Natali Calandrin Martins

MÚSICA CÊNICA NO REPERTÓRIO DE PERCUSSÃO CONTEMPORÂNEO: ESTUDO INTERPRETATIVO DE *TOUCHER*, DE VINKO GLOBOKAR

CAMPINAS

2015

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Natali Calandrin Martins

MÚSICA CÊNICA NO REPERTÓRIO DE PERCUSSÃO CONTEMPORÂNEO: ESTUDO INTERPRETATIVO DE ***TOUCHER***, DE VINKO GLOBOKAR

Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de mestra em Música na área de concentração: Música: teoria, criação e prática. Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto e co-orientação: Prof. Dr. Jorge Luis Schroeder.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA NATALI CALANDRIN MARTINS, E ORIENTADA PELO PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO.

ASSINATURA DO ORIENTADOR

_____

Unicamp

2015

Agência de fomento: Não se aplica
Nº processo: Não se aplica

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Martins, Natali Calandrin, 1977-
M366m Música cênica no repertório de percussão contemporâneo: estudo interpretativo de Toucher, de Vinko Globokar. / Natali Calandrin Martins. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.
Coorientador: Jorge Luis Schroeder.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Globokar, Vinko, 1934-. 2. Toucher (obra musical de Vinko Globokar). 3. Teatro musical. 4. Musica instrumental. 5. Percussão. I. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida,1972-. II. Schroeder, Jorge Luis. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Music theater in the contemporary repertoire: interpretative study Toucher by Vinko Globokar.
Palavras-chave em inglês:
Globokar, Vinko, 1934-
Toucher (musical work of Vinko Globokar)
Music theater
Instrumental music
Percussion
Área de concentração: Práticas Interpretativas
Titulação: Mestra em Música
Banca examinadora:
Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Esdras Rodrigues Silva
John Edward Boudler
Data de defesa: 10-08-2015
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Natali Calandrin Martins - RA 144264 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Presidente

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Titular

Prof. Dr. John Edward Boudler
Titular

Resumo: Essa dissertação trata de um estudo interpretativo da obra Toucher (1973), de Vinko Globokar, onde a problemática é a preparação e performance final de uma obra de música cênica para percussão. Elementos extra-musicais, como o texto teatral *A vida de Galilei*, de Bertold Brecht, no qual é baseada a obra são utilizados como material de suporte para as decisões interpretativas da obra. Em adição, a dissertação faz um breve levantamento de obras de música cênica para percussão.

Palavras-chave: Globokar, Vinko; Toucher, teatro musical, música instrumental, percussão.

Abstract: This work deals with an interpretative study on Toucher, by Vinko Globokar, where the main issue is the preparation and the final performance output of one work of scenic music for percussion. Extra musical elements, as the text of the play *Life of Galilei*, by Bertold Brecht, in which the work is based are utilized as the main material for support the interpretative decisions of the work. In addition, this dissertation includes a brief survey on works for scenic music for percussion.

Key-words: Globokar, Vinko; Toucher, music theater, instrumental music, percussion.

SUMÁRIO

Introdução.....1

1. Música cênica.....3

1.1 Música cênica e percussão.....11

2. A música cênica no repertório percussivo.....15

2.1 O repertório consagrado internacional para música cênica e percussão.....15

2.2 O repertório brasileiro para música cênica e percussão.....24

2.3 Notação da música cênica e percussão.....29

3. Vinko Globokar: trajetória profissional e aspectos composicionais.....43

4. Estudo interpretativo da obra *Toucher*.....52

4.1. Compreensão da partitura e dificuldades técnico musicais.....53

4.2. Contexto cênico e interpretativo.....102

5. Considerações finais.....115

6. Referências bibliográficas.....117

Para meus pais Acácio e Carolina
por toda compreensão com minhas indas e vindas
Sempre com muito amor e companheirismo.

AGRADECIMENTOS

A toda minha família pelo apoio às minhas decisões.

Ao companheiro Danislau por toda ajuda na revisão desse trabalho, pelas indicações literárias e imensa ajuda na interpretação e compreensão da *Vida de Galilei,* de Bertolt Brecht.

Ao orientador Prof. Dr. Fernando Hashimoto pela orientação nesse projeto.

Aos meus professores que muito me ensinaram na minha vida musical: Ricardo Bologna, Eduardo Gianesella, Carlos Stasi e John Boudler.

Aos meus grandes amigos Rodolfo Arilho, que me auxiliou muito na revisão do trabalho e sempre foi um enorme parceiro; Fernando Chaib, que muito me orientou nas nossas conversas e sempre foi um amigo presente, mesmo quando morava distante e Vinícius Barros, parceiro de todo o mestrado.

A todos os amigos e colegas músicos que contribuíram para o meu crescimento musical e todos os meus amigos que contribuem tanto para meu crescimento pessoal.

Lista de Figuras

Figura 1 - Partitura de *Le corps à corps*. 17
Figura 2 - Trecho da partitura de *Songs I-IX* 18
Figura 3 - Trecho da partitura de *And points North* 21
Figura 4 - Partitura de *Home work II.* 23
Figura 5 - Trecho da partitura de *Mãos*. 25
Figura 6 - Explicação sobre a escrita a ser adotada pelo compositor na obra *A dois*. 26
Figura 7 - Trecho da partitura de *A dois*. 27
Figura 8 - Trecho da partitura de *Sonhos*. 28
Figura 9 - Trecho musical e de fala da partitura de *Sonhos.* 29
Figura 10 - Trecho da obra *?Corporel*. 32
Figura 11 - Trecho que explica as notações de Globokar em *?Corporel*. 33
Figura 12 - Trecho da partitura *Silence must be*. 36
Figura 13 - Texto explicativo sobre *Silence must be*……..37
Figura 14 - Bula de Silence must be……...38
Figura 15 - Trecho da partitura de *Musique the Table*. 39
Figura 16 - Bula de *Musique the Table*. 40
Figura 17 - Cartaz em que figuram algumas obras de Globokar. Dentre elas, *Toucher*. 49
Figura 18 - Cartaz produzido por ocasião de concerto com duas obras de Vinko Globokar. 50
Figura 19 - Capa da obra *Toucher*, de Vinko Globokar, edição Peters……..51
Figura 20 - Introdução exposta na partitura e grade que relaciona cada fonema com o instrumento que será tocado. 54
Figura 21 - Toque no tamborim para obter o fonema *Ni* 59
Figura 22 - Toque no tamborim para obter o fonema *By* 60
Figura 23 - Toque no xequerê para obter o fonema *Scha* 61
Figura 24 - Toque no xequerê para obter o fonema *Votr* 61
Figura 25 - Toque no pandeiro para obter o fonema *Grã* 62
Figura 26 - Toque no pandeiro para obter o fonema *Do* 63
Figura 27 - Toque na conga para obter o fonema *Mê* 64
Figura 28 - Toque no conga para obter o fonema *Pê* 64
Figura 29 - Toque na frigideira para obter o fonema *Quipskol* 65
Figura 30 - Toque na frigideira para obter o fonema *Jou* 66
Figura 31 - Toque no djembê para obter o fonema *Gê* 67
Figura 32 - Toque no djembê para obter o fonema *Fê* 67
Figura 33 - Modo como se prepara o toque na moringa 68
Figura 34 - Toque na moringa para obter o fonema *Lã* 68
Figura 35 - Partitura da cena 1 de *Toucher - Szene 1.* 76
Figura 36 - Partitura da cena 2 de *Toucher - Szene 2*. 79
Figura 37 - Partitura da cena 3 de *Toucher - Szene 3*. 81
Figura 38 - Partitura da cena 4 de *Toucher - Szene 4*. 84
Figura 39 - Partitura da cena 5 de *Toucher - Szene 5*. 86
Figura 40 - Continuação da cena 5. 86
Figura 41 - Partitura da cena 6 de *Toucher - Szene 6.* 89
Figura 42 - Interlúdios de *Toucher.* 92
Figura 43 - *Set* utilizado pela autora para execução de *Toucher* 96

Introdução

Esta pesquisa visa colaborar no processo de estudo e de preparo de peças de música cênica, a partir de uma experiência pessoal. A dissertação aborda no início o tema música cênica para depois, focando-se na obra do trombonista e compositor francês Vinko Globokar, chamada *Toucher*, realizar um estudo interpretativo dessa obra.

O primeiro capítulo foi escrito após a realização de levantamento bibliográfico, que se ateve à definição de música cênica e percussão. Foi realizada uma breve discussão em torno de qual melhor termo a ser utilizado para designar esse tipo de arte, bem como foi estudado o contexto musical no qual esse gênero musical se desenvolveu.

No segundo capítulo foram citadas as obras mais relevantes desse gênero musical para percussão, com especial destaque para as obras de compositores brasileiros.

Utilizando-se de referênciais teóricos, o terceiro capítulo apresenta a obra *Toucher* e o compositor Vinko Globokar; sendo que a apresentação da obra *Toucher* foi feita com figuras ilustrativas de suas partituras, para depois se iniciar o estudo interpretativo propriamente dito.

Este estudo interpretativo da obra teve como base a experiência pessoal do performer, sendo utilizada a comparação com outras interpretações de percussionistas renomados. Foram discutidas, com maior profundidade, as questões de notação desse tipo de repertório, ressaltando a importância da bula, a importância do estudo do contexto cênico da obra e a análise mais detalhada das questões técnico musicais.

Um estudo sobre a obra teatral que serviu de alicerce para a composição de Vinko Globokar, *A Vida de Galilei* – escrita pelo autor alemão Bertolt Brecht – possibilitou que o intérprete pudesse dispor do maior número de ferramentas para melhor interpretação da obra.

Discussões pertinentes ao estudo interpretativo dessa obra foram realizadas, como desafios relacionados à montagens de percussão múltipla, pois *Toucher* foi escrita para uma montagem de múltipla percussão, com sete instrumentos escolhidos livremente pelo intérprete.

Nas considerações finais, o trabalho aborda questões importantes e pertinentes quanto à conscientização de que a música cênica é uma arte para ser intepretada por músicos em geral, sem se ter a pretensão de que estes atuem com o rigor técnico de atuação dos atores profissionais, porém sempre buscando extrema desenvoltura nas ações cênicas.

1. Música cênica

A definição do que vem a ser música cênica não é de fácil realização. Quando estamos diante das obras de música cênica, não temos a menor dúvida do que se trata a manifestação artística; porém, quando temos de expressá-la em palavras, sempre corremos o risco de falhar quanto à clareza nessa definição, podendo incorrer no erro de descrevê-la de forma que se confunda com ópera, musical ou teatro acompanhado de música. Em termos de linguística, podemos dizer que as linhas que separam esses eventos artísticos são tênues. Pode-se conduzir o leitor, sobretudo aquele que desconhece esse gênero musical, a entender a música cênica como outra manifestação artística similar, porém que não se trate dela em si. Ao ler alguma descrição não muito precisa sobre esse estilo musical, pode-se pensar em musicais como os da Broadway, em ópera, em teatro acompanhado de música, sendo que, na realidade, o objetivo era descrever música cênica ou teatro instrumental ou música-teatro.

Para Kennedy (1997), trata-se de uma difícil tarefa a de definir o que vem a ser música cênica; uma definição perfeita é impossível e, diante disso, Salzman e Désí (in Serale, 2012, p. 216) argumentam ser mais fácil iniciar a definição pelo que ela não é; logo, por um método de exclusão, música cênica não é ópera e não é musical[1].

A decisão sobre qual termo utilizar para a designação desse gênero é outro grande desafio, pois ainda há controvérsias sobre qual o melhor termo que se aplica a esse gênero musical. Há um grupo de pesquisadores que optou por chamá-la, ao invés de música cênica, de teatro musical ou música-teatro ou ainda teatro instrumental.

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

[1] aqui referindo-se, mais uma vez, aos musicais como os da Broadway.

Para que se possa entender, mais a fundo, a definição desse gênero, esclarecerei alguns aspectos sobre as possíveis junções de música e teatro, mas que ainda não se tratam de música cênica, eliminando assim as expressões artísticas que são semelhantes ao gênero mas não são o estilo em si. Evidentemente existem inúmeras maneiras de correlação entre essas duas grandes formas de arte: música e teatro. Tantas que seria difícil descrever todas com precisão. Porém abordarei as formas mais semelhantes à música cênica. Algumas se tratam de óperas, de musicais, de teatro convencional que utiliza músicas; mas, ainda assim, não se trata de música cênica, pois, nesse caso, é a música que utiliza o teatro.

Dessas outras formas de correlação (ópera, musical e teatro com música), farei breve menção, para que eu possa compará-las com música cênica e, assim, ao evidenciá-las, poderei explicar por exclusão, como foi indicado por Salzman e Désí. Sendo assim tem-se:

a– A ópera:

Gênero no qual música e teatro estão presentes, porém o canto é utilizado como a expressão máxima e constante de comunicação do texto, ou seja, uma ação cênica é harmoniosamente cantada e acompanhada de instrumentos musicais (KERMAN, 1990). As apresentações são, em geral, feitas em teatros de óperas, acompanhadas por uma orquestra ou grupo musical menor. Vale dizer que a ópera é parte da tradição da música clássica europeia e ocidental. O drama é apresentado utilizando elementos do teatro como cenografia, figurinos e atuação, mas a letra, conhecida como libreto, é cantada em lugar de ser falada (GUSE, 2007).

b– O teatro musical:

Por definição linguística tem-se "adjetivo de dois gêneros e substantivo masculino, diz-se de espetáculo teatral cantado e dançado" (FERREIRA, 1975); isso se refere bem ao estilo de musicais da Broadway. Nesse caso trata-se de uma forma de teatro que combina música, canções, dança e diálogos falados. Está delimitado, por um lado, pela sua co-relação com a ópera e, por outro, pelo cabaré; porém os três apresentam estilos diferentes, mas suas linhas delimitantes muitas vezes são difíceis de conceituar. Existem três componentes para um musical: a interpretação teatral, o enredo e a música. O enredo de um musical refere-se à parte falada (não cantada) da peça; portanto, o enredo se refere à parte dramática do espetáculo. A interpretação teatral se relaciona com as performances de dança, encenação e canto. A música e a letra juntas

formam o escopo do musical; as letras e o enredo são frequentemente impressos como um libreto, da mesma maneira que ocorre com a ópera. O teatro musical tem sinônimos como Teatro de Revista (Brasil), *Comédie musicale* (França).

Em âmbito nacional, o surgimento dos espetáculos musicais foi um dos primeiros momentos de formação de uma ampla e diversificada rede de produtos culturais voltados para a crescente população urbana das grandes cidades do século XIX. Teatro musical tornou-se um negócio lucrativo e em expansão a partir da década de 70 no Rio de Janeiro, e por conta desse evento passaram a existir trajetórias de alguns dos principais empresários teatrais do período e a abertura de inúmeras companhias que tinham a opereta, a mágica e a revista de ano como seus principais produtos. Voltada para o público heterogêneo das concentrações urbanas, esse novo ramo teatral não estava propriamente preocupado com o teatro edificante e investia na espetacularidade cênica, reunindo na produção de suas peças uma grande diversidade de sujeitos e práticas constitutivas do cenário cultural. Os artistas e profissionais envolvidos tornaram essa nova "indústria" do teatro musical em um campo de diálogos e confrontos culturais, propulsor de sua popularidade. A diversidade da música popular que emergiu ou se associou a esse teatro musical encontrou distintos espaços e estratégias para sua difusão, contribuindo, principalmente através da canção popular, para a formatação de um circuito de diversão urbana massificada (MENCARELLI, 2003).

c– O teatro convencional:

Talvez seja muito evidente dizer que existe a forma tradicional de teatro que se vale muito da música; mas não poderia deixar de citar uma arte que, embora una teatro e música, não se trate de música cênica. A música de cena no teatro coexiste com a imagem e com a representação teatral e a elas está ligada, de uma forma inseparável (LÓIO, 2010). Ou seja, o teatro convencional se vale da utilização de técnicas musicais para a construção de cenas e de personagens, e utiliza a música para a sonorização de cenas (MELLO, 2014). As práticas teatrais de origem grega e chinesa, referência para a dramaturgia, dos primórdios da cultura ocidental e oriental, apresentam a música como elemento recorrente na construção das narrativas. Com funções ritualistas, religiosas ou de perpetuação de tradições, as diversas culturas elaboraram suas próprias práticas teatrais baseadas na dança e, principalmente, na música. O teatro utiliza a música tanto na composição e elaboração dos personagens quanto diretamente em cena, podendo

ser executada ao vivo ou pela reprodução fonográfica. Há estudos, nos planos da expressão e do conteúdo da enunciação teatral, que exploram o modo como a música contribui e assim colabora na construção da narrativa e do discurso cênicos (BONGOSSIAN, 2012).

d– Música cênica, teatro musical, música-teatro ou ainda teatro instrumental:

Em um dos seus artigos fundamentais para o entendimento do teatro instrumental *"Qu'est-ce que le théâtre instrumental?"* de 1963, Kagel começa propondo uma necessária distinção entre as noções de teatro musical (ao estilo Broadway) e teatro instrumental (música cênica), baseada nas características de ação cantada, herdeira da ópera da primeira, e a participação teatral do instrumentista do segundo. Na música cênica encontramos ao menos música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistindo, interagindo e, geralmente, em plano de igualdade; mas interpretados por diferentes intérpretes, sendo esses músicos, e em um âmbito social diferente das obras categorizadas como óperas ou musicais (SALZMAN, DESI, 2008, p. 3). A música-teatro alia de forma diferenciada música, fala e gestos: som e gesto são uma mesma ação integrada, onde deve existir uma relação fluida, equilibrada e consciente entre todos os elementos visuais e sonoros da obra (SERALE, 2009, p. 216).

Segundo a definição do dicionário Oxford (in Serale, 2009, p. 215) a música nesse gênero é "um tipo de composição, às vezes quase-operístico, mas geralmente uma peça concerto, para a qual uma apresentação semiencenada é necessária…".

Serale observa que:

> Evidentemente, os limites entre a ópera contemporânea, a música-teatro em suas variadas formas e o musical moderno, frequentemente são difusos. Mas (…) 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 (SERALE, 2009).

No teatro instrumental, o conflito, ou posso dizer, a ação cênica é muitas vezes estabelecida entre o músico e seu instrumento ou entre os músicos entre si. Assim a música adquire uma essência teatral que brota quase espontaneamente da presença, ou da interação dos movimentos, gestos, ações, falas ou jogos cênicos, sendo esses muitas vezes pautados na estética do absurdo ou do extremo humor.

As obras de teatro instrumental apresentam desafios que ultrapassam a dimensão acústica, exigindo uma nova postura por parte do intérprete e sua abertura a novas habilidades expressivas. O modo singular com que cada um enfrenta e resolve esses desafios deixa uma marca pessoal no processo de interpretação das obras. Estas, por sua vez, se completam com a subjetividade do intérprete e se recriam a cada nova performance. (SERALE, 2009, p. 211).

Segundo Serale, a partir desse momento o fazer interpretativo passa a se alterar para o instrumentista, sobretudo aquele interessado na execução desse repertório: "o percussionista não é mais só um executante dos seus instrumentos, mas também é ator, cantor ou bailarino" (SERALE, 2009, p. 212) e eu diria que mais do que isso, o músico, que continua sendo músico, tendo suas funções outras como tocar em orquestras, grupos de música de câmara ou mesmo como solista de outro tipo mais tradicional de repertório, adquire uma amplitude no seu leque de ações artísticas, incorporando a capacidade de também atuar, cantar e dançar ao mesmo tempo em que toca, quando isso está sendo solicitado na partitura. Mas não existe a necessidade de que este músico atue como um ator e dance como um bailarino, em termos de rigor técnico dessas outras artes. O interessante da música cênica é que ela possibilita ao músico realizar essas funções sem ter de se tornar um expert nessas técnicas; sempre continuará sendo um músico que atua e que dança, quando se faz necessário, estando em cena.

Logo, diante dessas ações de fala e de dança que ocorrem nas obras desse gênero musical, o que se tem é: o movimento é uma ferramenta fundamental para a ação musical e passa a ser explorado de forma diferenciada na música cênica, como um elemento que necessariamente integra a cena.

De acordo com Kagel, pelo fato de o movimento ser um elemento fundamental do teatro instrumental, ele é utilizado na composição (KAGEL, 1983, p.107). A exploração do movimento é a marca essencial que distingue o teatro instrumental da execução tradicional de uma obra estritamente musical.

O meio acadêmico musical percussivo sempre se demonstrou bastante interessado no estudo dos seus movimentos, pois o gestual tem íntima relação com o movimento técnico do intérprete e com as respostas sonoras obtidas.

A percussão tem especial interesse pelo estudo e análise de seus movimentos, os quais são necessários para se percutir os instrumentos e assim obter a sonoridade desejada aliada ao visual gestual desejado para performances.

A meu ver, a música cênica traz uma necessidade de compreensão do seu gestual; o estudo dos seus movimentos é tão necessário quanto o estudo do movimento em performances estritamente musicais. E a música cênica pode se apropriar das discussões feitas sobre gesto e movimento na percussão, já que entra como condição indispensável para a realização da obra a exploração do gesto e das ações cênicas.

Percebo assim como a constatação feita por Chaib na conclusão de um de seus trabalhos, sobre gestual e música percussiva, se aplica perfeitamente à importância do movimento nas obras de música cênica:

> Através de certos conceitos procura-se oferecer condições ao percussionista para a construção de uma performance musical preocupada em gerir as relações gestuais do ponto de vista técnico, interpretativo e expressivo em função de uma obra executada. O objetivo é o de criar alternativas performativas que possam auxiliar o intérprete numa transmissão do conteúdo musical executado, tendo em vista a complexa relação que se estabelece geralmente entre os instrumentos de percussão, suas capacidades sonoras e os textos musicais presentes na partitura (CHAIB, 2013, p 179).

Ou seja, a problemática ou a discussão em torno do gestual percussivo também se aplica à problemática do gestual em músicas do teatro instrumental. Continuam sendo da alçada de músicos a preocupação com os estudos em relação à questão dos movimentos.

De acordo com Santiago e Meyerewicz, (2009, p. 85):

> {…}admite-se que a postura corporal e as informações transmitidas através de gestos poderão ser capazes de transformar as dimensões interpretativas relativas ao material sonoro produzido. No repertório destinado à música para percussão percebe-se como certos elementos que envolvem o corpo do intérprete durante a performance são particulares e imprescindíveis a esse tipo de fazer musical. Observa-se que as diversas formas da relação contato e resultado sonoro entre instrumentista e instrumento, uma vez que o gesto também será diversificado, geram distintos resultados e sendo assim tem-se que o gesto: produtor e transmissor do fenômeno sonoro, fundamental para a realização do som no instrumento acústico e para a execução de abordagens técnicas essenciais à realização de determinadas passagens musicais (SANTIAGO e MEYEREWICZ, 2009: 85).

Música cênica é um gênero musical ainda, de certa forma, pouco estudado, e por isso cito referências que abordam a questão do movimento e do gestual para música percussiva, como essenciais ao estudo da música cênica, pois aqui me refiro a uma música que é feita pelos percussionistas.

Observa-se a existência de poucos estudos sobre música-teatro até este momento. Dentre os escassos trabalhos realizados alguns se caracterizam pela tentativa de decodificação desse gênero. No levantamento efetuado encontrei a tese de Serrão (2011) na qual se buscou criar um método tão detalhado quanto possível, baseado em parâmetros sistematicamente organizados, o qual permitisse facilitar a compreensão do relacionamento das diversas componentes que constituem a matéria prima de obras genericamente abrangidas pela designação de "Teatro/Música" (SERRÃO, 2011). A tese em questão mais se focou em elencar os possíveis ítens que devem estar presentes nas análises do repertório cênico, para, diante disso, poder se afirmar se aquela obra de fato se enquadraria dentro do estilo.

Nas últimas décadas, iniciaram-se estudos acadêmicos quanto à performance e a criação de ferramentas metodológicas para execução de obras de música cênica percussivas, (UESUGUI, OLIVEIRA, 2014, p. 1) e aparentemente estamos presenciando um aumento cada vez maior de estudos que discutam sobre o processo criativo e performático dessas obras.

A música cênica, portanto, é de difícil definição quando se tem que descrevê-la, dada a similaridade descritiva com outras formas de arte; mas quando se está diante de um espetáculo no qual obras de música cênica são interpretadas, não há dúvida de que a percepção ocorrerá e que o público a distinguirá com facilidade de uma peça de teatro que utiliza música, de uma ópera ou de um musical. Weiss as define como obras que possuem uma teatralidade implícita (WEISS, 2014, p. 34).

A ideia fundamental da música cênica, concretizada em obras de compositores como Cage, Kagel e Stockhausen, e posteriormente por vários compositores como Chico Mello, Jorge Antunes, Carlos Kater, Gilberto Mendes, George Aperghis, Vinko Globokar, Sean Griffin, Eric Salzman, entre tantos outros, é que a performance musical é dramática por natureza: "o solista em cena, vestido para o concerto, tocando sobre o palco e toda ação musical não deixa de ser uma ação cênica" (SERALE, 2009, 215).

Porém nem toda ação cênica trata-se de uma ação musical. A música cênica se aprofunda nesse conceito.

Para que se possa entender a respeito do surgimento da música cênica, devo tentar resumir o que estava acontecendo com a música, e depois com o teatro, ou seja, as transformações que estavam se dando nas artes, no período histórico que permeou a época do surgimento desse gênero.

Entre 1949 e 1950 Olivier Messiaen escreveu a obra *Quatro Estudos de Ritmo*, para piano. Um desses estudos é o famoso *Modo de Valores e de Intensidades*, em que Messiaen desenvolve um vasto material sonoro com a serialização se estendendo não só às notas, mas também às durações, às intensidades e aos modos de ataque. Este foi o princípio de uma novidade artística que passaria a ser utilizada por toda a nova geração que surgia nos cursos de Darmstadt (Alemanha). Nessa época, Boulez (com 25 anos de idade), Luigi Nono (26 anos) e Stockhausen (22 anos) faziam parte da nova geração de compositores. Inspirada nas ideias de Messiaen, essa nova geração desenvolveu o chamado serialismo integral ou, como chamam alguns teóricos, a música pós serial. Porém não tardou a existir uma crise musical que, em 1953, chegava ao seu ápice, pois passou a ocorrer uma incomunicabilidade entre compositor e público e também entre compositor e intérprete. A escritura musical explorava ideias muitas vezes impossíveis de serem lidas e executadas. Os limites humanos eram desafiados, tanto no que se refere à velocidade motora do intérprete quanto à capacidade perceptiva do ouvinte (ANTUNES, 1995).

Em 1954 Iannis Xenakis publica um artigo intitulado *A crise da música serial*. No artigo ele aponta os fatores de auto-destruição das técnicas seriais. Como saída para a crise, Xenakis defende o uso da teoria das probabilidades na construção musical e inaugura uma nova e importante maneira de tratar e perceber os fenômenos sonoros macroscópicos. Mas a crise serial empurrou alguns compositores para outro caminho: o da música eletroacústica. O humanamente impossível de ser tocado tornou-se possível de ser concretizado com a manipulação direta da fita magnética (ANTUNES, 1995). No nosso país tínhamos, por exemplo, a seguinte produção musical que ia de encontro com os novos eventos musicais mundiais e que utilizava a fita magnética: composições como *Invocação em Defesa da Máquina* **(**1968), para percussão e fita magnética; composta por Jorge Antunes. Moteto em Ré Menor **(**1967), mais conhecido como *Beba Coca Cola*, para vozes corais e poema de Décio Pignatari, composta por Gilberto Mendes; *Santos Football Music* **(**1969), teatro musical, para orquestra e gravações de fitas eletromagnéticas, também de Gilberto Mendes.

Em período histórico semelhante, John Cage, em outro continente, em suas pesquisas e composições iniciadas na década de 50, e também durante suas aulas de composição e música experimental, criou aberturas para se repensar a música não mais como uma sucessão de notas, harmonia e ritmo e sim pulsação, nova fruição, temporalidade e especialidade. A música não era mais baseada unicamente em limites predeterminados e estanques como tons, semitons e

intervalos musicais elementares. Chamada a princípio de 'música aleatória' como reação ao serialismo, e posteriormente passou a existir também a composição que utilizava a liberdade de improvisação do intérprete – o qual obtinha do compositor somente uma orientação básica, sem forma estabelecida ou estática.

Artistas plásticos, dançarinos, atores, músicos, cineastas, entre outros intelectuais, buscavam imprimir ao seu trabalho um desenvolvimento criativo, dinâmico e ímpar, transformando as suas obras e inserindo-as em uma nova perspectiva criativa[2].

Nesse cenário e com essas novas inspirações nasceu um novo modo de música aliada ao teatro. Ela surge então em meados da década de 60, como resultado da preocupação de alguns compositores por encontrar novas formas de união entre as artes, formas essas diferenciadas das habituais até o dado momento.

Na Europa e na América do Norte surgem as primeiras obras que se enquadram nesse estilo, na década de 60; na Europa pode-se dizer que foi também o resultado de revoluções estéticas promovidas no final da Segunda Guerra Mundial, como as transformações sofridas pela própria linguagem musical pós-serial (WEISS, 2014, p.34).

A partir desse período, a utilização gradativa e cada vez maior das técnicas estendidas (execução não usual ou não ortodoxa do instrumento (SILVIO e PADOVANI, 2012) passou a ocorrer; as técnicas estendidas passaram a ser utilizadas de forma mais ampla na composição e, consequentemente, nas *performances* musicais. As técnicas estendidas foram então incorporadas nas composições de música cênica.

Alguns fatores aparecem como responsáveis pela busca por ampliações na forma de tocar os instrumentos, tais como: a consideração do timbre como elemento estrutural do discurso musical; proposta de criação de obras musicais que se aproximem das outras artes como a instalação, o *happening*, as performances cênicas, entre outras (TOFFOLO, 2010, p. 1280). Essa busca resultou no surgimento, dentre tantos distintos resultados estritamente musicais, de "flexíveis combinações de música e drama, denominadas frequentemente como música-teatro" (GRIFFITHS, 1995, p. 176) nas quais música, texto e expressão cênica integram-se. Isso resulta em uma nova dimensão do fazer musical, já que as ações instrumentais são escolhidas tanto por seu efeito visual quanto por seu resultado acústico (SERALE, 2012).

[2] Lima, in: http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c37a.pdf.

O novo gênero criado demonstra o questionamento dos compositores sobre vários aspectos do repertório que eram, até aquele momento, tradicionais: o contexto social burguês, a relação entre texto e música, a natureza narrativa da linguagem musical. O novo teatro musical passa então a ser tido como revolucionário, defendido por toda uma classe de intelectuais e artistas. O italiano Luigi Nono, por exemplo, chega a redigir um manifesto em favor de um novo teatro musical, e ao mesmo tempo põe suas ideias em prática em obras como Prometeo. Nono é um compositor cuja influência direta será sentida em outros compositores como, por exemplo, Mauricio Kagel.

No início dos anos 1960, Mauricio Kagel (compositor argentino, mas que viveu desde os anos 1950 na Alemanha) explora com grande liberdade uma nova linguagem musical, corroborando para o teatro instrumental, e assim compõe *Sonant* (1960). Este novo gênero lhe permite construir uma forma pessoal de música da negação, cujo conteúdo, segundo Weiss, seria inegavelmente político (WEISS, 2014, p.32-50). O gesto político é, para Mauricio Kagel, relacionado ao gesto teatral e ao processo de desconstrução da linguagem. Assim, ele inventa o conceito de teatro instrumental, com composições essencialmente baseadas na gestualidade, nas reações e atitudes dos músicos para com as situações cênicas e musicais propostas pela partitura.

1.1 Música cênica e percussão

Desde o surgimento desse novo gênero musical houve um grande número de compositores interessados em compor para a percussão; talvez pelo fato de que os percussionistas estejam sempre mais abertos a novas técnicas, porque lidam com uma vasta gama de instrumentos diferenciados.

O percussionista estuda e se prepara tanto para tocar tímpanos, pensando em suas baquetas corretas para cada trecho orquestral ou para cada obra solo; atento às afinações e manulações, quanto para tocar prato a dois, com outra gama completamente distinta de ajustes técnicos adequados para que se obtenha uma sonoridade desejada, quanto para tocar pandeiro sinfônico, caixa-clara, marimba, vibrafone, triângulo, reco-reco, ou seja, uma gama gigantesca de instrumentos. Essa abertura no fazer musical facilita a iniciativa de vários compositores para escreverem música-teatro para percussionistas. Os instrumentistas são mais receptivos a novos

desafios técnicos e os compositores terão à sua disposição uma grande gama de possibilidades sonoras e muitos timbres distintos.

Mesmo com indícios de que os instrumentos de percussão tenham sido os primeiros a surgir, no contexto da história da música ocidental, à exceção dos tímpanos, eles somente foram amplamente explorados no século XX. No século XXI a percussão viu-se com centenas de instrumentos, milhares de composições, inúmeras técnicas expressivas e de execução (FRUNGILLO, 2003).

O desenvolvimento dos processos de construção dos instrumentos, o amadurecimento técnico dos instrumentistas, a grande variedade de timbres e a presença marcante do gesto do músico na interpretação possibilitaram o surgimento de estratégias composicionais e recursos técnicos inovadores como novas técnicas interpretativas (TRALDI, CAMPOS, MANZOLLI, 2007).

De acordo com Morais e Stasi, 2010:

> O século XX foi caracterizado por uma grande expansão na quantidade de composições musicais escritas, com especial atenção para os instrumentos de percussão (solo, música de câmara, concertos, repertório orquestral, dentre outros). Diferentes compositores e escolas composicionais contribuíram para o desenvolvimento da literatura percussiva, gerando novas possibilidades interpretativas e novos desafios aos intérpretes (MORAIS e STASI, 2010).

Passou a haver grande interesse de exploração desse instrumento por parte de compositores e a percussão assumiu a posição de uma das principais fontes de novas sonoridades instrumentais no contexto da música contemporânea (TRALDI, CAMPOS, MANZOLLI, 2007) fator que se aplicou à música cênica.

Posso afirmar que um grande número de obras de música-teatro utiliza a percussão múltipla e, portanto, trata-se do instrumento mais utilizado para as composições desse gênero. É evidente que existem muitas composições para teclados e cênica, mas de fato, quando me deparo com a lista de obras, sem fazer um aprofundamento em todas as obras de teatro musical para percussão (pois tal tarefa seria por si só a construção de um catálogo inteiro e fugiria ao objetivo do presente trabalho), posso perceber que o maior número de obras de teatro instrumental foi composto para percussão múltipla.

O florescimento da música-teatro no panorama musical se deu em um momento muito próximo ao nascimento da percussão múltipla como disciplina particular. No começo do século XX pode-se dizer que, com a bateria (que não deixa de ser uma percussão múltipla onde se tocam pratos, bumbo a pedal, caixa-clara e tons – utilizando os pés e as mãos) houve o princípio ideológico do que viria a ser a múltipla percussão: um percussionista tocando mais de um instrumento por vez. Porém, foi somente em meados do século XX que se deu o desenvolvimento da múltipla percussão, e um repertório específico para a percussão múltipla se firmou de fato. A bateria acabou por se firmar como um instrumento único em particular e bastante diferenciado da percussão múltipla, que, por sua vez, se firmou como um instrumento musical particular e atende a outros propósitos musicais.

Percussão múltipla é definida por Payson (1973) como um termo aplicado à prática em que um executante tem a possibilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão. Pode-se complementar também que estes instrumentos podem ser de natureza diferente, como, por exemplo, a associação de teclados (vibrafone, marimba, xilofone, entre outros) com pratos, triângulo e/ou tímpanos, o que é bem distinto de uma associação só de tons ou só de pratos (MORAIS e STASI, 2010). Mas todas essas associações, mesmo que muito distintas entre si, recebem o nome de percussão múltipla.

Para Schick 2006 (in Moraes e Stasi, 2010), um "instrumento" de percussão múltipla consiste em uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma unidade poli-instrumental singular.

Vale ressaltar que, em alguns casos, o compositor deixa a instrumentação livre para a escolha do intérprete e em outros pede que este construa o instrumento a ser utilizado. Manifesta-se assim a busca por uma riqueza de timbres dentro da diversidade de instrumentos de percussão pensados para a composição.

Como marcos iniciais da percussão múltipla, pode-se citar as seguintes peças: *Musica para la torre* (1953 ou 1954)[3] de Mauricio Kagel; *27'10.554''* de Cage, de 1956, assim como *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen, *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman, *Intérieur I* (1965) de Helmut Lachenmann e *Janissary Music* (1966) de Charles Wuorinen. Obras nas quais o set de percussão passou a ser entendido como entidade instrumental única, com técnicas próprias, separadas dos instrumentos constituintes.

[3] A obra de Kagel é citada na literatura porém a partitura está perdida.

Diante desse vasto cenário musical, alguns compositores passaram a compor utilizando a percussão múltipla e ações de cena e de fala que configuram a música cênica. Como descreverei logo adiante, as composições utilizam, na sua maioria, múltipla percussão para música cênica.

Constatou-se que, no Brasil, houve uma intensificação na relação entre intérpretes e compositores nas últimas décadas, gerando obras cada vez mais idiomáticas para vários instrumentos (TULLIO, 2005). Da mesma forma, essa relação entre compositores e interpretes é crescente em relação às obras de músicas cênica. Eu mesma vivenciei a experiência de estreiar uma obra cênica composta especificamente para aquele momento em que eu e o compositor, Artur Rinaldi, podíamos debater a respeito dos limites do instrumento e das ações cênicas viáveis de serem executadas enquanto ocorreria uma execução musical concomitante, e assim Rinaldi compôs *Sonhos*, obra que tive a oportunidade de realizar a primeira audição, num recital, no Instituto de Artes da Unesp em 2007.

2. A música cênica no repertório percussivo

Esse capítulo visa fazer uma leve menção a um grande número de obras, as mais frequentemente executadas, do repertório de música cênica para percussão, tendo a consciência de que não tratará de todas as obras para percussão e teatro instrumental.

As obras citadas estarão dispostas por ano de composição e tento fazer um breve relato sobre cada uma, para que, a partir dessa reflexão, exista material necessário para a comparação com a obra que tratarei a seguir: *Toucher*. Esse panorama de obras poderá ilustrar, ao público com pouco contato com esse repertório, algumas das composições referenciais desse gênero musical. Um dos parâmetros para a escolha desse repertório é a frequência de execução dessas obras por percussionistas relevantes no cenário musical mundial.

As obras de compositores nacionais foram organizadas separadamente das internacionais. O critério adotado para as obras referenciais do repertório consagrado internancionalmente não foi aplicado às obras nacionais aqui citadas. Uma vez que o repertório nacional desse gênero, como dito anteriormente, é muito pequeno, achei por bem listar o maior número de obras nacionais, mesmo que pouco tocadas ou que tocadas somente no âmbito nacional, pretendendo divulgar essas obras para o nosso meio musical.

2.1 O repertório consagrado internacional para música cênica e percussão

Living Room Music (1940), de John Cage - apesar de não ser especificamente para percussão, a obra é comumente tocada por grupo de percussão. Trata-se de uma composição que que simula o ambiente de uma sala de estar. A obra é dividida em quatro movimentos, *I.To begin, II. Story, III.Melody e IV.End*, sendo que o compositor indica na partitura que os músicos devam utilizar como instrumentos alguns objetos presentes numa sala de estar; o segundo movimento tem como base e utiliza o poema *The world is round* (Gertrude Stein). O terceiro movimento é opcional e emprega uma melodia que pode ser tocada por qualquer instrumento melódico com a extensão utilizada pelo compositor.

Dressur **(**1977), de Mauricio Kagel - peça na qual o compositor solicita que os percussionistas encenem o sentido emocional dos seis gestos musicais. Segundo depoimento do

próprio compositor, trata-se de uma reflexão sobre o mundo do circo, trazendo tanto referências sonoras quanto visuais desse universo. Na realidade, Kagel utiliza o circo como metáfora para falar da dominação humana e de certos constrangimentos também comuns ao mundo da música. No circo, homens e animais são adestrados ou treinados para executar e repetir fielmente tarefas bizarras. *Dressur* significa adestramento ou um ato realizado por animais treinados[4]. Pode-se afirmar que, tratando-se de Kagel, um compositor com forte tendência política e crítica, a obra satiriza a maneira como alguns músicos são conduzidos a atuar de maneira adestrada nas suas interpretações musicais.

Le corps a corps pour un percussioniste et son zarb **(**1978), de Georges Aperghis - trata-se de um solo em que o percussionista toca zarb (instrumento de percussão iraniano feito tradicionalmente em corpo de madeira, com pele animal na parte superior, utilizado no mundo árabe e nas nações próximas: Turquia, Irã - Persas, Quirguízia e Israel. Inclui-se na percussão típica de países como o Cazaquistão, o Turcomenistão e o Uzbequistão) e relata um episódio esportivo sanguinolento, remetendo assim ao mundo de absurdos e do irreal. Na Figura 1 pode-se observar a partitura da obra. O primeiro pentagrama refere-se ao que deve ser dito durante a execução musical, e o segundo pentagrama o que deve ser tocado no Zarb.

[4] Informação colhida nas Notas de Programa do concerto *Celebrating Kagel*, realizado em 22/02/2010, por Paul Griffiths. In: http://www.mondayeveningconcerts.org/notes/022210.html

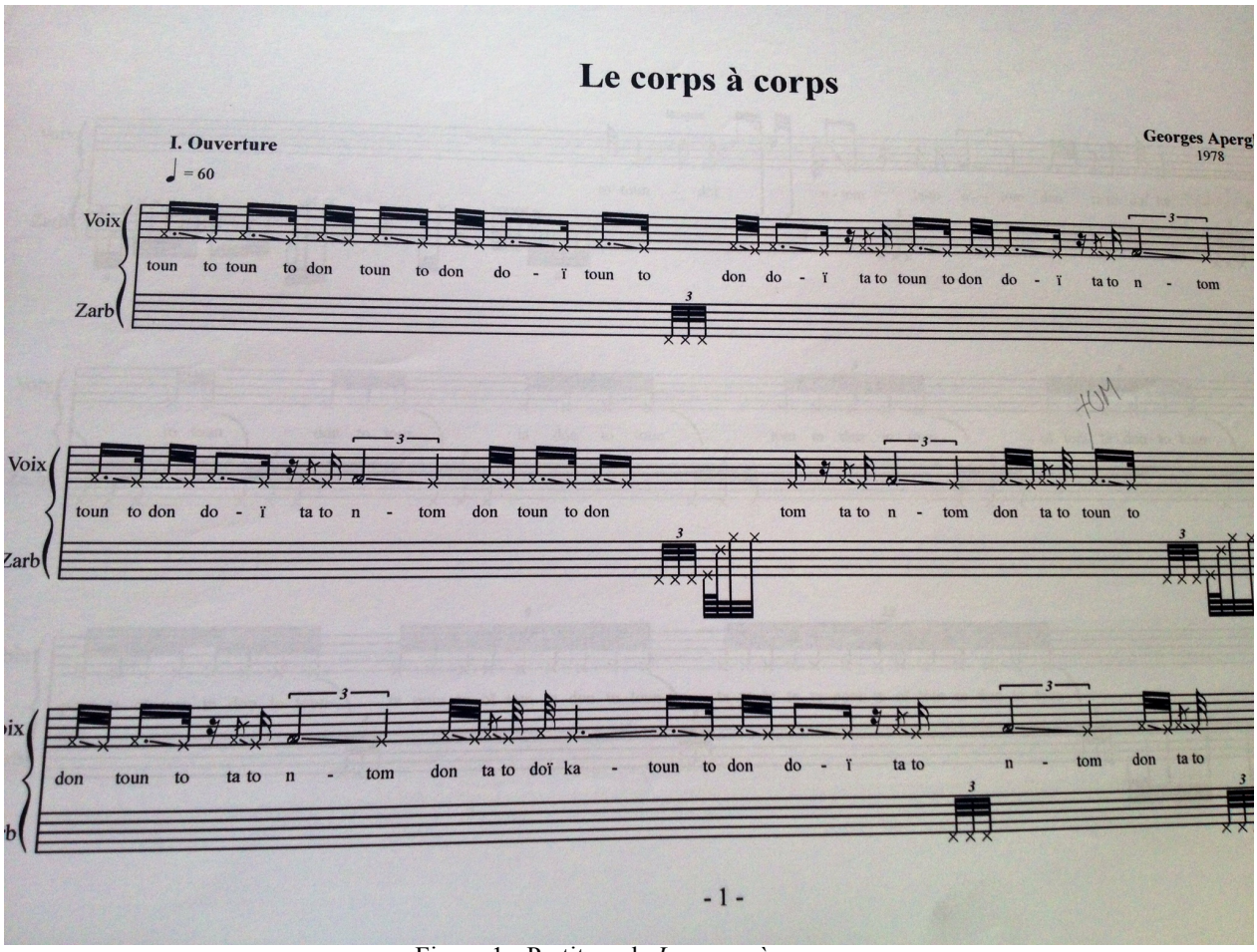

Figura 1 - Partitura de *Le corps à corps*.

*Graffitis (*1980), de Georges Aperghis - consiste em um solo de percussão em que o intérprete está sempre tocando seu set de percussão múltipla com as mãos e utilizando muitos fonemas e frases ou palavras soltas, vivenciando um dilema entre pegar ou não as baquetas. Ele passa todo o solo nesse dilema e não utiliza as baquetas.

Songs I-IX **(**1980/82), de Stuart Saunders Smith - peça dividida em dez pequenas cenas, para solo de percussão. Trata-se de uma das peças mais executadas, dentro desse gênero, nos Estados Unidos. A Figura 2 mostra uma parte da primeira página da partitura dessa obra, na qual tem-se todo o texto que deve ser falado enquanto o percussionista também executa frases musicias.

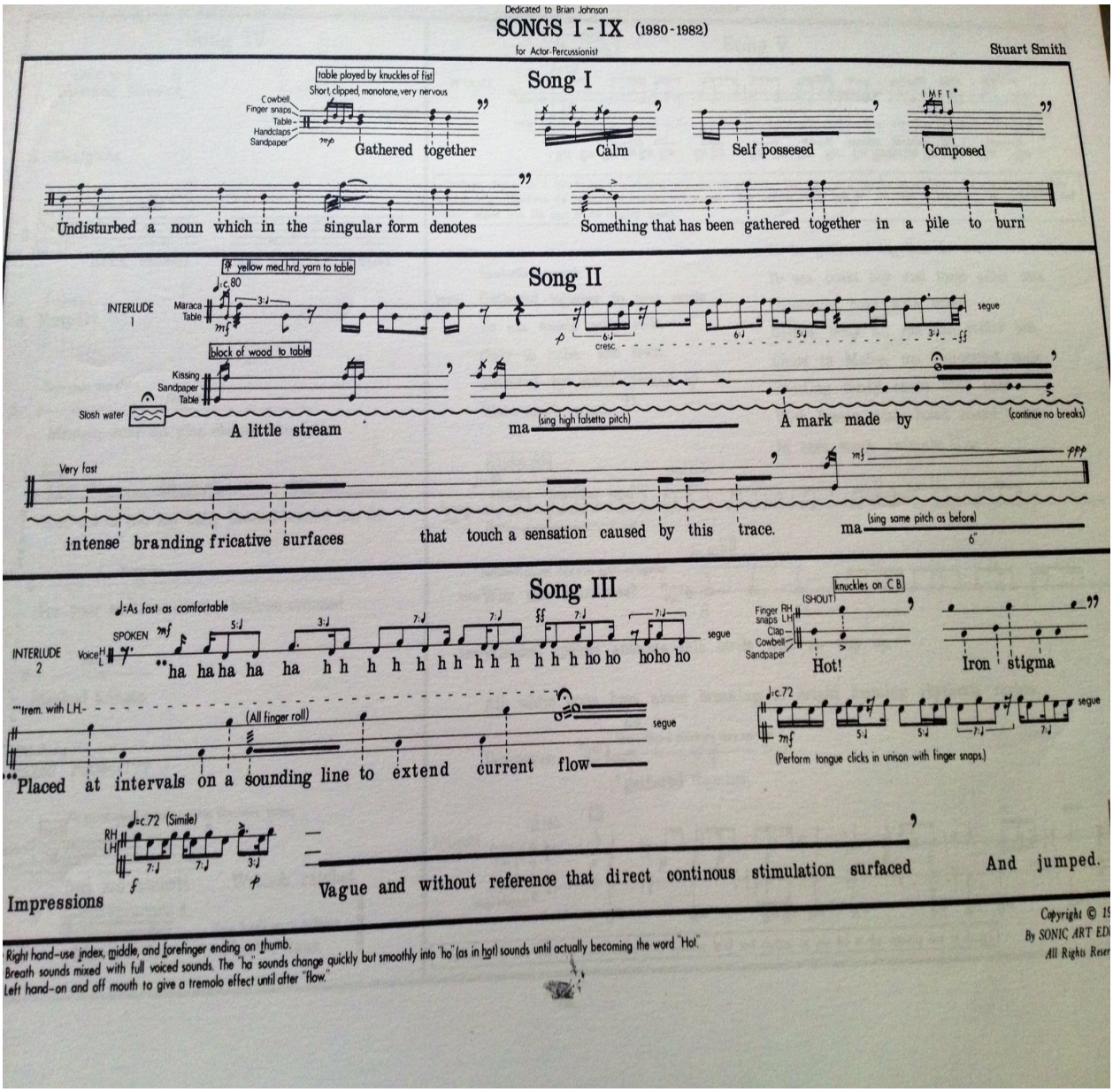

Figura 2 - Trecho da partitura de *Songs I-IX*

Le guetteurs de sons (1981), de Georges Aperghis - é composta para um trio de percussionistas, que tocam tons e bumbo a pedal e utilizam fonemas e palavras soltas até o momento em que algumas frases longas são ditas. Relata as três fases da vida de um ser humano, a infância passando para a adolescência, a fase adulta e a velhice, sempre com o propósito de se buscar o som (caçadores do som pode-se dizer sobre o título). É uma peça de longa duração, cerca de 23 minutos.

Rrrrrr....(1981/82), de Maurice Kagel - são seis pequenos movimentos para duo de percussão. Essa obra tem duração aproximada de 12 minutos. Todos os movimentos têm nomes que começam com a letra "R". A obra se caracteriza pelo humor.

Le coup de foudre pour percussion (1982), de Georges Aperghis - uma composição dedicada ao percussionista Gaston Sylvestre, que é um percussionista muito envolvido com o teatro musical. Também um solo para percussão múltipla, fala e eletrônica.

?Corporel **(**1985), de Vinko Globokar - solo para percussionista ou qualquer outro músico – se bem que quase sempre executado por percussionista, no qual o intérprete explora as possibilidades sonoras de seu corpo, utilizando percussão corporal, porém se inicia com as mãos cobrindo o rosto e demonstrando o resultado do rosto alterado pela massagem facial, enquanto o intérprete faz um suave som da vogal "a" ao deslizar a mão pelo rosto e inicia a percussão corporal tocando o próprio crânio e rosto. Há trechos de canto com boca chiusa, utilização de fonemas e onomatopeias, e parece ter alto caráter político quando o compositor coloca uma única e forte frase no momento ápice da peça: "eu li recentemente certa frase; a história dos homens é uma longa sucessão de sinônimos de um mesmo vocábulo, contradizer isso, é um dever".[5]

To the earth (1985), de Frederic Rzewski - solo de percussão para quatro vasinhos de flores, tocados enquanto o percussionista recita trechos do texto, um hino homérico que o compositor utilizou.

Lost and Found **(**1985), de Frederic Rzewski - solo de percussão para corpo e voz, não utiliza instrumentos; o percussionista recita um texto enquanto está sentado em frente a uma mesa e algumas vezes repercute o próprio corpo ou a mesa.

Musique the table **(**1987), de Thierry De Mey - para trio de percussão e três mesas, nas quais os percussionistas fazem um balé coreografado com as mãos, do modo exato como está

[5] Tradução da autora (todas as traduções nessa dissertação foram realizadas pela autora. Os casos excepcionais serão indicados).

descrito na partitura e, assim, além de apresentar a dança com as mãos para o público, também tiram som da mesa, percutindo partes da mesma.

Full circle (1988), de David Macbride - solo de caixa-clara no qual há distintas indicações de movimentação em torno do instrumento. O músico se posiciona de costas para a platéia e também nas laterais do instrumento enquanto executa a parte musical. O compositor também dá indicações de que o músico deve ter duas máscaras usadas uma no rosto e uma na parte de trás do crânio, que será vista quando ele se virar de costas para a platéia, as máscaras devem ter expressões faciais neutra e a outra extremamente forte, expressando o mal ou a raiva, marcada com linhas vermelhas e pretas.

And points North **(**1990), de Stuart Saunders Smith - uma peça para solo de percussão e na qual o próprio percussionista é também narrador. Utiliza múltipla percussão como *wood block,* gongo chinês, pratos tibetanos, assim como instrumentos achados pela cidade e pedaços de madeira. A Figura 3 demonstra como o compositor optou por relacionar o texto a ser falado com as ações musicais.

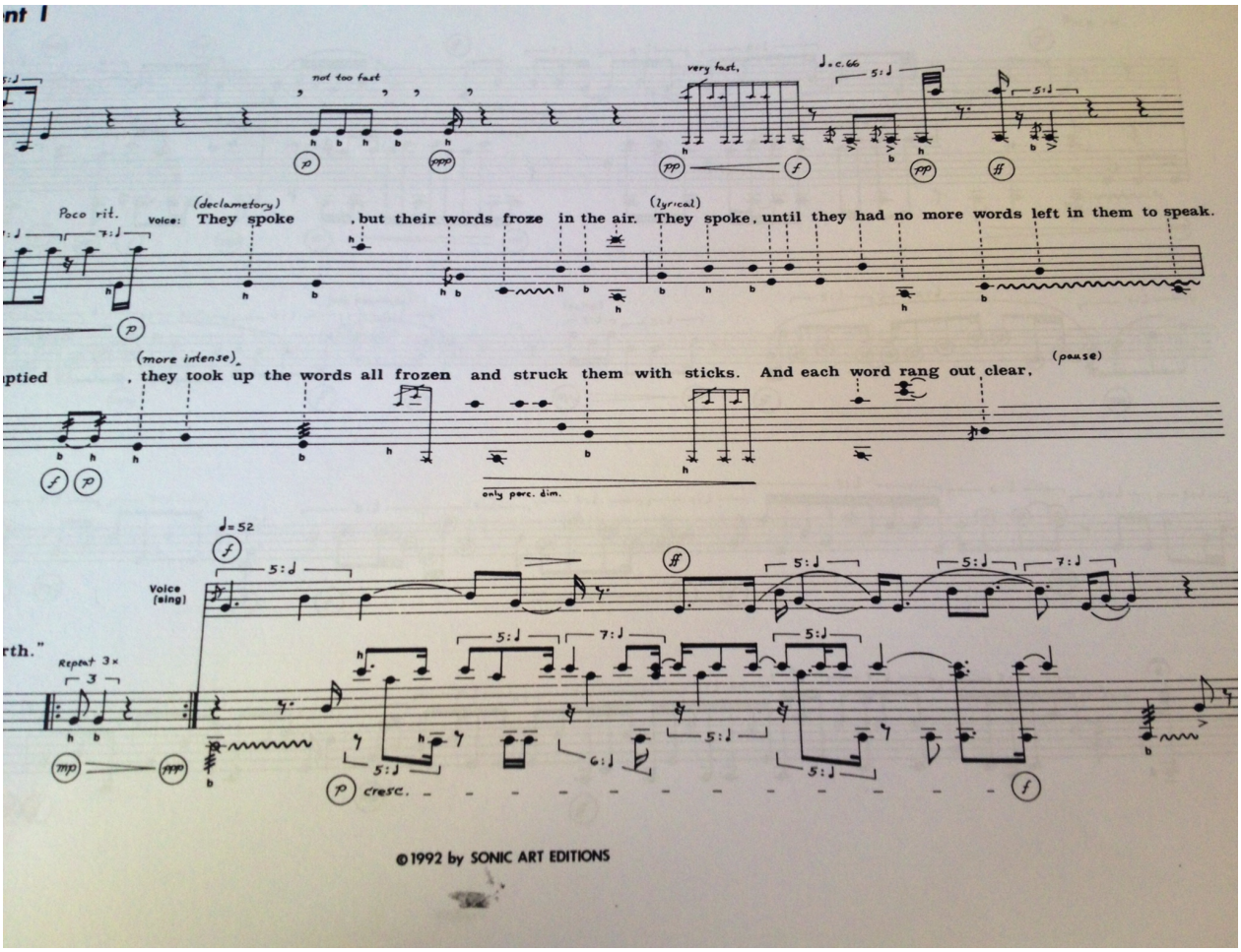

Figura 3 - Trecho da partitura de *And points North*

Dialog über erde **(**1994), Vinko Globokar - obra solo para percussão na qual o músico utiliza uma grande gama de instrumentos de percussão que, logo após percutí-los são colocados numa bacia cheia de água; simultaneamente, com a outra mão, toca uma folha de zinco: os ritmos crescem e, apenas quando a obra está bastante avançada (mais da metade de sua duração), é que começam a entrar os elementos mais cênicos e de fala.

To the gods of rhythm, for drum (djembe) and voice (1994), de Nebojsa Jovan Zivkovic - trata-se de um solo no qual o pecussionista toca djembê e fala acompanhando o solo. A composição é inspirada na cultura africana e dos balcãs. Também há uma melodia que o

intérprete deve cantar enquanto sola no djembê que foi inspirada em uma canção utilizada pela igreja ortodoxa sérvia[6].

L'art bruit **(**1995), de Mauricio Kagel - um solo para dois percussionistas, onde um realiza o trabalho de assistente do outro e ambos realizam uma coreografia estritamente sincronizada e detalhada na partitura.

Silence must be **(**2002), de Thierry De Mey - obra solo para percussionista e tape, inicialmente o percussionista demonstra o seu batimento cardíaco para a platéia e assim mantém o pulso da peça de acordo com esse andamento, a seguir o intéprete rege um cinco contra três, em total silêncio; depois repete os movimentos com o tape disparado e todos os seus movimentos fazem completo sentido, como se ele estivesse regendo os sons. Acontecem citações de movimentos de *Musique de Table* durante a obra e ao final a frase "silence must be" é desenhada no ar com os movimentos do percussionista.

Patty Cake **(**2005), de Sean Griffin - para duo de percussionistas, uma obra que explora as frases rítmicas entre os dois músicos, com alto nível de coodernação e de movimentos, que vão ficando cada vez mais complexos e necessitam ser sincronizados e totalmente decorados.

Home work II for a singing percussionist **(**2008-2009), de François Sarhan - um solo para percutir no próprio corpo e também para cantar. Bastante virtuosístico. A Figura 4 mostra que o compositor optou por descrever na linha de cima as ações de fala e no pentagrama logo abaixo, as ações musicais a serem executadas com dedos, mãos e pés.

[6] http://www.zivkovic.de/p-notes.htm

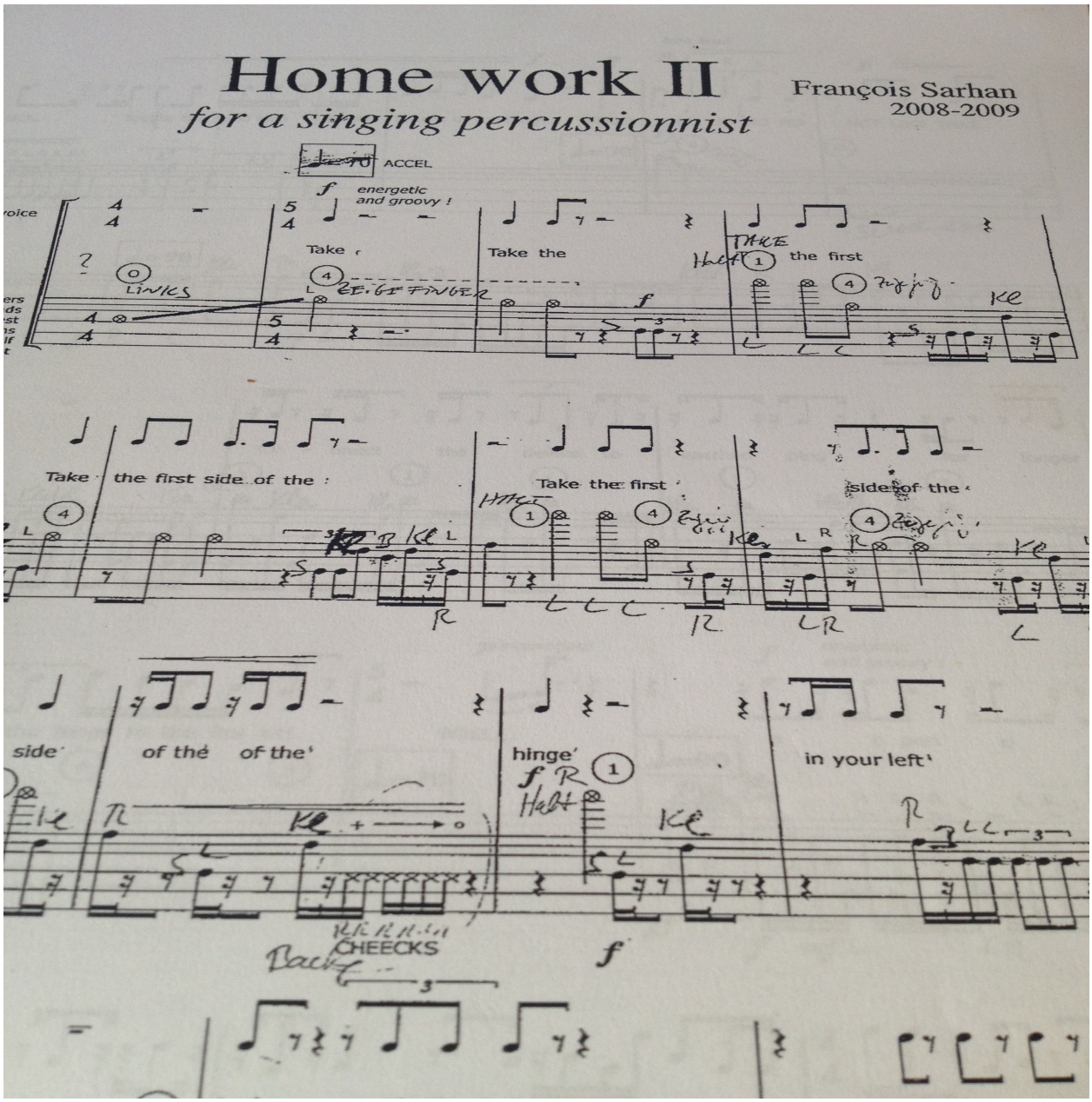

Figura 4 - Partitura de *Home work II.*

Aphasia **(**2010), de Mark Applebaum - um solo escrito para cantor e tape, mas tem sido muito executada por percussionistas. O tape é pré-gravado e o instrumentista executa os movimentos sincronizados com os eventos sonoros do tape.

Vice Versa **(**2011), de François Sarhan - obra para dois percussionistas que se sentam um de frente para o outro e utilizam muita percussão corporal, na qual dão tapas em seus próprios rostos e um no rosto do outro, e se cumprimentam muitas vezes dando as mãos, e por diversas vezes trocam de lugar.

Retroveilles **(**2013), de Georges Aperghis - obra para dois percussionistas cômicos, que começam a obra se abraçando, como num cumprimento e que, a partir daí, executam uma série de ritmos com as mãos, percutindo as costas do outro. Ao longo da obra os percussionistas usam fonemas em distintas formas rítmicas, até soltarem o abraço e passarem a conversar e paulatinamente discutir, com movimentação entre suas mãos. Depois passam a executar ritmos com os pés e as pernas.

2.2 O repertório brasileiro para música cênica e percussão

Bravo **(**1989), de Tim Rescala - para quatro percussionistas, peça na qual os percussionistas estão sentados no palco, de frente para a plateia, mas dispostos também como uma plateia, e apresentam comportamento como se fossem plateia, batendo palmas, tossindo, dizendo bravo, *bis* ou vaiando.

Mãos **(**1990), João Dalgalarondo - trata-se de um solo de percussão escrito para dois tons, onde utiliza as mãos de forma cênica para o público. O percussionista realiza ações cômicas que dão vida às mãos, como se elas fossem independentes do próprio músico. Na Figura 5 aparece um trecho da partitura de *Mãos*, em que o compositor explica literalmente através de notação o gestual que deve ser interpretado pelo músico com a mão esquerda enquanto a mão direita toca o ritmo que está descrito da linha abaixo.

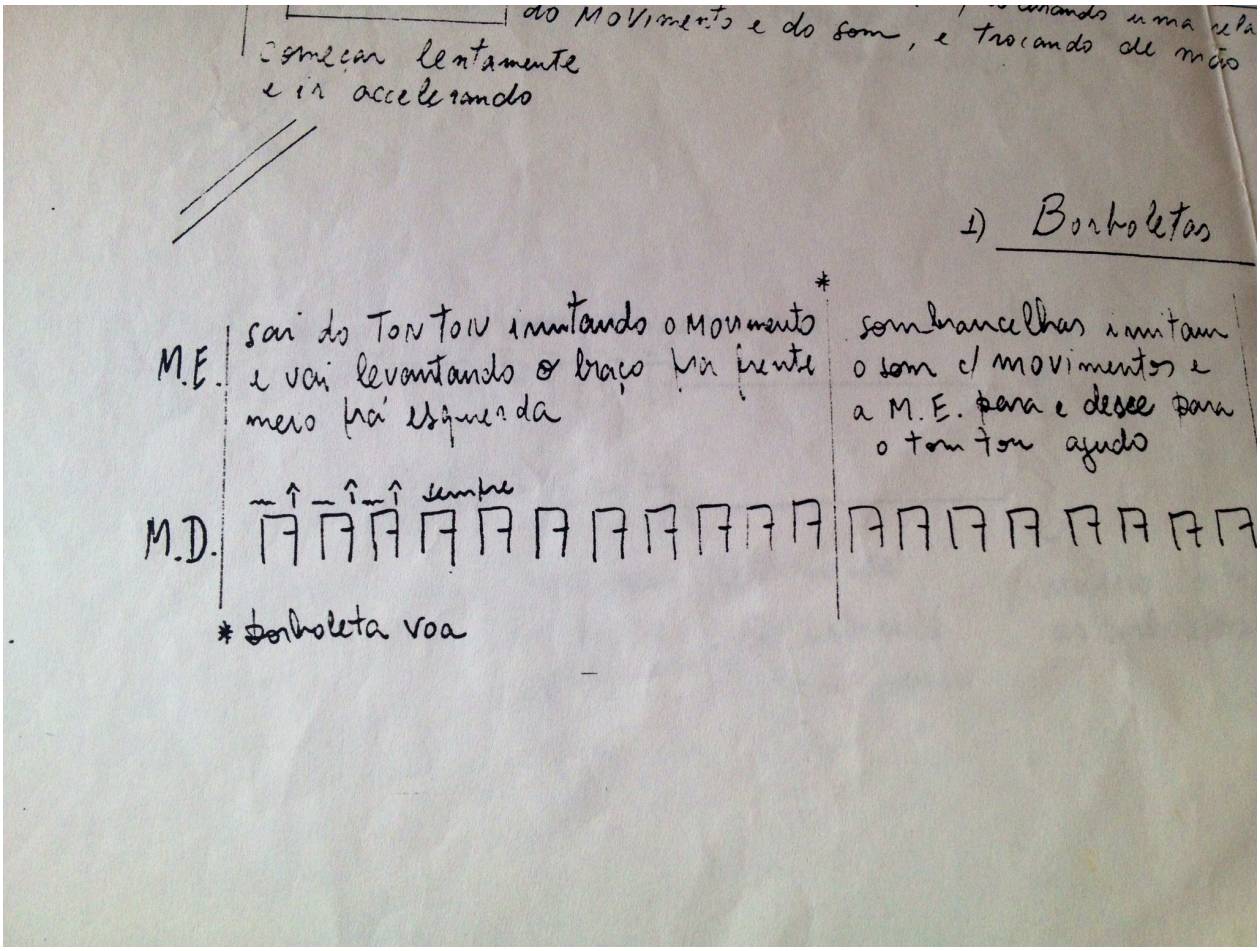

Figura 5 - Trecho da partitura de *Mãos*.

A dois (1992), de Tim Rescala – para duo de percussão, onde os percussionistas, cada qual com o seu set de percussão múltipla, travam um diálogo retratando um casal discutindo para decidir se irão assistir ao jogo de futebol ou ao último capítulo de uma novela. Cada percussionista deve falar ao mesmo tempo em que toca seu set e o compositor explora ao longo da peça uma estrutura rítmica incluindo polirritmia como 5 contra 4, ou 3 contra 2, tanto no set como em contraposição voz e percussão. Na Figura 6 observa-se as instruções que Tim Rescala dá sobre como funciona a sua escrita, por exemplo, ele explica qual linha do pentagrama é referente a qual instrumento a ser tocado. O pentagrama superior é a indicação de fala, nesse caso ele descreve estritamente o ritmo a ser executado também na fala. Na Figura 7 vê-se a descrição rítmica para cada palavra.

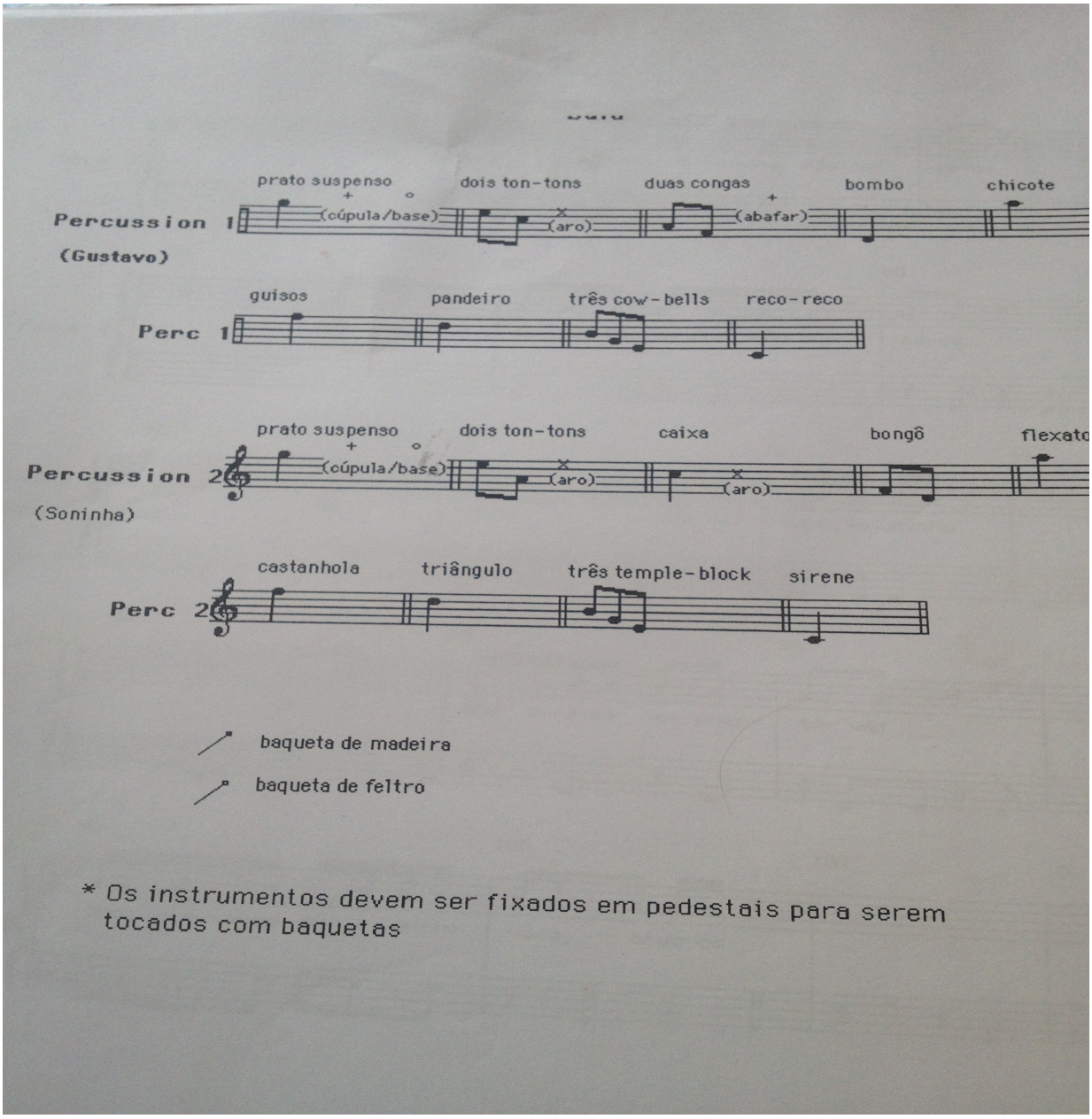

Figura 6 - Explicação sobre a escrita a ser adotada pelo compositor na obra *A dois*.

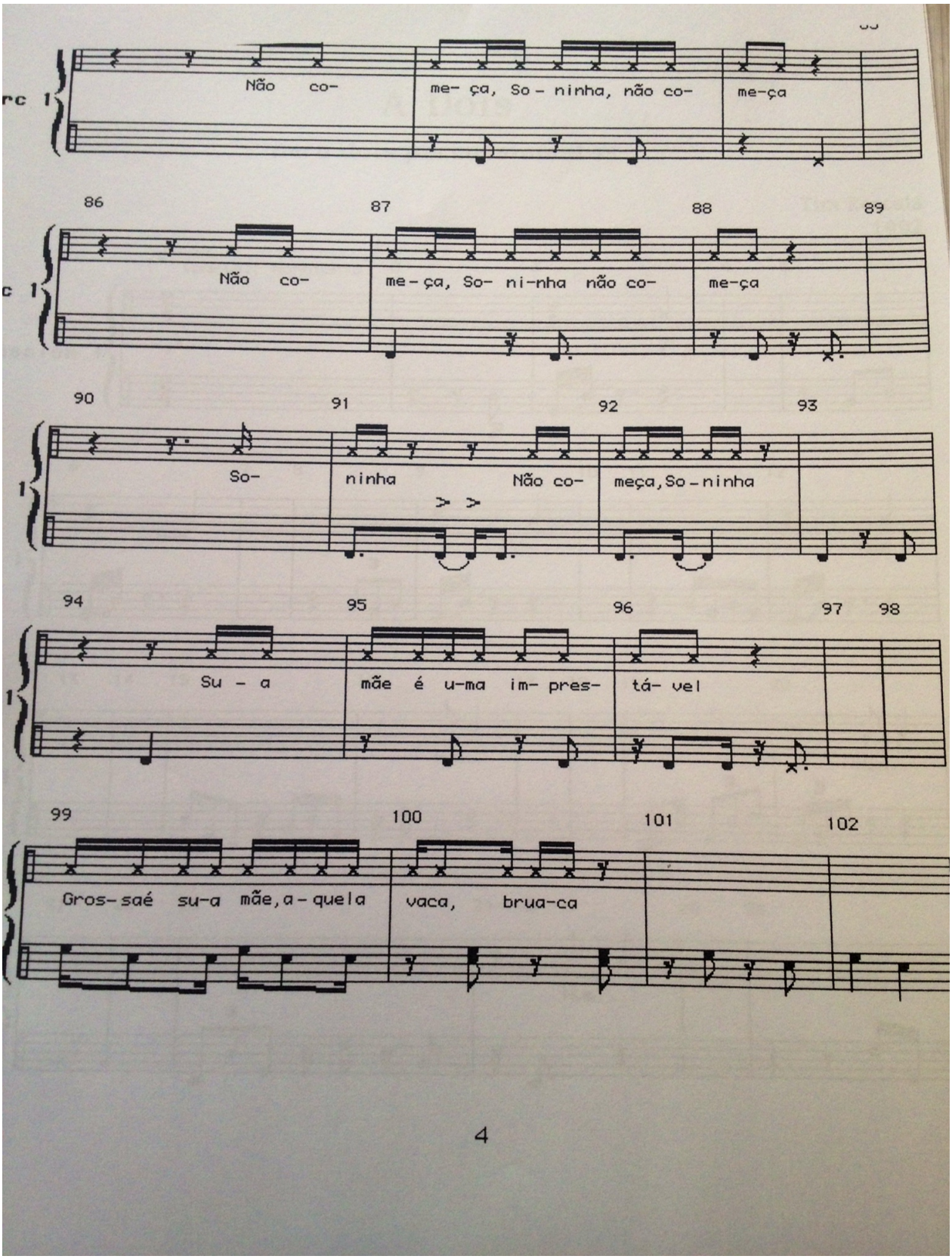

Figura 7 - Trecho da partitura de *A dois*.

A 4, *manipulação de papel e de voz* **(**2002), Antônio Nunes - uma peça para quarteto que obtém diversas sonoridades através da utilização de folhas de papel, as quais são rasgadas, amassadas e raspadas umas contra as outras, além de sonoridades obtidas com a voz e a fala.

Sonhos **(**2007), de Artur Rinaldi - para percussionista solo: marimba e ações de fala e de cena; trata-se de um solo escrito para marimba no qual o percussionista intercala frases musicais com falas e ações e utiliza várias técnicas estendidas, percutindo distintas partes do instrumento e não somente as teclas. Dividida em cinco pequenos movimentos. A obra foi originalmente escrita para marimba, porém o compositor transpôs para vibrafone, disponibilizando assim uma outra versão da mesma obra. É portanto possível tocá-la na marimba ou no vibrafone. Na figura 8 pode-se notar que a descrição de cada cena foi feita literalmente pelo compositor, através de indicações como "olhar para trás...".

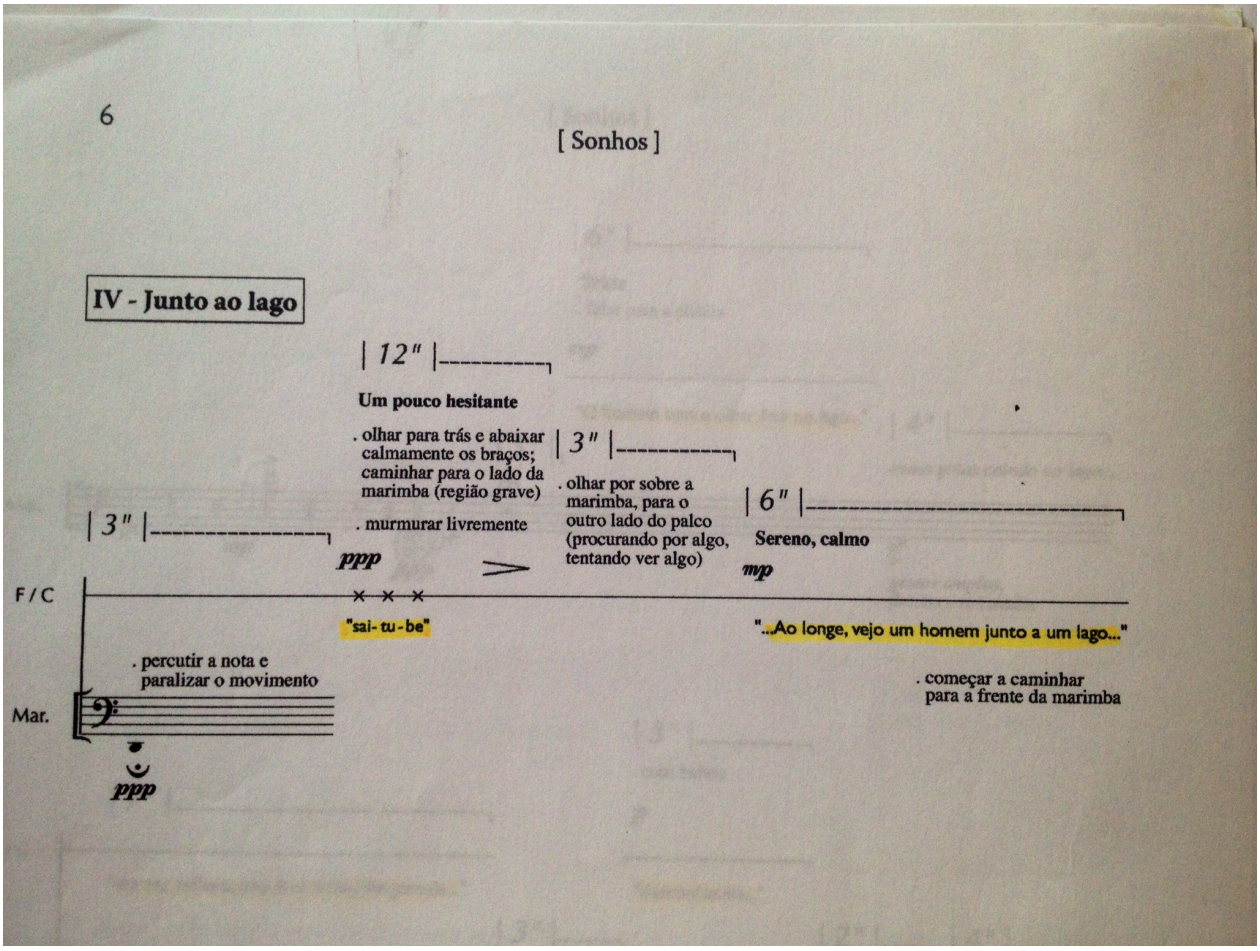

Figura 8 - Trecho da partitura de *Sonhos***.**

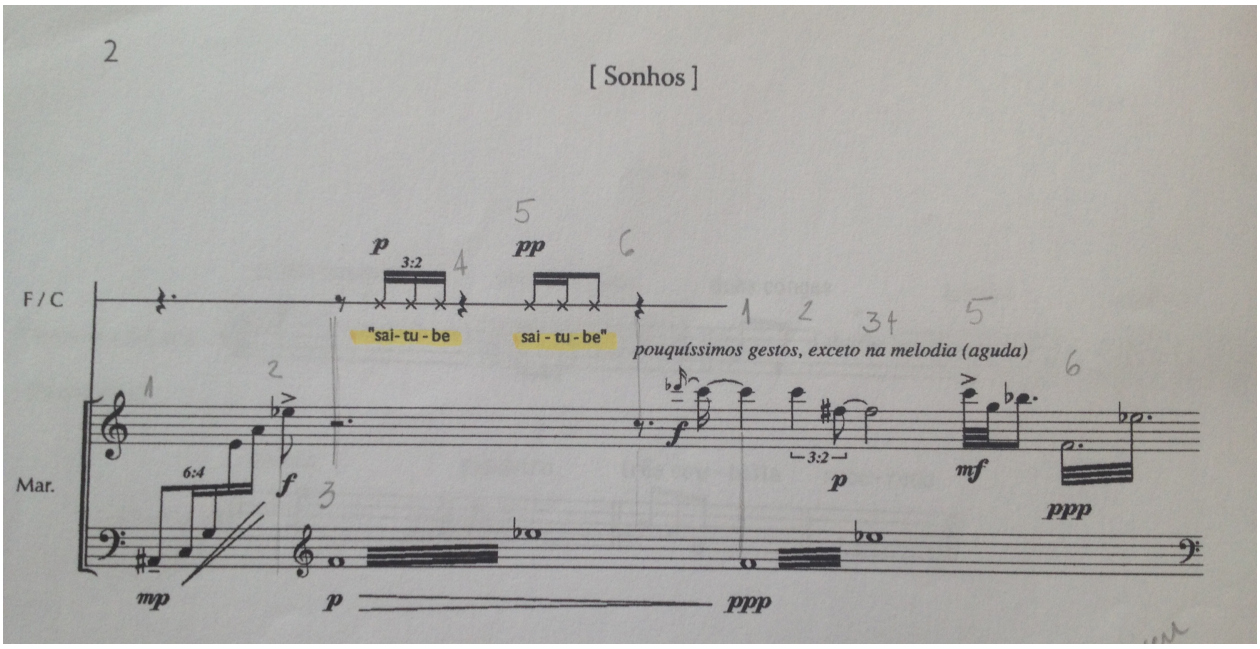

Figura 9 - Trecho musical e de fala da partitura de *Sonhos*.

Interferência (2011), de Thaís Montanari - para quarteto de percussão e luzes, a obra se inicia com jogo de luzes e segue para o desenvolvimento musical em pratos, canos de metal e tambores graves.

2.3 Notação da música cênica e percussão

Ao estudar peças de música cênica, o músico pode se deparar com desafios técnicos pouco convencionais, pois, como exposto nas explicações sobre este gênero, nas obras desse repertório há muitos elementos técnicos cênicos, desenvolvimento gestual não estrito ao gesto musical, elementos vocais diferenciados, além de elementos musicais não tradicionais.

Na literatura encontramos estudos acerca da complexidade e dos desdobramentos sobre novas e diferenciadas formas de escrita musical.

Nas obras de música cênica encontramos por vezes notações que fogem do padrão habitual da notação musical, são sistemas de notação, muitas vezes únicos, que aliam os

elementos musicais como ritmo, altura, com elementos relacionados ao gestual necessário para a realização da ação cênica.

O percussionista Kumor observa que:

> [...] a música para percussão obteve um tremendo crescimento no século XX à medida que os compositores começaram a olhar para ela como um meio representativo para obras solo e música de câmara. Em paralelo com o desenvolvimento dado pelos compositores a obras para percussão, alguns deles adicionaram novos elementos na interpretação como o uso do movimento ou de gesto corporal com significado específico. A inclusão destes elementos em obras recentes para percussão apresenta-se ao intérprete como um desafio técnico que não está ainda identificado no padrão curricular do ensino de percussão (KUMOR, 2002).

O percussionista, ao interagir com o ineditismo, necessita buscar novas fontes de conhecimento musical. Para Kumor, a performance de obras contemporâneas exige do intérprete conhecimentos que vão além do padrão curricular. E uma das exigências passa a ser a compreensão de uma partitura bastante diferenciada da tradicional.

A primeira dificuldade que se faz bastante presente é a necessidade de uma rápida e completa compreensão dos símbolos diferenciados que constam na partitura, pois não encontram-se somente mínimas e semínimas habitualmente utilizadas, mas símbolos os mais distintos, como desenhos, riscos e sinais bastante distintos da notação tradicional.

Em geral o músico deve compreender a bula, quando estiver presente, pois em alguns casos os compositores utilizam textos introdutórios e/ou explicativos no início da obra e em outros fazem anotações e instruções que descrevem ações ou gestos diretamente nos trechos que devem ser realizados. Por exemplo, entre compassos utilizando uma escrita tradicional, o compositor descreve: “levantar-se e andar em direção ao público”.

Alguns exemplos puderam ser observados nas figuras das partituras demonstradas em Repertório consagrado internacional para obras de música cênica e percussão e Repertório brasileiro para música cênica e percussão (sub ítens 2.1 e 2.2 do presente trabalho).

Bula é o termo comumente utilizado para a lista de instruções em relação ao gestual diferenciado, e sua notação musical é distinta do tradicional, sendo sua compreensão fundamental para a boa execução da obra.

Zago (2000) em seus estudos sobre obras de Gilberto Mendes, menciona como "movimento tradutório" o que aqui chamei de bula ou texto introdutório. Segundo Zago, em *Santos Football Music* (1969), obra para orquestra que utiliza teatro musical, tem-se:

> Outro elemento existente nos documentos, e passível de análise de processos criativos em arte, é o "movimento tradutório", que segundo Salles (1998: 115) é o movimento da tradução inter-semiótica que abarca não só diferentes códigos presentes na obra, como também, a tradução de uma linguagem para outra linguagem. Em um dos documentos de processo de Gilberto Mendes, o projeto da obra *Santos Football Music* (1969), a linguagem utilizada por Gilberto para descrever o processo de construção da obra foi verbal. Não existe nenhum registro de caráter musical. As melodias, ritmos e dinâmicas foram traduzidas em diagramas matemáticos, onde, convencionando números com o nome de algumas notas musicais, os números 1 a 5, nas séries original, retrógrada, inversão da original e inversão da retrógrada, são combinados de diversas formas e utilizados também para definir os instrumentos musicais da obra (ZAGO, 2000).

Zago continua esclarecendo:

> O efeito da tradução inter-semiótica no movimento tradutório utilizado pelo compositor passa a estar presente também na obra. Está na bula musical, um outro modo em que os músicos contemporâneos encontraram de explicar aos intérpretes as possibilidades de execução. Os diagramas matemáticos estão presentes na obra, intensamente transformada na partitura. Mas só foi possível entender este mecanismo de construção pesquisando diretamente o projeto musical. A linguagem verbal conseguiu atingir aquele momento inferencial, que desencadearia todo o trajeto de desenvolvimento de sua obra.

Essa afirmação corrolabora a ideia de que, de fato, não há como o compositor expressar as ações cênicas e intervenções de outra ordem que sejam não musicais, a não ser pela utilização de texto descritivo ou por bula que esclareça sua notação diferenciada da habitual, pois não seria viável realizar uma notação musical para orientar o intérprete em relação às ações e/ou falas. Com o advento da facilidade de acesso à tecnologia, algumas poucas obras contemporâneas já incorporam videos explicativos sobre os gestos empregados.

Quando se trata de um texto introdutório, ou uma expressão direta verbal escrita que descreva as ações, o entendimento é imediato. Uma vez que grande parte do repertório não é brasileiro, as traduções dos textos e seu consequente entendimento pleno, necessitam de um conhecimento extra do percussionista.

Quando existe a bula, a compreensão é de outra ordem, pois a bula explica os sinais, que não são verbais, em geral criados pelo compositor, para que o intéreprete possa traduzir e compreender o que siginifica cada um dos novos sinais e códigos específicos criados para aquela obra.

Na Figura 10 temos um trecho da obra *?Corporel*, de Vinko Globokar, em que fica mais perceptível como a bula é fundamental para a compreensão de novos símbolos quando o compositor os cria. Uma parte das instruções da bula pode ser vista na Figura 11.

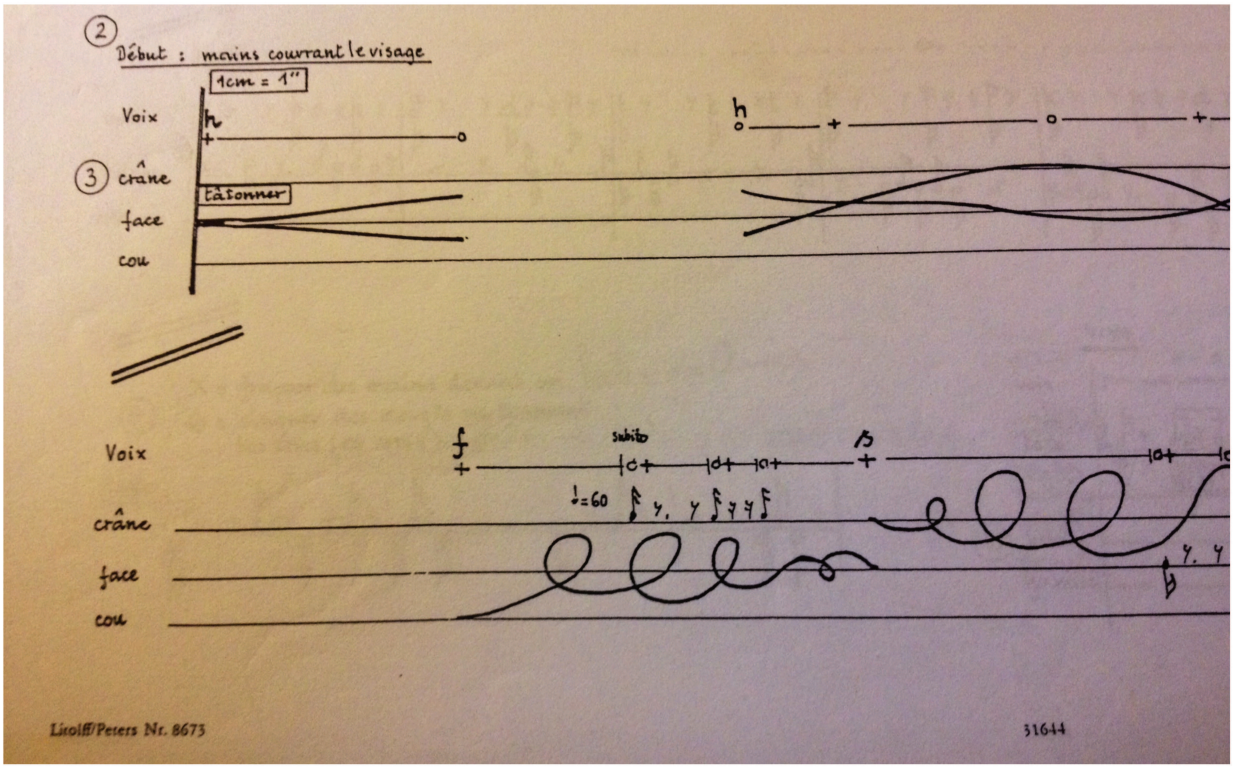

Figura 10 - Trecho da obra *?Corporel*.

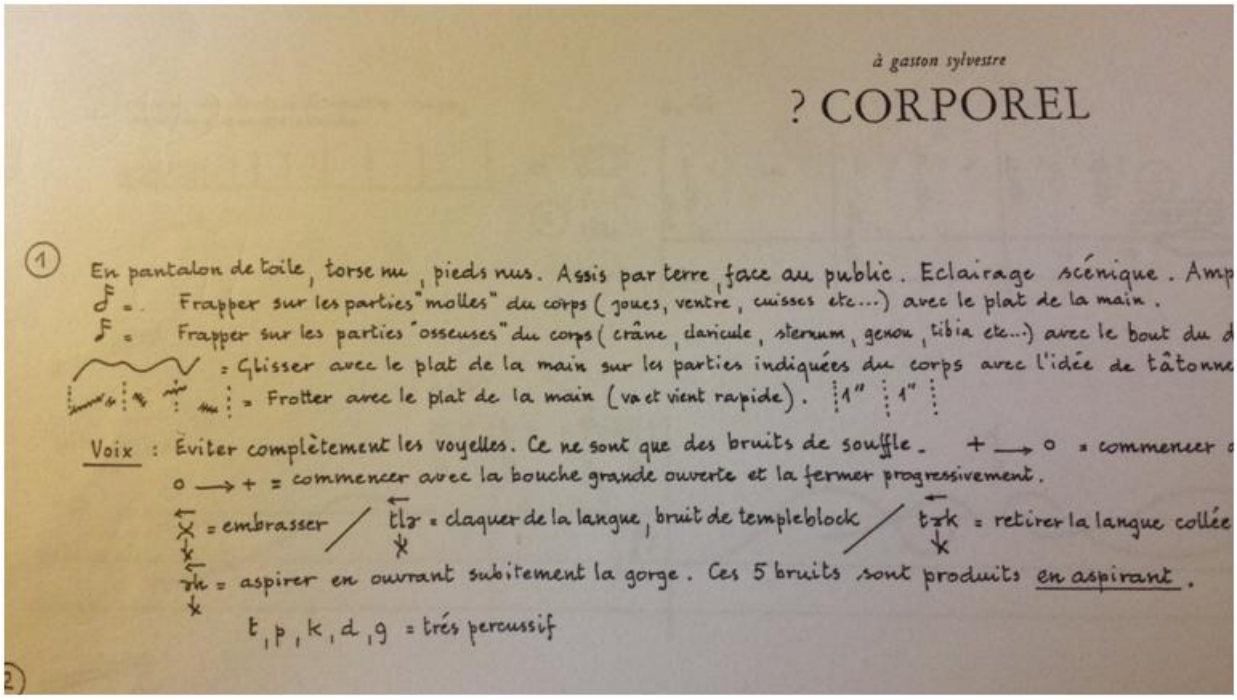

Figura 11 - Trecho que explica as notações de Globokar em *?Corporel***.**

Percebe-se que as instruções fornecidas pelo compositor viabilizaram a execução da obra e promovem uma rápida compreensão da notação. Nesse caso, Globokar utilizou expressamente a notação gráfica e proporcional, na qual cada centímetro das suas retas desenhadas na partitura representam um segundo de duração temporal, com a indicação de uma determinada ação que, nesse caso da figura, é a indicação que o intérprete deve deslizar as mãos sobre a face, no sentido do centro do rosto para as extremidades, levando cada mão para cada extremidade descrita nas linhas, e sendo assim com linhas superiores e inferiores, uma mão sobe no sentido do crânio e a outra desce em sentido ao pescoço.

De acordo com Casnok, 2009:

> Alguns compositores da segunda metade do século XX, abandonando as convenções da grafia tradicional e aderindo a outros tipos de notação (grafismos, notação aproximada, entre outras), trouxeram a escrita musical a uma tão grande proximidade e familiaridade com a vivência perceptiva audiovisual que quase se pode dispensar a audição física dos sons grafados – os traços, os gestos gráficos e as texturas soam, imediata e silenciosamente, em nossa interioridade e em nossa memória, constituindo e circunscrevendo um universo de infinitas referências (CASNOK, 2009).

Ao abordar aspectos da notação contemporânea, autores da música do século XX citam a dificuldade e a complexidade que são encontradas. Cole (1974) comenta sobre esta mudança de relação e profusão de novos símbolos como uma dificuldade para a organização dos símbolos em um catálogo:

> Ao falar sobre notações modernas e experimentais, não podemos mais tentar relacionar todas as inovações a um sistema central, ou tentar listar todos os símbolos. (...) Muitas das inovações subentendem um transtorno total da antiga relação compositor/executante; e a velocidade do desenvolvimento é tão grande que qualquer lista de símbolos estará ultrapassada antes que esteja terminada (COLE, 1974, p.132).

Observa-se que obras que apresentam um conteúdo sígnico menos convencional produzem resultados sonoros menos previsíveis (QUARANTA, 2008). Porém na música cênica, em muitos casos, a notação é completamente diferenciada do habitual e a bula foi tão bem redigida ou tão específica, que todas as suas interpretações produzem resultados muito semelhantes.

Em *Silence Must Be* e *Musique de Table*, por exemplo, ambas compostas por Thierry de Mey, há uma notação completamente única, que serve apenas a cada obra específica e todas as apresentações dessa obra produzem resultados visuais bastante semelhantes.

Nas Figuras de 12 a 16, é possível observar trechos das partituras dessas obras e as bulas e textos explicativos. Ao observar esses exemplos compreende-se que seria impossível a interpretação desse material cênico e musical sem um prévio esclarecimento sobre os símbolos e sinais, os quais não são usuais na escrita musical tradicional.

É certo que nesse tipo de obra podemos considerar também o poder da tradição oral. Cito essa questão por ter vivenciado a experiência de aprendizagem de obras de música cênica com a tradição oral. Em um determinado momento, não tínhamos, eu e alguns estudantes, a bula que explicava os símbolos de *Musique de Table*, mas um de nossos professores que já a havia tocado, conseguiu nos ensinar cada símbolo e assim nos foi possível aprendê-la. Não é habitual que isso

aconteça e, de fato, não seria o recomendado, mas não posso deixar de relatar que é uma possibilidade viável.

Atualmente, o fácil acesso a vídeos de performances registradas na rede internet, também acabam assumindo um importante papel no aprendizado das obras. Diante de dúvidas, muitos estudantes optam por tentar esclarecê-las observando os registros visuais disponíveis na internet. Assim, quem estiver iniciando o estudo de uma obra pode recorrer ao suporte de performances gravadas por outros músicos.

Mas, de qualquer forma, não se pode negar que a notação, mesmo sendo muito diferenciada da normal, foi de sucesso absoluto na retratação do gestual nas obras *Musique de Table* e *Silence Must Be*.

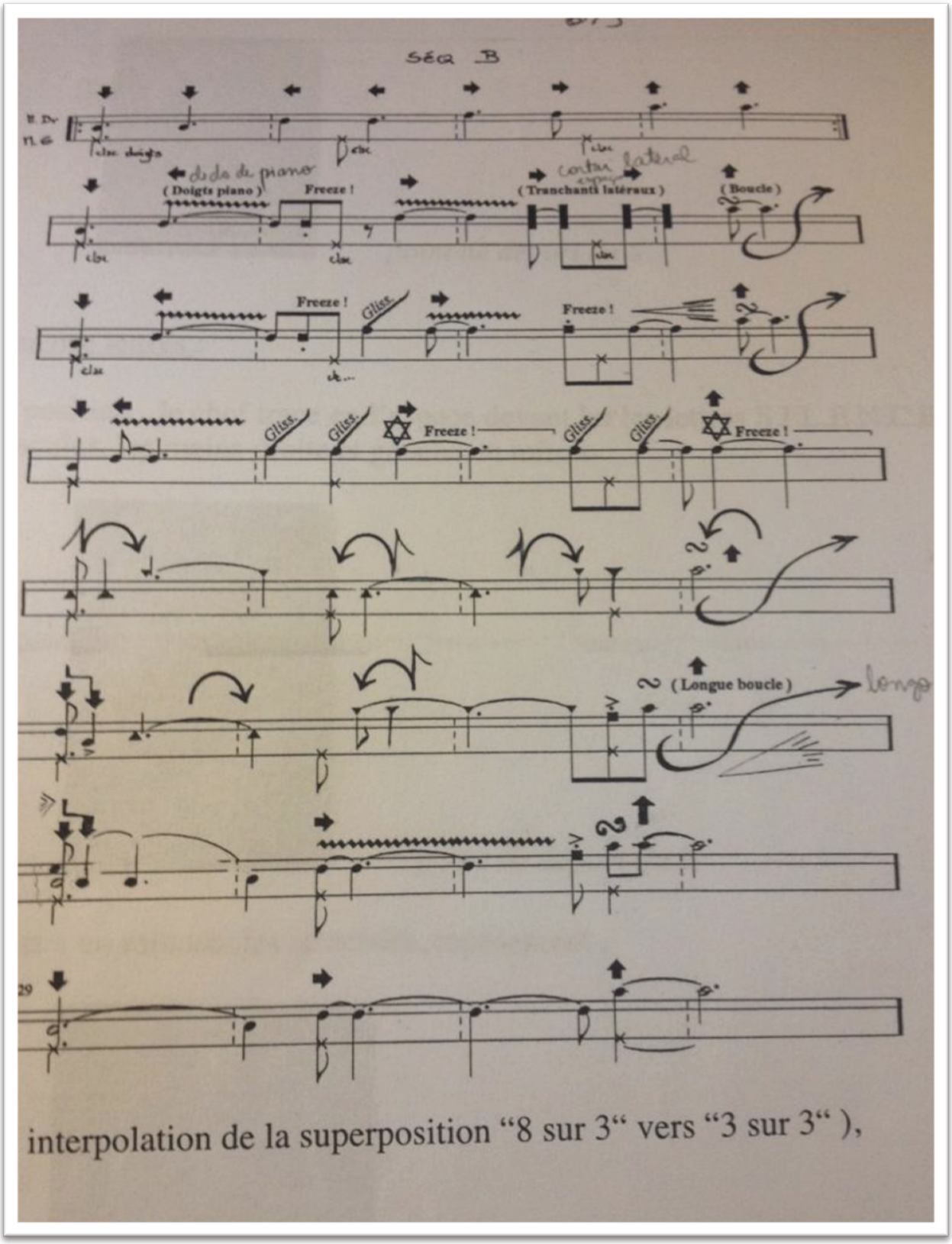

Figura 12 - Trecho da partitura *Silence must be*.

5/ les « infinis »

Dans le même tempo, en partant du haut (à hauteur de la tête) les deux mains parallèles dessinent dans l'espace la forme d'un « infini », (une dizaine de« looping ») chaque boucle (en croissant de ± 13 à ± 34 cm de diamètre) le point de croisement à l'arrivée, ± à hauteur du plexus)

6/ les « doppler »

La main droite accélère légèrement, se retrouve en opposition de phase avec la main gauche puis revient progressivement à « l'unisson ».(± 9 boucles)

La main gauche accélère légèrement, se retrouve en opposition de phase avec la main droite puis revient progressivement à « l'unisson ».(± 9 boucles)

À nouveau la main droite accélère, mais lorsqu'elle se retrouve en opposition de phase (± 9 boucles) avec la main gauche, elle reproduit quelques fois (± 6 boucles) ce mouvement (caractérisé par une convergence des mains à hauteur du nombril dans un mouvement en accolade ascendnt), profitant de ce mouvement ascendant les mains perdent progressivement leur synchronisme et en réduisant la magnitude des cercles dessinés, l'ensemble devient chaotique et semble échapper au contrôle

Le chef met fin à ce désordre par un mouvement brusque vers la gauche , les deux paumes parallèles à hauteur de l'épaule gauche.Il bloque cette position quelques secondes.

(durée écoulée ± 2 min. 40 sec.)

Figura 13 - Texto explicativo de Silence must be

code de symboles pour les partitions de mouvement : les flèches indiquent la direction de la battueex : battue à 5 temps :

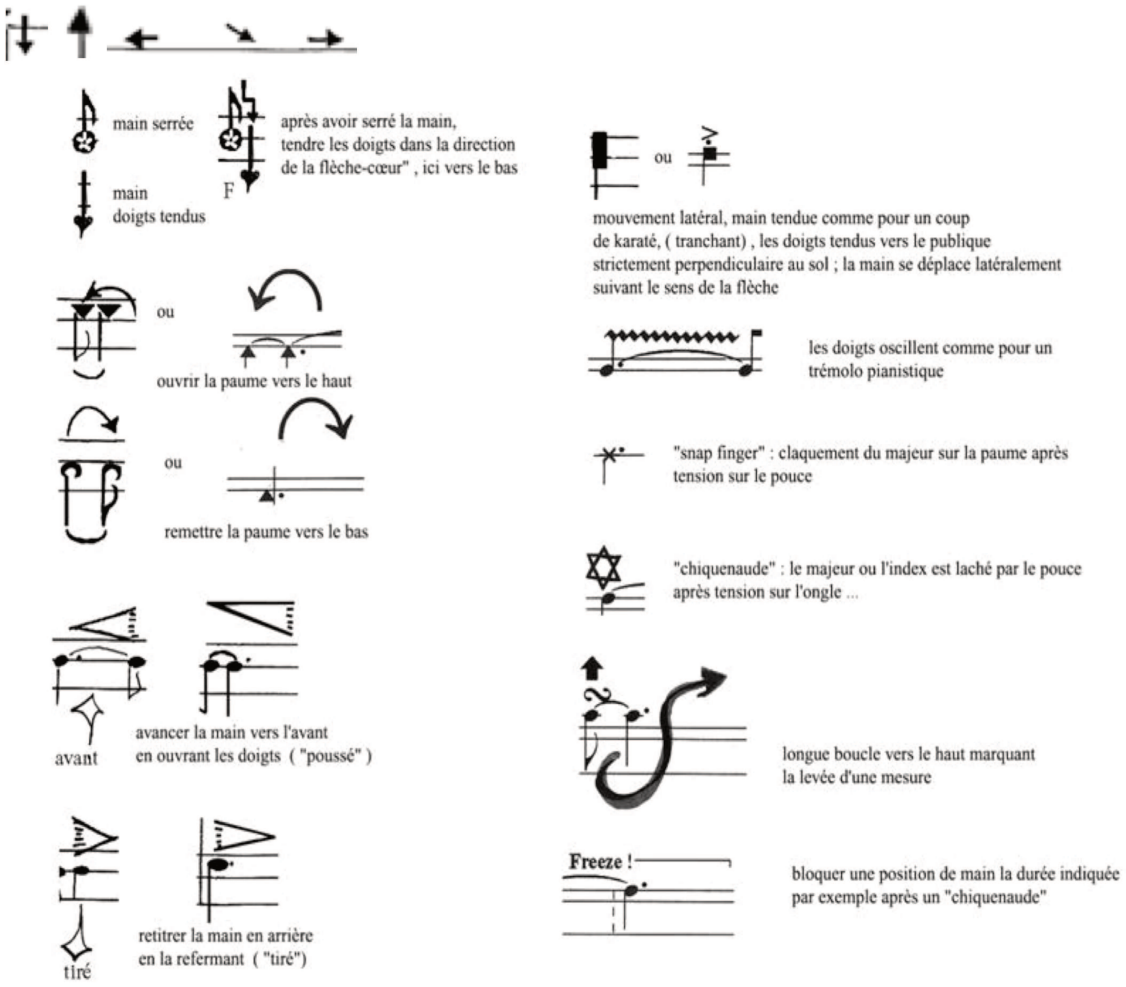

Figura 14 - Bula de *Silence must be.*

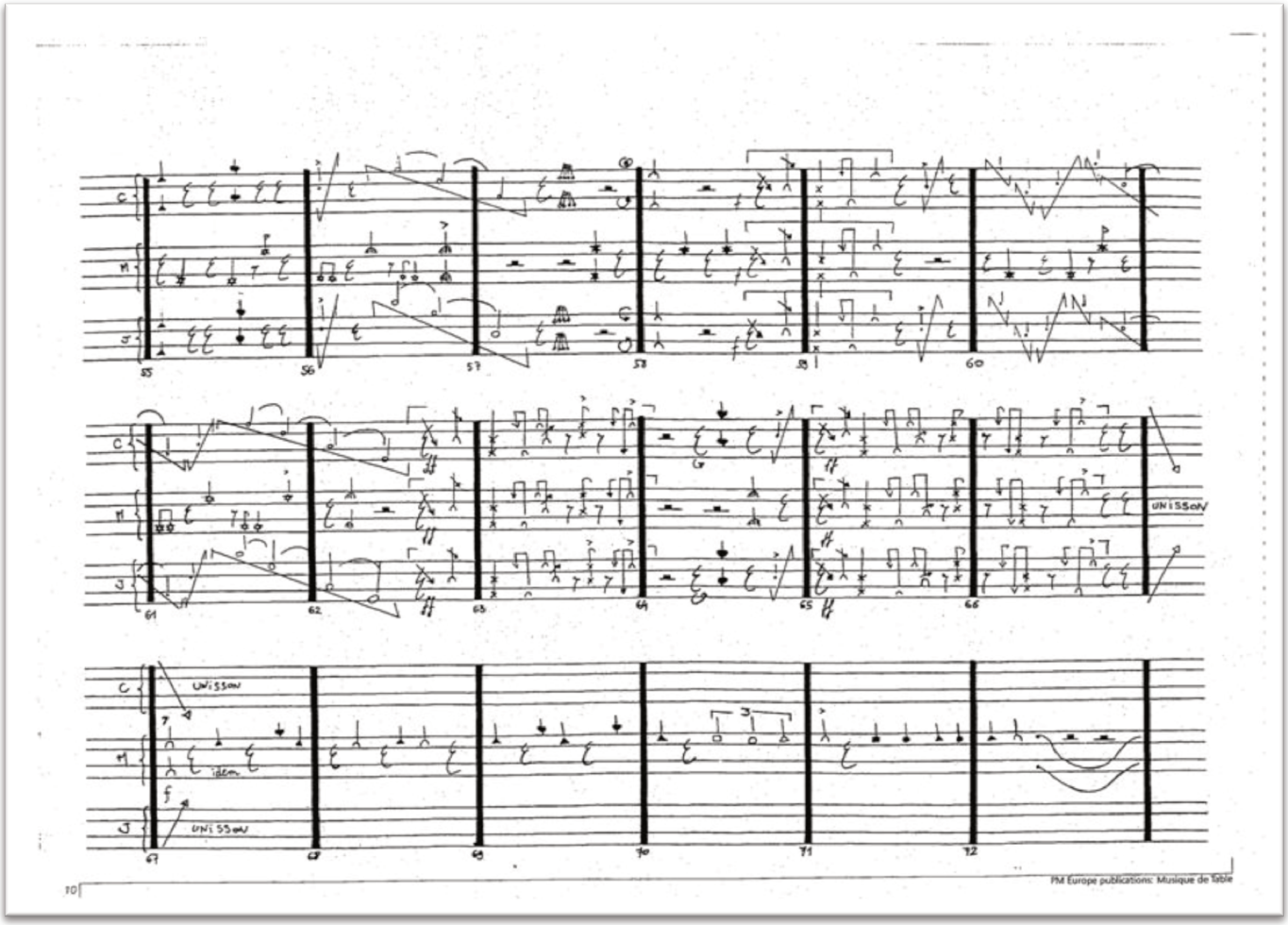

Figura 15 - Trecho da partitura de *Musique the Table*.

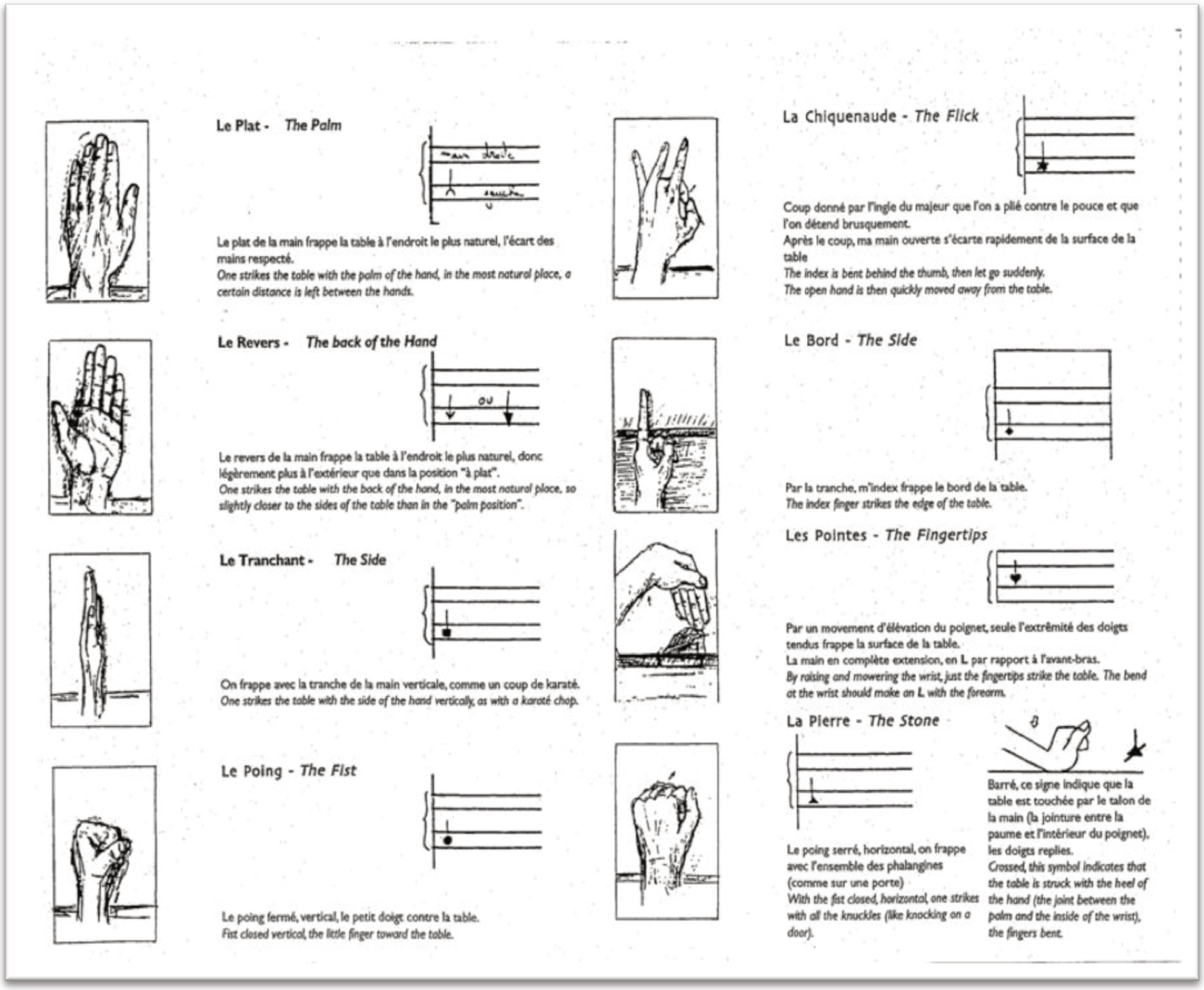

Figura 16 - Bula de *Musique the Table*.

Como pode-se perceber, seria impossível realizar a interpretação desse tipo de repertório sem que houvesse um texto explicativo ou, a existência de uma bula, como é chamada comumente a explicação que o compositor utiliza para explicar os símbolos por ele utilizados.

Michael Nyman afirma que a música experimental envolve a ação do intérprete, em muitos níveis que vão além daqueles aos que os expõe a música tradicional ocidental (NYMAN,

1981, p.13). Segundo esta afirmação, quanto mais abertura apresentar o signo musical, mais o intérprete precisa participar do ciclo de criação da obra.

Casnok, 2009, reitera essa ideia:

> Esta notação musical, livre das convenções, se aproxima bastante de uma tela ou de uma obra plástica. Quem não conhece o compositor ou a obra não imagina que esta página seja uma partitura. Sem indicações sobre a quantidade e os timbres dos instrumentos a serem usados na sua execução (à escolha e conveniência dos intérpretes), os planos espaciais podem ser trabalhados no espelhamento, nas diagonais e na retrogradação... Com uma partitura desse tipo, os intérpretes se tornam coautores da peça (CASNOK, 2009).

Concordo com as colocações de Quaranta em relação à notação musical e à participação criativa do intérprete em obras com notações não muito específicas; de acordo com Quaranta:

> Esta maneira de conceber a criação musical estabelece uma relação diferente entre compositor/obra/intérprete, pois o compositor acaba por deixar uma parte importante desse processo a cargo do performer e isso faz parte do processo da criação obra. Cada performance é um ato único e irrepetível e apresenta certa margem de imprevisibilidade; no entanto na interpretação de obras cuja escrita possui um grau menor de especificidade, a imprevisibilidade é ainda maior. O principal objetivo de utilizar uma escrita que apresenta margens amplas de ambigüidade é que o intérprete participe ativamente nesse ciclo que se completa na decodificação do signo (QUARANTA, 2008).

Para dar conta de escriturar os diversos elementos cênicos, intenções, gestos, ações e até mesmo localizações espaciais imaginadas para uma obra de teatro instrumental, os compositores não só se apoiam em uma escrita musical estendida, como também recorrem a uma série de novas notações muitas vezes elaboradas por eles mesmos e para uma obra específica, que podem ir de complexos gráficos a instruções em forma de organograma, textos e até mesmo poemas ou referências a outras obras.

Na obra de Maurício Kagel, por exemplo, a multiplicidade de estilos que permeia sua música se reflete nas diferentes formas de notação empregadas por ele. Em *Sur Scène*, obra composta em 1959, seis intérpretes (considerados "personagens") são requisitados: um mímico (que se passa por plateia), um palestrante (que representa um crítico musical), um barítono e três

instrumentistas que representam “a si mesmos”. A obra, que satiriza o universo da música de concerto, tem como parte da partitura um texto de referência para ser lido pelo personagem “crítico”. De acordo com Serale (2011, p.19) “agradecimentos, comentários ao programa, afinação de instrumentos, vocalizações, aquecimento de mãos, etc. Todas essas situações, que superpõem e combinam o visual e o sonoro, estão aqui prefixadas e compostas conscientemente.”

Diversos estudos servem de referência para uma reflexão mais aprofundada sobre notação musical e obras que mesclam teatro e música. Há uma contextualização histórica dos processos tecnológicos da música do século XX e uma reflexão sobre a construção do material sonoro, do gesto musical, das configurações instrumentais e de suas notações (CAMPOS, 2008).

3. Vinko Globokar: trajetória profissional e aspectos composicionais.

O compositor e trombonista Vinko Globokar nasceu em 07 de julho de 1934, em Anderny, na França e possui ascendência eslovena. Globokar aliou distintas características na sua formação, como a de instrumentista e também compositor, o que acabou lhe conferindo versatilidade.

Em 1947 mudou-se para a Iugoslávia. Tocou *jazz* como trombonista até 1955, altura em que se mudou para Paris para estudar no Conservatório de Paris. Estudou composição com René Leibowitz e trombone com Andre Lafosse. Em 1965, mudou-se para Berlim, e começou a ter aulas de composição com Luciano Berio.

Na década de 1960 trabalhou com Stockhausen em algumas de suas composições a partir do ciclo *Aus den Sieben Tagen*, e foi cofundador do grupo de improvisação livre *New Phonic Art*. De 1967 a 1976 ensinou composição na *Musikhochschule* em Cologne (Colônia). Em 1974, juntou-se ao IRCAM (*Institut de recherche et coordination acoustique musique – Centre Pompidou*) como diretor de pesquisa instrumental e vocal, cargo que ocupou até 1980.

Depois de deixar o IRCAM, participou de uma série de grupos orquestrais de alto perfil, incluindo a Filarmônica de Varsóvia, a Orquestra Filarmônica de Tóquio, a Orquestra Sinfônica da Rádio Finlandesa, a *Westdeutscher Symphonie*, e da Orquestra Sinfônica de Jerusalém, entre outros. De 1980 até 2000, foi diretor do instituto de música do século XX na *Scuola di Musica di Fiesole,* perto de Florença.

Como trombonista, estreou obras de Luciano Berio, Mauricio Kagel, René Leibowitz, Karlheinz Stockhausen e Toru Takemitsu, bem como suas próprias composições. Sua formação em jazz provou ter inestimável valor em suas colaborações com expoentes do *free jazz* e outros coletivos de improvisação, assim como em suas composições.

Seu trabalho composicional é mais conhecido pela utilização de técnicas não convencionais e estendidas. Del Nunzio cita as duas características do compositor: 1. trabalhar com técnicas estendidas, e 2. também com livre improvisação:

> Na segunda metade do século XX, nas décadas de 1950 e 1960, alguns compositores que buscaram a incorporação de técnicas instrumentais expandidas como parte de sua atuação composicional... não podemos deixar de mencionar o

> trabalho de artistas que transitaram entre a música contemporânea de concerto e a improvisação livre... tais como Vinko Globokar, dentre diversos outros. (DEL NUNZIO, 2011, p. 33).

Suas origens eslavas são apontadas como as responsáveis por um ponto de vista crítico da tradição ocidental, ao mesmo tempo em que aumentaram a sua consciência sobre problemas culturais, políticos e sociais, mais especificamente o exílio. Nunzio menciona que a idéia de composição crítica é especialmente relacionada à produção de alguns compositores, dentre eles, Vinko Globokar (DEL NUNZIO, 2011, p.52).

A música de Globokar coloca grande ênfase na espontaneidade e criatividade e, muitas vezes, requer improvisação. De acordo com Falleiros, 2011, tem-se:

> A estratégia elaborada por Vinko Globokar, [...] é a de interferir nos modelos de interação para que com a desautomatização dos procedimentos fosse possível se esquivar dos clichês pessoais para que pudesse encontrar viés estético compromissado. Nele o músico intérprete é intimado a ser músico criador. Neste processo Globokar está consciente de que se produziria uma aberração ao tentar colocar o músico em uma situação de interação, estando ele completamente despreparado para tal. Para isso ele fornece categorias de interação para que o músico não utilize indiscriminadamente suas próprias ideias apenas, mas também seja consciente desta categorização de modos de ação. (FALLEIROS, 2011, p.158).

O próprio Globokar (in Costa, 2003, p. 79) afirma que "é por isto que nos dedicamos à investigação de meios técnicos que visam, além de estimular uma participação extremamente engajada por parte do executante, o ajudem a eliminar o problema mais recorrente nas performances: o emprego de clichês pessoais..."

Globokar realizou uma extensa investigação sobre a livre improvisação, tal trabalho resultou no artigo *Réagir,* 1970, no qual ele delineou uma proposta de sistematização das interações entre os músicos que prevê as seguintes "negociações": imitar, se opor, se integrar, hesitar ou fazer algo diferente. De acordo com Costa (2003):

> É importante perceber que estas propostas de interação incidindo num plano de consistência ideal, se alternam, se misturam e se completam na performance em tempo real. São linhas de força, intensidade diferentes, qualidades de atuação que incidem sobre o plano de consistência e o tornam dinâmico (Costa, 2003, p. 72).

A partir de tais colocações nota-se que o compositor dedicou-se de fato a livre improvisação, e que portanto, além de explorar as técnicas estendidas, sempre se voltou para um estudo da livre improvisação e o aplicou em suas composições.

Há uma entrevista feita a Globokar, realizada por Bruce Duffie, a qual foi gravada em Chicago em 20 de novembro de 2013, e a transcrição feita e publicada no site *http://www.bruceduffie.com/globokar.html* no mesmo ano. Esta entrevista evidencia as preocupações estéticas e políticas que o compositor emprega em suas obras. Posso confirmar essa ideia diante das respostas dadas pelo compositor quando lhe foi questionado se a música que ele escreve é para agradar a todos; sua resposta é a de que ficaria muito triste se sua música agradasse a todos. Surpreso, o entrevistador indaga o porquê dessa colocação, perguntando se de fato ele ficaria triste, ao que se tem como resposta de Globokar:

> Absolutamente triste porque a música que eu estou fazendo é ligado a uma determinada mensagem. Todos temos uma quantidade de pessoas com as quais não simpatizamos por razões políticas. Então eu não estarei interessado que esse tipo de pessoa goste da minha música. A música é o transporte para algumas idéias que estão vinculadas com os problemas sociológicos e com problemas políticos. Você tem, na sociedade, as pessoas que são fascistas, democratas e humanistas. Se um fascista gosta da minha música, eu não gosto disso. Não que eu componha para amigos políticos, mas vamos dizer que você tem um tipo de atitude moral, e esta atitude moral pode ser transmitida em seu trabalho. Logo esta música não é feita para entreter todos. Hegel começou este tipo de pensamento - que a música pode ter um papel fundamental. Eu sei que na América, a música é em geral considerada como um tipo de entretenimento, para tentar agradar, para procurar aplausos, etc. Mas você tem um monte de movimentos na Europa – especialmente com o apoio da filosofia de Adorno – onde a música tem um papel fundamental (http://www.bruceduffie.com/globokar.html).

Ainda sobre as questões que lhe foram feitas sobre sua preocupação em compor para agradar ao público, Vinko Globokar respondeu:

> O que posso fazer como um compositor? Inicialmente, eu diria, que me preocupar em cuidar do público seria uma situação muito estranha, porque, primeiramente, o que é o público? O público é uma grande quantidade de pessoas diferentes. Em uma audiência (concerto) você não tem duas pessoas que lêem o mesmo livro. Você raramente terá duas pessoas que tenham a mesma bagagem cultural. Significa que você tem na platéia apenas indivíduos distintos.

> Isso é claro, que eu aprendi com o passar dos anos. Alguém é um professor, o outro é um trabalhador, alguém pode não ler, o outro escreveu uma centena de livros. Agora, como um compositor, como você quer que eu cuide de uma platéia inteira? Porque há pessoas diferentes, o meu ponto de vista é que eu estou sentado atrás de uma mesa para compor um trabalho, estou tentando ser o mais sério possível para os limites do que eu posso, sem ter pressa. Então, para entregar partituras e dizer, "Oh, eu não tenho tempo, mas vou corrigi-los mais tarde"... essa não é a minha maneira de pensar e de trabalhar. Quando está terminado, há uma partitura de música pronta. Você gosta? Está tudo bem. Você não gosta? Está tudo bem. Eu não posso ajudá-lo, porque eu já estou pensando na próxima peça. E considero que meu trabalho já foi finalizado (http://www.bruceduffie.com/globokar.html*)*.

Aproveitando ainda um pouco mais essa entrevista, transcrevo aqui o trecho em que Globokar expõe seu modo de compor:

> Não há dois compositores que procedam da mesma forma. Quando eu for compor uma obra, a base do meu trabalho será sempre algo que não tem nada a ver com música. É um tipo de idéia ou uma pergunta que pode ser de origem psicológica, origem política, origem social ou origem literária. O que quero dizer é que há algo que permanece fora da música e funciona como a base. Posso dizer-lhe temas – o tema da resistência, que é o arquétipo, ou o tema da imigração, ou o tema do interrogatório, etc. Posso dizer-lhe títulos e títulos, e estes temas ditaram que tipo de música que eu deveria escrever. Isso significa que esses temas também provocam a invenção de técnicas diferentes e provocam a seleção de material. De modo que é sempre algo que fica fora da música, ou é um estimulante para que eu crie uma obra musical (http://www.bruceduffie.com/globokar.html*)*.

Diante disso fica mais esclarecido como Globokar realmente se valeu das suas ideias (como ele mesmo chamou de tema) políticas e também literárias quando compôs *Toucher*. Uma obra baseada em outra obra de cunho político-social, e escrita por um autor teatral renomado pelo seu envolvimento político, evidencia como o compositor se envolve e compõe pensando em questões políticas.

Em 2002, ele foi agraciado com o Prêmio *Prešeren* por seu trabalho em tempo de vida.

Cito algumas de suas composições, divididas em obras teatrais, obras para orquestra, obras para ensemble e voz, para música de câmara, solos ou duos:

Obras teatrais

- *L'idole,* teatro musical para coro das meninas e quatro percussionistas.

Texto: Georges Lewkowicz

- *L'armonia drammatica,* drama de música para orquestra, coro misto,

7 cantores e saxofone tenor.

Texto: Edoardo Sanguineti

- *Les emigrados Triptych*

Obras para orquestra

- *Radiographie roman d'un,* para coro misto, acordeão solo, percussão solo,

30 instrumentistas.

- *Der Engel der Geschichte*

- *Les Otages,* para orquestra

- *Les chemins de la liberté,* para orquestra sem maestro

- *Anti zapping,* para orquestra

- *Masse Macht und Individuum,* para orquestra e quatro solistas

- *Orchestra Eisenberg*

Obras para Ensemble e música vocal

- *Kaleidoskop im Nebel,* para conjunto de câmara

- *L'Exil N ° 1,* para soprano e cinco instrumentistas. Montagem do texto em sete idiomas feita por Vinko Globokar

- *L'Exil N ° 2,* para soprano e 13 instrumentistas. Montagem do texto em sete idiomas feita por Vinko Globokar

- *Eppure si muove,* para trombonista e onze instrumentistas

- *La Prison,* para oito instrumentos

Música de câmara

- *Avgustin, dober je vin* para quinteto de sopros
- *Discours IX,* para dois pianos
- *Balkanique Elegie* para flauta, violão e percussão
- *Discours VIII,* para quinteto de sopros
- *Discours VII,* para quinteto de metais

Obras solo ou duos

- *Oblak Semen,* para trombone
- *Wasser über Dialog,* para violão e guitarra
- *Luft über Dialog,* para acordeão
- *Über Dialog Erde,* para percussão
- *Feuer über Dialog,* para contrabaixo
-*Toucher,* para percussão
-*?Corporael*

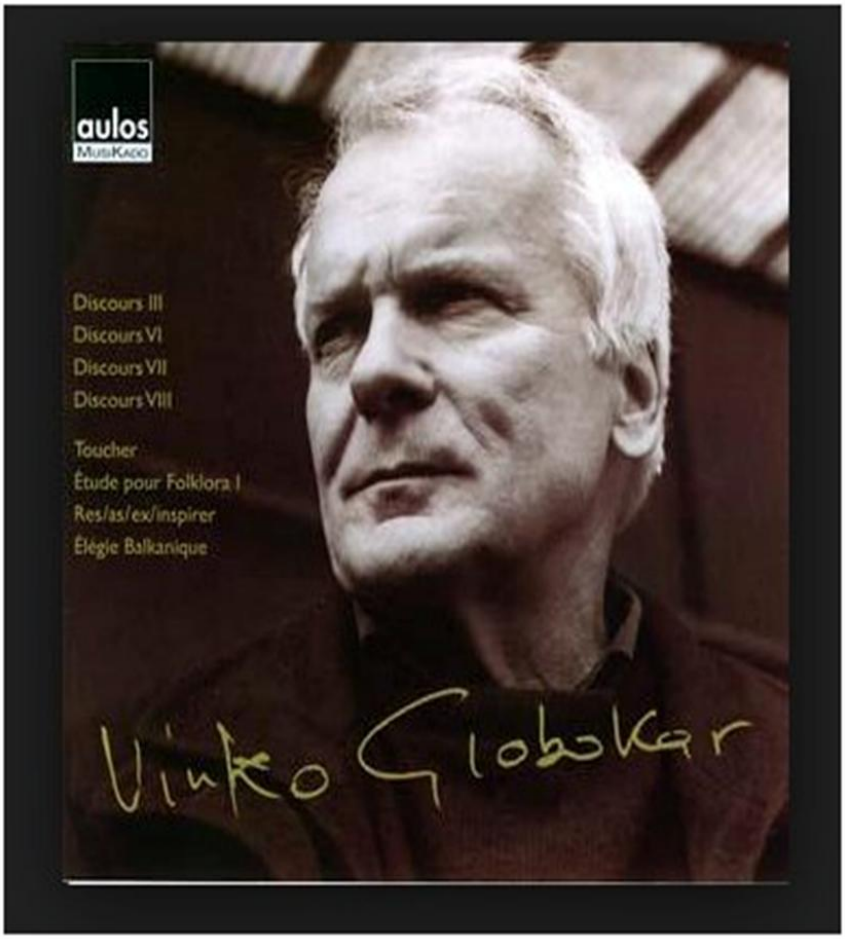

Figura 17 - Cartaz em que figuram algumas obras de Globokar. Dentre elas, *Toucher*.

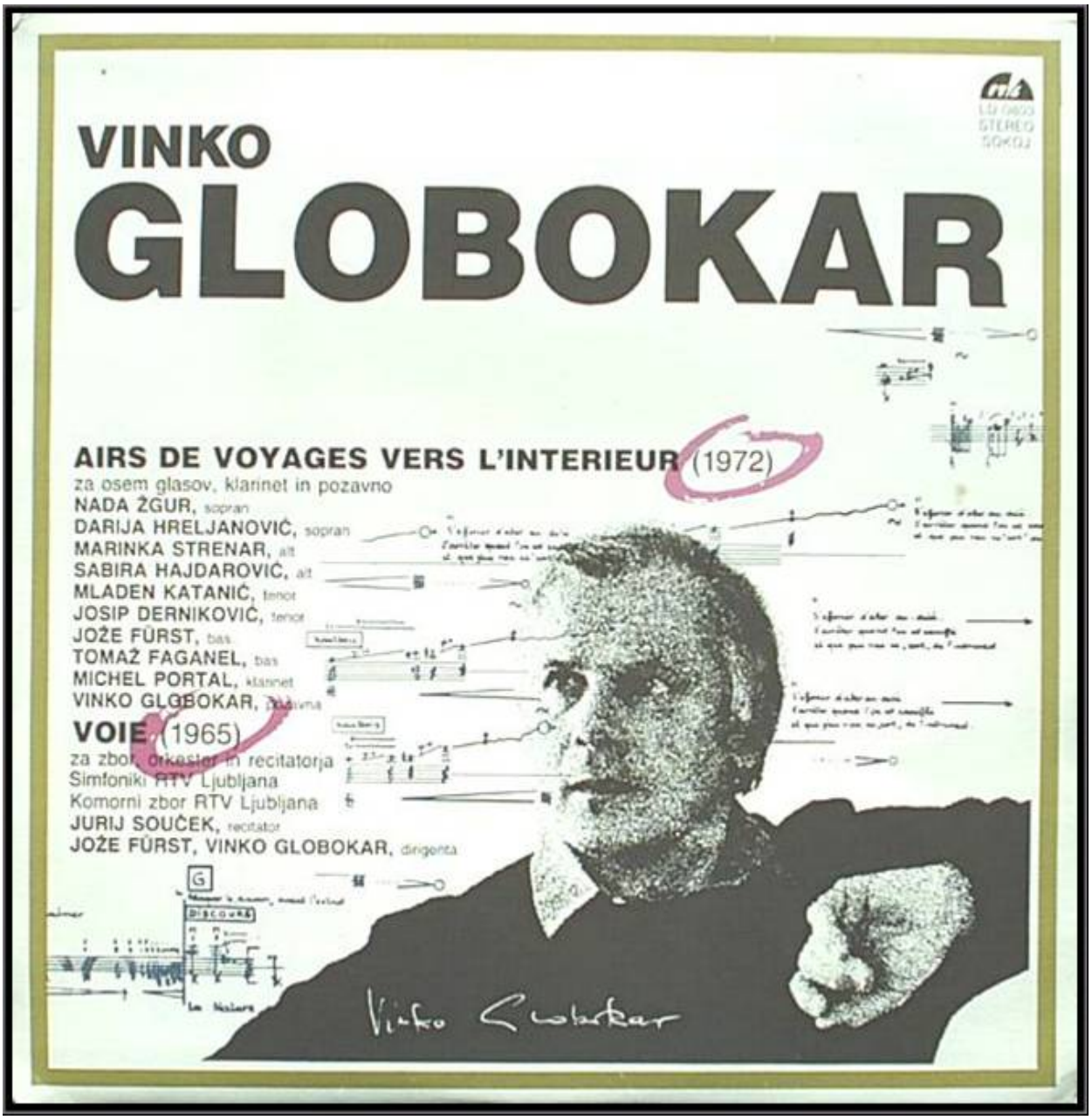

Figura 18 - Cartaz produzido por ocasião de concerto com duas obras de Vinko Globokar.

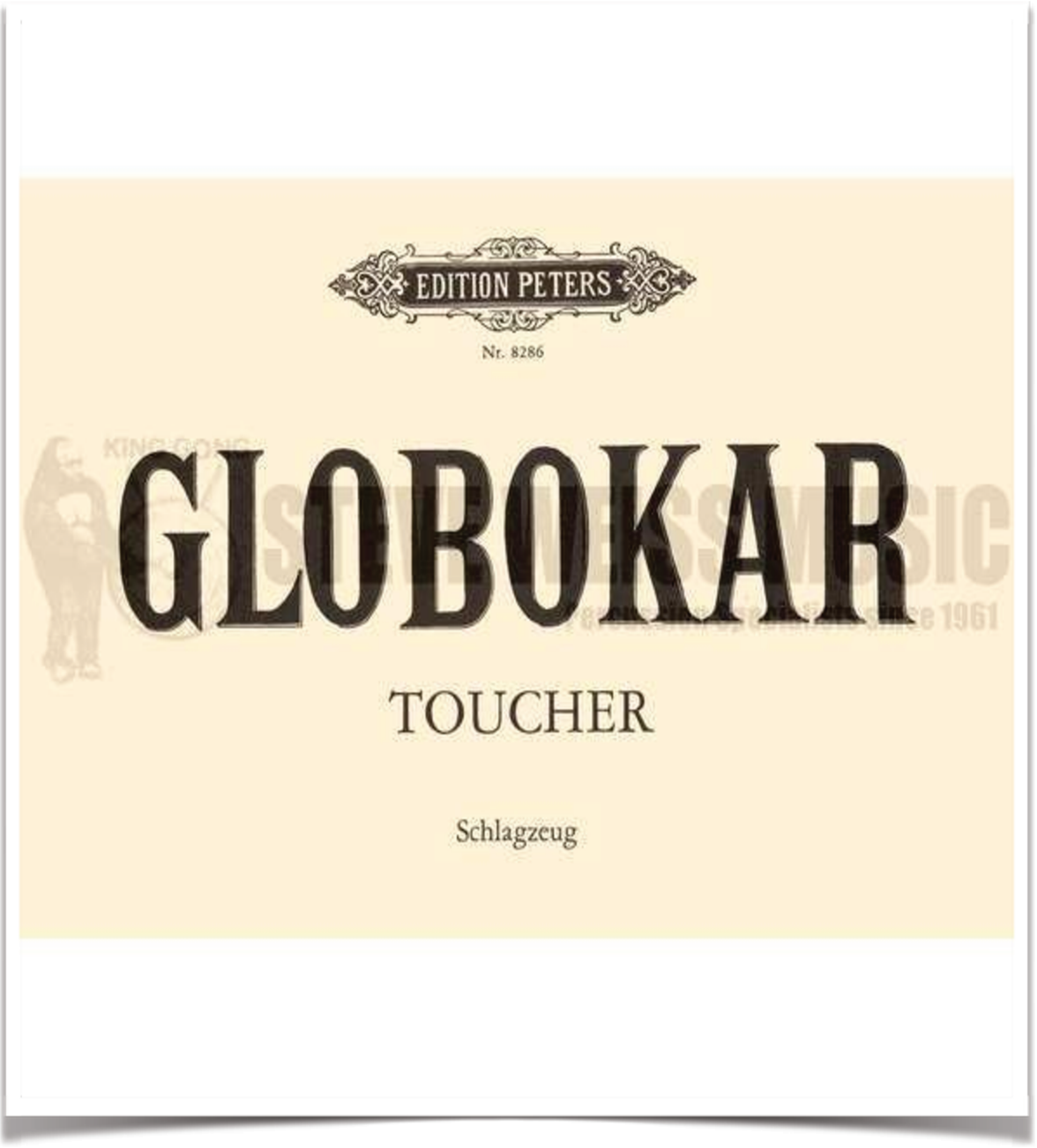

Figura 19 - Capa da obra *Toucher*, de Vinko Globokar, edição Peters.

4. Estudo interpretativo da obra *Toucher*

A obra *Toucher,* de Vinko Globokar, mescla percussão múltipla com ação cênica. O seu estudo interpretativo pode funcionar como uma ferramenta auxiliadora na preparação da mesma obra por outros instrumentistas e ainda servir de base para o preparo de outras obras que mesclam teatro ao ato musical.

A minha experiência prática de aprendizagem e *performance* dessa obra foi o elemento principal deste trabalho, o qual foi complementado pelo estudo da bibliografia sobre o assunto e pela discussão com colegas percussionistas que já haviam se dedicado ao mesmo repertório. Também utilizei a comparação da interpretação feita por outros percussionistas, sobretudo as interpretações que encontrei em registros em DVD's, CDs e vídeos postados no Youtube.

Iniciarei o estudo com uma descrição das etapas de preparo da obra. Como em distintos trabalhos, inclusive com outros instrumentos, uma fase de pré-leitura se faz necessária, onde procura-se compreender aspectos gerais da obra e de sua notação, desvendam-se os problemas técnicos e definem-se estratégias para a resolução dos mesmos (CARDASSI, 2010).

Para a compreensão da notação deve-se atentar à bula. A decodificação da bula é a primeira etapa, fundamental para a continuidade do trabalho (GIANESELLA, 2009, p 87). Outra importante questão na análise da obra é que se deve aprofundar os conhecimentos acerca do contexto cênico escolhido pelo compositor, pois assim o intérprete terá elementos suficientes para a compreensão teatral e possível ideia de criação de personagens.

A compreensão cênica da obra é um elemento de enorme relevância para uma boa interpretação da música, quando se trata de obra de música cênica. Há muitos casos em que a parte cênica (geralmente utilização vocal ou vocal e corporal) torna a peça mais complexa à medida que também se faz necessária a execução musical simultânea.

Como citado por Cardassi (2010), é fundamental que a definição de estratégias de estudo ocorra no início do aprendizado de uma obra musical do repertório contemporâneo. Deve-se subdividir a peça em partes menores, compreendendo tanto o plano arquitetônico geral da obra quanto os detalhes técnicos de cada célula. Busca-se uma estratégia de simplificação do material, aparentemente muito complexo e intricado.

De acordo com Schick (1994, p.138), o ato de aprender uma peça é primordialmente o da simplificação, enquanto a arte da *performance* é a de recomplexificação.

Frente à indagação de um percussionista sobre como se deve estudar ou preparar essas obras, as respostas dadas seriam as mesmas alicerçadas nesse trabalho, passeando pelos seguintes pontos:

- compreensão da partitura e de sua bula (ou da introdução explicativa no caso de *Toucher*),
- análise das possíveis dificuldades técnico musicias,
- compreensão do contexto cênico e interpretativo.

4.1 Compreensão da partitura e dificuldades técnico musicais

De acordo com os itens elencados acima, deve-se, antes de tudo, compreender a bula e a partitura como um todo de uma obra.

Diante da questão que me foi feita por um colega: "há bula em toda obra de música cênica?" considerei que se faz necessário o esclarecimento de que toda obra de música cênica apresenta alguma bula, ou introdução explicativa, algum texto ou, no mínimo, alguma citação que esclareça as atitudes diferenciadas que o músico irá executar enquanto realiza a ação musical. Mesmo que as ações não sejam simultâneas ao ato de tocar, pelo fato de ter cena, algo diferenciado acontecerá, ou antes, ou durante ou depois da execução musical, e isso deverá ser comunicado na partitura. Se acontecerão somente gestos, ou gestos e utilização de fonemas e/ou falas, de alguma maneira o compositor deve comunicar ao intérprete sobre o que ele deverá executar. Em geral, na maior parte das obras, encontrei bulas, mas há obras com textos explicativos.

Na obra *Toucher* o compositor escreveu um texto introdutório com todos os pontos que esclarecem o que o músico deverá fazer.

A primeira visão de *Toucher* nos traz o título:

“Toucher”

Für Einen Schlagzeuger

Text aus Bertolt Brecht – Leben des Galilei –

Uma peça de 1973

Como pode-se observar na Figura 20, abaixo, tem-se na introdução da obra um texto em alemão e, logo a seguir, um texto introdutório com explicações sobre as sonoridades e fonemas que o compositor deseja que o percussionista obtenha durante a execução musical.

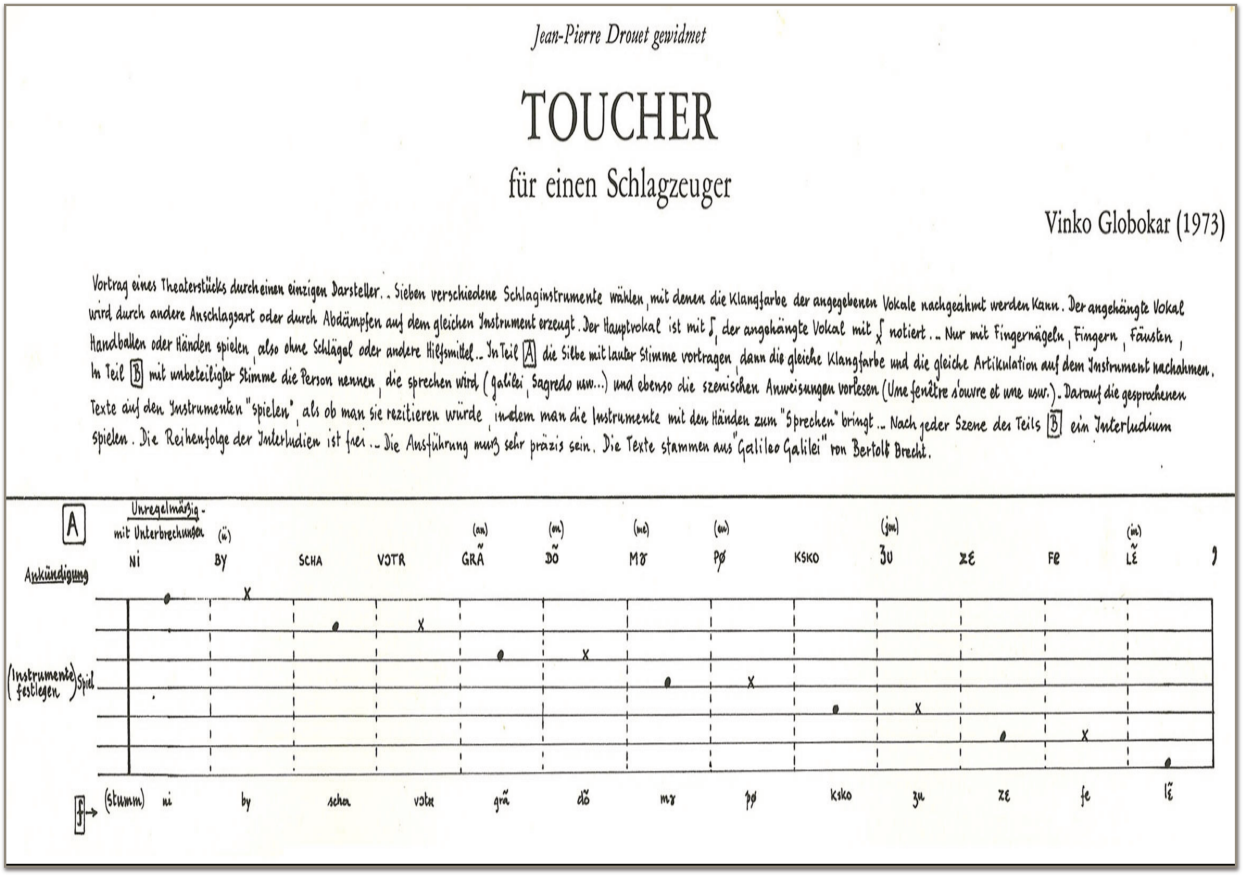

Figura 20 - Introdução exposta na partitura e grade que relaciona cada fonema com o instrumento que será tocado.

Tem-se aqui a transcrição do texto introdutório na sua língua original:

“Vortraig eines theatertücks durcheinen darsteller. Sieben verschiedene schlaginstrumente wählen, mit denen die klangfarbe der angegebenen vokale nachgeahmt werden kann. Der

angehängte vocal wird durch andere anschlagsart oder durch abdämpfen anf dem gleichen instrument erzengt. Der hanptvokal ist mit ♪, der angehängte vokal mit ✗ notiert. Nur mit fingernägeln, fingern, fäusten, handballen oder händen spielen, also ohne schlägel oder andere hilfsmittel. In teil "A" die silbe mit lauter stimme vortragen, dann die gleiche klangfarbe und die gleiche articulation auf dem instrument nachahmen. In teil "B" mit unbeteiligter stimme die person nennen, die sprechen wird (Galilei, Sagredo…) und ebenso die szenischen anweisnngen vorlesen (une fenêtre sóuvre et une usw). Darauf die gesprochenen text anf den instrumenten "spielen", als ob man sie rezitieren würde, indem man die instrument emit den händen zum "sprechen" bringt. Nach jeder szene des teils "B" ein interludium spielen. Die reihenfolge der interludien ist frei. Die ansführung mub sehr präzis sein. Die texte stamen aus "Galileo Galilei" von Bertolt Brecht."

Daí nota-se a grande dificuldade inicial em relação ao trabalho com essa obra. De imediato necessita-se que o intérprete domine a língua na qual o compositor escreveu a introdução, no caso o alemão, ou que ao menos busque a sua tradução idiomática para começar a compreender a intenção do compositor na obra. Não há uma apresentação dessa introdução em outra língua, como em inglês, o que poderia facilitar a tradução para o português ou mesmo a compreensão direta. O primeiro passo, para quem não domina a língua alemã, é a tradução da introdução.

Com a tradução da introdução da obra de Globokar, tem-se:

"Apresentação de uma peça teatral por um único ator. Escolher sete instrumentos de percussão que permitam reproduzir a sonoridade da vogal indicada. Produzir a vogal anexada com outro modo de tocar ou com abafamento do som no mesmo instrumento. A vogal principal está escrita com ♪ e a vogal anexada com ✗. Tocar somente com as unhas, dedos, punhos, palma da mão, portanto sem baquetas ou outros recursos. Na parte "A", apresentar as sílabas em voz alta, depois reproduzir a mesma sonoridade e a mesma articulação com o instrumento. Na parte "B" citar com voz indiferente a pessoa que vai falar (Galilei, Sagredo…) e ler também as instruções cênicas (Une fenêtre sóuvre et une… etc. – que significa: uma janela se abre…). Em seguida, "tocar" os textos falados com os instrumentos, como se fossem recitados, usando as mãos para fazer os instrumentos "falarem". Tocar um interlúdio após cada cena da parte "B". A

sequência dos interlúdios é livre. A apresentação deve ser muito precisa. Os textos fazem parte da obra "Galileu Galilei" de Bertolt Brecht."

Ao traduzir essa introdução percebe-se que o compositor explica a obra com bastante clareza e, nesse caso, não deixa margem de dúvidas ou de ambiguidade em relação à execução da obra. Mas a opção de interpretação continua sendo livre e o gestual mais utilizado durante a obra será o necessário para se tocar os instrumentos que estarão na percussão múltipla. A interpretação dos personagens também ficará a total crédito do intérprete.

A bula, que se encontra logo após o texto introdutório (Figura 20), indica a representação de cada sonoridade da vogal pela altura das notas do heptagrama[7] que o compositor estabeleceu e os sons que devem ser emitidos vocalmente.

Denominarei o que o compositor nomeou como "sonoridade da vogal" de fonema. Pois os fonemas são os sons característicos de uma determinada língua. Com um número relativamente pequeno desses sons, cada língua é capaz de produzir milhares de palavras e infinitas frases (NETO, INFANTE, 2004), e como as sonoridades descritas pelo compositor – que por sua vez foram retiradas da versão em francês do texto *A vida de Galilei* de Bertold Brecht – possuem mais de uma vogal e ou consoante, optei por chamá-las de fonemas.

Daí deduz-se que a obra foi sistematizada e elaborada sobre a estrutura fonética ou linguística da obra literária, de acordo com a divisão das sílabas empregadas por Bertolt Brecht. O compositor elaborou um esquema em que a divisão silábica do texto escolhido serviria de alicerce para a construção da frase musical. Essa mesma divisão é empregada no ritmo da música, sendo essa frase musical uma sequência de sons adivindos da múltipla percussão, e os intrumentos por sua vez, tocados de acordo com cada sonoridade da vogal da fala do texto.

Pode-se afirmar que o compositor construiu uma matriz de fonemas, e ao colocar o texto original da peça teatral dividido silabicamente, obteve a relação de cada sílaba com seu correspondente fonema. Toda vez que uma sílaba do texto é dita, o intérprete percute o instrumento que escolheu para a linha no heptagrama relacionada ao fonema. Essa relação é demonstrada para o público na introdução da obra, com uma apresentação de fonemas e

[7] Optei por chamar de heptagrama dado o fato de que o compositor traçou sete linhas ao invés das habituais cinco linhas.

posteriormente de timbres associados a cada fonema, e a mesma relação deve ser respeitada com rigor ao longo da apresentação de cada uma das seis cenas da música.

De acordo com Zanatta (2002):

> O trabalho de investigar o processo composicional, a partir do pensamento do compositor... a investigação do processo composicional deve acontecer em dois momentos. O primeiro momento é a realização documentada de um trabalho composicional, onde o pensamento do compositor fica registrado nas partituras, esboços e anotações que são feitas. O segundo momento é a realização de reflexões críticas a respeito dos conceitos técnicos e estéticos que são extraídos do trabalho composicional. As reflexões são feitas inicialmente considerando a obra isoladamente e posteriormente considerando o conjunto de obras como um todo, estabelecendo ligações entre as composições. Em ambos os momentos busca-se evidenciar o fluxo de idéias do compositor no momento da criação, bem como seu modo de organizar estas idéias e produzir música. (ZANATTA, 2002, p. 5)

Deste modo, faço uma série de reflexões acerca dos conceitos técnicos e estéticos que Globokar utilizou em *Toucher*, relatando todos os fonemas que há na peça e a relação que estes devem estabelecer com os instrumentos que o percussionista escolherá para montar seu set.

Inicialmente ressalto a informação de que toda vez que qualquer fonema da peça, por exemplo, o fonema *Ni*, for falado, o músico deve percutir o instrumento associado a esse fonema, como, por exemplo, um tamborim. Em qualquer momento da peça, quando o *Ni* é dito, ou outros fonemas que estejam associados a sonoridade de *Ni*, como *Il*, é o tamborim que deve ser tocado.

Essa escolha é livre e outro músico pode escolher qualquer instrumento para representar esse fonema, e assim consecutivamente, com todos os outros instrumentos que se relacionam aos outros fonemas. Essa possível pluralidade na escolha dos instrumentos torna a composição ainda mais enriquecida de possibilidades sonoras e timbrísticas. O que delega ao intérprete grande responsabilidade no produto final sonoro da execução da obra.

Essa característica de performance explicitada para o fonema *Ni*, se dá com todos os fonemas escolhidos pelo compositor. Na introdução da peça, o intérprete apresenta todos instrumentos e seus respectivos fonemas. Assim, cabe ao intérprete deixar claro ao público essa relação fonema-instrumento. Essa criteriosa seleção deve ser respeitada do princípio ao fim da obra, executando de acordo com cada fonema, cada sonoridade escolhida, fazendo com que o texto seja "dito" através dos instrumentos.

Cada montagem resultará sempre em resultado sonoro e musical diferenciado, pois cada percussionista tem a liberdade de escolher o seu *set* de instrumentos. A liberdade de escolha pode resultar em sonoridades distintas entre duas interpretações.

Montagens de percussão múltipla nas quais os compositores permitem que os intérpretes escolham seus sets, permitem uma possibilidade muito grande e variada de sons e timbres, pois o músico pode-se valer de todo o instrumental utilizado no que se chama percussão sinfônica (marimba, vibrafone, tímpanos, triângulo sinfônico, pandeiro sinfônico, bumbo, caixa-clara, entre tantos outros), como de todos os instrumentos de percussão popular (pandeiro de choro, surdo, agogô, tamborim, ganzá, congas, djembê, atabaque, repinique, triângulo, entre tantos outros).

Não só a variedade instrumental percussiva é extremamente ampla, como o percussionista pode utilizar objetos outros, que não sejam habitualmente considerados como instrumentos musicais, desde que possam produzir som. Uma folha de zinco, um ex-botijão de gás, pedaços de madeira ou de metal, ou qualquer material que seja produtor de som e de timbre variado pode ser encarado como instrumento potencial. Isto explica porque a percussão erudita está tão próxima da popular em termos instrumentais (BOUDLER, 1996, p. 17).

Ao observarmos a bula mostrada na Figura 11, nota-se que os fonemas *Ni* e *By* estão grafados na primeira linha superior do heptagrama elaborado pelo compositor. Esses fonemas compartilham da mesma altura no heptagrama, deixando claro que eles serão executados em um mesmo instrumento, e o músico deve se questionar no sentido de buscar algum instrumento que seja capaz de representar tanto a sonoridade do fonema *Ni* quanto a sonoridade do fonema *By*. Seguindo esse princípio na interpretação da obra, o intérprete deverá buscar um único instrumento que seja capaz de produzir sons que se relacionem com as sonoridades dos fonemas *Ni* e *By*, e essa busca por si só pode ser considerada uma tarefa árdua.

Para se diferenciar os dois fonemas num mesmo instrumento, o próprio compositor indica que maneiras distintas para executar cada fonema. Por exemplo, utilizando a ponta do dedo indicador para o fonema *Ni* e a lateral do dedão para o fonema *By*. Assim os dois sons são tirados do mesmo instrumento, porém são distintos com relação ao timbre devido ao fato de que foram tocados de duas maneiras distintas.

A relação entre a produção de som quando se fala um fonema e a produção de som quando se toca um instrumento também pode ser de extrema subjetividade, de forma que o músico está livre para criar suas relações.

Minha decisão interpretativa é de tentar imitar a sonoridade de um pelo outro (do tocado que busca a imitação do falado) para me aproximar da ideia de que o texto seria dito pelos instrumentos.

Optei, para buscar semelhança com os fonemas *Ni* e *By*, por instrumentos que produzam uma sonoridade bem definida, de curta duração e mais aguda, e um instrumento que pode produzir sons com essas características, ao meu ver, é o tamborim. Essa foi minha escolha, pois considerei o tamborim um instrumento ideal para representar fonemas curtos e que de alguma maneira me proporcionaria uma sonoridade mais aguda. A Figura 21 ilustra o toque para o fonema *Ni*, e a Figura 22 o toque para o fonema *By*.

Figura 21 - Toque no tamborim para obter o fonema *Ni*

Figura 22 - Toque no tamborim para obter o fonema *By*

Observando-se novamente a Figura 23, tem-se os fonemas *Scha* e *Votr* que estão assinalados na segunda linha do heptagrama. Da mesma forma como ocorreu com *Ni* e *By*, *Scha* e *Votr* compartilham a mesma linha no heptagrama, o que indica que eles devem ser produzidos em um único instrumento. Novamente o músico se depara com o desafio de encontrar um mesmo instrumento que possua semelhanças sonoras com esses fonemas que nos são bem distintos, pois *Scha* contém a letra "A" e portanto sonoridade aberta, enquanto que o *Votr* possue a letra "O", de sonoridade oposta. Na busca por uma sonoridade relacionada com o fonema *Scha*, achei pertinente a utilização de instrumentos com sementes e/ou platinelas. Isso porque o instrumento escolhido deverá permitir a emissão de uma sonoridade que de fato se assemelhe a um som de emissão mais longa e aguda, e ao mesmo tempo que proporcione a emissão de uma sonoridade aberta. Ganzás em geral podem produzir essa sonoridade, porém, como em todos os fonemas dessa obra, eles se encontram pareados e é indicado pelo compositor que o percussionista produza dois sons (dois fonemas) de um mesmo instrumento escolhido, o instrumento que produzirá o som de *Scha* também deve produzir o som de *Votr*. Ganzás possuem som de *Scha* mas não de *Votr* por exemplo.

Durante a pesquisa por um instrumento adequado para minha interpretação da obra, cheguei à conclusão de que um possível instrumento para esses dois fonemas seria o xequerê, pois as suas sementes, quando raspadas, produzem uma emissão mais correspondente ao som de *Scha;* e a cabaça, que pode ser percutida na sua região mais inferior (lado oposto da boca da cabaça) pode produzir um som que se assemelhe em emissão ao som de *Votr*. Outro possível

exemplo seria o pandeiro, utilizando as platinelas e o centro do instrumento para cada um desses fonemas relatados. Eu utilizei em minhas montagens o xequerê e optei por utilizar o pandeiro para outros dois fonemas que serão descritos adiante. A Figura 23 ilustra o toque para o fonema *Scha*. E a Figura 24 o toque para o fonema *Votr*.

Figura 23 - Toque no xequerê para obter o fonema *Scha*

Figura 24 - Toque no xequerê para obter o fonema *Votr*

Na terceira linha do heptagrama da partitura de *Toucher*, temos os fonemas *Grã* e *Do*, como mostrado na Figura 20. Nesse caso considero que deve-se buscar instrumentos que produzam uma ressonância um pouco mais longa, atingindo semelhança com o *Grã*. Também acredito ser adequado a utilização do pandeiro, utilizando centro e borda da pele, ou um *frame drum* ou até mesmo um *talking drum*.

Minha escolha foi pela utilização do pandeiro para compor meu *set* de percussão múltipla. Optei pelo pandeiro de choro com a pele levemente mais solta. Assim pude obter a sonoridade de *Grã* percutindo entre o centro e a borda, sem abafar o instrumento, e conseguir a sonoridade de *Do* com um toque leve com a ponta dos dedos e abafado no centro do pandeiro. Nos dois casos considero que as platinelas devam estar abafadas, então utilizei fitas colantes para impedir que as platinelas vibrassem quando eu tocasse a pele do instrumento. A Figura 25 ilustra o toque para o fonema *Grã*. E a Figura 26 o toque para o fonema *Do*.

Figura 25 - Toque no pandeiro para obter o fonema *Grã*

Figura 26 - Toque no pandeiro para obter o fonema *Do*

Os fonemas *Mê* e *Pê* são grafados na quarta linha do heptagrama. Considerei-os fonemas de sonoridade mais breve, não muito aguda, possivelmente relacionados com timbres medianos. Associei essa sonoridade com instrumentos que não possuem longa ressonância e que também estão na região de sonoridade média-aguda. Uma possível exemplo desses instrumentos seria o atabaque ou conga (podendo ser qualquer tambor dentre os três habituais: quinto, conga ou tumba). Optei por utilizar a conga e por tocar na borda do instrumento com apenas a ponta do dedo indicador para obter a sonoridade que se assemelhe a *Mê* e em uma região um pouco mais central, com a ponta de todos os dedos e a mão fechada em forma de concha, mas percutindo apenas as pontas dos dedos, para a sonoridade que se assemelhe com o fonema *Pê*. A Figura 27 ilustra o toque para o fonema *Mê*. E a Figura 28 o toque para o fonema *Pê*.

Figura 27 - Toque na conga para obter o fonema *Mê*

Figura 28 - Toque na conga para obter o fonema *Pê*

A partir desse ponto de estudo, percebe-se que o compositor expôs os fonemas dos mais agudos para os mais graves, passando pelo registro médio. E assim pode-se optar por um set que também tenha essa característica timbrística e que os instrumentos tenham a disposição de acordo com os graves e agudos, podendo ser os graves mais à esquerda e os agudos à direita. Esse estabelecimento de posições dos instrumentos, no meu entender, facilita a execução e leitura inicial da obra.

A quinta linha do heptagrama traz os fonemas Q*uipskol* e *Jou*. Um fonema longo e com praticamente dois sons seguidos é o que se observa em Q*uipskol*, o que pode sugerir ao percussionista instrumentos que possam realizar um *glissando* rápido. Eu associei esse fonema às possibilidades de timbres advindos de frigideiras ou instrumentos de metais com a característica de promover dois sons ou *glissando*. O instrumento também deve apresentar uma sonoridade que venha a equivaler ao fonema *Jou*. Então utilizei uma frigideira que possui excelente timbre e sonoridade, a deixei presa no meio do set por uma amarração entre seu cabo e uma estante de prato suspenso, assim toda a região compreendida pelo metal da frigideira ficou livre para vibrar e soar ao ser tocada. A sonoridade de *Quipskol* foi conseguida com a execução de um toque no meio da frigideira com o dedo indicador. A sonoridade de *Jou*, pode ser produzida com um leve raspar de dedos na região central da frigideira, na qual deixei uma fita isolante (fita 'crepe') para alterar o som. A Figura 29 ilustra o toque para o fonema *Quipskol*. E a Figura 30 o toque para o fonema *Jou*.

Figura 29 - Toque na frigideira para obter o fonema *Quipskol*

Figura 30 - Toque na frigideira para obter o fonema *Jou*

Na sexta linha do heptagrama tem-se os fonemas *Zê* e *Fê*. Esses fonemas não são longos, porém não são tão curtos como o *Ni*, e de sonoridade mais grave. Essas características podem se assemelhar com a sonoridade de surdos, com algum possível abafamento para que a nota não fique muito longa, ou também o djembê. Optei pelo djembê e repeti o processo utilizado nas congas em relação à região do instrumento que escolhi para tocar, assim como a forma de tocar; toco com a ponta do dedo indicador a região mais próxima da borda do djembê para *Zê* e no centro, apenas com as pontas dos dedos todos juntos. Porém executo adicionalmente um leve raspar de ponta de dedos para obter a sonoridade de *Fê*. A Figura 31 ilustra o toque para o fonema *Gê* e a Figura 32 o toque para o fonema *Fê*.

Figura 31 - Toque no djembê para obter o fonema *Gê*

Figura 32 - Toque no djembê para obter o fonema *Fê*

Por fim, na sétima linha, temos o fonema *Le˜* (o qual grafarei aqui como *Lã*, data a dificuldade de grafia do til sobre a letra e na lingua portuguesa). Esse será o único fonema tocado isoladamente em um instrumento, ou seja, não é necessário que o mesmo instrumento atenda a

duas sonoridades distintas. Ele tem propriedade de som anasalado, podendo ser relacionado a instrumentos como moringa, vaso, pandeirão ou *talking drum*. Optei por utilizar uma moringa e toco na região habitual – percutindo com a palma da mão toda estendida sobre o orifício que há no meio do vaso. A Figura 33 ilustra o momento em que se prepara o toque na moringa. A Figura 34 o momento do toque especificamente.

Figura 33 - Modo como se prepara o toque na moringa

Figura 34 - Toque na moringa para obter o fonema *Lã*

A partir dessas decisões interpretativas relacionadas com as escolhas de instrumentos do *set* de percussão, estabeleci uma tabela que correlaciona cada fonema com um instrumento e com a região em que este é tocado, bem como a maneira diferenciada de execução. Esses dados podem ser vistos na Tabela 1.

Fonemas	Instrumentos	Região em que são tocados	Forma como são tocados
Ni	tamborim	borda	ponta do dedo indicador, como num *slap*, utilizo o dedo como um estilingue
By	tamborim	centro	ponta do dedo indicador, mas quase na região da unha, com um toque abafado
Scha	xequerê	lateral	um leve raspar dos dedos na lateral, fazendo soar as sementes contra a cabaça
Votr	xequerê	parte inferior da cabaça	toque direto na cabaça, com a ponta dos dedos
Grã	pandeiro de choro	borda	ponta do dedo indicador, como num slap, utilizo o dedo como um estilingue
Do	pandeiro de choro	região central	toque abafado com três dedos
Mê	conga	borda	ponta do dedo indicador, como num *slap*
Pê	conga	centro	ponta dos dedos reunidos, um leve toque seguido de abafamento
Quipskol	frigideira	centro	toque com o dedão, como um slap
Jou	frigideira	região próxima a borda	raspar de unhas
Zê	djembê	borda	ponta do dedo indicador, como num *slap*
Fê	djembê	centro	raspar de unhas
Lã	moringa	orifício habitual (boca habitual)	toque com toda a mão estendida sobre a região em que habitualmente esse instrumento é tocado

Tabela 1– Relação entre fonemas e instrumentos, com as regiões onde estes são tocados e a forma de tocar.

Vale ressaltar que essas são algumas ideias e suposições acerca da escolha dos instrumentos, com uma discussão mais aprofundada sobre a semelhança entre fonema e sonoridade musical, mas reforço que essa escolha é completamente livre e cada interprete terá a sua. Cada um fará as suas relações entre fonemas e instrumentos.

Com base no esclarecimento da bula, que aqui foi exposta de uma maneira pessoal de interpretação, pode-se passar ao estudo da compreensão de cada uma das cenas, percebendo-se que cada divisão silábica da fala terá seu fonema correspondente estabelecido pelo compositor. A compreensão das falas e das cenas em si é de fundamental importância para que o percussionista realize com qualidade o trabalho de interpretar cada personagem.

Intencionando elucidar o processo composicional de Globokar em *Toucher*, realizo uma breve análise sobre a relação entre fala e fonemas, utilizando apenas das primeiras falas da obra. Para tanto montei uma tabela que relaciona cada sílaba que o próprio compositor separou, com cada fonema que ele mesmo correlacionou. Na terceira coluna os instrumentos que optei por utilizar em cada fonema.

Logo na primeira cena, temos as primeiras falas dadas por Sagredo e as respostas dadas por Galilei, e com essas primeiras falas farei a relação entre sílabas, fonemas e instrumental, para que o leitor possa visualizar a relação que se estabelece entre cada sílaba e cada fonema (relação esta estabelecida pelo compositor) e consecutivamente, com o instrumento no qual a sílaba ou fonema correspondente será tocado, explicando a região do instrumento que deverá ser tocada e a forma como deverá ser tocada (essa relação estabelecida pelo intérprete). Essas relações estão ilustradas nas Tabela 2, 3, 4 e 5 a seguir.

sílabas	**fonemas**	**instrumento**	**região tocada**	**forma tocada**
Il	Ni	tamborim	borda	ponta de dedo indicador
n'y	Ni	tamborim	borda	ponta de dedo indicador

sílabas	fonemas	instrumento	região tocada	forma tocada
au	Jou	frigideira	região próxima a borda	dedão
roit	Zê	djembê	borda	ponta do dedo indicador, como num *slap*
donc	Do	pandeiro	região central	toque abafado com três dedos
au	Quipskol	frigideira	centro	dedão
cune	By	tamborim	centro	ponta do dedo indicador, próximo a unha e com abafamento
di	Ni	tamborim	borda	ponta do dedo indicador
ffe	Fê	djembê	centro	raspar de unhas
rence	Grã	pandeiro	borda	ponta do dedo indicador
entre	Grã	pandeiro	borda	ponta de dedo indicador
la	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
lune	By	tamborim	centro	ponta do dedo indicador, próximo a unha e com abafamento
et	Fê	djembê	centro	raspar de unhas
la	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
terre	Zê	djembê	borda	ponta do dedo indicador, como num *slap*

Tabela 2 – Relação entre as sílabas, os fonemas (relação esta estabelecida pelo compositor) e instrumentos relacionados aos fonemas (relação essa que fica a critério do intérprete e aqui consta a minha relação utilizada na montagem) da fala de Sagredo: *Il n'y auroit donc difference entre la lune et la terre?*

sílabas	**fonemas**	**instrumento**	**região**	
il	Ni	tamborim	borda	ponta do dedo indicador
sem	Grã	pandeiro	borda	ponta do dedo indicador
ble	Mê	conga	borda	ponta do dedo indicador
que	Mê	conga	borda	ponta do dedo indicador
non	Grã	pandeiro	borda	ponta do dedo indicador

Tabela 3 – Relação entre as sílabas, os fonemas (relação esta estabelecida pelo compositor) e instrumentos relacionados aos fonemas (relação essa que fica a critério do intérprete e aqui consta a minha relação utilizada na montagem) da fala de Galilei: *Il samble que non.*

sílabas	**fonemas**	**instrumento**	**região**	
Il	Ni	tamborim	borda	ponta do dedo indicador
Ny	Ni	tamborim	borda	ponta do dedo indicador
A	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
Pas	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
Dix	Ni	tamborim	borda	ponta do dedo indicador

sílabas	fonemas	instrumento	região	
Ans	Grã	pandeiro	borda	ponta do dedo indicador
qu'un	Lã	moringa	boca	toque com a mão estendida
Home	Votr	xequerê	parte inferior da cabaça	toque direto na cabaça, com a ponta dos dedos
No	Quipskol	frigideira	região próxima a borda	toque com o dedão, como um slap
Mmé	Fê	djembê	centro	raspar de unhas
Gior	Ni e Votr[8]	tamborim e xequerê	borda do tamborim e fundo da cabaça do xequerê	ponta de dedo e toque na lateral raspando as sementes
Da	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
No	Votr	xequerê	parte inferior da cabaça	toque direto na cabaça, com a ponta dos dedos
Bru	Jou	frigideira	região próxima a borda	raspar de unhas
No	Votr	xequerê	parte inferior da cabaça	toque direto na cabaça, com a ponta dos dedos
A	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
É	Fê	djembê	centro	raspar de unhas
Té	Fê	djembê	centro	raspar de unhas

[8] Em alguns casos o compositor utiliza *flams* (appogiatura simples na linguagem percussiva), visando aumentar a precisão da fala com o toque, como nesse caso *Gior* de *Giordano*.

sílabas	fonemas	instrumento	região	
Brû	By	tamborim	centro	ponta do dedo indicador, mas quase na região da unha, com um toque abafado
Lé	Fê	djembê	centro	raspar de unhas
A	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
Rome	Votr	xequerê	parte inferior da cabaça	toque direto na cabaça, com a ponta dos dedos
pour	Jou	frigideira	região próxima a borda	raspar de unhas
a	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
voir	Jou e Scha	frigideira e xequerê	região próxima a borda na frigideira de lateral do xequerê	raspar de unhas na frigideira e raspar de dedos no xequerê
sou	Jou	frigideira	região próxima a borda	raspar de unhas
te	Mê	conga	borda	ponta do dedo
nu	By	tamborim	centro	ponta do dedo indicador, mas quase na região da unha, com um toque abafado
la	Scha	xequerê	lateral	toque na lateral, raspando as sementes
même	Zê	djembê	borda	ponta do dedo indicador, como num slap

sílabas	fonemas	instrumento	região	
i	Ni	tamborim	borda	ponta do dedo indicador
dée	Fê	djembê	centro	raspar de unhas

Tabela 4 – Relação entre as sílabas, os fonemas (relação esta estabelecida pelo compositor) e instrumentos relacionados aos fonemas (relação essa que fica a critério do intérprete e aqui consta a minha relação utilizada na montagem) da fala de Sagredo: *Il ny a pas dix ans, qu'un home nommé Giordano Bruno a été brûlé à Rome pour avoir sontenu la meme idée.*

É muito interessante observar a precisa relação que o compositor utilizou para as sílabas e seus correspondentes fonemas. O seu método é tão eficiente e bem elaborado, que com o passar do tempo, logo após estudar algumas falas, o intérprete já é capaz de saber qual fonema será correspondente a cada sílaba, pois seu método de relação é bastante preciso. Logo é possível deduzir que todas as sílabas que utilizam muito a sonoridade da vogal "i" – *il, n'y, qu'il, du* (que em francês tem som de i), serão sempre relacionadas ao fonema *Ni. T*odas as sílabas que tem sonoridade com a vogal "a" – *la, pas, t'a, mar*, serão relacionadas ao fonema *Scha*. E assim com todos os outros fonemas utilizados na obra.

Podem acontecer maiores dúvidas em relação às silabas com vogais com som de "e" no momento de identificar o fonema e, consequentemente, os instrumentos, pois são quatro fonemas relacionados com essa sonoridade: *Mê*, *Pê*, *Gê* e *Zê*. Mas a grade funciona perfeitamente e em relação a qualquer dúvida que o intérprete venha a ter, é possível saná-la com a relação que o compositor expõe abaixo da cada sílaba na partitura.

Toucher possui uma divisão, uma estrutura de partes musicais, em cenas; no total são 6 cenas. Vemos na Figura 26, o quadro "B", que se refere à "*szene 1*", na qual se tem as primeiras falas.

Para a compreensão das falas de cada cena, deve-se realizar o trabalho de tradução do texto, pois o texto é todo em francês, ou buscar as traduções existentes para português; também deve-se trabalhar a pronúncia correta para a realização da apresentação em público, pois nesse caso, em que o compositor associou diretamente cada fonema do texto com cada toque em instrumento, não é indicada a realização da peça em outro idioma que não seja o francês. Realizar a obra em português seria alterar totalmente a matriz que o compositor estabeleceu entre os

fonemas e as alturas no heptagrama, que por analogia são os instrumentos escolhidos por cada intérprete.

Estão expostas nesse trabalho cada cena, com suas falas em francês e logo após a tradução de cada uma das falas, cena a cena, para uma discussão mais aprofundada da interpretação indicada para a obra.

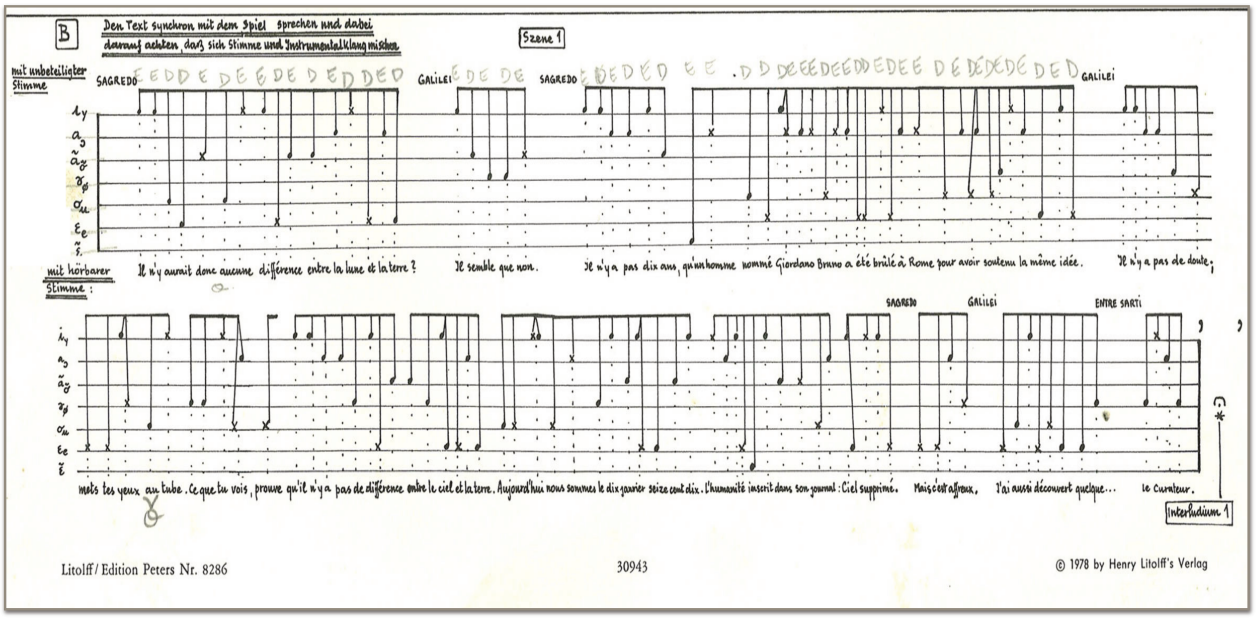

Figura 35 - Partitura da cena 1 de *Toucher* - *Szene 1.*

Szene 1

SAGREDO: Il n'y auroit donc aucune difference entre la lune et la terre?

GALILEI: Il semble que non.

SAGREDO: Il n'y a pas dix ans, qu'un home nommé Giordano Bruno a été brûlé à Rome pour avoir sontenu la meme idée.

GALILEI: Il n'y a pas de doute, mets tes yeux au tube. Ce que tu vois, prouve qu'il n'y a pas de difference entre le ciel et la terre. Aujourd'hui non sommes le dix janvier seize cent dix. L'humanité inserit dans son journal: Ciel supprimé.

SAGREDO: Mais c'est affreux.

GALILEI: J'ai aussi découvert quelque…

ENTRE SARTI: Le curateur.

Interludium 1

Tradução das falas da cena 1.

Cena 1

SAGREDO: Portanto não há diferença entre a lua e a terra?

GALILEI: Parece que não.

SAGREDO: Não faz dez anos que, um homem chamado Giordano Bruno subiu à fogueira em Roma por sustentar essa mesma idéia.

GALILEI: Não há dúvida. Coloque os seus olhos no tubo (telescópio). O que você vê prova que não há diferença entre o céu e a terra. Hoje, dez de janeiro de 1610, a humanidade registra em seu diário: o céu suprimiu.

SAGREDO: Mas que horror.

GALILEI: E também descobri que…

ENTRA SARTI: O procurador.

Interlúdio 1

Esse trecho tratado acima foi retirado da primeira cena de *Toucher* de Vinko Globokar. É um pequeno trecho extraído do Cena III[9] da obra original, na qual Bertolt Brecht esclarece no início da cena: "10 de janeiro de 1610. Servindo-se do telescópio, Galileu descobre fenômenos celestes que confirmam o sistema copernicano. Advertido por seu amigo das possíveis consequências da sua pesquisa, Galileu afirma sua fé na razão humana". Esse detalhe da obra, como essa longa introdução que Brecht oferece ao leitor, não foi copiado pelo compositor, talvez para não se estender em demasia em relação à parte cênica da obra; porém, para uma melhor

[9] Segundo Teixeira, 2009, talvez possa ser mais apropriada a utilização do termo 'capítulo'. Brecht não segue a praxe do texto teatral, indicando, por exemplo, já na abertura dos diálogos, algo como 'ato I'. Há numeração, mas não há indicação do que esteja sendo numerado: se ato, capítulo ou cena. De qualquer maneira, essa omissão apenas confirma a relevância da discussão em torno da ambiguidade de gênero da peça de Brecht, sempre hesitante entre o gênero dramático (em que mais recorrentemente se percebe a indicação de atos), e o gênero narrativo, em que se costuma utilizar a indicação de capítulos. De qualquer maneira, essa ambiguidade interessa ao projeto brechtiano, desejoso de instaurar um "teatro épico" (Teixeira, 2009).

interpretação da peça como um todo, se faz necessária a investigação de toda obra cênica e, a partir desse estudo, maiores detalhes poderão ser revelados, como descrição da cena e do cenário no qual ocorrem os fatos na obra de Brecht. Da descrição do local da cena e possíveis elementos para o cenário, tem-se "Quarto de estudos de Galileu, em Pádua. Noite. Galileu e Sagredo olham pelo telescópio". Todas essas informações colaboram para uma interpretação mais aprofundada da obra musical.

Essa cena se encerra e, de acordo com as instruções do compositor, deve-se nesse momento tocar algum dos interlúdios. Os interlúdios estão expostos na Figura 42, página 106 e falarei mais adiante sobre eles. De acordo com a indicação do compositor, a ordem dos interlúdios também é livre.

Deve-se constatar que Globokar optou por não seguir a ordem cronológica da obra de Brecht, escolhendo como primeira cena de sua obra o que na realidade é a terceira cena da obra de Brecht. Optou iniciar sua obra com uma cena em que há descrição política e do clima de censura imposto pela Igreja na idade média, época em que viveu Galileu. Globokar selecionou os trechos que ilustram a forma de vida de Galileu, porém como a obra *Toucher* apresenta uma intensidade na sua apresentação – dado que o músico interpreta e toca simultaneamente – ele optou apenas por trechos curtos de algumas cenas, para viabilizar a sua realização. Não seria viável realizar uma cena inteira e tampouco a obra toda de Brecht, e com certeza esse não era o objetivo de Globokar.

Considero de extrema importância a consciência dessa opção do compositor, para que se possa inclusive optar pela forma de interpretação mais adequada. Resolvi dar a essa cena, especificamente, um clima de tensão e desconforto iminentes, já que a conversa em si é interrompida pela chegada do procurador. Todas as conversas eram a "meia voz" e sempre carregadas de medo e tensão caso tratassem de temas proibidos pela Inquisição, pois não se podia declarar nada que fosse contrário ao que a Igreja permitia.

Também optei, como já declarei acima, que considero extremamente importante realizar a peça em francês; e além de estudar a pronúncia correta de cada trecho, pois não falo e não domino esse idioma, optei por expor um telão atrás da montagem de percussão múltipla com a tradução simultânea (sendo disparada pela equipe de som e luz do teatro), para que o público pudesse entender cada cena. Essas são opções interpretativas bem claras e posicionadas em relação à importância que dou à compreensão do texto. Completamente pessoal, pois podem

existir opções interpretativas que prefiram privilegiar apenas os sons, considerando que a intenção do compositor seja a de obter uma distinta carga musical, resultado da mistura dos sons tocados nos instrumentos com os fonemas ditos, encarando cada fonema dito como um elemento sonoro por si só, sem real necessidade de compreensão da carga dramática. Considero essa também uma excelente opção de interpretação. Essas duas possibilidades são interessantes, apesar de terem características interpretativas distintas.

Pode haver inúmeras outras possibilidades de interpretação, mas continuarei focando na forma como considerei a mais adequada para a minha interpretação da obra musical: completamente aliada a obra cênica e à sua compreensão, sendo assim com dedicação ao entedimento de cada fala tanto por minha parte como por parte do publico que venha a assistir a minha interpretação.

Vale ressaltar que o compositor solicitou que cada personagem fosse apresentado de forma neutra, ou seja, sem carga dramática; como se houvesse um narrador apresentando cada personagem antes de cada fala. Esse pedido também deve ser atentido da melhor maneira possível, diferenciando, apesar de ser o mesmo músico que realiza as duas tarefas, as falas do narrador e de cada personagem.

Na Figura 36, podemos observar a Cena 2, na qual tem-se o seguinte discurso:

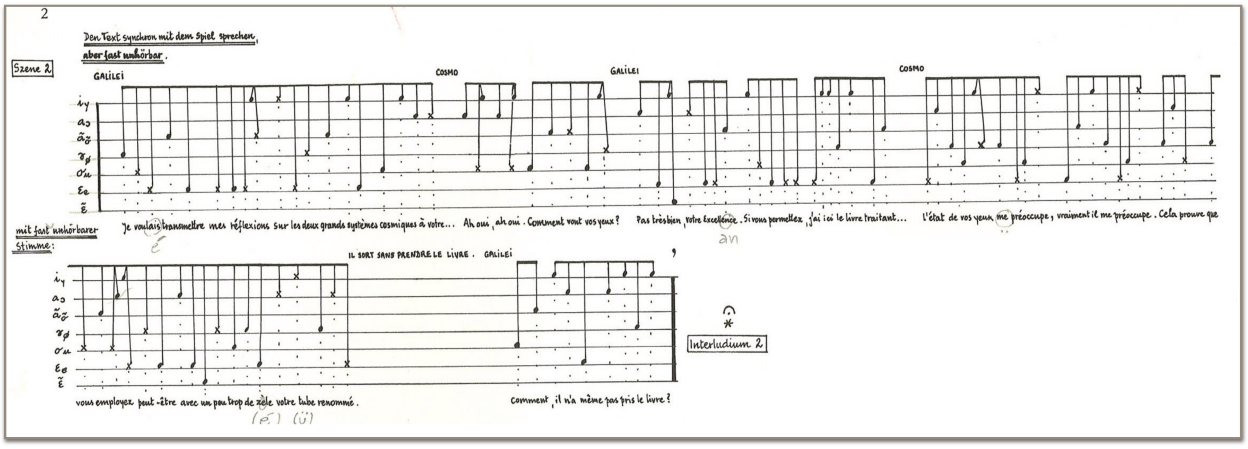

Figura 36 - Partitura da cena 2 de *Toucher - Szene 2*.

Szene 2

GALILEI: Je voulais transmettre mes réflexions sur les deux grands systèmes cosmiques à votre…

COSMO: Ah oui, ah oui. Comment vont vous yeux?

GALILEI: Pas très bien, votre excellence. Si vous permettex, j'ai I és le livre traitant…

COSMO: L'état de vos yeux me préocupe, vraiment il me préocupe. Cela prouvre que vous employez pent-être avec un pon trop de zèle votre tube renommé.

Il sort sans prendre le livre.

GALILEI: Comment, il n'a meme pas pris le livre?

Interludium 2

Tradução das falas da cena 2

Cena 2

GALILEI: Eu quis transmitir minhas reflexões sobre os dois grandes sistemas cósmicos a vossa…

COSMO (interrompendo Galilei): Ah, sim… Ah, sim… Como vão os seus olhos?

GALILEI: Não muito bem, vossa Excelência. Se você permitir, eu tenho aqui o livro que trata…

COSMO (interrompendo Galilei): O estado dos seus olhos me preocupa, realmente me preocupa. Isto prova que você usa talvez com muito zelo seu tubo renomado.

Afasta-se sem pegar o livro

GALILEI: Como, ele nem mesmo pegou o livro?

Interlúdio 2

Essa cena, apesar de ser a segunda da obra de Globokar, foi extraída da cena XI da obra original. E as descrições acerca dessa cena são: "1633. A inquisição convoca a Roma o grande cientista de reputação mundial." E das descrições acerca do local da cena tem-se: "Vestíbulo e

escada do palácio de Médicis, em Florença. Galileu e a filha esperam que o grão-duque os receba. Cosmo de Médicis desce as escadas. Galileu avança em sua direção. Cosmo pára, um pouco irritado."

Somente após ler o capítulo todo da obra original, percebe-se que Cosmo tem um ar irônico e ao mesmo tempo apresenta uma postura que forçosamente quer impedir que Galileu possa se expressar. Mesmo com a insistência perceptível de Galileu, Cosmo não permite que ele comunique suas descobertas. Esse caráter deve ser incorporado ao personagem para que o trecho da cena tenha sentido.

Logo após a realização da cena, o músico deve tocar o intelúdio 2.

Na Figura 37 está demonstrada a Cena 3 de *Toucher*.

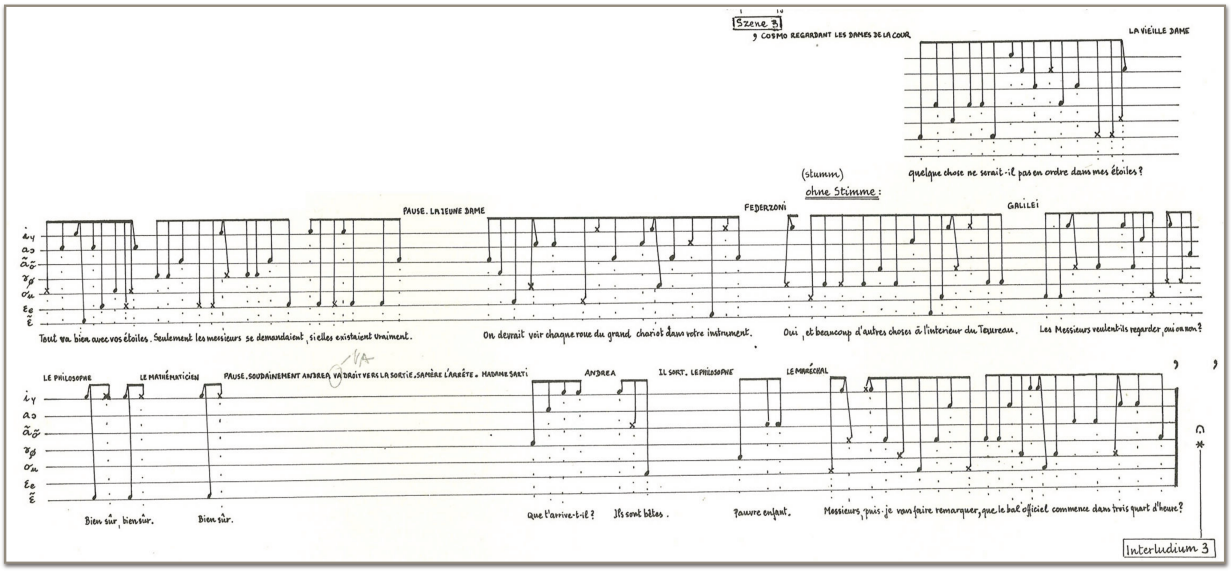

Figura 37 - Partitura da cena 3 de *Toucher* - *Szene 3*.

Szene 3

Cosmo regardant les dames de la cour

COSMO: Quelque chose ne serait-il pas en ordre dans mes étoliles?

LA VIEILLE DAME: Tout va bien avec voc étoiles. Seulement les messieurs se demandaient, sielles existaient vraiment.

Pause.

LA JEUNE DAME : On devrait voir chaque roue du grand chariot dans votre instrument.

FEDERZONE: Oui, et beaucoup d'autres choses à l'interieur du Toureau.

GALILEI: Les messieurs veulentils regarder, oui on non?

LE PHILOSOPHE : Bien sûr, bien sûr.

LE MATHÉMATICIEN: Bien sûr.

Pause.

Soudainement Andrea va droit vers a sortie. Samère l'arrête.

MADAME SARTI: Que t'arrive t-il?

ANDREA: Ils sont bêtes.

Il sort.

LE PHILOSOPHE : Pauvre enfant.

LE MARÉCHAL: Messieurs, puis je vous faire remarquer, que le bal official commence dans trois quart d'heure.

Interludium 3

Tradução das falas da cena 3

Cena 3

Cosmo olhando as mulheres da corte

COSMO: Alguma coisa não estaria em ordem nas minhas estrelas?

A VELHA DAMA: Tudo vai bem com as nossas estrelas. Somente os senhores se perguntam se elas existiam realmente.

Pausa.

A JOVEM DAMA: Nós deveríamos ver cada roda da carroça no seu instrumento.

FERDEZONI: Sim, e muitas outras coisas no interior de Taurus.

GALILEI: Os senhores querem observar, sim ou não?

FILÓSOFO: Claro, claro.

MATEMÁTICO: Claro.

Pausa.

Abruptamente, Andrea vai em direção à saída. Sua mãe o pára.

MADAME SARTI: Que te passa?

ANDREA: Eles são bestas.

Ele sai.

FILÓSOFO: Pobre criança.

MARECHAL: Meus senhores, posso eu vos fazer recordar que o baile oficial começa daqui a três quartos de hora.

Interlúdio 3

Nessa longa cena tem-se a indicação do compositor de que deve-se realizar a cena permanecendo mudo (*stumm*); esta indicação aparece logo abaixo do início da Cena 3. Dessa forma apenas os instrumentos "falarão" o texto, pois cada instrumento foi cuidadosamente escolhido para representar os fonemas. Sendo assim, o percussionista deve fazer apenas o movimento labial de quem está falando o texto, porém sem emissão sonora. O compositor deseja, nesse momento, demonstrar que o procedimento de criação artística adotado por ele, de relação pré-estabelecida entre fonema (ou no caso sílabas do texto) e instrumento, funciona, e dessa forma o intérprete nem precisa mais falar o texto, pois o instrumento falará por ele.

Essa cena (de Cosmo, Galilei e os cientistas - filósofo e matemático) foi extraída da cena IV original (obra de Brecht), e tem-se a descrição: "Galilei trocou a república de Veneza pela corte florentina, cujos sábios não dão créditos às suas descobertas, feitas com o telescópio." Local da cena: "Casa de Galilei em Florença. Ele recebe um grupo de pessoas."

A simples leitura da apresentação dessa cena, feita somente no livro de Brecht, portanto não copiada por Globokar para a partitura, é suficiente para se ter uma mínima ideia de clima e de como devem ser conduzidas as ações nessa cena, pois tendo a informação de que Galilei está entre "sábios que não dão créditos às suas descobertas", sabe-se que a cena pode ter elementos de ironia e de descaso.

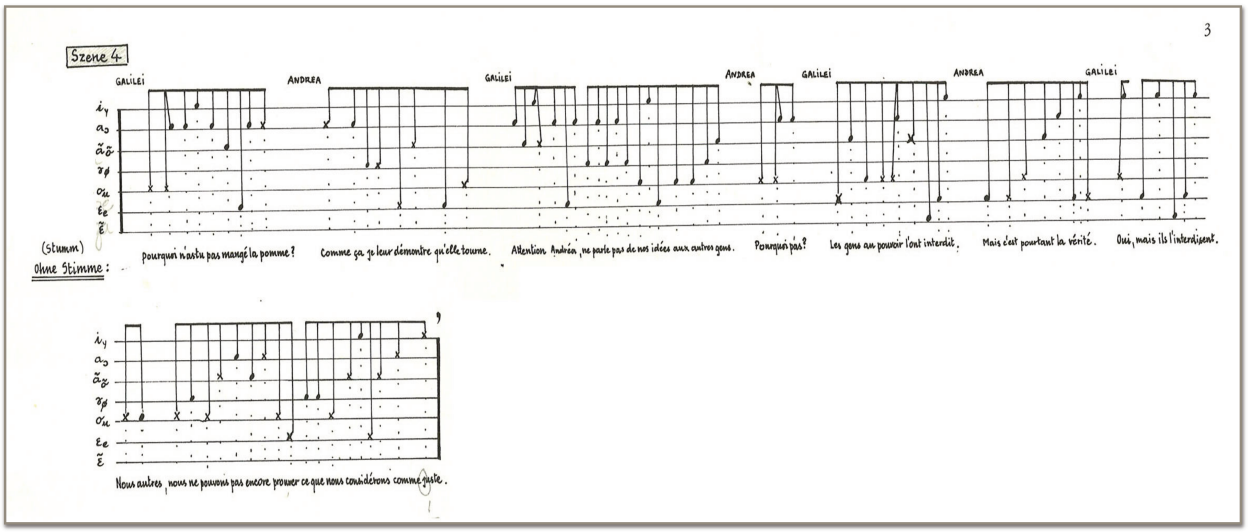

Figura 38 - Partitura da cena 4 de *Toucher - Szene 4*.

Szene 4

GALILEI: Pourquoi n'astu pas mangé la pomme?

ANDREA: Commeça je leur démontre qu'elle tourne.

GALILEI: Attention Andréa, ne parle pas de nos idées aux autres gens.

ANDREA: Pourquoi pás?

GALILEI: Les gens au pouvoir l'ont interdit.

ANDREA: Mais c'est pourtant la vérité.

GALILEI: Oui, mais ils línterdisent. Nos autres, nons ne pouvons pas encore prower ce que nons considérons comme juste.

Interludium 4

Tradução das falas da cena 4

Cena 4

GALILEI: Porque você não comeu a maçã?

ANDREA: Assim eu lhes demonstro que ela gira.

GALILEI: Atenção Andrea, não fale de nossas ideias às outras pessoas.

ANDREA: Porque não?

GALILEI: As autoridades proibiram.

ANDREA: Mas é, no entanto, a verdade.

GALILEI: Sim, mas eles o proibiram. Nós fisicos, nós não podemos ainda provar aquilo que consideramos como justo.

Interlúdio 4

Nesta cena também existe a indicação de que deve ser tocada em silêncio vocal, na qual apenas os instrumentos "falam". Essa cena, que é a quarta da obra de Globokar, foi extraída da cena I da obra de Brecht, intitulada: "Galileu, professor de matemática em Pádua, quer demonstrar o novo sistema copernicano do universo".

Globokar seleciona essa cena pois assim pode mostrar os aliados de Galilei. Somente a leitura de toda a obra pode oferecer a compreensão do caráter de leveza e de entendimento entre os dois personagens, que nessa cena deve transparecer. Interessante notar que Globokar reuniu pequeninos retratos de distintas cenas, de forma que a colcha de retalhos retratasse um todo da obra.

A Cena 5 de *Toucher* está apresentada nas Figuras 39 e 40 abaixo.

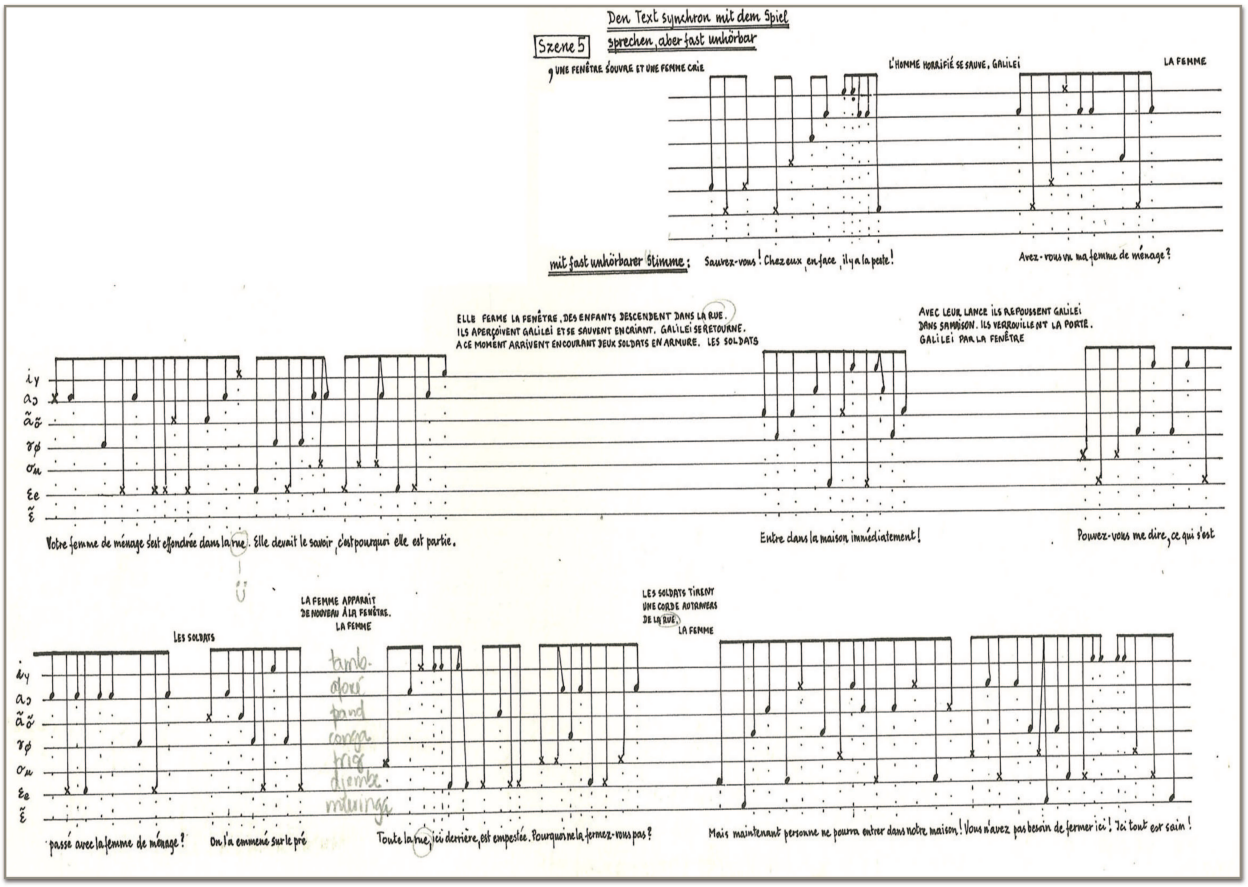

Figura 39 - Partitura da cena 5 de *Toucher - Szene 5*.

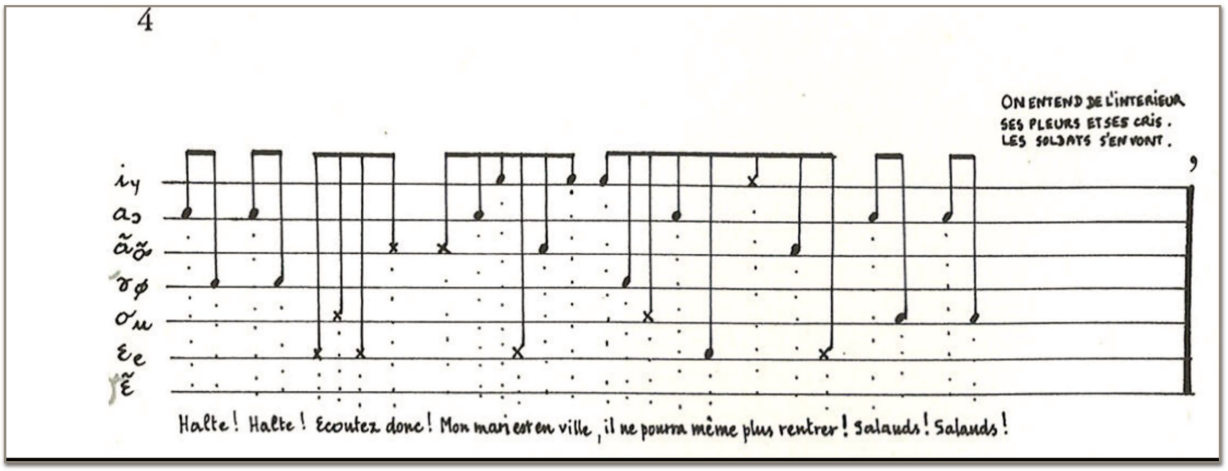

Figura 40 - Continuação da cena 5.

Scene 5

UNE FENETRE S'OUVRE ET UNE FEMME CRIE : Souvez-vous! Chezeux, enface, Il y' a la peste!

L'homme horrifié se sauve.

GALILEI: Avez vons vu ma femme de ménage?

LA FEMME : Votre femme de ménage s'est effondré dans la rue. Elle devait le savoir, c'est pouquoi elle est partie.

Elle ferme la fenêtre.

Des enfants descendent dans la rue.

Ils aperçoivent Galilei et se sauvent en criant.

Galilei se retourne a ce moment arrivent encourant deux soldats en armure.

LES SOLDATS : Entrez dans la maison immédiatement!

Avec leur lance ils repoussent Galilei dans samaison. Ils verrouillent la porte.

GALILEI PAR LA FENETRE: Pouvez vons me dire, ce qui s'est passé avec la femme de ménage?

LES SOLDATS : On l'a emmené surle pré.

La femme apparrit de nouveau a la fenêtre.

LA FEMME : Toute la rue, ici derriere, est empestée. Porquoi ne la fermez-vous pas?

Les soldats tirent une corde autravers de la rue.

LA FEMME : Mais maintenant personne ne pourra entrer dans notre maison! Vous n'avez pas besoin de fermer ici! Ici tout est sain! Halte! Halte! Ecoutez donc! Mon mari est en ville, il ne pourra meme plus rentrer! Salauds! Salauds!

On entend de l'interieur ses pleurs et ses cris.

Les soldats s'en vont.

Interludium 5

Tradução das falas da cena 5.

Cena 5

UMA JANELA SE ABRE E UMA MULHER GRITA: Salve-se. Na casa deles, em frente, tem a peste.

O homem horrizado se salva.

GALILEI: Você viu minha governanta?

A MULHER: Sua governanta desceu a rua. Ela deveria saber, é por isso que partiu.

Ela fecha a janela.

Crianças descem a rua.

Elas percebem e saem gritando.

Galileu se vira.

Neste momento chegam correndo dois soldados com armaduras.

OS SOLDADOS: Entre na casa imediatamente.

Com suas lanças eles empurram Galilei para dentro da casa. Eles trancam a porta.

GALILEI PELA JANELA: Vocês podem me dizer o que aconteceu com a governanta?

O SOLDADO: A gente a levou ao campo.

A mulher aparece de novo na janela

A MULHER: Toda a rua de trás está empestada. Porque você não a trancou?

Os soldados esticam uma corda fechando a rua.

A MULHER: Mas agora ninguém mais poderá entrar na minha casa. Vocês não precisam fechar aqui. Aqui tudo está são. Alto! Alto! Escutem então! Meu marido está no centro. Ele não poderá mais voltar para casa. Sacanas! Safados!

Escuta-se do interior seu choro e seus gritos.

Os soldados se vão.

Interlúdio 5

Esta cena tem a instrução para que o texto seja sincronizado com o toque, mas seja dito quase que inaudível (*mit fast unhörbarer stimme*). Ela foi extraída da cena V do livro original, no qual tem-se: “Sem se atemorizar, nem sequer com a peste, Galileu continua as suas investigações”.

Demonstra o seu forte envolvimento de Galilei com as suas descobertas e com os seus estudos. E retrata também o desespero alheio com a ação dos outros personagens. Porém Galilei quer apenas seguir com seus estudos e com as suas descobertas.

Na Figura 41 vemos a Cena 6 de *Toucher*.

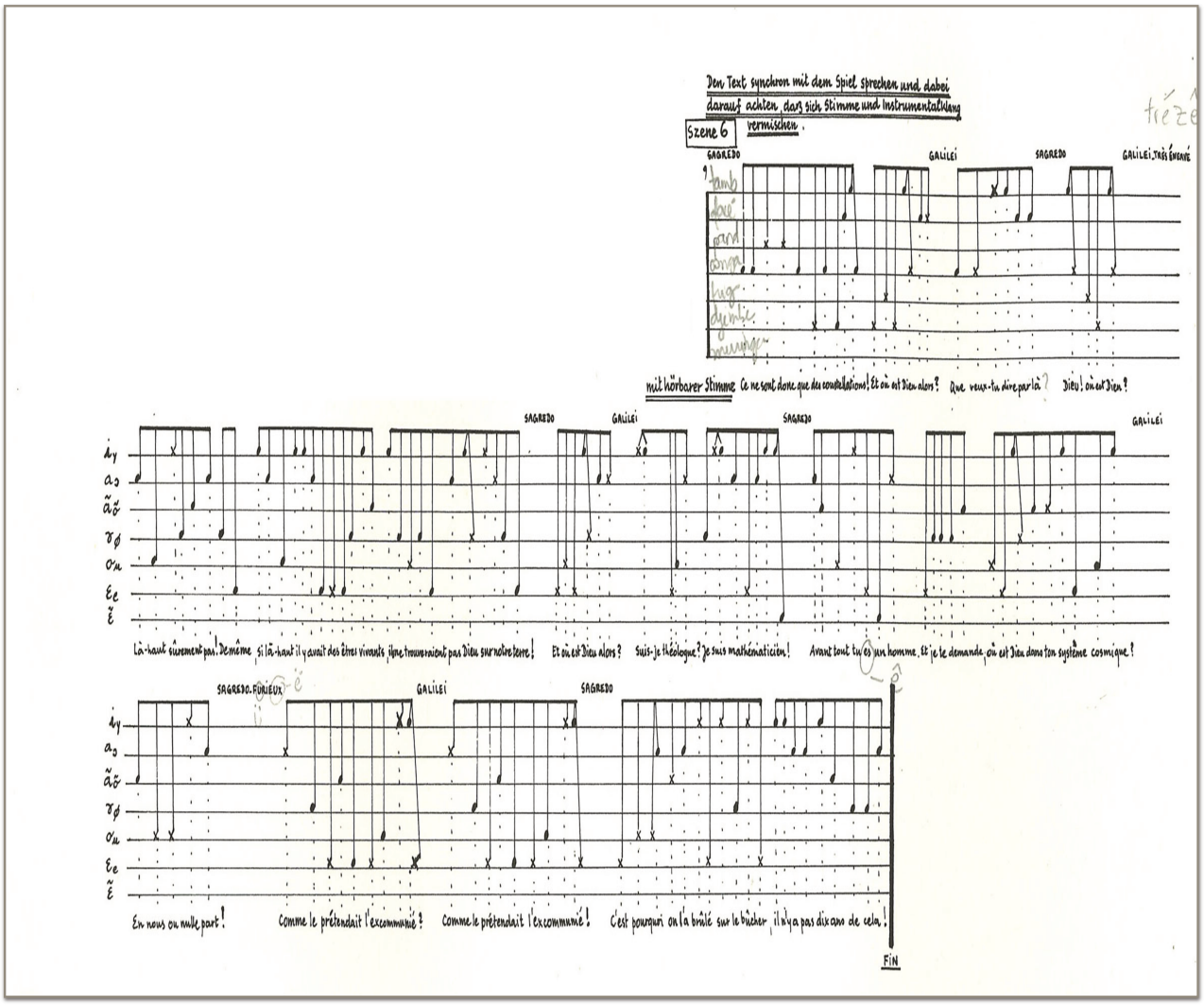

Figura 41 - Partitura da cena 6 de *Toucher* - *Szene 6.*

Szene 6

SAGREDO: Ce ne sont donc que des constellations! Et oú est Dien alors?

GALILEI: Que veux-tu dire par lá?

SAGREDO: Dieu! Où est Dieu?

GALILEI TRÉS ÉNERVÉ: Lá-haut sûrement pas! Demême, si lá-haut il y avait des êtres vivants, ilne trouveraient pas Dieu sur notre terre!

SAGREDO: Et où est Dieu alors?

GALILEI: Suis-je théologue? Je suis mathematician!

SAGREDO: Avant tont tu es un home. Et je te demande ou est Dieu dans ton systeme cosmique?

GALILEI: En nons ou nulle part!

SAGREDO FURIEUX : Comme le prétendait l'excommunié?

GALILEI: Comme le prétendait l'excommunié!

SAGREDO: C'est pourquoi on l'a brûlé sur le bûcher, il n'y a pas dixans de cela!

FIN

E da tradução das falas da cena 6.

Cena 6

SAGREDO: Mas se são só constelações, onde está Deus então?

GALILEI: O que queres dizer com isso?

SAGREDO: Deus!!! Onde está Deus?!!

GALILEI (IRRITADO): No céu não! Tal como não está aqui na Terra, mesmo que haja gente no céu que o queira procurar aqui!

SAGREDO: E onde está Deus então?

GALILEI: Eu sou teólogo? Eu sou matemático!

SAGREDO: Antes de tudo és um homem. E eu te pergunto: onde está Deus na tua concepção de universo?

GALILEI: Dentro de nós ou em parte alguma!

SAGREDO (FURIOSO): Como pretendia o excomungado?

GALILEI: Como pretendia o excomungado!

SAGREDO: E por isso mesmo o queimaram vivo, ainda não há sequer dez anos!

FIM

A cena 6 foi extraída do cena III do livro original, intitulado: “10 de janeiro de 1610: por meio do telescópio Galileu descobre no céu certos fenômenos que demonstram o sistema de Copérnico. Avisado pelo amigo das possíveis consequências da sua descoberta, Galileu afirma a sua fé na razão humana.”

Globokar iniciou e terminou a obra *Toucher* com a cena III da obra de Brecht. E utilizou uma das partes mais bonitas da obra nesse diálogo que representa um dilema religioso e filosófico. A sua discussão com Sagredo possui falas de extrema beleza e de profunda discussão filosófica, religiosa, ética e moral, por exemplo, na pergunta em que Sagredo dirige a Galilei lhe dizendo: “antes de tudo você é um homem, e eu te pergunto, onde está Deus na sua concepção de universo?” e a bela resposta que Galileu dá a Sagredo: “dentro de nós ou em lugar algum.” Percebe-se portanto, a partir das escolhas do compositor, que não se tratava apenas de buscar sonoridades, pois fosse esse o caso e talvez o compositor se valesse exclusivamente de sons emitidos com a voz, de fonemas soltos, mas há uma forte carga em todos os trechos selecionados, uma forma de perpetuar ainda mais uma obra de magnitude indiscutível, e uma forma de trazer ao meio musical uma discussão política, mas não somente tocada, falada também.

Os interlúdios de *Toucher* estão ilustrados na Figura 42 abaixo.

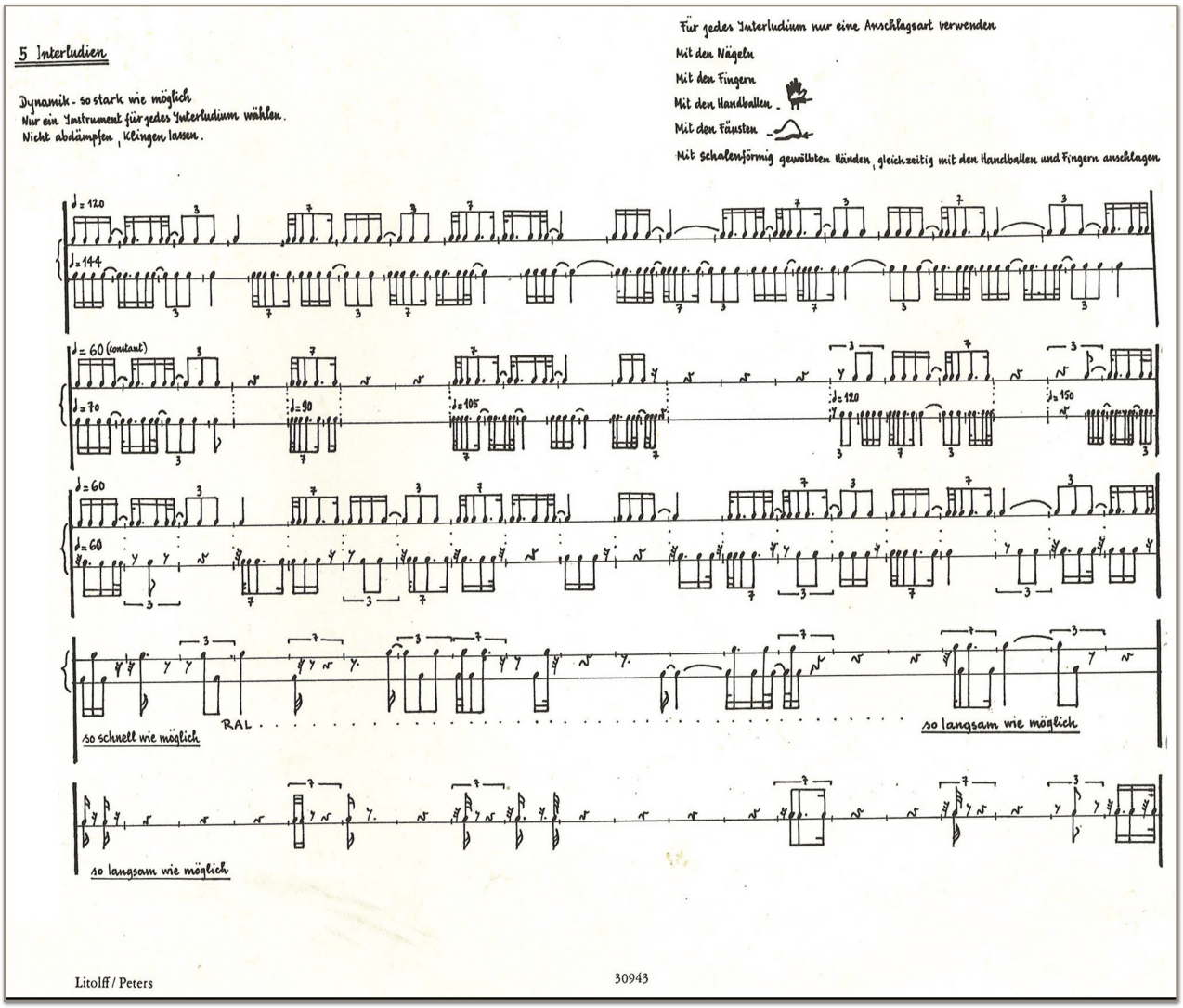

Figura 42 - Interlúdios de *Toucher*.

Temos na lateral superior esquerda da partitura algumas recomendações do compositor feitas em alemão. Deste modo, traduzo as mesmas a seguir:

5 – Interlúdios

Dinâmica: o mais forte possível

Escolher um instrumento para cada interlúdio

Não abafar, deixar soar

Na lateral superior direita da partitura temos outras recomendações do compositor, as quais também forneço a tradução abaixo:

Para cada interlúdio, escolher só um modo de tocar
Com as unhas
Com os dedos
Com o punho
Com a palma da mão
Com as mãos em concha, ao mesmo tocar com a palma da mão e os dedos

No quarto interlúdio (quarta linha dessa página), está grifado abaixo:
So schnell wie moglich, que siginifica: o mais rapidamente possível.
No final dessa mesma linha e também na linha debaixo consta:
So langsam wie moglich, que siginifica: o mais lentamente possível.

Como já foi dito, a instrumentação é livre e deste modo se torna infinita a possibilidade de resultado sonoro final. Cada interpretação resultará em uma distinta obra apresentada ao público. Os interlúdios também podem ser escolhidos livremente, por exemplo, ao acabar a Cena 1 da obra, o percussionista pode tocar o terceiro interlúdio e não necessariamente o primeiro que está nessa página. A única recomendação expressa que o compositor faz é que cada interlúdio seja tocado em um único instrumento e que, para cada interlúdio ele escolha um instrumento diferente do outro e, ainda, que toque de forma diferenciada, ou seja, se o interlúdio 1 foi tocado no pandeiro, com os dedos, o interlúdio 2 deverá ser tocado no tamborim e com as unhas. Portanto, não deve haver repetição de instrumentos e nem da forma de tocar os instrumentos. Ele escreve as formas que podem ser utilizadas para tocar os instrumentos: “Tocar somente com as unhas, dedos, punhos, palma da mão, portanto sem baquetas ou outros recursos”.

Uma questão não pode deixar de ser abordada quando se fala dos interlúdios dessa obra: eles apresentam grande grau de dificuldade de execução, a partir do momento que três dos cinco interlúdios apresentam duas linhas ritmicas distintas, e em duas destas, com andamentos distintos para cada linha.

O primeiro interlúdio apresenta a linha superior com a semínima igual a 120 e a linha inferior com a semínima igual a 144. Tal evento gera uma superposição dos ritmos, gerando um resultado sonoro ainda mais complexo e que demanda uma independência na execução das vozes simultaneamente.

No segundo interlúdio a linha superior possui um andamento constante de semínima a 60, porém a linha inferior apresenta várias alterações de andamento ao longo do interlúdio, iniciando-se em semínima a 70, indo para 90, depois para 105, 120 e finalmente a 150.

Os outros três interlúdios não apresentam uma complexidade rítmica como os citados anteriormente. O terceiro tem as duas linhas no mesmo andamento e sendo este de fácil execução, com a semínima igual a 60. O quarto interlúdio apresenta apenas uma linha ritmica, porém com duas alturas distintas, onde o compositor solicita que seja tocada o mais rápido possível. O último interlúdio é de pouca densidade e atividade rítmica, sendo composto por muitas pausas. Ele possui uma única linha ritmica com uma única altura, e a indicação é para que se toque o mais lentamente possível.

Segue abaixo uma tabela que esclarece a ordem que optei para os interlúdios, bem como indica quais instrumentos utilizados e a maneira de execução. Para tanto considerei que os interlúdios são numerados de um a cinco, na ordem em que aparecem graficamente na partitura de cima para baixo.

Cenas	**interlúdios**	**instrumentos**	**forma de tocar**
após a 1a. cena	1o. interlúdio	frigideira	ponta dos dedos
após a 2a. cena	4o. interlúdio	conga	com as palmas das mãos
após a 3a. cena	2o. interlúdio	xequerê	unhas
após a 4a. cena	3o. interlúdio	pandeiro	ponta apenas dos dedos indicadores
após a 5a. cena	5o. interlúdio	djembê	punhos

Tabela 5 – Ordem dos interlúdios, instrumento em que são tocados e forma como são tocados.

Muito foi dito a respeito da partitura e da bula, e como na partitura e na bula já estão contidas todas as falas, todas elas foram transcritas e traduzidas. Alguns desafios técnicos, sobretudo em relação à montagem do set de percussão, também devem ser abordados.

Ao pronunciar cada fonema específico, deve-se tocar no instrumento indicado para aquele fonema e com a forma correta de se tocar. O djembê, por exemplo, pode ser tocado de duas maneiras distintas, de acordo com a apresentação musical; mas para cada sílaba há apenas um toque específico que deve ser rigorosamente executado.

A ordem então em que aparecem os fonemas se alteram muito de acordo com o próprio texto e a montagem de percussão múltipla poderá oferecer dificuldades em uma ou outra fala.

Como bem esclarecem Stasi e Moraes em relação às montagens de percussão múltipla, aplica-se também para a montagem do set a ser utilizado em *Toucher*: "[…] a diversidade será disponibilizada pelo executante em um arranjo instrumental único (pois raramente duas peças exigem os mesmos instrumentos sendo utilizados de maneira similar) e condizente com os trechos musicais exigidos" (STASI e MORAIS, 2009).

É necessário, em determinadas falas, usar mãos repetidas para alcançar os tambores corretos a serem tocados nos momentos exatos de cada fonema. E quando se estrutura a montagem para a Cena 1 funcionar de maneira adequada, pode ser que ela ofereça maiores desafios em outra cena, dado que o texto é diretamente ligado à obra teatral, e portanto a música não foi pensada para a execução musical por si só. Portanto, exige-se um planejamento anterior da montagem, onde são observadas tanto as passagens isoladas, como também a relação com as demandas técnicas de maneira global da obra.

Quanto menor for a montagem, ou seja, for feita com instrumentos menores, menores serão as distâncias que as mãos percorrerão, o que pode facilitar a execução da peça.

Outro esclarecimento em relação à montagens de percussão múltipla, feito por Schick, se aplica para a obra *Toucher*: "a necessidade do executante neste caso está em reunir os instrumentos de maneira a estarem próximos e com possibilidade de rápido acesso, mas não necessariamente de serem tocados ao mesmo tempo". (SCHICK, 2006)

Porém, deve-se primeiro atentar para a busca de timbres que possam de fato se remeter sonoramente a cada fonema. O que deve levar o percussionista a escolher instrumentos não pelos seus tamanhos, mas sim pelas suas sonoridades. Diante disso o percussionista encontra-se diante de uma dificuldade, explorar os timbres dos instrumentos pensando numa distribuição dos

mesmos no *set* de forma a que venham colaborar para a fácil execução e não para dificultar a mesma.

A ampla gama de instrumentos de percussão à disposição do intérprete facilita essa escolha. Afinal, acabam existindo muitas diferentes possibilidades de instrumentos com sonoridades relacionadas com as características dos fonemas utilizados pelo compositor. Na Figura 34 mostro os instrumentos escolhidos para formar meu *set*, a saber: tamborim, xequerê, djembê, pandeiro de choro, conga, frigideira e moringa, bem como a disposição final dos mesmos dentro do *set* após o estudo interpretativo.

Figura 43 - *Set* utilizado pela autora para execução de *Toucher*

A minha montagem está disposta como ilustrado na foto acima. O pandeiro, o tamborim e a frigideira estão suspensos, presos em estantes. O xequerê também está suspenso, mas livre para que suas sementes possam ser tocadas, sendo preso pela própria boca da cabaça. A moringa está acomodada em outro instrumento para ficar na mesma altura, ou altura próxima, à da conga e do djembê.

Outra questão a ser analisada: é possível apresentar a peça lendo o texto/partitura ou é indispensável que o intérprete decore todas as falas?

Dentre as maiores dificuldades encontradas na execução de *Toucher*, devo mencionar o fato de que o intérprete deve decorar praticamente todas as falas e ainda decorar a ordem a ser executada na percussão múltipla. Por mais que o intérprete utilize a partitura – como sempre utilizei em minhas montagens – o seu grau de desprendimento do papel deve ser muito grande, pois ele deve realizar várias tarefas ao mesmo tempo, como tocar – acertando nos tambores corretos e com a maneira correta de tocar cada instrumento, falar o texto interpretando um personagem e ser narrador, comunicando cada troca de personagem.

Não considero fundamental que toda a obra seja apresentada sem nenhum auxílio de leitura. Considero recomendável que qualquer partitura – como as linhas do interlúdio – e qualquer possível guia de texto ou de música que se realiza na percussão múltipla sejam dispostas de tal forma que não venham a atrapalhar a visão do público sobre o interprete. Pois deste modo a plateia poderá acompanhar todas as expressões faciais e também poderá acompanhar o gestual do interprete ao tocar os instrumentos de percussão. Dessa forma deve haver uma preocupação para que as estantes com a partitura fiquem o mais discretas possível, abaixo do nível do rosto do intérprete e abaixo do campo de visão do público, e da montagem de percussão.

A análise comparativa de outras interpretações da mesma obra, realizadas por percussionistas renomados no cenário musical internacional, colabora para um estudo mais aprofundado da obra em questão.

O enfoque dos estudos que farei de outras interpretações dessa obra, feita por outro percussionista, será a gravação de Aiyun Huang, que está disponível no seu DVD *Aiyun Huang & Friends, Save Percussion Theater*, de 2012, e que apresenta obras de Georges Aperghis (*Les guetteurs de sons* e *Le corps à corps*), obras de Mauricio Kagel (*Dressur* e *L'art bruit: solo for two*), obras de Vinko Globokar (*Toucher* e *?Corporael*) e também de Javier Alvarez (*Temazcal*) e

Jean-Pierre Drouet (*Varietions sue un teste de Victor Hugo*). Utilizarei também como análise comparativa a versão gravada em áudio da obra *Toucher*, executada por Steven Schick. CD chamado Steven Schick – Born to be Wild, US, 1994.

O DVD de Aiyun Huang contém obras francesas, porém escritas por compositores não franceses, mas que tiveram uma grande atuação de composição em Paris nas décadas de 70 e 80.

O encarte traz uma introdução ao DVD que apresento a seguir:

> O recital de Aiyun Huang exclusivo, "Save Percussão Theater," é uma gravação de música teatro para percussão dedicada ao trabalho pioneiro do grupo parisiense "Trio Le Cercle," para o qual muitas das obras presentes nesse DVD foram escritas. Esta gravação, em essência, trata-se de um documento pioneiro para a percussão a partir da escola francesa de teatro musical. Aqui a câmera substitui o olho de um membro do público, e o microfone o seu ouvido, mas com a sensação de estar lá, no teatro.
> Estas são obras francesas – a maioria escritas por compositores não-francês, cujo trabalho mais importante aconteceu em Paris, em 1970 e 1980. O atrito cultural entre artistas imigrantes e uma cultura francesa que os abraçou sem recebê-los completamente é aparente em cada nota. Esta é a música dos forasteiros com uma história para contar, que aborda as questões de pertencimento, incluindo as questões de controle de nacionalidade.
> [...] Muitas dessas obras são conhecidas no repertório de percussão, mas sua combinação de teatro, voz e percussão faz pouco sentido se as gravações são de áudio estritamente. O aspecto visual é essencial para a sua experiência. Todos agora têm acesso ao primeiro lançamento comercial de vídeo realizado pela percussionista Aiyun Huang – que estudou com os membros do Trio Le Cercle – dando performances magistrais dessas obras. Esta é a primeira vez que estas obras foram apresentadas juntas, e a primeira vez que qualquer uma delas foi lançada comercialmente em vídeo. Para cada obra foi dado um olhar original dos diretores Hans Fjellestad e Anton Cabaleiro. Encarte feito pelos percussionistas Steve Schick e Aiyun Huang.

A partir desse DVD pude ter um material bem completo e totalmente à disposição para assistir inúmeras vezes, diferente das apresentações ao vivo que contemplamos apenas uma vez, e assim ter um grande acesso à montagem escolhida pela Aiyun e às suas opções interpretativas e musicais.

A percussionista inicia a obra já com uma questão diferenciada do que notamos na descrição da bula: segundo o compositor, o percussionista deve apresentar as vogais e depois tocar os instrumentos realizando a conexão entre fonema e sonoridade instrumental. Isso temos

na descrição desse trecho da introdução: "Na parte “A”, apresentar as sílabas em voz alta, depois reproduzir a mesma sonoridade e a mesma articulação com o instrumento.” Porém, a Aiyun realiza a apresentação da vogal em voz alta e depois, enquanto ela reproduz a mesma sonoridade e a mesma articulação nos instrumentos, ela move os lábios, fazendo o gestual labial referente àquele fonema, dando maior proximidade entre sílabas e sonoridade, obtida com a percussão. Como pode-se notar relendo a bula, essa intenção não foi solicitada na introdução. Mas essa postura deixou a introdução bastante interessante e ouso dizer, bastante eficiente, porque logo após apresentar cada fonema, quando ela percute o instrumento ela simultaneamente faz o movimento labial daquele fonema, reforçando assim a relação entre a sonoridade obtida do instrumento e o fonema falado.

Sobre a instrumentação escolhida por Aiyun elenco a seguir uma lista com suas escolhas:

Ni e *By* – esses dois fonemas foram feitos num tambor com pele animal que se parece com um pandeirão

Scha e *Votr* – esses dois fonemas foram feitos em um wood block (sendo que *Scha* foi obtido com dois movimentos)

Grã e *Do* – esses dois fonemas foram feitos na tabla grave

Mê e *Pê* – esses dois fonemas foram feitos em um instrumento metálico que lembra um crotáles, porém maior que os habituais

Quipskol e *Jou* – esses dois fonemas foram feitos num tamborim

Zê e *Fê* – esses dois fonemas foram feitos num tambor de língua (tambor de madeira)

Lã – esse fonema foi feito num tamtam pequeno deitado, ou seja, apenas há a sua sonoridade quando repercurtido, mas sem grande extensão de som porque está abafado.

Somente pela comparação dessa escolha de instrumentos com a feita pela a autora, pode-se notar o quanto cada peça pode soar completamente diferente entre duas interpretações. Na tabela abaixo comparo os instrumentos escolhidos por mim com os instrumentos utilizados na realização da obra por Aiyun e por Schick.

Fonemas	Aiyun	Schick	Nath
Ni	borda de tambor de pele	cowbell	centro do tamborim
By	centro de tambor de pele	cowbell	borda do tamborim
Scha	um toque e um raspar de unhas em wood block	pandeiro	sementes do xequerê
Votr	toque no wood block	pandeiro	cabaça do xequerê
Gran	toque solto na tabla	derbak	borda percurtida sem abafamento do pandeiro de choro
Do	toque abafado na tabla	derbak	centro abafado do pandeiro de choro
Mê	crotáles	pandeirão	toque no djembê
Pê	crotáles	pandeirão	toque abafado no djembê
quipskol	dois toques no tamborim	framer drummer	toque no cnetro da frigideira
Jou	tamborim	framer drummer	unhas raspadas na frigideira
Gê	tambor de língua	djembê	borda da conga
Fê	tambor de língua	djembê	unhas raspadas no centro da conga
Lã	tamtam pequeno deitado e abafado	tambor grave	moringa (toque na boca da moringa)

Tabela 6 – Relação entre fonemas e instrumentos escolhidos em três montagens distintas.

Outra constatação que pode ser feita é a de que a intérprete optou, apenas em alguns instrumentos, por realizar uma extração de som no momento da apresentação dos fonemas, diferenciada da que utiliza no momento das falas; isso fica evidente quando se compara a apresentação feita em relação aos fonemas *Quipskol* e o *Jou*, pois ela os apresentou da seguinte maneira: o primeiro desses com um toque de dedo na região da borda do tamborim e o segundo fonema, o *Jou* com um toque simultâneo de quatro dedos sobre o tamborim, ou seja, na forma de *slap*[10].

Porém, quando a intérprete apresenta o texto da Cena 1, e diz a palavra *Bruno*, que o compositor relacionou na partitura com o fonema *Jou*, ela utiliza os quatros dedos em momentos separados, realizando um pequeno rulo de quatro notas com os dedos, e assim dando uma sonoridade diferenciada da usada na apresentação (um dedo só, portanto uma nota só). Isso também se verifica na palavra *prouve*, que o compositor indica que seja tocada no fonema correspondente a *Jou*: a intérprete realiza novamente um rulo de quatro notas mas dessa vez utilizando as unhas num movimento que vem de dentro para fora, segurando as unhas com o dedão e soltando uma a uma em alta velocidade e gerando assim uma outra sonoridade, que não se trata nem da primeira (da apresentação) e nem da segunda, que no caso foi a utilizada com a palavra *Bruno*.

Mas o intuito desse trabalho não é o de ficar verificando cada nota, cada fonema e assim averiguar se cada nota foi tocada de acordo com o que poderia ser considerado de "adequado" segundo o indicado pelo compositor. O intuito é verificar que as possibilidades sonoras nesse repertório e sobretudo nessa peça, são de fato muito diversas. Analisar, a partir da interpretação de outros músicos, inclusive músicos internacionalmente renomados, de que a obra tem sim um caráter de realização estrita, mas ao mesmo tempo permite algumas liberdades de interpretação, inclusive em relação à sonoridade de cada fonema. O mais importante seria obedecer a relação entre fonema e instrumento; a sonoridade para cada instrumento pode ser levemente alterada se isso fizer sentido musical e sobretudo sentido com a palavra que está sendo dita. Essa me parece ter sido a base das decisões interpretativas da intérprete Aiyun.

[10] Nome dado ao golpe feito com a mão em concha, que obtém o som mais agudo dos instrumentos de pele.

Porém me questiono, acho que de fato os únicos capazes de averiguar se a obra está sendo tocada corretamente são aqueles que já a tocaram. A percepção de cada fonema sendo executado literalmente em cada instrumento relacionado é de extrema dificuldade. Porém somente quando a interpretação é feita de maneira correta é que a obra soa com perfeição, mesmo que a percepção não consiga captar a tempo cada fonema com cada instrumento, soa diferente e correto quando o interprete consegue executar com perfeição as relações.

A crítica mais conduntende que eu faria para o registro audiovisual feito por Aiyn é que, nas cenas 3 e 4, quando o intérprete não deve falar o texto mas apenas mexer os lábios, e tocar os instrumentos de forma que o texto acabe sendo falado pelos instrumentos, nesse momento, o câmera focalizou apenas nas mãos de Aiyun, impossibilitanto que o telespectador pudesse ver seus lábios em movimento, sem sons. O enfoque no rosto de Aiyun permitiria que se estabelecesse uma relação dos sons dos instrumentos com os fonemas que estão sendo ditos. Essa relação não pode ficar clara porque, na maior parte do tempo, foram focadas apenas as mãos da instrumentista e os instrumentos sendo tocados.

No registro que tenho disponível de *Toucher* de Steven Schick, a única argumentação a realizar, além da escolha de instrumentação já exposta, é que de fato uma obra cênica registrada somente em áudio perde significantemente sua proposta composicional. Assim como qualquer obra de música cênica, ter contato somente com o áudio gera um resultado muito limitado da obra, pois sem a ação, sem poder observar o músico, a obra parece incompleta, e de fato está incompleta porque não temos a interpretação visual e gestual que o músico fez do texto, apesar de termos o registro sonoro de sua voz.

4.2 Contexto cênico e interpretativo

Como discuti ao iniciar o estudo interpretativo da obra, deve-se primeiro realizar a compreensão da bula e da partitura e, posteriormente, compreender o contexto cênico.

Passarei agora a discutir tudo que é relevante e necessário para a compreensão do contexto cênico e interpretativo da obra. Vale ressaltar que essa compreensão não precisa se dar da mesma forma que se daria para um ator, pois são interpretações distintas.

Não é necessário interpretar como um ator, mas sim como um músico que se interessou e buscou ter o maior número de informações em relação ao texto utilizado na obra. Da mesma maneira que um bom músico se dedica a compreender todas as técnicas estendidas quando vai interpretar alguma obra contemporânea que utilize novas técnicas, deve ser também feito em relação à música cênica, buscar o máximo de informações em relação à obra, para que se tenha uma interpretação mais aprofundada da obra musical. Mas jamais confundir essa preocupação como uma necessidade teatral extremada.

Temos em obras de música cênica o desafio de realizar tarefas diferenciadas ao tocar, sejam estas gestuais ou de ação interpretativa e de fala, mas não devemos nos portar como atores, pois exatamente a maior graça está no fato de que são, ou melhor, somos músicos, que além de tocarmos nossos instrumentos, em determinadas obras, nos lançamos à criatividade de criação de personagens, e realizamos distintas ações além das de tocar um instrumento, mas sempre como músicos e não como atores ou como bailarinos.

Se nos impuséssemos essa condição para a realização desse repertório, estaríamos criando um bloqueio, um impedimento desnecessário, para a veiculação dessas obras. Se assim fosse, somente os músicos que também são atores ou bailarinos é que poderiam interpretar tais obras, e o interesse da cada compositor é exatamente o oposto, a ação falada ou gestual interpretada por músicos, muitas vezes simultânea ao ato de tocar.

A vida de Galileu, de Bertolt Brecht, que foi utilizada na obra de Globokar, é uma peça de teatro de fato. Esta peça se inicia com a indicação dos seus quarenta e oito personagens. Galileu Galilei, o protagonista, é um personagem real. Trata-se do cientista italiano Galileu Galilei que tem seu nome associado ao século XVII, e responsável por drásticas mudanças na maneira de se ver e compreender o mundo. A obra é uma encenação de vários aspectos – talvez os mais importantes – da vida de Galileu Galilei. Portanto uma peça teatral de caráter narrativo. E esse caráter foi explorado por Vinko Globokar. Como citado no capítulo 3, o compositor tem uma forte preocupação com as questões políticas e essa preocupação o levou a utilizar trechos de obra de um dos maiores dramaturgos da literatura que aborda questões político-sociais em suas peças.

O dramaturgo alemão escolhe situações paradigmáticas da vida de Galileu Galilei (1564-1642) para problematizar questões que permanecem atuais as implicações da utilização da ciência e a relação do cientista com a sociedade. *A vida de Galileu* é sem dúvida uma das peças centrais da obra de Bertolt Brecht. É apontada, também, como o testamento de Brecht.

Vale ressaltar que *A vida de Galileu* foi um momento de afirmação e realização das ambições mais profundas do projeto de Bertolt Brecht para seu teatro, o teatro desenvolvido pelo dramaturgo alemão que buscou uma intensa comunicação com a prática científica. O tema da ciência interessou a Brecht profundamente e, em especial, a vida do cientista Galileu Galilei. Nenhuma das peças teatrais ocupou e apaixonou Brecht por tanto tempo como *A Vida de Galileu*. Como observa um dos mais importantes estudiosos da obra de Brecht, John Willet (1980, p. 121), a julgar pela proporção dos escritos dedicados a Galileu nos arquivos de Berlim, *A Vida de Galileu* é a mais exaustivamente explorada de todas as peças de Brecht. Nenhum de seus textos dramatúrgicos atravessou tantos estágios. Por quase vinte anos a vida de Galileu Galilei fez parte da vida de Brecht, que, vendo o cenário político, social e cultural à sua volta sofrer drásticas mudanças, também fez mudar, em sua obra, a vida do cientista de Pisa.

Uma importante afinidade entre Brecht e Galileu é revelada pelo próprio Brecht. Em seu diário de trabalho, em um registro do dia 12 de fevereiro de 1939, o dramaturgo declara que se inspirou na obra *Diálogo concernente aos dois principais sistemas do mundo*, de Galileu Galilei, para escrever *A compra do latão* em 1999 (PERUCHI, 2011). O processo de escrita do *Diálogo concernente aos dois principais sistemas do mundo* ocupou Galileu Galilei intermitentemente durante um período de seis anos. Neste livro, o cientista italiano estabeleceu um diálogo entre três personagens, que discutem, ao longo de quatro noites, os dois principais sistemas do mundo, ou seja, o sistema geocêntrico (defendido por Ptolomeu e Aristóteles, e que localiza a Terra como centro do universo) e o sistema heliocêntrico (teorizado por Copérnico, que localiza o Sol como o centro do sistema solar). Os personagens criados por Galileu Galilei não são inteiramente fictícios. Na verdade, dois deles foram seus amigos íntimos e já haviam falecido: Filipo Salviati e Gianfrancesco Sagredo. Brecht, em sua peça sobre Galileu, também criou um personagem chamado Sagredo. Nesta obra, Sagredo testemunha uma importante descoberta do cientista, estabelecendo com ele uma relação de amizade e cumplicidade.

Em oito, das quinze introduções aos atos/capítulos (portanto na maioria deles), há referência a datas. E diante disso, cabe uma questão: o que o autor visa, quando marca tão precisamente a passagem do tempo, nas páginas iniciais de cada ato?

Ao observar todas as datas que estão no livro percebe-se que a primeira, datada de 1609, está bastante distante da última cena, na qual a data é de 1637; portanto, Brecht pesquisou e escreveu sobre 28 anos da vida de Galilei. As ações da Galilei na peça vão até 1637.

A narração se apresenta com características de realidade histórica. Uma breve consulta à biografia de Galileu, bem como a conferência dos principais fatos históricos apresentados na peça, podem indicar uma forte conformação dos aspectos cênicos aos aspectos históricos. Segundo consta, Galileu de fato veio a falecer no ano de 1642, em Florença. Justamente como é mencionado no penúltimo capítulo da peça – nesse capítulo Brecht menciona que Galileu vive de 1637 a 1642 como prisioneiro da Inquisição e depois encerra as ações no capítulo seguinte, contando os fatos de 1637 "os *Discorsi* atravessa a fronteira italiana". (BRECHT, 1943)

A peça se inicia no quarto de Galileu, em Pádua, no ano de 1609. Já na primeira cena se percebe uma situação que estará presente em toda a trajetória do cientista: a convivência entre a paixão pela pesquisa e as dificuldades enfrentadas em nome dela, sejam essas dificuldades de ordem financeira, sejam elas de ordem política.

O primeiro diálogo da peça, entre Galileu e Andrea, o filho da governanta (desde sempre aluno, companheiro de pesquisas e amigo do cientista), gira em torno desse misto de paixão e dificuldade. Enquanto descontraidamente conversam a respeito do movimento dos astros, e da possível inaplicação do sistema de Ptolomeu – através do qual se admite o movimento do Sol em torno da Terra – conversam também a respeito da ameaça, realizada pelo leiteiro, de suspender o fornecimento do leite, por falta de pagamento.

De modo bastante eficiente, Brecht já concentra, nesse primeiro diálogo, toda a problemática que virá a seguir. Da mesma forma, em cada cena, em cada diálogo, o que se percebem são as dificuldades advindas de sua postura científica, das quais ele igualmente não pôde se ver livre.

Outro aspecto bastante revelador é que Brecht deu títulos às cenas; por esses títulos, ele aponta a própria narrativa. Isoladamente, cada título de cena exerce essa função de já narrar todo o desenrolar da vida de Galilei. Portanto o conjunto dos títulos, a organização de todos os títulos (algumas edições brasileiras apresentam esse índice, ao final do texto), apresenta o enredo de imediato, com clareza dos eventos através da passagem do tempo.

Irei apresentar todos os títulos que, através disso, o leitor poderá ter uma noção completa da obra, mas farei um pequeno resumo apenas das cenas utilizadas em *Toucher*, porque explicar todas as cenas fugiria ao que se faz necessário para a interpretação de *Toucher*; porém, entender cada cena da qual o compositor extraiu algum trecho de texto para a sua composição considero de extrema importância (na ordem em que aparecem na obra musical).

Primeiramente apresento uma pequena tabela que esclarece qual cena do original alemão o compositor utilizou em sua obra.

cenas de *Toucher*	**cenas da original *A vida de Galilei***
1	cena ou capítulo III
2	cena ou capítulo XI
3	cena ou capítulo IV
4	cena ou capítulo I
5	cena ou capítulo V
6	cena ou capítulo III

Tabela 7 – Relação que o compositor estabeleceu entre as cenas de *Toucher* com as cenas do original *A vida de Galilei* de Bertolt Brecht.

Apresento abaixo apenas o título de cada capítulo do original *A vida de Galilei*.

I – GALILEU GALILEI, PROFESSOR DE MATEMÁTICA EM PÁDUA, QUER DEMONSTRAR O NOVO SISTEMA COPERNICANO DO UNIVERSO

II – GALILEU GALILEI ENTREGA UMA NOVA INVENÇÃO À REPÚBLICA DE VENEZA.

III – 10 DE JANEIRO DE 1610. SERVINDO-SE DO TELESCÓPIO, GALILEU DESCOBRE FENÔMENOS CELESTES QUE CONFIRMAM O SISTEMA COPERNICANO. ADVERTIDO POR SEU AMIGO DAS POSSÍVEIS CONSEQUÊNCIAS DE SUA PESQUISA, GALILEU AFIRMA SUA FÉ NA RAZÃO HUMANA.

IV – GALILEU TROCOU A REPÚBLICA DE VENEZA PELA CORTE FLORENTINA, CUJOS SÁBIOS NÃO DÃO CRÉDITO ÀS SUAS DESCOBERTAS, FEITAS PELO TELESCÓPIO

V – NEM A PESTE INTIMIDA GALILEU, QUE PROSSEGUE EM SUAS PESQUISAS.

VI – 1616. O COLÉGIO ROMANO, INSTITUTO DE PESQUISA DO VATICANO,

CONFIRMA AS DESCOBERTAS DE GALILEU

VII – MAS A INQUISIÇÃO PÕE A DOUTRINA DE COPÉRNICO NO ÍNDEX (5 DE MARÇO DE 1616).

VIII – UMA CONVERSA

IX – APÓS OITO ANOS DE SILÊNCIO, ENCORAJADO PELA ASCENÇÃO DE UM NOVO PAPA, QUE MESMO É CIENTISTA, GALILEU RETOMA SUAS PESQUISAS NO CAMPO PROIBIDO. AS MANCHAS SOLARES.

X – NO DECÊNIO SEGUINTE O ENSINAMENTO DE GALILEU SE DIFUNDE ENTRE O POVO. EM TODA PARTE PANFLETISTAS EMPUNHAM AS NOVAS IDEIAS. NA TERÇA-FEIRA DE CARNAVAL DE 1632, EM MUITAS CIDADES DA ITÁLIA, O DESFILE ALEGÓRICO DAS CORPORAÇÕES RETRATA A ASTRONOMIA.

XI – 1633. A INQUISIÇÃO CONVOCA A ROMA O GRANDE CIENTISTA DE REPUTAÇÃO MUNDIAL.

XII – O PAPA

XIII – GALILEU GALILEI, DIANTE DA INQUISIÇÃO, EM 22 DE JUNHO DE 1633, RENEGA A SUA DOUTRINA DO MOVIMENTO DA TERRA.

XIV – 1633-1642 GALILEU GALILEI VIVE NUMA CASA DE CAMPO NAS PROXIMIDADES DE FLORENÇA, PRISIONEIRO DA INQUISIÇÃO ATÉ SUA MORTE. OS DISCORSI.

XV – 1637. O LIVRO DE GALILEU, OS DISCORSI, ATRAVESSA A FRONTEIRA ITALIANA

Apresento a seguir um breve resumo de cada cena que o compositor utilizou na sua obra, são elas:

Cena 1 de *Toucher* – Capítulo III do original: 10 DE JANEIRO DE 1610. SERVINDO-SE DO TELESCÓPIO, GALILEU DESCOBRE FENÔMENOS CELESTES QUE CONFIRMAM O

SISTEMA COPERNICANO. ADVERTIDO POR SEU AMIGO DAS POSSÍVEIS CONSEQUÊNCIAS DE SUA PESQUISA, GALILEU AFIRMA SUA FÉ NA RAZÃO HUMANA

Mesmo tendo aparecido de forma curiosa na peça, o telescópio acaba por desempenhar função determinante na pesquisa do cientista. É através dele que Galileu se vê em condições de provar a teoria de Copérnico. Essa teoria, refutada pela Igreja Católica, defendia a tese do movimento da Terra em redor do Sol. O ato se inicia com o diálogo entre o protagonista e Sagredo, seu amigo. De acordo com Teixeira:

> Convém apontar, aqui, a curiosa constituição do nome desse amigo de Galileu. Sagredo: combinação das palavras sagrado e segredo. Estão aí, resumidos nesse nome, portanto em máxima concentração, dois temas centrais da peça. O sagrado, em nome do qual se reúnem as forças repressoras da Igreja; e o segredo, aqui passível de ser lido em duas acepções opostas – tanto no sentido que comporta o termo "segredos do universo", quanto no sentido de "segredo imposto". (TEIXEIRA, 2009)

Todo o diálogo entre o cientista e Sagredo revela o deslumbramento de Galileu pela possibilidade de provar a tese de Copérnico, e os receios demonstrados por Sagredo quanto aos possíveis desdobramentos da defesa dessa tese (as sanções impostas pela Igreja). E exatamente essa parte da discussão que Globokar escolheu para começar a sua obra musical.

Ainda nesse ato, Galileu revela a seu amigo o desejo de se transferir para Florença, onde, segundo espera, possa viver e trabalhar com mais dignidade. Sagredo, temendo a proximidade com os padres, no caso de essa transferência se concretizar, se opõe. O ato se encerra com o trecho final da carta enviada por Galileu à Corte de Florença, onde espera ser aceito como físico da corte.

Cena 2 de *Toucher* – Capítulo XI do original: 1633. A INQUISIÇÃO CONVOCA A ROMA O GRANDE CIENTISTA DE REPUTAÇÃO MUNDIAL

As frases são curtas, muitas delas reveladoras de temor (no caso, algumas falas de Vírginia, que acompanha Galileu em uma visita ao palácio do Grão Duque Cosmo de Médicis). Aqui, mais uma vez, pode-se notar a mestria de Bertolt Brecht, na medida em que se percebe sua capacidade em criar situações enriquecidas por uma profunda coerência entre texto e tema. Ali

mesmo, no palácio, Galileu ouve da personagem "Um alto Funcionário": "Senhor Galileu, estou encarregado de informá-lo de que a corte florentina não tem mais condições de opor resistência ao desejo da Sagrada Inquisição de inquirir o senhor em Roma. O carro da Sagrada Inquisição está à sua espera, Senhor Galileu."

Cena 3 de *Toucher* – Capítulo IV do original: GALILEU TROCOU A REPÚBLICA DE VENEZA PELA CORTE FLORENTINA, CUJOS SÁBIOS NÃO DÃO CRÉDITO ÀS SUAS DESCOBERTAS, FEITAS PELO TELESCÓPIO

> Esse ato/capítulo se inicia já na casa de Galileu, em Florença. Galileu, juntamente com seus companheiros, recebe a visita do Grão-Duque Cosmo de Médicis, grande autoridade da corte, acompanhado de alguns florentinos: o Matemático, o Filósofo e o Teólogo (há nítida ironia, nessas denominações). Fundamental, nesse ato, o embate de ideias entre Galileu e os outros personagens. Estes, reticentes quanto às pesquisas do cientista, questionam a tese do movimento da Terra. Completa o grupo o Marechal, cuja função se resume a apressar a visita, em face da proximidade de uma certa festa na corte. (TEIXEIRA, 2009).

Esse trecho foi utilizado por Globokar, toda a ironia do matemático, do filósofo e a pressa do marechal. Em certo momento, diz O Matemático: "Seria tão mais proveitoso, senhor Galileu, se o senhor nos desse suas razões, as razões que o movem quando supõe que na esfera do céu imutável as estrelas possam mover-se e flutuar livremente." Ao que responde Galileu: "As razões? Mas se os olhos e as minhas anotações mostram o fenômeno?" Nesse momento do diálogo reside um ponto fundamental para a peça: o antagonismo entre a experiência e a fé. A fé se relaciona com o ato de aceitar sem questionar. Enquanto a experiência se associa ao ato de ver com os olhos livres (livres, por exemplo, da crença cega em determinada assertiva). Importante notar o caráter fragmentário da peça. Não há uma continuidade dos eventos, mas grandes saltos, de anos, essa característica da obra coincide com os interesses antiilusionistas do projeto brechtiano (TEIXEIRA, 2009).

Cena 4 de *Toucher* – capítulo I: GALILEU GALILEI, PROFESSOR DE MATEMÁTICA EM PÁDUA, QUER DEMONSTRAR O NOVO SISTEMA COPERNICANO DO UNIVERSO

Nesse primeiro ato Galileu e Andrea discutem o movimento dos astros e o fornecimento do leite. Galileu refuta a tese de Ptolomeu, segundo a qual a Terra está parada, enquanto o sol gira a seu redor. Ludovico, futuro noivo da filha de Galileu, aparece, com notícias da invenção do telescópio. Galileu discute com o procurador da Universidade de Pádua a respeito do aumento do seu salário. Mas o trecho que Globokar ressaltou em sua obra foi o qual Galileu adverte Andrea sobre os riscos de se falar publicamente em público sobre suas descobertas, e Andrea, que ainda é uma criança, lhe pergunta ingenuamente: "porque não se pode falar a verdade?" e Galileu lhe responde que as pessoas no poder não querem. Nesse ponto reside um apontamento importante do qual Brecht nunca se absteve: discussões políticas. E Globokar não deixou essa questão de lado, pelo contrário, criou uma cena em sua obra musical em que o foco principal da discussão é a omissão da verdade em função da obediência aos que estão no poder.

Cena 5 de *Toucher* – capítulo 5 do original: V – NEM A PESTE INTIMIDA GALILEU, QUE PROSSEGUE EM SUAS PESQUISAS.

Esse ato, de curta duração, traz ao palco a peste negra, doença que dizimou grande parte da população da Europa medieval (CARVALHEIRO, 1992, p 28). Florença tendo sido atacada, o que se percebe é uma fuga em massa dos habitantes, em desespero. Virgínia, filha de Galileu, como Sarti, a governanta (mãe de Andrea), e o próprio Andrea, fogem. Galileu, incapaz de reunir seus livros e material de pesquisa a tempo de embarcar no veículo disponível, opta por permanecer. O clima que Globokar faz questão de capturar é o de que as ruas estão sendo isoladas, as pessoas estão em desespero, mas Galilei opta por ficar para não deixar suas pesquisas e suas anotações. Decide em favor do não abandono das pesquisas.

Cena 6 de Toucher – capítulo III do original: 10 DE JANEIRO DE 1610. SERVINDO-SE DO TELESCÓPIO, GALILEU DESCOBRE FENÔMENOS CELESTES QUE CONFIRMAM O SISTEMA COPERNICANO. ADVERTIDO POR SEU AMIGO DAS POSSÍVEIS CONSEQUÊNCIAS DE SUA PESQUISA, GALILEU AFIRMA SUA FÉ NA RAZÃO HUMANA

Globokar inicou e terminou a sua obra utilizando trechos do mesmo capítulo do original e

começou e terminou com os diálogos entre Sagredo e Galilei. Nesse trecho, ele seleciona momentos de discussão política e filosófica, em que Sagredo indaga a Galileu onde estará Deus, se de fato as suas descobertas forem confirmadas, e Galileu responde belamente: "em cada um ou em lugar algum". E Sagredo continua muito preocupado em advertir Galilei sobre os riscos que este corre. O exemplo de Giordano Bruno, queimado vivo pela Inquisição, que é citado tanto na primeira cena de *Toucher* como na sexta cena, confirma que a Igreja seria capaz de chegar às últimas consequências para a manutenção do seu poder e que os assuntos astronômicos assumem importância fundamental para essa manutenção, e também confirma a forte preocupação de Sagredo com relação a Galilei.

Toda a dogmática católica medieval esteve fundada sobre o protagonismo do planeta Terra, bem como no primado do homem sobre os demais seres do universo. As descobertas de Galileu se revelam tão subversivas simplesmente porque fazem cair por terra o protagonismo de nosso planeta (TEIXEIRA, 2009).

O modelo de Copérnico, defendido e comprovado por Galileu, suspende o protagonismo da Terra e do Homem. É nosso planeta que gira em torno do sol, não o contrário. Um diálogo entre Galileu e sua governanta é esclarecedor, a esse respeito. Galileu pergunta: Dona Sarti, o que é mais provável: que o grande gire em torno do pequeno, ou que o pequeno gire em torno do grande?" A resposta é emblemática: "Bom, a resposta é fácil. Sou eu que trago a comida para o senhor ou é o senhor que traz para mim?". Galileu: "a senhora é quem traz pra mim". Dona Sarti: "Porque é o senhor quem estudou e pode pagar".

Assim Brecht faz suas colocações políticas aprofundadas, além de debater a questão da ciência e da Igreja (questões políticas) também analisa a relação entre patrão e empregado como a subserviência de Dona Sarti a Galilei, por questões financeiras.

Se é a Terra que gira em torno do Sol, automaticamente desencadeia-se a ideia da menor-importância do nosso planeta. Logo, desencadeia-se também a ideia da menor-importância do homem, em relação aos outros seres. E assim da menor-importância do mais pobre em relação ao mais rico. Não posso deixar de citar essas constatações porque elas me levam a crer que Globokar não quis de fato ficar alheio a essas colocações e as quis utilizar em sua obra pelo sentido político. Costumo ainda considerar que *?Corporael*, de Globokar, tenha alto teor político expresso na obra.

Para a Igreja, e para a manutenção de seus poderes, nada pode ser mais importante que a

preservação da ideia da virtude. O homem, o ser preferido de Deus, não pode descuidar do espírito. Deve, antes, aceitar o sofrimento como agente purificador. Uma fala do personagem Pequeno Monge, referindo-se a seus pais, é capaz de expressar tudo isso com impressionante clareza:

> Pequeño Monge: A vida deles não é boa, mas até a sua desgraça manifesta uma certa ordem. São os vários ciclos, desde os dias de lavar o chão, até as estações no olival, até o pagamento dos impostos. Há regularidade nos desastres que eles sofrem. As costas de meu pai vergam, mas não é de uma vez, é um pouco mais em cada primavera, trabalhando nas oliveiras; e os partos, é a mesma coisa, vinham regularmente, até deixar a minha mãe acabada. Para subir por esses caminhos desgraçados, arrastando um cesto e pingando suor, para parir os filhos, e até para comer, é preciso ter força, e essa força de onde é que eles tiram, se não do sentimento da constância e da necessidade, que lhes vem olhando os campos, olhando as árvores, que reverdecem todos os anos, vendo a igreja pequena, ouvindo a Bíblia aos domingos. Eles estão seguros — foram ensinados assim — de que o olho de Deus está posto neles, atento, quase ansioso, de que o espetáculo do mundo foi construído em torno deles, para que eles, os atores, pudessem desempenhar os seus papéis grandes ou pequenos. Que diria a minha gente se ouvisse de mim que moram num pedaço pequeno de rocha que gira ininterruptamente no espaço vazio, à volta de outra estrela, um pedaço entre muitos, sem maior expressão? Para que tanta paciência e resignação diante da miséria? (BRECHT, 1943)

Finalmente, faz-se possível uma discussão a respeito dos possíveis intuitos do projeto de Bertolt Brecht, para a obra em estudo. Muitos podem ser os interesses motivadores de uma obra de arte. Mera diversão e entretenimento? Contribuir para o estabelecimento de uma nova visão de mundo? Enriquecer o patrimônio cultural de um determinado povo? Pesquisar as raízes mais profundas do ser? Realizar uma filosofia?

Infinitas são as possibilidades de alcance de uma obra. Quando se tem em vista qualquer criação de Bertolt Brecht, pode-se guardar uma certeza: não se está diante de um autor ingênuo. Ao contrário: Bertolt Brecht sempre foi muito mais que um criador meramente intuitivo. Antes, sempre se apresentou como um autor crítico, consciente dos procedimentos e do alcance do material que produz.

No caso de *A vida de Galileu*, não parece arriscado tentar um inventário dos intuitos da peça, em termos de alcance junto ao público. Esse tipo de análise pode dispensar, por exemplo, a pesquisa de qualquer declaração de Bertolt Brecht a esse respeito. O que se pode dizer, sem correr o risco de equívoco: consta, entre os interesses da obra, o desejo de realização de uma

crítica mordaz a certos aspectos de nossa vida em sociedade.

Engana-se quem supõe voltar-se essa crítica somente contra a Igreja Católica Medieval. A atualidade da peça de Brecht se apresenta como uma de suas principais qualidades. Dentre os aspectos contemporâneos de nossa vida em sociedade, certamente diversas instituições, ou mecanismos, ou hábitos, correspondam à função desempenhada pela Igreja Católica Medieval, em *A vida de Galileu*.

Brecht manifestou o interesse em criar o que veio a chamar de "teatro épico". O aparente antagonismo entre esses dois termos (mais usual seria a elaboração de um teatro dramático; ou de uma narrativa épica) é revelador, na medida em que Bertolt Brecht, grande inventor, veio a construir uma obra teatral com características próprias.

Brecht procura evitar a catarse dos espectadores. Interessou-lhe, mais, o antiilusionismo. Brecht pretendeu realizar um teatro entranhável. Modo de fazer arderem mais suas críticas. (TEIXEIRA, 2009)

Toda a análise da peça teatral se faz necessária para aumentar o conhecimento da obra musical, pois essa se valeu de *A Vida de Galilei* em sua composição. Após a leitura da obra completa e um breve estudo que esclareceu importantes aspectos entre os personagens, o músico pode ser deparar com uma nova etapa reflexiva: o grau de interpretação de cada personagem, deve ser foco de estudo?

Em relação ao grau de interpretação necessário, eu me baseei em pequenos estudos e leituras sobre criação de personagem pela forte relação que estabeleci com o teatro, e pelo fato de acreditar que a construção do personagem vá de fato contribuir e muito para uma interpretação mais verdadeira. De acordo com Stanislavisky:

> […] as falas tão repetidas nos ensaios e em numerosas representações, tornam-se papagaiadas. O conteúdo interior do texto se evapora, sobrando apenas os sons mecânicos. Depois de as ouvirem "chutadas" nos ensaios, as palavras perdem todo o sentido essencial. Não mais existem nos corações ou sequer na consciência dos atores, e sim, apenas nos músculos de suas línguas. Somente quando os nossos sentimentos mergulham na corrente subtextual é que a "linha direta de ação" de uma peça ou de um papel passa a existir. (STANISLAVSKI, 1986)

De fato, o estudo repetitivo, sobretudo porque o número de repetições para deixar a obra apresentável, é alto, nos coloca em situações como as citadas por Stanislavski; são tantas repetições que em um determinado momento não há mais sentido naquele texto. Portanto, ao menos uma mínima preocupação com a construção dos personagens, mesmo que de forma mais superficial do que a que ocorreria com atores para a encenação de uma peça de teatro, pode existir e facilmente auxiliará na interpretação final, para criar algum verdadeiro sentido na declamação de todo o texto existente na obra.

5. Considerações finais

A música cênica, ou teatro instrumental, é uma interessante maneira de aliar duas grandes artes, a música e o teatro, de modo que o resultado dessa articulação produza uma outra natureza artística, distinta da ópera, do musical ou do teatro convencional dotado de música.

Compreender a música cênica e sua abrangência artística favorece a formação do músico (ou intéprete) interessado no aprofundamento da pesquisa a respeito desse repertório.

Nesse sentido, faz-se pertinente uma discussão aprofundada sobre qual terminologia poderia ser empregada para nomear esse gênero musical, capaz de aliar essas duas artes. Particularmente defendo a ideia de que se indique com clareza a característica musical do evento, associada a ações cênicas. Nesse sentido, empreguei com mais frequência nesse trabalho o termo "música cênica".

Os estudos de obras de música cênica tendem a se revelar complementares. Isso quer dizer: estudar e analisar uma determinada obra favorece a compreensão de obras semelhantes. E é nesse sentido que essa dissertação pode trazer sua contribuição à literatura específica. O mesmo se verifica no que diz respeito à performance de obras desse gênero. Quanto mais se prepara e apresenta obras de música cênica, mais se prepara e se habitua a realizar interpretações que exigem desenvolvimento técnico musical e cênico.

A obra de Globokar é uma obra complexa, cujo preparo requer a dedicação do intérprete. É necessário que o músico compreenda a sua introdução, as suas etapas (introdução, cenas de 1 a 6 e seus interlúdios) e que realize um trabalho de forte memorização dos fonemas e dos seus respectivos instrumentos, para uma melhor execução.

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

Quanto mais dedicado à arte cênica for o intérprete, maior o seu resultado cênico; mas a intepretação por um músico que nunca antes se envolveu com teatro pode gerar resultados tão interessantes ou até superiores, dada a possibilidade de uma criação diferenciada do habitual cênico.

Muitas questões devem ser pensadas em relação ao repertório de música cênica para percussão. Sua notação diferenciada e a abrangência dos instrumentos utilizados amplia a necessidade de estudos em relação ao repertório.

Afirmar que há total escassez de estudos acadêmicos sobre esse gênero musical seria incorrer em erro grave, porém ousaria dizer que ainda estamos iniciando nossa longa jornada na busca por um aumento significativo de publicação a respeito desse assunto. Espero que em breve tenhamos um número cada vez maior de estudos tratando da música cênica, e que esse trabalho possa contribuir na divulgação desse gênero musical, no estímulo por novas obras, e no aumento da frequência com que esse repertório é tocado.

6. Referências bibliográficas

ANTUNES, Jorge. **O novo discurso musical que dá asas à criação**. Em*: Anales del VIII Encontro Anual da Anppom.* 1995.

BOGOSSIAN, Pedro Paulo. **A música no teatro: o sentido do jogo na comédia musical.** Dissertação de Mestrado na Universidade Presbiteriana Mackenzie. pag. 39-42.

BOUDLER, John Edward. **Batucada erudita.** Revista Arte Sonora. UEL, no 10, p. 6-11, 1996.

BRECHT, Bertolt. **The life of Galileo**. Ed. Ralph Manheim. London: Eyre Methuen, 1980.
Willet, John 1980 *Life of Galileo*. Londres, Eyre Methuen.

CAMPOS, Cleber da Silveira. **Percussão Múltipla Mediada por Processos Tecnológicos**. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Campinas.

CARDASSI, Luciane. **Night Fantasies de Elliot Carter: estratégias de aprendizagem e performance.** PerMusi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p. 60-73. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em:15/10/2014

CARVALHEIRO, J. R. **Pestilências: velhos fantasmas, novas cadeias**. *Saúde e Sociedade* 1.1 (1992): 25-42.

CASNOK, Yara. "**Escrever e escutar música.**" *Ide* 32.48 (2009): 74-81.

CHAIB, Fernando. **Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva.** Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.159-181.
COLE, Hugo. **Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation.-**. London; Toronto: Oxford University Press, 1974.

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. **Novos símbolos de notação na Música Brasileira para Piano**. Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio**. Editora Nova Fronteira, 1975.

FRUNGILLO, Mário. **Dicionário de percussão**. UNESP, 2003.

GIANESELLA, Eduardo Flores. **Percussão orquestral brasileira: problemas editorias e interpretativos**. Tese (Doutorado em Musicologia). Universidade de São Paulo, 2009.

GLOBOKAR, Vinko. **Toucher.** Wergo, 2004.

GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after: directions since 1945**. 2 ed. Londres: Oxford University Press, 1995, p. 176.

GUSE, Cristine Bello. **Definição e construção de personagens em ópera.** 2009

KAGEL, Mauricio. **Tam-tam. Monologues et dialogues sur la musique**. Paris: Christian Bourgois, 1983.

KENEDDY, M. Ed. **The concise Oxford dictionary of music**. 3. ed. Londres: Oxford university Press. 1997.

KERMAN, Joseph. **A Ópera como Drama**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KUMOR, Frank. **Interpreting the Relationship Between Movement and Music in Selected Twentieth Century Percussion Music**. 2002. 158p. Tese (Doutorado em Música), University of Kentucky, USA.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. **Arte e vida de mãos dadas: Percepção e criação em fluxus. http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c37a.pdf**

LOPES, Thelma. **Luz, arte, ciência... ação**!. Hist. ciênc. saúde-Manguinhos, v. 12, n. supl, p. 401-418, 2005.

LÓIO, João. "**Primeiro acto: música de cena**." J Lóio - 2010 - recipp.ipp.pt 2010.

MELLO, Káshi. **Atuação do músico em cena: o ensino da música para o teatro**. 2014

MENCARELLI, Fernando Antonio**. "A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)." 2003.**

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. **Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla**. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, dez. 2010.

NONO, Luigi. **Notes sur le théâtre musical contemporain**. In : NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent. Écrits Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993.

NYMAN, Michael. **Experimental Music, Cage and Beyond**. New York. Schirmer Books; Macmillan Press, 1981.

PADOVANI, José Henrique, and Silvio Ferraz. **Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance.** *Música Hodie* 11.2 (2012).

PAYSON, Al. **Multiple-percussion at the school level**. Percussive Notes, v. 11, n. 3, spring 1973.

PERUCHI, Camila Hespanhol. **Companhia do Latão: uma experiência com teatro dialético no Brasil**. *Revista Urutágua* 24 (2011): 91-104.

QUARANTA, Daniel. **A escrita musical como meio para a abertura conceitual da obra musical.** Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador, 2008.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. **The new music theater: seeing the voice, hearing the body**. Londres: Oxford Universtity Press, 2008, p. 3.

SCHICK, Steven. **Developing an interpretative context; learning brian ferneyhough's bone alphabet**. 1994. Perspectives in new Music, vol 32, n-o 1, p.132-153.

SCHICK, Steven. **The percussionist's art: same bed, different dreams**. Nova York: University of Rochester Press, 2006.

SERALE, Daniel. **Música, teatro, música-teatro e percussão na música-teatro.** Cadernos do colóquio, v. 10, n. 1, 2010. Disponível em http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/index. Acesso em 16/10/2014.

SERALE, Daniel; **Música, teatro, música-teatro e percussão na música-teatro**. Cadernos do colóquio, 2009, p.215

SERALE, Daniel. **O Teatro Instrumental em Cenas Sugestivas de Carlos Kater**. Disponível em http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/O-teatro-instrumental-em-cenas-sugestivas-de-Carlos-Kater-Daniel-Serale.pdf Acesso em 22/05/2015.

SERRÃO, Maria João. **Metodologia de análise: de obras de Teatro/Música**. 2011.

STANISLAVSKY, Constantin. **A construção do Personagem, trad.** *Lima, PP, Civilização Brasileira,* 1986.

TRALDI, Cesar, Cleber Campos, and Jônatas Manzolli. **Os Gestos Incidentais e Cênicos na Interação entre Percussão e Recursos Visuais.** *XVII Congresso da ANPPOM*. Vol. 17. 2007.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes, **Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical**, Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010, p. 1280 Disponível em: http://www.dmu.uem.br/lappso/images/a/ac/Toffolo_anppom2010.pdf

TULLIO, Eduardo Fraga. **O Idiomatismo nas Composições para Percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas.** *XV Congresso da ANPPOM. Universidade Federal de Goiás*. 2005

UESUGUI, Caio Kenji, Oliveira, Daniela Rocha, **O uso da fala e do movimento cênicos em três composições para percussão solo.** Instituto de Artes - UNESP, Sáo Paulo, Curso de Música - Composição e instrumento. PIBIC 2014.

ZAGO, Rosemara Staub de Barros. **Bastidores da criação musical de Gilberto Mendes.** Departamento de Artes da UFPR Revista Eletrônica de Musicologia Vol. 5, no. 1/Junho de 2000.

ZANATTA, Luciano de Souza. **Memorial de composição: as determinantes técnicas e estéticas de um processo composicional**. Tese de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002).

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. **A vocação política do teatro musical contemporâneo: o exemplo de três obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze e Helmut Lachenmann**. Revista Vórtex, Curitiba, v.2, n.2, 2014, p.34.