
A gradação tensiva na música cênica contemporânea: estilos e pontos de vista*

Gustavo Bonin**

Resumo: A música cênica é uma prática artística que se organiza a partir da tensão entre presenças musicais e presenças cênicas, ambas orientadas por uma regência musical que pode ser compreendida como uma base sensível característica que conduz a relação entre sujeito e objeto envolvidos na prática. Com base na abordagem tensiva, desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg, faremos uma breve apresentação das estratégias de dominâncias, transportes e ambivalências entre as presenças musicais e as presenças cênicas, por meio da conformação gradativa e aspectual dos modos de contato, para apresentarmos as gradações tensivas que configuram os estilos e os pontos de vista previstos pela música cênica. Para as exemplificações dos estilos, trouxemos obras de três compositores de música cênica contemporânea brasileira: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Tim Rescala.

Palavras-Chave: música cênica contemporânea; abordagem tensiva; estilos; pontos de vista.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172219>.

** Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo (ECA-USP), SP, Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Processo nº 2020/02326-4). Endereço para correspondência: boningustavo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1070-623X>.

Introdução

A música cênica que nasce no interior da própria linguagem musical começa a se construir a partir do momento em que se nota, nos concertos de música, uma latência cênica em potencial. As gestualidades dos músicos, as expressões faciais, os figurinos e mesmo a posição dos músicos no palco passam a fazer parte da criação dos compositores e instrumentistas. A partir dos anos 1950, a música cênica começa a se desenvolver ainda mais por meio dos desdobramentos e experimentalismos característicos da música contemporânea de concerto.

Muitas vezes o termo é confundido com a *Ópera* ou com os *Musicais da Broadway*, que não deixam de ser música cênica, mas que possuem outros percursos históricos de contato com outras linguagens. A música cênica, assim como a ópera e os musicais, também pode ser observada a partir da tensão que acreditamos constituir esses espetáculos cênico-musicais: a interação entre *presenças musicais* e *presenças cênicas* que são conduzidas pelo que chamamos em nosso trabalho de *regência musical*, qual seja, uma base sensível característica que mantém a percepção predominantemente musical.

Os *modos de contato* entre as presenças que caracterizam a prática de música cênica foram apresentados em detalhes em trabalhos anteriores, nos quais partimos do texto “As condições semióticas da mestiçagem”, de Claude Zilberberg (2004), para observar as operações de transporte e ambivalência das grandezas que, a partir de processos gradativos e aspectuais, resultam em um jogo de dominâncias entre as presenças, tanto do ponto de vista do sujeito como do objeto.

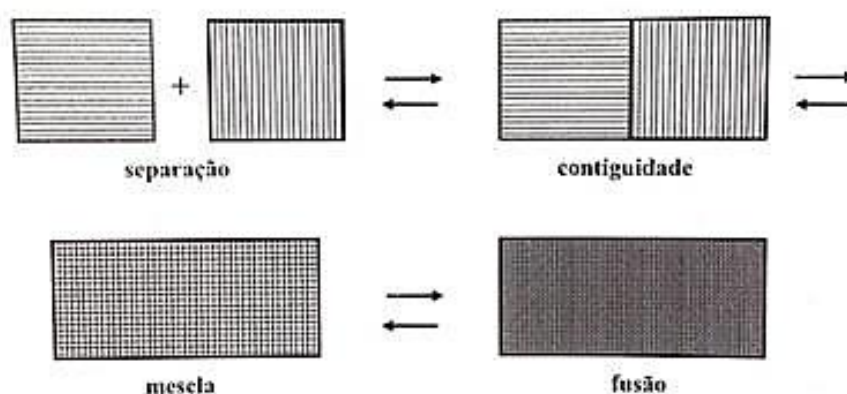
Neste artigo, iremos apresentar uma outra parte de nossa pesquisa em que procuramos operacionalizar uma gradação tensiva dos estilos e dos pontos de vista que desenham a prática de música cênica. Estabelecemos uma escala de três medidas em que se organizam diferentes dominâncias das presenças em contato: i) predominância musical (elementos cênicos mínimos), ii) dominância intermediária (elementos musicais e cênicos equilibrados), e iii) predominância cênica (elementos musicais mínimos). A partir do nosso recorte na música cênica contemporânea brasileira, escolhemos obras de três compositores que nos ajudam a representar as balizas das gradações dos estilos previstos pela prática. Ao mesmo tempo, e com o mesmo percurso metodológico, apresentamos a ambivalência e as modulações de pontos de vista (musical e cênico) que colaboram para compreender a relação da prática de música cênica com outras práticas artísticas.

1. Presenças em contato

Como dissemos, anteriormente, circunscrevemos a música cênica como uma prática artística que se constitui a partir da tensão entre presenças musicais e presenças cênicas, ambas conduzidas por uma base sensível (musical) característica. Além dos elementos musicais, os criadores de música cênica trabalham a presença cênica das performances utilizando estratégias de iluminação, figurino, gestualidade, encenação etc. É importante marcar que os canais sensoriais (auditivo, visual, olfativo, tátil e gustativo) não são os delimitadores por excelência dos elementos da função semiótica sincrética que constituem as presenças em jogo. Há certos elementos visuais, como as gestualidades de um músico quando toca seu instrumento musical, por exemplo, que podem pertencer somente às presenças musicais. A determinação das grandezas que constituem os objetos, portanto, não depende apenas da solicitação dos canais sensoriais, mas sim de um conjunto de coerções inerentes às práticas musicais e cênicas.

Para observar como as grandezas cênicas interagem com os elementos musicais, aproximamo-nos das propostas tensivas desenvolvidas por Claude Zilberberg (ver Figura 1), principalmente empregando os “quatro estados aspectuais caracterizados pelas tensões e ambivalências que os modos de existência peculiares à sintaxe discursiva determinam” (Zilberberg, 2004, p. 4):

Figura 1: Estados aspectuais.



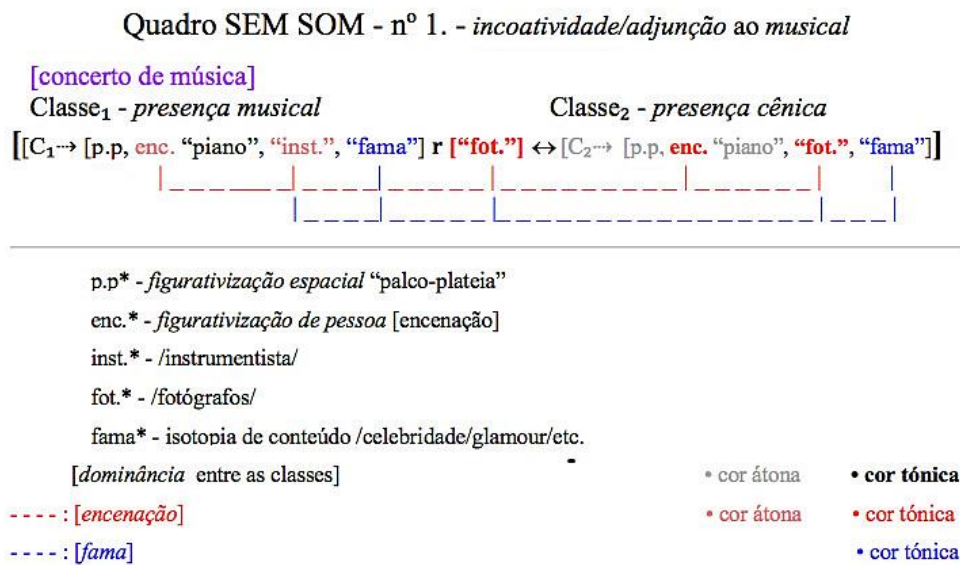
Fonte: Adaptado de Zilberberg (2004, p. 4)¹.

A relação entre as presenças pode ser observada pela gradação de proximidade que se organiza em separação, contiguidade, mescla e fusão. Para

¹ Na representação de Zilberberg há flechas que indicam apenas uma direção, da separação para a fusão, no entanto, acreditamos que a direção que vai da fusão para a separação também é uma direção em potencial. Por isso, adicionamos as flechas que preveem as duas direções possíveis.

pôr em curso os estados aspectuais, ou seja, operacionalizar as direções a partir das duas sintaxes aspectuais da mistura, a *participação* e a *privação* (Zilberberg, 2004) que instrumentalizam a passagem de um estado aspectual para o outro, observamos as dinâmicas de transporte (a passagem da grandeza de uma presença para a outra) e ambivalência (a existência da grandeza nas duas presenças ao mesmo tempo) dos elementos de conteúdo e de expressão que pertencem às presenças em contato, procedimentos que resultam em diferentes dominâncias (cor tônica e cor átona) entre as presenças e seus elementos:

Figura 2: Fórmula de interatividade na peça *Son et Lumière* de Gilberto Mendes (1968).



Fonte: Bonin (2019, p. 179).

A figura acima (ver Figura 2), que representa um quadro de contato na obra *Son et Lumière*, de Gilberto Mendes (1968), é um pequeno exemplo de como foi apresentada a análise das transformações aspectuais (participação e privação) que ocorrem entre as grandezas que pertencem às presenças [[C₁-musical→[a, b, c, d] ↔ [C₂-cênica→[e, f, g, h]]. A representação partiu do desenho e das etapas que preveem as sintaxes aspectuais apresentadas por Zilberberg (2004, p. 11). Ainda nos parece necessário atualizar o modo de representar os contatos para que haja mais clareza nos transportes, ambivalências e na *força* (tônico/átono) das grandezas, mas, de todo modo, é um meio de representar um ponto basilar para abordagem tensiva: toda dependência parte de uma mistura de base. Zilberberg chamou de complexidade de

desenvolvimento², em que se prevalece nas análises uma abordagem dinâmica e interativa na dependência (Hjelmslev, 1975) entre as grandezas ou fúntivos em contato. Dito de um outro modo, as grandezas de uma dependência nunca operam ou se caracterizam sozinhas, mas sempre complexas e em determinados estados aspectuais ou modos de contato.

Para conformar os estados aspectuais no *espaço tensivo* (Fontanille; Zilberberg, 2001), ou seja, para equacionar os modos de contato na arena perceptiva da relação entre sujeito e objeto, podemos visualizar as duas grandezas (presenças) que constituem o ponto de vista musical predominante do sujeito inserido na prática de música cênica (ver Figura 3), na qual os valores são formados a partir da tensão correlata entre a presença musical e a presença cênica.

Figura 3: Correlação Inversa do Espaço Tensivo da Música Cênica³.



O ponto de vista musical diz respeito ao modo prototípico de como o sujeito musical equaciona a sua percepção sensível e inteligível dos objetos de música cênica que são modulados pelas tensões do seu *campo de presença* (Fontanille; Zilberberg, 2001). Dessa maneira, a dominância de presença cênica

² Zilberberg liga o pensamento dinâmico e interativo aos estudos do linguista dinamarquês Viggo Brøndal e aos "Princípios da Fonologia" de Saussure, em que "um grupo binário implica certo número de elementos mecânicos e acústicos que se condicionam reciprocamente; quando um varia, essa variação tem, sobre os outros, uma repercussão necessária, que poderá ser calculada" (Zilberberg, 2011, p. 34).

³ O modelo tensivo também prevê a possibilidade de se construir na prática os graus de valores que são operacionalizados pela *correlação conversa*, ou seja, a relação de crescimentos e decrescimentos concomitantes das *presenças* (quanto mais presença musical, mais presença cênica – quanto menos presença musical, menos presença cênica). No entanto, como o funcionamento da *correlação conversa* em relação à *correlação inversa* não nos parece ser de mesma ordem, preferimos optar nesse primeiro momento apenas pela *inversa*, já que, segundo Fontanille e Zilberberg (2001), a *inversa* conforma os valores, enquanto a *conversa* opera nos graus dos valores.

(contiguidade e separação) para o sujeito musical é menos sensível e mais inteligível, ao passo que a dominância de presença musical (fusão e mescla) é mais sensível e menos inteligível. Uma obra de música cênica que contenha muitas estratégias de encenação e atuação dos intérpretes, por exemplo, costuma mobilizar menos o sujeito musical prototípico, pois, para ele, é mais esperado que haja pouca presença cênica – como uma gestualidade do músico quando toca um instrumento –, se comparado aos elementos musicais que compõem a obra.

Esboçamos em nosso trabalho a ideia de uma regência musical de base, ou seja, de um perfil sensível característico que mantém para o sujeito uma perspectiva musical sobre os objetos de música cênica. Além dos procedimentos composicionais característicos da linguagem musical, ligados principalmente às estratégias de dessemantização, tal como as entende Luiz Tatit (2019, p. 50), dissemos que a regência musical é homologável ao devir do sujeito, conceito que, para Fontanille e Zilberberg (2001), é visto como uma variedade combinatória (Hjelmslev, 1975) “tributária da *direção* do discurso e da extensão que pretende abranger” (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 155). Os autores ainda preveem uma espessura de três operações para atualizar o devir em discurso: “i) a orientação, que polariza a trajetória com valor positivo num determinado universo de discurso; ii) a sequencialização, que fixa o lugar e o número das grandezas manifestadas na cadeia; e iii) a segmentação, que tem como resultantes uma diferenciação e uma rítmica” (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 158).

A operação de segmentação, que resulta em uma organização “rítmica” do devir, foi compreendida por nós como a base que ao se proporcionalizar regularmente se aproxima do modo característico de como a linguagem musical conduz os aspectos sensíveis. Se a segmentação do devir produzir uma certa “cadência” (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 158) de proporções mais regulares entre as partes segmentadas do devir, enquanto uma força em direção característica que mobiliza a dependência de uma tensão correlata, então teríamos para o sujeito musical inserido na prática de música cênica uma ascendência tensiva; se, de outro lado, a segmentação do devir produzir uma certa “rítmica” de proporções mais irregulares entre as partes segmentadas do devir, então teríamos para o sujeito musical inserido na prática de música cênica uma descendência tensiva.

A partir do caráter “movente” e da predominância de uma proporcionalização (regular ↔ irregular) do devir, acreditamos que um determinado estado aspectual, ao contrário de se estabelecer como posição fixa, é, de fato, e de modo implicativo, uma tendência de um estado ao outro. Por isso, uma configuração de contato entre as grandezas também precisa levar em conta as transformações aspectuais *implicativas* (entre as proximidades aspectuais) e relacionadas às proporções regulares do devir, e as transformações *concessivas*

(por saltos) (Zilberberg, 2011, p. 99) relacionadas às proporções irregulares do devir.

As aspectualizações internas aos contatos a partir das fórmulas de interatividade entre as classes musicais e cênicas – $[[C_1 \rightarrow [a, b, c, d] - [C_2 \rightarrow [e, f, g, h]]]$ – ajudam a compreender as tensões inerentes a um contato, na medida em que posicionam o objeto no devir e definem sua tendência (ou orientação) à direção ascendente ou descendente a partir do ponto (ou sequencialização) em que se situa no discurso.

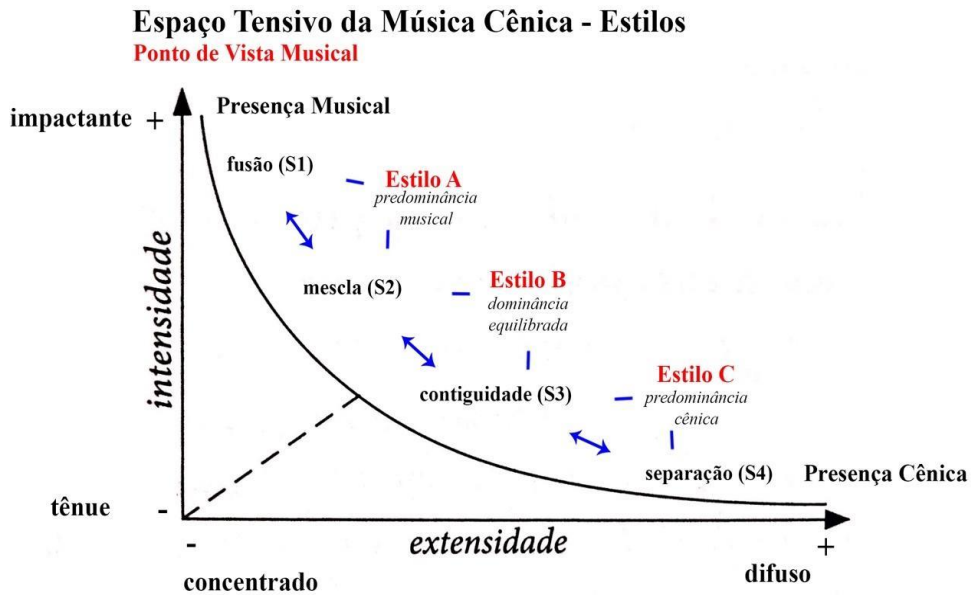
Seguimos para a proposta de gradualização dos estilos e dos pontos de vista previstos pela prática de música cênica. Os caminhos percorridos para engendrar as presenças em contato nos servirão de base para observar as modulações tensivas que equacionam e localizam no espaço tensivo os estilos e os pontos de vista da prática.

2. Gradação tensiva dos estilos

Os estudos semióticos sobre o estilo dizem respeito a uma “recorrência no modo de ver, sentir, captar, reconstruir, enfim, a ‘realidade’, no que diz respeito a uma enunciação que forja um *ethos*, um estilo” (Discini, 2004, p. 18). Podemos dizer que é a recorrência no modo de enunciar e organizar os elementos do enunciado que constrói as marcas e presenças enunciativas. A autora ainda diz que “as recorrências referidas, constituindo uma regularidade e uma previsibilidade de um modo de fazer e de ser, remetem, por sua vez, a uma unidade virtual, que aguarda a realização em situações de comunicação, numa circularidade de sentido (Discini, 2004, p. 35). As gradualizações que propomos também tocam uma circularidade prevista pela prática, tendo em vista que os atores da enunciação podem escolher uma e outra gradação estilística para diferentes obras que venham a compor.

Em nosso trabalho, procuramos reunir as obras do repertório brasileiro de música cênica contemporânea a partir do uso de certos elementos da presença cênica como iluminação, cenário, figurino, gestualidades etc. Chamamos cada um desses elementos de “área” e dividimos as peças de uma mesma área em uma escala de três medidas das presenças: i) predominância musical (poucos e mínimos elementos cênicos), ii) dominância intermediária (elementos musicais e cênicos equilibrados), e iii) predominância cênica (poucos e mínimos elementos musicais). Cada estilo se enquadra entre dois estados aspectuais, ou seja, a predominância musical está entre a fusão e a mescla; a dominância intermediária está entre a mescla e a contiguidade; e a predominância cênica está entre a contiguidade e a separação. Dentro do espaço tensivo a gradação se configura da seguinte maneira (ver Figura 4):

Figura 4: Gradação dos *estilos* na *Música Cênica*.



Fonte: Elaboração própria a partir de Zilberberg (2011, p. 90).

Entendemos que a predominância musical é constituída pela presença de muitos elementos musicais e poucos elementos cênicos que, em geral, já fazem parte das performances musicais mas que ainda não haviam ganhado algum destaque na composição da obra. Uma gestualidade do intérprete, por exemplo, pode ganhar uma função que não seja apenas a de tocar o instrumento musical, como no caso da peça *Sept Papillons* para violoncelo, da compositora Kaija Saariaho, em que a gestualidade da mão esquerda do instrumentista tem a função de pressionar as cordas do violoncelo e também de emular o bater de asas de borboletas, figuratividade desencadeada pelo título da obra. Desse modo, apesar de a gestualidade da mão do músico ganhar uma *cenicidade*, ela ainda estaria muito ligada ao modo prototípico de se realizar as gestualidades nas performance musicais, pois é comum encontrar esse movimento para produzir certas sonoridades do violoncelo. Por isso, a proximidade entre as presenças musicais e cênicas da peça se estabelece na mescla tendendo à fusão.

Por outro lado, observamos que na predominância cênica há poucos elementos musicais e muitos elementos cênicos que não costumam fazer parte do modo prototípico de realizar as performances musicais. Um caso bastante didático é a peça *Romance policial*, de Tim Rescala (1989). Nessa obra, há a presença de personagens muito bem caracterizados (detetive, capangas, secretária, vítima, jornalista) que simulam a narrativa de um crime que está sendo desvendado em cena. É quase por acaso que os intérpretes também tocam instrumentos que, juntos, constroem uma espécie de ambiente musical do roteiro

policial. Por isso, pelo ponto de vista musical, o distanciamento entre as presenças musicais e cênicas se estabelece na contiguidade tendendo à separação.

A configuração e a posição de cada estilo só podem ser percebidas uma em relação à outra. Por isso, os três estilos que vamos apresentar dependem um do outro para se conformar e também das suas estabilizações no interior da prática de música cênica. Para exemplificarmos as características de cada estilo, indicamos (ver Tabela 1), entre os compositores mais difundidos na prática de música cênica contemporânea no Brasil, Willy Corrêa de Oliveira para o Estilo A, Gilberto Mendes para o Estilo B e Tim Rescala para o Estilo C. Utilizamos 12 peças de Oliveira⁴, 12 peças de Mendes⁵ e 12 peças de Rescala⁶:

Tabela 1: Obras selecionadas.

Willy Corrêa de Oliveira (1938-)	Gilberto Mendes (1922-2016)	Tim Rescala (1961-)
<i>Ouviver a Música</i> (1965) flauta solo	<i>Cidade</i> (1964) Orquestra	<i>Tango</i> (1982) trombone solo
<i>Kitsch 5</i> (1967-68) piano solo	<i>Son et Lumière</i> (1968) modelo/manequim, dois fotógrafos	<i>Salve o Brasil</i> (1982) três atores e fita magnética
<i>Phantasiestück 3</i> (1973) violi, viola, cello, pno, trp, trompa	<i>Vai e Vem</i> (1969) SATB, tape e um toca-discos	? " <i>Música</i> " (1989) regente e bailarina
<i>Gesang Des Abends</i> (1973) flauta solo	<i>Atualidades: Kreutzer 70</i> (1970) pianista e violinista (casal, gravação da crítica)	<i>Bravo</i> (1989) quatro percussionistas
<i>Florestan V</i> (1973) orquestra	<i>Pausa e Menopausa</i> (1973) coro e slides	<i>A Base</i> (1989) baixo e bateria
<i>La flamme d'une chandelle</i> (1976) fl, ob, cl, trompa, pno, viola, cello	<i>Objeto Musical – homenagem a Marcel Duchamp</i> (1973) ventilador, barbeador, 1 intérprete	<i>Estudo para piano</i> (1991) piano solo
<i>Solitude</i> (2001) trompete solo	<i>Poema de Ronaldo Azevedo</i> (1973) quatro slides, coro com pastas, regente, silêncio	<i>A dois</i> (1992) dois percussionistas
<i>A voz do Canavial</i> (2001) para canto e jornal	<i>Música para Eliane</i> (1974) página musical para ser olhada	<i>Drummer Drama</i> (1992) baterista
<i>Infância</i> (2003) soprano e piano	<i>Ópera Aberta</i> (1976) cantora lírica, plateia e halterofilista	<i>Romance Policial</i> (1994) pno, sax, tbn, bateria, marimba, baixo, regente
<i>Bagatela n. 4 e 5</i> (2006) orquestra	<i>Der Kuss – homenagem a Gustav Klimt</i> (1976)	<i>Cantos</i> (1994) soprano

⁴ Reunidas por Maurício de Bonis.

⁵ Encontradas no acervo presente na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

⁶ Cedidas pelo autor. Boa parte das performances está disponível no canal do autor: <<https://www.youtube.com/channel/UCek4TBZ9xaOSP5oHFnm5siQ>>.

	dois casais, percussão, beijo microfonado, slides do "beijo" de Klimt	
<i>Crisálidas</i> (2008) soprano e piano	<i>Enigmao</i> (1984) coro	<i>Noturno depois de um vinho</i> (2001) piano solo
<i>3 + 7 Haikai</i> (2014) soprano e piano	<i>Grafito</i> (1985) intérprete, vaso sanitário, poema gravado, estátua de Rodin	<i>Dodecafunk</i> (2015) fl, fag, pno, dois cantores/narradores, eletrônica

Fonte: Elaboração própria.

Faremos uma breve apresentação das principais características das obras listadas. Porém, o intuito principal é observar como se estabilizam as relações de medidas entre os três estilos citados. A sedimentação das gradações estilísticas ficará mais clara conforme se obtiverem mais e mais obras catalogadas e analisadas em detalhes.

Estilo C: A predominância cênica nas obras de Tim Rescala pode ser percebida, primeiramente, pelo trabalho de encenação que o compositor desenvolve. A figurativização de pessoa marcada por uma caracterização nítida dos seus personagens é um dos elementos que prevalecem em suas peças. Se unirmos o traço de encenação à temática humorística recorrente, que se realiza em personagens claramente caricatos, poderemos abarcar boa parte das peças que selecionamos do autor.

Os personagens instrumentistas podem ser encontrados em *Noturno depois de um vinho* (2001), *Cantos* (1994), *Drummer Drama* (1992), *Estudo para piano* (1991), *A Base* (1989) e ? *"Música"* (1989). Todos eles possuem um caráter caricato e humorístico, o que põe em relevo menos a função do instrumentista de música, que toca uma peça em um concerto de música, e mais o papel cênico e teatral do instrumentista em cena.

Os personagens cênicos, geralmente caricatos, costumam estar em contato com elementos canônicos das práticas musicais, como no caso do primeiro intervalo de 4ª Justa ascendente da peça *Tango* (1982), característica emblemática do gênero argentino tango. O mesmo vale para os modos e estilos (eruditos e populares) diversos e canônicos de canção presentes na peça *Cantos* (1994); os estudos técnicos e idiomáticos para piano na peça *Estudos para piano* (1991); e, por fim, a sustentação da base rítmica de um acompanhamento de música popular na obra *A Base* (1989).

Outros personagens enfatizam o enriquecimento da encenação característica de Tim Rescala. Na peça *Bravo!* (1989), os intérpretes representam a plateia de um concerto de música; na obra *Tango* (1982), o trombonista encena

um homem apaixonado que não pode estar em conjunção com a amada; na peça *A dois* (1992), o homem e a mulher, ambos percussionistas, simulam uma briga em casal; e, por fim, a obra *Romance Policial* (1994), peça em que os diversos personagens e instrumentistas encenam a narrativa de um crime que está sendo desvendado em cena.

A nítida presença de grandezas de conteúdo também colabora para que as peças do autor se enquadrem no Estilo C, já que a linguagem musical possui predominância de elementos da expressão. Dessa maneira, as obras de Tim Rescala, dentro da relação entre os três estilos que estamos apresentando, figuram principalmente no estado de contiguidade, tendendo à separação, o que evidencia a presença cênica das peças.

Estilo A: A predominância musical nas obras de Willy Corrêa de Oliveira pode ser observada primeiramente na pouca presença de objetos cênicos, como pequenas lanternas, vasos, velas etc., e gestualidades sutis dos intérpretes, funcionando como elementos cênicos mínimos com um alto grau de dependência das operações musicais (regência musical), sendo que, às vezes, esses elementos possuem funções intertextuais e/ou metalinguísticas.

Tanto a gestualidade quanto os objetos cênicos (ou figuras cênicas) não são empregados em suas funções utilitárias, mas, sim, a partir de uma manipulação musical, como ocorre nas *Bagatelas n. 4 e 5* (2006), em que latas de refrigerante, lanternas, fósforo e velas são variadas por permutações proporcionais de durações no tempo. A figura (ver Figura 5), a seguir, por exemplo, dispõe uma determinada narratividade temporal dos feixes e durações das lanternas e velas:

Figura 5: Bagatela nº 4b Iluminuras.

The image displays a musical score for 'Bagatela Nº 4b (Iluminuras)' by Willy Corrêa de Oliveira. The score is arranged in two main sections. The upper section includes staves for 3 Flutes, Oboes, Cor Anglais, 3 Clarinets, 3 Bassoons, 4 Saxophones, 3 Trombones, 3 Trumpets, Tubas, and 5 percussionists. The lower section includes staves for Violins I & II, Viola, Cello, Contrabass, Piano (PI), and other instruments. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A '1 segundo' (1 second) mark is indicated at the start of the first staff. The score is titled 'Bagatela Nº 4b (Iluminuras)' and 'Willy Corrêa de Oliveira'.

Fonte: Oliveira, Willy Corrêa. *3 + 7 Haikais*. Soprano e Piano. 2006. 1 partitura (p. 3).

Na segunda peça dos *3 + 7 Haikais* (2014), o autor indica que deve-se “atirar gaudíssima bola de gude na água dentro do balde, de modo a sugerir (plof) o ruído do salto do sapo para a água” (Oliveira, 2006) em vaso de plástico cheio de água. Mesmo que haja uma figurativização sonora e onomatopaica de um conteúdo, “o salto do sapo na lagoa”, é a necessidade sonora que ancora o objeto cênico. O mesmo ocorre na obra *A voz do canavial* (2001), em que um jornal disposto em cima da mesa é amassado e desamassado de modo contínuo a fim de manipular o som que resulta dessa ação. Depois, o jornal é dobrado até que se chegue a um formato de cone para, então, ser soprado e assim produzir sons de *vento*. Por conseguinte, o modo predominante de construir o *contato* entre as *presenças* é a partir da dependência do contínuo sonoro.

Também podemos observar gestualidades sutis nas peças *Crisálidas* (2008), *Gesang des Abends* (1973), *Infância* (2003) e *3 + 7 Haikais* (2014). Os gestos dos músicos fazem parte do ato de tocar um instrumento musical, como no caso do pianista que toca uma nota com o nariz na peça *Infância* (2003), ou mesmo do flautista que enxuga o suor da testa com um lenço em *Gesang des Abends* (1973). Outras vezes, os gestos ajudam a reforçar pequenos traços musicais, como desenhos das mãos que figuram as curvas de uma montanha enquanto canta movimentos melódicos ascendentes e descendentes.

Mesmo quando há traços mais claros de presença cênica, o autor procura intensificar a predominância musical a partir de relações intertextuais e metalinguísticas que o compositor propõe, como, por exemplo, na encenação presente na peça *Florestan V* (1973), na qual o trombonista:

Perturba o conjunto, gerando ressonâncias ruidosas na caixa do piano, e tentando desconcentrar os outros instrumentistas com a vara do instrumento e com sons ruidosos. Assim que hesitem, devem parar de tocar. Quando todos se silenciarem, o trombonista pula do palco e sai da sala atravessando a plateia, citando descuidadamente e alternadamente melodias do Carnaval op. 9. Assim que ele deixa a sala, o piano (fora do palco) executa os últimos nove compassos (com dois tempos de anacruse) da primeira peça do *Gesänge der Frühe* op. 133 de Schumann. (De Bonis, 2012, p. 249)

A presença musical da encenação é alcançada pela referencialidade no uso das peças de Schumann. Portanto, o autor procura encontrar no ouvinte uma referencialidade que ancore a presença cênica em uma dependência musical, seja nos procedimentos sonoros da peça, seja nas relações intertextuais e metalinguísticas com outras obras. Há uma observação importante a ser feita sobre os procedimentos intertextuais: se o ouvinte não completar a relação

referencial, mediante catálise⁷, algumas presenças cênicas podem não receber a ancoragem musical necessária para sua atribuição à área de predominância musical. Por trabalhar predominantemente com elementos cênicos mínimos, em geral, próximos às latências cênicas inerentes à performance musical, os procedimentos composicionais de Willy Corrêa de Oliveira posicionam suas peças no estado de mescla, tendendo à fusão, ou seja, no Estilo A.

Estilo B: A dominância intermediária presente nas obras de Gilberto Mendes pode ser observada por aquilo que chamamos em nosso trabalho de pontos de mistura, o que poderia ser entendido como elos em que tanto as presenças musicais quanto as presenças cênicas são equalizadas por diversas ambivalências na mesma realização.

Em geral, as obras do autor possuem bastantes presenças cênicas, inclusive com encenações bem marcadas e, assim como em Tim Rescala, com temáticas humorísticas. É o caso das obras *Son et Lumière* (1968), *Atualidades: Kreutzer 70* (1970), *Pausa e Menopausa* (1973), *Objeto Musical* (1973), *Poema de Ronaldo Azeredo* (1973), *Ópera Aberta* (1976), *Der Kuss* (1976) e *Grafito* (1985). A diferença, no entanto, é que as caracterizações, ou figurativização de pessoa, passam por um processo de dessemantização (Tatit, 2019, p. 50) a partir, principalmente, de permutações e variações no seu plano da expressão, ou seja, a presença cênica que já possui um ponto em comum com a presença musical recebe um tratamento propriamente musical.

Como exemplo, podemos observar em *Poema de Ronaldo Azeredo* (1973) 4 slides que são projetados um a um enquanto o coro vai entrando em cena. A cada slide, nota-se uma acumulação de pontos na figura projetada, como em um adensamento sonoro. Ao fim, quando todos os cantores estão posicionados e o slide projetado em cena apresenta a figura com mais pontos acumulados, o regente dá a entrada para os coralistas, que fecham as pastas com força e saem de cena.

Esse modo de organizar as permutações também pode ser observado no beijo amplificado da peça *Der Kuss* (1976), em que os "microfones captam os ruídos do beijo (esses ruídos devem ser trabalhados pelo homem e pela mulher com estalidos de superfície, estalidos de boca, etc.)" (Mendes, 1976, p. 1). O mesmo ocorre nos movimentos exagerados e variados da boca dos cantores e os sons obtidos com as xícaras, em *Pausa e Menopausa* (1973), e na reiteração que o intérprete de *Objeto Musical* (1973) faz do símbolo da RCA Victor (um cachorro ouvindo uma vitrola).

Portanto, a manutenção dos pontos de mistura articulados pela regência musical coloca as peças em uma área de dominância intermediária no interior da

⁷ Segundo Greimas e Courtés, a "catálise é a explicitação dos elementos elípticos ausentes na estrutura de superfície" (Greimas; Courtés, 2012, p. 54).

prática de música cênica, o que implica certa equalização das presenças. Essa é a razão pela qual as obras de Mendes estariam localizadas entre a mescla e a contiguidade, a depender da força que a regência musical opera em cada peça do autor.

Cada compositor foi observado a partir de uma média, por assim dizer, entre as peças selecionadas, o que não significa que os compositores não tenham obras que trabalhem em áreas diferentes dos estados aspectuais apontados como predominantes em sua produção. Por exemplo, na peça *Tango* (1982), de Tim Rescala, há um processo crescente de desfragmentação fonética do trecho verbal "*te quiero, pero no puedo amar-te*", falado pelo trombonista, o que acaba por direcioná-la, em uma parte da peça, para um estado de *fusão*, ou seja, para o polo de predominância musical. Do mesmo modo, a peça *Solitude* (2001), de Willy Corrêa de Oliveira, apresenta um caráter de encenação muito marcado, principalmente a partir da maquiagem e do figurino de palhaço que o intérprete deve usar. Portanto, a gradação dos estilos apresentada leva em consideração apenas as predominâncias entre os modos de contato de cada compositor.

3. Ambivalência tensiva dos pontos de vista

A ambivalência é uma das operações centrais para os objetos sincréticos, pois prevê que a grandeza (ou conector)⁸ ambivalente faça parte, nesse caso, tanto da presença musical como da presença cênica. Até então, observamos as ambivalências em que a relação dinâmica entre as presenças é conduzida exclusivamente pelo ponto de vista musical, mas podemos também, para contemplar um outro nível de análise – o da “práxis enunciativa” (Greimas, 2012) –, observar a ambivalência entre o ponto de vista musical e o cênico na constituição da música cênica enquanto uma prática artística sincrética que possui permeabilidades com outras práticas artísticas. A troca do ponto de vista faz com que a posição dos estilos internos às práticas se inverta, já que a mudança de perspectiva altera o foco das prevalências entre as presenças em jogo.

A modulação do ponto de vista é mais rara nas práticas de música cênica que são pouco estabilizadas na linguagem musical, fazendo com que a prática se ligue com mais força à exclusividade de um ponto de vista musical. Assim, para que haja uma modulação, o espectador precisa impor uma perspectiva cênica que não é prevista pela prática. Para darmos um exemplo extremo, podemos trazer a resposta que o compositor John Cage dá à pergunta “O concerto [de música] é um atividade teatral?”:

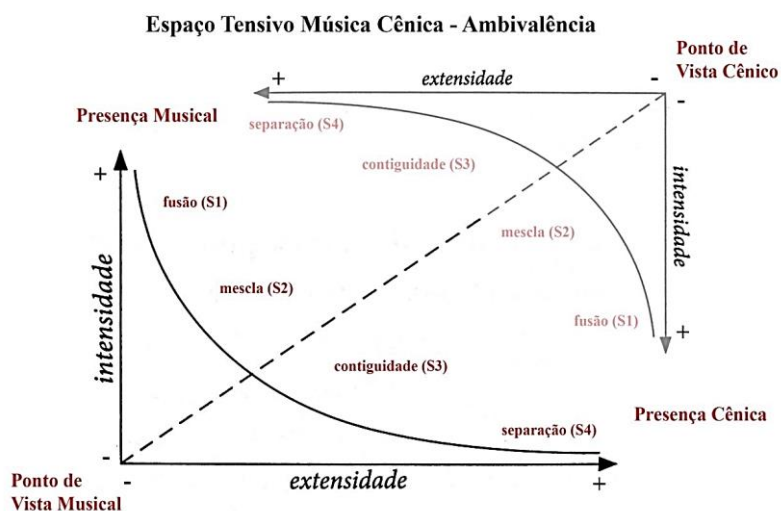
⁸ Greimas e Courtés apontam que o *conector de isotopias* é “a unidade do nível discursivo que introduz uma ou várias leituras diferentes” (Greimas; Courtés, 2012, p. 86). A *ambivalência tensiva* também prevê conexões em outros níveis.

Sim, até mesmo uma peça convencional tocada por uma orquestra sinfônica convencional: o trompista, por exemplo, esvazia frequentemente o cuspe de seu tubo. *E isso frequentemente envolve mais minha atenção do que as melodias, harmonias, etc.*⁹ (Cage apud Kirby; Schechner, 1965, p. 50, tradução e grifos nossos)

Ao enfatizar a presença cênica que estava latente em uma performance tradicional de música, a partir de uma gestualidade do intérprete (o trompista), o compositor precisou modular o ponto de vista sob o qual a prática é comumente observada. No entanto, em práticas de música cênica mais sedimentadas, como, por exemplo, a ópera e o musical, que já contêm elementos e estruturas cristalizadas pelos usos históricos, a modulação do ponto de vista (se musical ou cênico) é mais corrente e tem mais importância para a relação entre enunciadador e enunciatário. Dessa maneira, o ponto de vista cênico exerce mais força e tem mais presença nas práticas mais conhecidas e estáveis.

O espaço tensivo da figura seguinte (ver Figura 6) representa, apenas a título de explicitação da ambivalência, as direções tensivas da música cênica a partir de dois pontos de vista, um musical e outro cênico:

Figura 6: Ambivalência do Espaço Tensivo da Música Cênica.



Fonte: Elaboração própria a partir de Zilberberg (2011, p. 90).

⁹ Trecho original: "Yes, even a conventional piece played by a conventional symphony orchestra: the horn player, for example, from time to time empties the spit out of his horn. And this frequently engages my attention more than the melodies, harmonies, etc."

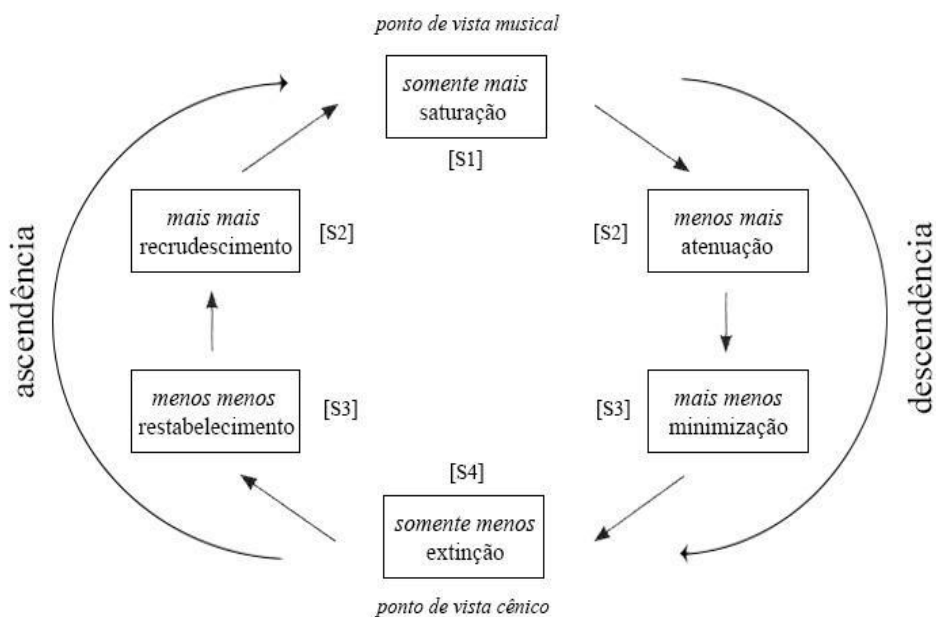
O gráfico acima procura representar uma passagem em que Zilberberg (2011, p. 28) ressalta que “os estilos tensivos tendem à prevalência quando admitem coexistência entre si”. Para o autor, há dois estilos ou direções tensivas, uma ascendente e outra descendente. Dessa maneira, podemos representar uma prática ou linguagem sincrética pela coexistência de estilos tensivos, em vez da alternância. Se admitirmos que há um jogo de prevalência de estilos tensivos na configuração do espaço tensivo de uma prática sincrética, então supomos que, na medida em que há uma descendência do ponto de vista musical, haverá uma ascendência do ponto de vista cênico, a depender do estado aspectual de partida.

Isso implica uma correlação inversa entre os pontos de vista, na qual o sujeito busca conformar a medida entre as presenças que ele reconhece no objeto. Assim sendo, acreditamos que as áreas polares [$s_1 - s_4$] de ambos pontos de vista estabelecem prevalências nítidas enquanto as áreas intermediárias [$s_2 - s_3$] estabelecem prevalências equilibradas.

A canção é um exemplo de linguagem sincrética que, além dos modos de contato entre *presenças melódico-musicais* (melodia) e *presenças da fala* (letra), também opera a modulação de pontos de vista, um entoativo e outro melódico-musical. Eles, inclusive, conformam duas práticas muito específicas e consolidadas dentro do universo geral da canção: a prática popular de canção é conduzida pela prevalência do ponto de vista entoativo, enquanto a prática erudita de canção é organizada pela prevalência do ponto de vista melódico-musical.

Ao discutir a prosodização da semiótica efetuada por Zilberberg, Luiz Tatit (2019, p. 107-109) nos oferece uma representação do encadeamento das modulações aspectuais do plano do conteúdo, que pode elucidar tanto as passagens de um modo de contato para um outro, quanto as modulações de pontos de vista em um outro nível de análise, o das práticas. No quadro abaixo (ver Figura 7), nota-se que se estivermos no *somente mais* do ponto de vista musical, estaremos, ambivalentemente, no *somente menos* do ponto de vista cênico; quando houver uma atenuação do ponto de vista musical haverá, em contrapartida, um restabelecimento do ponto de vista cênico e assim por diante, desde que se realizem as passagens a partir de uma correlação inversa (quanto mais um ponto de vista, menos o outro) operada por uma lógica implicativa (passagem gradual entre os termos s_1 para s_2 , s_2 para s_3 ou s_1 etc.) (Zilberberg, 2011).

Figura 7: Ambivalência na quantificação subjetiva dos pontos de vista.



Fonte: Adaptado de Tatit (2019, p. 109).

É importante enfatizar que, para além das modulações internas às presenças (cênica e musical), é possível pensarmos em uma mudança de perspectiva no nível das práticas, em que ambos os pontos de vista interagem de forma correlata tanto em uma mesma prática como entre práticas distintas.

Dessa maneira, para as práticas mais estabilizadas de música cênica, temos ao menos dois modos de observar as passagens entre os estados aspectuais: i) do ponto de vista do objeto, a partir das operações de transporte e ambivalência das grandezas que resultam em uma dinâmica de dominâncias entre as presenças e; ii) do ponto de vista do sujeito, a partir dos “incrementos” e “subtrações” de *mais* e *menos* que realizam as passagens da “quantificação subjetiva” (Tatit, 2019), operadas tanto no nível de pertinência dos objetos como na dimensão das práticas.

Tivemos a intenção de apresentar a ideia de ambivalência tensiva para dialogarmos com duas outras práticas artísticas que costumam ser mencionadas quando se estuda sobre música cênica no âmbito da música contemporânea de concerto: a ópera e a *performance art* (ou *happenings*). Não haverá um aprofundamento das suas semelhanças e diferenças, mas, sim, uma diferenciação principal entre pontos de vista, isto é, entre arranjos perceptivos dos sujeitos envolvidos nessas práticas.

Como dissemos anteriormente, a ópera é uma prática de música cênica¹⁰ mais estável e, por isso, opera frequentemente por meio de uma configuração ambivalente de pontos de vista, revelando uma permeabilidade conhecida entre a linguagem musical e a cênica. Podemos confirmar esse arranjo a partir das sanções dos espetáculos de ópera, ou seja, das críticas dos especialistas, já que elas avaliam as obras tanto de um ponto de vista como de outro. Além do grau de estabilidade da prática no interior da linguagem musical, a diferença mais explícita entre a música cênica contemporânea e a ópera está, na verdade, nas etapas enunciativas de criação: a partir de um *libretto*, texto, poema, encenação, música, canção etc., para se construir o espetáculo operístico, o que não necessariamente é o caso na música cênica contemporânea, que muitas vezes parte de uma motivação puramente musical e sonora.

Em relação aos *happenings*, que desencadearam as *performances art* via grupo *Fluxus* (Glusberg, 2009), a configuração é um pouco mais delicada. Se, por um lado, podemos observar a mesma organização de pontos de vista ambivalentes da música cênica, quando os *happenings* articulam uma das duas grandezas *concerto de música* ou *compositor de música*, como no caso das peças de John Cage em Darmstadt (1958), por outro lado, quando essas grandezas se ausentam, entra em jogo uma relação que leva em conta não apenas as práticas e linguagens artísticas, mas também as práticas cotidianas e utilitárias.

Uma performance artística instaura um espaço cênico independente da configuração concreta do espaço em questão (se palco italiano, de arena, na rua etc.), portanto, há uma figurativização espacial sem a qual não se estabelece o elo entre palco-plateia. Acreditamos que a principal tensão com a qual a *performance art* lida seja exatamente a dos limiares entre o que se configura como *práticas utilitárias e cotidianas* – como ir ao supermercado, cortar a grama, levar o carro ao mecânico, abrir uma porta etc. – e as *práticas artísticas* (Greimas, 1970; Tatit, 2010).

Se na configuração da música cênica o sujeito conforma as medidas entre as presenças e os pontos de vista com os quais o objeto se deixa observar no interior de uma prática artística, na *performance art* o sujeito coloca em tensão a relação não apenas entre linguagens artísticas, mas sim, primeiramente, entre práticas utilitárias e práticas artísticas, para depois colocar em questão as linguagens artísticas.

É desse modo que acreditamos poder relacionar a ópera e a *performance art* à configuração ambivalente da música cênica. Ainda há um vasto campo a

¹⁰ Na ópera, a presença musical é formada pela dominância das canções (relação entre melodia e letra) em relação à música instrumental, ambas geridas predominantemente pela perspectiva melódico-musical das canções. Os musicais da Broadway contêm uma presença musical formada também pela dominância das canções em relação à música instrumental, no entanto, ambas são geridas predominantemente pela perspectiva entoativa das canções. Os futuros trabalhos irão desenvolver em pormenores as diferenças entre os dois pontos de vista (entoativo e melódico-musical) que conduzem as diferentes canções.

ser investigado sobre os modos de realização performática dessas práticas, assim como sobre o funcionamento das regências sensíveis dos sujeitos inseridos nessas práticas, temas de pesquisas futuras.

Considerações finais

A abordagem tensiva nos oferece instrumentos para operar a intersecção dos estudos semióticos com as pesquisas sobre as linguagens artísticas, principalmente pela ênfase que o método dá aos sentidos produzidos (também) pelos aspectos sensíveis que estão em jogo nas performances artísticas. Em um espectro menos amplo, as gradações dos estilos no interior das práticas operacionalizam com mais detalhamento uma discussão comum nos estudos sobre a música cênica, já que se costuma classificar os autores entre *mais cênicos* ou *mais musicais*. As modulações de pontos de vista colaboram para avaliar os pontos de contato entre as linguagens artísticas, reforçando o diálogo com as pesquisas e discussões sobre as práticas sincréticas.

Os desdobramentos atuais da pesquisa sobre a música cênica nos levam a observar o que há de permeável nas linguagens. As porosidades das práticas deixam espaços para que as configurações e gradações ambivalentes (ou talvez polivalentes) encontrem conexões e, a partir de suas realizações em discurso, deem continuidade às transformações e metamorfoses das linguagens. ●

Referências

- BONIN, Gustavo. Modos de contato na música cênica contemporânea. *Estudos Semióticos* [online], vol. 15, Edição Especial. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. São Paulo, 2019. p. 166-182. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/153770>> Acesso em: 13 abr. 2020.
- BONIS, Mauricio de. *Tabulae scriptae*: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes). Escola de Comunicação e Artes (ECA) - Universidade de São Paulo, USP. 461p. São Paulo, 2012.
- CAGE, John; KIRBY, Michael; SCHECHNER, Richard. An Interview with John Cage. *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n. 2. Massachusetts: The MIT Press, 1965. p. 50-72.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas FFLCH-USP, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens I: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto, 2012.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TATIT, Luiz. *Passos da semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. Trad. Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

**DOI The tensive gradation in contemporary scenic music:
styles and points of view**

ID BONIN, Gustavo

Abstract: Scenic music is an artistic practice that is organized based on the tension between musical presences and scenic presences, guided by a musical regency that can be understood as a distinctive sensitive basis that guides the relationship between subject and object involved in this practice. Based on the tensive approach, developed mainly by Claude Zilberberg, we make a brief presentation of the dominance, transport and ambivalence strategies between musical and scenic presences, through the gradual and aspectual conformation of the contact modes, to present tensive gradations that configure the styles and points of view provided by scenic music. For exemplifications of the styles, we brought the works by three composers of contemporary Brazilian scenic music: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira and Tim Rescala.

Keywords: contemporary scenic music; tensive approach; styles; points of view.

Como citar este artigo

BONIN, Gustavo. A gradação tensiva na música cênica contemporânea: estilos e pontos de vista. *Estudos Semióticos* [online], volume 16, número 2. São Paulo, outubro de 2020. p. 135-154. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

BONIN, Gustavo. A gradação tensiva na música cênica contemporânea: estilos e pontos de vista. *Estudos Semióticos* [online], vol. 16.2. São Paulo, october 2020. p. 135-154. Retrieved from: <www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: year/month/day.

Data de recebimento do artigo: 08/07/2020.

Data de aprovação do artigo: 10/08/2020.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons License CC BY-NC-SA 4.0.

