



## Modos de contato na música cênica contemporânea

Gustavo Bonin\*

**Resumo:** Com base nas direções propostas pelo texto “As condições semióticas da mestiçagem”, de Claude Zilberberg, o artigo irá circunscrever a *Música Cênica Contemporânea* como uma prática que coloca em jogo o *contato* entre elementos musicais e cênicos, ambos regidos por uma organização musical subjacente. Na guia das diversas vertentes da música contemporânea e experimental, alguns autores ressaltam a *presença cênica* dos concertos de música utilizando estratégias de iluminação, figurino, gestualidade, encenação etc. Propomos observar as estratégias de *dominâncias*, *transportes* e *ambivalências* entre as *presenças musicais* e as *presenças cênicas*, através da configuração gradativa e aspectual dos *modos de contato*. Zilberberg prevê quatro *estados aspectuais* e graduais de interação, que vai da mais próxima à mais afastada [fusão – mescla – contiguidade – separação], e também duas sintaxes elementares da *mistura*, a de *participação* e a de *privação*, em que se representa, aspectualmente, a movimentação das grandezas que constituem as *presenças* em contato. Por fim, esboçaremos uma descrição da *regência musical* como uma *base sensível* que orienta a percepção do sujeito envolvido na prática híbrida de *Música Cênica*.

**Palavras-chave:** Modos de Contato; Música Cênica; Semiótica Tensiva.

## Introdução

Talvez uma das perguntas que mais mobilizem os estudos sobre o sincretismo seja, de fato, como reconhecemos que há no objeto, que se forma em nosso campo perceptivo, a presença de traços estruturais de mais de uma linguagem.

A resposta mais direta precisaria partir de um acordo tácito sobre o que, estruturalmente, forma cada linguagem em contato. No entanto, a pergunta poderia ser observada por um outro prisma. Se reconhecemos no objeto traços de mais de uma linguagem em contato, então há, entre as *presenças*, uma *medida* que tensiona e configura a percepção do objeto, a ponto de essa tensão modificar o modo como cada linguagem separada é constituída naquela manifestação notadamente sincrética.

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.153770

\* Professor substituto do Departamento de Musicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Endereço para correspondência: ( boningustavo@gmail.com ).

É a partir deste ponto de partida que entendemos a *Música Cênica* como uma prática artística que se constitui na interação entre *presenças musicais* e *cênicas* orientadas por uma *regência musical* de base. Em nossa dissertação<sup>1</sup>, procuramos descrever como o *modo de contato* entre as presenças estabelece os sentidos para os sujeitos envolvidos nessa prática musical.

Existe, portanto, uma dependência entre as quantidades de presenças – musical e cênica – que o sujeito estabelece para o objeto que se forma em seu espaço tensivo (cf. Zilberberg, 2011), e uma *regência musical* que atua como uma força que mantém, para o sujeito, uma *base sensível* que se relaciona diretamente com a música enquanto linguagem matriz.

Isso porque essa prática híbrida mostra que, apesar de, muitas vezes, parecer ser uma prática cênica, é, na verdade, interpretada como um espetáculo musical. A prática é recorrentemente confundida com os musicais da Broadway, ou mesmo com a Ópera, porém nosso trabalho procurou descrever a música cênica que se desenvolveu no interior da música contemporânea de concerto, utilizando, principalmente, as *latências cênicas* já inerentes às performances musicais, além do experimentalismo recorrente à música contemporânea. Nada impede que esse mesmo pensamento seja aplicado a outras práticas em que a dependência entre as presenças musicais e cênicas seja pertinente, desde que se mantenha a ideia de que há uma *regência musical* que orienta a percepção dos objetos.

As práticas artísticas híbridas, de um modo geral, acabam estabilizando suas determinadas *medidas* de contato, ou seja, ao perceber os traços característicos do objeto, o sujeito equaciona as linguagens em uma gradação de maior ou menor proximidade entre elas.

Esse prisma de análise nos dá a possibilidade de observar não apenas o que determina as exclusividades de uma linguagem, mas também o que ela teria de permeável com outras linguagens. A partir do ponto de vista do objeto, apontamos quais conectores e categorias aproximam ou afastam as presenças, revelando uma dinâmica de *dominâncias*, *ambivalências* e *transportes* entre os elementos que constituem as linguagens em jogo.

## 1 Presenças da Música Cênica

Entramos em consonância com os autores de música cênica que procuram ampliar a pertinência daquilo que engloba a *performance musical*, revelando dela uma certa “visualidade”, ou uma certa “teatralidade” que chamamos de *presença cênica*. Presença que se encontra já *latente* em todo modo realizado de manifestação na prática musical, e também dentro do nosso recorte específico da música contemporânea.

Ao longo de nossas leituras, encontramos várias indicações de que os compositores antes mesmo de “incluir” elementos extramusicais em suas obras, encontraram ferramentas nas próprias potencialidades cênicas já presentes no contexto de um concerto de música. O compositor Gilberto Mendes aponta para uma inclusão/apreensão *mínima* da presença cênica latente:

<sup>1</sup>O artigo presente é uma síntese da dissertação “Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira” (Bonin, 2018), defendida em 2018.

Colecionava guarda-chuvas! [sobre Erik Satie] Uma vez ele foi visto debaixo de um temporal protegendo o guarda-chuva (risos). Parece que o teatro-musical vem daí, né? Daquilo do teatro que a gente faz, né? Razão porque a gente é ator também, é intérprete. A gente pisa muito no palco, a gente tem desembaraço, né? Mexe pra cá, vira pra lá, sobretudo o cantor. Está atuando, né? *E a coisa dele [da música cênica] parece que surgiu da observação do que há de teatro também na interpretação musical. . . O pianista que entra, pega o piano, senta, não tá muito bom, levanta, acerta melhor; põe a partitura, ela cai no chão, ele pega. . .* é um teatro isso aí (Mendes, In: Magre, 2017, p. 151, grifos nossos).

Observar outras potencialidades inerentes a uma prática é revelar outros elementos além dos tradicionalmente focalizados na manifestação desta práxis, é um *fazer-interpretativo* que o ouvinte assume durante a performance, ou seja, quais elementos, dentro do conhecimento que o sujeito tem da linguagem, ele seleciona para aquela apreensão. John Cage, em conformidade com a colocação de Mendes, responde a pergunta feita por Schechner: “O concerto é uma atividade teatral?”:

Sim, até mesmo uma peça convencional tocada por uma orquestra sinfônica convencional: o tocador de trompa, por exemplo, esvazia freqüentemente o cuspe de seu tubo. *E isso frequentemente envolve mais minha atenção do que as melodias, harmonias, etc.*<sup>2</sup> (CAGE, *apud*: KIRBY; SCHECHNER, 1965, p. 50, tradução e grifos nossos).

O compositor italiano Luciano Berio aponta que “um concerto também é um espetáculo. Uma performance de concerto, quer se goste ou não, é também um teatro em potencial” (Berio, 1998, p. 68). Ao perceber as potencialidades cênicas inerentes a um concerto de música, Mauricio Kagel “crê que nós podemos compor com tudo; as situações entre os intérpretes são eminentemente musicais em um sentido teatral” (Kagel, 1983, p. 125).

A inversão que Kagel propõe ao pensar o que tem de “eminentemente musical” em uma ação no “sentido teatral” revela um procedimento de criação por controle, variação e desdobramentos de parâmetros que são caros aos modos de composição musical, independentemente se o material agora também inclui uma “situação” ou um traço cênico como parâmetro. Portanto, como aponta Llorenç Barber:

Luzes, objetos, palavras, movimentos e instrumentos são articulados e compostos como se fosse sons, timbres e tempos. *São música na mesma medida em que a música se tornou outra coisa* (Barber, 1987, p. 33, tradução e grifos nossos).

Compreendendo a possibilidade de ter procedimentos composicionais utilizando outros parâmetros, e culminando novamente na percepção global de uma obra, esses traços cênicos elencados por Barber podem agora ser compreendidos como “música na mesma medida em que a música se transformou em outra coisa”:

Os elementos acústicos e os elementos visuais se tornam “inteligíveis” uns por causa dos outros, de forma que o espectador se percebe da relação que existe a efecto entre

---

<sup>2</sup>“Yes, even a conventional piece played by a conventional symphony orchestra: the horn player, for example, from time empties the spit out of his horn. And this frequently engages my attention more than the melodies, harmonies, etc.” (CAGE, 1965, *apud*: KIRBY; SCHECHNER, p. 50).

uma técnica instrumental (que perde a “aura” para converter-se em ferramenta) e seu concreto resultado sonoro<sup>3</sup> (Barber, 1987, p. 33, tradução nossa).

Entendemos que a “outra coisa” em que a música se transformou configura-se na gradação entre as *presenças musicais* e *cênicas*, orientada pelos procedimentos de uma *regência musical* que dinamicamente se transforma ao longo do curso histórico da linguagem musical. Portanto, entendemos que essa dependência é compreendida, em um primeiro momento, através de uma *correlação inversa* entre suas medidas, isso implica dizer que quanto *mais a presença musical*, haverá *menos presença cênica*, e ao contrário, quanto *mais presença cênica* haverá, portanto, *menos presença musical*.

A “quantidade” de *presença cênica* inicia-se no que há de mínimo cênico, em uma performance instrumental de câmara, ao monumental, na maioria das performances operísticas, que além da presença de um libretto (ou algo similar a um texto-verbal), possui maior aplicação e desdobramento das presenças cênicas latentes em toda performance musical.

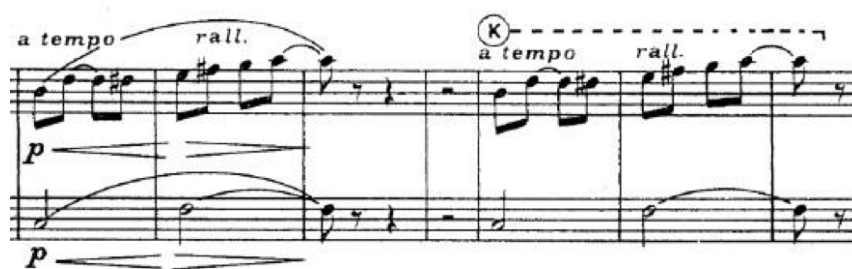
As práticas musicais que já estabeleceram suas medidas de presença cênica, através de recorrentes realizações, gozam de estabilidade histórica e estrutural dentro da linguagem musical, o que constrói uma certa ideia de normalidade com relação à sua constituição. No entanto, as práticas recentes menos compartilhadas ainda equacionam suas medidas de presença cênica e de contato entre suas categorias constituintes, para então serem reconhecidas como identidades claras dentro da linguagem musical.

Para ilustrar a gradação da dependência que estamos propondo, vamos observar dois exemplos, um com pouca *presença cênica* e outro com muita *presença cênica*, ambos dentro do âmbito da música contemporânea de concerto. Optamos por mostrar peças que estão nos polos limites da prática de Música Cênica, para que seja possível perceber as medidas dessa correlação entre *presenças musicais* e *cênicas* com mais clareza.

No polo com pouca presença cênica, a peça *Retrato I* (1979), para flauta e clarinete de Gilberto Mendes<sup>4</sup>, mobiliza durante quase toda sua execução apenas elementos musicais, como uma peça tradicional de concerto. No entanto, na última parte, o compositor indica que o trecho tocado deverá ser repetido “com todos os gestos e expressões requeridos pela interpretação”, porém *sem som* (Mendes, 1979, p. 1).

<sup>3</sup>“Los elementos acústicos y los visuales se vuelven “inteligibles” los unos a causa de los otros, de forma que el espectador se percibe de la relación que existe de causa a efecto entre una técnica instrumental (que pierde el “aura” para convertirse em herramienta) y su concreto resultado sonoro” (Barber, 1987, p. 33).

<sup>4</sup>Interpretação de Cibele Palopoli na flauta e José Luiz Braz no clarinete: [https://www.youtube.com/watch?v=wj9\\_MauKLBk](https://www.youtube.com/watch?v=wj9_MauKLBk)



**Figura 1:** Retrato I (Mendes, 1979, p. 1). Trecho final da partitura.



**Figura 2:** Retrato I (Mendes, 1979). Intérpretes: Cíbele Palopolo (flauta) e José Luiz Braz (clarinete), 2010.

A letra K é o trecho que deve ser repetido somente com gestos corporais, *sem som*. A estratégia de repetir tanto a sonoridade como a gestualidade inerente dos instrumentistas fortalece a compreensão do que há de cênico na última parte sem som. Ao pôr em destaque a *presença cênica* latente na performance musical, além de conduzir para uma mudança de foco na percepção do ouvinte, esse trecho aponta didaticamente a dependência entre as *presenças musicais* e *cênicas* que queremos enfatizar.

No polo com muita presença cênica, temos, por exemplo, a peça *Ópera Aberta (curtição de voz e músculos: contraponto a 2 partes)* para soprano, halterofilista e uma miniplateia no palco, também de Gilberto Mendes (1976), em que a partitura (ou “roteiro”) se resume a estas poucas indicações:

Uma cantora entra em cena, vestida a caráter, e começa a cantar e a representar trechos variados de óperas, entremeados de exercícios vocais. O desempenho teatral destacará seu encantamento, seu enlevo com a própria voz que ela, com mãos, deverá acariciar, embalar e moldar, como se a visse materializada à sua frente. Porque a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada da própria voz.

Pouco tempo depois entra em cena um halterofilista, pulando corda, também vestido a caráter, e começa a fazer exercícios com e sem os halteres, entremeados de exibições do seu muque braçal, peitoral e dorsal. Porque o halterofilista é, antes de tudo, um enamorado do próprio corpo.

No canto esquerdo da cena, um grupo formado de pelo menos 5 pessoas, sentadas de perfil para a platéia, em 4 ou 5 momentos aplaude freneticamente, gritando "bravo!"

A atuação da cantora e do halterofilista é independente. Um ignora o outro, até certo momento em que a cantora toma conhecimento da presença do halterofilista, olha-o de alto a baixo, entre surpresa e indignada, com as mãos na cintura, e diz o nome dele (que deverá ser o nome de algum personagem de ópera) em tom repreensivo, sem conseguir, no entanto, perturbá-lo. E volta a cantar, como se não tivesse acontecido nada.

Finalmente o halterofilista toma conhecimento da cantora, ao perceber que ela não consegue atingir as notas cada vez mais agudas que tenta dar. E com a intenção de ajudá-la, anda em sua direção e a levanta, colocando-a sobre seu ombro. Dá uma volta no palco, com a cantora esperneando, apavorada, sobre seu ombro, mas sempre cantando. E sai de cena lentamente.

Este é um roteiro básico, que deverá ser desenvolvido em suas virtualidades cênicas. Duração: o tempo necessário para que tudo ocorra sem deixar cair o interesse do espectador.

**Figura 3:** Ópera Aberta (Mendes, 1976, p. 1). Trecho da partitura/roteiro



**Figura 4:** Ópera Aberta (Mendes, 1976).<sup>5</sup>

A própria *partitura/roteiro* se afasta da notação comum, ou seja, não há qualquer símbolo ou grafia que corresponda a um desenvolvimento sonoro específico, ela descreve verbalmente uma pequena cena a ser representada pelos intérpretes. As *presenças musicais* indicadas na partitura são: a sugestão de trechos de ópera;

<sup>5</sup>Trechos da performance disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=KFBNF8zBnRY](http://www.youtube.com/watch?v=KFBNF8zBnRY)>.

os exercícios vocais que a cantora deverá escolher livremente; a plateia e os “bravos” que a plateia deverá gritar em alguns momentos (quatro ou cinco vezes); e, além disso, na única interação entre “cantora” e “halterofilista”, há uma indicação de ascendência para um registro cada vez mais agudo da cantora.

Como dissemos anteriormente, os canais sensoriais não são os delimitadores por excelência dos elementos que constituem as *presenças* em jogo; há, por exemplo, uma gestualidade prototípica no modo como as cantoras de ópera executam os exercícios vocais, fazendo com que esse elemento somático e visual pertença *ambivalentemente* às duas *presenças*. Na próxima seção, explicaremos melhor essa configuração ambivalente.

Pela predominância dos elementos cênicos, são bastante frágeis os traços “musicais” que asseguram a obra anterior dentro da prática de música cênica. O que ainda mantém, a nosso ver, a pouca *regência musical* é o espaço característico das performances musicais (concerto, festival de música etc.) e a autoria ligada a um compositor de música.

Por exemplo, se colocássemos a peça de Mendes em um espaço diferente de um *concerto de música* (caso ela fosse apresentada como uma *performance art* ou dentro de uma festival de teatro), e sem uma autoria ligada a um *compositor de música*, a performance provavelmente iria desestabilizar por completo a dependência que, como acreditamos, sustenta a prática. Dessa maneira, se faria presente nessa performance, caso não houvesse essas características, um outro tipo de pacto entre intérpretes e espectadores envolvidos.

No entanto, caso se mantenha pelo menos uma das duas características *concerto de música* e *compositor de música*, os elementos cênicos ganham, então, profundidade a partir da *práxis enunciativa* que estabiliza as práticas musicais e as mantém sob uma *regência musical*, mesmo que átona.

Quando Mendes propõe uma emulação do meio social da música de concerto, faz emergir personagens intimamente conhecidos aos seus espectadores, como a “cantora de ópera” que é uma “enamorada da própria voz”, a “plateia entusiasta”, que vibra a cada virtuosismo do intérprete, todos em tom irônico e satírico. A verdadeira subversão, estratégia corrente do humor, é a inserção de um personagem que não faz parte dessa prática, o “halterofilista”.

A estratégia já descrita de restabelecimento cênico, presença *latente* em toda performance musical, ainda permanece. O que notamos nessa peça é que, pelo aumento considerável da *presença cênica* em relação à *presença musical*, ela corre o risco de não ser identificada como uma prática musical. Para Mendes, “é uma música sem música, tudo bem. O *compositor* tem que induzir a pessoa a um *clima musical*. Esse clima é que tem que ser curtido” (Mendes, 2006).

A possibilidade de uma clara análise de conteúdo da peça também nos ajuda a caracterizar o polo limite, em que o elemento cênico é exacerbado. A obra de Mendes acaba nos motivando a apontamentos mais nítidos de conteúdo, como, por exemplo, a temática do virtuosismo, que se reitera nas situações envolvendo a cantora, o halterofilista e a plateia, diferente do outro polo de *mais presença musical*, em que categorias de expressão, em geral, funcionam melhor para analisar a obra.

Para concluirmos a argumentação sobre as gradações de *presenças* contidas

nos exemplos que apresentamos, gostaríamos de trazer, então, uma última citação, na qual o pesquisador Björn Heile (2006) aponta nitidamente os polos dessa gradação em duas peças compostas por Maurício Kagel, compositor argentino que é referência para a *Música Cênica* dentro do campo da música contemporânea de concerto:

As primeiras peças de teatro instrumental [música cênica] de Kagel, *Sonant* (1960) e *Surscène* (1960), que foram compostas simultaneamente, partem de *pólos opostos*, a primeira transformando o ato de tocar instrumentos musicais em ação teatral e a segunda, ao contrário, apresentando uma performance musical dentro de um contexto quase-teatral. O significado disso dificilmente pode ser super enfatizado, pois demonstra como Kagel reage tanto à musicalização do teatro experimental (no caso de *Surscène*) quanto à dramatização da performance musical na tradição do teatro musical (em *Sonant*)<sup>6</sup> (Heile, 2006, p. 35, tradução e grifos nossos).

A diferença que existe entre as peças de Gilberto Mendes aqui apresentadas – *Retrato I* e *Ópera Aberta* – nos parece a imagem mais didática e sintetizada da gradação que estamos buscando evidenciar, principalmente pelo uso daquilo que chamamos de *latência cênica* presente em toda performance musical. A seguir, apresentaremos como aplicamos as direções propostas por Zilberberg, presentes no texto “As condições semióticas da mestiçagem” (2004), para analisarmos as obras de *Música Cênica*.

## 2 Modos de contato

Por meio do uso de ferramentas tensivas (cf. Zilberberg, 2004), os *modos de contato* preveem a possibilidade de interações mais ou menos próximas entre as presenças que constituem uma linguagem. Ao estabelecer um ponto de vista, em que se percebe no objeto a presença de traços estruturais de mais de uma linguagem, além da musical, o *espaço tensivo* do sujeito procura equacionar *medidas* entre essas presenças.

Dentro do modelo de Zilberberg, em que a dependência entre a *intensidade* e a *extensidade* é a tensão que desenha o campo de presença da relação entre sujeito e objeto, vimos uma possibilidade de análise das obras de música cênica a partir dos operadores – *triagem* e *mistura* – que dinamizam o eixo da *extensidade*, levando em conta, neste primeiro momento, apenas o ponto de vista do objeto.

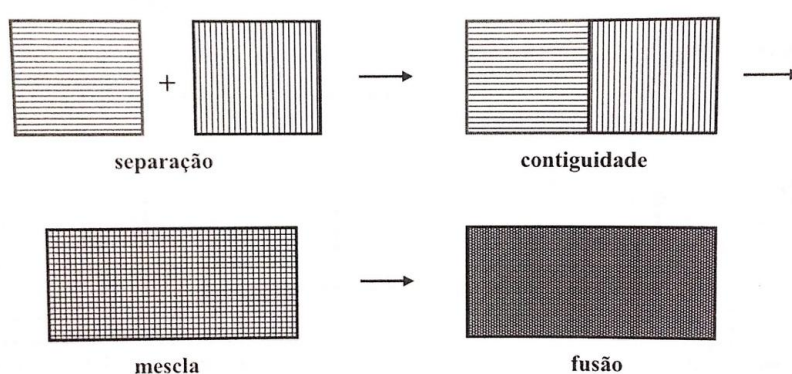
O eixo da *extensidade* “verifica a divisão das grandezas em classes enumeráveis e a instabilidade dessa divisão. Uma dada classe compreende  $[n]$  termos, mas pode “ganhar” [mistura] outros e passar a valer como  $[n + 1]$  ou, ao contrário, “perder” [triagem] outros e apresentar-se então como  $[n - 1]$ , enquanto permanecer potencializada a situação anterior” (Zilberberg, 2004, p. 2). Dessa maneira, a

<sup>6</sup>“Kagel’s earliest pieces of instrumental theatre, *Sonant* (1960) and *Sur scène* (1960), which were composed practically simultaneously, start from opposite poles, the former transforming the playing of musical instruments into theatrical action and the latter, conversely, presenting musical performance within a quase-theatrical context. The significance of this can hardly be overemphasized as it demonstrates how Kagel reacts to both the musicalization of experimental theatre (in the case of *Sur scène*) and the dramatization of musical performance in the tradition of music theatre (in *Sonant*)” (Heile, 2006, p. 35).



mistura opera a partir da inclusão de termos na(s) classe(s) que constitue(m) uma das grandezas (presenças) em contato, enquanto a triagem opera a partir da exclusão de termos.

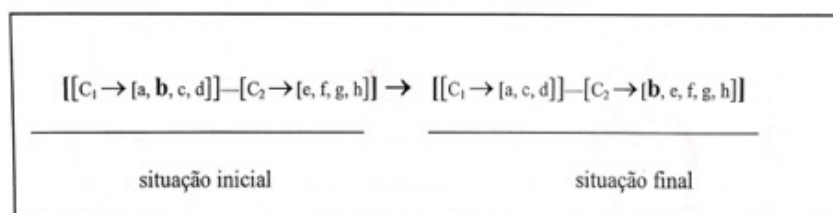
É com base nos estudos de Hjelmslev<sup>7</sup> (1978) sobre a categoria de caso que Zilberberg apresenta a *aspectualidade* inerente a esses operadores da *extensidade* (*triagem* e *mistura*). A partir das duas primeiras dimensões sugeridas pelo linguista dinamarquês, “i) a *direção*, segundo a qual se opõem a aproximação e o afastamento entre duas grandezas; e ii) a *intimidade*, que, de acordo com Hjelmslev, confronta a “aderência” (o contato) e a “inerência”, Zilberberg propõe “quatro estados aspectuais caracterizados pelas tensões e ambivalências que os modos de existência peculiares à sintaxe discursiva determinam” (Zilberberg, 2004, p. 4):



**Figura 5:** Estados Aspectuais (Zilberberg, 2004, p. 4).

A gradação de proximidade que se organiza em *separação*, *contiguidade*, *mescla* e  *fusão*, além de apresentar balizas fixas de contato entre as grandezas, também indica uma sintaxe aspectual que instrumentaliza a passagem de um estado para o outro a partir dos *transportes* e das *ambivalências* entre os termos que constituem as classes, o que gera uma dinâmica de *dominâncias* entre as grandezas (*presenças*) em contato. O autor propõe duas sintaxes elementares das operações de *mistura internas* aos *estados aspectuais*, a “mistura como transferência-transporte de um determinada grandeza, [b] por exemplo, de uma classe para outra classe receptora” (Zilberberg, 2004, p. 10):

<sup>7</sup>Ao estudar a categoria de caso em diversas línguas naturais, Louis Hjelmslev propõe uma análise a partir de três dimensões estruturais hierarquizadas em: a) *direção* (aproximação/afastamento); b) *intimidade* (coerência/incoerência); e c) *objetividade/subjetividade* (Hjelmslev, 1978, p. 134). A categoria de caso (genitivo, acusativo, dativo etc.) sempre se estabelece na relação entre dois ou mais termos. Portanto, os termos em contato seriam analisados pela ordem das dimensões, sendo a primeira obrigatória e as outras duas possíveis. Hjelmslev ainda desdobra a *coerência*, da segunda dimensão, em mais duas variantes: a *inerência* (interioridade/exterioridade) e a *aderência* (contato/não-contato).



**Figura 6:** Transporte - Privação (Zilberberg, 2004, p. 10)

A fórmula de interação da figura anterior representa a “i) mistura por *privação* [...], na qual a transferência põe fim, pelo menos provisoriamente, à subordinação da grandeza [b] à classe  $C_1$ ; e ii) a mistura por *participação*, caracterizada pelo fato de que a grandeza [b] é transferida para a classe  $C_2$ , mas sem deixar de pertencer a classe  $C_1$ ” (Zilberberg, 2004, p. 10).

Vale salientar que os termos *participação* e *privação* são qualificadores aspectuais da *mistura* entre as *presenças musicais e cênicas*. Isso implica dizer que não são tomadas de forma literal ou binária, mas sim que dizem respeito ao “peso” ou à “força” (tônico ou átono) de um termo na composição das grandezas ao longo do processo. Nesse sentido, a *privação*, por exemplo, só se daria por completo quando uma grandeza se torna átona o suficiente para não integrar o rol de elementos que consolidam uma determinada *dominância* entre as *presenças musical* ( $C_1$ -musical) ou *cênica* ( $C_2$ -cênica).

Dessa maneira, Zilberberg propõe uma transformação *aspectual* das classes para cada uma das duas sintaxes elementares da *mistura*, uma para a *privação* e outra para a *participação*:

<i>aspectualidade</i>	<i>denominações</i>	<i>simbolização</i>
incoatividade	exibição	$[C_1 \rightarrow [a, b, c, d]]$
progressividade	extração	$[C_1 \rightarrow [a, c, d] + [b]]$
terminatividade	expulsão	$[C_1 \rightarrow [a, c, d]]$ vs $[b]$

**Figura 7:** Privação (Zilberberg, 2004, p. 11)

<i>aspectualidade</i>	<i>denominações</i>	<i>simbolização</i>
incoatividade	adjunção	$[C_1 \rightarrow [a, b, c, d]] \ r \ [\omega]$
progressividade	amalgama	$[C_1 \rightarrow [a, b, c, d] + [\omega]]$
terminatividade	liga	$[C_1 \rightarrow [a, b, c, d] + [\omega \rightarrow e]]$

**Figura 8:** *Participação* (Zilberberg, 2004, p. 11)

Em nosso trabalho analisamos a peça *Son et Lumière* (1968), de Gilberto Mendes, composta para uma modelo feminina, dois fotógrafos masculinos, SOM de piano projetado em caixas de som e LUZ de flashes fotográficos. Ela alterna entre dois quadros bastante distintos, um “SEM SOM” e outro “COM SOM”. O primeiro quadro é predominantemente cênico, no qual a modelo, que também é a instrumentista, é perseguida pelos fotógrafos (paparazzis) em volta do piano. No segundo quadro, os intérpretes param suas ações e um acorde de piano, dissonante e com dinâmica forte, é projetado pelas caixas de som, acorde que está em contraponto com disparos de flashes fotográficos projetados em direção à plateia.

A análise da obra teve duas grandes etapas: *a)* uma primeira qualificação das especificidades que constituem a *função semiótica*, expondo as grandezas do *plano do conteúdo* e do *plano da expressão* que compõem o objeto; *b)* e a conformação dos *modos de contato* entre as grandezas (organizada em classes e seus termos) – através de conectores, diferenças, *dominâncias*, *ambivalências* e *transportes* – que constituem a *presença musical* e *presença cênica* da obra.

Dessa maneira, a partir das grandezas de *conteúdo* e de *expressão*, constituímos duas classes centrais para a análise dos *modos de contato*, a  $C_1$ -*musical* referente às *presenças musicais*, e a  $C_2$ -*cênica* referente às *presenças cênicas*. Abaixo anexamos a *partitura/roteiro* da peça, que se resume a algumas indicações escritas:



**Figura 9:** *Son et Lumière* (Mendes, 1968)

577  
4901

SON ET LUMIÈRE  
para Marcia Mendes

de Gilberto Mendes  
maio de 1968

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - SÃO PAULO - 1960

para um manequim feminino e dois fotógrafos masculinos  
SOM de piano gravado e fita magnética e LUZ de flashes *fotográficos*

seqüência de execução da música:

1. SEM SOM - Entra em cena o manequim, seguido pelos 2 fotógrafos, que tentam bater um instantâneo. Rodeia o piano, ergue sua tampa, senta-se à banqueta e olha por alguns segundos o teclado. Depois se levanta.
2. SEM SOM - O manequim desfila desorientadamente, sempre se esquivando dos fotógrafos. Às vezes dá a impressão de que vai ficar imóvel, posar para a fotografia, mas volta a se movimentar, como se não tivesse conhecimento dos fotógrafos.
3. COM SOM - Súbito ouve-se a fita magnética, no volume máximo possível sem distorção, e os três intérpretes se imobilizam. Quatro segundos após o acorde gravado soar, os flashes das máquinas fotográficas são disparados descontradadamente, em distanciamentos temporais desiguais, compondo um pontilhismo de luz em contraponto ao bloco de som e decrescendo; e contra o público, a fim de que ele seja ofuscado pela claridade. Durante toda esta parte o manequim e fotógrafos permanecem imobilizados. Voltam a se movimentar quando não houver mais som.
4. Igual a 2.
5. Igual a 3.
6. Igual a 2.
7. Igual a 3.
8. Igual a 2.
9. Igual a 3, porém nesta parte o manequim já está imóvel, sentado junto ao piano, com as mãos sobre o teclado, como se tivesse tocado o acorde que é ouvido.
10. Igual a 2. O manequim e fotógrafos voltam a se movimentar e após alguns segundos deixam a cena. Termina a música.

Acorde a ser gravado:  
dinâmica *fff* / manter o pedal aberto e os dedos pressionando as teclas até a extinção do som.

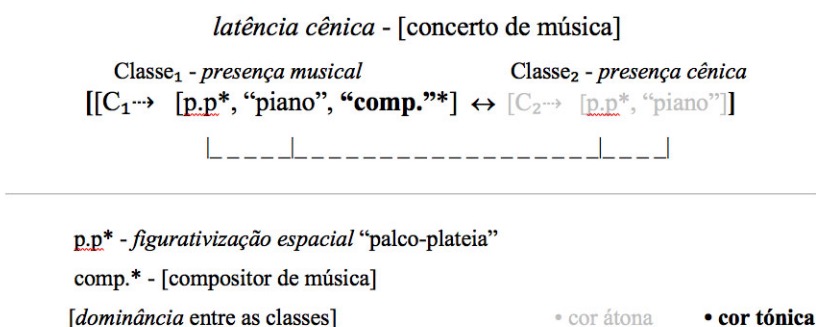
**Figura 10:** *Son et Lumière* – partitura/roteiro (Mendes, 1968, p. 1)<sup>8</sup>

Na linearidade cronológica de uma performance, atualizada pela *partitura/roteiro* anterior, vamos apresentar alguns estados de contato que ocorrem ao longo do processo de manifestação da obra e o modo como se dinamizam, a partir das sintaxes elementares da *mistura*, as aproximações ou separações entre as *presenças* que caracterizam a prática de música cênica.

Antes mesmo de a música começar, o quadro de *pré-início* da peça reforça a noção de *latência cênica* que apresentamos no começo deste artigo, na qual os

<sup>8</sup>Trechos da performance analisada podem ser vistas no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=XjGVBAfOV6g>

autores apontam a já *inerente presença cênica* em qualquer [concerto de música]. Portanto, as grandezas são *ambivalentes* às duas classes pertinentes à prática:



**Figura 11**

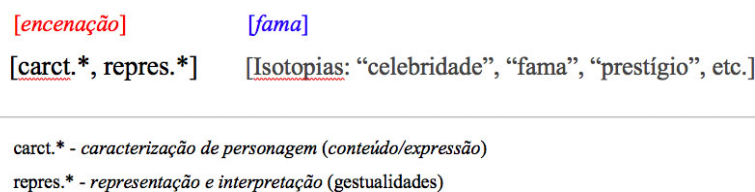
Entendemos que a ambivalência dos termos, na maior parte das vezes, se dá a partir de conectores que funcionam como elos em comum entre categorias semânticas das *presenças*. Um dos conectores que encontramos é a *figurativização espacial* do "teatro" propriamente dito, pois a configuração de "palco-plateia" é comum tanto às performances artísticas quanto às narrativas presentes na peça: uma /modelo/ desfila em um palco para uma plateia e /fotógrafos/, assim como a /instrumentista/ se apresentam em um palco para uma plateia e, oportunamente, para /fotógrafos/. Dessa maneira, a classe C<sub>2</sub>-*cênica* está átona ao ponto de não ser pertinente para a percepção do ouvinte. Já a grandeza [compositor de música] se destaca por pertencer a uma única classe, enfatizando a *dominância da presença musical*.

A *mistura* das classes deste pré-início é uma operação tênue, pois se encontra estabilizada dentro da prática musical, o que as configura em um *aspecto de fusão*. A focalização ou o restabelecimento da *presença cênica* precisa "deslocar" o modo de ouvir a cena. Assim, a diferença tipológica da *fórmula de interação*, os tamanhos e as cores, será um modo de representar as *dominâncias* entre as classes.

Para Zilberberg, as correlações, entre classes, por exemplo, são menos oposição que "combinações e *dominâncias* que elas tornam possíveis". Dessa maneira, o autor se filia mais à noção de uma *dependência* dinâmica do que a um binarismo restritivo (Zilberberg, 2004, p. 8).

No início da peça, acreditamos que se opera um salto da *fusão* pré-inicial do [concerto de música] para uma *contiguidade* entre as classes, ou seja, uma relação de *ou* presença musical *ou* presença cênica, lembrando que há sempre um jogo de *dominâncias* entre elas.

Esse salto acontece porque se coloca em cena, pela presença dos /fotógrafos/, dois conectores que operam a *incoatividade* (um início) de um procedimento de *mistura interno* à própria configuração da *contiguidade*. É a partir da sintaxe de *participação* que as grandezas "encenação" (*figurativização de pessoa*) e a isotopia da "fama" *operam e participam* das duas classes como *conectores de conteúdo* e de *expressão*. Essas grandezas são constituídas de elementos que *aproximam* as classes *musicais* e *cênicas*:



**Figura 12**

Desse modo, a primeira interação [r] entre a classe *musical* e a *cênica* é operada, portanto, pela grandeza conectora [encenação], trazendo os “fotógrafos” para um processo de *adjunção* com a classe C<sub>1</sub>-*musical*. E a partir dessa primeira conexão, a grandeza conectora [fama], que une os dois primeiros /atores/ – modelo e fotógrafos – que entram em cena, reforça o começo da *participação* do termo [“fot.”] à classe C<sub>1</sub>-*musical*.

**Quadro SEM SOM - nº 1. - incoatividade/adjunção ao musical**



**Figura 13**

As grandezas de [encenação] e de [fama] além de serem *conectores*, se integram como grandezas na classe C<sub>1</sub>-*musical*, pois acreditamos que, de partida, todo gesto de um instrumentista guarda em si uma gestualidade cênica latente, que pode ser mais ou menos explorada pelo intérprete, assim como as temáticas de celebridade, fama, prestígio etc. são comuns à prática musical, e que nesse caso são reforçadas pelos fotógrafos em cena.

A análise da obra apresentou outros quadros de contato ora mais localizados, com interações que focalizaram algumas grandezas específicas da função semiótica, ora mais extensionalizados, em que se leva em conta o jogo de interações que o percurso global da obra desenhou.

A estratégia geral que podemos observar na análise dessa peça, e também na música cênica, é de procurar *pontos de mistura* entre as *presenças musicais* e as *presenças cênicas*. Independente do *estado aspectual* em que se resulta o *contato* entre as grandezas, o modo de operar a partir desses pontos de mistura é o que, a nosso ver, revela as permeabilidades entre as *presenças*.

As fórmulas de interação que apresentamos ainda precisam ser mais bem desenhadas, ou mesmo desenvolvidas, em um modelo de representação que deixe mais claras as dinâmicas de *dominâncias*, de *transportes* e de *ambivalência* entre os pontos de vista predominantes em uma análise, assim como os relevos de *hierarquias*, pois certos conectores que descrevemos poderiam pertencer a classes internas às classes principais.

Seguiremos descrevendo, ainda em caráter de hipótese, a configuração de uma *base sensível musical*. Essa base é o que caracterizaria a *regência musical* a partir do ponto de vista do sujeito em relação aos objetos de *Música Cênica*.

### 3 Regência Musical

Procuramos esboçar em nossa pesquisa a descrição do que acreditamos ser o caracterizante mais profundo para definir a *Música Cênica*, a *regência musical* que orienta a percepção do sujeito inserido na prática.

Acreditamos que a força dessa regência teria um paralelo com um *dever musical*, ao mesmo tempo em que estamos levando em conta um paralelo desse com a noção tão conhecida, na musicologia, de *direcionalidade musical*. A diferença é que não procuraremos a direcionalidade apenas no objeto musical, mas também na realização do objeto dentro do campo perceptivo dos sujeitos envolvidos nas práticas, o que põe em jogo um determinado dialogismo enunciativo, ou seja, certos “modos de escuta” que cada realização musical proporciona, assunto com que lidamos com frequência na musicologia e na música contemporânea de modo geral.

Ao tratarmos semioticamente a noção de *direcionalidade*, tendo em mente práticas em que a música se relacione com outras linguagens, podemos utilizar uma passagem de Llorenç Barber (2017) acerca da música pensada como *duração*:

Se a música mais do que nota ou harmonia é – para Satie/Cage – duração: tudo o que durante uma duração determinada – seja gesto, silêncio, movimento, ação, também teatro ou vida e cotidianidade – é música sem mais (Barber, 2017, p. 16).

Se primeiramente entendermos que as durações decorridas nos objetos manifestados (“gesto, silêncio, movimento, ação, também o teatro da vida e da cotidianidade”) são moduladas pelas temporalidades durativas (extensidade) de cada modo de escuta, temporalidades que são regidas pela força sensível (intensidade) que movimenta o dever do sujeito, então poderíamos supor que há uma proporção durativa musical que, homologável ao dever, é o desenho de uma condução sensível na percepção dos objetos do mundo.

É como se vissemos “música” em tudo, como se diz intuitivamente. Dessa maneira, quando, a partir da regência musical, modulamos a nossa apreensão sobre qualquer objeto apreensível, o que passamos a notar, predominantemente, é

uma relação proporcional das direções e durações sensíveis mobilizantes, tendendo a uma proporcionalidade regular.

Essa “sensibilidade musical” que modula a percepção de objetos que se formam no campo de presença do sujeito nada tem de puramente “intuitivo” ou ingênuo; ao contrário, quanto mais domínio e fluência dessa sensibilidade, mais elaborada é a construção de efeitos sensíveis que organizam o arco de significação nos objetos musicais.

Como o paralelo que buscamos é com o próprio devir do sujeito, ou seja, uma *força em direção* que mobiliza a dependência de uma *tensão* regida pelo aspecto sensível, então não é apenas uma proporção durativa de *temporalidades* breves ou longas em nosso campo perceptivo, mas sim o modo como a dinâmica *diretiva* e *tensiva* da *sensibilidade* do sujeito se *proporcionaliza*, seja *regularmente* ou *irregularmente*.

A ideia de *proporção*, porções regulares ou irregulares, é entendida de um modo simples na diferença entre, respectivamente, *direções* da percepção entre porções sensíveis mais simétricas, ou, ao contrário, entre porções sensíveis mais assimétricas. O que estamos afirmando é o desenho de uma *condução sensível* a partir de medidas proporcionais, sempre levando em conta que cada sujeito tem suas medições subjetivas para uma infinidade de modos enunciativos.

Portanto, talvez uma das possíveis compreensões da proposta de Zilberberg, além de pensar o sentido através da *direção* discursiva e enunciativa na relação “*de...para...*”, é pensar a aspectualização gradativa “*de quanto em quanto para...*”.

É nessa direção que acreditamos, ainda a título de hipótese, que a música e sua enunciação, diferentemente de outras linguagens, têm a tendência *predominante* de regularizar e simetrizar mais as proporções entre os “*quanto em quanto*”, pelo menos na sua predominância do *plano de expressão*. Nesse sentido, a música, de modo geral, e não apenas a música contemporânea, trabalharia com *proporções durativas* do devir mais regulares que outras linguagens artísticas.

As etapas futuras de nossa pesquisa irão procurar apresentar como a *percepção musical* se relaciona com as categorias da *enunciação* e da *tensividade*. O objetivo é observar como se organizam os *contatos* entre a música e outras linguagens a partir da *regência musical* que é construída segundo uma *enunciação musical* de base.

## 4 Considerações finais

Ao apontarmos os elementos que definem a prática de *Música Cênica* – presença musical, presença cênica e regência musical –, estamos propondo uma abertura para analisar as possibilidades de interação dos objetos musicais com objetos cênico-performáticos. Nesse sentido, o que apresentamos converge para um modo de análise dos objetos em que a música interage com outra linguagem qualquer.

A abordagem tensiva da semiótica, proposta por Zilberberg, nos dá ferramentas para analisarmos as interações entre as *presenças* que constituem, para o sujeito, as linguagens em *contato*. Desse modo, é a partir de uma dinâmica aspectual de contato entre as grandezas que se conformam os sentidos na percepção objeto, segundo uma maior ou menor permeabilidade entre as linguagens.



Se, por muito tempo, nas pesquisas e investigações sobre a linguagem musical, nos preocupávamos, principalmente, em fazer *triagens* que isolariam o objeto das demais manifestações, como no caso dos estudos que tomavam o som-frequência pura como o principal elemento de geração do sentido musical, para ficarmos em um exemplo, talvez estejamos, neste momento, procurando observar nos objetos musicais os elementos que se *misturam* para formar o sentido geral de uma obra, tanto no que se refere às *misturas* no interior da linguagem musical, os *contatos* entre diversos sistemas e culturas musicais, quanto às interações com outras práticas e linguagens. ●

## Referências

- BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987.
- BARBER, Llorenç. Rompiendo lãs Barreras del Sonido e sobre Músicas Textuales y Visiva. In: RIBES, Adolf Murillo, GÓMEZ, Maravillas Díaz (orgs.). *La mecánica de la creación sonora*, p. 13-44. Espanha: 2017.
- BERIO, Luciano. Dei suoni e delle immagini. *Belgisch Tijdschriftvoor Muziekwetenschap*, Vol. 52, p. 67-71. Bélgica: 1998.
- BONIN, Gustavo Cardoso. *Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira*. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2018.
- CAGE, Jhon; KIRBY, Michael; SCHECHNER, Richard. An Interview with John Cage. In: *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n. 2 (Winter, 1965), p. 50-72. Massachusetts: The Mit Press, 1965.
- HEILE, Björn. *The music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- HJELMSLEV, Louis Trolle. *La categoría de los casos*. Tradução de Félix Pinero Torre. Madrid: Gredos, 1978.
- KAGEL, Mauricio. *Tam tam*. Monologues et dialogues sur la musique. Paris: Christian Bourgois, 1983.
- MAGRE, Fernando. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017.
- TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2010.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, E. P. & CAETANO, L. E. (orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

Bonin, Gustavo

Modes of contact in contemporary scenic music  
*Estudos Semióticos*, vol. 15, Edição Especial (2019)  
ISSN 1980-4016

---

**Abstract:** *Based on the directions proposed by Claude Zilberberg's text "The Semiotic Conditions of Miscegenation", the paper will circumscribe Contemporary Scenic Music as a practice that brings into play the contact between musical and scenic elements, both governed by an underlying musical organization. In the guide of the different aspects of contemporary and experimental music, some authors emphasize the scenic presence of music concerts using strategies of lighting, costumes, gestures, staging, etc. We propose to observe the strategies of dominance, transport and ambivalence between the musical presences and the scenic presences, through the gradual and aspectual configuration of the modes of contact. Zilberberg predicts four aspectual and gradual states of interaction, ranging from the nearest to the most distant [blend - merger - contiguity - separation], and also two elementary syntaxes of the mixture, that of participation and deprivation, the movement of the quantities that make up the contact presences. Finally, we will outline a description of musical regency as a sensitive basis that guides the perception of the subject involved in the hybrid practice of Scenic Music.*

**Keywords:** *Modes of Contact; Scenic Music; Tensive Semiotics.*

---

### Como citar este artigo

Bonin, Gustavo. Modos de contato na música cênica contemporânea. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: < [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) >. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. Volume 15, Edição Especial, São Paulo, abril de 2019, p. 167-183. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 20/01/2019

Data de aprovação do artigo: 19/02/2019

---