Teatralidade a partir do *performer*;
3. O processo que origina a Teatralidade a partir do observador/espectador, gerando uma intencionalidade.

A composição que se utiliza estruturalmente da Teatralidade a partir do direcionamento da partitura muitas vezes está atrelada à música cênica, à ópera musical, à musical, entre outros gêneros.

A segunda opção, originada a partir das escolhas do *performer*, pode ser atrelada a qualquer dos gêneros da música escrita para percussão no século XX e XXI, quando não vinculado à música cênica de forma estrutural. Ou seja, as escolhas performativas são criadas a partir do *performer* e do seu processo criativo durante o seu estudo e a sua performance da obra.

O terceiro processo, também relevante, é o originado pelo receptor/observador do acontecimento artístico. Esse processo só existe se um *performer* estiver a frente do espectador agindo de uma maneira consciente, como a que discutimos no capítulo sobre performance.



Na expressão artística música, portanto, a Teatralidade pode ser percebida de algumas maneiras. Uma delas é entender que há a possibilidade de escolher os elementos performativos que serão utilizados na performance para que tenha intenção, propósito naquilo. Ou seja, o músico entende a relevância de conscientizar-se sobre o seu repertório gestual e performativo e utilizá-lo para selecionar os seus próprios movimentos de acordo com cada trecho da obra, por exemplo.

Para discutirmos essa ideia, precisamos citar a obra de Kagel, relevante para o desenvolvimento na utilização do conceito de performance, no desenvolvimento do conceito de composição híbrida e não exclusivamente musical, e na perspectiva da utilização do conceito de Teatralidade consciente na música escrita para percussão.

O seu discurso composicional permitia e exigia, estruturalmente, uma preparação e estudo dos diversos elementos performativos ali escritos pelo próprio compositor. Durante a obra *Dressur*, por exemplo, já abordada no capítulo anterior, há um direcionamento minucioso de cada passo e atitude do *performer* seja ele com ou sem instrumento, interagindo ou não com o parceiro de cena.

Essa obra foi vista por nós como uma composição híbrida que leva elementos da arte da *performance*, do teatro, da dança, da própria música, entre outros. Esse hibridismo, como vimos anteriormente, é uma das maneiras de notar a Teatralidade no decorrer da performance da obra. Além disso, elementos como figurino, expressões faciais, iluminação, entre outros elementos também nos dá a possibilidade de visualizar a Teatralidade.

Oliveira exemplifica algumas das características composicionais de Kagel:

Evidencia possibilidades do tratamento intencional da Teatralidade por esse compositor específico: exposição do drama do instrumentista, construção de situações teatrais entre intérpretes, decomposição dos elementos do espetáculo, questionamento dos próprios elementos de uma experiência teatral, desenvolvimento de escrituras cênicas e exploração sonora e visual das peculiaridades de grupos de fontes sonoras (OLIVEIRA, H. 2015, p.64).

Esses elementos são vistos por Oliveira, H. (2015) como formadores do discurso sonoro-visual-temporal da obra. Por outro lado, também podemos propor uma relação mais espontânea entre o *performer*, o instrumento e o seu processo de estar consciente dos elementos de Teatralidade ali inseridos, tanto através da sua gestualidade, como através de outros elementos performativos já elencados anteriormente.

Uma das possibilidades de evidenciar elementos da Teatralidade na performance de uma música pode ser através dos gestos que são responsáveis por percutir o instrumento, que teoricamente são executados pelos *performers* da maneira mais natural possível. Importante destacar que por ser uma ideia teórica, percussionistas podem se utilizar de movimentos grandiosos, dantescos, pitorescos, estranhos para percutir o instrumento da mesma forma que um movimento minúsculo o poderia fazer. Ou seja, estamos falando de escolhas performativas de percussionistas que entendem uma necessidade de tornar os seus gestos maiores, mais expressivos, mais caricatos, que se encaixam, por assim dizer, numa proposta de teatralizar a performance musical, o que não se enquadra na proposta da pesquisa.

Aqui propomos utilizar gestos mais naturais, mais orgânicos possíveis, com uma consciência da Teatralidade inserida neles. Não estamos transformando a música em teatralizar a música (pelo menos não em seu conceito puro de teatro), mas sim, fazendo uma performance percussiva utilizando de maneira consciente o conceito de Teatralidade através dos elementos performativos que selecionamos.

Sobre essa ideia de teatralizar a música, Oliveira, H. (2015, p.56) esclarece: “refere-se aos passos dados por diversos compositores no sentido de expandir o alcance das estratégias composicionais para elementos teatrais [...]”. Achamos relevante destacarmos que não estamos propondo uma teatralização da música, mas sim uma conscientização do *performer* percussionista de que os nossos gestos naturais para tocar o instrumento, para andar até ele, entre outros gestos, possuem uma Teatralidade inerente da qual podemos cuidar e trabalhar de

forma consciente e processual com o instrumento, com o corpo, com o parceiro de obra, na sala de estudos, no palco, no espetáculo de música.

Outra forma de observar a Teatralidade na música é perceber diversos elementos performativos presentes em um espetáculo. O encontro de elementos, como a música, gestos, figurino, cenário, iluminação pode ser apontado como Teatralidade, independente da consciência do músico em relação a esses elementos performativos, bastando haver um observador para que haja significado.

Ao considerarmos, portanto, Teatralidade como um conceito para além do teatro e não propriamente atrelado a ele, partimos da perspectiva de que, em música essa discussão poderá também servir para o direcionamento de um novo olhar sobre a performance musical propriamente dita.

Nos referimos às subjetividades expressas pela gestualidade, carregada de bagagem pessoal, particular e emocional de cada músico e também pelos elementos performativos que são exibidos durante o espetáculo/performance em obras para percussão.

Atentos à essa perspectiva que estamos nos referindo sobre a Teatralidade na música, através dos elementos observados, acreditamos que existe a possibilidade de construir esse conceito em sua performance desde o início da sua preparação, não só técnica e musical, mas também gestual e performativa, entendendo a obra para percussão como um fenômeno híbrido e complexo, onde a corporeidade do *performer* é somada ao material sonoro que é requerida na partitura da obra.

Na execução de instrumentos de percussão, como por exemplo as caixas-claras, podemos visualizar a sincronização e a coreografia das baquetas e do corpo implantadas pelas bandas marciais, nos mostrando um movimento transdisciplinar nos dando elementos da dança, do teatro e da música. Alguns desses elementos podemos ver na Fig. abaixo, do grupo *Top Secret*:



**Fig. 28** - Naípe de caixa-clara do grupo *Top Secret* e a sua coreografia das baquetas e do corpo (2010).  
Fonte: Captura de tela de vídeo do YouTube<sup>52</sup> (2010, 0'17'').

Nessa Fig. o naipe de caixa-clara se apresenta em palco, envolvendo figurinos e iluminação. Nessa apresentação, os integrantes prezam pela sincronicidade e coreografias minuciosas e complexas entre os colegas do mesmo naipe de instrumentos. Isso tudo para que toda a apresentação seja impecável e represente da melhor forma a sua instituição, universidade, etc. explorando signos e até formando imagens em gramados da arena.

Kuniko Kato, *performer* percussionista renomada mundialmente, pode nos servir de exemplo para observação de elementos da Teatralidade em repertório de percussão. A sua performance, como a que vemos na Fig. 29, nos dá oportunidade de perceber alguns elementos já elencados anteriormente, como a iluminação e a gestualidade. Essa última nos é de grande destaque nessa performance.

Por certo, a origem oriental pode oferecer a percussionistas e músicos em geral um repertório gestual muito específico. Isso se dá, em nossa perspectiva, devido à cultura da consciência corporal desenvolvida através das artes marciais, do *Taiko*<sup>53</sup> japonês e de outras atividades que passam, desde a infância, essa bagagem de movimentos corporais.

<sup>52</sup> Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=keF41Q-2490> (werni kueng, 2010).

<sup>53</sup> Para maior aprofundamento sobre essa prática musical, percussiva e coletiva da cultura japonesa: o *Taiko*, ler, dentre outros, Nakamoto (2010, p.33).

Segundo Nakamoto (2010, p.34), existem alguns movimentos dos pés que podem ser comumente encontrados nas artes marciais, nos fazendo crer que na performance da Kato, temos influências de movimentos dessa cultura de tambores japoneses, mas também de artes marciais, como o *Karete*, *Judô*, *Aikido* e outras.

Na performance da percussionista notamos diversos movimentos que nos fazem lembrar essas atividades. Na Fig. a seguir, captando um movimento apenas, refletimos sobre a similaridade com o movimento captado na Fig. 30.



**Fig. 29** - Kuniko Kato em performance das obras *Rebonds a* e *Rebonds b* (2015).  
Fonte: Captura de tela de vídeo do YouTube<sup>54</sup> (2015, 2'56'').

---

<sup>54</sup> Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YXNkUgrK4R8> (Kuniko Kato, 2015).



**Fig. 30** – *Taiko* japonês tocado pelo Sensoku Gakuen College of Music (2015). Na Fig. vemos grupo que executa movimentos do *Taiko*. Na marca vermelha temos uma posição corporal muito semelhante com a de Kuniko Kato na Fig. 29.

Fonte: Captura de tela de vídeo do YouTube<sup>55</sup> (2015, 1'05'').

Em ambas as Figs. (29 e 30) um dos braços das executante está levantado com o objetivo de atacar a pele do tambor, enquanto a outra está mais baixa, bem mais próxima da pele. Além disso, o posicionamento das pernas separados lateralmente nos faz pensar em influências diretas da percussionista sobre elementos culturais e artísticos do oriente em relação à sua corporeidade e performance.

A tocadora de *Taiko* marcada de vermelho na Fig. 30 está posicionada de maneira muito semelhante a Kato na execução de *Rebonds a* e *Rebonds b*, na Fig. 29. Um braço acima da cabeça, preparando o movimento para percutir a pele do tambor e o outro mais próximo da superfície antes ou depois de uma nota.

Durante toda a performance de Kato e do *Senzoku Gakuen College of Music* é possível perceber movimentos que se cruzam, movimentos que se fazem repetitivos, amplos e que se mostra altamente ensaiado e sincronizado com os seus companheiros no caso do Sensoku, mas também sincronizado com o material sonoro no caso de Kuniko Kato executando *Rebonds a* e *Rebonds b*.

<sup>55</sup> Performance integral disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZagsLrNzg3I> (Senzoku Gakuen College of Music, 2015).

Além desse aspecto gestual, o visual de uma percussão múltipla também pode ser notado, no sentido de entender a sua montagem como a obra de arte em si. Ou seja, lidar com a organização daqueles instrumentos, como veremos em *Oxóssi*<sup>56</sup>, de Paulo Rios Filho (2021-22), como uma própria **instalação sonora**, que por outro lado, nos parece mais uma maneira de notar a Teatralidade na performance percussiva.

O conceito de instalação sonora foi pensado por nós como uma maneira de fazer um paralelo entre artes visuais (instalação) e música (montagem de percussão múltipla). Esse conceito pode funcionar para montagens de múltiplas diversas nos possibilitando dialogar com o material sonoro de maneira gestual, de maneira viva, dando a oportunidade de construir uma performance naquela “instalação”, com um repertório específico de movimentos corporais, de gestualidade para aquele espaço.

Ver na montagem de percussão múltipla essa instalação sonora nos possibilita evidenciar a possível interação do percussionista com uma obra de arte plástica-sonora. A disposição dela na frente do percussionista age sobre o seu corpo: você gira o corpo de uma maneira específica, levanta o braço de uma maneira específica por conta da montagem, da disposição dos instrumentos e assim por diante. A montagem, portanto, guia o seu corpo para lugares específicos de acordo com o material sonoro escrito na obra.

### **2.3 Uma reflexão sobre Teatralidade na performance da música escrita para percussão**

O *performer* percussionista necessita de uma quantidade significativa de movimentos corporais e gestualidade para percutir os instrumentos e executar uma obra. Nesse sentido parece-nos importante que, de maneira consciente, trabalhemos por uma prática que busque mentalizar e

---

<sup>56</sup> Falaremos dessa obra e os elementos da Teatralidade nela inseridos no tópico 3.4, página 198.

ensaiar esses elementos corporais que são responsáveis por produzir ou acompanhar os sons dessa performance, para assim entender de que maneira podemos inserir os elementos da Teatralidade nessa prática.

Cazarim e Ray (2015) exemplificam três naturezas do corpo que o músico apresenta na performance musical:

- 1) Corpo-meio - corpo como responsável pela associação de gestos produzindo os sons;
- 2) Corpo-emoção - exposto pela postura e pela expressão facial do músico;
- 3) Corpo-comunicação - responsável pela comunicação dos músicos no palco.

Na performance musical, seja ela solo ou de música de câmara, grupo de percussão, duo, entre outras formações, conseguimos perceber essas três naturezas exemplificadas pelos autores. A primeira, muito bem discutida por outros autores como Jensenius, Godoy, Wanderley e Leman (2010)<sup>57</sup>, por exemplo, são os movimentos utilizados para gerar o som. O ponto 1 se trata daqueles gestos utilizados com o objetivo principal de atingir o instrumento para que ele vibre gerando um som, seja o instrumento de corda, de pele, de tecla ou de fricção, entre outros. Nessa natureza não se discute, à primeira vista, o formato e a velocidade do movimento e sim qual o movimento necessário para fazer a música ser executada. Na percussão, por conta dos inúmeros instrumentos, os movimentos podem ser diversos e podem variar significativamente de instrumento para instrumento, de estilo para estilo, de época para época, etc.

A segunda natureza, elencado por Cazarim e Ray (2015), se caracteriza como algo pessoal e particular de cada músico, onde, através da postura e expressão facial, podem ser percebidas diferentes emoções. Esse elemento particular e pessoal depende especificamente do *background* do *performer*, ou seja, da sua bagagem emocional e física de toda a sua vida. Por essa razão, vemos movimentos tão diferentes em pessoas que estudam nos mesmos lugares, com os mesmos professores e com os mesmos instrumentos. Suas vivências e experiências têm grande

---

<sup>57</sup> Sugerimos, para aprofundamento do tema, ler *Sound producing gestures*, de Godoy (2010) e *Musical Gestures* (2010), de Jensenius, Wanderley, Godoy e Leman. Este último está disponível no link: [http://arj.no/portfolio/publications/Jensenius\\_2010e.pdf](http://arj.no/portfolio/publications/Jensenius_2010e.pdf).



influência nos seus movimentos durante a sua execução instrumental, sua performance musical.

Nesse caso, podemos afirmar que se dois ou três músicos combinarem gestos a princípio semelhantes, as suas vivências particulares e sua bagagem emocional e física provavelmente podem tornar seus gestos distintos entre eles. Ou seja, uma respiração pode ser distinta entre um e outro; um levantar de baquetas também, mesmo que feito de maneira similar, de maneira diferente de pessoa para pessoa; um movimento com a perna esquerda do percussionista para facilitar que o braço esquerdo atinja o grave da marimba, por exemplo, definitivamente vai se diferenciar do movimento com a perna esquerda de um outro percussionista.

A terceira natureza se caracteriza como os movimentos que são responsáveis pela comunicação entre os *performers* no palco. Essa comunicação geralmente é feita através de acordos selados entre os personagens da ação, sejam eles de respirar ao mesmo tempo, de levantar o braço para indicar o andamento da obra, de olhar o corpo do outro ou outros detalhes que possam sugerir comunicações corporais entre um *performer* e outro. Detalhes mais sutis também podem servir de exemplo: um dedo batendo o andamento em uma parte do instrumento pode servir de comunicação, uma piscada de olho ou um aceno de cabeça pode sugerir trecho específico para entrar ou tocar, entre outros.

Na execução musical de uma obra, o músico tem a possibilidade de executar, a princípio, dois tipos de movimentos: o que origina som (natureza 1) e o que expõe o corpo (naturezas 2 e 3). Na Fig. abaixo as três naturezas elencadas acima podem ser vistas: o corpo como responsável pela produção do som, como comunicador de emoção e como comunicação entre os *performers*:



**Fig. 31** – Corpo como responsável do som, como emoção e como comunicação entre os *performers* na obra *De A a N* (2021), minha e de Nath Calan (2021, 0'18'')<sup>58</sup>.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na nossa performance, o corpo pode ser visto de diversas maneiras:

1. Responsável por produzir os sons nos instrumentos da múltipla percussão dos músicos citados;
2. Responsável por transmitir as emoções dos dois envolvidos, seja pelo corpo abaixado, pelos olhos arregalados, entre outros movimentos;
3. Responsável pela comunicação entre os *performers* através das respirações, dos movimentos, da escuta e da visão e de outras formas de comunicação acordadas entre as partes.

No próximo exemplo, Daniela Oliveira, Emília Desiré e eu estamos interpretando em trio a obra *Dressur* de Mauricio Kagel. Na obra podemos entender o corpo como responsável na produção de som, mas também como o executante de gestos e movimentos específicos requeridos pela obra. Nós três nos movemos de maneira muito particular de acordo com a sua parte, com a seção da obra, com o instrumento tocado e com as sugestões escritas na partitura.

Além disso, o corpo também serve como meio de comunicação entre os *performers* de diversas maneiras: respirações, andamento da caminhada nos espaços da performance, altura de

<sup>58</sup> Performance disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=DVv6HPQsrIQ> (Aquim Sacramento, 2022).

instrumento quando arremessado para cima, passos da dança flamenca improvisada, entre outras maneiras.



**Fig. 32** – Corpo como responsável do som, como emoção e como comunicação entre os *performers* na obra *Dressur* (1976-77) de Mauricio Kagel, executada por Emília Desiré, Daniela Oliveira e eu, da esquerda para direita (2013, 13'24'')<sup>59</sup>.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na Fig. 32, Desiré, na extrema esquerda, se encontra de joelhos caminhando em direção à sua frente, onde o andamento de cada passo serve de direcionamento para os outros *performers*. Além desse ponto, a respiração e o contato visual estão presentes.

Nessa obra, por exemplo, a gestualidade é influenciada pelas notas musicais e timbres que a obra requer, mas também é influenciada pela montagem do palco e também da montagem dos *sets*<sup>60</sup> de instrumentos. Essa arrumação é proposta pela própria obra detalhadamente. Como essa organização instrumental influencia na gestualidade do *performer*, podemos entendê-la como uma **instalação sonora** ou **instalações sonoras**. O *performer*, portanto, vai se

<sup>59</sup> Performance disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=hStF4FcOsCE&t=1187s> (Aquim Sacramento, 2022).

<sup>60</sup> Na bibliografia especializada de percussão *set* (plural – *sets*) ou *set up* (plural – *set ups*) significa configuração, organização no que diz respeito a arrumação dos instrumentos que são combinados em uma montagem única e que serão tocados simultaneamente ou consecutivamente.

movimentar de acordo com a posição dos instrumentos e também com a ação que está para executar<sup>61</sup>.

Falando em movimentos do corpo e gestos, os autores Godoy, Jensenius, Leman e Wanderley (2010) focam na gestualidade, nos tipos de gestos que o *performer* possui em sua performance. Diferente dos primeiros autores, Cazarim e Ray (2015), que focavam no corpo, os últimos focam na gestualidade e em um dos conceitos de gestos: movimentos corporais que, de uma maneira ou de outra, evocam significados (GODOY, JENSENIUS, LEMAN e WANDERLEY, 2010, p.12).

Os autores dividem os gestos musicais em duas categorias:

1. Os gestos executados pelos músicos;
2. Os gestos daqueles que percebem o som, espectadores e bailarinos(as).

Na primeira categoria, o músico se preocupa em originar o som a partir da sua movimentação corporal, ou seja, de maneira ativa diferente dos ouvintes e dançarinos. Por outro lado, os gestos dos músicos podem ter diferentes finalidades, como por exemplo: produtores de som (gesto que efetivamente produz o som), comunicativos ou auxiliares, facilitadores do som e acompanhadores do som (aquele que dá suporte ao gesto produtor de som). Para entendermos melhor esses tipos de gestos, segue alguns exemplos:

1. Gestos produtores de som: aqueles que efetivamente produzem o som. Podem ser divididos, segundo Jensenius et. Al. (2010) como o que excita e o que modifica. Por exemplo: para tocar um violino precisa de uma mão que excite o instrumento através do arco e outra mão modificando a nota.
2. Gestos comunicativos: aqueles que efetivamente servem para comunicação *performer-performer* ou *performer-espectador*. Também chamados de gestos semióticos. Por

---

<sup>61</sup> Apesar de estarmos falando de uma obra em que se detalha a posição dos instrumentos de acordo com a seção e o percussionista, também podemos concluir que a cada performance, a cada montagem, ou a cada instrumento construído mesmo se delimitado pela obra, será, para cada *performer*, uma experiência corporal e gestual específica, particular, individual, nos dando, assim, mais oportunidades de observar elementos da Teatralidade.

exemplo: O marimbista que levanta a mão indicando ao vibrafonista, companheiro de duo, que está encaminhando para o outro compasso.

3. Gestos facilitadores de som: são gestos que dão suporte aos gestos que produzem o som de diversas formas. Também chamados de gestos não óbvios de performance, gestos acompanhadores. São divididos entre os gestos que entretêm, que auxiliam ou que ajudam no fraseado. Citando o exemplo que os autores explanaram: um piano para alcançar a tecla com o dedo, necessita da movimentação da mão, do braço e da coluna esticada para que o faça da melhor maneira possível.
4. Gestos que acompanham o som: esses gestos seguem a música e não estão envolvidos na produção de som. Também podem ser vistos como perseguidores do som ou gestos mímicos. A dança do *performer* enquanto executa a obra, ou se preferir, o balanço do músico enquanto toca, é uma forma de gesto acompanhador do som.

Dito isso, nas Figuras 33 e 34 é possível visualizar alguns desses gestos citados acima:



**Fig. 33** - Gestos produtores de som e gestos facilitadores de som na performance da obra *Velocities* (1980) de Joseph Schwantner (2014, 2'28'')<sup>62</sup>.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

<sup>62</sup> Performance disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=aLy7l8WcNgQ> (Aquim Sacramento, 2014).



**Fig. 34** - Gestos produtores de som, gestos facilitadores de som e gestos comunicativos na obra *2+1* (2013) de Ivan Trevino, executada por mim e Zack Nascimento (2022, 4'22")<sup>63</sup>.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Os gestos acompanhadores do som são vistos muitas vezes sendo executados por dançarinos ou pelos próprios *performers* enquanto executam a obra na sua performance, se utilizando do corpo para acompanhar o ritmo, o andamento ou o estilo da música. Portanto, podemos perceber também esses gestos na performance das Figs. 33 e 34.

Importante observarmos que os gestos nem sempre vão ser percebidos como ações intencionais, ou seja, conscientes, mas ainda assim serão gestos se vistos com relevância pelo perceptor (GODOY, JENSENIUS, LEMAN e WANDERLEY, 2010; apud HATTEN, 2006).

Exemplificar esses tipos de gestos nos parece relevante pois nos dá segurança de afirmar o quão essencial se faz pensar e selecionar os gestos de maneira cuidadosa, de acordo com o material sonoro, mas também com o que o *performer* gestualmente pretende explorar. Nesses casos, a preparação da performance atrelada à preparação corporal da mesma é um processo que apenas pode enriquecer o espetáculo.

<sup>63</sup> Performance disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=xMd6omxSbQI> (Aquim Sacramento, 2022).

- Expressões faciais e movimentos corporais como suplementos de sinais musicais

Os gestos, movimentos corporais e expressões faciais, relevantes para a existência da performance, podem servir como suplementos de sinais musicais, por isso, apresentamos algumas abordagens gestuais que acreditamos não extrapolar qualquer funcionalidade de produção sonora, mas, ao contrário, auxiliam e contribuem para uma construção performativa onde a Teatralidade age a partir do som que se é originado pelo instrumento executado pelo *performer* e não o contrário.

Ou seja, ele age como um afirmador, confirmador, indicador, companheiro do material sonoro. Sua execução será pensada e feita a partir do que a obra pede em sua escrita e de como ela está soando, dependendo, é claro, de cada percussionista e a sua bagagem gestual.

Expressões do rosto, por exemplo, é um tema que tem sido objeto de pesquisa, inclusive recentemente. Pesquisas recentes têm revelado que expressões faciais e movimentos do corpo são muito importantes para a experiência musical da performance e a construção dela. A terminação de uma frase; uma respiração entre uma sessão e outra; uma dissonância ou consonância, por exemplo, são elementos sonoros nos quais podem ser notados em determinados movimentos corporais (THOMPSON, 2011).

Em uma série de investigações, Thompson (2011) afirma que *performers* suplementam sinais musicais com expressões faciais e movimentos corporais.

Esses movimentos não apenas fornecem informações fonéticas (Quinto, Thompson, Russo & Trehub, 2010); eles fornecem sinais de emoção, dissonância, estrutura de afinação e fraseado. Eles também estendem o período de tempo dentro do qual a comunicação ocorre: expressões significativas são observadas antes e após a produção do som (Livingstone, Thompson & Russo, 2009). As expressões faciais de pré-produção podem fornecer sinais acústicos futuros para os ouvintes, facilitando a percepção e a codificação precisas. As expressões faciais de pós-produção podem reforçar representações de sinais estruturais e emocionais<sup>64</sup> (THOMPSON, 2011, p.1, Tradução nossa).

---

<sup>64</sup> “*These movements not only provide phonetic information (Quinto, Thompson, Russo & Trehub, 2010); they provide signals of emotion, dissonance, pitch structure, and phrasing. They also extend the time -period within which*

Sobre os olhos e os seus movimentos, Davis comenta que “o comportamento ocular é talvez a forma mais sutil da linguagem corporal”<sup>65</sup> (2009, p.90, Tradução nossa). Apesar de estarmos falando de uma pequena parte do corpo, os olhos, neles é possível notar sinais sutis, e ao mesmo tempo sinais objetivos de sentimentos, sensações, intenções que estamos a vivenciar. O *performer*, por sua vez, se acompanhado de outro(s), pode, através dessa parte do corpo, sugerir ou sinalizar muitas indicações: uma entrada, uma pausa, um andamento, entre outras possibilidades. Em música de câmara, portanto, os olhos são elementos essenciais e decisivos, podendo distribuir expressões sutis durante a performance.

Em duos, trios, quartetos ou quaisquer outras formações, também podemos utilizar os olhos para uma observação corporal dos colegas da performance. É possível se perceber um gesto com o corpo inteiro do *performer* à esquerda, um gesto com a mão do parceiro à direita indicando um andamento, um início de frase, uma mudança de dinâmica, dentre outras possibilidades.

Essa comunicação entre um artista e outro no palco se mostra também como um diálogo corporal cheio de elementos da Teatralidade, pois além dos gestos de execução da obra, os gestos de comunicação entre os artistas na obra podem expressar uma quantidade sortida de elementos inseridos ali.

Em obras do repertório de percussão os movimentos corporais e as expressões faciais são de extrema relevância para quem assiste, para quem os acompanha como *performer* parceiro e para quem o faz. De qualquer forma, temos a gestualidade e os movimentos do corpo servindo de meio para comunicação dos envolvidos a partir do material sonoro ali requerido na obra.

---

*communication occurs: meaningful expressions are observed prior and after the production of sound (Livingstone, Thompson & Russo, 2009). Pre-production facial expressions may prime forthcoming acoustic signals for listeners, facilitating accurate perception and encoding. Post -production facial expressions may reinforce representations of structural and emotional signals”.*

<sup>65</sup> “El comportamiento ocular es tal vez la forma más sutil del lenguaje corporal”.



Na Fig. 31, trecho de performance da obra *De A a N* composta por Calan e eu, visualizamos a expressão facial feita pela percussionista Nath Calan que pode indicar uma atenção especial aos instrumentos que o *performer* Aquim está executando. Esse cuidado pode ser traduzido tanto pelo fato dos dois tocarem em uníssono no trecho indicado, mas também, se refletirmos sobre a proposta da obra, se traduz como uma expressão de alienação política, visto que a obra tem como um dos objetivos criticar a sociedade civil e artística que acredita não estar vinculado a política enquanto ser humano ou artístico. Por ser uma obra com seções e interlúdios entre elas, podemos notar diversos movimentos corporais e expressões faciais que nos fazem imaginar esse viés político pretendido pelos *performers*.

Alguns dos interlúdios são não sonoros, apenas gestuais, como esses:

1. Agradecendo aplausos, curvando-se;
2. Movimento para trocar baqueta em câmera lenta, lembrando movimentos de *tai chi chuan*;
3. Movimentos de negação de culpa.

Mesmo percebendo a obra como uma composição híbrida trabalhando processos de música e de teatro (uma das maneiras de perceber o conceito de Teatralidade), como nesses interlúdios por exemplo, elementos performativos elencados, como posição do corpo, movimentos, expressões faciais, olhares, respirações, etc., também estão presentes na execução da obra.

Aqui se faz de grande importância voltarmos ao conceito de instalação sonora ao comentar sobre as montagens de percussão múltipla. Na bula da partitura, os compositores explicitam que a escolha de instrumentos e a altura para cada um desse na partitura é de total responsabilidade do *performer*. Além disso, a ordem das seções e como executar os interlúdios entre elas também se faz optativa para o percussionista executante.

Nisso, podemos entender que, a partir das minhas escolhas instrumentais<sup>66</sup> e de Calan, houve um estudo em conjunto para experimentar quais movimentos corporais os mesmos teriam a possibilidade de utilizar, refletindo, é claro, na ideia da obra sobre crítica social-artística.

Na Fig. 32, Desiré se encontra de joelhos, caminhando em um chão de madeira enquanto, simultaneamente, chacoalha o instrumento executado. Nesse momento, Aquim, em expressão neutra, idêntica à das duas outras *performers* durante toda a obra, mira os seus olhares à caminhada de Emília para assim, executar o seu instrumento de maneira complementar ou simultânea.

Nos dois casos, os movimentos e expressões faciais são refletidos e escolhidos com a função de oferecer ao *performer* e ao espectador uma perspectiva mais direcionada da performance. Todos os movimentos foram escolhidos minuciosamente em um processo que incluiu memorização coletiva, ensaios, construção de instrumentos e passagens de movimentos na obra *Dressur*, de Kagel. Elementos que vão da maneira de olhar, de andar, de executar a seção, até o tirar da camisa, o bater do coco nos peitos, o caminhar de joelho no chão, se agachar, todos esses movimentos foram ensaiados e coreografados para tal, aliado às indicações da bula da partitura.

Com *De A a N* não é diferente, em toda a obra, os gestos e as expressões faciais e a ausência deles, foram levados em conta no processo de ensaio e de gravação do vídeo da obra.

- Conceito de múltipla percussão em paralelo ao conceito de instalação artística
- A instalação<sup>67</sup> é uma modalidade artística das artes visuais e plásticas vista em destaque desde os anos de 1970. Ela se utiliza, a princípio, de um espaço tridimensional com objetos, de maneira, inclusive, cenográfica (SOGABE, 2008)<sup>68</sup>. Com o avanço da tecnologia, “o espaço das

---

<sup>66</sup> Como os compositores deixam em total abertura a escolha dos instrumentos, cada *performer* escolheu uma montagem diferente. Eu selecionei instrumentos de pele, enquanto Calan escolheu instrumentos mais diversos, isso, é claro, possibilitou uma quantidade significativa de possibilidades corporais, gestuais e performativas.

<sup>67</sup> Para maior aprofundamento, sugerimos ler Carvalho (2008) e Sogabe (2008).

<sup>68</sup> Para visualização de obra dessa modalidade, visitar o subtópico que falamos de Teatralidade nas artes visuais.

instalações passa a ser uma sala escura com monitores de TV ou imagens de vídeo projetadas numa superfície” (SOGABE, 2008, p.1984).

Apesar de entender que a arte reflete os mecanismos do seu tempo, e, por isso, da origem do conceito de instalação até hoje sua apresentação sofreu mudanças significativas. Em muitas oportunidades, por exemplo, a instalação acontece através de uma imagem projetada que muda de acordo com o seu público, ou algo interativo nesse sentido.

Porém, o conceito inicial que nos afirma que instalação diz respeito a um espaço tridimensional com objetos específicos nos é de grande utilidade para aliar a um processo performativo do percussionista: a montagem de percussão múltipla.

Para traçar esse paralelo, o conceito de espacialização, trazido por Carvalho (2005, p.135), nos é interessante. Mais do que uma qualidade, a espacialização tem a ver com um processo, relativo ao modo de operação do objeto, o que consiste em alguns pontos:

- a) “A disposição dos elementos no recinto da exposição” – que pra nós se traduz pela organização dos instrumentos que fazem parte dessa montagem de percussão múltipla que está no espaço da performance da obra de percussão;
- b) “O tipo de nexos que é estabelecido entre os mesmos” – que para o nosso interesse se traduz como a distância e as configurações entre um instrumento e outro. De que maneira o material sonoro nos dá dicas para essa organização e de que maneira trabalhar com ângulos diferentes para te auxiliar na execução dos instrumentos de maneira consecutiva ou simultânea;
- c) “O grau e a intensidade do vínculo entre os diversos elementos que compõem a obra e o espaço físico do recinto da exposição, para o que empregamos a noção de local e localização” – que para nós tem a ver com o diálogo entre o espaço da performance e a montagem em si;
- d) “O grau e a intensidade do vínculo em relação aos aspectos simbólicos, culturais, históricos, sociais que constituem a identidade desse recinto e que permitem ao mesmo tempo em que convocam, o emprego da noção de lugar” – esse ponto nos é interessante

quando discutimos obras como Coquim – Saudade das Laranjeiras e Oxóssi, nos tópicos 3.3 e 3.4. Nesse sentido, as obras trazem questões culturais impregnadas em sua concepção. Ou seja, os compositores pensaram em inserir elementos culturais de maneira explícita, seja em forma de coreografia no sapateado do coco (em Coquim – Saudade das Laranjeiras), seja com elementos do orixá Oxóssi (em Oxóssi).

Dessa forma, refletimos sobre o conceito de **instalação sonora**, que nos faz aliar a ideia da arte plástica, da arte visual em um espaço específico com objetos específicos, com a ideia da montagem de percussão múltipla, instrumentos configurados de uma maneira pensada pelo compositor ou pelo próprio *performer*, para “dar vida” a obra, ou simplesmente, executar o material escrito na partitura.

Usamos essa expressão – **instalação sonora** – para conjugar a ideia da modalidade artística da arte visual de interagir com o objeto “central” da obra. Nesse caso, a interação física se faz do percussionista com o objeto (montagem de percussão múltipla ou *set up*) e não do público, do espectador com o objeto artístico visualizado. Em diversas oportunidades, inclusive, essa montagem se encontra a certa distância do público, possibilitando-o a apenas visualizar e não, tocar.

Nessas situações, o diálogo do espectador se torna algo visual (a certa distância) e auditivo, pois se configura como uma composição artística que mexe com os dois sentidos, por isso damos o nome de **instalação sonora**, e nesse caso, seria esse conceito aliado ao repertório escrito para instrumentos de percussão.

Algumas montagens de percussão múltipla foram ou serão abordadas nessa pesquisa: *Rebonds a* e *Rebonds b*, *Coquim – Saudade das Laranjeiras* e *Oxóssi*. Nelas, coincidentemente, trazemos elementos culturais e religiosos a partir da sua montagem como em *Oxóssi*, mas também do gestual exibido na obra, seja ele proposto pelo próprio percussionista a partir da sua bagagem corporal, no caso de *Rebonds a* e *Rebonds b* ou proposto pelo próprio compositor, no caso de *Coquim – Saudade das Laranjeiras*.

- A influência da respiração na gestualidade e Teatralidade

A respiração normal, a que conhecemos na nossa rotina exibe uma constância e uma tranquilidade, sem mudanças bruscas em geral. O processo de respirar consiste em trocar o ar entre o corpo e o ambiente de fora (ZOU, 2010, p.26).

O tipo de respiração que utilizamos na arte, em geral, diverge bastante dessa respiração calma e constante. Na dança, por exemplo, o controle respiratório pode ter a função de colaborar com o controle dos movimentos corporais evitando uma mecanicidade e transmitindo emoções, através de uma sensação construída pelo bailarino (LIN, 1989; apud ZOU, 2010, p.26).

Essa respiração pode ser chamada de artística, pois se altera de acordo com mudanças e alterações de ritmo e contexto, as vezes curtas ou longas. Em outras expressões artísticas esse conceito também pode ser visto.

Na performance de obras escritas para instrumentos de percussão esse conceito pode ser utilizado de várias maneiras. No entanto, quando nos referimos à respiração, nesse caso da performance percussiva, estaremos falando sobre o ato de inspirar.

Nesse sentido, a respiração artística está presente para iniciar ou finalizar uma obra, para conectar uma seção da próxima, para sinalizar ao colega de palco algum compromisso acordado durante o processo criativo, antes de um ataque específico no instrumento, entre outras maneiras.

Nos é de relevância exemplificar algumas possibilidades:

- a) Entre uma seção e outra, há mudança de andamento, de caráter e de outros elementos musicais. Após a última nota da seção, a respiração pode estabelecer, para a seção seguinte, tanto o andamento proposto a partir da velocidade e intensidade da inspiração e também oferecer a mudança de caráter de acordo com o tipo de respiração.

- Caso a seção seguinte seja mais rápida e mais seca, o ato de inspirar pode preparar o telespectador e o companheiro de performance;
- b) Em música de câmara, inspirar entre as pausas pode oferecer unidade entre os músicos, pois, embora sutil, a respiração oferece um ruído natural, ouvido por todos. Além disso, acompanhado da respiração pode vir um movimento corporal que vem desde o diafragma (músculo que se movimenta involuntariamente durante a respiração), movendo também o abdome, a barriga, o peito e, portanto, influenciando também no movimento da cabeça e pescoço;
  - c) Respirações entre *performers* pode estabelecer unidade performativa, pois inspirar junto pode estabelecer elementos corporais convergentes, dando possibilidade de inspirar junto pode estabelecer elementos corporais convergentes, oferecendo possibilidades gestuais a partir do gesto da respiração;
  - d) Acompanhada da respiração, simultaneamente, o braço se inclina para executar a próxima frase. Ou seja, elemento da respiração atrelado ao elemento da execução do instrumento.

Visto essas possibilidades, podemos atrelar ao nosso processo criativo performativo da execução da obra o ato de inspirar como essencial para a criação gestual das suas seções. Dessa maneira, a respiração artística também pode ser vista como um dos elementos da Teatralidade nesse processo.

A respiração artística aliada à execução dos instrumentos de percussão caracteriza para nós uma composição artística híbrida se tivermos em perspectiva outras expressões artísticas que se utilizam da respiração como algo eminente em sua performance e aliarmos com a música para percussão.

Outra maneira de perceber esse tipo de composição é quando entendemos a respiração como algo da nossa rotina, o que verdadeiramente o é, e que é inserido em um contexto artístico de performance tomando outras funções. Importante ressaltar que uma das maneiras de perceber

a Teatralidade é se visualizarmos gestos, ações e movimentos do cotidiano inseridos em uma performance.

- Preparação artística e barreiras entre o *performer* e a performance

Na construção de cada performance, de cada obra, de cada espetáculo, o *performer*, o percussionista, o artista desenvolve o produto que será apresentado como a resolução de um processo de **preparação artística**, que também inclui memorização, estudo técnico, musical, trabalho de consciência corporal, escolha gestual, dentre outros elementos.

Aqui tratamos esse conceito de preparação artística como uma atividade complexa, híbrida, que não está exclusivamente atrelada à expressão artística de origem, como na execução do repertório de percussão. Esse conceito nos serve para incluir no processo de preparo da obra ações que nem sempre estão na rotina do percussionista, como por exemplo a seleção dos movimentos e gestos corporais, incluindo respirações, olhares, expressões, entre outros.

Importante ressaltar que o processo de preparação artística, sendo híbrido e complexo, pode envolver diversas expressões artísticas, como a dança e o teatro através de movimentos que são construídos a partir de conceitos dessas artes. Além disso, existe a possibilidade de pensarmos em contextos dos mais diversos como o fizemos com Kuniko Kato, o *Taiko* japonês e as artes marciais.

Após o processo de preparação, chegamos na performance com o máximo de elementos performativos já estipulados. No entanto, há chances de que certas barreiras sejam ultrapassadas, mesmo que não desejemos.

Quando por exemplo pensamos em obras que nos remetem a pessoas queridas, pessoas da família ou amigos que já faleceram, elas podem tocar as nossas emoções de maneiras particulares: de maneira emocionada, de maneira chorosa. Por outro lado, como *performers* temos uma responsabilidade de manter a qualidade artística e musical para não prejudicar a execução da obra, por exemplo. Como percussionistas, portanto, temos que percutir

instrumentos, isso nos mostra que se o fizermos sem um certo controle corporal (o que inclui tremer por conta de alguma emoção não contida) podemos influenciar a execução instrumental, o toque necessário para isso.

Outros sentimentos que podem influenciar negativamente a nossa performance são o nervosismo, a ansiedade, o medo, a dúvida, a incerteza, a insegurança, entre outros. Eles são vivenciados por todos nós em certos momentos da vida. No entanto, antes e durante a performance sentimos com mais frequência. Esses sentimentos, porém, podem ser minimizados se forem incluídos no processo de preparação da obra, seja executando a obra algumas vezes publicamente antes da performance oficial, seja gravando e trabalhando suas questões com erros e esquecimentos (normalmente as consequências mais comuns em performance).

Sentimento como raiva, amor, felicidade, tristeza, podem ser utilizados de maneira consciente em nossas performances, caso o espetáculo ou a obra remeta a tais sentimentos. Percebam que todos esses sentimentos e maneiras de lidar com os mesmos podem ser diversos, incluindo o de assumir que iremos nos influenciar totalmente por eles, caso achemos pertinente. Outra possibilidade é que não tenhamos o controle e, portanto, sermos totalmente influenciados e perdermos o controle do que estamos fazendo na performance, o que não é indicado por nós.

Em outras expressões artísticas, a dança e o teatro, por exemplo, podem vivenciar sensações como raiva e tristeza como parte do processo, criativo, interpretativo e de performance de cada espetáculo. Isso não significa que música e outras expressões artísticas não podem fazer o mesmo, mas julgamos que o processo pode ser outro.

Expressões como pintura, poema, *body painting*, *performance*, dentre outras, podem sofrer de maneira mais explícita com essas sensações do artista, até de maneira mais simultânea a execução da sua arte.



Na declamação de um poema, por exemplo, é de comum visualização um poeta expor a sua poesia aliando-se a elementos comumente atrelados ao teatro, com gestualidade envolvida, com expressão facial objetiva e clara, ou seja, com vários elementos da performance e com indicadores da presença de Teatralidade.

Na performance percussiva elementos performativos de gestualidade e outros podem ser refletidos e selecionados anteriormente à performance. O que não podemos prever são as sensações e sentimentos que a antecede. No entanto, percebê-los e entender de que maneira lidar com eles naquele momento é de extrema importância para o percussionista. Existem uma bibliografia extensa que discorre sobre isso, incluindo o meu *Guia de Estudo Eficiente* (2018) para Percussionista, desenvolvido durante o meu mestrado na UFBA. Sugerimos leitura mais aprofundada.

- Interação entre material visual e sonoro com a música contemporânea para percussão

Os autores Santos (2017) afirmam que no contexto contemporânea musical, a performatividade do percussionista e as suas possibilidades têm sido expandidas desde o início do séc. passado. Essas possibilidades apresentam, em diversas oportunidades, estímulos que exigem que o percussionista se exponha em um ambiente multiartístico, no qual se trata de um trabalho complexo, híbrido. Notamos interações entre a obra percussiva e elementos de correntes vanguardistas<sup>69</sup> e de outras expressões artísticas, por exemplo. Essas parcerias podem acontecer de maneira estrutural, requisitada pelo compositor na partitura ou de maneira extraestrutural, quando o próprio *performer* propõe e expõe um trabalho corpóreo-artístico.

Quando nos referimos em parcerias que são percebidas na estrutura da obra, certos autores, como Martins (2015, p.17) a conceituam como música cênica, que se apresenta através de “um evento musical acompanhado de ações cênicas”.

---

<sup>69</sup> Como explanamos no capítulo sobre performance.

Outros autores como Santos (2017) também conceituam a música cênica, mas também travam uma discussão relacionando a performance percussiva de obras que não são tidas como estruturalmente música cênicas a correntes vanguardistas, como o *Happening*, *Body Art* e *Performance Art*, além de expressões artísticas como dança, teatro e poesia.

Eles afirmam que “na Música Cênica, o gesto passa a ser um elemento comunicador estruturante para o resultado visual” (SANTOS, 2017), pois sem a gestualidade descrita na partitura a música simplesmente não pode ocorrer.

Outros estilos musicais como a ária de uma ópera, pode acontecer tanto em uma montagem de espetáculo como em uma situação específica, uma execução de uma obra de ópera diante de uma orquestra. A música não vai ser perdida por essa questão, a performance sim. Na música cênica isso é impossível, pois por outro lado, não pode acontecer sem nenhuma das partes envolvidas, nem a musical nem a cênica, precisa de ambas, na maioria das vezes em condição de igualdade.

Na música cênica o gesto cumpre um papel estruturante, sem ele a obra perde o sentido ou significativa parte dele. Em geral, no repertório de percussão a atuação da gestualidade sobre a performance musical do percussionista, consciente ou inconscientemente, age de maneira estrutural. Porém, não atua de maneira estrutural no material escrito na partitura.

Sabemos que no repertório de percussão nem sempre a gestualidade é um elemento estruturante das obras. Mas acreditamos que apesar de não fazer parte de maneira estrutural na escrita da obra a partir do compositor, pode ser pensada como algo estrutural na performance da obra, pois sem a gestualidade e os movimentos corporais não será possível executá-la. Ou seja, defendemos que precisamos lidar com a gestualidade de maneira concomitante, conseqüente à performance, à execução da obra, como se uma não acontecesse sem a outra, mesmo sabendo que isso na teoria a partitura da música não pede nada além do material sonoro.

Sobre esse aspecto da gestualidade, podemos refletir sobre a possibilidade de que a nossa imaginação projete sons em um gesto, como também vice-versa. Ou seja, no imaginário ou na bagagem emocional de cada pessoa um movimento pode nos rememorar algum som, alguma música, alguma coisa. Isso acontece porque utilizamos a nossa vivência para tentar explicar os signos que nos são apresentados. Isso também acontece na performance.

Em outras palavras, um movimento pode significar, para cada espectador, um som diferente, um instrumento diferente, um timbre, um ritmo. Ao contrário também é possível um som poder rememorar um movimento, uma parte do corpo, etc. Se isso pode acontecer, podemos dizer um movimento do corpo pode ser “musical”, ou que um som pode ser “gestual”.

Com essa ideia, podemos exemplificar que uma bailarina, em sua coreografia, pode parecer “musical” através do seu repertório coreográfico corporal. Um músico, por sua vez, também pode ser considerado “coreográfico” através do seu movimento, utilizando elementos da dança na sua música, em seu som. Se isso pode acontecer, um performer percussionista pode ter elementos “teatrais”<sup>70</sup> na sua música.

Por outro lado, se podemos enxergar esse movimento multiartístico, com complexidade e hibridismo podemos enxergar elementos da Teatralidade, pois um dos seus conceitos é perceber alianças entre artes.

### **2.3.1 Breve apontamento sobre o conceito de Teatralidade nas obras *Living Room Music, Dressur e Vice Versa***

Nesse tópico iremos exemplificar, através de apontamentos sobre obras de referência do repertório, como o conceito de Teatralidade pode ser aplicado e/ou observado levando-se em

---

<sup>70</sup> Importante ressaltar que aqui nos referimos a elementos de teatro e não da Teatralidade. Essa diferença já foi explicada anteriormente.

consideração algumas características das músicas que discutimos no capítulo 1, mais especificamente sobre a arte da *performance* e música cênica.

Na obra *Living Room Music* (1939)<sup>71</sup> de John Cage (1912-1992), podemos exemplificar alguns elementos da Teatralidade:

1. Utilização de objetos e gestos do cotidiano – objetos da sala de estar, sendo manuseados tradicionalmente;
2. Cenário – mesa com cadeiras como uma sala de estar;
3. História/Narrativa – na utilização da voz;
4. Discurso entre os músicos – comunicação feita através de ritmos, sons, falas e olhares;
5. Recitação de poema “The World Is Round”.

Já na obra *Dressur* (1976-77)<sup>72</sup> de Mauricio Kagel (1931-2008), observamos a Teatralidade a partir dos elementos elencados abaixo:

1. Narrativa aparente – história contada através dos gestos dos instrumentistas;
2. Construção de situações teatrais entre intérpretes – cenas entre um, dois ou três instrumentistas;
3. Gestos cotidianos e gestos absurdos – gestualidade explicitada pelo autor;
4. Composição híbrida - não se trata apenas de música, e sim teatro, dança, *happening*, *art performance*, *body art*;
5. Cenário indicado na partitura – instrumentos e objetos são desenhados em seus formatos e lugares pelo compositor, que busca seguir uma linearidade na obra.

Na obra *Vice Versa* (s/d)<sup>73</sup> de François Sarhan (1972-), os gestos do cotidiano são tratados como gestos musicais, podendo ser observado tapas, abraços e apertos de mão, todos os gestos com ritmos e alturas específicas na partitura. Nela não há apenas música, mas cena, coreografia,

---

<sup>71</sup> Conforme discutido no cap.1.3.1, na p.29.

<sup>72</sup> Conforme discutido no cap.1.3.2, na p.34.

<sup>73</sup> Conforme discutido no cap.1.3.3, na p.40.

cenário, fazendo-nos entendê-la como uma obra híbrida que não se conceitua como música ou teatro, mas uma outra coisa, como na dança-teatro que citamos anteriormente.

Nessa obra, a Teatralidade pode ser percebida a partir dos elementos elencados a seguir:

1. Gestos do cotidiano – portanto gestos que estamos familiarizados, coreografia;
2. Cena explicitada pelo autor – duas pessoas se encaram, sentadas, dando tapas, abraços e outros atos;
3. Cenário – cadeiras;
4. Composição híbrida – música, teatro, dança, arte da *performance*, *happining*, *body art*.

Essas três obras se caracterizam como obras da música cênica escritas para percussionistas, e, portanto, alguns elementos da Teatralidade podem surgir a partir da perspectiva do compositor, que, através de sua partitura, sugere de forma detalhada uma série de marcações gestuais e corporais que devem ser seguidas pelo *performer*.

Ao observar o movimento de teatralização da música ao longo do século XX e aspectos explorados sistematicamente na obra de figuras centrais como Mauricio Kagel, fica evidente que há um significativo repertório em que a relação entre música e Teatralidade é tratada desde a perspectiva do compositor (OLIVEIRA, H. 2015, p.60).

Nas músicas que não são estruturalmente vistas como cênicas o conceito de Teatralidade pode ser observado de outras maneiras e em diferentes graus. Tendo em pauta as diferentes perspectivas de Teatralidade nas obras do universo percussivo, iremos estabelecer e exemplificar de que maneira este conceito pode ser percebido em obras que não são cênicas (estruturalmente) ou que não se utilizem de uma gestualidade de maneira especificada pelo compositor.

Dessa maneira, a Teatralidade tão observada em diversas expressões artísticas e também na música cênica para percussão, será abordada de maneira mais subjetiva e reflexiva a partir dos gestos do *performer*, vistos aqui como essenciais para a execução da obra musical. Entendemos

a gestualidade como parte relevante e necessária para a observação do conceito de Teatralidade nas obras que iremos exemplificar mais adiante.

O repertório gestual dos músicos visto muitas vezes como necessário para originar som no instrumento é aqui proposto como o elemento principal para visualização da Teatralidade nas performances das obras para percussão, o que certamente influenciará na percepção das mesmas.

### **3 Observando o conceito de Teatralidade em quatro obras do repertório, uma abordagem criativa**

Nesse capítulo aprofundaremos na observação do conceito de Teatralidade em quatro obras do meu repertório. As duas primeiras, são consagradas e consideradas *standard* no repertório para percussão e não estão ligadas à música cênica, nem a outra expressão artística além de música, pelo menos à primeira vista. Essas obras são: *Omar* (1985) de Franco Donatoni (1927-2000), *The Source* (1991) - Toshi Ichihyanaki (1933–2022).

As duas últimas obras foram escritas para mim por colegas percussionistas e bateristas e se utilizam de elementos de outras expressões artísticas, como em *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017) de Gilberto Santiago (1974-), onde percebemos elementos da tradição cultural, da dança, da arte urbana e da arte visual e como em *Oxóssi* (2021-22) de Paulo Rios Filho (1985-), onde percebemos elementos ritualísticos, tradicionais da cultura afro-diaspórica, religiosos, cênicos e audiovisuais.

Para observar os elementos da Teatralidade em cada obra, focaremos em cada uma delas exibindo fotos, trechos, partituras, com objetivo de apontar elementos da Teatralidade, através de uma abordagem criativa, a partir das minhas performances e gravações.

### 3.1 *Omar* (1985) – Franco Donatoni

Franco Donatoni (1927-2000), compôs obras que são consideradas referência no repertório de percussão. Dentre elas podemos citar *Omar*<sup>74</sup> (1985), para vibrafone *solo* e *Darkness* (1984) para seis percussionistas. Em *Omar* especificamente percebemos um espaço para a exploração de elementos da Teatralidade a partir da sonoridade plural e particular exibida em cada seção, tendo como base as informações escritas na partitura, como: escolha de baquetas, andamento, duração das notas, utilização do pedal, intensidade da nota, motor do vibrafone e a sua velocidade, entre outras informações.

Reiteramos a relevância de discutirmos sobre as seções em tópicos pois julgamos existirem elementos dos mais diversos entre uma seção e outra e, portanto, muitas possibilidades de interpretação e performance, principalmente quando trazemos elementos da Teatralidade para a discussão.

#### 3.1.1 1º movimento da obra

- 1ª sec.

Na primeira seção, início da obra até a metade do quinto sistema da primeira página quando o andamento muda (Fig. 37), por conta da sonoridade seca, forte e ríspida em maior parte dela expressa pelas baquetas duras solicitadas na seção, podemos executar movimentos bruscos, não fluidos, ou seja, interrompidos entre um e outro, utilizando mais braço e menos movimento do pulso, como podemos perceber no primeiro sistema da obra. Nas notas longas, pouco vistas nessa seção, podemos estabelecer um movimento mais fluido e contínuo com os braços, fazendo-os, no momento de rebote da nota, subir lentamente enquanto dura o seu som.

---

<sup>74</sup> Todas as performances exemplificadas nesse subtópico dizem respeito à performance do autor em 2020, em um dos recitais online de Doutorado. Disponível em: <https://youtu.be/VsOPD5RZ5QM> (Aquim Sacramento, 2020).

A seção, à nossa observação, possui 8 frases. Cada uma dela é concluída com a nota longa com pedal. Logo depois dela, se inicia uma nova frase com notas curtas, com acento, *forte* e em semicolcheia. Uma frase possui um conjunto de gestos físicos. Cada trecho da frase é dividido por uma pausa curta que possibilita o percussionista compartimentalizar o seu gesto em três:

1. Movimento de subida dos braços após a última nota de cada gesto musical (exemplo em vermelho na Fig. 37);
2. Ausência de movimento pós subida dos braços e em preparação para próximo gesto físico;
3. Descida dos braços para iniciar o próximo gesto musical e físico.

Nessa seção, cada frase possui gestos similares entre si, tantos os curtos como os longos, possibilitando ao *performer* criar uma gestualidade que se repita no decorrer da seção. Movimentos duros, não fluidos, bruscos, nas notas curtas e movimentos fluidos, mais lentos, nas notas longas.

Sendo assim, podemos entender que por oito vezes, a frase se inicia com o mesmo tipo de gesto, que se repete por algumas vezes, e se resolve em um gesto longo que apenas pode ser visto no final de cada frase. De certa maneira, quando entendemos uma seção de maneira a compartimentá-la em frases e gestos, podemos explorar os movimentos corporais utilizados na seção apontada.

Pensando dessa forma, estamos desenvolvendo uma performance da obra de percussão aliando à criação gestual. Uma coisa enriquecendo a outra, tornando, inclusive, o processo de memorização e de estudo mais completo e complexo, pois não só inclui notas musicais e ritmos, e outros elementos musicais, mas também elementos gestuais.

Na Fig. 35, percebe-se um movimento aberto dos braços onde as baquetas atingem o segundo acorde da obra, seco, com dinâmica *ff* com acento, como visualizamos na marca vermelha da Fig. 37. Nessa obra para vibrafone, os pedais são sugeridos pelo compositor, o que não acontece com esses acordes em semicolcheia, apenas nas notas longas da seção, como exposto na Fig. 36,



os braços em sua posição mais alta depois de nota longa, nota que podemos ver na marca azul na partitura da obra, Fig. 37.



**Fig. 35** – Trecho da obra com execução do 2º acorde da 1ª sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 0’01”). Podemos perceber braços mais abertos e duros, como podemos ver em vermelho na Fig. 37.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 36** - Trecho de nota longa da 1ª sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 0’40”). Identificamos movimentos mais longos que se expandem para cima, diferente dos anteriores, como podemos ver em azul na Fig. 37.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na construção da performance alguns movimentos podem ter origem cotidiana ou de outras expressões artísticas. No caso da Fig. 36, podemos pensar em movimentos de artes marciais orientais caso seja de nosso conhecimento prévio, como por exemplo, o *tai chi chuan* - constante, lento, para cima e com os dois braços. Por outro lado, na Fig. 35 o movimento

retratado é “picotado”, até podendo lembrar um movimento robótico, mas não exatamente parecido com robô.

A seguir podemos ver a partitura da 1ª sec., Fig. 37:

**Fig. 37** - Trecho da 1ª sec. do 1º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Os destaques amarelos delimitam início e fim da sec., o vermelho indica alguns acordes tocados sem pedal e com acento no início da frase e em azul um dos acordes em que se sugere pedal.

Fonte: DONATONI, 1981.

Na seção existem acordes secos que estão sozinhos ou em grupo de dois ou três, interrompidos por pausas das mais diversas, de colcheia, colcheia pontuada, semicolcheia, semínima, entre outras. Em oito momentos da sec. aparecem notas longas com a barra de pedal embaixo das mesmas. Essas notas longas que no início aparecem de sistema em sistema, começam a aparecer com maior regularidade até o final da seção.

Nessa seção existe a dualidade, a dicotomia entre dois movimentos. Duas personalidades aparecem, uma mais que outra. Existe, nessa seção, a corporeidade bipolar, nos possibilitando a visualização de Teatralidade, através da ideia dos personagens diferentes vistos comumente no teatro. Uma hora está fluida outra hora rígida. Existem dois movimentos que podem ser pré-definidos pelo *performer* auxiliando na execução, na interpretação e na performance da obra.

Nesse sentido, é importante refletir de que maneira contrastar esses movimentos, diferenciá-los, auxiliando o espectador, talvez, a ouvir e a visualizar o material sonoro apresentado.

- 2ª sec.

Apesar de possuir o mesmo andamento, essa seção possui três materiais sonoros diversos. No entanto, pela identificação das notas de cada material, cada subseção, por assim dizer, a caracterizamos como apenas uma seção, e não três.

Tendo isso em vista, podemos apontar três elementos gestuais distintos. O primeiro vai da marca amarela à marca vermelho da Fig. 40, o segundo está dentro das marcas vermelhas dessa mesma Fig. O terceiro, está desde a marca azul até o vídeo do trecho, em marca amarela, na Fig. 40.

A sonoridade de cada subseção é bastante diversa, se comparada a anterior, podendo por vezes serem entendidas como três partes distintas. O desafio, para o performer, nesse caso é conectar uma frase com a outra, possibilitando a escuta das similaridades entre elas, e ao mesmo tempo, exibindo de maneira específica a gestualidade particular de cada uma.

Na segunda seção, entre a metade do quinto sistema da primeira página e o final do segundo sistema da segunda página (Fig. 40), percebemos um movimento de vaivém - subidas e descidas. Essa sonoridade nos remete a um movimento mais fluido que acompanha a ida e volta, como observado nas diferenças entre as Figs. 38 e 39, respectivamente, o corpo se encontra à esquerda do vibrafone e depois à direita, movimento que acontece constantemente na seção.



**Fig. 38** - Trecho da performance da 2ª sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 1'01''), corpo à esquerda do instrumento.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 39** - Trecho da performance da 2ª sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 1'08''), corpo à direita do instrumento.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nessas duas Figs. (38 e 39), visualizamos o corpo executando um movimento de vaivém no vibrafone, atingindo notas rápidas em fusa, com acento na última nota de cada grupo de fusa, como podemos ver na Fig. 40, partitura da seção:

**Fig. 40** - Trecho da 2ª sec. do 1º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec., vermelho indicando início e o final da segunda parte da seção e azul indicando início da 3ª parte da sec.

Fonte: DONATONI, 1981.

Refletindo sobre o processo de construção da performance da obra, as pernas fizeram parte da execução de maneira particular. As pernas reproduzem movimentos pendulares, sem compassos específicos, que se utilizam dos pés para ir e voltar nas direções opostas, dependendo das frases maiores ou menores, acompanhadas, sempre, da subida e descida das baquetas na primeira parte da seção. Esses movimentos coreográficos foram possíveis porque o trecho não pede pedal.

Diferente da primeira parte da seção, a segunda e a terceira, do quinto sistema da página em questão até o final da segunda da página seguinte, as pernas não se movimentam com tanta significância pois um dos pés precisa acionar o pedal nos locais sugeridos.

Por outro lado, o movimento da cintura para cima, por conta das idas e vindas para as direções opostas, é utilizado regularmente. A girada de quadril, principalmente na primeira e na terceira parte da sec., são elementos que podem ser observados. No entanto, na terceira parte esse movimento é mais explícito pois além das pernas não poderem se mexer por conta do pedal, as idas e vindas são mais amplas chegando a utilizar duas a três oitavas de fusas.

Por outro lado, a segunda parte, se comparada a essas duas, se torna mais estática. Um descanso para as pernas e para o quadril que trabalham com frequência nos outros trechos.

Mais uma vez a obra apresenta aspectos opostos, contrastantes. Dessa vez adicionando elementos.

1. Fusas com pouca amplitude (menos de uma oitava) sem pedal – MOVIMENTAÇÃO MODERADA;
2. Notas longas, entre pausas com pedal – ESTÁTICO;
3. Fusas com grande amplitude (entre duas e três oitavas) com pedal – MOVIMENTAÇÃO ELEVADA.

Dessa forma, podemos observar a possibilidade de criar três tipos de movimento, explorando essas características principais delas: movimentação moderada, estático e movimentação elevado. O primeiro e o terceiro são mais próximos entre si, apesar de contrastar em relação ao pedal e a amplitude. O segundo parece mais com o movimento estático visto na seção anterior.

A Teatralidade é trabalhada na sec. a partir dessas intenções corporais, desses movimentos que remetem a coreografias. Movimentos que foram definidos a partir da execução do material escrito na obra, mas que nos dá abertura para construir gestualmente a performance. Não se trata de rememorar uma situação ou movimento do cotidiano, mas entender o propósito de cada movimento selecionado para cada trecho da sec.

- 3ª sec.

Na terceira sec. da obra é apresentado bicordes em semicolcheias executando movimentos de subida e de repetição de notas, sempre acompanhado de *crescendo* e acentos. Nessa seção o pedal é sugerido apenas nos momentos de descida, quando a obra apresenta uma sucessão de notas com pedal em dinâmica *fff*, diferente das dinâmicas pedidas no resto da seção: *mf*. Na Fig. 41 podemos visualizar a partitura dessa seção:



**Fig. 41** - Trecho da 3ª sec. do 1º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec., vermelho indicando 1ª frase com crescendo, acento e repetição do bicorde com repetição e azul indicando a primeira frase com notas rápidas em ordem decrescente, em *fff*,  
 Fonte: DONATONI, 1981.

Podemos construir a Teatralidade da performance dessa seção com a ideia de definir três gestualidades distintas:

1. Trechos que sobe em bicorde, *mf*, com *crescendo* de dinâmica (Fig. 42, movimento para os dois primeiros bicordes). Essas ascensões possibilitam o *performer* a desenvolver movimentos que possuem algumas características em comum: gestos tortos com cotovelos abertos para executar os intervalos escritos e que crescem de um bicorde a outro;
2. Trechos pós subida, de acento e repetição duas a quatro vezes dos bicordes. Nesse trecho o movimento pode ser pensado como uma bola de basquete, que bate no chão uma vez com força, na próxima já atinge o chão com menos força e assim por diante. Como o bicorde se repete entre duas e quatro vezes, essa percepção pode ser sutil;
3. Trechos de descidas velozes (o mais rápido possível) e dinâmica em *fff* (Fig. 43). O corpo, nesse trecho, precisa atingir uma quantidade significativa de notas em uma sensação única de descida, onde o corpo começa do lado direito do vibrafone e acaba nas notas mais graves do instrumento.

Duas gestualidades (1 e 3) podem ser capturadas nos trechos trazidos nas Figs. a seguir, retirados da performance da obra:



**Fig. 42** - Trecho da performance da 3ª sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 2'30''), exibindo movimento de subida com os bicordes, em vermelho na Fig. 41.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 43** - Trecho da performance da 3ª sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 2'44''), exibindo movimento de descida rápida com pedal e dinâmica *fff*, como observado em azul na Fig. 41.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Para essa performance percebemos que todos os bicordes foram tocados no centro das teclas, por escolha técnica-musical influenciando na sonoridade e intensidades das notas, nos dando mais volume e mais som de nota fundamental. Essa escolha exclusivamente sonora nos influenciou gestualmente forçando movimentos tortos, amplos e até “estranhos”, por assim dizer. Ou seja, uma escolha musical impactou no desenho corporal da performance, pois afetou



os movimentos corporais de uma maneira a tratar a gestualidade na performance da obra de uma maneira não usual, não idiomática do instrumento. Esses movimentos, inclusive, por vezes são evitados por serem vistos como excessivos, já que existe a possibilidade de tocar as teclas na sua borda.

A Teatralidade, nesse sentido, sendo incluída nesse processo, nos possibilita criar os elementos performativos a partir de uma característica musical, nesse caso escolhida por nós.

Aqui nesse trabalho estamos refletindo sobre o processo de estudo e de performance da obra, observando elementos do conceito de Teatralidade. Dito isso, quando estamos no processo de estudar e executar a obra, definimos os movimentos para cada seção.

Nessa estamos pensando na construção de três movimentos, tendo em vista o material escrito apresentado na seção. Cada gesto executado possui, para cada *performer*, suas características específicas e pode ou não estar inserido no repertório gestual, na bagagem emocional de cada um.

A Teatralidade dessa sec. pode ser observada na gestualidade composta através da reflexão sobre material escrito e as suas especificidades. Bicordes que sobem (1) e se repetem (2), caracterizando movimentos mais abertos, até desconfortáveis e crescentes e, em outro fluxo, descidas com velocidades aleatórias (3) como uma cachoeira caindo, sem controle, uma enxurrada de notas, o mais rápido possível.

Tendo feito essa reflexão, o direcionamento e construção dos movimentos podem ser feitos de maneira mais consciente e articulada.

- 4ª sec.

Na última seção do primeiro movimento de *Omar*, podemos visualizar graficamente algumas características que influenciam a escolha dos movimentos corporais.

1. Repetição de notas específicas como o dó, o dó sustenido (em vermelho na Fig. 44), o lá, o lá sustenido (em azul na Fig. 44), também com acento na primeira nota de cada grupo;
2. Notas comuns às repetições “surgindo” e mudando entre si;
3. Pausas surgindo gradualmente e ganhando espaço, tamanho (em preto na Fig. 44);
4. Dinâmicas se diversificam entre si, mas tendo uma predominância de dinâmicas mais sutis e cada vez menos presentes (*pppp*). Ao mesmo tempo, notas isoladas vão crescendo a sua dinâmica até que chega a última nota, em *fff*;
5. O pedal só é requerido na última nota, com *apoggiatura* e com acento. Ou seja, seção seca.

**Fig. 44** - Trecho da 4ª sec. do 1º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec., vermelho indicando 1ª frase com dó sustenido, azul indicando primeira repetição do lá sustenido e verde indicando 1ª pausa da sec.

Fonte: DONATONI, 1981.

Muitos movimentos podem ser construídos a partir dessas cinco principais características. Muitas reflexões podem ser feitas para que cada gesto fique claro para o *performer*, para que faça parte do trabalho de preparação da performance.

Para a primeira, a repetição das baquetas para cada grupo de nota repetido, nos dando a possibilidade de executar gestos robóticos. A baqueta 2, por exemplo, será utilizada para tocar a nota dó suspenso todas as vezes que ela aparece, pelo menos nos primeiros momentos (Fig. 45). Para a nota lá suspenso a baqueta 4 está sendo repetida (Fig. 46). Essa ideia de repetição pode ser vista no decorrer da sec., incluindo quando surge outras notas como o lá natural, o dó natural, fá suspenso, o si bemol, o ré e outras notas.

A segunda característica faz imaginarmos um movimento que nasce a partir das repetições das notas. Ele é justamente a diversificação das notas, mas que pode utilizar uma das notas repetidas. Ou seja, a baqueta que está repetindo a nota se mantém na posição e outra baqueta, selecionada pelo *performer*, executa a outra nota da frase.

Essas duas características dialogam entre si, pois se embaralham, e tecnicamente nos impõe um desafio de manter o ritmo seja mantendo as notas repetidas com a mesma baqueta ou utilizando baquetas diferentes para diversificar as notas, mesmo que utilizando uma das notas repetidas.

A terceira característica nos dá a oportunidade de explorar a inércia do corpo, momentos antes do movimento. As pausas (em preto na Fig. 44), as respirações. Essas paradas crescem gradualmente de tamanho e, por outro lado, separam frases que diminuem gradualmente até o final do movimento. Como comentamos anteriormente, a falta de movimento também pode ser um gesto. A Teatralidade também pode ser observada nessa ação.

Na característica número 4, é possível visualizar alturas de execução. Já que estamos comentando sobre dinâmicas, o corpo, para cada uma delas, pode agir de maneira específica. Por exemplo, o pulso, antebraço e braço agem de uma maneira para a dinâmica *p* ou *pppp*, e de outra maneira para dinâmicas como *mf* ou *fff*. Nos parece óbvio afirmar que essa mudança corporal acontece de maneira geral nas obras do repertório que exploram dinâmicas diversas.

No entanto, nessa obra as dinâmicas são diversificadas de acordo com o aparecimento de pausas e com o tamanho das frases, vide Fig. 44 onde visualizamos essa característica.

Na última característica que apontamos, a quinta, o pedal é requerido apenas na última nota do movimento, dando um pouco mais de duração a ela, diferente de todas as outras notas. Ou seja, o movimento de ida da baqueta e, principalmente de volta pode ser particular a essa nota. Diferente de todas as outras da seção.

Em resumo, temos nessa sec. movimentos repetitivos (utilização das mesmas baquetas para as notas repetidas, Fig. 45 e Fig. 46); movimentos diversificados (utilizam notas que já foram repetidas); surgimento de pausas (Fig. 47, Fig. 48 e Fig. 49), iniciando um processo de diminuição de movimentos, dando assim uma sensação de falhas motoras, falhas de significados, falhas de performance, ou algo nesse sentido; dinâmicas diversas que decrescem para as frases maiores e crescem para as notas isoladas; pedal utilizado na última nota para torná-la única.



**Fig. 45** - Trecho da performance da 4ª e última sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 4'00"), exibindo o primeiro movimento do trecho com notas repetidas, em vermelho na Fig. 44.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 46** - Trecho da performance da 4ª e última sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 4'02''), reproduzindo o segundo movimento, porém, bem parecido com o anterior, do trecho de notas repetidas, em azul na Fig. 44.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 47** - Trecho da performance da 4ª e última sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 4'23''), onde, no vídeo, podemos observamos movimentos mais sutis, menos agressivos, fazendo a transição entre um movimento e outro, através de pausas, cada vez mais recorrente, em preto na Fig. 44.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 48** - Trecho da performance da 4ª e última sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 4'37''), onde, no vídeo, observamos movimentos mais sutis, menos agressivos, fazendo a transição entre um movimento e outro, através de pausas, cada vez mais recorrente.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 49** - Trecho da performance da 4ª e última sec. do 1º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 4'42''), onde, no vídeo, observamos movimentos mais sutis, menos agressivos, fazendo a transição entre um movimento e outro, através de pausas, cada vez mais recorrente.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Além desses elementos, o *flam*<sup>75</sup> também se faz presente. A cada sistema sua recorrência aumenta, até que no último sistema quase todas as notas possuem um *flam*, mudando aos poucos a sonoridade da sec., que vai soando cada vez mais “interrompido” pelas *apoggiaturas* distantes e desafiadoras que a obra exige.

### 3.1.2 2º movimento da obra

<sup>75</sup> Um tipo de rudimento, uma *apoggiatura*: duas notas, sendo uma a principal, com acento, e outra sendo um floreio da principal, que se antecede a ela, sem acento. São toques rápidos, mas que para cada *performer*, obra ou estilo sua velocidade pode variar.

No 2º mov. da obra, percebemos a exploração sonora do instrumento de outras maneiras: diferentes durezas de baquetas (macia, meio dura e dura) incluindo trocas rápidas entre elas, exploração do pedal se utilizando de maneira mais recorrente e exploração do motor do instrumento<sup>76</sup>, incluindo o uso do mesmo em diferentes velocidades.

- 1ª sec.

Na 1ª seção desse mov. (do início da pág. 4 à metade do 6º sistema, Fig. 50), podemos observar mudanças em relação ao texto musical, influenciando diretamente no material escrito/sonoro. Mudanças de fraseado, de utilização constante do pedal, das baquetas macias, do motor e sua sugestão de velocidade (*motore vibr. lento*) e também de abafamentos com os dedos, como visualizamos na partitura do trecho a seguir (Fig. 50):

**Fig. 50** – Trecho da 1ª sec. Do 2º mov. Da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec., vermelho indicando os primeiros gestos executados o mais rápido possível e em azul a indicação das notas da frase anterior que devem ser abafadas com os dedos. As notas que estão entre os destaques vermelhos estão presentes em toda a seção. Os de azul também.

Fonte: DONATONI, 1981.

Com a mudança de sonoridade, pode-se esperar uma mudança de gestualidade, ou seja, movimentos corporais que auxiliam na execução de uma sonoridade mais aveludada obtida

<sup>76</sup> Dispositivo elétrico embutido no instrumento, comumente encontrado na lateral direita. Nele podemos controlar a velocidade e posição das borboletas (pedaço de metal que possui em todas os tubos onde há teclas acima). Com esse dispositivo podemos alterar o som da tecla em oscilação de frequência, como percebemos com regularidade no segundo movimento da obra.

também por uma escolha de baquetas macias. Além disso, o pedal é requerido de maneira prioritária nessa seção, pois a cada gesto ou a cada respiração a obra requer que o pedal esteja acionado do início até o seu final, incluindo o tempo (em segundos) que cada pedal deve durar. Essa sonoridade nos remete<sup>77</sup> a um ambiente nublado, nebuloso<sup>78</sup>, sem uma forma definida, sem articulação.

Com essas características apontadas, os movimentos corporais podem ser influenciados com a ideia de estar flutuando. Uma ideia contrastante à de caminhar, algo sem passos, sem andamentos. Executando movimentos sutis, gentis e mais sensíveis, e opostos aos movimentos das seções anteriores.

Essa visualização, no entanto, é subjetiva porque não é uma maneira objetiva e única de perceber o trecho. E, além disso, essa ideia é poética, pois não é literal, é metafórica, não é real. Exige um processo imaginativo que possibilita o *performer* criar uma narrativa, criar uma imagem, criar uma cena, criar uma maneira de visualizar o trecho executado.

Essa visualização, através dos elementos da Teatralidade, nos faz unir a execução de um trecho de uma obra com a nossa imaginação que sofreu influências das nossas vivências. Ou seja, o processo imaginativo, nos dando a possibilidade de visualizar em um trecho imagens irrealis, também é uma maneira de criar e construir a performatividade de uma obra para percussão, como o *Omar*.

Na Fig. 51, o *performer* executa esses movimentos de maneira baixa, com as baquetas próximas às teclas, dando oportunidade de se utilizar de maneira mais discreta os seus membros superiores:

---

<sup>77</sup> Importante ressaltar que a cada *performer* ou espectador se remeterá imagens particulares e únicas. Portanto, que fique em destaque que estamos apresentando a nossa ideia de construção de imagem do trecho.

<sup>78</sup> Quando nos referimos a um ambiente nublado, ou seja, nebuloso, que nos remete ao imaginário de um ambiente nebuloso, sem forma, espaçado. Não tem a ver com tempestade, é algo denso, sem forma, mais suave e que na melodia que vai se dissipando sendo possível encontrar um desenho ou outro.





**Fig. 51** - Trecho da performance da 1ª frase da 1ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 5'53''), onde, no vídeo, há um movimento aveludado, sutil, mais sensível.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Além dessas notas rápidas (em vermelho na Fig. 50 e observado na Fig. 51), existem os movimentos de abafamento de algumas delas, para que sobrem as notas que supostamente vão soar como acordes (em azul na Fig. 50 e observado na Fig. 52). No primeiro acorde formado depois dos abafamentos das notas apontadas, as notas que seguem soando são Sol#, Dó, Dó# e Mi. Apenas elas devem soar por cinco segundos.

Gestualmente algumas características podem ser percebidas também. No momento de abafar as notas tocadas anteriormente, o corpo acompanha a interrupção do som, como um bailarino o faz em um espetáculo de dança. Os dedos que abafam tecla por tecla o fazem de maneira rítmica podendo nos direcionar à visualização de uma coreografia, desenhada pelas baquetas durante a frase e abafadas com os dedos.

Por outro lado, esse elemento coreográfico que poderá auxiliar na relação entre toque e abafamento não é caracterizado como algo estruturante da obra, mas sim estruturante da performance. Esse elemento, aqui na performance, funciona para estruturar o meu discurso com a obra e não o contrário. A obra não requer essa ideia de coreografia de maneira estruturante. Apenas sugere os abafamentos de algumas notas em uma ordem específica.



**Fig. 52** - Trecho da 2ª frase da 1ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 5'52").  
Aqui podemos ver os dedos abafando algumas notas da frase anterior.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

- 2ª sec.

Na seção seguinte, a obra propõe duas sonoridades que não foram combinadas até então. Na mão direita o *performer* segura duas baquetas duras com dinâmica *ppp*, acentuadas (exemplo em azul na Fig. 53) e na mão esquerda o percussionista segura duas baquetas macias com dinâmica *p*, às vezes executando notas longas (em verde na Fig. 53), outras fazendo a função de pequenos contrapontos em *crescendo* (trecho em vermelho da Fig. 53).

**Fig. 53** - Trecho da 2ª sec. do 2º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec.; vermelhos e verdes indicando uma das notas tocadas com a mão esquerda, baqueta macia e dinâmica *p* (sem e com pedal, respectivamente); e azuis indicando notas tocadas com a mão direita com baqueta dura e dinâmica *ppp*.

Fonte: DONATONI, 1981.

Com esses três tipos de sonoridade, três tipos de movimentos podem ser utilizados:

1. De vermelho, um exemplo de notas curtas com sonoridade aveludada - movimento curto, pequeno e fluido. Notas próximas umas das outras;
2. De azul, um exemplo de notas curtas com sonoridade dura, porém com pedal - movimentos são curtos, porém com cotovelo em direções opostas por conta dos bicordes. Movimentos grandes por conta da dificuldade técnica em executar as notas escritas;
3. De verde, um exemplo de nota longa com pedal e sonoridade aveludada - movimento longo para cima, durando exatamente o mesmo que a nota.

Na Fig. 54 podemos perceber o movimento feito pela mão esquerda, o contraponto, seco:



**Fig. 54** - Trecho da 1ª frase da 2ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 7'07").  
Aqui vemos o primeiro contraponto da mão esquerda do trecho (marcado em vermelho na Fig. 53).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na Fig. 55, a mão direita executa, com sonoridade dura, seus bicordes próximos entre si, mas que necessitam de grandes movimentos do cotovelo. Ao mesmo tempo em que a mão direita executa bicordes em semicolcheias, a mão esquerda executa outro movimento com baqueta macia e com nota longa.

Embora as duas mãos toquem, muitas vezes, simultaneamente, vamos exercer movimentos diferentes entre elas, o que requer um certo nível de habilidade técnica e independência entre

as baquetas e os braços. Também pensamos na ideia da dualidade, da bipolaridade dos membros superiores. Enquanto um braço executa uma ação de uma maneira, o outro braço o faz de maneira oposta, diversa.



**Fig. 55** - Trecho da 2ª frase da 2ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 7'07").  
Aqui podemos ver a quarta frase da mão direita do trecho (de azul na Fig 53).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Importante ressaltar que a obra exige uma mudança de baquetas da primeira para a segunda seção (acontecimento comum nesse movimento). Na 1ª seção, a obra requer as 4 baquetas macias. Já na 2ª, ela pede, na mão direita, 2 baquetas duras.

Essa troca, feita durante uma fermata, precisa ser estudada, refletida, treinada e repetida para que haja uma consciência corporal criada a partir dos movimentos necessários para essa mudança, tal como um movimento coreografado. Precisa-se saber onde deixar as baquetas, onde estarão as próximas baquetas, de que maneira colocar na estante, como agarrar as próximas baquetas, entre outras informações precisam ser pensadas. Nesse mov. esse estudo vai precisar ser feito de seção a seção.

Julgamos de extrema importância que esse estudo, que não é caracterizado nem como musical nem técnico, mas de um outro caráter. Tem a ver com os seus gestos entre as frases, entre as pausas, entre uma seção e outra. Tem a ver com as mudanças de baquetas, mudança de instrumento, enfim, qualquer tipo de mudança que não se caracterize, à primeira vista,

musical, mas que, ao mesmo tempo, possua elementos da Teatralidade, como é o caso desses gestos que apenas nos possibilitam trocar de uma baqueta para outra.

Essa atitude nos possibilitará oferecer ao espectador ou ao colega *performer* uma fluidez entre seções que corporalmente vai direcionar um movimento ao próximo, evitando perder a gestualidade construída desde o início da obra. Embora diferentes, as seções possuem, corporalmente, uma conectividade. Fazem parte da mesma obra.

Outro detalhe da seção é que, diferente da 1ª sec. do mov., não se utiliza o motor. Ou seja, da 1ª sec. para a 2ª também existirá o movimento para desligar o motor. Da 2ª para a 3ª, por outro lado, o motor precisa ser ligado novamente e dessa vez com uma velocidade maior que a da 1ª sec.

- 3ª sec.

Após voltar com as baquetas macias, essa seção, que tem início na 5ª pág. da obra e vai até o 6º sistema da mesma, contém duas sonoridades: os consecutivos acordes em rulo, com pedal visto constantemente, com início das frases sempre em dinâmica *pp* e *crescendo*, para serem interrompidos por pausas (exemplo em azul na Fig. 56); e notas consecutivas em velocidade rápida, sem pedal, que vão de *mp* até *mf* (exemplo em vermelho na Fig. 56).

**Fig. 56** - Trecho da 3ª sec. do 2º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec., azul indicando primeira frase de rulos em crescendo a partir do *pp*, e vermelho indicando a primeira frase de notas tocadas com maior velocidade possível e crescendo do *mp* até *mf*.

Fonte: DONATONI, 1981.

Os acordes conectados por rulos em *crescendo* produzem quase um *cluster*<sup>79</sup> de notas consecutivas, dando ao trecho uma sonoridade dissonante e também com sonoridade nebulosa, como discutimos anteriormente. Após a construção dessas dissonâncias durante as frases, a obra sempre apresenta pausas, interrompendo, assim, o som resultante desses acordes misturados entre si, através do corte de pedal.

Os movimentos crescem gradualmente de acordo com o crescimento da dinâmica durante o *cluster*. Em certo momento, com a pausa, o movimento cessa dando ao *performer* uma oportunidade de congelar o seu movimento e de, após um momento, preparar o próximo acorde.

Em meio a esses acordes, as *apoggiaturas* (*flams* e *drags*<sup>80</sup>) são incluídas inserindo notas rápidos à seção. Essas *apoggiaturas* são tocadas após os rulos dos acordes dissonantes, fazendo parte da

<sup>79</sup> Termo em música significa aglomeração de notas, agrupamento de tons tocados simultaneamente. Nesse caso, o *cluster* é visto como a junção dos acordes de cada frase, ou seja, a consecutividade dos gestos nos possibilita uma junção de notas, em acordes dissonantes dando essa sonoridade nebulosa.

<sup>80</sup> Conceito semelhante ao *flam*, explicado anteriormente na nota de rodapé número 70, porém se utiliza de duas ou mais notas de floreio da nota principal.



construção do trecho em que os movimentos dos braços são rápidos em meio aos movimentos crescentes e fluidos de um acorde a outro.

Em cinco momentos a seção nos apresenta frases para serem executadas o mais rápido possível, sem pedal, o que nos oferece uma sonoridade suave, por conta das baquetas, porém seca. Entre os acordes e *apoggiaturas* essas subidas aparecem nos possibilitando pensar em mais um movimento, algo rápido, que se utiliza do corpo de maneira expansiva, retornando, após a pausa, a executar movimentos pequenos nos inícios dos rulos em acorde.

Em resumo, o trecho possibilita desenvolver gestualmente quatro movimentos:

1. Dos acordes – movimentos fluidos, contínuos, conectados pelo uso do pedal (exemplo na Fig. 57);
2. Das *apoggiaturas* no começo, no meio ou no fim dos acordes – movimentos ainda ligados por conta do pedal, porém rápidos;
3. Das frases em alta velocidade – movimento rápido, seco, fluido de uma nota para outra, mas com ausência de movimento no final das frases (exemplo na Fig. 58);
4. Movimento entre frases – ausência breve de movimento e preparação para a próxima frase (pausa exibida no exemplo em azul na Fig. 56).



**Fig. 57** - Trecho da 1ª frase da 3ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 7'59"). Aqui podemos ver o 1º acorde do trecho (marcada em azul na Fig. 56).

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 58** - Trecho da 1ª frase de notas consecutivas da 3ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 8'13"). Aqui podemos ver a 1ª frase de notas consecutivas da seção (marcada em vermelho na Fig. 56).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Esse entre frases com inércia do corpo, nos é de grande importância pois entendemos que em uma performance a sua visualização também pode ser considerada, refletida e estudada para a performance de cada obra. Ou seja, o corpo inerte em certos momentos também caracteriza como um gesto que possui significados, também possui signos embutidos em si.

Por isso, nessa obra as pausas precisam ser pensadas individualmente, trecho por trecho, seção por seção, para que haja coerência entre o material sonoro e a gestualidade impressa pelo *performer* durante os momentos de pausa ou de entre frases, entre seções, etc. Esse diálogo entre o movimento e o não movimento e o material sonoro da obra torna o processo de criação performativa híbrido e complexo.

Se traçarmos um paralelo entre o material sonoro, a possível gestualidade exibida e a criatividade imaginativa de cada *performer*, temos a possibilidade de criar narrativas fictícias e particulares que não necessariamente serão compartilháveis com outros percussionistas. Dessa maneira, podemos pensar em maneiras de reproduzir no nosso processo imaginativo certos gestos originados de lugares específicos.



Por isso, durante o processo de criação da gestualidade exibida na execução da obra, criamos a ideia de uma sonoridade inebriante, que embriaga (devido aos *clusters*), como uma sonoridade “confusa” no sentido de misturar notas próximas em acordes consecutivos.

Nosso processo criativo não parou por aí e também imaginamos cenas de tensão, pequenos acontecimentos confusos, momentos de penumbra e, por outro lado, os gestos de ápice (o susto final de cada cena). Explicamos melhor: quando assistimos uma cena tensa, em que esperamos alguma coisa acontecer com o protagonista da história (acordes consecutivos formando *clusters*), e em alguns momentos coisas pequenas acontecem (*apoggiaturas* antes, durante e depois dos acordes) e no ápice da cena, o vilão aparece assustando os espectadores.

Da mesma forma que tentamos converter imagetivamente essa seção em uma cena de terror, podemos transportar essa ideia pra diversas situações e momentos. Cada *performer* o faz de maneira particular e único, nos possibilitando perceber outras perspectivas da seção.

Outro aspecto gestual que podemos observar no trecho é a mudança do posicionamento da coluna de acordo com o trecho, em vezes ereta, outras vezes curvada. Nas Figs. 57 e 58, por exemplo, podemos ver a coluna inclinada para frente, ligeiramente corcunda, nos momentos em que os acordes estão sendo tocados, podendo dar uma ideia de confuso, de misterioso, nebuloso, sem definição, intimista. Na Fig. 58, por outro lado, notamos um movimento rápido, no início do gesto. No decorrer desse o corpo vai crescendo aliado ao material sonoro da obra.

Dito isso, é importante afirmar que também podemos visualizar elementos da Teatralidade em momentos como esse. Entendemos que a postura do *performer* nos serve de material de observação, análise e construção, e por isso precisamos dar atenção a esse aspecto do corpo durante uma performance.

Nesse sentido, a postura do corpo nos serve, também, de ponto de partida para construção de cada trecho. Selecionar a posição do corpo, a postura, a distância do corpo com o instrumento

e questionar de que maneira coincide com o material sonoro são ações que julgamos essenciais para a construção da performance de cada obra, e também maneiras de visualizar elementos da Teatralidade nesses processos.

- 4ª sec.

Diferente da seção anterior, a 4ª, que vai do 7º sistema da 5ª pág. até a metade do 1º sistema da 6ª pág., se utiliza de outras sonoridades: outro andamento, outras combinações de baquetas (3 meio duras e 1 macia), ausência do motor e do pedal, ritmos mais constantes (semicolcheias e fusas predominam), e, portanto, utiliza de outra gestualidade, de outros movimentos. Podemos ver a partitura da seção na Fig. 59:

**Fig. 59** - Trecho da 4ª sec. do 2º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec., azul indicando primeira frase de notas e ritmos com baquetas duras em *f*, e vermelho indicando a primeira frase de notas tocadas com a baqueta macia na mão esquerda em *p*.

Fonte: DONATONI, 1981.

Os ritmos, rápidos e quase constantes na seção, se dividem entre fusas nas baquetas meio duras e semicolcheias e fusas na baqueta macia, encontrada no extremo esquerdo do quarteto. Em cima, como percebemos na Fig. 59, as figuras rítmicas em dinâmica *f* possuem um acento a cada início de frase, até a breve fermata do 3º sistema da seção. Por outro lado, embaixo, elas são misturadas entre os ritmos especificados acima em dinâmica *p* nos finais de frases. Esse fraseado é constante até a fermata citada anteriormente.

Até esse trecho da sec. é possível apontar um movimento constante entre a frase das notas agudas (baqs. 2, 3 e 4) e o fraseado das notas graves (baq. 1), exibindo uma gestualidade muito específica, como visto nas Figs. 60 e 61:



**Fig. 60** - Trecho da 1ª frase 4ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 9'45"). Aqui podemos ver a 1ª frase de notas agudas tocadas por baquetas meio duras (marcada em azul na Fig. 59).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 61** - Trecho da 1ª frase da 4ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 9'47"). Aqui podemos ver a 1ª frase de notas graves da seção (marcada em vermelha na Fig. 59).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Durante uma parte da seção o corpo faz um movimento de vai e vem para executar as notas da mão direita e também as notas da mão esquerda, como podemos ver nas posições das Figs. 60 e 61. Essa ideia, o vai e vem, já foi observada em outras seções. Porém, nessa seção, o movimento para direito significa uma sonoridade dura e brilhante, enquanto o movimento para esquerda exprime uma sonoridade macia e aveludada. Ambas com timbres diferentes, dinâmicas diferentes e sem pedal.

As duas sonoridades opostas podem nos trazer reflexões sobre a Teatralidade inserida ali. O gritante, estridente versus o sutil, aveludado. O corpo, a postura, a altura dos braços são influenciadas por essa sonoridade oposta. Isso nos possibilita imaginar que as baquetas duras, por estarem em dinâmica forte, estão agindo na ofensiva, enquanto a outra age na defensiva, mas na iminência do ataque, misterioso.

Após a breve fermata no 3º sistema da seção (em preto na Fig. 59), a obra sugere que o *performer* troque as três baquetas duras por macias. Como dito anteriormente, a mudança de baquetas também pode ser entendida como um momento de observação de elementos da Teatralidade. Portanto, o percussionista busca quatro baquetas diferentes, que ele considera macias para os fraseados que se seguirão.

Nessa segunda parte da sec., a partitura indica, a partir de hastes das notas para cima e para baixo, uma manulação<sup>81</sup> específica para a execução das notas da partitura. Com isso, o próprio material da partitura nos dita uma movimentação específica do corpo do *performer*. Na Fig. 62, podemos perceber a utilização das baquetas de acordo com a escrita:



**Fig. 62** - Trecho da 2ª frase da segunda parte da 4ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 10'20"). Aqui podemos ver a 1ª frase da 2ª parte da seção (em preto na Fig. 59).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

<sup>81</sup> Termo utilizado para se referir a ordem das baquetas no decorrer da obra. Selecionar manulação é uma das primeiras fases no processo de memorização e execução da obra.

Além da manulação, o compositor escreve *pp* para os respectivos direcionamentos das baquetas, obrigando o *performer* a se movimentar de maneira sutil, curta, breve até o final dessa seção. Por outro lado, por conta das hastes para cima e para baixo nos dando a suspeita de que precisaremos dividir entre direita e esquerda, respectivamente, os braços ficam em movimento de abrir e fechar para facilitar os movimentos das baquetas.

Na construção da performance desse trecho, imaginamos como se as baquetas do lado direito fugissem das baquetas do lado esquerdo, mas de maneira velada, camuflada. Outro elemento imagético nosso é que podemos imaginar as mãos e as baquetas executando uma coreografia de dança contemporânea entre dois bailarinos que estão conectados, porém distantes entre si, completando os passos consecutivamente entre um e o outro.

- 5ª sec.

Nessa primeira metade dessa seção, da metade do 1º sistema da 6ª pág. até o final do terceiro, o a partitura pede pra ligar o motor em velocidade rápida, ao mesmo tempo em que alterna na utilização do pedal em momentos específicos. Em geral, a sonoridade das fusas é seca, sem pedal (em vermelho na Fig. 63) e nas notas longas, acordes (em azul na Fig. 63), utilizamos o pedal.

Em relação a dinâmica, a seção explora do *ppp* ao *f* em um crescendo das fusas até chegar no seu ápice, o acorde, que soa durante alguns tempos. Esses materiais que estão escritos na partitura nos oferecem, como *performer*, possibilidades de trabalhar o crescimento não só sonoro, mas também do corpo, como já foi visto anteriormente. Tanto a altura das baquetas, dos braços, como também a postura, o ângulo da coluna.

**Fig. 63** - Trecho da 1ª frase da 5ª sec. do 2º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni.

Destques amarelos que delimitam início e fim da sec., vermelhos indicando primeira frase de notas consecutivas, azuis indicando o acorde longo que finaliza a primeira frase e em verde a primeira frase da segunda parte da seção.

Fonte: DONATONI, 1981.

No trecho apontado, tanto quanto nos outros que seguem esse padrão - fusas-acorde, podemos notar, além do crescimento do corpo devido ao *crescendo* da dinâmica, uma abertura natural do corpo até o momento ápice da frase, o acorde. Na Fig. 64 é possível visualizar o corpo no início da frase de fusas:



**Fig. 64** - Trecho da 1ª frase da 5ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 10'39'').

Aqui podemos ver a 1ª frase de notas consecutivas (em vermelha na Fig. 63).

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 65** - Trecho da 5ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 10'42"). O 1º acorde da seção (em azul na Fig. 63) sendo executado.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Após os acordes, os braços se levantam lentamente (o esquerdo mais que o direito) mostrando, através do movimento corporal, a duração do acorde. Nesse momento da performance podemos notar a ausência de movimentos rápidos. Eles são substituídos por um movimento longo, calmo, totalmente dependente da duração dos seus respectivos acordes.

Nesse caso, podemos pensar em uma situação cotidiana que sirva de exemplo para a gestualidade e Teatralidade do *performer*, nessa parte da sec. (os três primeiros sistemas): uma pessoa ao começar a caminhar, ao correr e em seguida golpear com toda a sua força uma parede ou um muro, a forçando a cessar o seu movimento. Essa sensação, nessa sec., acontece cinco vezes, sendo que na quinta, além da mudança de baquetas, outros acordes são percebidos pouco tempo depois do primeiro, até o momento final dos acordes no quarto sistema.

Logo após essa parte da sec., percebemos uma indicação para, sem a utilização do pedal, em dinâmica *pp* para tocar o mais veloz possível as notas consecutivas e em seguida os trinados, sucedidos, quase todas as vezes, de um bicorde encerrando a sua frase com uma respiração, visto na Fig. 67.

Nesse momento, as notas dos trinados e os bicordes encerram as frases com comuns: Fá natural-Sol bemol, que serve de material gesticulador principal para os movimentos corporais necessários para a execução do trecho. Para o *performer*, que acabou de tocar notas rápidas, em



crescendo, com finalização em acordes, essa parte da sec. se descobre, apesar de rápida, mais estática corporalmente.

O corpo permanece em uma região mínima do vibrafone do início dessa parte da sec. até o seu final, como observamos a seguir:



**Fig. 67** - Trecho da 1ª frase da 2ª parte da 5ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 11'21"). Nessa Fig. podemos ver a 1ª frase (em verde na Fig. 63).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Para o *performer*, várias narrativas podem surgir desse trecho, como por exemplo: uma abelha, uma mosca ou algum inseto voador quando beira ao nosso ouvido, por diversas vezes, escutamos zunidos muito característicos e específicos das mesmas, que inclusive, são numerosamente reproduzidos em desenhos e em filmes.

- 6ª sec.

Com o motor desligado e com quase 30 bpm a menos no andamento, nessa sec., que compreende o 7º sistema da 6ª pág. até o 1º sistema da 7ª e última pág., a obra contrapõe acordes e pausas, em dinâmicas como *pp* e *mp* até o final do sistema seguinte quando começar a incluir notas soltas, que excluindo a primeira, Mi bemol, todas as outras são em dinâmica *mf* até o final da sec.

Nela pode-se visualizar um crescendo gradual, tanto de dinâmica, como de notas consecutivas que vão aparecendo e surgindo aos poucos até o final da sec., quando as notas consecutivas



superam os acordes, que seguem nas mesmas dinâmicas vistas anteriormente. Além disso, o pedal é utilizado de maneira bem específica em alguns trechos, sempre quando os acordes se repetem cinco vezes apresentando, nesse padrão, os mesmos ritmos. Na Fig. 68 destacamos os pontos elencados:

**Fig. 68** - Trecho da 2ª frase da 6ª sec. do 2º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec., azul indicando o segundo gesto de acordes consecutivos com notas e dinâmica iguais, com o uso do pedal e vermelho indicando a última frase das notas consecutivas em *mf*.

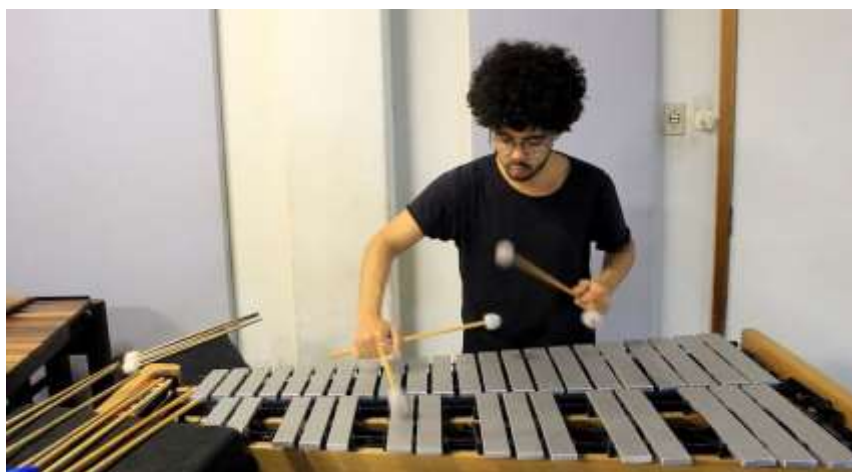
Fonte: DONATONI, 1981.

É possível notar que em toda a sec. os acordes se repetem duas, três até cinco vezes, por isso as notas sem pontos pretos, pois o objetivo é reproduzir as mesmas notas vistas anteriormente. A partir disso, podemos entender parte da gestualidade dessa sec. quando fazemos movimentos menores, com quatro notas, que se repetem, como se um disco estivesse riscado, arranhado ou algo parecido. Outra forma de perceber esses movimentos é endurecê-los de maneira mais robótica, contrastando com as notas consecutivas que vão surgindo e aumentando significativamente de quantidade no decorrer do trecho, até chegar, como vimos na Fig. 68, na última frase de fusas consecutivas.

Sobre as fusas com notas consecutivas, os movimentos podemos ser mais fluidos e, portanto, possibilitar o *performer* de se movimentar de maneira mais livre, “dançante” no sentido de cumprir com a execução das notas, vistos nas Figs. 69 e 70:



**Fig. 69** - Trecho da 2ª frase da 6ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 11'47'').  
Aqui podemos ver a 2ª frase de acordes (em azul na Fig. 68).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 70** - Trecho da última frase de notas consecutivas da 6ª sec. do 2º mov. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 12'38''). Aqui podemos ver a última frase de notas consecutivas (em vermelho na Fig. 68).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nessa sec., por conta dos acordes repetidos em dinâmicas sutis, os gestos podem seguir um padrão de pouca amplitude, com pouca utilização dos braços, contidos, sendo rompidos gradualmente por gestos maiores no decorrer do surgimento das notas consecutivas em fusa até o final da sec. quando as notas sobrepõem os acordes em dinâmica e em quantidade.

- 7ª sec.

Na 7ª sec., a obra requer baquetas duras, contrastando com as anteriores, 30 bpm a mais no andamento, não pede motor, apenas na última frase da obra, e não pede pedal nos sete primeiros sistemas da sec., portanto, muitas mudanças.

Nessa sec., última da obra, coincidentemente a maior, é construída a partir de notas consecutivas com finalização na nota si, com acento, sucedendo em uma pausa de fusa (em vermelho na Fig. 71), até o sistema seis quando ocorre repetições dessa mesma nota de maneira mais explícita, todas com acento (em azul na Fig. 71).

No próximo sistema, a obra inicia a sua frase final, onde as notas em *ff* aparecem de maneira repetitiva em certo nível, mas expressas para serem tocadas o mais rápido possível, encaminhando para o fim da obra. Antes da sua frase final, uma frase de dificuldade elevada, onde diversas *apoggiaturas* são encontradas e posicionadas entre fusas subindo o vibrafone até uma das suas últimas notas, até todo o som se misturar em uma fermata curta.

Logo mais, a última frase é irrompida, com a maior velocidade possível, em dinâmica *fff* e pedal, como podemos ver de verde na Fig. 71:

**Fig. 71** - Trecho da 7ª e última sec. do 2º mov. da partitura da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni. Destaques amarelos que delimitam início e fim da sec., vermelhos indicando a primeira frase de fusas com finalização acentuada na nota si, azuis indicando a nota si sendo repetida e verde indicando a frase final da obra.

Fonte: DONATONI, 1981.

Como podemos perceber, a dinâmica vai ganhando espaço, começando com *pp*, passando por *p*, *mp*, *mf*, *f* até o “precipitando”. O Si, no entanto, pode servir de nota “destino”, é a nota final de grande parte das frases. Além disso, aparece outro tipo de acento no início das frases de fusas.

Aos poucos, o mesmo vai inserindo *apoggiaturas* entre as fusas, a partir do 5º sistema. Ou seja, muitos elementos apresentados na obra são relocalizados nessa sec. de conclusão, dentre eles:

1. Notas consecutivas em fusa;
2. Evidencia uma ou duas notas com três níveis de acentuação;
3. Acentos no início e/ou no final das frases;
4. Dinâmicas em crescendo gradual;
5. *Apoggiaturas* entre notas;
6. Repetição de notas;
7. Notas consecutivas com ritmo mais rápido possível;
8. Utilização de pedal em trechos específicos;
9. Utilização do motor apenas na última frase;
10. Pequenas fermatas;
11. Utilização de grande parte do vibrafone.

Dito isso, os movimentos corporais nessa sec. serão estritamente pensados para a execução correta das frases, das repetições, das pausas, dos ritmos e das dinâmicas. A obra, de fato, coloca em exposição muitos talentos técnicos e musicais do *performer* nessa última seção, tornando o trecho, inclusive, visceral, longo, cansativo tecnicamente, auditivamente, corporalmente e mentalmente. A seguir, alguns trechos dessa sec.:



**Fig. 72** - Trecho da 7ª e última sec. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 12'45"). Aqui podemos ver a 1ª frase de notas consecutivas (em vermelho na Fig. 71).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 73** - Trecho da 7ª e última sec. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 13'32"). Aqui podemos ver a frase de Si repetidos (em azul na Fig. 71).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 74** - Trecho da 7ª e última sec. da obra *Omar* (1985), de Franco Donatoni (2020, 14'06"). Aqui podemos ver a última frase da obra (em preto na Fig. 71).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Como visualizado nas Figs. 72 a 74, o corpo e os seus respectivos movimentos e gestos, nessa sec. são limitados à execução das notas e dos ritmos, com a maior fidelidade possível, com movimentos de cotovelo e pequenos movimentos de braço que acompanham o membro.

Esses movimentos e gestos, que nessa sec. são muitas vezes pensados para a execução das notas, podem ser pensados como coreografias criadas de maneiras espontânea, através da execução da obra, das notas e todos os entraves transcritos na performance da obra e do trecho mais especificamente. A Teatralidade, ou seja, também pode estar em momentos da obra que são performados de maneira natural, como uma coreografia de dança contemporânea, onde o corpo está, em alguns momentos, livre para se mexer como o *performer* pensar melhor.

Em outras seções, por outro lado, imaginamos situações do cotidiano e fizemos paralelos com outras expressões artísticas, propondo maneiras de inserir o conceito de Teatralidade de maneira consciente no corpo do *performer* percussionista na execução de obras do repertório específico para percussão.

Com as características apontadas e ainda percebendo um nível técnico bastante avançado, principalmente nessa seção, percebemos a possibilidade de explorar certos gestos e movimentos através do material escrito da obra, ou seja, direcionar, a partir das notas escritas, os gestos que fazem parte da execução do trecho.

Em geral, por conta do nível técnico elevado da obra, muitos movimentos são pensados exclusivamente a partir da necessidade de executar as notas. Com isso, a Teatralidade se torna refém muitas vezes dos gestos necessários para a execução da obra.

No entanto, gostaríamos de pontuar que ter a consciência e saber direcionar de que maneira serão executados os gestos é de muita relevância. Essa Teatralidade intrínseca à performance de maneira primária acontece a partir da necessidade de executar o material apresento na partitura.

Dessa forma, é importante ter em mente uma maneira de observar os processos de construção da performance e a hierarquia<sup>82</sup> neles inserida:

1. Memorização das notas e ritmos;
2. Aumento de andamento;
3. Observação dos movimentos/dos gestos necessários para a execução da obra;
4. Reflexão sobre detalhes desses gestos;
5. Estudo e repetição da obra com todo o material sonoro e gestual organizado.

Essa proposta de ordem apenas nos serve para entender que a prioridade no processo de aprendizagem e performance de uma obra de percussão é primeiro aprender o seu material sonoro e a partir dele refletir sobre os elementos da Teatralidade que podemos notar ali.

Esse processo acontece em muitas das obras musicais, umas com mais abertura que outras, ou seja, umas com mais possibilidades de apontar elementos da Teatralidade aliado ao material sonoro outras com menos chances. Em certas obras, por exemplo, o processo de Teatralidade pode ser imaginado ou surgir anteriormente ao aprendizado da música, mas nesse caso estaríamos mencionando, muitas vezes, música cênica.

Portanto, nos parece necessário entender a hierarquia dos elementos de uma performance musical, tanto quanto no processo de aprendizado da obra, pondo o estudo e a execução da obra como prioridades.

No entanto, esse processo também pode ser feito paralelamente, material escrito e elementos gestuais. Nesse caso, o processo de aprendizado musical pode ser um pouco mais demorado e ao mesmo tempo duradouro (em relação a memória, principalmente) porque estaremos pensando um processo complexo, híbrido.

---

<sup>82</sup> Sobre isso, processo de memorização e estudo eficiente para percussionista, aprofundo em meu trabalho de mestrado em Educação Musical, pela UFBA. Nessa oportunidade, pude desenvolver o *Guia de Estudo Eficiente para Percussionistas* (2018), onde abordo processos de memorização, de concentração, de estudo no instrumento, esquema de metas, entre outros. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27664/1/TCF.pdf>.



### 3.2 *The Source* (1991) – Toshi Ichiyanagi

Toshi Ichiyanagi (1933-2022), compositor e pianista vanguardista japonês escreveu diversas obras para percussão. Dentre elas: *Wind Trace* (1984), *Trio Interlink* (1990), *The Source* (1991), *Rhythm Gradation* (1993), *Perspectives II* (1996) e *Ballade* (2002). Em suas composições podem ser observadas características de outros compositores com quem Ichiyanagi se associou: John Cage, David Tudor e La Monte Youg, por exemplo. Elementos como arpejos, frases escritas como *apoggiaturas* que servem de melodia, mas tocadas o mais rápido possível ou frase construídas gradualmente, rulos entre semitons, notas rápidas e repetidas entre elas, partituras gráficas (FRAGISKATOS, 2017).

Em *The Source*<sup>83</sup>, os seus dois movimentos são distintos entre si e possuem características específicas. Um com *apoggiaturas* tratadas como melodias em velocidade rápida, *accelerandos* e *ritardandos*, dinâmicas, em sua maioria sutis, polirritmias complexas, fermatas, respirações e pausas, entre outros elementos. Num outro movimento ele, através de notas simples e duplas exige agilidade do *performer* para tocar com rapidez, destreza e força, exigindo uma significativa resistência do percussionista. Além disso, o compositor explora das oitavas mais graves às oitavas mais agudas da marimba cinco oitavas, exigindo também uma consciência corporal eminente.

Na performance da obra de Ichiyanagi vários elementos da Teatralidade podem ser observados, de seção por seção em cada movimento da obra. Essas seções, por outro lado, dividiremos de acordo com as mudanças de gestualidade e de caráter interpretativo e performativo, observando assim diversos elementos do conceito de Teatralidade.

---

<sup>83</sup> Todas as performances exemplificadas nesse subtópico dizem respeito à performance do autor em 2020, em um Recital online de Doutorado. Disponível em: <https://youtu.be/XBmGasHs4R4> (Aquim Sacramento, 2022).



### 3.2.1. 1º movimento da obra

- 1ª sec.

Nessa seção os gestos se mostram interrompidos, pausados, entre respirações<sup>84</sup>. Há um gesto e o prolongamento dele através de um rulo, podendo estimular o *performer* a pensar o início, o meio e o fim de cada frase separadamente. Conectar uma coisa na outra, mas também saber iniciar e finalizar cada uma delas. O *performer*, sabendo desses elementos da seção, pode executar movimentos corporais que se mostram falhados, cortados, interrompidos, mas ao mesmo tempo sutis e curtos, como nas frases da seção.

Diferente do que comumente vemos em obras do repertório percussivo, as *apoggiaturas* nessa obra são vistas como parte da melodia, tocadas não apenas como antecessoras da nota principal, mas também como parte da frase, como podemos ver de azul na Fig. 75. A escrita do trecho nos possibilita pensar em um gestual que transpõe essas características: movimentos lentos, sutis, pequenos, contínuos, fluidos, expressivos e melódicos. Esses movimentos podem ser percebidos no trecho da Fig. 76, com o corpo curvado e curto.

Em contraponto, as frases marcadas de vermelha na Fig. 75 são curtas, rápidas e acabam, como um suspiro. A frase se inicia com grupos de tercina de tercinas de semicolcheias, em *mp*, *crescendo* até chegar a um ápice (*mf*). Depois disso, a obra requer um *decrecendo* enquanto o rulo acontece. A nota desse rulo coincide com a do início da próxima frase, como *apoggiaturas* (Fig. 78).

---

<sup>84</sup> Sobre respiração entre os gestos, discorreremos brevemente no subtópico 2.3.

The image shows a page of a musical score for marimba. The title is 'The Source for solo marimba' by Toshi Ichiyanagi. The score is written on four staves. There are several annotations: a yellow box at the top left marks the start and end of a section; a blue box on the first staff marks the beginning of the first phrase; a red box on the second staff marks a phrase containing triplets of semicolcheias. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mp'.

**Fig. 75** - Trecho da 1ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Em amarelo o início e fim da seção, em azul a primeira frase da obra, em vermelho a frase com as tercinas de tercinas de semicolcheias.  
Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Gestualmente, esse trecho propõe outros movimentos corporais: breves, que iniciam e acabam em uma mesma respiração, podendo trazer ao mesmo tempo outras sensações como a fluidez, sutileza e expressividade já apresentada anteriormente. No trecho da Fig. 77, além dessas características, é possível notar uma certa “dureza” no toque das notas, uma certa tensão colocada ali na frase, por conta da sua dinâmica sutil e ao mesmo tempo sua velocidade.

Em geral o corpo segue um padrão corporal sem movimentos bruscos, sem movimentos descontinuados, sem movimentos rítmicos, mesmo quando aparece semicolcheia, septina, entre outros ritmos.

Nos trechos das Figs. 76, 77 e 78 podemos ver os movimentos corporais do *performer* explorados nos inícios das duas frases marcadas na partitura e no final da segunda frase indicada de vermelha.



**Fig. 76** - Trecho da 1ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 0'01"). Primeira movimentação da frase marcada de azul na Fig. 75.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 77** - Trecho da 1ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 0'35"). Primeira movimentação da frase marcada de vermelho na Fig. 75.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 78** - Trecho da 1ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 0'46"). Último rulo da frase marcada de vermelho na Fig. 75.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nessa seção podemos perceber padrões de movimentação que mostram o corpo indo de um lado a outro (início, meio e fim da frase), como na frase marcada na Fig. 75 de vermelho que inicia na mesma nota final da frase anterior e sobe em *apoggiaturas* para a nota final, em rulo, visto na Fig 78. Nesse pequeno trecho, o corpo pode se mostrar suscetível para se movimentar-se de acordo com o caminho que a frase percorre, de maneira sutil, expressiva, melódica, indo da direita para a esquerda, voltando a posição inicial para fazer esse mesmo movimento e depois fazendo o caminho contrário para finalizar com o rulo.

Em adição ao corpo, a respiração também pode se mostrar sutil, calma e expressiva nesses trechos da introdução. Em aliança com as pausas, a respiração se faz relevante como material da performance. Ou seja, de maneira pensada e consciente, a inspiração (de maneira sonora) pode servir de material performático dentro desse contexto da performance do repertório percussivo. Julgamos de grande relevância inserir esse elemento, que também se faz presente no conceito de Teatralidade, no estudo e memorização da obra estudada e performada.

Além da respiração, os movimentos de transição entre uma frase e outra – entre final e início de frases - também possuem a possibilidade de se mostrarem fluidos e contínuos para que se chegue a tempo na primeira nota da próxima frase, mas também lento o suficiente para transparecer a expressividade e a calma estabelecida pela escrita do trecho.

Na Fig. 78, podemos observar o último rulo indicado na marcação vermelha da Fig. 75. Nesse final de frase o rulo tende a sumir em *fade out* enquanto o corpo se prepara para atingir a próxima nota, meio tom abaixo a anterior.

Embora nesse caso haja apenas uma distância de meio tom entre uma nota e outra, esse movimento transicional se faz presente em diversas situações nas mais variadas distâncias do instrumento. Cabe ao *performer* estabelecer, em estudo, a velocidade e formato do gesto necessário para finalizar uma frase e iniciar a próxima, independente do instrumento: marimba, percussão múltipla, caixa-clara.

Em geral, nos rulos da seção, podemos pensar em criar tensão através da velocidade e da dinâmica de cada rulo e da maneira que iniciamos e finalizamos o mesmo. Com isso sentimos o crescimento da seção, seus ápices e relaxamentos nos dando características concretas do que queremos passar ou transparecer na execução da performance.

Nessa seção a Teatralidade pode se fazer presente nos movimentos e na gestualidade do *performer* a partir do material escrito. A partir dos inícios, meios e fins das frases. Das respirações anteriores a elas. Dos movimentos transicionais que levam de uma frase a outra.

O conceito de Teatralidade também pode ser observado através da imaginação de cada *performer*, ou seja, de que maneira ele construiu performativamente aquela seção ou obra em sua mente. Nós, por exemplo, quando pensamos no título *The Source*, que em português significa “A Fonte”, imaginamos na seção um suspense que nos rememora ao movimento de uma cobra, que, em certas culturas, representa a força vital, a energia, a fonte da vida.

Esse paralelo nos possibilita criar uma narrativa nossa, que muitas vezes apenas nós iremos estar conscientes dela, para enriquecer a construção performativa da obra.

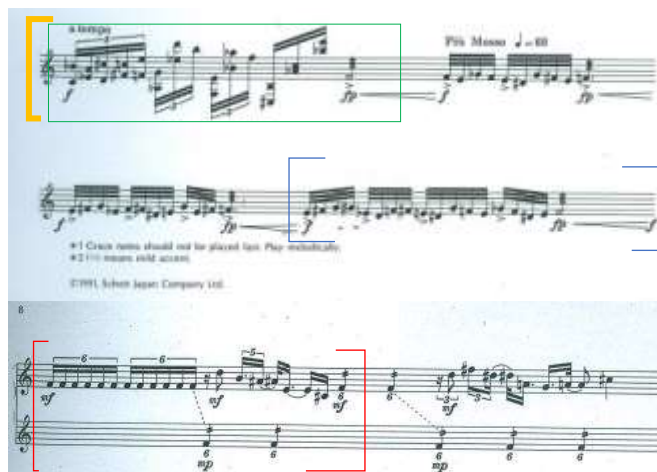
- 2ª sec.

Nessa seção transitória os movimentos corporais sofrem mudanças bruscas. Um gestual que antes era expressivo, calmo, melódico se transforma em algo *forte*, rápido e com ausência de pausas e respirações. Além disso, o trecho requer que o *performer* percorra por mais regiões do instrumento (em verde na Fig. 79), para, em certo momento, chegar em uma das principais notas da seção, uma das que mais se repete: Fá.

Sendo essa nota uma das mais recorrentes da seção, a partir dela há intervalos de semitons e tons (Fig. 79 em azul) até chegar ao momento de repeti-la para mudá-la de perspectiva: de melodia para acompanhamento (Fig. 79 em vermelho). Quando percebemos esse movimento, outra voz é introduzida, substituindo a mão direita que estava conduzindo os padrões apresentados, pela mão esquerda que assume o acompanhamento.

Portanto, nos três sistemas dessa seção que chamamos de transitória, listamos três características do material sonoro que irão nos influenciar no processo de construção performativa da seção:

1. Quintinas, tercinas e semicolcheias com notas duplas que promovem maior distância se compararmos com a seção anterior, principalmente se observarmos a partir das tercinas, o que eleva a dificuldade técnica do trecho. Nessa parte o corpo pode ser utilizado de maneira a auxiliar a execução dessas notas duplas com o corpo se movimentando de acordo com a necessidade do intervalo, como visto na marcação verde na Fig. 79 e nas Figs. 80, 81, 82 e 83;
2. Fusas que se desenvolvem a partir da nota Fá e que perpassam tons e semitons, não passando de uma quarta justa de distância entre as notas mais graves e agudas. O corpo, nesse trecho se mantém parado com movimentações específicas nos braços para executar a rápida e pequena mudança de uma nota para outra, como visto na marcação azul na Fig. 79 e nas Figs. 84 e 85;
3. Sextinas com repetição da nota Fá, ainda em transição da parte anterior, fusas, com a parte seguinte na qual uma nova melodia surge na mão direita e o Fá, anteriormente nessa mão, passa para a mão esquerda em segunda plano, nova dinâmica. Essas notas se repetem em sextina na mão esquerda enquanto melodias são desenvolvidas em ritmos complexos, na mão direita. Em certos momentos, a melodia cessa e a sextina na nota Fá volta para a mão direita, mas dessa vez seguindo a ideia de acompanhamento. O movimento desenvolvido a partir precisa estar compartimentalizado pois a mão esquerda em sua maioria das vezes executa uma função de acompanhamento e, portanto, com poucas mudanças e o outro lado, a mão direita se movimenta significativamente mais nos possibilitando mais fluidez, continuidade e mais altura da baqueta. Podemos ver essa transição com a nota Fá na Fig. 79 na marcação em vermelho. Trecho é explorado mais profundamente na próxima seção.



**Fig. 79** - Trecho da transição entre a 1ª sec. e a 2ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Marcado de amarelo o início da seção, de verde as notas duplas que promovem a transição, de azul uma das frases em tons e semitons e de vermelho o momento de transição do Fá melodia para Fá acompanhamento.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Nas próximas Figs. é possível perceber alguns desses momentos exemplificados nos tópicos anteriores. As Figs. 80, 81, 82 e 83, por exemplo, nos mostra a gestualidade necessária para a execução da primeira frase dessa seção transitória, marcada de preto na Fig. 79.

O corpo se mostra mais aberto, mais levantado, mais ágil rompendo bruscamente o padrão visto pela seção anterior tanto na escrita como corporalmente.



**Fig. 80** – Trecho da 2ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 1'00"). Primeira movimentação da seção (quintinas). Em verde na Fig. 79.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 81** – Trecho da 2ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 1'02"). Segunda movimentação da seção (tercinas de semicolcheias). Em verde na Fig. 79.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 82** – Trecho da 2ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 1'04"). Terceira movimentação da seção (primeiras semicolcheias da seção). Em verde na Fig. 79.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 83** – Trecho da 2ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 1'05"). Quarta movimentação da seção (primeiro rulo). Em verde na Fig. 79.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



Na Fig. 83 nota-se uma mudança de movimentação já que a abertura necessária para os intervalos anteriores agora não se faz presente. O rulo que é estabelecido no final da frase com notas duplas já adianta a nota Fá, relevante na seção, com *crescendo* e *fp*.

Nas Figs. 84 a 85, as fusas, em azul na Fig. 79, dão uma nova característica a essa seção transitória. Da dificuldade técnica das notas duplas e as suas distâncias entre si a fusas a partir da nota Fá com no máximo uma quarta justa de distância.



**Fig. 84** – Trecho da 2ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 1'13''). Terceiro grupo de fusas. Em azul na Fig. 79.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 85** – Trecho da 2ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 1'17''). Rulos pós fusas. Em azul na Fig. 79.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em geral, outro elemento pode ser observado. O câmbio entre expressões faciais de uma seção para outra. Na primeira, expressões sutis, relaxadas, expressivas podem ser percebidas. Nessa seção transitória, se percebe uma expressão mais neutra, ocultando feições de tensão descritas no material sonoro.

- 3ª sec.

Na primeira parte da seção a nota Fá se torna chave para o acompanhamento. Ela é repetida por dois sistemas inteiros até dar lugar à nota Dó sustenido, que é repetida por três sistemas. Ela, por sua vez, dá lugar à nota Mi, que se repete por três sistemas.

Enquanto as notas do acompanhamento são repetidas de acordo com o decorrer da seção, as melodias, escritos em ritmos complexos, também seguem padrões estabelecidos na obra. Se iniciam sempre com uma nota específica (Ré ou Dó) que se repete nos inícios de frase, como pode ser percebido em vermelho na Fig. 86.

**Fig. 86** - Trecho da 3ª sec. 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Marcado de amarelo o início da seção, de azul o padrão de semitons e tons já visto na obra, de verde o padrão descendente visto na primeira seção da obra, mas com outro caráter e de vermelho as notas iniciais das frases.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Nessa seção surgem elementos técnicos e musicais nunca antes vistos na obra, dividindo a função das duas mãos, entre acompanhamento (a esquerda) e melodia (a direita). Tendo essa divisão clara de funções musicais pensamos na divisão gestual da mesma maneira, ditando ao corpo, movimentos que condizem com o material sonoro ali escrito.

Uma das ideias é desenvolver um movimento quase automático com a mão que está estática (o acompanhamento), funcionando assim como um robô, estacionado, com pouco movimento, porém repetitivo; enquanto a mão direita, fluida, mais alta visualmente, protagonista, produz melodias que se iniciam com pausas (exemplo em vermelho na Fig. 86) e se desenvolvem através de ritmos complexos. Essas frases melódicas são interrompidos pelas fusas que estão exemplificadas em azul na Fig. 86, material já visto anteriormente na obra.

Logo depois dessa interrupção vemos tercinas descendentes que servem de transição de uma nota de acompanhamento para outra: de Fá para Dó sustenido, reiniciando o ciclo de melodias. Se experimentarmos uma abordagem mais imaginativa e entendermos/ouvirmos esse os padrões exibidos no trecho, podemos visualizar um diálogo entre as diferentes tessituras utilizadas da marimba.

O acompanhamento, visto no início da marcação amarela na Fig. 86, é repetido em uma nota da oitava 3 do teclado, enquanto a melodia se movimenta entre as oitavas 3 e 4, como podemos ver na marca amarela da Fig. 86. Em momentos transicionais, como o marcado de azul o compositor se utiliza de tons e semitons, explorando apenas uma mínima parte da oitava 3 da marimba. Na marca verde, outro momento transicional, ele se utiliza de quase 3 oitavas.

Na Fig. 87 (primeira marca vermelha na Fig. 86) é executada a primeira nota da melodia com a mão direita, quando, de fato, essa mão se “desprende” da outra para reproduzir uma melodia livre, expressiva, fluida, mesmo que com escrita complexa, que para essa abordagem mais imaginativa, possa soar como um diálogo entre as duas vozes, mesmo ambas estando hierarquicamente em camadas diferentes.

Além do diálogo entre as duas mãos, existem diálogos entre esses materiais escritos (os reproduzidos a partir das marcas vermelhas) e as frases que estamos chamando de transicionais<sup>85</sup>, marcadas de azul e verde.

O corpo, nesse trecho, está se dividindo entre melodia de ritmo complexo e pontual e acompanhamento estático, ou seja, **dois corpos** (dois braços) executando movimentos totalmente diferentes a serem manuseados por apenas um *performer*. A mão direita, por estar exercendo função protagonista, se movimenta mais livremente percorrendo mais espaços que a outra mão. Fica a cargo de cada percussionista desenvolver uma habilidade motora para executar com exatidão as vozes com certa independência rítmica, dando prioridade à voz principal.

Essa relação também pode ser vista como dualidade, como bipolaridade, onde cada braço nessas frases pode ser visualizado como um personagem diferente. Além disso, os momentos transicionais também nos proporcionam a volta de um material já visto anteriormente, como se estivesse trazendo de volta uma fala que já aconteceu.

Esse motivo se repete durante toda a seção, porém, como estamos apontando mudanças de gestualidade julgamos não precisar nos repetir nesse sentido, em mostrar movimentos e gestuais que se repetem sem um novo propósito, como entendemos as próximas frases dessa seção que dividem função entre as mãos.

---

<sup>85</sup> Estamos chamando de trecho ou frase transicional pelo simples motivo de executar a mudança entre o acompanhamento da mão esquerda com uma nota para outra nota. De Fá para Dó suspenido. Nesse caso visualizamos dois trechos transicionais executados consecutivamente. Ou seja, não se trata de transição de uma seção para outra, mas sim de uma nota no acompanhamento para outra nota, mantendo o caráter repetitivo do braço esquerdo.



**Fig. 87** – Trecho da 3ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 1'19"). Primeira movimentação da melodia.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na Fig. 88 percebemos o momento de intervenção do primeiro motivo melódico. As fusas em tons e semitons voltam para modificar uma frase com o acompanhamento em Fá para o acompanhamento em Dó sustenido (embora antes disso acontecer sextinas separam essa intervenção da próxima melodia).

Os movimentos corporais se repetem de acordo com as fusas anteriores a essa seção, executando gestualmente um material que se entende como familiar, repetido. Entendemos por isso, que a obra nesse trecho propõe desenvolver novos motivos, mas além disso, também trazer frases que já foram executadas anteriormente, como essas fusas e a intervenção que veremos a seguir.



**Fig. 88** – Trecho da 3ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 1'26"). Primeira interrupção das frases melódicas.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 89** – Trecho da 3ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi (2022, 1'33"). Transição do acompanhamento Fá para Dó sustenido.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na Fig. 89 (marca verde da Fig. 86) vemos a intervenção anterior à mudança do acompanhamento em Fá para Dó sustenido, mudando também o caminho das melodias seguintes. Essa transição nos remete ao motivo descendente já exibido na primeira seção da obra, descrito na Fig. 75 em vermelho. Aqui também podemos executar movimentos corporais vistos anteriormente.

Ou seja, mais um material já apresentado anteriormente. Durante a música, surgem novos motivos, com, eventualmente, aparições dos anteriores. Isso nos faz refletir sobre a possibilidade de criar gestualmente um repertório de movimentos corporais que compactuem com essa linguagem de Ichiyanagi.

Tendo isso em vista, dois dos movimentos exemplificados aqui nessa seção já foram explorados anteriormente, e, portanto, não acreditamos precisar repetir profundamente sobre eles.

- 4ª sec.

O acompanhamento segue o mesmo padrão da sec. anterior, repetindo notas como o Mi e o Fá no acompanhamento. Enquanto isso acontece, a melodia se desenvolve no decorrer da seção. A diferença é o ritmo da voz protagonista pedido pelo autor: uma septina. Além disso, ele

intercala grupos de septinas agudas e graves os separando com pausas de semínima e colcheia, como podemos ver na Fig. 90 que mostra um desses trechos:



**Fig. 90** - Trecho da 4ª sec. 1ª mov. da obra (p.9) *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Podemos ver, entre uma pausa de semínima ou colcheia, frases compostas por septinas de semicolcheias (mão direita), revezando entre agudo e grave e em polirritmia com a sextina da mão esquerda.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Na Fig. 90 também podemos perceber que a sextina do acompanhamento é mantida, forçando o performer a executar uma polirritmia de nível avançado de 6x7 (sextina contra septina). Além da diferença de velocidade entre as mãos, a altura e a dinâmica também precisam ser diferenciados: a esquerda continua baixa, automática, em menos dinâmica (*mf*) e a direita mais alta, fluida, e em mais dinâmica (*f* ou *meno f*).

Isso nos proporciona algumas ideias para a execução desse trecho. Aqui o corpo precisa agir de maneira compartimentalizada, como se cada lado fosse um corpo independente do outro: **dois corpos** distintos. Essa ideia também pode ser vista na seção anterior, só que agora se movimentando em velocidades distintas (Fig. 93).

1. Um corpo constante em sextina, a mão esquerda em plena repetição, cada movimento idêntico ao anterior;
2. Outro corpo em pleno movimento, por vezes em cima (agudo), outras vezes embaixo (grave), mas sempre em septina de semicolcheia e sempre com pausas de semínima ou colcheia, ou seja, com respirações entre uma frase e outra da mão direita. Momentos de descanso por assim dizer.

Além disso, as dinâmicas postas entre a mão direita, nos sugere dividir em camadas de hierarquia entre as septinas. As frases agudas são as mais importantes e as frases mais graves são as secundárias, ambas fazem parte da melodia.

Na próxima linha da obra, continuação dessa seção (Fig. 91), vemos de vermelho o início da transição do acompanhamento de Mi para Fá novamente. Nessa transição a obra traz dois grupos de quintina com notas duplas (Fig. 93), e depois faz o *performer* percorrer quase o instrumento inteiro, indo do primeiro Dó sustenido ao último Sol da marimba, passando entre quintinas e sextinas para retornar a septina em tons e semitons, característica já trazida anteriormente na obra.

Para que esse trecho ocorra, o corpo precisa estar consciente de cada passo necessário para alcançar as notas graves, médias e agudas da marimba nessas subidas e descidas propostas pela obra. Com isso, as movimentações de pernas são de grande relevância para o processo de aprendizado, memorização e execução do trecho.

Visto que os movimentos dos membros inferiores são de grande importância e, portanto, necessários para a execução desse trecho podemos sofrer influências de expressões artísticas que se utilizem das pernas de maneira mais coreográfica, por assim dizer, pois elas trabalharão de acordo com o material sonoro apresentado, mas com propostas de passos de balé.

Na dança os movimentos das pernas são pensados e expostos com mais regularidade pois fazem parte do material que é apresentado ali no espetáculo. No repertório percussivo, pouco temos a oportunidade de refletir sobre o papel das pernas na performance, e não apenas o papel delas na execução da obra.

Nesse trecho podemos explorar esse tema. Entendendo esses movimentos como parte do conceito da performance, como parte também da execução do trecho, mas absorvendo elementos da expressão artística dança.

Depois dessa transição, vimos a septina em tons e semitons para voltar a nota Fá, acompanhamento, se repetindo até o final dessa seção, como podemos ver na marcação azul da Fig. 91. Essa volta da nota Fá nos faz lembrar a ideia do robô na mão esquerda, movimento



estático, automatizado, e da ideia dos **corpos** distintos entre si, esquerda (sextina) e direita (septina), que pode ser visto a partir da marcação preta na Fig. 91 e na Fig. 94.

The image displays a musical score for the first movement of 'The Source' by Toshi Ichiyanagi. It consists of four systems of piano accompaniment and melody. The score is annotated with colored boxes: a red box highlights the beginning of a transition from G to F; a blue box marks the start of the accompaniment in F; a green box indicates the start of the melody with the accompaniment in F; and a yellow box marks the end of the section. Dynamics markings such as 'meno f' and 'f' are visible throughout the score.

**Fig. 91** - Trecho da 4ª sec. 1º mov. da obra (p.9) *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Marcado de vermelho o início da transição para mudar o acompanhamento de Mi para Fá. De azul o início do acompanhamento em Fá. De verde o início das frases da melodia já com o acompanhamento em Fá. E em amarelo o final da seção.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.



**Fig. 92** – Trecho da 4ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 2'15''). Primeira frase observada na Fig. 91, mão esquerda sextina (acompanhamento) e mão direita septina (melodia).

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 93** – Trecho da 4ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 2'20''). Transição entre o acompanhamento que repete a nota Fá para a nota Mi, com quintinas e sextinas, percorrendo quase o instrumento inteiro (marcado em vermelho na Fig. 91).

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 94** – Trecho da 4ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 2'29''). Retorno do acompanhamento em Fá em sextina na mão esquerda e septinas na mão direita fazendo a melodia, revezando entre frases no agudo e no grave do instrumento (marcado de azul e verde na Fig. 91).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

A Teatralidade nessa seção pode ser percebida se fizermos esse paralelo com o balé, nos dando a oportunidade de pensar os movimentos das pernas como não só algo técnico, mas também algo artístico, algo performático. Movimentos influenciados pela dança, suaves, fluidos, grandes.

Além disso, a definição de camadas das duas melodias, do acompanhamento e das transições podem ser de grande relevância para propor uma narrativa que se divide entre melodias **questionadoras**, como mencionamos anteriormente e a interrupções desses questionamentos. Essa narrativa pode ser observada como elemento da Teatralidade, eminente na seção.

- 5ª sec.

Na 5ª e última seção do primeiro movimento, percebemos o desenvolvimento de uma desconstrução, em vários aspectos. Diversos materiais que já foram trazidos na introdução da obra são rerepresentados: *apoggiaturas*, rulos, dinâmicas por vezes mais brandas, ritmos mais livres regidos por *apoggiaturas* tratadas como melodias, podem ser vistos nessa conclusão de movimento. Portanto, o corpo repete padrões gestuais já executados no início da obra: movimentos fluidos, calmos, expressivos, melódicos.

Apesar de executar gestualmente padrões que coincidem com o início da obra, há, em diversos momentos, intervenções em *f* ou *mf*, inserindo bruscamente frases rápidas, como um susto, entre a melodia expressiva indicada na seção, visualizado na marcação verde na Fig. 95.

**Fig. 95** - Trecho da 5ª sec. 1º mov. da obra (p.10) *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Marcado de verde a primeira frase em oitavas da última seção e *forte*. Em vermelho o início da última frase. Em amarelo o início e final da seção.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Nessa seção o corpo, além de voltar a executar movimentos expressivos, calmos e fluidos, também volta a se preocupar com elementos gestuais durante as pausas, durante as respirações, na finalização de uma frase para iniciar a próxima.

Na frase marcada em verde na Fig. 95, o movimento descendente se repete duas vezes em dinâmica forte, para bruscamente se desenvolver em *piano* nas *apoggiaturas* melódicas já mencionadas no início da obra. Na Fig. 96 podemos ver esse movimento sendo executado, movimentos grandes de altura e de duração.



**Fig. 96** – Trecho da 5ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 2'52"). Primeira frase em oitavas e *forte* da última seção.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Aqui podemos rememorar aquela imagem da serpente que propomos em seções anteriores, em momentos de suspense, mas com a eminência de ataque percebida nesses trechos em dinâmica *forte* ou *mezzo forte*. Até que, como podemos ver na Fig. 95 marcado de vermelho, vemos o último movimento da serpente antes de ter a sua fonte de energia secada. Um último suspiro, até que cessa o movimento.

Nessa frase o *performer* vai de *mf* até o *ppp* em rulo com três notas no acorde. O corpo, portanto, vai se movimentando cada vez mais lento para que o rulo soe cada vez menos e que o movimento do corpo mostre uma espécie de “morte” ou “descanso” após construção,

desenvolvimento e desconstrução da obra no seu primeiro movimento. Essa “morte” corporal pode ser percebida nas Figs. a seguir que representando a altura das primeiras notas do rulo final e as últimas.



**Fig. 97** – Trecho final da 5ª sec. do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 3'54'').  
Altura para primeira nota do rulo final do movimento (marcado de vermelho na Fig. 95).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 98** – Trecho final da 5ª sec. Do 1º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 4'03'').  
Altura para última nota do rulo final do movimento (marcado de vermelho na Fig. 95).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

A Teatralidade nessa seção pode ser observada de algumas maneiras. A primeira é perceber a construção gestual proporcionada na primeira seção da obra e que pode ser executada nessa última com quase a mesma intenção. Outra maneira de perceber o conceito é quando visualizamos a serpente em movimento e imaginamos, de acordo com o caminho do material sonoro, situações possíveis com o animal.

Uma terceira maneira é lembrarmos de como a seção explora as pausas, as respirações, os movimentos fluidos e de que maneiras outras expressões artísticas e/ou artes marciais nos influenciam a criar os gestos musicais para tornar fluidos, expressivos e melódicos para acompanhar o material sonoro requerido na obra.

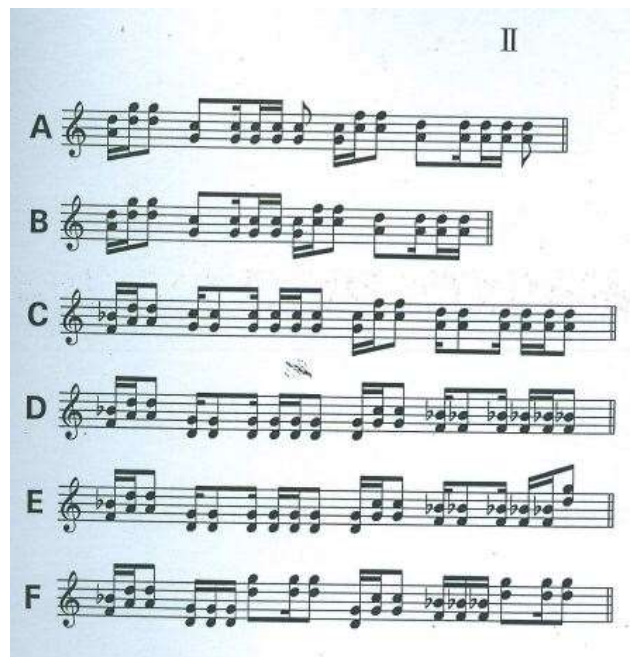
### 3.2.2. 2º movimento da obra

Nesse movimento, o nível técnico exigido pela obra é particular, diferente do primeiro mov. pois aqui ele exige: resistência, agilidade, habilidade, destreza, rapidez, e possibilita que o *performer* crie estratégias de resolução técnica e musical para questões não propostas e não definidas pelo compositor. Veremos a seguir.

- 1ª sec.

A escrita da obra nessa seção é não tradicional. Nela se exhibe padrões que serão representados durante a obra por letras do alfabeto, ou seja, temos o padrão “A”, “B”, “C”, até a letra “F” que envolve semicolcheias e colcheias, em um andamento rápido (184 bpm), em dinâmica moderada (*mf*), mas que se repete. Entre um padrão e outro, podemos perceber similaridades, mas com pequenas variações (Fig. 99). Além disso, os compassos de letras não possuem número para mensurar tempo como visto em obras tradicionais do repertório. Marcado de preto na Fig. 100, esses padrões em letra são requeridos com duas repetições cada.

Na Fig. 99 visualizamos esses padrões, suas similaridades e diferenças tanto na quantidade de notas como nos ritmos:



**Fig. 99** - Trecho dos padrões da 1ª sec. do 2º mov. que serão repetidos no decorrer do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi.  
Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Apesar dos padrões terem suas diferenças, os gestos podem ser executados de maneira similar entre eles. Na execução do trecho, o corpo precisa se movimentar de maneira leve com movimentos curtos e fluidos, mas ao mesmo tempo potentes e saltitantes<sup>86</sup>. Essa seção inteira pede dinâmicas moderadas, como *mf* e *f*, com exceção do *decrescendo* e *crescendo* pedido nos momentos de rulo (marcado em vermelho na Fig. 100).

Entre esses padrões de letra e os rulos, Ichiyanagi escreve uma sucessão de semicolcheias que exige do *performer* um nível técnico e musical elevado para dar regularidade a todas as notas, mesma dinâmica entre elas (marcado de azul na Fig. 100).

A gestualidade nesse trecho está refém do caminho que as notas percorrem. Ou seja, apesar da importância de uma consciência corporal e de entender quais movimentos das baquetas precisamos executar nesses compassos, as semicolcheias são muito rápidas, impossibilitando o corpo de fazer muitos movimentos além dos que fazemos para executar as notas escritas.

<sup>86</sup> Nos referimos por movimentos saltitantes aqueles que visualmente nos rememoram a saltos, a pulos. No trecho os dois braços podem ser observados fazendo um movimento que lembre saltos.



**Fig. 100** - Trecho da 1ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. De verde os padrões de letra que vão ser executados e a sua quantidade de vezes a serem repetidos, de vermelho o rulo e de azul as semicolcheias rápidas que exigem nível técnico elevado para os *performers*.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Nesses padrões escritos com letras do alfabeto, nosso braço esquerdo fica a quase 180 graus do braço direito, como podemos visualizar na Fig. 101, nos oferecendo uma sensação de coreografia, de dança entre os dois braços, contrastando com a sucessão de semicolcheias que nos parece um trecho de nervosismo, de rapidez, de insistência.

Entre um padrão e outro é possível notar dois modelos de movimentos corporais: a coreografia entre os braços e a rapidez das semicolcheias que sucedem as repetições das letras.

Na Fig. 101 percebemos essa posição de quase oposição dos braços direito e esquerdo exigido nos padrões de letra. Na Fig. 102 visualizamos os rulos subsequentes que mudam de dinâmica com *crescendo* e *decrescendo*.

Na Fig. 103 e 104 observamos os trechos de semicolcheias que exigem habilidade e destreza elevada do *performer*. Esse trecho também será reapresentado em alguns momentos da obra.





**Fig. 101** – Trecho da 1ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 4'09''). Posição do braço esquerdo em oposição ao braço direito, repetição dos padrões em letra (marcado de verde na Fig. 100).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 102** – Trecho da 1ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 4'46''). Compasso de rulo com dinâmicas entre *f* e *p*, contrastando com toda a seção (marcado de vermelho na Fig. 100).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 103** – Trecho da 1ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 4'49''). Primeiro trecho de semicolcheias após padrões em letra (marcado de azul na Fig. 100).  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 104** – Trecho da 1ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 5'02"). Segundo trecho de semicolcheias após padrões em letra (marcado de azul na Fig. 100).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em geral, essa seção nos traz elementos corporais e gestuais muito distintos dos que vivenciamos no movimento anterior, apesar das polirritmias e das sextinas, septinas e fusas. Nessa seção, existe a repetição rítmica que nos faz manter padrões corporais, principalmente com os braços, nos fazendo lembrar movimentos coreográficos da dança contemporânea.

A Teatralidade pode ser percebida nessa seção de algumas maneiras. O paralelo entre expressões artísticas, música e dança, é uma delas. Além disso, entendermos os posicionamentos corporais e conceituarmos de que maneiras cada um vai ser executado, em qual posição, e as suas características particulares.

Importante ressaltar que essa posição dos braços em lados opostos, visto nos padrões em letra não é proposto pela obra. Cada *performer*, se conhecendo e possuindo nível técnico e musical suficiente, vai poder propor a sua solução para executar o trecho.

Além disso, o percussionista necessita propor baqueteamentos<sup>87</sup> no decorrer da seção e da obra, em geral. Definir quais baquetas vão executar quais notas, de maneira a tornar eficiente e fluida a interpretação da obra, sem travas e sem irregularidades rítmicas e melódicas.

- 2ª sec.

Nessa seção a obra requer independência motora ao exibir rulo na mão direita, em posição coadjuvante, e na esquerda, protagonista, percorrendo quase quatro oitavas na marimba (Fig. 105). Duas mãos fazendo vozes diferentes, duas camadas. Direita, estática, acompanhando em *piano* a mão esquerda, que por sua vez, executa melodia em *mf*, fluida, que executa intervalos grandes de uma nota para outra.

Aqui podemos pensar em dois movimentos completamente diferentes, opostos, independentes entre si: lado direito, acompanhamento, rulo, portanto estático, robotizado, parado, mas nervoso (por ser um intervalo de sétima); lado esquerdo, saltos intervalares amplos, em posição de protagonista, executando a melodia, de maneira fluida e com movimentos pra cima e pra baixo.



**Fig. 105** - Trecho da 2ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Na seção a mão direita faz o acompanhamento e a mão esquerda a melodia.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

<sup>87</sup> Selecionar baqueteamento diz respeito a escolher qual baqueta vai atingir cada nota escrita na obra. Em certos estudos e certas obras essa sugestão vem escrita na partitura. Porém, em geral esse trabalho é feito pelo próprio *performer*.

A seção é escrita de uma maneira em que o *performer* necessite fazer a melodia com a esquerda de maneira convencional (utilizando a parte do teclado a esquerda do corpo), como podemos ver na Fig. 106. Também exige que o percussionista ultrapasse a mão direita, o braço direito, para tocar notas mais agudas que as notas dos rulos, como vimos na Fig. 107. Outros momentos, acontece de ter que executar notas que estão entre as duas notas do rulo, observado na Fig. 108.



**Fig. 106** – Trecho da 2ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 5'37"). Trecho em que a melodia se encontra na parte esquerda do teclado.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 107** – Trecho da 2ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 5'41"). Trecho em que a melodia está mais aguda que as notas do rulo.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 108** – Trecho da 2ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 5'42"). Trecho em que a melodia está entre as notas do rulo na parte de baixo do teclado.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

A mão esquerda, executante da melodia, passeia por quatro oitavas do instrumento nos dando a sensação de pulos, saltos que fazemos, principalmente, quando temos notas espaçadas. Nas Figs. a seguir (109 e 110), enxergamos os dois extremos e quanto o braço precisa se movimentar para alcançá-los. Lembrando que a mão esquerda precisa atingir todas essas notas sem influenciar o movimento da mão direita, que continua estática até o fim da seção.



**Fig. 109** – Trecho da 2ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 5'49"). Trecho em que a melodia está na sua nota mais aguda.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 110** – Trecho da 2ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 5'49"). Trecho em que a melodia está na sua nota mais grave.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nessa seção propomos uma possibilidade narrativa: pensar em dois personagens distintos, um que não se move, mas que faz parte da narrativa, de maneira secundária e um outro personagem que se mostra saltitante, utilizando de notas, aparentemente aleatórias, ou seja, sem nenhum padrão de explícita visualização. O corpo, por sua vez, reproduz movimentos coerentes a esse pensamento dos personagens antagônicos: um estático e outro saltitante; um parado sem respirar, outro pulsante saltando entre um movimento e outro.

A Teatralidade pode ser vista nesse trecho quando entendemos esses dois personagens diferentes (mão esquerda e direita) como parte de uma narrativa de um espetáculo teatral. Ou de um espetáculo de dança onde uma dupla de bailarinos executa movimentos antagônicos e opostos.

- 3ª sec.

Nessa seção é explorado frases formados por rulos com diversas formações intervalares. No decorrer dos dois sistemas, observamos entre segundas menores e quase duas oitavas. Musicalmente cada frase é formada por semínimas ou colcheias, que podem ser observadas na Fig. 112 a partir dos arcos de fraseado exibidos na partitura. Esses arcos servem para que possamos escolher o fraseado e de que maneira executar cada nota e o seu respectivo rulo para

que soem como notas consecutivas, ou seja, sem interrupções dentro de uma frase, sem “engasgar” de uma nota pra outra.



**Fig. 112** - Trecho da 3ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Em amarelo o início e fim da seção. Em vermelho e azul as frases com colcheias e semínimas.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Para a fluidez das notas com rulo, o *performer* necessita experimentar e explorar as velocidades possíveis para que as notas soem conectadas entre si. Para isso, é importante perceber a relevância de se experimentar diferentes velocidades de rulo. Vários aspectos podem influenciar sua escolha: oitava, tamanho da tecla, baqueta, distância de uma nota para outra, dinâmica, duração da nota e frase, etc.

Para aprofundarmos essa possibilidade, podemos pensar em diminuir a velocidade do rulo quando temos um grande intervalo para ser executado consecutivamente. Outro ponto a ser discutido em relação às grandes formações intervalares é que uma baqueta que não está sendo utilizada no rulo pode servir de conector para o subsequente, nos dando uma maior possibilidade de unir uma nota a outra. Aliado a esses aspectos, os braços podem auxiliar nas mudanças de notas saltando de um lado a outro.

Em certos momentos os braços estão para o lado esquerdo, em outros para o direito, como podemos perceber nas Figs. 113, 114 e 115. Aqui falaremos que os braços vão se mexendo a partir de um centro de equilíbrio do corpo. Nesse centro, as pernas estão estabilizadas deixando o trabalho de salto para os braços e para o peso que os mesmos fazem no corpo, e consequentemente na perna, para que o *performer* não caia.



Esse trabalho de memorização da obra, estudo e performance no sentido corporal com as pernas se faz de grande relevância pois se definidos os movimentos podem servir de movimentos acompanhadores, como mencionamos anteriormente na tese.



**Fig. 113** – Trecho da 3ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 6'02"). Trecho em que os braços estão para o meio do centro de equilíbrio do corpo.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 114** – Trecho da 3ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 6'05"). Trecho em que os braços estão para a esquerda do centro de equilíbrio do corpo.

Fonte: Acervo pessoal do autor.





**Fig. 115** – Trecho da 3ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 6'06"). Trecho em que os braços estão para a direita do centro de equilíbrio do corpo.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Observando os movimentos dos braços e das pernas podemos ter a sensação de “vai e vem”, como se os membros se movimentassem como um navio em alto mar enfrentando ondas revoltadas.

Outra maneira de visualizar a construção desse gestual é de entendê-lo como uma coreografia que se desenvolve a partir dos movimentos dos braços de um lado pra o outro que influencia no peso do corpo, ou seja, na movimentação dos pés e dos joelhos.

Além disso, a cada frase a distância entre as notas vai se ampliando, dificultando a conexão entre uma e outra. Os braços, portanto, fazem movimentos que crescem a cada três colcheias, como visualizamos na Fig. 112, dentro da marca vermelha. Por conta desse aumento significativo do número de movimento e da dinâmica, no final da frase de cada frase os braços executam movimentos mais lentos para chegar às notas de maneira contínua, fluida.

Ao final dessa seção, as semicolcheias frenéticas e virtuosas já vistas algumas vezes no movimento e o padrão “E”, visto no início do movimento, fazem a função de transicionar de uma seção a outra, da mesma maneira que o fez anteriormente.

A Teatralidade se faz presente, dentre outras maneiras, quando traçamos no nosso imaginário uma narrativa ou quando entendemos o movimento como algo coreográfico específico, advindo da dança.

Além disso, essas definições de movimentos dos braços e das pernas nos fazem refletir sobre de que maneira a execução pode ser auxiliada por movimentos específicos do corpo, nos oferecendo um papel de pensar o corpo como parte protagonista da performance, como visto na *performance art*, de Marina Abramovic.

• 4ª sec.

Nessa seção, a obra se utiliza de dinâmicas mais sutis e leves e de notas mais longas, com exceções. No primeiro sistema vemos rulos consecutivos, conectados por uma ligadura de fraseado que une cinco notas, como veremos na Fig. 116, marcado de azul. Nesse trecho a exploração e variação na velocidade dos rulos se fazem necessários, fazendo-nos entender que, em geral, quanto maior a distância de uma nota para a outra mais lenta a velocidade do rulo para uma melhor conexão entre elas.

Nos trechos de rulo observamos que o corpo pode se comportar da mesma maneira que na seção anterior, porém, com menos amplitude, menos altura e menos velocidade. É de grande relevância para uma performance coesa que o corpo se movimente de maneira convergente ao material sonoro, como discutimos na tese. Portanto, movimentos pequenos, fluidos, sutis, contínuos se fazem necessários, como também o seu material escrito. A Teatralidade aqui é percebida na coesão e na consciência entre os movimentos e o material sonoro escrito na partitura. É uma Teatralidade que vemos intrínseca à performance, à execução da seção. Para isso, é de grande relevância que tenhamos uma consciência corporal também com os membros inferiores porque nos auxiliarão com os saltos intervalares em dinâmica sutil.



**Fig. 116** - Trecho da 4ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi. Em amarelo início e final da seção, em azul a primeira frase de rulos consecutivos com mudanças intervalares e em vermelho a primeira *apoggiaturas* da sec. Elas são tratadas de maneira melódica nos finais das frases e em verde *apoggiaturas* como floreio de nota.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Apesar da seção, em geral, possuir dinâmica *pp*, a obra apresenta um *crescendo* até *mf*, e, no último sistema, pede *f*, para depois dessas dinâmicas diminuir. Ou seja, o corpo age de maneira sutil até que precise ampliar o seu movimento, para sonoramente auxiliar no aumento de dinâmica, chegando em um ápice momentâneo e breve, onde percebemos um maior número de movimentos. Depois desse *crescendo* e ápice, há um *diminuendo* para retornar à dinâmica anterior, *pp*, diminuindo assim o tamanho dos movimentos, voltando à dinâmica original da seção. Esse contraste entre as alturas de cada movimento pode ser percebido nas Figs. 117 e 118.

As notas, nessa seção, são mais longas que as das seções anteriores, havendo: semínimas, mínimas pontuadas e semibreves, dando ao *performer* a oportunidade de explorar cada uma delas de maneira particular, mas mantendo o esforço de conectá-las entre si. Confiamos que alguns elementos podem ser mais explorados em seções como essas: dinâmicas, respirações entre uma frase e outra, fraseado, velocidade dos movimentos, pois o *performer* possui em seu processo de estudo e performance do trecho mais oportunidades para tal, mais espaço.

Cada rulo pode ser explorado de maneira específica, caracterizando-se como um elemento a ser pensado no processo de estudo e performance. Como eles serão iniciados, como mantê-los, quantos movimentos a mais ou a menos para executar as dinâmicas pedidas, como o som dos

rulos podem ir “sumindo” oferecendo ao espectador uma experiência visual rica em que o som deixa de acontecer, mas o movimento continua dando a impressão de longevidade da nota.

Isso pode ser observado na Fig. 117 quando o *performer* finaliza o último rulo da primeira frase, marcado de azul na Fig. 116. Nesse trecho, além dos quatro tempos requeridos pela obra, a nota tem a oportunidade de se manter por conta do movimento de subir as mãos/os braços, executando o mesmo movimento anterior, o do rulo. Isso nos dá a possibilidade de alongar a última nota da frase até o início da próxima, pelo menos visualmente.

Essa estratégia também pode nos ser essencial para observar o conceito de Teatralidade na seção, pois trabalhamos com um conceito visual e não exclusivamente musical, porque aqui estamos mantendo o movimento mesmo sem atingir o instrumento. É brincar com a imaginação dos espectadores de acordo com a gestualidade exibida ali pelo *performer*.

Em resumo, tocamos uma nota, diminuímos a dinâmica e a quantidade de movimentos até que sustentamos o movimento, não no instrumento, mas no “ar”. Com isso, se espera que imaginemos a manutenção do som da nota anterior por conta do movimento que se repete. Nesse caso, não atingir o instrumento pode ser visto como um movimento produtor de material sonoro, porque serve de continuação do gesto exibido inicialmente para produzir som. Esse paralelo de gesto para produção de som e gesto pós-produção de som nos mostra a relevância de explorar as possibilidades corporais para cada trecho da obra.

Esse movimento acontece sem que haja uma interrupção brusca para a finalização da frase. Ele também pode ser visto como um **entre movimentos**: o mesmo movimento do rulo quando se finaliza pode ser estímulo para levar o braço para a próxima nota da frase. Por suposto, temos movimentos lentos, fluidos e calmos para essa transição, como podemos ver na Fig. 117 (finalização do rulo), na Fig. 118 (transição entre o final do rulo e início do próximo) e na Fig. 119 (início da próxima frase).



**Fig. 117** – Trecho da 4ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 6'59"). Trecho de finalização de rulo, em azul na Fig. 116.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 118** – Trecho da 4ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 7'01"). Trecho durante a transição para o próximo rulo.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 119** – Trecho da 4ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 7'02"). Trecho de início do próximo rulo, depois de finalização do rulo anterior e da transição.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Propomos uma narrativa que acontece no decorrer dessas frases da seção: algo que chega lentamente em *crescendo*, chega a um ápice e se esvai lentamente em *decrescendo* da mesma forma, como se fosse alguém acordando e voltando a dormir. O corpo, por sua vez, se influencia por esse material sonoro. Movimentos que são construídos, desenvolvidos e desconstruídos.

Além dos rulos, na partitura há presença das *apoggiaturas* (com funções melódicas) em *pp*, marcado de vermelho na Fig. 116. Nesse trecho, que é repetido mais uma vez na seção, o corpo faz um movimento ascendente para executar as notas, da esquerda para direita, seguido de uma respiração escrita. Ou seja, o movimento é cessado pós subida rápida de melodia. Na Fig. 120 e 121 nos mostram o corpo em movimento de ascensão para depois interromper seu gesto:



**Fig. 120** – Trecho da 4ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 7'29"). Trecho de início da *apoggiatura* melódica, de vermelho na Fig. 116.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 121** – Trecho da 4ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi (2022, 7'31"). Trecho de interrupção de movimento, pós *apoggiatura* melódica.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

O corpo, por sua vez, executa o movimento para executar as notas da *apoggiatura* (Fig. 120) e logo depois interrompe qualquer outro movimento (Fig. 121), para, em um instante, seguir para próxima frase (Fig. 116 em vermelho). Nessa frase, pensamos em movimentos sutis, fluidos, mas que nos aponte uma certa interrupção.

- 5ª sec.

Na última seção podemos ver uma reexposição dos materiais rítmicos e melódicos do início do mov. 1 e mov. 2, incluindo, dinâmicas, *apoggiaturas* melódicas, pausas, rulos, semicolcheias, agilidade, entre outros elementos.

Podemos dividir em três partes a seção:

1. Primeiro sistema da Fig. 119, marcado de azul. Reexposição do material sonoro do início do primeiro movimento da obra;
2. Segunda e terceira partes são reexposições do material sonoro do começo do segundo movimento, segundo sistema da Fig. 122 (marcado de vermelho) e página inteira reproduzida na Fig. 126.



**Fig. 122** - Trecho da 5ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Reexposição do 1º mov. da obra marcado de azul e início da reexposição do 2º mov. da obra a partir da marca vermelha.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Vendo a Fig. 122, observamos que a obra reexpõe o material sonoro do início do segundo movimento, de maneira gradual, iniciando a frase em dinâmica *piano* e *crescendo* até *forte*. Durante esses quatro compassos, a obra também sugere um *acelerando* para passar de 88 bpm para 184.

Tendo em vista que o material sonoro do início do primeiro movimento contém elementos incomuns ao início do segundo movimento, tendemos a acreditar que os compassos em piano, *crescendo* e *acelerando* servem de transição para a última página da obra, Fig. 126.

Além do trecho nos parecer uma transição para a volta das semicolcheias em *f*, nos parece certo pensar inicialmente em movimentos fluidos, calmos, sutis para ir cambiando de movimento. Do primeiro padrão em *p* até o padrão em *f*, já em outro movimento, a gestualidade se reconstrói, dando a oportunidade ao *performer* de pensar em uma ideia de renascimento, crescimento e retorno à vida adulta, ao momento virtuose, visto durante o segundo movimento. Essa construção gestual pode ser vista nas Figs. a seguir:





**Fig. 123** – Trecho da 5ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 8'24''). Primeiro padrão do acelerando.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 124** – Trecho da 5ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 8'37''). Segundo padrão do acelerando.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 125** – Trecho da 5ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichianagi (2022, 8'41''). Terceiro padrão, já no andamento sugerido.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

É possível perceber nessas últimas três figuras o quanto o corpo é influenciado por esse *acelerando* e *crescendo* escrito, de maneira gradual, sutil e ao mesmo tempo enérgico, como julgamos ser necessário.

Depois de já estabelecida a velocidade das colcheias, tocamos outro padrão que também já foi trazido na obra, inclusive em comunicação com esse último algumas vezes. Nesses compassos de semicolcheia, da última página, a obra requer notas rápidas e fortes, após seções difíceis e cansativas (no sentido de dificuldade e resistência), densas, rápidas, complexas.

Aqui, podemos pensar em construir os sistemas dessa seção como se fossem os últimos suspiros de energia, como se fosse a última descarga do que restou ao *performer*. Entendemos que os dois primeiros sistemas abaixo precisam trazer aquela mesma energia mencionada no segundo grupo de semicolcheias do início do segundo movimento (Fig. 100, segunda marca azul). Depois de seções que requerem o uso de força física e muita resistência, neste trecho o *performer* pode sentir um certo esgotamento, uma sensação de estar no seu limite.

The image shows a musical score for 'The Source' (1991) by Toshi Ichiyanagi. It consists of four staves of music. The first staff has a tempo marking of '♩ = 104' and a dynamic marking of 'f'. A blue box highlights the beginning of the section. The second staff continues the music with a first ending bracket. The third staff has a 'rit.' marking followed by 'a tempo' and a tempo marking of '♩ = 104'. The fourth staff has an 'allarg.' marking and a dynamic marking of 'ff'. The score is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

**Fig. 126** - Trecho da 5ª sec. do 2º mov. da obra *The Source* (1991), de Toshi Ichiyanagi. Na seção há reexposição do início do segundo movimento, marcado de azul.

Fonte: ICHIYANAGI, 1991.

Se propormos um paralelo entre a energia utilizada durante a obra e o título dela: *The Source*, que em tradução para o português significa “A Fonte”, podemos interpretar não só esse trecho final, mas também ideias da obra em geral.

Tratando do título da música e como ela se desenvolve, esses últimos trechos da obra podem nos dar margem para pensar que a nossa fonte (a energia do nosso instrumento de performance, o nosso corpo) está em estado terminal, está à beira de um colapso ou está à beira de desligar por exaustão ou sobrecarga, caso imaginemos o nosso corpo como uma suposta máquina. Ou seja, a “fonte” como algo espiritual, algo que em algum ponto se exauriria, ou se finalizaria.

Uma outra possibilidade é entender essa “fonte” como a própria execução, as notas, os movimentos, o instrumento, com algum ponto de exaustão ou não.

Essa ideia de propor gestos e movimentos a partir do significado do título da obra também pode ser uma maneira de ter presente a Teatralidade e as suas possibilidades. Refletimos, portanto, de que maneira extrair do título *The Source* elementos performativos e construí-los durante o processo de aprendizagem e estudo da obra até a performance. Esse questionamento nos é de extrema relevância para enriquecer a experiência tanto do *performer* como do espectador.

Em geral, a obra propõe esses picos de energia, pausas, respirações e novos picos de energia. Tanto no primeiro movimento, como no segundo movimento, a obra possibilita que o *performer* possa intercalar momentos de muito movimento, com momentos de movimentos mais lentos; momentos de poucas respirações entre uma frase e outra por conta das notas rápidas e fluidas, momentos de mais respirações, respeitando as notas longas, as pausas e as fermatas; momentos de dinâmica mais sutis e momentos de dinâmicas mais brutais; dentre outras disparidades entre uma seção e outra.

*The Source* traz muitas características do compositor, muitas delas já utilizadas em outras obras do próprio, mas no decorrer da construção performativa da obra, observando os elementos da Teatralidade, o *performer* se encontra livre e estimulado a percorrer o caminho de entender quais gestos e movimentos são possíveis para a execução de cada seção, a sua justificativa e como podemos notar conscientemente os elementos de Teatralidade nesse processo.

### **3.3 *Coquim - Saudade das Laranjeiras* (2017) – Gilberto Santiago**

Desde os anos 2000 até os dias de hoje, Gilberto Santiago (1974-), natural de Salvador, Bahia, estampa em suas obras as características rítmicas, melódicas e culturais do território baiano e brasileiro, em diversas formações, duo de vibrafone e baixo elétrico, quinteto de percussão, octeto de percussão e também maiores formações. Obras como *Abertura Percussiva* (2007), *Encontro Percussivo* (2017), *5 Gostos* (2015) fizeram e fazem parte do repertório dos grupos de percussão existentes em Salvador, na Bahia, Grupo de Percussão da UFBA e outros.

Em 2017, o compositor e percussionista escreveu a obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras*<sup>88</sup>, dedicada a mim, a partir de um pedido para compor uma obra para vibrafone solo. Essa obra, além de trazer a música, estruturalmente também apresenta elementos coreográficos, tornando um produto híbrido e complexo.

Nessa peça, o ritmo do coco é trazido através do *sampler*/do *tape*, do vibrafone (suas melodias e ritmos), do sapateado, das congas e da alfaia, da letra e da voz e das palmas.

---

<sup>88</sup> Para observar os elementos da Teatralidade na obra utilizaremos três vídeos do meu canal de YouTube. Por essa razão, todas as vezes que exemplificarmos algum trecho, iremos especificar o vídeo e a minutagem que se pode perceber o elemento apontado. O primeiro link é de uma performance feita no MAB em 2018, com a participação do bailarino Robson Ribeiro e com pedaços do vídeo montado pelos artistas: <https://www.youtube.com/watch?v=r1zttMnUqs>. O segundo vídeo é um trecho da última seção desta mesma performance com o bailarino Robson Ribeiro: <https://www.youtube.com/watch?v=hGnok4usmYA>. O terceiro vídeo, de 2023, é de uma performance na cidade de Lawrence, na Universidade de Kansas: <https://www.youtube.com/watch?v=u9VkmMqL5nw>.

A obra possui três grandes seções que se diferem de diversas maneiras, como perceberemos a seguir, e cada uma delas possui maneiras de observar o conceito de Teatralidade na performance da obra.

- 1ª sec.

Nessa seção ouvimos a apresentação inicial do *sampler* com sons de frequências diversas, que trazem de maneira mais sutil a clave do coco. Enquanto isso, o vibrafone (único instrumento explorado até a terceira seção) é tocado de maneira tradicional, com notas longas que perpassam a harmonia executada pelo áudio, com motor do instrumento ligado e baqueta dura.

Na partitura, Fig. 127, a linha de cima, a do *tape*, apenas apresenta as notas mais graves e longas do áudio, como uma maneira de indicar as deixas para cada frase. Pensando nisso, embora a obra seja para uma pessoa, ela acaba dialogando com alguém/algo, que nesse caso é o áudio. Esse diálogo pode ser caracterizado como música de câmara, mesmo que o parceiro da obra seja o *tape* configurado anteriormente pelo próprio compositor.

Propomos então que para tocar essa música precisamos trabalhar gestos e movimentos corporais a partir do que o áudio oferece em relação a duração de notas, dinâmicas, ápices, silêncios, etc. Nessa seção, por exemplo, o *sampler* nos oferece um timbre rítmico que dá oportunidade ao percussionista de perceber o andamento através do ritmo do coco e de algumas notas longas que servem para mudar a harmonia. Da mesma maneira acontece com a linha do vibrafone. As frases são curtas com um espaço específico entre uma e outra, como podemos ver na Fig. 127.

Durante toda a sec. o vibrafone e o *sampler* agem entre si de maneira complementar, mas ao mesmo tempo, convencional e tradicional, principalmente no que diz respeito à utilização do instrumento.

Vibrafone  
Congo  
Alto  
Saxofone

**Coquim - saudade laranjeira**  
(para vibrafone e samplers)

Gilberto Santiago  
Novembro 2017

**Fig. 127** - Trecho da 1ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago. De marcação vermelha, a primeira nota do *sampler* e da música, de azul um dos arpejos escritos durante a seção, e de marcação amarela as sugestões do compositor para o percussionista.

Fonte: SANTIAGO, 2017.

A obra foi escrita a partir de elementos do coco, gênero musical nordestino, e tendo em vista a influência dele nos nossos corpos, podemos ser levados a nos movimentar de maneira específica. Ainda não estamos falando de coreografia, propriamente dita, mas sim, como podemos ser influenciados culturalmente pelas nossas tradições nordestinas e como o corpo sofre uma pré-disposição a se movimentar de uma maneira mais solta, “suíngada/swingada”, podendo transparecer para os telespectadores que assistem a performance sem ouvi-la que se trata de um ritmo nordestino/brasileiro.

Esse elemento visual nos é relevante pois pode diferenciar obras brasileiras de obras de outras nacionalidades, por exemplo. Também pode distinguir características corporais dos *performers* brasileiros com as de *performers* de outros países. Em nossa opinião, essa obra, por conter elementos explícitos de um ritmo do Nordeste brasileiro, será mais fielmente executada por brasileiros, principalmente nordestinos, tendo em vista o repertório corporal que nos é oferecido desde a infância pela nossa própria cultura.

No trecho da partitura visto anteriormente, há diversas posições corporais, isso porque estou em constante movimento, em consonância com o ritmo do áudio, mas livre de conceitos complexos de como se movimentar. Nas Figuras a seguir (128 a 132) podemos visualizar alguns desses movimentos:



**Fig. 128** - Trecho da 1ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2023, 42'51"). 1º mov. destacado.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 129** - Trecho da 1ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2023, 42'55"). 2º mov. destacado.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 130** - Trecho da 1ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2023, 42'56''). 3º mov. destacado.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 131** - Trecho da 1ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2023, 42'58''). 4º mov. destacado.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.





**Fig. 132** - Trecho da 1ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2023, 43'03"). 5º mov. destacado.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nas Figuras anteriores (de 128 a 132), enquanto executo as notas escritas, me movimento de maneira livre, porém no andamento da música, de maneira coerente ao ritmo tocado pelo *sampler*. Se assistirmos a performance podemos perceber que em menos de 15 segundos executo diversos movimentos com os membros superiores, da cintura para cima, pois mantem um pé no pedal, o que limita seu movimento.

De qualquer maneira, o conceito de Teatralidade nessa sec. pode ser observado se pensarmos nesse viés da experiência-vivência corporal oferecida pelas nossas tradições culturais, que nos possibilita, como nordestinos e brasileiros, exprimir certas especificidades na performance da obra. Essas especificidades, nesse caso, dizem respeito ao elemento da dança, do movimento, do “suingue/swing”.

Essa interseção cultura-performance nos serve de artefato de análise, pois quando mencionamos bagagem do *performer* também estamos nos referindo aos elementos culturais absorvidos, observados, cultuados e experimentados por ele. Isso nos quer dizer que um percussionista nordestino tem a sua bagagem corpóreo gestual distinta de um outro indivíduo de um outro lugar, dando um significado divergente entre uma performance e outra.

- 2ª sec.

Nessa seção, a obra pede para desligar o motor, escrevendo em uníssono a voz do vibrafone e a voz cantada com letra. A voz do *sampler*, protagonista nesse trecho, é acompanhada pelas melodias do vibrafone e pelas palmas que nesse trecho ficam mais evidentes.

As vozes e as palmas, gravadas por Mariella Santiago e pelo próprio compositor, ficam em primeiro plano, enquanto o vibrafone e os outros sons do *tape* ficam em posição coadjuvante. Em certo momento da seção, isso se reverte dando protagonismo à melodia do vibrafone, enquanto a voz, agora sem letra e com sons onomatopeicos, fica em segundo plano. Na partitura, a linha melódica do *sampler* não está incluída no pentagrama, apenas exibindo as notas do vibrafone, como pode ver a seguir:

**Fig. 133** - Trecho da 2ª sec. da obra *Coquim - Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago. De marcação amarela as indicações e sugestões do compositor. Também percebemos que no segundo sistema da seção a linha do *sampler* é excluída.

Fonte: SANTIAGO, 2017.

**Fig. 134** - Trecho da 3ª sec. da obra *Coquim - Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago. De marcação azul está o trecho em que o vibrafone protagoniza a melodia, enquanto a voz faz sons onomatopeicos. De marcação amarela as indicações e sugestões para a terceira e última seção.

Fonte: SANTIAGO, 2017.

No compasso 48 vemos a melodia escrita para o vibrafone que coincide com a melodia da voz, até a anacruse do compasso 70. A letra, também escrita pelo compositor, traz um discurso delicado e ao mesmo tempo campestre, repetindo frases como: “sou uma flor” ou “no pé de laranjeiras”, entre outras.

Esse contexto lírico é passivo de reflexão para entendermos sobre as possibilidades dos movimentos corporais da seção. Meu corpo se põe inserido no contexto da letra e, apesar de ser uma seção bastante rítmica, também me movimento de maneira delicada e solta, pensando em movimentos circulares tanto com o quadril quanto com os braços, mãos e baquetas, como é possível visualizar na performance.

Tendo em vista essa influência da letra com o movimento corporal, a Teatralidade pode ser vista se traçarmos um diálogo entre a maneira que a letra se desenvolve no decorrer da seção e os movimentos corporais explorados na mesma. A gestualidade, portanto, se vê delicada e, portanto, difícil de capturas em imagens. Por isso, sugerimos assistir a seção na performance, com projeção e com bailarino, no Goethe Institut, em 2018<sup>89</sup>.

- 3ª sec.

No início dessa seção há quatro compassos de pausa para que dar tempo de executar algumas ações:

1. Colocar o sapato ou a sandália de couro para o sapateado no ritmo do coco;
2. Colocar o peso no pedal para mantê-lo acionado até o final da obra;
3. Ligar o motor;

Essa ordem exibida acima não é imperativa. Cada performance pode apresentar ordens diferentes, pois essas ações de fato não fazem parte do material narrativo apresentado na obra. Elas apenas se caracterizam como ações transicionais, ações que servem para mudar ou

---

<sup>89</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rrlztMnUqs> (Aquim Sacramento, 2018).

adicionar elementos da obra, como por exemplo: o uso do pedal permanentemente acionado ou da sandália de couro.

Depois dessas mudanças, o percussionista começa a sapatear a clave do coco com acentos a cada duas notas, deixando a acentuação em uma perna só a seção inteira. No meu caso, inicio o padrão com a perna direita e sigo dessa maneira até o final, com breves variações.

Além da música, outra expressão artística é inserida explicitamente na composição: a dança. A composição requer que eu sapateie, sendo o próprio bailarino da obra, me obrigando a sapatear enquanto toca, ou seja, possuindo o papel híbrido de bailarino/dançarino/dançador de coco e percussionista. Podemos visualizar esse sapateado nas Figs. 135, 136 e 137, ainda sem executar os instrumentos:



**Fig. 135** - Trecho da 3ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2023, 46'22"). Primeiras movimentações do sapateado.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 136** - Trecho da 3ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2023, 46'24''). Primeiras movimentações do sapateado.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 137** - Trecho da 2ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2023, 46'25''). Primeiras movimentações do sapateado.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Quando a obra começa a inserir as notas nos instrumentos, ela alia o sapateado com o giro do corpo, influenciado pela dança do gênero<sup>90</sup>, exibindo uma coreografia, que na performance

---

<sup>90</sup> O sapateado e o giro executados nessa seção são diretamente influenciados pela dança da tradição cultural do coco e do coco de roda. Nesse primeiro vídeo notamos alguns movimentos que são similares entre si, principalmente no que diz respeito à dança dos pés, como a clave aparece e os movimentos corporais de um lado pro outro: <https://www.youtube.com/watch?v=w1lusEkMyX8> (PINHEIRO, 2016). No próximo vídeo podemos notar um gingado mais espalhado, exibindo movimentos com os braços abertos, como nesse trecho da

com o bailarino Robson Ribeiro é sincronizada, sendo a primeira para o lado esquerdo e a segunda para o lado direito, e assim por diante. Esse giro tem uma conexão entre o ritmo e dança do coco na tradição brasileira, portanto, além das características do ritmo que podem ser vistas durante a obra inteira, nessa seção ele inclui mais uma, os passos originados em festejos com a presença do coco.

Dessa forma, o elemento da Teatralidade não só está em significar os movimentos, achar motivo para tais, pensar nas justificativas para cada gesto, mas também está na possibilidade de entender essa obra como híbrida, sobretudo nessa seção, unindo a arte da música e da dança de maneira estrutural, intrínseca à execução da obra.

Em meio aos giros e as coreografias, os instrumentos congas e alfaia são incluídos, tornando, apenas na última sec. da obra, uma montagem de percussão múltipla, que como observamos anteriormente, nos remete a uma **instalação sonora**, objeto da arte visual que dirige e influencia na maneira que nos movimentamos e que vemos os objetos.

O posicionamento dos instrumentos e dos ângulos são pensados por Santiago, dialogando com a tradição cultural do coco, embora não esteja escrito na partitura, ou em alguma bula da obra<sup>91</sup>. Porém, se alterar centímetros da montagem ou a distância entre um instrumento e outro, a execução pode ser dificultada ou até impossibilitada.

A montagem foi pensada para contemplar os acordes executados pelo vibrafone para em seguida alcançar a alfaia, na velocidade de uma semicolcheia. As congas, por sua vez, precisam estar próximas à alfaia para facilitar o diálogo, e ao mesmo tempo próximas da parte aguda do vibrafone, possibilitando as trocas rápidas entre os instrumentos da montagem.

---

obra e também giros, gesto também requerido pela obra: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_u6nufWq1oM](https://www.youtube.com/watch?v=_u6nufWq1oM) (Instrutora Lissandra, 2015).

<sup>91</sup> Como essa obra foi escrita para mim pelo compositor Santiago e trabalhada com o mesmo sobre todos os aspectos visuais e gestuais, o mesmo não se sentiu pressionado a incluir informações específicas dessa seção na partitura ou na bula.

Em suma, traçar paralelo entre a montagem de múltipla e uma instalação artística, tornando possível visualizar uma composição híbrida de música e artes visuais, é uma maneira de se observar o conceito de Teatralidade, pois não se percebe algo único, mas sim complexo, diverso, amplo, rico.

**Fig. 138** - Trecho da 3ª sec. da obra *Coquim - Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago. Trecho do giro após acorde no vibrafone e nota na alfaia no compasso 100 até o final do compasso 101, e assim por diante até o compasso 107.  
Fonte: SANTIAGO, 2017.

Podemos ver nas Figuras a seguir (139 e 140), o percussionista sapateando, tocando os instrumentos e girando. Nessa performance em específica, o bailarino Ribeiro acompanha alguns movimentos do percussionista para um momento de sincronização entre os seus passos:



**Fig. 139** - Trecho da 2ª sec. da obra *Coquim - Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2018, 0'09''). Momento do sapateado, do giro entre notas e da sincronia com o bailarino Robson Ribeiro.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 140** - Trecho da 2ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2018, 0’18”). Momento do sapateado, do giro entre notas e da sincronia com o bailarino Robson Ribeiro.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

A obra acaba com *fade out* do som e do vídeo enquanto saio da montagem a caminho da coxia, ou alguma parte externa do palco. Enquanto isso sapateio junto ao ritmo da música, segurando as quatro baquetas de vibrafone. Nesse momento final, também me sinto livre para utilizar os braços de maneira instintiva e também propor variações no sapateado. Esse trecho final pode ser visto nas Figs. 142, 143 e 144:



**Fig. 142** - Trecho da 2ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2018, 48’11”). Momento final de sapateado, enquanto caminho para a área externa do palco.

Fonte: Acervo pessoal do autor.





**Fig. 143** - Trecho da 2ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2018, 48'12''). Momento final de sapateado, enquanto caminho para a área externa do palco.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 144** - Trecho da 2ª sec. da obra *Coquim – Saudade das Laranjeiras* (2017), de Gilberto Santiago (2018, 48'16''). Momento final de sapateado, enquanto caminho para a área externa do palco.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nessa obra percebemos elementos da Teatralidade de diversas maneiras. Tanto na construção da gestualidade nas duas primeiras seções, quando pensamos em movimentos delicados, soltos, sutis, circulares, entre outros; como na mistura entre música, vídeo (bailarino em cenário urbano) e coreografia (bailarino ao vivo) que transforma o material da obra como algo que carrega uma certa quantidade de complexidade e hibridismo; quanto na maneira híbrida que a obra exige, tocando e executando passos coreográficos, possibilitando o entendimento de que o percussionista não só toca percussão, mas também dança, o caracterizando como um

*performer*, artista mais híbrido que encara propostas menos definidas artisticamente falando, como aprofundamos no capítulo 2 sobre performance.

Um outro ponto que achamos relevante mencionar diz respeito ao vídeo da projeção filmado e editado mim. Além de contar com imagens de Salvador, também notamos a presença de elementos da arte urbana, encontrados nos ambientes da cidade soteropolitana. Além desses elementos, é possível perceber espaços com árvores e terra.

Esses elementos, que julgamos inteiramente visuais, podem influenciar na escuta/percepção/visualização da obra, de cada seção e de cada trecho se o vídeo for editado de maneira a direcionar essas intenções do meu corpo de acordo com o desenvolver da obra.

Nesse sentido, a obra não só traz elementos da dança, da arte visual (vídeo) e da música, mas também da arte urbana, podendo ser vista como um acontecimento complexo, grandioso, amplo, diversificado, híbrido, estimulando o percussionista a entender-se mais completo, como um *performer* sem barreiras artísticas. Sem definir-se músico, ou dançarino, ou artista visual, mas um artista múltiplo que pode trabalhar diversas modalidades artísticas ao mesmo tempo.

### **3.4 Oxóssi (2021-2022) - Paulo Rios Filho**

Paulo Rios Filho, professor da Universidade Federal de Santa Maria, estudou composição na Escola de Música da UFBA. Nessa instituição estreitou laços com a percussão através do Grupo de Percussão da UFBA, do Duo Sacramento e dos solistas da escola.

Em suas obras para percussão, notamos algumas características: influência dos ritmos afro-baianos, utilização frequente de bateria ou percussão múltipla, explorações timbrísticas, escritas complexas, entre outras. Obras como *Dois Episódios Que Não Contam Nada Além de*

*Números*<sup>92</sup> (2007), *nav tirs nekadus hibridus n°3*<sup>93</sup> (2011) e *Oxóssi* (2021-22) nos possibilita observar essas características e ainda outras, específicas de cada obra.

Nessa última, escrita sob encomenda para mim, Rios se utiliza de uma gama significativa de elementos da dança, do teatro, da arte visual, do teor ritualístico, de metáforas imagéticas, de palavras, entre outros. A visualização da obra só é possível na performance-vídeo<sup>94</sup> produzida por mim, filmada por Bruna Beatriz e Zack Nascimento e editada pelo próprio compositor e Arthur Reckelberg, que também produziu os efeitos e a finalização do vídeo.

Além disso, como a performance foi em uma sala, sem plateia, com algumas câmeras, vários ângulos, utilizaremos partes do vídeo do YouTube, podendo, por vezes, exibir ângulos específicos para cada seção.

Importante ressaltar que a obra requer uma montagem de percussão múltipla que pode ser dividida em áreas, em ambientes distintos. Em certas montagens executamos uma ou duas seções da obra, em outras, como as seções intermediárias, podemos executar no mesmo espaço e com os mesmos instrumentos. Cada formação instrumental pedida na obra pode ser pensada como uma **instalação sonora**, uma obra plástica sonora que influencia na maneira como a obra é executada.

A montagem, em geral, foi idealizada pelo autor e dividida através de algumas estratégias: espaços diferentes para cada seção, gestos específicos pensados em alguns instrumentos, mistura de timbres, proximidade entre certos instrumentos. Essa formação instrumental, como dito anteriormente quando mencionamos percussão múltipla, já nos dá percepções da Teatralidade a partir das posições de cada instrumento, do formato do espaço utilizado, da

---

<sup>92</sup> Gravação do Grupo de Percussão da UFBA, em 2008, para CD Ziriguidum, disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=dyEvDjzph\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=dyEvDjzph_o) (Grupo de Percussão da UFBA, 2022).

<sup>93</sup> Performance do Duo Sacramento, em 2012, nos Estados Unidos, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bUqeHCOeSEQ> (Paulo Rios Filho, 2013).

<sup>94</sup> Todas as performances exemplificadas nesse subtópico dizem respeito à minha performance gravação em 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OPo0EhI2Xlg> (Paulo Rios Filho, 2023).

maneira como cada parte é isolada e ao mesmo tempo dialógica com a outra, como membros independentes, porém conectados de alguma maneira. Ou seja, a **instalação sonora percussão múltipla** exibida na obra já nos proporciona diversas possibilidades de perspectivas, análises e observações.

A obra, como um todo, foi baseada em uma gravação da Mãe Meninha do Gantois, em 1940-41, cantando uma canção de Oxóssi. Isso gerou, para o compositor, algumas ideias corporais e sonoras que podem ser observadas no decorrer da obra.

Oxóssi, um dos orixás da religião do candomblé, possui características que são visíveis em vários trechos da obra, tanto visuais, como sonoros. Alguns exemplos disso são:

1. Utilização do berimbau, instrumento que tem formato de arco com arame, representando o arco e flecha, objeto utilizado por Oxóssi na floresta;
2. Escuta e execução do ritmo de Oxóssi, o Agueré, que é trazido em alguns momentos, pelos instrumentos ou pelo *tape*, mesmo que compartimentalizado;
3. A vela, o tabaco, o balde e a seção cênica nos dando elementos materiais comumente atrelados ao orixá e a um ritual, a uma procissão;
4. As palavras entoadas pelo *performer*: caça, comunidade, silêncio;

Importante ressaltar algumas características de Oxóssi: rei da mata, protetor da floresta, caçador e curandeiro, com grande sabedoria sobre ervas. O orixá se utiliza do arco e flecha (representado na obra pelo arco no prato suspenso e pelo berimbau) e do iruquerê<sup>95</sup> (representado pela vassourinha no tam-tam). Na obra podemos traçar paralelos entre essas características e os elementos composicionais, musicais e técnicos, nos oferecendo elementos da Teatralidade a partir, também, desses paralelos da tradição com a montagem do instrumental e a sua execução.

---

<sup>95</sup> Espécie de apetrecho da cultura afro-brasileira, utilizado por Oxóssi, Oiá e Iansã, feito de rabo de boi ou vaca, que supostamente detém poderes sobrenaturais. Na obra esse objeto é representado pela baqueta vassourinha, que percute o tam-tam no início da obra e em uma das suas partes finais.

Além dessas reflexões, veremos outras possibilidades de análise no decorrer do capítulo. Como a obra dura em média 17 minutos, iremos exemplificar trechos específicos dos quais extrairemos elementos da Teatralidade que julgamos relevantes para este momento da pesquisa. Pontos que até então não foram trazidos na pesquisa ou pontos específicos de uma obra de percussão múltipla e obra cênica, como essa. Importante ressaltar que, apesar de dividirmos por seções na tese, não estamos nos referindo à sua estrutura. Estamos indicando mudanças significativas de aspectos gestuais, corporais e visuais.

Antes de escrever sobre os elementos da Teatralidade observados na obra, fizemos algumas perguntas ao compositor (respostas no Anexo A), pois achamos relevante entender um pouco sobre o seu processo composicional, visto que muitos dos seus pedidos na partitura possuem não só ideias sonoras, mas também visuais. Entender algumas delas nos é de grande relevância para analisar e apontar, a partir delas e das nossas reflexões, elementos do conceito de Teatralidade na performance da obra.

- 1º sec.

Na parte inicial, a obra se utiliza do tam-tam, prato suspenso e *chimes*. Para o tam-tam o compositor requer as baquetas vassourinhas, mais comumente atrelada à caixa-clara ou bateria. Para o prato suspenso ele requer um arco, comumente atrelado à instrumentos de outra família, a das cordas, seja de contrabaixo ou outro. Esse é o primeiro “ambiente” da obra, que mistura o som do chocalho de cabaça e os sons metálicos exibidos pelo prato e tam-tam. Essa sonoridade nos dá uma impressão de mistério e ao mesmo tempo de estarmos em uma floresta.

Além dessas características, o áudio do *tape* nos traz uma sensação de tensão, nos dando a possibilidade de propor movimentos e gestos coerentes com a ideia imagética de andar na mata com cautela, com passos espaçados, como as notas escritas no trecho, movimentos mais lentos e fluidos, mas que provocam essa sensação de construção gradual gestual.

Na Fig. 145 temos o primeiro sistema da seção, para nos dar ideia do tipo de escrita do compositor: experimental, aleatória, dando abertura ao *performer* de tocar cada vez de uma

maneira e em lugares diferentes. Na linha da parte eletrônica, não está escrito muitas informações, como quando o *click* liga e quando ele desliga, fermatas, pequenas indicações do *tape*.

dedicado a Aquim Sacramento  
**Oxóssi**  
for percussion and electronics

Paulo Rios Filho  
(2021)

[read for a two measures rest:]  $\text{♩} = 62$

The score consists of two staves: 'Elect.' (Electronic) and 'Perc.' (Percussion). The percussion part includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *pp*, and *sfz*. Below the percussion staff, there are two columns of performance instructions in both English and Portuguese. The English instructions describe the use of a 'big symbol' (a kind of metal set) and a 'bamboo-chime' (a kind of metal set behind the main set), and mention 'tapping the rim or a brass bowl'. The Portuguese instructions describe the use of a 'prato grande' (large cymbal) and a 'chocalho' (shaker), and mention 'tocando o prato com um arco de contrabaixo' (playing the cymbal with a double bass bow).

**Fig. 145** - Trecho da 1ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho. Primeiro sistema da obra nos mostrando que apesar do compasso quaternário, os ritmos e lugares de execução dos instrumentos são aleatórios e a exploração timbrística da seção está escrita na partitura.

Fonte: RIOS FILHO, 2021-22.

Nessa parte inicial da obra, os movimentos, que são espaçados entre um e outro, apesar de poucos, são presentes, amplos, por conta das dinâmicas. Aqui propomos gestos que são preparados com uma certa antecedência. Os braços fazem movimentos amplos, principalmente no tam-tam. Além da vassourinha percutir o instrumento, ela também faz movimentos circulares nele.

No prato, o movimento com o arco também precisa crescer. Para isso, a velocidade da execução desse timbre precisa ir aumentando aos poucos até um brusco *sforzando*, deixando a nota soar. Um chocalho também é acionado na seção. Com o seu som podemos criar a sensação de ouvir um som da floresta acompanhado dos sons dos outros dois instrumentos, que pode nos oferecer uma impressão de tensão, de místico, de mágico.

Traçar um paralelo entre o título da obra, *Oxóssi*, e essa seção nos possibilita propor imagens ou narrativas, como por exemplo: em plena floresta, uma energia misteriosa paira sobre o

caçador o deixando atento, alerta, com movimentos cuidadosos, cautelosos, largos, porém lentos em iminência de alguma coisa acontecer.

Pensando nisso, construímos a gestualidade e observamos o conceito de Teatralidade a partir desse paralelo entre o Rei da Mata (Oxóssi) e o *performer*, fazendo o percussionista assumir o papel de protagonista mais direcionado a um personagem específico, nesse caso o orixá.

Além disso, também observamos Teatralidade quando lembramos o processo de construção da performance da seção a partir dessa imagem/história, visto que esse processo imagético é atrelado normalmente a outras expressões artísticas, como a dança e o teatro. Dessa maneira, desde o início da obra notamos o nível de complexidade conceitual e, portanto, apontamos um tal hibridismo não visualizado nas outras obras analisadas.

Assistindo a 1ª seção do vídeo performance<sup>96</sup> é possível notar alguns desses movimentos amplos, presentes, fortes, mas também lentos, espaçados e cuidadosos, que, se traçarmos um paralelo entre elementos da religião do candomblé e a execução técnico-musical, podem representar Oxóssi na mata, na floresta, protegendo o seu reino de algo místico.

Apesar de criarmos essa narrativa, o trecho não sugere ações cênicas, e, portanto, o percussionista se submete apenas aos movimentos necessários para a execução dos instrumentos. No entanto, a construção da sua performance pode conter traços conceituais, contextualizados, narrativos, como estamos expondo aqui.

Além disso, a utilização do arco de contrabaixo no prato suspenso representa o arco e flecha do orixá Oxóssi. Com isso, podemos propor um paralelo entre o ato de lançar uma flecha com um arco e o ato de tocar o prato suspenso com um arco. Apesar de terem o mesmo nome os objetos não são comuns. Um arco é o apetrecho circular que é utilizado para arremessar flechas a distância, em guerras, lutas. O outro arco é utilizado para tocar instrumentos de cordas, como

---

<sup>96</sup> Sugerimos assistir entre o início do vídeo até 1'42".

o contrabaixo. Nesse caso, ele está sendo utilizado para tocar o prato suspenso. No entanto, o arco funciona como uma representação da figura do apetrecho de guerra.

Um outro ponto importante é a disposição dos instrumentos. Apesar da montagem ser sugerida na bula da obra, cada *performer* pode executar de uma maneira diferente e particular, com estratégias das mais diversas para a execução dos instrumentos. Além disso, as dimensões das salas e dos instrumentos também são atenuantes e, portanto, se configuram como essenciais para a organização dessa **instalação sonora**.

Como dissemos anteriormente, essa ideia nos faz propor que cada montagem de percussão múltipla na obra seja uma parte micro de uma **instalação sonora** macro que ocupa, no caso desse vídeo, metade da sala utilizada. Na Fig. a seguir podemos visualizar essa micro montagem, parte de um maior produto:



**Fig. 146** - Trecho da 1ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 1'09''). Primeira montagem da obra com tam-tam com vassourinhas, chocalho e prato suspenso com arco.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Essa ideia nos faz entender que a cada vez que a obra vai ser montada e executada haverá diferenças entre distâncias, alturas, ângulos, e muitas outras questões. Além disso, para cada *performer*, haverá uma maneira diferente de encara a montagem. Por isso, a instalação sonora



influencia de tal maneira a ditar como o corpo do artista deve se portar e de que maneira ele precisa se movimentar para alcançar cada instrumento da forma que tem intenção. Além disso, cada gesto composto por cada nota será visto como particular e, portanto, deve ser pensado e refletido no momento de construção da performance.

- 2ª sec.

No final dessa seção, o vídeo se apaga e o áudio nos direciona para a próxima seção, que nos traz um outro “ambiente” da obra, o segundo. No rápido instante em que o vídeo se encontra escuro, o compositor requer sons de cabaça em ritmos diversos. Esses sons parecem ter ritmos aleatórios, mas adiantam o material timbrístico que será apresentado na próxima seção.

Além disso, uma outra formação instrumental se apresenta: berimbau e *cowbells*. Com ela, a técnica utilizada por mim também não é a técnica comumente observada em tocadores tradicionais de berimbau. Como estratégia de execução para conseguir tocar os *cowbells* com o lado contrário da baqueta e também o berimbau com a mesma baqueta, utilizei da técnica tradicional de duas baquetas, apesar de usar apenas uma, contrariando o pedido do compositor.

Os dois instrumentos, raramente vistos em conjunto, são executados em uma seção em que o áudio continua misterioso, estático, com poucas mudanças, poucos elementos rítmicos. Com isso, a sensação de suspense se mantém, como na seção anterior. Por outro lado, o corpo, por haver notas mais rápidas e mudanças rápidas de instrumento, se movimenta com mais velocidade, com mais exatidão rítmica, vide a complexidade da escrita da seção e as mudanças de andamento, como podemos ver na Fig. 147:

**Fig. 147** - Trecho da 2ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho. Primeiro sistema da segunda seção nos mostrando as indicações de baqueta e de instrumentos a serem utilizados, a complexidade da escrita e as mudanças de andamento entre um trecho e outro.

Fonte: RIOS FILHO, 2021-22.

Essas mudanças de andamento são acompanhadas por mudanças de instrumento, do berimbau para os *cawbells* e vice-versa. Essas trocas também indicam mudanças de timbres entre um trecho e outro e de padrões rítmicos. No berimbau, a obra explora diversos sons: grave aberto, grave fechado, agudo aberto, agudo fechado, som rachado fechado, som rachado aberto, som com cabaça afastada da barriga, som com cabaça próxima da barriga. Com esses sons, Rios exhibe ritmos complexos em dinâmica *f*.

Esse instrumento, como mencionado anteriormente, foi tomado como o que representa a simbologia do arco e flecha de Oxóssi, o transformando, metaforicamente, em uma arma de guerra, um objeto de ataque e de defesa, no decorrer da sua execução. Enquanto nos *cawbells* as dinâmicas variam bastante, nos oferecendo, ainda, uma sensação de tensão, no berimbau a dinâmica é sempre *forte* com alguns acentos.

Isso nos faz imaginar como o Rei da Mata poderia se utilizar desse apetrecho no intuito de defender a sua casa de inimigos e mistérios. Fazendo esse paralelo, a execução do berimbau pode sofrer influência dessa ideia para conter os inimigos através do instrumento. Tocar *forte* pode representar uma maneira de se impor, metaforicamente, na mata.

Nas Figs. a seguir (148, 149 e 150) podemos ver os movimentos feitos para tocar no arame do berimbau afastado do corpo, na cabaça com o instrumento afastado do corpo e para tocar os *cowbells* com a mesma baqueta (os percutindo com o cabo da baqueta de vibrafone):



**Fig. 148** - Trecho da 2ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 2'37''). Segunda montagem requerida na obra, execução do berimbau no arame afastado da barriga com técnica tradicional de duas baquetas.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 149** - Trecho da 2ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 2'42''). Segunda montagem requerida na obra, execução da cabaça do berimbau afastado da barriga.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 150** - Trecho da 2ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 2'28''). Segunda montagem requerida na obra, utilizando a mesma baqueta do berimbau nos *cowbells*.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Enquanto a seção acaba, há uma troca de instrumento, largando o berimbau para pegar três baquetas de vibrafone, além daquela que já estava na mão, e, enquanto isso, algumas notas nos *cowbells* são requeridas.

- 3ª sec.

Finalizada a segunda seção, iniciamos a que se utiliza a **instalação sonora** que ocupa mais espaço da obra. Literalmente, o percussionista se rodeia de instrumentos em uma montagem milimetricamente pensada, pelo compositor e por mim, para encaixar os instrumentos de maneira anatômica e simétrica entre eles. Nessa seção os instrumentos utilizados são: o vibrafone, as duas alfaias, dois tom-tons/surdos, um bongô, quatro *cowbells*, três gongos, um prato suspenso.

Nessa seção, esses instrumentos possuem linhas complementares, principalmente no que diz respeito aos instrumentos de metal: vibrafone, *cowbells* e gongo. Em certos momentos, por exemplo, algumas frases se iniciam em um e finalizam em outro como um hiperinstrumento, como afirma o compositor:

E efetivamente visto como um só instrumento: os fraseados começam no vibra e seguem de forma muito orgânica em seu passeio pelos *cowbells* e gongos, às vezes ficando por lá um pouco mais, às vezes tratando-se mesmo só de uma apoiatura para um novo segmento melódico no vibra, os

tambores funcionando mais como injetores de diferenças, pequenos interlúdios acontecem quando eles são convocados, em meio às frases desse hiperinstrumento vibrafone-cowbells-gongos — eles tecem comentários, puxam nosso ouvido rapidamente para um outro lugar, os tambores (RIOS, entrevista, 2023).

Por outro lado, os tambores fazem a função de finalizar ou complementar as frases iniciadas por esse hiperinstrumento. Na Fig. 151 podemos ver essa montagem:



**Fig. 151** - Trecho da 3ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 3'51''). Terceira e maior montagem requerida na obra.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na imagem podemos perceber a simetria dos instrumentos me dando oportunidade de executar movimentos simétricos para tocá-los. Por exemplo: os dois surdos e as duas alfaias estão em direções opostas, mas simetricamente na mesma posição para os dois braços os alcancarem. Os *cowbells* e os gongos também possuem essa simetria, apesar desse último não estar alinhado como o outro. O bongô no meio do vibrafone está alinhado como um instrumento intermediário entre os tambores graves e os instrumentos de metal.

Tendo em vista a quantidade de instrumentos, a ideia de **instalação sonora** que está inteiramente dialogando com o meu corpo aparece com grande relevância nessa seção. A posição dos instrumentos para a montagem da percussão múltipla da obra foi, em partes, sugestão do compositor que pensou em motivos corporais, mas também na viabilidade de executar as frases. Além disso, alguns gestos foram pensados para serem influenciados pela ideia de representar Oxóssi e os seus movimentos de guerra.

Essas características nos possibilitam propor que o material gestual e corporal da seção pode ser construído de maneira mais ampla, com mais utilização dos movimentos das pernas, dos joelhos, dos cotovelos, dos braços, maiores aberturas. Com isso, a questão espacial é de extrema significância nesse processo. Experimentar as distâncias entre um instrumento e outro como um gesto específico.

No caso dos quatro tambores graves, por exemplo, os movimentos são vários: a abertura dos braços pra alcançá-los, o dobrar dos joelhos, possibilitando diminuir a altura do corpo e, portanto, a distância entre as baquetas e as peles, o ângulo que os braços ficam quando abertos em 90 graus do corpo. Vamos observar nas próximas Figs. (152 a 155) essas posições:



**Fig. 152** - Trecho da 3ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 3'42''). Execução da alfaia do lado esquerdo.

Fonte: Acervo pessoal do autor.





**Fig. 153** - Trecho da 3ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 3'59''). Execução da alfaia do lado direito.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 154** - Trecho da 3ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 3'57''). Execução dos dois tambores graves em sequência rápida.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 155** - Trecho da 3ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 3'51''). Execução simultânea ou quase simultânea dos tambores graves.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nas imagens anteriores apenas foi observado o diálogo entre as duas alfaias. Porém, se assistirmos a performance é possível aponta-lo entre os dois tom-tons e as alfaias, as vezes se utilizando dos quatro instrumentos consecutivamente. Em outros momentos o bongô também participa do diálogo.

Por conta do pedal do vibrafone, instrumento protagonista na montagem, o meu pé direito se encontra estático durante boa parte da obra, o que pode limitar a minha movimentação. Mesmo assim, da cintura para cima percebemos giros para a direita e para esquerda para alcançar os tambores e dobras na perna esquerda e no joelho esquerdo que dialogam com essas necessidades espaciais. Em certos momentos, é possível se posicionar com toda a coluna mais próxima dos instrumentos para se aproximar deles, visto que existe essa limitação com o pé, perna e joelho direito no pedal.

Esses movimentos são os mais amplos que são vistos na seção e na obra em geral, pois além de serem utilizados consecutivamente, possuem uma certa distância que exprime simetria entre cada um deles. Movimentos como esses, bruscos, rápidos, amplos nos fazem propor um paralelo entre movimentos de luta e de artes marciais utilizados para proteger o reino do orixá. Movimentos dos braços e das pernas nos fazem traçar esse paralelo.

Além dos tambores, podemos falar sobre os movimentos entre o vibrafone, *cowbells* e gongos que se complementam musicalmente, mas também gestualmente. Além de não estarem espacialmente tão distantes quanto os tambores, se fazem presente na montagem como se fosse uma continuação do vibrafone, como se fosse uma terceira coluna de notas, além dos naturais e sustentidos.

Com isso, os movimentos se tornam muito mais unificados, tendendo a confundirmos certos movimentos. Esses instrumentos possuem afinidade tímbrica entre eles e por isso suas frases se confundem entre si. Um instrumento inicia e finaliza a frase do outro. Nas Figs. a seguir (156, 157 e 158) notamos esse elemento gestual:





**Fig. 156** – Trecho da 3ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 3'50''). Execução simultânea ou quase simultânea do hiperinstrumento entre os *cowbells* e o vibrafone.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 157** – Trecho da 3ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 3'50''). Execução simultânea ou quase simultânea do hiperinstrumento entre os *cowbells* e os gongos.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 158** – Trecho da 3ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 3'50''). Execução simultânea ou quase simultânea do hiperinstrumento entre os gongos e o vibrafone.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Essa montagem, que por certo, influencia os gestos corporais que acionam os toques nos instrumentos, pode ser vista como se fosse um novo instrumento, um hiperinstrumento: o vibrafone, os *cowbells* e os gongos, corroborando, assim, com a ideia da **instalação sonora**, unindo objetos de espécies diferentes em um só instrumento, em um só objeto, utilizando uma só técnica, uma só ideia tímbrica.

Outro instrumento utilizado nessa seção, mas de maneira tímida é o prato suspenso que, como afirma o compositor: “inadvertidamente, um ataque abrupto e seco de prato interrompe o fluxo da coisa toda” (RIOS, entrevista, 2023). Com essas notas do prato suspenso podemos criar imagens de momentos assustadores, momentos inesperados que nos dão susto em um filme, por exemplo. Apesar da seção, em geral, requerer dinâmicas fortes, o prato com os seus ataques abruptos e secos nos dá essa sensação de susto.

Essa ideia do susto nos proporciona estender uma narrativa oferecida desde o início da música, com sons misteriosos, místicos, em que o caçador, cuidadoso, anda pela mata a procura de inimigos. E o prato, dessa vez, pode servir, metaforicamente, como um encontro inesperado de Oxóssi com algum inimigo ou algum objeto. Criando essa narrativa, percebemos elementos da Teatralidade aí incutidos através do hibridismo da cena musical com as imagens criadas por mim, e pela narrativa produzida na minha construção performativa da obra.

Outro elemento novo nessa seção é a inserção da voz. Em alguns momentos podemos ouvir trechos da gravação da Mãe Menininha no áudio, mesmo que de maneira distorcida. Em um trecho, a obra requer que eu grite, exclamando a palavra: “òkèàró”, um tipo de saudação ao orixá caçador, pausadamente, utilizando instrumentos que não foram utilizados na seção, até então e também utilizando notas longas para cada um deles.

A Teatralidade pode ser observada nas ações musicais e extra-musicais citadas anteriormente e como são as minhas ações a partir das simbologias criadas nesse trecho, pelo significado do

grito, pelos movimentos corporais pensados, pela montagem que influencia nessa escolha de gestualidade e pelo diálogo entre o áudio e o *performer*, como em uma música de câmara.

Esse trecho serve de transição para a próxima seção. Mas antes, o compositor pede um rulo longo de prato suspenso, que surge em *pppp* e cresce no final dele. Depois desse *crescendo* o *click* se desliga me dando mais liberdade, em relação ao andamento como veremos a seguir.

- 4º sec.

Nessa seção o vibrafone é o único instrumento tocado. O *click*, utilizado para dar o andamento, também é desligado, deixando a interpretação um pouco mais flexível, *poco rubato*, como escrito na partitura. o ritmo do Agueré, agora, é apresentado de maneira mais explícita pela mão esquerda do percussionista, no acompanhamento. Esse ritmo é tocado para orixás como Oxóssi, Oiá, entre outros. Na mão direita, escutamos trechos bem compartimentalizados da canção entoada por Mãe Menininha em 1940-41.

Além disso, o trecho explora movimentos menores e mais tradicionais ao vibrafone, dinâmicas mais sutis, mais expressividade, mais elasticidade entre as notas. Ou seja, o momento é de relaxamento, quase uma canção de ninar. Nas Figs. 159 e 160 é possível perceber esse relaxamento refletido no corpo:



**Fig. 159** – Trecho da 4ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 6'46"). Solo de vibrafone.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 160** – Trecho da 4ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 6'57''). Solo de vibrafone.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Depois desse pequeno trecho, o *click* retorna oferecendo maior espaço para a volta do *tape*, que exhibe sons granulares, graves e de efeitos dos mais diversos. As alfaías são incluídas como *apoggiaturas* que são tocadas após os acordes do vibrafone, dialogando com as notas do áudio.

Esse movimento corporal acorde-alfaías se utiliza de maneira significativa dos movimentos do joelho, nos possibilitando construir esse gesto como fizemos nas seções que necessitavam desse diálogo. No caso desse seção, por ser *apoggiatura* do acorde do vibrafone necessita soar em um segundo plano, como uma nota de floreio que vem após a nota principal. Isso dificulta a sua execução pois há distância significativa entre os instrumentos, como veremos nas próximas Figs. (161 a 164):



**Fig. 161** – Trecho da 4ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 7'28''). Acorde do vibrafone antes da *apoggiatura*.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.





**Fig. 162** – Trecho da 4ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 7'28''). *Apoggiatura* pós acorde de vibrafone.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 163** – Trecho da 4ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 7'42''). Acorde de vibrafone antes da *apoggiatura*.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 164** – Trecho da 4ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 7'42''). *Apoggiatura* pós acorde de vibrafone.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Aos poucos notamos a reinserção do hiperinstrumento e os outros tambores, trazendo na seção características bem semelhantes corporalmente, gestualmente e tecnicamente com a 3ª sec. da obra. Características como mudanças de andamento constantes e ritmos complexos são revistas nessa parte da obra.

Depois desse trecho, percebemos novamente o vibrafone como instrumento solista sem o *click* de andamento, o que deixa o *performer* mais livre. Esses compassos também servem de transição para a próxima seção, com baqueta de madeira.

- 5ª sec.

Nessa seção, os seis tambores e os *cowbells* são utilizados, exclusivamente, com baquetas de caixa-clara, baquetas de madeira. Pela primeira vez na obra essa múltipla é utilizada sem a presença do vibrafone, e conseqüentemente, sem precisar manter o pé direito no pedal, nos oferecendo mais possibilidades de movimentos.

O áudio, por sua vez, também ganha densidade misturando algumas sonoridades: a voz distorcida, timbres diversos e rítmicos, teclado com a harmonia, além das notas longas agudas. Todas essas características foram vistas separadas anteriormente.

Entendemos essa pequena seção como um apanhado de materiais já trazidos na obra e a inserção do novo timbre com a baqueta de madeira. Esses compassos servem para preparar o ambiente para o grande trecho de atabaque.

- 6ª sec.

Nessa seção, o compositor apresenta, pela primeira vez, o atabaque (rum), instrumento também participante dessa grande **instalação sonora** organizada na obra e que, segundo o compositor, está nessa seção cumprindo a sua função. Para nós isso quer dizer estar, mais que em qualquer outra para da obra, executando um instrumento que se conecta diretamente com os elementos da tradição expressos na obra: o cântico de Mãe Menininha, o ritmo do Agueré (tocado por diversas vezes pelo instrumento), e mais diretamente conectado com o candomblé, ou seja, cumprindo a sua função, o seu papel.

Por outro lado, por vezes esse instrumento mistura as suas melodias com o som dos *cowbells* em ritmos complexos tocados por um aguidavi (baquetas utilizadas em atabaques nos rituais afro-religiosos).

Na seção são pedidos 5 tipos de timbres para o atabaque, misturando a mão direita com aguidavi e mão esquerda sem baqueta. Apesar de pedir diferentes timbres, a utilização do instrumento se aproxima da tradicional, nos possibilitando entender a função da qual o compositor se refere. Na Fig. abaixo (165) vemos um exemplo desse toque tradicional:



**Fig. 165** – Trecho da 6ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 10'29''). Execução aparentemente tradicional do atabaque.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Essa ideia de um instrumento cumprir a função tem a ver com a ideia de ele estar comumente inserido nos rituais de candomblé, umbanda ou outras religiões que se utilizam do atabaque em seus ritos. Sua função, portanto, o confere em um lugar de importância em todo o conjunto da seção, sendo acompanhado pelo áudio que mostra o padrão do Agueré.

Executar este ritmo de maneira mais explícita nos dá a possibilidade de rememorar a ideia de que a canção que originou a obra é cantada para o orixá Oxóssi, e aliado a isso, pensamos em seus movimentos, seus objetos, seus costumes, sua aparência. Isso nos possibilita recorrer a elementos visuais e gestuais da entidade da performance da obra.

Fazer paralelos entre a execução de uma obra e um ritual religioso compete lidar com a performance do trecho e da obra de maneira muito séria e respeitosa, entendendo o papel do instrumento ali colocado, mesmo que eu não esteja inserido no contexto religioso específico do candomblé.

Quando o compositor se refere ao instrumento cumprir uma “função”, ele nos faz refletir sobre finalizar os materiais inéditos da obra, pois todos os “ambientes” de percussão múltipla até então foram inéditos, para depois retornar para onde começou, o primeiro “ambiente”, na primeira montagem de múltipla. Ou seja, cumpre a função de direcionar ao início da obra, mesmo que tenha, na última seção, um momento ritualístico cênico, que falaremos mais adiante.

Ainda nessa seção, o atabaque se mistura com os *cowbells*, dessa vez tocados em direção oposta se comparado ao restante da obra, como veremos na Fig. 166:



**Fig. 166** – Trecho da 6ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 10'44"). Diálogo entre atabaque e *cowbells*.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Além desse diálogo entre instrumentos, a obra sofre uma mudança de andamento entre ritmos de atabaque com exploração dos timbres e o diálogo entre atabaque e *cowbells*, utilizando, em sua maioria, um timbre para ambos. Esse “ambiente” pode ser visto, inclusive, como um espaço caótico em que a religiosidade, trazida pelas notas do atabaque, se contrapõe com o diálogo entre atabaque e *cowbells*, em uma narrativa bastante distinta.



Por outro lado, o áudio permanece denso, exibindo os elementos elencados anteriormente, mais em ascensão de volume e mistura de elementos. De fato, essa e a última seção trazem o áudio com o maior número de elementos em toda a obra, nos dando diversas características, inclusive em apresentação original e inteira da gravação original de Mãe Menininha do Gantois, em 1940-41.

Em um curto período de tempo, a obra pede aguidavi nas duas mãos, executando o atabaque não como rum (entre os três atabaques, o mais grave e o solista), visto anteriormente, mas agora como rumpi (entre os três atabaques, o médio e o que acompanha), numa função de padrão acompanhador. Me furto de aprofundar os conceitos do trio de atabaque: rum, rumpi e lé, mas sugerimos leituras especializadas.

Passado esse trecho, há uma compilação dos compassos já vistos do atabaque, excluindo os compassos de diálogo entre *cowbells* e atabaque. Após este momento, eu retorno à primeira montagem exibida na obra, para um pequeno trecho, para então seguir para a última seção.

- 7ª sec.

Pela primeira vez, a obra explicitamente requer ações cênicas, pois ultrapassam o gesto executante do som, a execução do instrumento, pedindo ações como andar lentamente (como uma procissão ou um cortejo), agachar, arrumar apetrechos, colocar água no balde, acender vela, entre outros. Além disso, a fala faz parte dessa seção.

Para chegar na parte cênica da obra, eu preciso voltar para a primeira montagem da música, a que possui tam-tam, prato e chocalho, por um breve momento dando indícios do retorno do material composicional apresentado no início da obra.

No entanto, logo seguro uma enxada e, andando até a última **instalação sonora** da obra, repito três palavras: “caça-comunidade-silêncio”. Nesse momento, palavras que à primeira vista não fazem sentido como uma frase, podem levar a algumas reflexões a partir de elementos e

características do orixá Oxóssi, protetor das matas, o que nos propõe uma Teatralidade intrínseca a partir daí. Aqui temos um diálogo mais explícito entre a música, o teatro e a poesia, o que nos indica uma composição artística, mais complexa e híbrida que as anteriormente vistas.

O “ambiente”, agora sem dificuldades técnico-musicais, se mostra propício para a exploração de gestos cênicos que dialogam diretamente com a fala, com o *tape*, com o clima configurado pelo contraste entre essa seção e as anteriores, no que diz respeito, principalmente, ao alto nível técnico de execução. As indicações, agora escritas em texto, nos direciona ao final da obra, como podemos observar nas Figs. 167 e 168:

*falando firmemente, insistentemente mas c/ pausas regulares:  
"CAÇA - COMUNIDADE - SILENCIO" [repetir]*

1) *caminhar calmamente para a frente do palco*  
2) *com uma enxada (sem o pegador) pendurada por uma corda numa mão, e uma baqueta de xilof. na outra*  
3) *toque a enxada com a baq. — tirando um som sustentado tipo o de sino*  
4) *faça isso uma ou duas vezes em cada repetição do módulo falado acima*  
5) *lembrar um pouco um cortejo ou procissão.*

192


II

II

II

speak. firmly, stubbornly  
but w/ pauses (regular pauses):  
"caça - comunidade - silêncio"

1) walk calmly to the front of the stage  
2) with a hoe (without the handle) hangged by a string on a hand and a xylo mallet on the other  
3) hit the hoe — achieve bell like sustained sound  
4) do this once or twice on each turn of the above spoken module  
5) sparsely recall a cortege/procession



**Fig. 167** - Trecho da 7ª e última sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho. Primeira parte das ações que envolve caminhar calmamente, falar, tocar enxada e lembrar um cortejo ou procissão.

Fonte: RIOS FILHO, 2021-22.

Na frente do palco, deve haver: i) um balde vazio; ii) uma jarra com água; iii) uma vela sobre um banco ou mesa peq.; iv) um pouco de tabaco e /ou sementes, além de algumas folhas verdes pequenas.

1. Pare de falar e tocar a enxada por um tempo e encha o balde com água;
2. Volte a falar, desta vez apenas "COMUNIDADE - SILÊNCIO", enquanto toca o 'sino' (enxada);
- 3. Improvisar e / a voz falada e também com o efeito de ir afogando e desafogando a enxada na água do balde, modulando seu tom, por ~30";
- 4. A medida que improvisa e / a enxada, aos poucos a palavra "COMUNIDADE" deve se tornar prevalente e o tom da voz sussurrado;
- 5. Deixe a enxada no balde, a baqueta de lado e pare de falar;
6. Arrume o tabaco e as folhas em volta da vela; e um pouco de sementes na frente dela;
7. Acenda a vela.
- Se a eletrônica já tiver sumido a esta altura, mantenha a posição, encarando a audiência por 5" e, então, relaxe;
- Se ainda estiver tocando, quando acabar o ponto 7, ande calmamente para atrás do palco e aguarde até que a eletrônica termine.




In the frontstage, there should be:

i) an empty bucket; ii) a jar of water; iii) a candle above a bench or a little table; iv) some tobacco and/or seeds and some green small leaves.

1. Stop speaking and hitting the hoe for a while and fill the bucket w/ water;
2. Turn back to speak "comunidade - silêncio" while hitting the 'bell', this time;
3. Improvise w/ spoken voice and w/ dipping the hoe on the water, modulating its tone, for ~30sec;
4. As you improvise w/ hoe, little by little the word "comunidade" becomes prevalent and the voice tone whispered;
5. Leave the hoe in the bucket, the mallet aside and stop saying;
6. Lay down tobacco and leaves around the candle; and a tiny mount of seeds in front of it;
7. Light the candle.

— If the electronics has already faded away, keep staring the audience for around 5sec, then relax;

— If it is still playing, walk calmly off stage and wait it to end up.

Santa Maria, RS  
12/Nov/2021

**Fig. 168** - Trecho da 7ª e última sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho. Segunda parte das ações até o final da obra que envolve falar, encher balde de água, explorar som da enxada afogada no balde, arrumar o tabaco e as folhas em volta da vela, acender a vela.

Fonte: RIOS FILHO, 2021-22.

Nessas duas Figs. (167 e 168), podemos ver um texto requerendo que eu execute gestos mais cotidianos como caminhar, agachar, arrumar objetos, encher balde de água e falar. Aqui entendemos a seção como cênica, pois sem a execução desses gestos o final da obra perde o seu sentido. Ou seja, estruturalmente essa seção não poderia acontecer sem a parte cênica, ou apenas a musical.

Nas próximas Figs. (169 a 178) observaremos esses gestos que tornam a performance mais familiar, no sentido de executar movimentos cotidianos vistos em momentos das nossas rotinas e, por outra perspectiva, também podem ser vistos em rituais, procissões e cortejos, como comenta o compositor (RIOS FILHO, entrevista, 2023).



**Fig. 169** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 13'27"). Momento da execução da enxada em meio a caminhada lenta (como procissão ou cortejo) e à fala firme das “caça-comunidade-silêncio”.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

O trecho representado por essa Figura exhibe, a partir do requerido pela obra, três ações executadas simultaneamente:

- a) Caminhar lentamente, como uma procissão ou cortejo;
- b) Falar as palavras: “caça-comunidade-silêncio” ininterruptamente;
- c) Tocar a enxada com baqueta de xilofone.

Essas ações são executadas entre o primeiro “ambiente”, primeiro *set* de percussão, primeira instalação sonora exibida na obra, até o “ambiente” cênico, com balde, garrafa de água, vela, folhas e sementes. Esses gestos também podem ser vistos como de transição, pois me levam de uma montagem de percussão múltipla a outra; um “ambiente” a outro.

O compositor nos afirma que: “a enxada, do final, é para trazer a força de Oxóssi, como provedor, para além da caça, orixá da agricultura que ele é”. Ou seja, o instrumento representa, nesse momento da obra, o orixá, a agricultura e os seus possíveis frutos, ou ainda, a sua colheita para prover alimento. É uma outra conexão com a mata que a vista anteriormente, não como seu protetor, mas sim como quem a cultiva para obter alimento.

Tendo em vista essa contextualização a partir das ações e das falas do compositor, essa caminhada nos possibilita imaginar algo que julgamos forte, pois, além de conter um significado ritualístico, representa também a comida, a plantação, a colheita. Nessa caminhada eu assumo o papel do agricultor Oxóssi tocando a enxada como maneira de oferecer também essa função, que é extremamente significativa.



**Fig. 170** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 13'57''). Momento em que agacho e repouso a enxada no chão.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 171** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 14'04''). Momento em que encho o balde de água.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Após caminhar lentamente, a obra requer que eu agache (Fig. 170) para me aproximar do balde, da garrafa de água e para poder repousar a enxada no chão. Agachar, nesse momento da obra, após uma procissão em pedido a bons frutos, pode, narrativamente, nos oferecer possibilidades gestuais.

Seguindo essa narrativa do agricultor, podemos traçar uma narrativa sobre o agachar, que nesse momento da obra, pode nos significar se aproximar da mata, da plantação, da terra, para cultivá-la, para trabalhá-la. Essa reflexão ou imaginação pode ser feita principalmente após a procissão de Oxóssi, onde ele mostra com a enxada, a sua força e o seu desejo de prover frutos com a sua colheita.

Uma ação não pôde ser observada nas Figuras é a de tirar os óculos, como uma maneira de mostrar estar enxergando com “os próprios olhos” as suas ações, os seus gestos ritualísticos. Também pode ser visto como uma maneira de tirar objetos que ofusquem partes do corpo, nesse caso, os olhos.

Na Fig. 171, eu encho o balde com água diretamente da garrafa de vidro, em velocidade entre lenta e moderada para que possamos escutar o som da água caindo no recipiente, como uma cachoeira, como em um rio e o seu movimento ininterrupto.

Enquanto executa esses gestos, o *tape* exhibe sons de natureza, sons de animais, sons de folhas, sons ouvidos na mata, em geral. Esses sons originados pelo por mim podem ser pensados como uma continuação dessa ambiência do áudio. Como uma coisa só.





**Fig. 172** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 14'26''). Momento em que eu falo pela segunda vez, com os olhos fechados e sem óculos.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 173** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 14'44''). Momento em que eu toco a enxada, colocando-a e tirando-a do balde.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nas Figs. 172 e 173, eu volto a falar firmemente as palavras, mas dessa vez apenas “comunidade-silêncio”, repetidamente, enquanto toco a enxada, colocando-a e tirando-a do balde cheio de água, nos oferecendo um glissando na nota do instrumento, diversificando a altura do mesmo. Sobre esse gesto de afogar e desafogar a enxada, o compositor nos afirma que o instrumento quando entra na água representa fertilidade, plantação, abundância, fartura. Esses fatos provavelmente podem ser conectados com as notas de enxada tocadas anteriormente pois

naquele momento o orixá em caminhada, em procissão, pede por bons frutos e nesse momento, com a água, Oxóssi obtém êxito em sua plantação, em sua colheita.

Esse imaginário narrativo nos traz possibilidades gestuais que podem dialogar entre si.

- Os movimentos corporais exibidos na procissão, no cortejo, o pedido de bons frutos;
- Agachar, ainda com a enxada, como se estivesse se aproximando da mata, da plantação para o cultivo, para o trabalho;
- Encher balde de água para representar a plantação;

Esses três gestos podem se conectar corporalmente entre si, nos possibilitando refletir os movimentos corporais de uma maneira fluida entre os processos. De uma maneira em que todos os três gestos sejam tratados como um conjunto de movimentos que pode ser visto em uma história/uma narrativa: desejar fartura em sua plantação; agachar para cultivá-la e cuidá-la; e obter a fartura nesse cultivo.

A fala, por sua vez, pode ser variada, como visto na Fig. 168, onde também está escrito que a enxada pode ser improvisada, junto com a variação das dinâmicas e da entonação da fala. Além disso, a obra requer que a palavra “comunidade” prevaleça aos poucos, até que seja falada em tom sussurrado.

Esse trecho deve durar em média 30 segundos, me dando tempo suficiente para explorar notas na enxada, afogando e desafogando o instrumento na água, e também explorando a fala das palavras em relação a dinâmica, entonação, velocidade e fluidez das mesmas.





**Fig. 174** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 15'09"). Momento em que início o movimento de arrumar o "altar".

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 175** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 15'23"). Continuação da arrumação do "altar", com tabaco, folhas, sementes e vela.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



**Fig. 176** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 15'59"). “Altar” preparado e movimento de limpar as mãos.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nas Figs. 174, eu faço um pequeno movimento para alcançar a espécie de “altar”, onde estão as folhas, as sementes, o tabaco e a vela. Ainda agachado, faço um pequeno movimento com as pernas para o lado direito para alcançar essa parte da montagem/instalação da obra.

Enquanto movimento a perna para alcançar essa montagem, que inclusive também podemos chamar de instalação cênica, os braços se esticam para alcançar os objetos em volta do “altar”, para assim, iniciar arrumação do mesmo, como requerida pela obra: misturar as folhas, as sementes e o tabaco e colocá-los em volta da vela, que está em posição privilegiada – mais alta que os outros objetos.

Na Fig. 175 vemos essa arrumação ainda em andamento, enquanto na Fig. 176, a arrumação é concluída, quando executo um gesto de esfregar uma mão na outra, com o objetivo de “limpar” os resquícios de folhas, sementes e tabaco.



**Fig. 177** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 16'17"). Ato de acender a vela.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na Fig. 177 o “altar” finalmente é aceso, depois de todos os gestos ritualísticos requeridos nessa seção: caminhar, falar, tocar, encher balde com água, afogar enxada, etc. Culminamos nesse momento na ideia de que a procissão chegou ao seu fim, o cortejo está sendo concluído com a ação de acender a vela, gesto simbólico e comumente percebido quando queremos pedir alguma coisa a santos, orixás ou divindades espirituais. Nesse caso, estamos concluindo uma procissão “erguida” a Oxóssi, protetor das matas, por isso temos no “altar” sementes, folhas e tabaco, por exemplo. Ao lado do desse ambiente, temos a água, também presente na mata.



**Fig. 178** – Trecho da 7ª sec. da obra *Oxóssi* (2021-22), de Paulo Rios Filho (2023, 16'50"). Último gesto da obra, agachado e olhando para frente fixamente.  
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Os últimos momentos da obra podem ser vistos como um momento de ouvir/contemplar exclusivamente o som do *tape*, enquanto faz um *fade out* até que uma obra de Letieres Leite é tocada, como uma homenagem ao maestro. Enquanto isso acontece permaneço olhando para frente, sério, aguardando a finalização da obra.

Durante toda essa seção, podemos perceber no plano de fundo do vídeo-performance a imagem de uma mata/floresta, nos dando uma imagem mais explícita do ambiente a que a obra está se referindo naquele momento. Na ideia de uma procissão, cortejo na mata, como um ritual para Oxóssi, protetor das matas, a partir de elementos advindos do próprio orixá.

Ou seja, além das expressões artísticas que apontamos anteriormente (música, teatro e poesia), também apontamos artes visuais, pois não só a performance está sendo visualizada, mas também uma outra imagem está sendo inserida no vídeo, nos possibilitando refletir de maneira mais ampla sobre essa seção. Nela diversos elementos da Teatralidade podem ser exemplificados:

- a) Composição artística complexa que contém diversas expressões;
- b) Gestos do cotidiano;

- c) Gestos ritualísticos cultuando um orixá, em volta de um “altar” com sementes, folhas, tabaco e vela;
- d) Falas e diálogo delas com os gestos sonoros e não sonoros;
- e) A imagem da floresta em plano de fundo nos dando margem para refletir sobre o que está acontecendo no vídeo e a conexão dele com a imagem;
- f) Caminhar de maneira lenta, como uma procissão ou cortejo, ou seja, andar de maneira marcada, pensada para durar um mínimo de segundos, dando a possibilidade de explorar a voz, as falas e as notas na enxada;
- g) Assumir o “papel” de Oxóssi, tendo em visto alguns gestos e movimentos trazidos desde a concepção da obra à execução da mesma;
- h) Percepções sobre objetos utilizados pelo orixá, como a enxada, as sementes, as folhas e o tabaco.

Em geral, muitos gestos exibidos na obra podem ser influenciados por características do orixá Oxóssi, protetor das matas e provedor do alimento. A ideia do arco e flecha, representado pelo arco no prato suspenso e pelo berimbau, a ideia do “iruquerê”, representado pelas baquetas vassourinhas, a ideia dos movimentos de defesa/ataque, representados pelos gestos abertos e rápidos no decorrer da obra, o atabaque que cumpre a sua função ritualística do candomblé, executado em uma das seções finais da obra e trazendo o ritmo Agueré, típico do orixá Oxóssi.

Essas características nos possibilitam traçar uma construção performativa com muito mais conteúdo prévio sobre a obra e os seus elementos. Dessa forma, a performance da obra pode sempre ser mais profunda do que o “simples” tocar. Ela pode vir de um ponto de partida contextual, religioso, ritualístico, representativo e imagético.

Construir uma performance a partir de conceitos e contextos trazidos pelo compositor nos possibilita dialogar com elementos da Teatralidade em diversos momentos da obra e de diversas maneiras, seja elas mais práticas, mais técnicas, mais musicais, mais cotidianas, mais coreográficas, mais cênicas, mais conceituais, entre outras.

A obra, portanto, nos desafia e nos estimula à execução de uma expressão artística complexa, híbrida, cheia de signos e significados, nos oferecendo, por exemplo, o título de “multifacetados” como anteriormente trazido por Navas (2016).

Desenvolvendo um trabalho múltiplo, o percussionista, em momentos de construção performativas das obras, pode usufruir desses e de outros elementos do conceito de Teatralidade, vistos nesse capítulo 3. Importante ressaltar que construir a performance percussiva em diálogo com elementos da Teatralidade, tanto quanto outros elementos artísticos, devem, em sua maioria, enriquecer o trabalho do artista, possibilitando ao mesmo e ao telespectador novas perspectivas e novas maneiras de visualizar a performance de obras do repertório contemporâneo escritos para instrumentos de percussão.

#### **4 Considerações finais**

No decorrer do trabalho, buscamos trazer um conceito de Teatralidade que me auxiliou a chegar em um lugar na minha performance que julgo muito importante. Se trata de um aprofundamento dos alicerces gerais que estão sendo trazidos à minha arte, ao meu tocar, ao meu movimentar e à minha performance.

A Teatralidade, portanto, mais explícita e óbvia nas obras do repertório de música cênica como as vistas no capítulo 1, subtópico 3, não é percebida da mesma maneira no repertório que não apresenta elementos extramusicais à primeira vista. Sobre esse primeiro tipo de obras fizemos um paralelo entre a expressão artística *performance* e obras escritas para percussão. Vimos em diversas oportunidades elementos em comum, nos oferecendo possibilidades de observar diferentes perspectivas sobre o performar obras escritas para percussão.

Em um segundo momento, pudemos discutir sobre o conceito de Teatralidade, de que maneira ele dialoga com o conceito de performance e, em um terceiro momento, pudemos observar elementos da Teatralidade em quatro obras específicas do repertório.

Com essa oportunidade, procuramos discutir de que maneira esse conceito poderia ser observado e construído nas obras *Omar* e *The Source*, que apesar de complexas não são comumente visualizadas como híbridas ou que comportam outras expressões artísticas ou até gestos do cotidiano, como pudemos notar no capítulo anterior.

Por outro lado, em obras como *Coquim – Saudade das Laranjeiras* e *Oxóssi*, tivemos a oportunidade de observar, de maneira mais explícita elementos da Teatralidade, pois dialogam estruturalmente com outras expressões artísticas como o teatro, a dança, a poesia, a arte urbana. Além disso, pudemos visualizar movimentos ritualísticos e tradicionais da cultura popular brasileira.

As reflexões feitas nesse trabalho foram possíveis por que nesse trabalho me refiro ao **performer percussionista**, que, segundo alguns autores, está mais aberto a experimentar sons e timbres, a explorar novos instrumentos e estar atento com as possíveis complexidades contidas nas obras para percussão.

Um exemplo disso é a obra do Sarhan (subtópico 1.3.3), onde o percussionista consegue tirar som do instrumento, o próprio corpo do parceiro de música de câmara. Podemos dizer também que o rosto se torna um dos instrumentos e com isso, há uma certa tendência a desenvolver uma técnica que não machuque o colega que está a sua frente, por conta da prática percussiva, diferente, por exemplo, da performance da Marina Abramovic.

Outro ponto discutido que julgamos relevante trazer nas considerações finais é que a Teatralidade está/é intrínseca à performance, independente dela ser consciente ou não. Ou seja, mesmo sem um trabalho de construção, conscientização e execução dos gestos a partir de uma reflexão dos elementos de Teatralidade, o conceito estará exibido em performances, ele estará presente no corpo do artista.

O próprio ato de performar, como dito no capítulo 2, é coexistente ao conceito de Teatralidade e vice versa. Isso quer dizer que a exibição técnica, musical e corporal de música, ou também de alguma outra expressão artística exhibe elementos elencados no capítulo anterior. No entanto, não de maneira clara e objetiva para o artista que a reproduz, interpreta, cria.

O conceito de Teatralidade, para mim é uma maneira de aprofundar a conexão do corpo (instrumento) com o seu instrumento musical e questionar de que maneira você pode tocar uma música, mas não apenas executar a obra no instrumento, mas também executá-la através do seu corpo.

Dessa maneira, entendo o fazer musical e percussivo como um fenômeno muito mais híbrido e complexo, pois não se caracteriza apenas pelo ato de tocar as notas, mas sim pelo processo de saber de qual maneira essas notas reverberam em você, no seu corpo, nos seus gestos e de que maneira, portanto, você porta sentido a partir do seu corpo, tocando cada uma dessas notas, ou uma frase, uma seção.

Dito isso, para mim também se faz importante afirmar a constância de refletir e se questionar sobre como o seu corpo se faz presente em cada obra. Em *Coquim – Saudade das Laranjeiras*, por exemplo, o coco está sendo executado pelo *tape* criado por Santiago durante toda a obra, mas de maneira diferente nas três seções. Com isso, o meu corpo, de maneira distinta, se movimenta em todos os momentos da peça. Isso se dá através de uma influência corporal direta da tradição nordestina brasileira na qual tenho origem, ou seja, bagagem corporal, ponto que discutimos anteriormente. Embora não tenha vivência com a dança e ritmo do coco, julgo ter influências corporais indiretas com o canto-dança-ritmo do coco.

A obra se inicia com uma parte mais contemporânea, então o meu corpo se movimenta de maneira mais portada, com certos traços rítmicos do coco em seu balanço. Depois, na segunda seção temos palmas em ritmo de coco acompanhadas de melodia com letra que oferecem mais características de coco, estando o vibrafonista em segundo plano. Na terceira seção finalmente o *performer* sapateia a clave do coco calçando sapato/sandália de couro, enquanto toca



vibrafone, alfaia e congas. Nesse momento o coco é executado de maneira muito mais explícita no *áudio* da obra.

Esses movimentos elencados acima, com exceção dos que são pedidos na última seção que são mais diretamente paralelos à cultura do coco, são movimentos conscientes do corpo, porém naturais, advindos de uma bagagem cultural do meu corpo, a partir da influência da tradição cultural onde o coco está inserido.

Ou seja, julgamos essencial ter consciência corporal e gestual, observando os elementos de Teatralidade, pra que você consiga reproduzir as ações durante a obra de maneira consciente, não de uma maneira repetitiva ou robótica, mas como uma forma de entender esse processo e conseguir multiplica-lo em outras obras, outras artes.

Em outras obras como o *Omar*, muitos elementos dados pela partitura podem nos oferecer possibilidades corporais, como vimos o exemplo dos “gestos tortos” em uma das seções da obra. Ele apenas é possível pois de maneira consciente a Teatralidade influencia diretamente na construção performativa da seção, nos oferecendo visualizações amplas, complexas, híbridas e criativas dos nossos gestos.

Essa metodologia de identificar os gestos e os movimentos corporais faz parte de um processo de autoconhecimento pessoal, profissional e artístico que foi de extrema relevância para as minhas construções performativas nos últimos anos da minha carreira, tanto como acadêmico (doutorando), para pesquisar, refletir e escrever sobre, quanto como *performer* para enriquecer a minha arte. Essas percepções, sem dúvida, mudaram totalmente o meu jeito de criar, explorar, atuar, executar as obras do meu repertório e estão cada vez mais presentes nos meus processos musicais e técnicos.

Creio que isso pode, de uma maneira distinta para cada pessoa, se fazer relevante e presente tornando o trabalho mais consciente e aprofundado, mantendo a arte, de maneira geral, cada vez mais pessoal e mais personalizada de acordo com quem a faz.

Existe um ponto que julgamos relevante de apontarmos aqui nas nossas considerações finais que é a Teatralidade inconsciente. Ela continua existindo na performance de obras para percussão, e em performances em geral, mas ela não está sendo observada e/ou criada de maneira deliberada. Seria um processo que julgamos raso pois não criou a profundidade que a consciência pode nos trazer durante a construção performativa. A consciência da origem dos seus movimentos para cada obra, seção, espetáculo, instrumento, luz, etc, possibilita dar sentido a algo que você refletiu e julgou estar contextualizada naquele momento.

Ou seja, não ter Teatralidade consciente é um processo que entendemos que tem a possibilidade de ser raso, um processo mais simples, no sentido de você estudar uma obra e se submeter à performance, sem ter tido reflexões para entender de que maneira a obra reverbera ou pode reverberar no seu corpo.

Afirmar isso sobre a Teatralidade consciente ou inconsciente não quer dizer que o espectador à primeira vista vai perceber se o artista teve ou não teve essa construção performativa, mas sim, possibilita enriquecer o material visto ali pela plateia. Um exemplo é que não podemos afirmar que Pollock tinha consciência em relação aos elementos de Teatralidade ali exibidos em sua performance. Porém, o que podemos afirmar é que a mesma se exibia de maneira rica em elementos e que o artista passava diversos sentidos em suas movimentações corporais.

Um outro ponto que nos dispomos a fazer uma breve reflexão aqui nas considerações finais diz respeito ao processo de estudo da obra que perpassa a memorização da sua partitura, das suas notas, dos seus ritmos e todos os outros elementos apontados na composição. No meu trabalho de mestrado, *Guia de Estudo Eficiente para Percussionistas*<sup>97</sup> (2018), me aprofundei em etapas de estudo sem e com o instrumento afim de assegurar um melhor aproveitamento na performance e no processo de memorização de cada obra.

---

<sup>97</sup> Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27664/1/TCF.pdf>.

Para que haja espaço de observar elementos da Teatralidade em cada performance necessitamos intrinsecamente desenvolver um processo de memorização cuidadoso, seguro, objetivo e estratégico para que cheguemos em um nível de profundidade que nos ofereça segurança para trabalhar os elementos elencados no capítulo anterior.

Portanto, nos furtamos de discutir e aprofundar sobre o processo de memorização pois acreditamos que para chegarmos nessa discussão travada na tese, esse trabalho já deve ter sido feito, ou pode estar sendo feito enquanto estudo da obra, de maneira intrínseca.

Importante discutir também brevemente sobre um outro ponto que julgamos relevante. O fato de termos apontado e observado elementos da Teatralidade em certos aspectos da performance, não significa que em outros aspectos isso não vai estar presente. A própria música, o som, as notas e os ritmos são meios de entender a **Teatralidade no material sonoro** ali presente.

Portanto, escutar uma música no rádio, ou em um aparelho sonoro ou até mesmo em performance ao vivo, mas com os olhos fechados também pode nos transmitir elementos do conceito de Teatralidade. Claro que quando falamos dessa forma, o corpo e os gestos do *performer* estão sendo vistos de maneira secundária pois a visão não mais é acionada nesse sentido da observação. A audição, por outro lado, se aguça absorvendo em cada espectador sentidos e sinais diferentes do que está sendo ali executado e ouvido.

A **Teatralidade no material sonoro** da obra pode e deve também ser observada se nos propomos a observar o conceito de maneira isolada à música, ao material composicional disposto ali na partitura e na maneira que o percussionista o interpreta. Assim entendemos existir uma subjetividade ainda mais significativa, pois não estamos sendo influenciados pelos gestos e por elementos dos mais diversos como os contextuais exibidos anteriormente, mas sim, apenas ao som exibido ali pelo instrumento acionado pelo *performer*.

Em suma, esse trabalho, construído a partir de inquietações nossas em relação à maneira de construir a performance de obras para percussão, buscou, em primeiro momento, elencar e exemplificar os conceitos de performance, para, em segundo momento, traçar um paralelo entre elementos do conceito de *Performance* enquanto expressão artística (*happening, body art, action painting, performance art*) e elementos da performance de três obras cênicas do repertório percussivo: *Living Room Music, Dressur e Vice Versa*.

Tendo elencado os elementos em comum entre essas expressões artísticas, percebemos a partir disso uma possibilidade de visualizar e de lidar com a performance percussiva de maneira complexa, ampla, híbrida, que pode conter linguagens das mais diversas, de maneira explícita ou não.

Em um seguinte momento, conceituamos o conceito de Teatralidade e exemplificamos os seus elementos em diversas expressões artísticas como a poesia, as artes visuais, a dança, o teatro e a música. Tendo posto objetivamente o conceito, trouxemos elementos da Teatralidade, de maneira breve, observados nas três obras cênicas vistas no capítulo sobre performance.

A partir daí seguimos para a observação, análise e reflexão sobre maneiras de pensar a construção performativa de quatro obras do meu repertório inserindo a observação de elementos do conceito de Teatralidade no processo: *Omar, The Source, Coquim – Saudade das Laranjeiras e Oxóssi*.

Nessas obras, além das análises interpretativas que também fazem parte da observação da Teatralidade, traçamos paralelos entre movimentos e gestos que podemos que estão presentes no cotidiano, nas artes marciais, em coreografias de dança, em rituais religiosos ou até em imagens mais subjetivas, como alusão às nuvens, etc.

Esses apontamentos nos possibilitaram traçar discussões riquíssimas entre a comunidade da percussão, entre palestras e masterclasses, e nos mostra o quanto é enriquecedor pensar a

execução de obras do repertório como algo mais complexo, mais rico que não compreende apenas música, mas que possibilita acercar expressões das mais diversas.

A possibilidade de pensarmos na construção da performatividade em conjunto com elementos da Teatralidade também nos possibilita exprimir gestos e movimentos particulares de cada *performer* pois, como podemos ver, cada um de nós possuímos bagagens gestuais, que nos foram transmitidas a partir das nossas vivências, experiências, traumas, felicidades, costumes, cultura, entre outros elementos. Ou seja, embora tenhamos em mente os mesmos elementos performativos para construir uma performance, a bagagem corporal e gestual de cada percussionista mostrará maneiras diversas de executar uma obra, mesmo praticando os mesmos conceitos gerais.

Essa tese nos serviu de ponto de partida para outras discussões acerca da Teatralidade e de elementos gestuais dos mais diversos do *performer* e difundiremos essas ideias a partir de publicações de artigos, palestras, masterclasses e espetáculos percussivos contendo elementos observados.

## 5 Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Jorge Luís Sacramento. 2009. Ensino/Aprendizagem dos Alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó. Tese (Doutorado em Educação Musical), Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ALMEIDA, Aquim de Souza Lopes. 2018. Guia de Estudo Eficiente para Percussionistas. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado em Educação Musical), Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BARBER, Llorenç. 1987. Mauricio Kagel. Madrid: Circulo de Bellas Artes. 100p.

BASTIDE, Roger. 1978. O Candomblé da Bahia. Tradução de M.I.Pereira de Queiroz. 2. Ed. São Paulo: Editora Nacional.

BASTIDE. 1974. “Sociologie DU théâtre nègre brésilien”. In *Ciência e Cultura*, v. 26, n-6, p.551-561, jun.

BIAO, Armindo Jorge de Carvalho. 2011. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.1, n.2, p.346-359. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-6602011000200346&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-6602011000200346&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 05 jan. 2021.

BIAO, Armindo Jorge de Carvalho. 2011. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p.346-359. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602011000200346&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602011000200346&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 05 Jan. 2021.

BORGDORFF, H. 2012. *The Conflict of the Faculties: perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim; SANTANA, Ana Caroline Rodrigues; SANTOS, Lívia Mariana dos. 2021. Pesquisa artística no Brasil: um mapeamento. In: SANTOS, Rita de Cássia Domingues; CARNEIRO, Maristela; ROSSETTI, Danilo (orgs.). *Pesquisa em Arte, Mídia e Tecnologias: textos selecionados*. Rio Branco: Stricto Sensu Editora, p.51-60.

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. 2017. Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira: liminaridade, música e mediação. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes-Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

CARLSON, Marvin A. 2009. Performance: uma introdução crítica. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira – Belo Horizonte: Editora UFMG.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Instalações como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre.

CASTELLANI, Felipe Merker. 2019. Movimento, som e imagem – A poética de Anne Teresa De Keersmaecker e Thierry De Mey. Revista Vórtex, Curitiba, v.7, n.3, p.1-26.

CHAIB, Fernando. 2012. O Gesto na Performance em Percussão: Uma Abordagem Sensorial e Performativa. Tese de Doutorado. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Aveiro. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/handle/10773/9880>>. Acesso em 19 jul. 2023.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. 2009. The artistic turn: a manifesto. Ghent, Leuven University Press.

COHEN, Renato. 2007. Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva.

CORREIA, J. S. 2016. O efeito de ruptura dos termos ‘corpo’ e de ‘qualidade’ na investigação em performance musical. In: SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA. 2016, Porto Alegre, Anais [...], Porto Alegre: UFRGS, v. 2, p.186-188.

DAVIS, F. 2009. La Comunicación no Verbal. Traduzido por L. Mouglier. Madrid: Alianza Editorial. Edição original, McGraw Hill-Book Co. 1976.

DOMENICI, Catarina Leite. 2011. O Pianista Expandido: Complexidade Técnica E Estilística Na Obra Confini De Paolo Cavallone. XXI ANPPOM.

FABRIS, Anna Teresa. 1991. Pesquisa em Artes Visuais. Aula Inaugural oficial do Curso de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2 de setembro de 1991. Porto Alegre, Porto Alegre, v.2, n. 4.

FÉRAL, Josette. 2002. SubStante #98/99. University of Wisconsin System: Board of Regents. v.31.

FÉRAL, Josette. 2008. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: Revista Sala Preta, n.8, PPGAC-ECA-USP, p.197-210.

FÉRAL, Josette. 2009. Performance e performatividade: o que são os Performance Studies. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). Sobre Performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, c.2, p.49-86.

FÉRAL, Josette. 2015. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva.

FERNANDES, Sílvia. 2011. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23.

FRAGISKATOS, Alexandros D. 2017. The Percussion Music of Toshi Ichiyanagi: A Performance Guide of Select Works from 1984-2002. Arizona State University Pro Quest. Dissertations Publishing.

GERALDI, Sílvia. 2012. O lugar da Teatralidade na dança contemporânea. Sala preta. Vol. 12, n: 2, dez 2012, p.13-26.

GIL, José. 2005. Movimento total: O Corpo e a Dança. São Paulo. Editora: Iluminuras.

GLUSBERG, Jorge. 2013. A arte da performance. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva.

GOLDBERG, RoseLee. 2007. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro.

HUANG, Aiyun. 2016. Percussion Theater: The drama of performance. In: HARTENBERGER, Russel. The Cambridge Companion to Percussion. United Kingdom: Cambridge University Press, c.9, p.128-142.

JENSENIUS, A. R. et al. 2010. Musical gestures: concepts and methods in research. In: LEMAN, R. I. GODØY & M. (Org.). Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning. New York: Routledge. p.12-35.

JENSENIUS, A., M. WANDERLEY, R. GODØY, e MARC LEMAN. 2010. Concepts and Methods in Research. In Musical Gestures - Sound, Movement, and Meaning. Editado por R. GODØY e M. LEMAN. New York: Routledge. [http://arj.no/portfolio/publications/Jensenius\\_2010e.pdf](http://arj.no/portfolio/publications/Jensenius_2010e.pdf). Acesso em 19 Jul. 2023.

KAPROW, Allan. 1958. O Legado de Jackson Pollock. em COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

KÜHL, Ole. 2011. The semiotic gesture. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Org.). New perspectives on music and gesture. 1ª ed. Farnham: Ashgate, p.123-129.



LABAN, Rudolf. 1978. Domínio do movimento/Rudolf Laban: ed. Organizada por Lisa Ullmann: (tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto; revisão técnica de Anna Maria Barros De Vecchi). – São Paulo: Summus.

LEE, Erika Yamamoto. 2011. Interlocação sobre o teatro e a Teatralidade de Rosalind Krauss e a Performance de Jum Nakao. UDESC.

LEHMANN, Hans-Thies. 2008. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. Revista Urdimento. Florianópolis, SC, n.9, abril.

LEHMANN, Hans-Thies. 2007. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. 2020. Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. Quodlibet, N. 74.

LÓPEZ-CANO, Rubén. 2015. Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade. Tradução de Isaac Terceros. Art Research Journal, v. 2, n. 1, p.69- 94.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. 2014. O gesto corporal na performance musical. OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM, v. 20, n. 2, p.11–38. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/75/57>>.

MAGALDI, Sábato. 1986. Iniciação ao Teatro. São Paulo. Editora: Ática.

MARIN, Juliana Gonçalves. 2020. O gesto corporal na performance pianística: um olhar interpretativo sobre uma seleção de obras do século XX. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1999. Fenomenologia da Percepção. 2ª edição ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

MONTAGNER, Alessandra. 2018. Corpos despedaçados: choque e espetação nas artes da cena. Tese de Doutorado, UNICAMP – Campinas.

MOSTAÇO, Edécio. 2009. Fazendo cena, a performatividade. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). Sobre Performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, c.1, p.15-47.

NAKAMOTO, Henrique Okajima. 2010. Significados do taikô no Instituto Cultural Nipo Brasileiro de Campinas. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/296856804.pdf>. Acesso em 17 de maio de 2023.

NAVAS, Mônica R. 2016. A atuação multifacetada do percussionista: Desafios de performance em três obras para percussão solo. Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte.

OLIVEIRA, Heitor Martins. 2015. Música e Teatralidade: a perspectiva composicional DEBATES | UNIRIO, n. 15, p.49-66.

OLIVEIRA, Heitor Martins. 2017. O processor criativo de Este Breve e Belo Sonho Torto: composição musical e Teatralidade. Anais do SEFiM. V. 3, N. 4.

OLIVEIRA, Heitor Martins. 2018. Música-como-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise. 2018.264f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre.

OLIVEIRA, Sarah Reimann; CUNHA, Fernanda Pereira da. 2016. Teatro do Oprimido e Teatralidade: os lugares da Teatralidade nas cenas teatrais e cotidianas. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 5, n. 1, p.70-81.

PAIS, Ana. A Teatralidade das artes. In: AA.VV. 2007. Um teatro sem teatro, catálogo da exposição, Lisboa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museu Colecção Berardo.

PAVIS, Patrice. 2011. Dicionário de Teatro. Perspectiva. Rio de Janeiro.

PECH, Andrea. 2017. Performance, Teatralidade e contemporaneidade. Revista landa. Vol. 6 Nº 1.

RODRIGUES, Carla. 2012. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. In: Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana, n.10, p.140-164.

SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. 2007. Religião e espetáculo: análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:100.11606/T.8.2006.tde-03092007-134704. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

SANTOS, Kemuel K. F. 2017. Música Cênica para Percussão: Abordagem conceitual-interpretativa e análise da obra Lost and Found, de Frederic Rzewski. Dissertação de Mestrado. UFG, Goiânia.

SCHECHNER, Richard. 2003a. O que é performance? Estudos da performance. In: Revista Percevejo, UniRio, ano 11, n. 12, p.25-50.

SCHECHNER, Richard. .2003b. Performance theory. London/New York: Routledge.

SCHECHNER, Richard. 2007. *Performance studies: an introduction*. London/New York: Routledge.

SCHECHNER, Richard. 2011. Performers e Espectadores – Transportados e Transformados. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, p.155-186.

SEELAENDER, Ana Luisa. 2013. *O gesto em dança: descrição da gestualidade em uma narrativa dançada*. 166 f. São Paulo, SP. Dissertação. USP.

SILVA, Tânia Patrícia Faria Gonçalves Dias. 2007. *O SIGNIFICADO NAS ARTES VISUAIS “Iconografia e Iconologia” de Erwin Panofsky*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa Docente: Prof. Doutor Luís Afonso.

SIRIMARCO, GD. 2009. *A Teatralidade na dança do Grupo Primeiro Ato*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

SOGABE, Milton. “O ESPAÇO DAS INSTALAÇÕES: objeto, imagem e público”. 2008. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, Florianópolis.

SPANGHERO, Maíra. 2014. Dançando números, formas e padrões. *Revista Científica/FAP, Curitiba*, v.11, p.123-144.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. 2018. John Cage e o surgimento de novas formas artísticas. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus.

TAYLOR, Diana. 2016. *Performance*. Duke University Press Durham and London.

THOMPSON, William Forde. 2011. Expressive performance in music: Mapping acoustic cues onto facial expressions. *International Symposium on Performance Science*.

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. 2014. A vocação política do teatro musical contemporâneo: o exemplo de três obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze e Helmut Lachenmann. In: *Revista Vórtex, Curitiba*, v.2, n.2, p.32-50.

WINDSOR, W. Luke. 2011. Gestures in music-making: Action, information and perception. In: GRITTEN, ANTHONY; KING, ELAINE (Org.). *New Perspectives on Music and Gesture*. 1ª ed. Farnham: Ashgate, p.45–66.

XAVIER, Jussara. 2010. Dança contemporânea: uma experiência de Teatralidade. *R.Cient./FAP, Curitiba*, v.5, p.97-108.

ZAMPRONHA, Edson. 2000. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escrita musical*. Vol. 1. São Paulo: Annablume/FAPESP.

ZANINI, Walter. 2004. A atualidade de Fluxus. Scielo, CNPq.

ZOU, Mi. 2010. Respiração artística na dança: uma experiência de criação e análise de algumas danças étnicas chinesas. 130 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) -Universidade de Brasília, Brasília.

## Referências de vídeo

ABRAMOVIC, Marina. 2016. Marina Abramovic on performing “Rhythm 0” (1974). Vídeo de 3 minutos e 7 segundos. Postado por Marina Abramovic Institute em 5 de março, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

CHAPMAN, Evan. 2013. Square Peg Round Hole – “Living Room Music” by John Cage. Vídeo de 9 minutos e 51 segundos. Postado por Evan Chapman em 31 de julho, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=soHjfrf1Yvw>>. Acesso em: 15 de jan. 2021.

Curta Canal!. 2014. Curta! Com: Grupo EmpreZa. Vídeo de 2 minutos e 30 segundos. Postado no YouTube por Canal Curta! E em 21 de julho, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zkKyOeSC7mc>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

GOTTSCHALK, Jens. S/d. Body art – Live Performance / Vernissage. Vídeo de 7 minutos e 24 segundos. Postado no YouTube por Jens Gottschalk sem data. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FZahSe-ulE8>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

Grupo de Percussão da UFBA – Tema. 2022. Dois Episódios que não Contam nada Além de Números. Vídeo de 6 minutos e 08 segundos. Postado no YouTube por Grupo de Percussão da UFBA – Tema em 20 de julho, 2022. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=dyEvDjzph\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=dyEvDjzph_o)>. Acesso em: 08 de jul. 2023.

Guillermina de Bedoya – Flamenco & Danza Española. 2022. Servillanas com castañuetas. Vídeo de 5 minutos e 12 segundos. Postado no YouTube por Guillermina de Bedoya em 10 de agosto, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ji5VDeE1zGg>>. Acesso em: 14 de jul. 2023.

HNEDA, George. 2012. Light/ Dark- Marina Abramovic e Ulay- performance art. Vídeo de 1 minuto. Postado no YouTube por George Hneda em 17 de dezembro, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t-j0Ey2O4HU>>. Acesso em: 15 de jan. 2021.

Instrutora Lissandra. 2015. Coco de Roda Sucena Maringá – Ritmos e Manifestações afro-brasileiras. Vídeo de 4 minutos e 50 segundos. Postado no YouTube por Instrutora Lissandra em 28 de maio, 2015. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_u6nufWq1oM](https://www.youtube.com/watch?v=_u6nufWq1oM)>. Acesso em: 14 de jul. 2023.

MG, Montes Claros. 2018. Festa de Agosto de Montes Claros 2018 CATOPÊS. Vídeo de 2 minutos e 55 segundos. Postado no YouTube por Montes Claros MG em 26 de agosto, 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=PyO6k\\_oNI9Y](https://www.youtube.com/watch?v=PyO6k_oNI9Y)>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MOREIRA, Gabriela Coelho de Leão. 2020. Performance e Happening. Vídeo de 4 minutos e 58 segundos. Postado no YouTube por Gabriela Coelho de Leão Moreira em 6 de agosto, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W3afqqt3ZVg>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

NCSGArt. 2009. Jackson Pollock Action Paiting. Vídeo de 2 minutos e 54 segundos. Postado no YouTube por NCSGArt em 12 de maio, 2009. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=X3Uj\\_HAAvbk](https://www.youtube.com/watch?v=X3Uj_HAAvbk)>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

PINHEIRO, Manoel Carlos. 2016. Samba de Coco. Vídeo de 1 minuto e 27 segundos. Postado no YouTube por Manoel Carlos Pinheiro em 6 de junho, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w1lusEkMyX8>>. Acesso em: 14 de jul. 2023.

qua qua qua. 2016. Sarhan Situation 4 “vice versa”. Vídeo de 3 minutos e 55 segundos. Postado por Qua qua qua em 26 de julho, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Sik8xmH8f8>>. Acesso em: 15 de jan, 2021.

RIOS FILHO, Paulo. 2013. Paulo Rios Filho – nav tirs nekadus hibridus nº 3 (2011). Vídeo de 5 minutos e 03 segundos. Postado no YouTube por Paulo Rios Filho em 6 de maio, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bUqeHCOeSEQ>>. Acesso em: 08 de jul. 2023.

RIOS FILHO, Paulo. 2023. Paulo Rios Filho – Oxóssi (2022) – Aquim Sacramento, percussão. Vídeo de 17 minutos e 28 segundos. Postado no YouTube por Paulo Rios Filho em 27 de abril, 2023. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OPo0EhI2XLg>>. Acesso em: 08 de jul. 2023.

SACRAMENTO, Aquim. 2021. Grupo Piap – Dressur (Maurício Kagel). Vídeo de 24 minutos e 37 segundos. Postado por Aquim Sacramento em 8 de janeiro, 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/hStF4FcOsCE>>. Acesso em: 15 de jan. 2021.

SACRAMENTO, Aquim. 2020. Omar (Franco Donatoni) by Aquim Sacramento. Vídeo de 14 minutos e 23 segundos. Postado por Aquim Sacramento em 22 de junho, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VsOPD5RZ5QM>>. Acesso em: 22 de out. 2022.

SACRAMENTO, Aquim. 2014. Joseph Schwantner – Velocities. Vídeo de 8 minutos e 10 segundos. Postado por Aquim Sacramento em 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aLy7l8WcNgQ&t=2s>>. Acesso em: 22 de out. 2022.

SACRAMENTO, Aquim. 2023. Concerto Aquim Sacramento – Kansas University. Vídeo de 55 minutos e 21 segundos. Postado no YouTube por Aquim Sacramento em 7 de fevereiro, 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u9VkmMqL5nw>>. Acesso em: 08 de jul. 2023.

SACRAMENTO, Aquim. 2023. Coquim – Saudade das Laranjeiras (trecho). Vídeo de 1 minuto. Postado no YouTube por Aquim Sacramento em 3 de março, 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hGnok4usmYA>>. Acesso em: 08 de jul. 2023.

SENZOKU GAKUEN college of Music. 2015. Eitetsu Hayashi // Fertility of the Sea (Taiko). Vídeo de 10 minutos e 41 segundos. Postado no YouTube por SENZOKU GAKUEN college of Music em 6 de abril, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZagsLrNzg3I>>. Acesso em: 08 de jul. 2023.

SIMONE, Au Revoir. 2017. Fluxus festival (Wiesbaden 1962). Vídeo de 5 minutos e 54 segundos. Postado no YouTube por Au Revoir Simone em 9 de junho, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YibFHWZ66GQ>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

Tate. 2017. An introduction to Performance Art / TateShots. Vídeo de 3 minutos e 41 segundos. Postado no YouTube por Tate em 22 de setembro, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Z-YZ3A4mdk>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

Werni Kueng. 2010. Top Secret Drums Corps Basel. Vídeo de 1 minuto e 17 segundos. Postado no YouTube por werni kueng em 21 de junho, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=keF41Q-2490>>. Acesso em: 08 de jul. 2023.

## Referências de partitura

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

DONATONI, Franco. 1985. Omar. Partitura. G. Ricordi & s.p.a., Milão.

ICHIYANAGI, Toshi. 1991. The Source for solo marimba. Partitura. Tokyo: Schott Japan European American.

KAGEL, Mauricio. 1976-77. Dressur. Partitura. Peters Edition.

RIOS FILHO, Paulo. 2021-22. Oxóssi. Partitura.

SANTIAGO, Gilberto. 2017. Coquim – Saudade das Laranjeiras. Partitura.

SARHAN, François. S/d. Vice Versa. Partitura.

## Anexo A

### Repostas do compositor, Paulo Rios Filho, sobre Oxóssi e alguns elementos performativos e composicionais

#### **1. Quais aspectos rítmicos e melódicos refletem em cada seção? E de que maneira isso é visto na eletrônica?**

Boa parte do conteúdo rítmico e melódico da peça vem da análise e transformação sônica da gravação histórica da Mãe Menininha do Gantois cantando uma canção de Oxóssi, em 1940-41.

Há três fontes diferentes e complementares trabalhadas a partir dessa gravação e que geraram todo o material harmônico e rítmico da peça: a) a melodia literal da peça, transcrita e arranjada para vibrafone em dois momentos, a saber, cc. 96-104 e cc. 132-136; b) aquilo que chamei de "grande coro granular", uma malha tonal feita a partir de um processo de síntese granular com as vozes isoladas do fonograma de origem que, ao mesmo tempo que é utilizada na parte eletrônica desde o início da peça até o seu c. 96, forneceu posteriormente o conteúdo harmônico e rítmico básico da parte de percussão (cc. 55-82), em um processo reiterado de análise espectral, filtragem de parciais, representação simbólica e reescrita manual, elaborado em suporte computacional (puredata, SPEAR, Sonic Visualiser, e OpenMusic); c) as vozes isoladas da gravação original, sem os processos de síntese granular, passando também por um processo de análise, filtragem, representação e reescrita, similar ao descrito acima (cc. 108-131).

Há uma quarta dupla de fonte de materiais/procedimentos de transformação que é a, digamos, "multiplicação", por 1, 5, 6 e 7, das durações de células rítmicas de uma transcrição de Rafael Palmeira (em artigo publicado em 2021) da parte de rum do Agueré de Oxóssi tal qual tocada por Iuri Passos (que aliás me ajudou bastante também primeiro com seu trabalho de mestrado, que eu li inteiro durante a composição da peça, mas quando ele gentilmente aceitou nosso convite para um bate-papo online do projeto de extensão que temos aqui na UFSM), resultando em quintinas, sextinas e septinas, inexistentes no original transcrito (mas mantendo exatamente as mesmas proporções internas, em cada uma dessas quiálteras), além de algumas células sem alterações a partir do original transcrito (multiplicação por 1, no caso). Isso acontece nas duas seções com solo de atabaque, nos cc. 152-182, mas também nos solos de cowbells, desde o início da peça.

#### **2. Por que a escolha de cada instrumento em cada seção?**

Pra desenhar a percussão múltipla da forma como ela foi desenhada, a coisa toda passou principalmente por um filtro de imaginação sonora... imaginar esses timbres todos convivendo



um com o outro, as afinidades, ressonâncias e complementaridade entre vibrafone (que o foi o primeiro a ser definido, junto a você, lá no início), cowbells (almglocken), gongos e prato suspenso; o contraste dos tambores graves e sua contraparte aguda (os bongôs). Falo desse miolo central do set... há ainda, claro, o set menor, formado por tam-tam (raspado), chimes, prato (com arco) e berimbau; e o atabaque solista, que aparece mais perto do final da peça somente. A escolha do atabaque é óbvia, clara, cumpre a função, a nível de instrumentação, do arranjo da melodia original que também aparece na peça, mencionado acima. O prato com arco e o berimbau são alusões ao arco e flecha de Oxóssi. As vassourinhas, ao iruquerê. A enxada, do final, é para trazer a força de Oxóssi como provedor, para além da caça, orixá da agricultura que ele é... A enxada entrando na água, fertilidade, plantação, abundância, fartura.

### **3. De que maneira você enxerga a gestualidade, a performance nessa obra?**

Não sei se eu consigo ter uma percepção coerente da gestualidade da performance da obra, para além do fato de que, assistindo ao registro em vídeo que fizemos dessa performance, há uma integridade, uma espécie de beleza inerente a esse traço específico da performance. Talvez nem seja nada muito diferente de qualquer outra performance de qualquer outra obra — é sempre bonito **ver** a música sendo tocada, para além de simplesmente ouvi-la, são experiências diferentes.

Mas há algo na performance de Oxóssi que está ligado talvez a essa complementaridade timbrística entre vibrafone, cowbells e gongos, pois todo esse set central da percussão múltipla (que também inclui os tambores graves, os bongôs e o prato suspenso, mas estou falando sobretudo dos instrumentos com afinidade timbrística deste set), é efetivamente visto como um só instrumento: os fraseados começam no vibra e seguem de forma muito orgânica em seu passeio pelos cowbells e gongos, às vezes ficando por lá um pouco mais, às vezes tratando-se mesmo só de uma apojatura para um novo segmento melódico no vibra, os tambores funcionando mais como injetores de diferenças, pequenos interlúdios acontecem quando eles são convocados, em meio às frases desse hiperinstrumento vibrafone-cowbells-gongos — eles tecem comentários, puxam nosso ouvido rapidamente para um outro lugar, os tambores.

E isso tudo, esse emaranhamento dos diversos elementos da percussão múltipla, acho que gera um aspecto visual muito interessante, com dilatações e compressões do espaço gestual do performer, braços que se abrem rapidamente sendo reconduzidos a um espaço bastante fechado, os cotovelos se juntam e, inadvertidamente, um ataque abrupto e seco de prato interrompe o fluxo da coisa toda... Isso se aplica sobretudo à parte que acho performaticamente-visualmente mais interessante, que é a da seção central ali, do compasso 55 ao 82, mais ou menos. Mas está presente também na segunda seção inicial, com solo de berimbau mais cowbells, de uma outra forma, um pouco mais reduzida, mas seguindo a mesma ideia.

#### **4. Você a vê como uma música cênica? ou uma música que propõe para a execução gestos que geram significado?**

Aproveito essa pergunta para primeiro, continuar a resposta anterior, sobre o gestual da performance... acredito que todo gesto pode gerar significados. Mas não pensei nisso, durante o processo composicional de Oxóssi. Isso não quer dizer que não pensei no gestual. Na verdade, estava o tempo todo considerando o gestual, para escrever a peça. Compor, especialmente para percussão, não se trata de pôr bolinhas no papel. Os gestos musicais são ensaiados um a um em um híbrido de mentalização do gesto e simulação física sem instrumento (pois não tinha um disponível). Isso me aproxima bastante do resultado que imagino que possa alcançar, pois a organicidade do movimento, da coreografia da performance é talvez a principal garantidora do sucesso da empreitada — no fim, tudo se resume ao som que essa máquina corpo-instrumento pode fazer e como essa mesma máquina tem a capacidade de concatenar esses sons linearmente, um depois do outro, mais rápido, mais lento... Claro que essa simulação que eu fazia era toda muito lenta, mas me dava uma ideia do que era possível, primeiro, mas muito mais importante do que isso, do que parecia orgânico em termos de movimento. Ainda, nessa equação, entra o material harmônico e rítmico, sobre o qual já falei acima, que era na verdade ponto de partida de tudo, durante a composição.

Eu não diria que é uma peça cênica. Mas gosto de criar um certo efeito formal em algumas de minhas composições que é o do corte expressivo abrupto de uma estrutura inicial que retorna (no caso de Oxóssi, o grande coro granular), dando a impressão de que teríamos ali uma reexposição clássica, mas que nos leva então a uma nova realidade quase absurda, surreal, na peça... Em Oxóssi, esse recurso expressivo se dá com a guinada radical no conteúdo dramático, quando começa aquela parte explicitamente cênica, ao fim da peça. Toda aquela dramaticidade anterior, musicalmente construída, com as linhas viajando ao longo dos instrumentos todos, etc, dão lugar a uma procissão, a enxada como sino, o performer como uma espécie de sacerdote ou devoto, a enxada, a água, os grãos, o tabaco, os enunciados-de-evocação ("caça, comunidade, silêncio"), louvando as qualidades, os atributos de Oxóssi; vai lá e acende uma vela, num altar improvisado. Isso é explicitamente cênico, mas é visceralmente ligado ao conteúdo musical da peça, que vem todo lá do terreiro, mas também ao conteúdo expressivo, à minha admiração e gratidão a Oxóssi, às minhas memórias indo a terreiros para assistir a algumas festas durante minha graduação em Salvador, mas já depois de formado também, já em Parnaíba.

No meio, entre esses dois polos, eu diria que está o início da peça, com as referências proto-cênicas ao Ofá e ao iruquerê do berimbau e das vassourinhas; além de um trecho específico, no meio da peça, em que o gestual do performer foi pensado para de certa forma reproduzir a dança de Oxóssi, que é o trecho com acordes no vibra e apojaturas posteriores nos bombos, entre os compassos 108 e 131.

#### **5. Qual essa gravação que foi alicerce para toda a obra? Como podemos achá-la na internet?**

É uma gravação feita pelo linguista norte-americano, Lorenzo Turner, que em 1940-1941 esteve na Bahia gravando os cânticos e as histórias cantadas e contadas por líderes religiosos do Candomblé. Dentre as gravações, recuperadas, tratadas e lançadas pelo Projeto Memórias Afro-Atlânticas, está a de Mãe Menininha do Gantois cantando uma canção de Oxóssi, nomeada no álbum como Canção para Oxóssi N. 4. Pode ser encontrada em: <https://www.youtube.com/watch?v=HOwJMtPHEV0>

**6. Diria que essa obra tem nível iniciante, intermediário ou avançado? (essa é mais por curiosidade minha rsrs)**

Isso é você que me diz, rs. Mas acho que é avançado, né?

## Anexo B

Autorização de Publicação de Entrevista em Tese de Doutorado  
Instituição: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais  
Orientando: Aquim de Souza  
Orientador Fernando Chaib

Eu, Paulo Oliveira Rios Filho, autorizo a publicação da entrevista escrita dada para o orientando Aquim de Souza Lopes Almeida (Aquim Sacramento), sobre a minha obra Oxóssi (2021-22) escrita e dedicada ao mesmo, para a tese de doutorado de Souza, contando com citações dessa mesma entrevista e, em anexo, a íntegra dessa entrevista concedida.

A pesquisa foi desenvolvida na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, com orientação de Fernando Chaib, professor da instituição.



Paulo Rios Filho

19/07/2023

Santa Maria, RS