



## Materiais cênicos em algumas obras de Kagel e Estércio

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

*Lucas Manassés Barbosa*  
UnB – lucasmanassess@gmail.com

**Resumo.** O presente trabalho busca encontrar alguns dos materiais composicionais cênicos empregados, bem como refletir sobre a utilização destes em algumas das obras de Mauricio Kagel e Estércio Marquez Cunha, entendendo-se, aqui, como materiais cênicos, materiais que, quando trabalhados pelo compositor, influenciarão deliberadamente o aspecto visual das performances.

**Palavras-chave.** Teatro musical. Gesto. Espaço. Mauricio Kagel. Estércio Marquez Cunha

### Scenic materials in some works by Kagel and Estércio

**Abstract.** The present work seeks to find some of the scenic compositional materials used, as well as to reflect on its uses in some works by Mauricio Kagel and Estércio Marquez Cunha, understanding here, as scenic materials, materials that, when used by the composer, will deliberately influence the visual aspect of the performances.

**Keywords.** Music theater. Gesture. Space. Mauricio Kagel. Estércio Marquez Cunha

## 1. Introdução

Para Eric Salzman e Thomas Desi, “a falta de categorizações e a falta definições é, ao mesmo tempo, a glória e o problema do teatro musical” (2008, p.vii). Uma das manifestações destas ‘faltas’ que tanto caracterizam o gênero é facilmente evidenciada na grande profusão de termos que o nomeiam, uma vez que, além do ‘novo teatro musical’ proposto pelos autores supracitados, compositores e autores diversos (inclusive os aqui trabalhados) divergem consideravelmente entre si quanto ao termo mais apropriado<sup>i</sup>. Porém, interessados na dupla tarefa de buscar e refletir sobre os materiais cênicos empregados pelos compositores Mauricio Kagel (1931-2008) e Estércio Marquez Cunha (1941) em suas obras, não discutiremos aqui qual seria o termo mais apropriado dentre todos, e nos valeremos, portanto, do bem conhecido ‘teatro musical’ que, apesar das confusões que pode acarretar, é o mais recorrente nos referenciais aqui utilizados. Ademais, ao nosso ver, mais importante que um termo que nomeie o gênero, seria encontrar as características que o fundamentem como tal.

John Cage (1912 – 1992)<sup>ii</sup>, um dos mais influentes compositores do século XX, em sua participação no festival de Darmstadt de 1958, proferiu os seguintes termos em sua leitura *Composition as Process*: “[...] estrutura, que é a divisão do todo em partes; método, que é o

procedimento de nota-a-nota; forma, que é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade; e materiais, os sons e os silêncios da composição [...]” (CAGE, 1961, p.35). É impressionante como Cage nos propõe uma verdadeira anatomia da obra, que, revelada em tal sentença, atinge-a com caráter cirúrgico. Dela, o que mais nos interessa refletir no decorrer deste artigo é justo a última delas: os materiais.

É fundamental a importância dos materiais, tanto para a criação em si, enquanto ato criativo, quanto para sua compreensão. É com estas ideias que sairemos em busca dos materiais cênicos que compõem algumas das obras de Kagel e Estércio. Contudo, os materiais aos quais Cage se dirige em sua fala são aqueles diretamente vinculados ao universo sonoro: som e silêncio. Nosso objeto, entretanto, não é mais ‘puramente musical’, tendo sido, ele mesmo, já ‘contaminado’ pela natureza visual da performance. Os materiais agora trabalhados pelo compositor não são mais tão somente ‘som e silêncio’. Quais seriam, então, estes materiais? Vamos, afinal, à definição de Salzman e Desi:

Em inglês, “teatro musical” é essencialmente uma adoção do termo alemão *Musiktheatre*, o qual pode se referir a uma construção, mas também veio designar um tipo de performance *avant-garde* instrumental ou instrumental/vocal associada a compositores como Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel. (SALZMAN; DESI, 2008, p.5)<sup>iii</sup>

A definição acima é importante pois nos permite situar geográfica e esteticamente o termo, porém ainda não nos diz nada sobre seus materiais. Mesmo assim, fica evidente a dupla significação do termo, podendo sugerir, assim, além de ‘teatro musical’ enquanto gênero artístico, uma construção arquitetônica que receberá a manifestação artística, seus artistas e seu público. Segundo os mesmos autores, “qualquer espaço que permita aos atores e cantores serem vistos e ouvidos por um grande número de espectadores pode servir como um teatro” (SALZMAN; DESI, 2008, p.103)<sup>iv</sup>. Em ambas citações fica clara a significação espacial do termo.

É por essa narrativa que o livro *The new music theater* (SALZMAN; DESI, 2008) caminhará ao longo do capítulo 7, na segunda parte: Teatro no teatro musical. Este capítulo, chamado 'Espaço', narra brevemente o caminho de transformações na compreensão do termo enquanto local de espetáculo até finalmente compreendê-lo como, simplesmente, 'Espaço' (SALZMAN; DESI, 2008, p.105). É importante perceber que, neste processo, a compreensão



espacial englobará não só teatro enquanto o espaço que recebe o evento, mas também enquanto ‘espaço da performance’, ou seja, um meio material que, através do pensamento criativo, poderá ser explorado acústica e visualmente. Neste sentido, Féral afirmará categoricamente: “efetivamente, por si só, a disposição ‘teatral’ do lugar cênico traz em si certa teatralidade” (FÉRAL *apud* OLIVEIRA, 2015, p.128).

Por fim, uma segunda definição de teatro musical nos é dada por Jean-François Trubert:

A partir da segunda metade do século XX, o teatro musical (Musiktheater, em alemão) é um gênero que designa as obras de compositores da jovem geração do pós-guerra, que utilizam como material situações, eventos, elementos extramusicais – o corpo, o gesto, a voz, a cenografia, a iluminação –, concomitantemente ou não a um enredo ou a uma condução dramática, e no qual o aspecto visual e gestual torna-se um componente essencial. (TRUBERT *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 125)

Este trecho nos oferece, finalmente, uma boa definição. Caracterizaria o teatro musical como um gênero dando-lhe um marco temporal (metade do século XX, no pós-guerra), discriminando seus agentes (a jovem geração de compositores) e, mais fundamentalmente, revelando alguns de seus materiais. Dentre eles, o gesto é outro dos materiais que nos interessa.

O Gesto, segundo Iazzeta (2000, p.13), “não significa apenas movimento, mas um movimento que é capaz de expressar algo. Além disso, é um movimento que carrega um significado especial”<sup>v</sup>. Nesse sentido, como veremos a seguir, nas obras do teatro musical, o gesto adquire qualidade de material composicional à medida em que é utilizado pelos compositores como dado importante para a percepção de suas obras, e isto se dá não apenas para a fins de produção sonora, mas também características visuais que carrega.

## **2. Espaço e gesto em *Rrrrrr..., Sechs Schlagzeugduos* (1981-1982), de Mauricio Kagel**

Os seis duos de percussão aqui descritos no título desta sessão, na realidade, fazem parte de um ciclo muito maior, composto para seis grupos instrumentais distintos. Somam-se, então, aos seis duos já mencionados: quatro peças para voz com acompanhamento ao piano, cinco peças para grupo de jazz; sete peças para coro misto; oito peças para órgão; e 11 peças para grupo de sopros, contrabaixo e percussão. São 41 peças ao total que, juntas, formam a

versão de concerto da *Radio Fantasy "Rrrrrrr. . ."*<sup>vi</sup>. A sonoridade onomatopeica do título decorre do fato de cada uma destas peças terem seus nomes iniciados pela letra *R* (Kagel, 1985). Björn Heile (2006), grande pesquisador da obra de Mauricio Kagel, escreve sobre a obra:

De acordo com as requisições da peça de rádio, os variados gêneros e estilos são instantaneamente reconhecíveis, e esse elemento de mimetismo leva a uma das mais deleitosas peças de Kagel que se valem do pastiche ou da paródia. Talvez não intencionalmente, estas são as peças de mais fácil performance de Kagel: enquanto muitas de suas obras requerem instrumentos estranhos ou dedicação particular, a maioria das peças de *Rrrrrr...* são complementos ideais para quase todo recital. (p.135; tradução nossa)

Não é diferente com os seis duos de percussão. Cada uma das peças é iniciada com a letra *r*. São elas: *railroad drama*, *ranz des vaches*, *rigadoun*, *rim shot*, *ruff* e *Rutscher*. São, em sua maioria, peças de curta duração e que, com exceção das exigências gestuais da primeira, as peças seguintes aparentemente não carregam, em si mesmas, qualquer tipo de requisição cênica. Entretanto, algumas considerações devem ser feitas. Primeiro, vejamos o que diz Heile sobre a aparente falta de materiais cênicos em algumas obras de Kagel:

É no domínio do teatro musical que Kagel deixou sua marca mais inconfundível e que sua influência é sentida mais claramente. É a área que ele pesquisou mais sistematicamente e, atipicamente, com um rigor quase científico em composições, bem como em escritos teóricos e falas (Kagel 1961; 1997b). Poder-se-ia argumentar que todos os trabalhos de Kagel, mesmo peças sem elementos teatrais explícitos, são inerentemente cênicos – até porque, conhecendo a música de Kagel, não se pode deixar de perceber sua música em termos dramáticos. (2006, p.33)

De fato, ao prefácio, a partitura nos apresenta alguns dados importantes:

#### 6 Positioning

The instruments must be placed in such a way that the players do not need to change position between the pieces. The entire stage may be used for this purpose. For no. 4, 'Rim Shots & Co.', the two side drums should be placed as far apart from each other as possible.

**Exemplo 1:** Instruções de posicionamento disponíveis no prefácio da partitura<sup>vii</sup>.

Kagel requer que todo o espaço do palco seja utilizado. Levando-se em consideração a variedade sonora, que se dá tanto pela riqueza timbrística quanto estilística, e a brevidade dos movimentos, combinados, o resultado é um espaço lúdico. São ao todo 12 grupos de instrumento (20 no total) para o percussionista 1, somados aos outros 12 grupos (e mais 20

instrumentos no total) do percussionista dois, sem contar as garrafas com grãos e o alto falante (necessários para a *ranz des vaches*), sem contar a grande quantidade de baquetas. Se as obras para percussão costumam impressionar visualmente pelas não raras quantidades e qualidades instrumentais de que dispõem, os “*Rrrrrrr...*”, de Kagel, adquirem uma característica visual ampla e diversificada. É interessante perceber que o que se apreende espacialmente são mudanças de foco constantes, ou, como talvez compararia Carlos Drummond de Andrade: estar ali, seria “para dispersar-se e concentrar-se / no jogo eterno das crianças” (ANDRADE, 1987, p.42). Tudo fica ainda mais vertiginoso quando Kagel, corrige o título dado por ele próprio e acrescenta o pedido de que as peças sejam sempre feitas em *attaca*, como pode ser visto no exemplo:

- 2 The work may be played by *three* instrumentalists who form a duo for each individual piece and replace each other in the course of the performance.  
The subtitle should be then: *6 duos for 3 percussionists*
- 3 Since the pieces are relatively brief, the pauses between them must be kept short enough to convey the impression of *attacca*.

**Exemplo 2:** "errata" e instrução de *attacca*.<sup>viii</sup>

É na fluidez instantânea, por meio destas trocas constantes e súbitas que Kagel, mesmo em suas peças mais curtas e simples, joga com o espaço aparentemente, a priori, não teatral, retornando aos palcos aquilo que aparentemente havia sido perdido: a visualidade da performance.

De várias formas, então, o teatro instrumental de Kagel se esforça em redescobrir o que havia sido perdido na música clássica ocidental: a natureza visual e cinética da performance, a fisicalidade do fazer musical, a presença corpórea dos performers, o espaço tridimensional do palco, o espetáculo dos palcos. (HEILE; 2006, p.37)

Como afirma o pesquisador, Kagel se esforça para trazer ao palco a presença física do intérprete, e, nesse sentido, é isso o que nos confirma o primeiro dos seis movimentos: *railroad drama*. A partitura informa que este movimento se trata de “um acidente ferroviário, derivado da *railroad song*” (KAGEL, 1985). A canção, do cantor e compositor Jim Croce (1943 – 1973), narra, em sua primeira estrofe, a história de um garoto muito afeiçoado por trens

que, já na segunda estrofe, verá suas memórias fugirem, restando apenas trilhos rompidos e uma “pista que atiram ao inferno”. Aparentemente, Kagel percebeu aí um bom enredo para seu primeiro movimento e irá narrar esta história tanto sonora quanto visualmente. O que nos interessa aqui é como o compositor se utiliza do gesto físico do interprete para recriar este trem. Vejamos o exemplo 3:

**Exemplo 3:** Primeiro compasso da *Railroad Drama*

Não é difícil visualizar as intenções do compositor aqui. Kagel pede ao percussionista I que “segure a folha de papel perpendicularmente à boca e vire a cabeça para esquerda e para direita, soprando brevemente a cada vez que a boca passar pelo papel” (KAGEL, 1985, p.2). Por notação aproximada, o que se percebe é um acelerando, típico dos arranques dos trens, e Kagel não querendo deixar nenhuma dúvida, se vale da indicação textual “locomotiva a vapor”. Este mesmo tipo de movimento retornará no primeiro sistema da primeira página, e novamente o percussionista um representará sonora e visualmente a aceleração mecânica do arranque do trem. Desta forma, o “gesto produtor do som e som produzidos devem ser vistos como uma ação cênico-musical integral, a qual comporta componentes visuais e acústicos.” (HEILE, 2006, p.40)

### 3. Gesto e espaço nas obras de Estércio Marquez Cunha

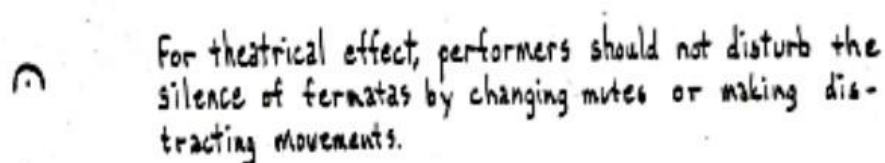
Estércio Marquez Cunha, natural do município de Goiatuba (GO), é o primeiro compositor goiano de música de concerto a alcançar certa notoriedade a nível nacional. É outro criador que muito se utiliza dos elementos visuais inerentes à execução musical. Sua música e seu pensamento cênico dialogam profundamente com o pouco som e, mais fundamentalmente ainda, com o silêncio. Seus materiais cênicos são evidentemente pouco delineados (ao menos a nível de notação) em os relação aos de Kagel. Em entrevista disponível na internet, o compositor deixa claro: “[...] e pra mim toda percepção parte do silêncio, mesmo porque se eu

não tiver um silêncio interior, eu não percebo as coisas”<sup>ix</sup>. Esta fala deixa evidente a importância do silêncio não só para sua música, mas para si mesmo.

Música para Trombone n° 4<sup>x</sup>, escrita para o trombonista Jackes Douglas Nunes Angelo, exemplifica bem o universo sonoro de Estércio. Nesta peça, o silêncio serve como uma espécie de moldura que separa os diferentes materiais sonoros e cênicos<sup>xi</sup>. Nela, o silêncio inicial (trabalhado, aqui, como elemento cênico) é posto em movimento à medida que o trombonista inicia a “composição” de seu instrumento. Portanto, o que se nota na abertura da peça é um primeiro silêncio gestual que será “posto em movimento” à medida que o trombonista lentamente rumo seu bocal em direção à boca, esta, que após uma primeira explosão labial, como uma espécie de centelha, o espera com embocadura e ar necessários característicos preparados para soa-lo. Sobre este primeiro instante, comenta o próprio interprete:

É um tempo para chamar a atenção do público para o que vai acontecer depois. Quanto mais o intérprete tem consciência do gesto musical deste momento mais expectativa ele vai causar no público. [...] A primeira indicação da peça é “bocal fora do instrumento” (ESTÉRCIO, 2013). Pensei em retirar o bocal do instrumento de modo a não quebrar a expectativa da fermata inicial. O movimento escolhido foi o circular: o interprete leva a mão até o bocal e retira-o, retornando com o mesmo movimento de forma lenta, deixando o bocal à vista da plateia. (ANGELO, 2015, p.17)

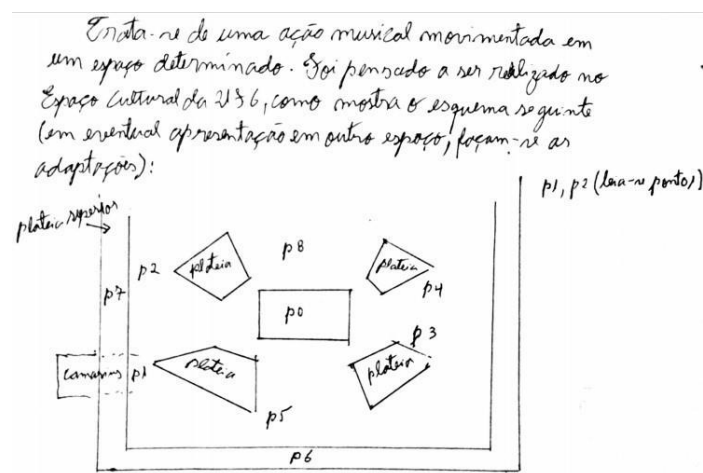
O silêncio é o motor da gestualidade inicial da peça, se mantendo recorrente ao longo toda a obra. Com efeito, tal “gestualidade silenciosa” é elemento recorrente não só nesta, mas é trabalhada como motivo gerador nas outras três obras pesquisadas por Angelo (2015), assim como muitas outras obras do compositor.



For theatrical effect, performers should not disturb the silence of fermatas by changing mutes or making distracting movements.

**Exemplo 4:** *Music for Trombone and Piano* (1981)<sup>xii</sup>. Indicação de execução apresentada na página de instruções<sup>xiii</sup>.

Porém, a terceira das obras pesquisadas por Angelo (2015) também se vale de outro elemento muito importante para a poética do compositor. Na *Música para Trombones e Percussão* (2014)<sup>xiv</sup>, dedicada aos intérpretes Jackes Douglas Nunes Angelo e Kemuel Kesley Ferreira dos Santos (Percussão), além do já comentado “gesto silencioso”, o compositor se vale do espaço como material. Estércio se vale da movimentação dos intérpretes ao longo do espaço performático como material. Diferentemente de Kagel, onde o espaço performático em *Rrrrrrr...* muda de movimento em movimento por trocas súbitas, Estércio se vale da movimentação dos intérpretes ao longo do espaço performático como material. O compositor pede que ambos intérpretes, inicialmente atrás da coxia, entre, primeiro o percussionista, seguido do trombonista. Enquanto o percussionista permanece em seu set, o trombonista se aproxima do gongo para, com sua campana, percuti-lo. A peça termina com a saída de ambos novamente para trás da coxia. O exemplo a seguir é trazido da página de instruções da obra *Espaço e Tempo* (2018)<sup>xv</sup>, obra pensada especialmente para o espaço do Teatro Centro Cultural da UFG, em Goiânia. O espaço dispõe de plateias superior e inferior, sendo que, para a inferior, dada a possibilidades de montagem do espaço, o compositor requer esta espacialização da plateia em “arena” (disposição frequentemente adotada nos concertos *Música Íntima*<sup>xvi</sup>). Os indicadores  $P + \text{número}$  dizem respeito aos pontos de parada, pelos quais se locomovem os intérpretes.



**Exemplo 5:** Página de instruções da obra “Espaço e Tempo” (2018)

#### 4. Considerações finais



Em *Materiais cênicos em algumas obras de Kagel e Estércio* procuramos identificar e refletir sobre a utilização do espaço e do gesto como materiais composicionais. Para tanto, a dupla noção de teatro (em sua materialidade arquitetônica, bem como espaço da performance) fornecida por Salzman e Desi, foi apresentada e discutida com o intuito de pudéssemos perceber a importância fundamental que adquire o espaço nas obras do teatro musical.

Foram discutidas, portanto, a utilização desse espaço cênico na obra *Rrrrrrr...*, de Mauricio Kagel, ao vermos como a visualidade da performance é afetada à medida que, no decorrer da ação musical, mudanças súbitas de foco na performance, potencializadas pela riqueza instrumental que compõe o cenário, marcam o correr da obra. Também vimos como a mesma ideia de espaço cênico é trabalhada de forma completamente diferente nas obras de Estércio Marquez Cunha, em suas lentas e pontuais movimentações requeridas aos intérpretes.

Adiante, vimos como o gesto, em seu caráter sempre lento, silencioso e teatralmente livre, é utilizado nas obras do compositor goiano. Nesse sentido, uma integração entre som e gesto fica evidente já que, como bem afirmam Madeira e Scarduelli (2014, p.15) sobre a problemática do gesto, “o movimento necessário para se atingir o resultado sonoro possuirá muitas vezes características análogas às do próprio som (um movimento delicado resultará em um som delicado, uma sonoridade incisiva prescindirá um movimento incisivo)” A mesma integração entre gesto e som pode ser vista na obra de Kagel, mais especificamente no movimento *Railroad Drama*, onde o gesto, em profunda simbiose com a construção do som, é enérgico e detalhadamente delineado.

### Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar Se Aprende Amando*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. 155 páginas.

ANGELO, Jackes Douglas Nunes. *O Gesto Musical na Interpretação de Três Obras para Trombone de Estércio Marquez Cunha*. Goiânia, 2015. 67 f. Dissertação em Música, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2017.

BONIN, Gustavo Cardoso. *Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira*. São Paulo, 2018. 148 f. Dissertação em Música, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2018.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. 291 páginas.

HEILE, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*. Reino Unido: University of Sussex, 2006. 209 páginas.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in Musical Gesture. In: WANDERLEY, Marcelo M.; BATTIER, Marc (Ed.). *Trends in Gestural Control of Music*, Paris, 2000.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. O gesto corporal na performance musical. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014.

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

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. 2008. *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. New York: Oxford University Press, 2008. 408 páginas.

SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira dos. *Música Cênica para Percussão: Abordagem conceitual-interpretativa e análise da obra Lost and Found*, de Frederic Rzewski. Goiânia, 2017. 127 f. Dissertação em Música, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2017.

---

<sup>i</sup> Sendo um dos máximos expoentes do gênero, o argentino Mauricio Kagel preferia o termo teatro instrumental. Estércio Marquez Cunha, o outro compositor aqui trabalhado, assina este tipo de produção como sendo teatro-música. Björn Heile, estudioso da obra de Kagel, oscila entre teatro instrumental de Kagel e teatro musical em seus escritos. Pesquisadores como Heitor Martins Oliveira (2019), Gustavo Cardoso Bonin (2018) e Kemuel Kesley Ferreira dos Santos (2017) apresentam muito bem essa problemática terminológica em seus trabalhos, tendo, o último destes, apresentado uma tabela com os termos utilizados por vários pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Entretanto, o que interessa notar é que, todos os aqui citados, ao divergirem terminologicamente, entram em acordo ao distinguirem este tipo criação pela característica de seus materiais composicionais, tanto sonoro quanto visuais (o que, a grosso modo, seria a característica fundamental do gênero).

<sup>ii</sup> Cage é, inclusive, considerado o compositor da primeira obra cênica para percussão, sua *Living Room Music* (1940). Entretanto, ele não é tido como um compositor do teatro musical, sendo mais frequentemente associado aos *Happenings* vanguardistas. (SANTOS, 2017)

<sup>iii</sup> In English, “music theater” is essentially a coinage taken from the Germanic form *Musiktheatre*, which can refer to a building but which also came to designate a kind of instrumental or instrumental/vocal avant-garde performance associated with composers like Karlheinz Stockhausen and Mauricio Kagel.

<sup>iv</sup> Any space that permits actors and singers to be seen and heard by large numbers of spectators might serve as a theater.

<sup>v</sup> It does not mean only movement, but a movement that can express something. Therefore, it is a movement that embodies a special meaning.

<sup>vi</sup> Como acontece em outras obras de Kagel, as 41 peças de *Radio Fantasy "Rrrrrrr. . ."* (1982) foram inicialmente compostas para serem executadas como uma peça radiofônica, ou apresentadas em versão de concerto (integral ou em partes). Dois anos mais tarde (1984), foi criada uma versão televisiva chamada *Er: Television Play on 'A Radio Fantasy'* onde, como na versão radiofônica, um enredo se desenvolve concomitantemente às peças.

<sup>vii</sup> Os instrumentos devem ser postos de maneira que os intérpretes não precisem trocar de posição entre as peças. Todo o palco deve ser usado com esta finalidade. Para a n.4, '*Rim Shots & Co.*', as duas caixas-claras devem estar dispostas o mais longe possível entre si.

<sup>viii</sup> 2. A obra deve ser tocada por três instrumentistas, os quais formam duos para cada peça e substituem-se no curso da performance. O subtítulo deveria ser, então: *6 duos para 3 percussionistas*

3. Como as peças são relativamente curtas, as pausas entre elas devem ser mantidas curtas o suficiente para transmitir a impressão de *attacca*.

<sup>ix</sup> Entrevista disponível no Canal *Música Íntima* no Youtube, <https://youtu.be/IHMqizz-K0U>, acessado em maio de 2021.

<sup>x</sup> Vídeo: Estércio Marquez Cunha (2013): [https://www.youtube.com/watch?v=3cJh0\\_redxg](https://www.youtube.com/watch?v=3cJh0_redxg), acesso em maio de 2021.

---

<sup>xi</sup> O próprio trombonista Jackes Douglas Nunes Angelo descreve bem esses elementos em sua dissertação *O gesto musical na interpretação de três obras para trombone de Estércio Marquez Cunha*, dissertação apresentada à Universidade Federal de Goiás, em 2015, para obtenção do título de mestre.

<sup>xii</sup> Vídeo: Estércio (2013), interpretada por Jackes Douglas Nunes Angelo e Marina Machado Gonçalves (piano), <https://www.youtube.com/watch?v=GdulDRKH0FY>, acessado em maio de 2021.

<sup>xiii</sup> Partitura - não publicada: Estércio (1981), “Para efeito teatral, os intérpretes não devem atrapalhar o silêncio das fermatas com trocas de surdinas ou movimentos distraídos.” - Tradução nossa.

<sup>xiv</sup> Vídeo: Estércio (2014), [https://www.youtube.com/watch?v=eZC9mSMB\\_jw](https://www.youtube.com/watch?v=eZC9mSMB_jw), acessado em maio de 2021.

<sup>xv</sup> Partitura - não-publicada: Estércio (2018), para violino, duas flautas, clarinete, dois violões e percussionista. Lê-se nos dizeres sobre o desenho: “Trata-se de uma ação musical movimentada em um espaço determinado. Foi pensado a ser realizado no Espaço Cultural da UFG, como mostra o esquema seguinte (em eventual apresentação em outro espaço, façam-se as adaptações)”. Obra ainda não estreada.

<sup>xvi</sup> Música Íntima é o nome da série de concertos que como intuito difundir a criação de compositores, dentre os quais figura o compositor Estércio Marquez Cunha, e intérpretes goianos. Site: <https://www.youtube.com/channel/UCUFcVUU4Nk-qD-9HwwuSoag>.