

MÚSICA, TEATRO, MÚSICA-TEATRO E PERCUSSÃO NA MÚSICA-TEATRO

Daniel Serale

dserale@hotmail.com.br

Orientador: Marcos Vieira Lucas

m.v.lucas@uol.com.br

RESUMO

O texto aqui apresentado é o resultado parcial de uma pesquisa em andamento, a qual tem por objetivo central a investigação do processo de interpretação de obras de música-teatro, focando no repertório brasileiro para um percussionista. O presente trabalho destaca algumas analogias básicas entre música e teatro e faz uma revisão histórica e teórica da música-teatro, a partir da qual pretende elucidar este conceito em comparação com os de ópera e teatro musical. Em seguida traça uma resenha histórica deste tipo de obra, com detalhe nas obras para percussão. Os dados obtidos por meio de revisão bibliográfica servem como base para levantar questões que permitam uma visão ampliada do fazer interpretativo: o percussionista não é mais só um executante dos seus instrumentos, mas é também ator, cantor ou bailarino. Conclui-se ressaltando como, na música-teatro, existe uma necessária relação fluida, equilibrada e consciente entre todos os elementos visuais e sonoros da obra.

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

ABSTRACT

The text presented here is the partial result of a research in progress, whose main purpose is to investigate the process of performance in Music Theater works, focusing on the Brazilian repertoire for one percussionist. The present work highlights some basic analogies between music and theater and makes a historical and theoretical revision of the music-theater, from which it intends to elucidate this concept in comparison with the opera and musical theater ones. After that, it traces a historical summary of this type of work, with detail in the percussion repertoire. The data obtained by bibliographical revision serves as a basis to raise questions that allow an extended vision of performance: the percussionist is no longer someone who just plays instruments, but also an actor, a singer or a dancer. We conclude standing out that, in music-theater, there must be a fluid, balanced and conscientious relationship between all visual and sonorous elements of the work.

Keywords: Performance – Music Theatre – Percussion – Brazilian repertoire

MÚSICA E TEATRO

Música e teatro são artes que sempre estiveram relacionadas, de diferentes maneiras e em diversas culturas ao longo da história. No ocidente, por exemplo, essa relação chegou a um alto grau de complexidade com o desenvolvimento da ópera. Porém, em meados do século XX, as novas tendências da vanguarda musical pouco tinham a ver com a tradição operística, e obras desse gênero praticamente já não eram produzidas. Por volta dos anos 60, alguns compositores começaram a se preocupar por encontrar novas formas de união entre música e teatro. Neste contexto, uma voz pouco influenciada pela tradição musical europeia começou a fazer-se ouvir, demonstrando que tal preocupação não era necessária. O trabalho do compositor John Cage, especialmente a partir dos anos 50 com as peças escritas para o pianista David Tudor, evidenciou o fato longamente negligenciado de “que toda música é por natureza teatro, que toda performance é drama!”.

Para compreender melhor o alcance e as consequências desta afirmação começaremos pelo lado oposto. Partindo da leitura dos grandes mestres do teatro, nos aproximaremos de algumas definições que nos ajudarão a pensar se a música não é também um ato teatral: “Posso tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo de um palco nu. Um homem caminha por este espaço vazio enquanto outro lhe observa, e isso é tudo que se necessita para realizar um ato teatral”¹. “Podemos definir o teatro como o que ‘sucede entre o espectador e o ator’²”. “Que é senão um intérprete entrando no palco? A música não é também o que sucede entre o intérprete e o ouvinte? Mas antes de passar pelo palco e a relação expressiva entre ator e espectador, há ainda características básicas que assemelham estas linguagens, e por serem tão naturalizadas que passam quase inadvertidas é preciso lembrá-las antes de continuar: tanto teatro quanto música são artes temporais, mesmo que eventualmente necessitem de um espaço para desenvolver-se; ambas problematizam os conceitos de compositor e intérprete; ambas são processuais; ambas se relacionam com um texto.

Vamos por partes: se a música pode ser pensada como teatro, o intérprete pode se pensar também como um ator. A afirmação de Grotowski “O ator é um homem que trabalha em público com seu corpo, oferecendo-o publicamente³” e “usando somente seu corpo e seu ofício⁴” aplica-se perfeitamente ao intérprete. Assim, a mais simples performance musical pode se assemelhar muito ao “teatro pobre” pregado por ele:

¹ Griffiths, Paul. *Modern music and after: directions since 1945*. 2. ed. Londres: Oxford University Press, 1995, p. 171.

² Brook, Peter. *The empty space*. Londres: MacGibbon & Kee Ltd., 1968, p. 9.

³ Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. 21. ed. México: Siglo XXI, 1992, p. 21.

⁴ Idem, p. 27.

⁵ Ibid., p. 15.

Eliminando gradualmente o que se apresentava como supérfluo, encontramos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurinos especiais, sem cenografia, sem um espaço separado para a representação (palco), sem iluminação, sem efeitos de som, etc. Não pode existir sem a relação ator-espectador na qual se estabelece a comunhão perceptual, direta e “viva”⁶.

Esta relação que se estabelece entre ator e espectador, não é do mesmo tipo da que se estabelece com o intérprete musical? E não é também esta relação viva e direta o que caracteriza e diferencia a música e o teatro de outras artes? O elemento fundamental é a “proximidade do organismo vivo. Devido a isto, cada desafio do ator, cada um dos seus atos mágicos (que o público é incapaz de reproduzir) vira algo grandioso, algo extraordinário, algo perto do êxtase”⁷. A função do performer é oferecer algo que não se encontra na vida cotidiana.

Por outra parte, o teatro, e também a música, diferente do cinema e as artes plásticas, afirmam-se sempre no presente, isso é o que têm de mais real e inquietante. Como artes processuais, a performance em música e em teatro compartilham as mesmas características:

O aspecto fundamental é que a *performance* é um ato de comunicação e, assim, está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá: se as condições da recepção variam também vão variar as da própria exibição. Além do mais, o inconsciente do *performer* estará unido ao dos espectadores que estarão dando parâmetros para sua performance⁸.

Bowen concorda com esta ideia ao dizer que “a estrutura da música variará dependendo de quem esteja tocando, quando, onde e para quem”, e agrega: “O que é crucial, então, é o reconhecimento de que as obras musicais são inseparáveis das performances únicas e individuais”⁹.

Mas, para lograr a relação com o público, se necessita trabalho e técnica, todo músico sabe disso. O corpo deve ser educado para se libertar de toda resistência, de todo automatismo que dificulte a ação. É mais uma analogia com o trabalho teatral:

A cada desafio, a cada excesso, a cada ruptura de barreiras escondidas correspondem técnicas novas num nível mais alto. [O ator] deve aprender a

⁶ Ibid., p. 13.

⁷ Ibid., p. 36.

⁸ Glusberg, Jorge. A arte da performance. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 68.

⁹ Bowen, José A. Finding the music in musicology: performance history of musical works. In: Cook, Nicholas; Everist, Mark (Eds.). *Rethinking music*. Londres: Oxford University Press, 1999, p. 424-451, p.436.

vencê-las também com a ajuda de certos exercícios básicos. Neles se inclui tudo: o movimento, a plasticidade do corpo, a gesticulação¹⁰.

Outro paralelo interessante pode ser traçado também entre a noção de perspectiva de Stanislawski e os “estágios de escuta” que postula Chueke.

Quando atuo tenho uma dupla existência (...). Uma é a perspectiva do papel. A outra é a perspectiva do ator e sua vida na cena¹¹.

A personagem nada sabe da perspectiva, do seu futuro, enquanto que o próprio artista deve pensar sempre nisso, ou seja, ter em conta a perspectiva (...). Mesmo que a personagem não deve (sic) conhecer o futuro, a perspectiva do papel segue sendo necessária para apreciar em todo momento o presente imediato, em forma melhor e mais completa, e se entregar integralmente a ele¹².

De maneira análoga, Zélia Chueke fala de “estágios de escuta” durante a execução: o intérprete escuta interiormente o estímulo musical, o som desejado antes de tocar, e logo confere com o resultado sonoro, conectando com o estímulo seguinte. O pianista Jörg Demus ratifica: “Eu me divido em duas pessoas: uma que está criando e sabe como tudo deve soar e outra que controla tudo, para ter certeza de que o som que está sendo produzido confere com o que está mentalmente armazenado¹³”.

Outra coisa têm em comum: estas artes precisam de um suporte para perdurar na memória. A escrita, texto ou partitura, continua sendo uma ampla fonte de debate. Na nossa área, a autoridade absoluta da partitura foi se afirmando ao longo do século XX, mas devemos lembrar que nem sempre foi assim. Mesmo no começo do século “estava claramente reconhecido que a partitura não é uma lista completa de instruções, e que o intérprete não é simplesmente um executante¹⁴”. A partitura representa no espaço do papel, “somente alguns dos elementos desse fenômeno temporal que chamamos música¹⁵”. Pelo contrário, no teatro esse debate foi iniciado muito antes por figuras como Artaud, quem já em 1938 sustentava: “Em vez de insistir em textos que se consideram definitivos e sagrados importa antes de tudo quebrar a sujeição do teatro ao texto, e recuperar a noção de uma espécie de linguagem

¹⁰ Grotowski, Gerzy, op. cit., p. 31.

¹¹ Stanislawski, Constantin. *Obras completas. El trabajo del actor sobre sí mismo*. Buenos Aires: Quetzal, 1979, p. 130

¹² Idem, p. 133.

¹³ Chueke, Zélia. Estágios de escuta durante a preparação e execução pianística na visão de seis pianistas de nosso tempo. In: Ray, Sonia (Org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005, p. 119-147, p. 138.

¹⁴ Bowen, José, op.cit., p. 439.

¹⁵ Idem.

única a metade de caminho entre gesto e pensamento¹⁶". Em 1965, Grotowski podia afirmar contundentemente "Sabemos que o texto *per se* não é teatro¹⁷". Essas reflexões têm sua contraparte na música tanto na ideia de partitura como "script¹⁸" (roteiro) de Cook, quanto no pensamento de Bowen, quem, a propósito dessa relação entre gesto e pensamento, afirma: "A maneira como tocamos uma obra determina o que pensamos a respeito dela, e vice-versa¹⁹".

Um grande intérprete, o pianista Robert MacDonald, declara adotar uma atitude comparável às técnicas usadas no teatro para tornar sempre nova a interpretação de uma peça tradicional: "temos que nos deixar embeber da música (...), como os atores fazem com os textos que interpretam", e enfatiza o fato de que "a música não nasce escrita na imaginação do compositor e por isso devemos tentar refazer o caminho através da partitura, para tentar captar a mensagem musical²⁰". Peter Brook, um dos maiores diretores de teatro de último século, aborda questões relacionadas ao texto no livro *O Espaço Vazio*. Suas palavras refletem fielmente o exposto até agora respeito da escrita e do papel do intérprete na recriação da obra.

Ouvimos ou lemos o mesmo conselho: "Interprete o que está escrito". Mas, o que está escrito? Certas claves sobre o papel, (...) registros das palavras que [o autor] desejava que fossem pronunciadas, palavras que surgem como sons de lábios de gente, com tom, pausa, ritmo e gesto como parte do seu significado. Uma palavra não começa como palavra, mas é um produto final que se inicia como impulso, estimulado pela atitude e conduta que ditam a necessidade de expressão. Este processo se realiza no interior do dramaturgo, e se repete dentro do ator. (...) O único modo de encontrar o verdadeiro caminho para a pronúncia de uma palavra é mediante um processo que ocorre lado a lado da criação original²¹.

Se relemos este mesmo trecho trocando apenas alguns termos, como "palavra" por "som", "dramaturgo" por "compositor" e "ator" por "intérprete", ficará ainda mais evidente o paralelo. Cook confirma: "a arte da performance habita a zona da

¹⁶ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica, 2003, p. 101.

¹⁷ Grotowski, Gerzy, op. cit., p. 16.

¹⁸ Cook, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.

¹⁹ Bowen, José, op.cit., p. 427.

²⁰ Chueke, Zélia. Estágios de escuta durante a preparação e execução pianística na visão de seis pianistas de nosso tempo. In: Ray, Sonia (Org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005, p. 119-147, p. 142.

²¹ Brook, Peter, op. cit., p. 13.

livre escolha que se estabelece dentro e ao redor da obra grafada²², ressaltando assim a liberdade do intérprete e sua responsabilidade como criador.

Do mesmo modo, o teatro se antecipou à música na busca por novas possibilidades de combinação das diversas áreas do fazer artístico numa unidade. Para Artaud “unir o teatro às possibilidades expressivas das formas, e o mundo dos gestos, ruídos, cores, movimentos, etc., é devolvê-lo ao seu primitivo destino²³”. Ele também sustentava que o ato mágico da encenação não é o reflexo do texto escrito, mas a projeção objetiva de “um gesto, uma palavra, um som, uma música e suas combinações²⁴”. A abertura de novas fronteiras exige do ator novas habilidades expressivas, ele “deve ser capaz também de expressar, mediante o som e o movimento, aqueles impulsos que habitam a fronteira que existe entre o sonho e a realidade. Em suma deve poder construir seu próprio sistema psicanalítico de sons e gestos²⁵”.

MÚSICA-TEATRO

Como mencionamos no início deste trabalho, a reflexão e busca, por parte de alguns compositores, de novas formas de relação entre música e teatro desembocou, em meados dos anos 60, na aparição de novas e “flexíveis combinações de música e drama, denominadas frequentemente como Música-Teatro²⁶” nas quais, música, texto e expressão cênica integram-se. Este tipo de obra já havia sido prenunciado em trabalhos como o *Pierrot Lunaire* (1912) de Schönberg e as pequenas obras dramáticas de Stravinsky, como *L'histoire du soldat* (1918), mas o peso dramático recaía na voz

feminina no primeiro caso, e na presença dos atores e a bailarina, no segundo, não ainda sobre os instrumentistas. Griffiths utiliza o termo Teatro Instrumental para designar estas novas expressões musicais, por fora da tradição operística, nas quais o drama pertence e é encenado tanto pelos instrumentistas quanto pelos cantores. A ideia fundamental, concretizada em obras de compositores como Berio, Cage, Kagel e Stockhausen, é que a performance musical é dramática por natureza: o solista em cena, vestido para o concerto, tocando sobre o palco, é um ator.

O Dicionário Oxford da Música define Música-Teatro (*Music Theatre*) como “um tipo de composição, às vezes quase-operístico, mas geralmente uma peça

²² Cook, Nicholas, op. cit., p. 10.

²³ Artaud, Antonin, op. cit., p. 79.

²⁴ Idem, p. 82.

²⁵ Grotowski, Jerzy, op. cit., p. 29.

²⁶ Griffiths, Paul, op. cit., p. 176.

concerto, para a qual uma apresentação semiencenada é necessária (...). O termo é evitado, porque uma definição precisa é impossível²⁷". Ante esta dificuldade de definição, Salzman e Dési argumentam que, como este é um conceito ainda em evolução que compreende diferentes vertentes e estilos, é mais fácil defini-lo pelo que não é: não ópera e não *musical*. Não é ópera, pois a Música-teatro não pretende a grandiosidade da Ópera tradicional (em termos econômicos, técnicos ou estéticos); mas também não é Teatro Musical, é dizer, *Musical Theatre* ou *Musical* (termo utilizado para designar os espetáculos musicais típicos de Broadway) nem, por extensão, nenhuma das formas populares de teatro contendo música designadas como *operetta*, *light opera*, *musical comedy*, *opéra comique*, ou *opéra bouffe*.

Música-Teatro é teatro musicalmente dirigido (isto é, decisivamente ligado ao tempo e organização musical) onde, pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistem, interação ou estão lado a lado em algum tipo de igualdade; mas interpretado por diferentes intérpretes, e em um âmbito social diferente, das obras categorizadas normalmente como óperas (executadas por cantores de ópera em teatros de ópera) ou musicais (executados por cantores de teatro em "legítimos" teatros)²⁸.

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

Voltando à definição citada, cabe frisar o fato de que os diferentes elementos que compõem uma peça de Música-teatro estão "decisivamente ligados ao tempo e a organização musical", por isso decidimos não utilizar o termo Música Cênica, que poderia nos levar a pensar em música incidental. Também descartamos a designação de obra de Meios Mistos (*Mixed Media works*), definida no dicionário Oxford como "obras teatrais, eventos, ou 'happenings' nas quais várias formas de arte estão combinadas, e.g. música, dança, cinema, dispositivos eletrônicos, etc."²⁹, pois nelas os diferentes elementos podem manter as suas características próprias e a sua individualidade fora da obra. Na Música-teatro "luzes, objetos, palavras, movimentos e instrumentos são articulados e compostos como se fossem sons, timbres e tempos. São música na mesma medida em que a música se tornou outra coisa"³⁰.

²⁷ Kennedy, Michael (Ed.). *The concise Oxford dictionary of music*. 3. ed. Londres: Oxford University Press, 1997.

²⁸ Salzman, Eric; Dési, Thomas. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008, p. 3.

²⁹ Kennedy, Michael (Ed.), op. cit.

³⁰ Barber, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987, p. 33.

Entre as primeiras obras deste tipo podemos citar *Circles* (1960), de Luciano Berio, para voz, harpa e dois percussionistas, onde a movimentação da soprano no palco evidencia a forma circular da peça e *Eight songs for a mad king* (1969), de Maxwell Davies. Exclusivamente instrumentais encontram-se, por exemplo, *Verses for Ensembles* (1969), de Harrison Birtwistle; a série de peças *Sequenze*, para solistas de diferentes instrumentos, onde Berio explora o poder sugestivo dos gestos e da presença física do performer; *Harlekin* (1975), de Karlheinz Stockhausen, para um clarinetista dançante; e *Match* (1964), de Mauricio Kagel. Nesta e outras peças, Kagel exige do intérprete não só extrema habilidade musical, mas também técnicas insólitas de interpretação ou a utilização de instrumentos incomuns, visando efeitos visuais e dramáticos. Por isso, como Barber assinala "... o Teatro Instrumental não se compõe para um instrumento, mas para um instrumentista (...) com olhar crítico e com reserva imaginativa para encontrar soluções técnicas próprias." E continua:

... quando a partitura se preencha de inúmeras indicações sonoras e teatrais e se roçam os limites do possível, a interpretação não pode ser fria, nem mecânica, nem apenas brilhante, mas se amplia ao campo psicológico. Pede-se [ao intérprete] uma execução tal que, faça o que fizer, ficará terrivelmente marcada pela sua individualidade³¹.

A PERCUSSÃO NA MÚSICA-TEATRO

Contemporaneamente ao florescimento da Música-teatro no panorama musical, se deu o desenvolvimento da Percussão Múltipla como disciplina particular. Também aqui podemos traçar seus antecedentes, desde a bateria, surgida nos Estados Unidos a começos do século XX, como união dos instrumentos da percussão de banda, até a ineludível Sonata para dois pianos e percussão (1937) de Bartók, onde dois percussionistas tocam todos os instrumentos típicos do naipe da percussão sinfônica quase ao mesmo nível solista dos pianistas. Mas só a partir de *Zyklus* (1959), de Stockhausen, o set de percussão passou a ser entendido como uma entidade instrumental única, com uma história e uma técnica próprias, separada dos seus instrumentos constituintes. Desde então, as composições para percussão múltipla foram se concentrando, segundo Steven Schick, em torno às seguintes ideias principais:

(1) O reconhecimento da estética visual na percussão múltipla e a exploração dos seus parâmetros coreográficos e escultóricos inerentes; (2) a unificação de sons percussivos com texto falado ou cantado; (3) percussão como teatro; e (4) a significativa exploração de novas sonoridades³².

³¹ Idem, p. 36.

³² Schick, Steven. Multiple percussion. In: Beck, John H. (Ed.). *Encyclopedia of percussion*. New York: Garland, 1995, p. 257-263, p. 259.

Em *Zyklus*, a posição circular do instrumental e o virtuosismo acrobático requerido na execução, inevitavelmente colocam em relevo as qualidades visuais e físicas inerentes da performance. Em *Circles*, Berio utiliza a riqueza sonora do poema de e.e. cummings, interpretado pela soprano, em conexão permanente com os sons da percussão. Na peça *Toucher* (1979), de Vinko Globokar, o percussionista deve recitar trechos do *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht enquanto se acompanha com instrumentos, previamente escolhidos por ele, que imitem o som da língua francesa. Nos anos 70 e 80, muitos compositores começaram a pensar na percussão múltipla como um meio principalmente teatral. Um excelente exemplo é a obra *Dressur* (1977), de Mauricio Kagel.

Kagel trata a percussão como teatro, não por pedir aos percussionistas encenarem o sentido emocional dos seus gestos musicais, mas por compor um cenário visual cuidadosamente controlado somado ao resultado acústico. Este último ponto é importante porque demonstra que a percussão múltipla é uma arte inerentemente teatral. Kagel não inventa um cenário virtual agregado para *Dressur*; ele descobre o natural teatro físico da percussão múltipla³³.

Deste mesmo compositor é *L'art bruit* (1995) (Ex.1), um solo para dois, onde um percussionista e um assistente realizam uma coreografia estritamente sincronizada, e cuidadosamente detalhada na partitura, ao longo de 23 minutos.

535

A. *P. rips the 2nd tambourine from A.'s hands* [WALK] slowly to the back

rip 2nd tambourine from A.'s hands, and immediately start playing

P. now dances - turning vigorously - along a diagonal towards the rear (see sketch from point 1 to 2), then to the front (from point 2 to point 3), and then back again, along a diagonal (from point 3 to point 4).

Dance rhythm of feet: r' l' | r' l'

Allegro (♩. c. 120)

1) in performing the tambourine part, not only hands but also knees, elbows, cheeks, chest, shoulders etc. should be brought into play

2. jingles rim centre shaking

2. 1. 3. 4. backw. forw. P. A.

Ex.1, *L'art bruit*, de Mauricio Kagel, c. 535-538.

³³ Idem, p. 260.

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

Ao anteriormente citado Globokar pertence também a peça *?Corporel* (1985) (Ex.2), na qual um percussionista explora as múltiplas possibilidades sonoras do próprio corpo.



Ex.2, *? Corporel*, de Vinko Globokar, n° 13-16.

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

Não podemos deixar de mencionar o compositor Georges Aperghis, de quem são algumas das obras mais importantes para percussão neste gênero, entre elas *Graffiti* (1980) e *Le corps à corps* (1982) (Ex.3).

Ex.3, *Le corps à corps*, de Georges Aperghis, p. 9.

Além do texto e da execução instrumental, são indicadas ações teatrais. No terceiro compasso pode ler-se: Gire a cabeça à direita, como se você fosse surpreendido por alguma coisa.

No Brasil, o compositor que mais se destacou na abordagem da Música-teatro foi Gilberto Mendes. Dele são as obras *Santos Football Music* (1969), para orquestra, duas fitas eletromagnéticas, e participação do público; e *Ashmatour* (1971), para vozes

e percussão. Devemos mencionar também a Tim Rescala, que, entre outras muitas peças, compôs *Drummer Drama* (1992), batalha entre um baterista e os sons de uma bateria eletrônica; e *A dois* (1992), na qual dois percussionistas encenam a vida cotidiana de um casal. Outro importante compositor, Jorge Antunes, também incursionou na Música-teatro, e especificamente utilizando a percussão em sua obra *Le Cru et le Cuit* (1994) (Ex.4), para sons pré-gravados e um percussionista, na qual o intérprete deve tocar e se locomover no palco sob precisas instruções da partitura.

The image displays a musical score for the piece "Le Cru et le Cuit" by Jorge Antunes. The score is presented in two systems, each with a horizontal timeline at the bottom.

The first system spans from 6' to 15' on the timeline. It consists of five measures with time signatures 4, 3, 3, 4, and 4. The illustrations include:

- Measure 1: A hand playing a box labeled 'G'.
- Measure 2: An eye.
- Measure 3: A hand playing a box labeled 'G'.
- Measure 4: A box labeled 'G' with a hand above it.
- Measure 5: A box labeled 'G' with a hand above it.

The second system spans from 20' to 35' on the timeline. It consists of five measures with time signatures 4, 2/4, 4, and 3. The illustrations include:

- Measure 1: A hand playing a box labeled 'G'.
- Measure 2: A hand playing a box labeled 'G' with a dynamic marking 'f'.
- Measure 3: A hand playing a box labeled 'G'.
- Measure 4: A hand playing a box labeled 'G'.
- Measure 5: A hand playing a box labeled 'G'.

 A "PLAY" instruction is shown in a dashed box between measures 2 and 3. A box with two circles is shown on the left side of the system.

Ex.4, *Le cru et le cuit*, de Jorge Antunes, 6^o-6':35".

As ações são indicadas sobre uma linha de tempo com diferentes símbolos: Andar, tropeçar com uma caixa de fósforos, tomá-la, olhar atentamente para ela como se fosse a primeira vez que se vê um objeto desse tipo, sacudi-la ligeiramente e percuti-la no ritmo indicado.

Esta, como as peças *Canção simples de tambor*, de Carlos Stasi, e *Cenas Sugestivas*, de Carlos Kater, são bons exemplos de obras de música-teatro para um percussionista no repertório brasileiro, e serão alvo de um estudo mais aprofundado em nossos próximos trabalhos. Cabe destacar também o trabalho do percussionista e compositor brasileiro João Dalgalarondo, professor da UNICAMP, idealizador e curador do Festival Internacional de Percussão “Ritmos da Terra”, quem, através de espetáculos de sua autoria como *Mãos*, *Pôr no Ritmo* e *Dr Plástico*, entre outros, é reconhecido como um dos mais representativos percussionistas na área da música-teatro no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debruçados no estudo do universo sonoro, raramente somos chamados a refletir sobre o parâmetro visual e cênico durante a nossa formação como instrumentistas, e se por acaso formos obrigados a fazê-lo, freqüentemente caímos no senso comum. Considerando que todo concerto é por si mesmo uma situação teatral, refletir sobre as questões aqui levantadas pode contribuir, não somente àqueles intérpretes interessados na Música-teatro, mas a todos os instrumentistas que desenvolvem sua atividade em público. Espera-se assim ampliar os horizontes e possibilidades do intérprete, colocando a música-teatro brasileira no debate acadêmico do campo artístico musical. Pretendendo ser apenas uma primeira aproximação, este trabalho deixa em aberto para futuras pesquisas questões mais específicas da performance nesta área.