

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GUSTAVO CARDOSO BONIN

Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira

São Paulo

2018

GUSTAVO CARDOSO BONIN

Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira

Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Teoria e Análise Musical

Orientação: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Bonin, Gustavo Cardoso

Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira / Gustavo
Cardoso Bonin ; orientador, Marcos Branda Lacerda. -- São
Paulo, 2018.
146 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Música Cênica 2. Modos de Contato 3. Semiótica 4.
Abordagem Tensiva I. Lacerda, Marcos Branda II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: BONIN, Gustavo Cardoso

Título: Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Para Marcos Branda Lacerda, meu orientador, que pela abertura deu vazão a uma verdadeira pesquisa de interface. A Ivã Lopes, pela condensação de uma importante sugestão: “tener una idea y tener muchos hijos”; a Valéria Bonafé, pela gentileza de aceitar o convite para essa leitura e pela força em defesa da valorização das autoras mulheres através do grupo/projeto Sonora.

Para minha família, sem a qual nenhum horizonte seria possível; aos meus avós Amélia de Luca e Ademar Cardoso, aos meus pais Silvia Henriqueta Cardoso e Maximiliano Ângelo Bonin, e às minhas irmãs, Marina, Lara e Vitória.

Aos professores de música: Rodrigo Lima, que abriu muitas janelas no ofício de compositor; Maurício de Bonis, que me ajudou a ver na *repetição* e na *variação* a unidade musical das coisas; Simone Cit e André Egg, pelas primeiras orientações de reflexão musical; Aos professores de semiótica: Luiz Tatit, pelo caminho sem volta da semiótica, Norma Discini e Waldir Beividas.

A Maui Zanon, pelo incentivo sem o qual não estaria no mestrado, assim como pela vida compartilhada no início deste trabalho. Aos amigos do Coletivo Capim Novo: Maíra Alves, Gustavo Nunes, Eduardo Frigatti, Micael Antunes, Raphael Puccini, Marcelo Chacur, João Batista, Gabriel Xavier, Rodrigo Borges e Camille Laurent. Aos amigos do GESUSP: Ana Noronha, Matheus Mafra, Natália Guirado, Letícia Moraes, Lucas Porto, Lucas Shimoda e Taís de Oliveira.

A Renata Mancini pela inflexão de vida - ! - e pela orientação semiótica durante a escrita da dissertação.

A CAPES pela bolsa concedida durante todo o percurso da pesquisa, sem qual não seria possível a dedicação necessária para este trabalho.

RESUMO

BONIN, Gustavo Cardoso. Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira. 2018. 146p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A dissertação propõe a investigação da *Música Cênica* 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. Os caminhos teóricos que tomamos desenharam uma abordagem ancorada na semiótica tensiva, de Claude Zilberberg, principalmente no texto “As condições Semióticas da Mestiçagem”, do mesmo autor. 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**. Apresentamos também uma revisão dos principais autores da prática, em que levantamos as discussões terminológicas e as abrangências do termo e, por fim, procuramos aproximar os discursos sobre a ideia de uma identidade brasileira com os mecanismos que caracterizam a prática de *Música Cênica*, elencando um repertório de obras de compositores brasileiros.

Palavras-chave: Música Cênica. Música Cênica Brasileira. Semiótica. Abordagem Tensiva. Sincretismo. Modos de Contato.

ABSTRACT

BONIN, Gustavo Cardoso. *Frame to Frame: Brazilian Scenic Music*. 2018. 146p. Master's dissertation (Master's in Music) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This work proposes an investigation of *Scenic Music* as a practice that puts in contact musical and scenic elements, both directed by an underneath musical organization. Taking into account the various aspects of contemporary and experimental music, some authors emphasize the *scenic presence* of music concerts by using strategies of lighting, costumes, gestures, staging, etc. The chosen theoretical approach is based on the tensive semiotics of Claude Zilberberg, mainly in the article "The Semiotic Conditions of Miscegenation". We analyze the strategies of *dominances*, *transports* and *ambivalences* between *musical* and *scenic presences*, through the gradual and aspectual configuration of the **modes of contact**. We also present a review of the main authors of this practice and discuss terminological issues and their range of uses. Finally, we trace some parallels between the idea of a Brazilian identity and the mechanisms that characterize the practice of *Scenic Music*, listing a repertoire of works by Brazilian composers.

Keywords: Scenic Music. Brazilian Scenic Music. Semiotics. Tensive Approach. Syncretism. Modes of Contact.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – terminologias utilizadas por diferentes autores	22
Figura 2 – Retrato I	42
Figura 3 – Les Guetteurs de Sons	44
Figura 4 – Six Elegies Dancing	45
Figura 5 – Six Elegies Dancing – Gestos Cênicos	45
Figura 6 – Gesang des Abends – trecho	46
Figura 7 – Gesang des Abends – bula	46
Figura 8 – Ópera Aberta	47
Figura 9 – Acordes Vitrais	52
Figura 10 – Testes de similaridade e diferença	61
Figura 11 – Graus de Intimidade	63
Figura 12 – Dimensões hierárquicas do “conjunto da semiose”	64
Figura 13 – Son et Lumière	65
Figura 14 – Son et Lumière – partitura/roteiro	66
Figura 15 – Predominâncias intervalares	71
Figura 16 – Contato “SOM” e “LUZ”	72
Figura 17 – Centros Espaciais	74
Figura 18 – Quadro geral – Função Semiótica	75
Figura 19 – Espaço Tensivo (triagem e mistura)	77
Figura 20 – Estados aspectuais	78
Figura 21 – Transporte - Privação	82
Figura 22 – Privação	83
Figura 23 – Participação	83
Figura 24 – Espaço Tensivo – Correlação Inversa	94
Figura 25 – Espaço Tensivo da Música Cênica	95
Figura 26 – Espaço Tensivo da Música Cênica – Modos de Contato	96
Figura 27 – Forças Transversais	110
Figura 28 – Vetor Fusão	111
Figura 29 – Kitsch 5	113
Figura 30 – Noites do Catete 3	114
Figura 31 – Transformantes VI – Formante 1	116
Figura 32 – Transformantes VI – Formante 5	117

Figura 33 – Coiores	117
Figura 34 – Ouviver a Música	118
Figura 35 – Canção Simples de Tambor	120
Figura 36 – Pendular	121
Figura 37 – Sonhos	121
Figura 38 – Volvere	122
Figura 39 – Txury-ò	123
Figura 40 – Iterações	125
Figura 41 – Trajetórias	126
Figura 42 – Estilos Música Cênica	127
Figura 43 – Bagatela nº 4b Iluminuras	130
Figura 44 – Espaço tensivo Música Cênica - Ambivalência	135

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Estados Aspectuais	79
Tabela 2 – Rede Paradigmática	79
Tabela 2 – Obras escolhidas	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – MÚSICA CÊNICA	16
1.1 Objeto	17
1.2 Termos e Abrangências	18
1.2.1 Posições: Termos	21
1.2.2 Posições: Ideologias	30
1.3 Enunciados	32
1.3.1 Criadores e Notação	33
1.3.2 Intérpretes e Performance	34
1.4 Música Cênica	35
1.4.1 Termo e Abrangência	36
1.4.2 Presença Cênica	38
1.4.3 Regência Musical	51
CAPÍTULO 2 – MÚSICA CÊNICA PELO PRISMA DA SEMIÓTICA	56
2.1 Metodologia de análise	58
2.2 Sincretismo	59
2.3 Modos de Contato	60
2.3.1 <i>Son et Lumière</i>	67
2.3.2 Operadores: <i>Triagem e Mistura</i>	76
2.4 <i>Foria</i> Musical	92
CAPÍTULO 3 – MÚSICA CÊNICA BRASILEIRA	99
3.1 Filtro Ideológico	100
3.1.1 Filtro Ideológico na música	104
3.1.1.1 A Diversidade e a Multiplicidade do <i>Inter-Culturalismo</i>	104
3.1.1.2 A ambivalência do <i>Hibridismo</i>	108
3.2 Compositores Brasileiros	112
3.2.1 Áreas de contágio	112
3.2.2 Gradação de Estilo	126
3.2.3 Tropicália Brasileira	133
3.3 Apêndice: Ambivalência	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
ÍNDICE REMISSIVO	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

INTRODUÇÃO

Uma das principais motivações desta pesquisa foi a curiosidade pelos objetos ditos *complexos, sincréticos, híbridos etc.*, o que nos levou ao interesse por um objeto que não se define pelas particularidades de uma prática ou por apenas uma linguagem. A *Música Cênica*, como uma prática artística que coloca em **contato** elementos *musicais* e *cênicos*, não deixa de ser **música** ao mesmo tempo que vai se transformando em outra coisa.

Acreditamos que, em certa medida, toda performance artística tem seus graus de **contato**, independentemente do quão evidente é a presença de cada um de seus elementos constitutivos. A *ambivalência* do sujeito que pertence à prática artística da *Música Cênica*, situado no entre-lugar do *musical* e do *cênico*, acaba por tensionar a presença desses elementos, criando um jogo de *dominâncias* no objeto artístico.

Através da sua configuração complexa, que pode ser observada tanto pelo ponto de vista musical, quanto pelo ponto de vista cênico, procuramos definir um mecanismo geral de **contato** que pudesse descrever os sentidos decorrentes das interações entre os elementos constituintes da música cênica. De todo modo, essa abordagem não se opõe a outros modos de análise mais restritos a determinadas linguagens, por exemplo, às análises estritamente musicais ou àquelas estritamente cênicas. Na verdade, quanto mais bem analisados os objetos em suas especificidades, melhor a compreensão dos **contatos que os constituem**.

O caráter de interface deste trabalho nos levou a dois problemas iniciais: **a) como analisar e descrever um objeto, no qual se observa a presença, nítida ou parcial, de mais de uma linguagem em contato?**; **b) como apresentar um modelo de análise que seja coerente para os leitores das práticas específicas e da prática da música cênica?**

Ao optarmos pela semiótica francesa como ferramenta de análise, inserimos também um outro leitor no texto, o próprio semioticista. Deste modo, trazemos, no mínimo, quatro leitores para essa discussão: o músico, o artista cênico, o semioticista, e o próprio sujeito ambivalente da prática da *música cênica*.

Procuramos, de um modo geral, dar ênfase ao sujeito que dá forma a essa prática sincrética, cuja principal característica é perceber a dinamização das predominâncias entre os elementos *musicais* e *cênicos* em cada **quadro de contato**, sem negligenciar sua *regência musical* de base.

A partir da *triagem histórica* que fizemos neste trabalho, a dos percursos da *música cênica* dentro do âmbito da **música contemporânea de concerto**, demos espaço aos conhecimentos históricos e estilísticos do leitor músico. Na mesma linha, fizemos também uma *triagem estrutural* da prática, através da metodologia semiótica, levando em conta tanto a abrangência do termo *música cênica*, quanto as suas dinâmicas de contato, estabelecendo assim um diálogo mais claro com o semioticista.

A organização geral da escrita dividiu o trabalho em duas grandes partes - do início ao meio, e do meio ao fim -, pensadas a partir de um crescendo-decrescendo (<>) de intensidade analítica, ligado à um decrescendo-crescendo (><) de amplitude analítica, ou seja, do geral ao específico do **objeto**, e do específico ao geral do **sujeito** da prática de *música cênica*. A primeira parte procura descrever o **objeto** a partir dos seus elementos constituintes, desde sua caracterização geral até as minúcias dos seus **modos de contato**. A segunda parte trata da perspectiva do **sujeito** que pertence à prática de *música cênica*, e que acreditamos estar em sintonia com a ideia de uma identidade nacional brasileira.

Essas duas grandes partes, no entanto, apresentam uma organização mais específica em três capítulos: o primeiro tratará de um assunto complexo para os autores de *música cênica*, a terminologia e sua abrangência. Apresentaremos os principais autores, brasileiros e estrangeiros, para expor uma recensão dos usos terminológicos e sua amplitude, identificando toda uma bibliografia sobre o tema.

Ainda no primeiro capítulo, esclareceremos a razão de nossa escolha terminológica valendo-nos de alguns autores da recensão anterior, e apresentaremos brevemente as *presenças cênicas* entre duas polaridades: de um lado, peças com **poucos** elementos cênicos e, de outro, obras com **muitos** elementos cênicos em **contato** com os elementos musicais. Por fim, esboçaremos uma definição da *regência musical* que orienta a *música cênica*, sem a qual o objeto não seria compreendido pelo sujeito como pertencente à **linguagem musical**.

No segundo capítulo trataremos minuciosamente dos **modos de contato** que acreditamos particularizar a *música cênica*, assim como, possivelmente, outras práticas sincréticas. Os caminhos teóricos que tomamos desenharam uma metodologia de análise ancorada, principalmente, no texto “As condições Semióticas da Mestiçagem” e na semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2001, 2004, 2011). Em nossa proposta, é possível observar, através da configuração gradativa e aspectual dos **modos de contato**, as estratégias de *dominâncias, transportes e ambivalências* entre as *presenças musicais* e as *presenças cênicas*.

De certo modo, o segundo capítulo é o lugar onde nos propusemos a responder às duas perguntas iniciais desta pesquisa, quais sejam, como analisar e como descrever, através de um modelo coerente, o **contato** entre os elementos que constituem um objeto sincrético. Finalizaremos o segundo capítulo preparando a segunda parte do trabalho, na qual nos voltamos para o ponto de vista do **sujeito** que constitui a prática de música cênica.

No terceiro capítulo, apresentaremos brevemente os limiares que dinamizam os campos semânticos da *multiplicidade*, da *diversidade*, da *hibridização* e da *miscigenação*, seja nos discursos sobre uma **identidade brasileira**, seja através de musicólogos brasileiros que exploraram esses temas. A intenção é mostrar que há uma afinidade entre as características já apresentadas da prática de *música cênica*, e os modos de discursivisar a ideia de identidade brasileira.

A diversidade estilística do repertório de *música cênica* brasileira é apresentada em um fluxo contínuo, de um compositor a outro, em que procuramos mostrar uma gama variada de elementos cênicos utilizados pelos compositores, ao trabalharem com encenação, figurino, iluminação, textos etc.

Ao final da leitura deste trabalho, talvez o músico ainda não se sinta contemplado em termos de análise das sonoridades propriamente ditas, mas, ao optarmos pela busca de um mecanismo geral de **contato** entre os elementos *musicais* e *cênicos* que constituem a prática, tivemos que recuar nas análises mais duras da musicologia e/ou da sonologia, a fim de apresentar um texto mais sucinto, nesta etapa da pesquisa, tendo em vista que continuaremos investigando a *música cênica* em futuros trabalhos acadêmicos.

CAPÍTULO 1
MÚSICA CÊNICA

1.1 Objeto

“O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos”

Guimarães Rosa

Partindo das manifestações da *música contemporânea de concerto*, este início de trabalho percorre as pesquisas e os autores que procuram definir, com suas semelhanças e diferenças, a música cênica como uma prática performática. Essa breve recensão nos servirá de base para justificarmos nossa escolha pelo uso do termo *música cênica*, em detrimento de outras opções, ao nos referirmos ao objeto central da pesquisa presente.

É lugar comum, dentro do conjunto de pesquisas que investigam este objeto, alertar para os conflitos entre os termos divergentes, e até mesmo entre as suas definições e abrangências. No Brasil, foram produzidos alguns trabalhos acadêmicos que exploram esse tema, e nos pareceu produtivo mapear como a temática é tratada entre nós para, a partir desse entendimento, revisitar os textos clássicos, de autores estrangeiros, produzidos sobre o objeto.

A pesquisadora Maria Clara de Almeida Gonzaga (2002) com a dissertação "Música Cênica para piano: cinco obras brasileiras"; os instrumentistas e pesquisadores Daniel Osvaldo Serale (2011), Natali Calandrin Martins (2015), Paulo Zorzetto (2016), Daniela da Rocha Oliveira (2016) e Kemuel Kesley Ferreira dos Santos (2017) analisam o gênero e obras de *música cênica* para percussão; o trabalho chamado "Corpo-Imagem-Som: A Criação Musical e suas conexões", de Felipe Merker Castellani (2016), focando suas investigações nas obras de George Aperghis, Thierry de Mey e Anne Theresa De Keersmaeker; e por fim a pesquisa de Fernando Oliveira Magre (2017) sobre a *música cênica* do compositor Gilberto Mendes.¹

A maneira como cada um dos pesquisadores brasileiros lida com as definições do objeto diverge em vários aspectos e se assemelha em alguns. Procuraremos seguir agrupando primeiramente as semelhanças, para em seguida elencar as diferenças em um encadeamento que contemple as questões que cercam o tema.

¹ Além dos trabalhos relacionados no parágrafo anterior, alguns outros brasileiros produziram pesquisas que tocam, indiretamente, as definições da *música cênica*. Entre eles, a dissertação sobre *Arte Sonora: a Metamorfose das Musas* de Liliam Campesato Custódio da Silva (2007); o trabalho de Vitor Kisil Miskalo (2009) chamado "*A Performance como elemento composicional na Música Eletroacústica Interativa*"; o autor Vanderlei Baeza Lecentini (2014) com a pesquisa sobre o gênero híbrido da *Electropera: trajetórias sonoras na performance digital*; a dissertação de Rafael Ramalho Alves (2015), intitulada *A (re)composição do material musical em Musik für Renaissance- Instrumente de Mauricio Kagel*; e a pesquisa sobre *A Música Experimental de Gilberto Mendes: contexto e análise* de João Batista Carvalho de Brito Cruz (2017).

1.2 Termos e Abrangências

A variedade dos termos em português², como *teatro musical*, *música teatral*, *teatro instrumental*, *música teatro*, *música cênica*, assim como a amplitude que essas terminologias podem recobrir, dentro do espectro das performances que relacionam música com elementos cênicos, são discussões comuns a todos os autores brasileiros aqui mencionados.

Um ponto compartilhado entre a maioria desses pesquisadores indica como primeira marcação terminológica o termo em alemão *Musiktheater*, denominação que foi utilizada, primeiramente, para se referir às interações mais experimentais entre elementos sonoros e cênicos que o diretor alemão Bertolt Brecht em parceria com o compositor Kurt Weill, produziram depois da Primeira Guerra Mundial.

Essa informação é geralmente retirada do livro *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*, do norte americano Eric Salzman, em parceria com o austríaco Thomas Desi. A maior quantidade de referências e citações nas pesquisas brasileiras são retiradas desse livro publicado em 2008 pela Universidade de Oxford, onde há uma forte produção bibliográfica sobre *música cênica*.

O trecho que se remete à primeira aparição do termo em alemão também já resume, parcialmente, a abrangência de manifestações do objeto:

Em inglês, o "music theatre" é essencialmente um empréstimo tirado da forma germânica *Musiktheatre*, que pode se referir a um prédio-teatro, mas que também designou uma espécie de performance de vanguarda instrumental ou instrumental / vocal associada a compositores como Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel³ (SALZMAN; DESI, 2008, p. 4 - grifos nossos - tradução nossa).

Faz parte da busca comum desses pesquisadores estrangeiros e brasileiros, circunscrever a amplitude do termo às performances experimentais (*avant-garde*) dentro do campo da música nova, iniciadas em meados do séc. XX e, mais precisamente, como resultante

² A discussão terminológica ainda leva em conta outros termos em diversas línguas, como em **alemão**: *Musiktheater*, *Instrumentales Theatre* (Metzger, Kagel), *Neues Musiktheater* (Kagel), *Sichtbare Musik* (Schnebel), *Musikalisches Theater* (Stockhausen) *Szenische Musik* (Stockhausen); em **inglês**: *Music Theater*, *New Music Theater* (Salzman e Desi), *Instrumentale Theatre*, *Theater Pieces* (Cage); em **francês**: *Théâtre Musical*, *Théâtre Instrumental*, *Théâtre Sonore* (Pierre Henry), *Théâtre du Corps* (Brian Ferneyhough), *Théâtre Musical Contemporain*, *Musique de Scène* (Durney), *Musique en Scène* (Janffrennou, Giraudon), *Musiques Eclates*; em **espanhol**: *Teatro Musical*, *Música de Accion* (Barber); em **italiano**: *Teatro Musicale*, *Nuovo Teatro Musicale* e *Teatro Musicale Attuale* (Nono), *Azione Scenica* (Nono), *Azione Musicale* (Berio), *Azione Invisibile* (Sciarrino).

³ In English, "music theatre" is essentially a coinage taken from Germanic form *Musiktheatre*, which can refer to a building but which also came to designate a kind of instrumental or instrumental/vocal avant-garde performance associated with composers like Karlheinz Stockhausen and Mauricio Kagel (SALZMAN; DESI, 2008, p. 4).

da influência direta da conferência e das performances emblemáticas de John Cage em 1958 na *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt.

A tradução em inglês *music theater* primeiramente recai sobre as obras de Brecht/Weill, no entanto, de acordo com Salzman e Desi (2008), ela começa curiosamente a ser utilizada para designar alguns musicais mais ambiciosamente "modernos, com a pretensão de fazer mais do que simplesmente entreter".

As traduções para o português possuem algumas variantes, e como aponta Magre (2017), a confusão entre as abrangências do termo são ainda maiores que na língua inglesa, tendo em vista que "além do musical norte-americano, os musicais com temas nacionais, os teatros de revista, operetas e um sem fim de expressões" também receberam essa terminologia. Além dos termos que apresentamos no início desta seção, também foram empregados "*novo teatro-musical, teatro-musical contemporâneo, de vanguarda, experimental, etc.*" (MAGRE, 2017, p. 29).

Essa confusão quanto à abrangência dos termos leva os pesquisadores desta revisão a marcar intensamente a diferença entre os espetáculos que surgiram na Broadway Estadunidense e no West End Londrino (assim como Teatro de Revista, Operetas, ou mesmo a Ópera propriamente dita) e as performances experimentais ocorridas nas manifestações da música contemporânea de concerto.

Outro ponto compartilhado entre os autores é a referência no uso do termo *Teatro Instrumental*, ou no alemão *Instrumentales Theater*, feito por um dos principais musicólogos e críticos de arte vanguardista da Alemanha:

Heinz-Klaus Metzger, um dos mais influentes críticos da vanguarda, deu uma palestra entusiasta em que usou o termo "**teatro instrumental**", o mesmo que apareceria nos escritos de Kagel (se com um significado muito mais definido e teórico fundante⁴ (HEILE, 2006, p. 34 - grifos e tradução nossa).

Metzger utiliza o termo para se referir a obra *Music Walk* de Cage, apresentada em 1958 na Düsseldorf Gallery. Essa referência está presente no livro *The Music of Mauricio Kagel*, escrito pelo pesquisador alemão Björn Heile (2006), e além de ser uma grande fonte bibliográfica para as pesquisas brasileiras de música cênica, o livro traça um panorama da

⁴ Heinz-Klaus Metzger, one of the most influential critics of avant-garde, gave an enthusiastic talk in which he used the term "*instrumental theatre*", the same that would crop up in Kagel's writings (if with a much more definite meaning and theoretical foundation# (HEILE, 2006, p. 34).

produção artística e teórica do compositor argentino Mauricio Kagel (1931-2008), considerado pelos pesquisadores um dos principais criadores de *Música Cênica*.

Heile aponta na citação anterior que o uso do termo seria "o mesmo retirado dos escritos de Kagel (caso tivesse a mesma origem e fundamentação teórica)", e esse apontamento do autor nos leva a distinção entre *Teatro Musical (Musiktheater)* e *Teatro Instrumental (Instrumentales Theater)*, defendida por Kagel desde 1961⁵ e com uma clara definição presente no livro *Tamtam : Dialoge und Monologue* (1975; 1983), onde o compositor aponta a diferença entre a "ação cantada" da *ópera*, e a "participação teatral" dos instrumentistas:

Pode ser mais preciso falar, não de um *teatro musical*, mas de um teatro *instrumental*, para fazer a necessária distinção entre a ação cantada da ópera, por um lado, e a participação teatral de um instrumentista de música de câmara, por outro lado⁶ (KAGEL, 1983, p. 105 - tradução nossa).

Em determinada medida, essa distinção de amplitude se aproxima da diferença levantada por Salzman e Desi (2008), quando os autores marcam a separação entre os *Musicais* da Broadway e as performances vanguardistas da música contemporânea. Salvo que Kagel não distingue apenas a diferença entre práticas musicais, mas sim entre **pontos de partida** da estruturação musical, o que será mais bem detalhado no fim deste capítulo.

A semelhança na delimitação do objeto é o principal ponto comum entre todos os pesquisadores aqui apresentados, e a amplitude compartilhada se posiciona, principalmente, a partir de uma estratégia de **negação**, em que o objeto é circunscrito por tudo aquilo que ele não é. Mauricio Kagel (1961; 1975) é o primeiro autor a propor essa estratégia para uma tentativa, mesmo que geral, de definir a prática:

Neues Musiktheater se ocupa de tudo aquilo que **não seja** Ópera. Esta é uma definição muito geral, mas nos ajuda a circunscrever em **negativo** um gênero específico⁷ (KAGEL, 1996, p. 61 - grifos nosso - tradução nossa).

A primeira negação feita pelo autor se direciona às práticas operísticas, com todas as suas subdivisões ou práticas relacionadas. Serale (2011) também utiliza esta estratégia ao citar Salzman e Desi (2008, p. 5):

⁵ Mauricio Kagel escreve um artigo chamado *Über das Instrumentale Theatre*, publicado em 1961 pela revista alemã *Neue Musik: Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge* - 3, um ano após a compor as suas duas primeiras obras de música cênica, *Sur Scène* e *Sonant* (1960).

⁶ Il est sans doute plus exact de parler, non pas d'un *théâtre musical* mais bien d'un *théâtre instrumental*, pour faire la distinction nécessaire entre l'action chantée de l'opéra d'une part et la participation théâtrale d'un instrumentiste d'un morceau de musique de chambre d'autre part. (KAGEL, 1983, p. 105)

⁷ *Neues Musiktheater* se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico (KAGEL, 1996, p. 61)

É mais fácil defini-lo [*música cênica*] pelo que não é: **não-ópera** e **não-musical**. Não é ópera, pois o teatro musical não pretende a grandiosidade da Ópera tradicional (em termos econômicos, técnicos ou estéticos); mas também não é musical no sentido de *musical theater* nem, por extensão, nenhuma das formas populares de teatro contendo música designadas como *operetta*, *light opera*, *musical comedy*, *musical play*, *opéra comique*, ou *opéra bouffe*. (SERALE, 2011, p. 12)

O confronto entre contraditórios também é assumido por outros autores como Hansen (2014), Martins (2015), Zorzetto (2016), Oliveira (2016) e Magre (2017), e esses pesquisadores ainda enumeram outras práticas que ocupam o quadro de exclusões que definiriam, por pressuposição, a *música cênica*, entre eles, *não-happenings*, *não-mixed-media*, *não-música incidental*, *não-ópera experimental*, *não-performance*, *não-body art*, *não-arte sonora*.

A estratégia por negação, através da relação de contraditório que se estabelece dentro de uma mesma prática, por exemplo, entre *ópera* x *não-ópera*, confirma, para esses autores, que a definição de *música cênica* se estabelecerá pressupostamente pelo quadro de exclusões (ou contradições) catalogados até o presente momento.

Zorzetto (2016) dedica uma seção sobre o que ele chamou de "A "não" música-teatro", e além das práticas dos campos chamados "experimentais", ele aponta também uma diferença entre as performances tradicionais de concerto (grupos de câmara e orquestras) e a *música cênica*:

Mesmo que algumas salas de concerto detenham uma certa aura e consigam manter-se como um lugar 'sacralizado' separado da música, por exemplo, as linguagens visual, corporal e teatral não estão presentes de forma consciente e intencional, adicionando elementos músico-teatrais. Ou seja, não há, assim como na ópera, a possibilidade de que a plateia se envolva de forma livre e frua os **aspectos que poderiam (mas não foram) pensados conscientemente**. (ZORZETTO, 2016, p. 45 - grifos nossos)

O apontamento do autor nos parece apresentar uma ideia, também encontrada em outros autores, de uma certa *latência cênica* presente em toda performance musical propriamente dita, assunto que será mais bem explorado ao longo deste capítulo.

1.2.1 Posições: Termos

Cada autor apresentado até então optou por um ou mais termos para se referir ao objeto, portanto, apresentaremos as diferenças entre os posicionamentos terminológicos mais marcados, e também traremos outros autores de música cênica para a revisão.

O pesquisador Kemuel dos Santos (2017) já iniciou uma catalogação sobre as posições de alguns pesquisadores, e gostaríamos de partir dessa discriminação para acrescentar outros usos terminológicos. Os autores, correntemente, fazem uso de mais de um termo para se referir ao nosso objeto, dessa maneira, iremos distribuir os termos em subseções, alocando dentro delas todos os usos que encontramos em nossas pesquisas bibliográficas.

Aproveitando uma tabela presente no texto de Santos (2017), iniciaremos essas novas asserções com o intuito de deixar a disposição dos pesquisadores um inventário dos usos terminológicos:

AUTORES	TERMINOLOGIAS UTILIZADAS
Griffiths (1995)	Música de ação, Teatro musicado
Durney (1996)	<i>Musique de scène, Théâtre Musical</i>
Schick (2012)	<i>Percussive musical theater</i>
Heile (2006)	<i>Instrumental Theatre</i>
Salzman e Desi (2008)	<i>New Music Theater</i>
Serale (2011)	Teatro instrumental
Huang (2011)	<i>Percussion theater music, Music Theater, Theater Music</i>
Veloso (2012)	Cena Híbrida
Green (2014); Hübner (2010)	<i>Music Theatre</i>
Martins (2015)	Música cênica, Teatro instrumental, Música-teatro.
Drumming (s.d)	<i>Música cênica</i>
Oxford Online Dictionary Oxford Music Online	<i>Experimental Music Theater, Music Theatre</i>

fig. 1: Terminologias utilizadas por diferentes autores. (SANTOS, 2017, p. 28)

A. Musiktheater, Musikalisch Theater, Music Theatre, Théâtre Musical, Teatro Musicale, Teatro Musical, Música Teatro, Música-Teatro

Dentro da bibliografia que pesquisamos, boa parte das práticas artísticas que propuseram uma interação entre a música e as artes da cena acabaram utilizando ou os termos subsequentes ou a *ópera* e suas subdivisões. A revisão bastante extensa feita pelos autores Salzman e Desi (2008) na *part iii: Putting it All Together: La Mise en Scène*, apresenta historicamente, e com focos em países centrais, vários acontecimentos e tipos de interações que ocorreram entre os autores de *música cênica*.

Embora não haja necessariamente uma síntese estrutural na revisão feita pelos pesquisadores, a diversidade apresentada colabora para clarificar melhor o recorte que nos limitamos, primeiramente, para a *Música Cênica*. Portanto, as asserções que faremos serão as mais próximas possíveis dos usos que os autores participantes das práticas de música contemporânea de concerto fizeram.

Tomando como ponto de partida os acontecimentos de Darmstadt no ano de 1958, e as manifestações que buscaram uma certa "inovação" na interação entre a "música" e o "teatro", os autores fundamentais que utilizaram um ou mais desses termos subsequentes em textos, eventos ou entrevistas registradas foram Heinz-Klaus Metzger (1958), Mauricio Kagel (1961), Karlheinz Stockhausen (1961;1963), Dieter Schnebel (1963;1970), Franco Donatoni (1962; 1964; 1988), Franco Evangelisti (1964), Aldo Clementi (1964), Vinko Globokar (1968; 1992), Luciano Berio (1988; 1998) e Jorge Aperghis(1991, 1993).

Como escolha terminológica e metodológica de pesquisa, encontramos os pesquisadores Daniel Durney (1996), François Geoffrey (2002), Grazi Giacco (2008), Falk Hübner (2010), Francesca Guerrasio⁸ (2012), Ryan Green (2014), assim como o termo encontra-se presente no Oxford Online Dictionary (Music).

Entre os compositores brasileiros de música nova, é comum que o termo *Teatro Musical* seja empregado para esta prática, encontramos em textos de Gilberto Mendes (1994), Willy Corrêa de Oliveira (1988), Eduardo Álvares (2011), e em entrevistas feitas com Tim Rescala (2017) e Luiz Carlos Csêko (2018).

Em busca de uma tradução para o português que respeitasse a predominância da "música" em relação ao "teatro", os autores brasileiros Paulo Zorzetto (2016) e Fernando Magre (2017) optaram pelos termos *Música Teatro* ou *Música-Teatro*:

A palavra Música (em Música-Teatro), no primeiro plano do termo, evidencia uma suposta importância da disciplina artística mais significativa, a princípio, para esta pesquisa (...); no entanto, Teatro, em segundo plano (após o hífen), também com letra maiúscula, aponta que não há uma relação de subordinação efetiva entre as duas disciplinas. (ZORZETTO, 2016, p. 17)

Magre (2017) além de também buscar ênfase no termo "música", em relação a "teatro", opta por usar uma tradução poética para o português feita por Florivaldo Menezes, termo que o compositor brasileiro Gilberto Mendes (2006) passa a utilizar:

Em virtude dessa imprecisão terminológica, o poeta Florivaldo Menezes (A ODISSEIA, 2006) cunhou o termo "música-teatro", numa tradução poética do original alemão para o português. A partir de então, Gilberto Mendes passou a utilizar a nova denominação para sua obra. (MAGRE, 2017, p. 29).

⁸ A autora possui um trabalho extenso sobre a produção da *Música Cênica* italiana, tendo como direcionamento metodológico uma proposta de percurso que considera a *ópera* tradicional como uma das manifestações na linha histórica da *Música Cênica*.

Os termos seguintes serão apresentados sempre em dependência a essa primeira terminologia exposta, por ter sido a primeira a ser utilizada no curso da história, e pela predominância de seus usos nos autores pesquisados.

B. Instrumentales Theater, Instrumental Theater, Teatro Instrumental

A distinção feita por Kagel (1961; 1975) entre, *Musiktheater e Instrumentales Theater*, foi utilizada pelos pesquisadores Dieter Schnebel (1970), Llorenç Barber (1987), Karlheinz Stockhausen (1975),⁹ Björn Heile (2006), Daniel Serale (2011) e Joana Sá (2013). A utilização desta terminologia geralmente está relacionada à "participação teatral de um instrumentista de uma peça de música de câmara" (KAGEL, 1983, p. 105). O termo, para esses autores, assume a palavra "instrumental" a partir dessa ação participativa dos intérpretes.

Ao apontar o sucesso das obras de Kagel, Heile (2006) enfatiza que os músicos nunca deixariam seus papéis de intérpretes na performance¹⁰ a partir da relação entre a construção musical e a ação teatral, ou seja, de acordo com Serale (2011):

No teatro instrumental, é o instrumentista quem realiza os movimentos. Sendo assim, ele se transforma no instrumento ideal. **Portanto, o teatro instrumental se compõe para um instrumentista, não para um instrumento** (SERALE, 2011, p. 22 - grifos nossos).

Portanto, a ideia de uma espécie de "re-humanização" do intérprete (KAGEL, 1983 in: SERALE, 2011, p. 24), ou então uma preocupação com a potencialidade interpretativa e performática do instrumentista, marca os principais usos desses termos. O compositor e pesquisador espanhol Llorenç Barber (1987) e a pesquisadora portuguesa Joana Sá (2013), entram em consonância com essa direção conceitual:

Se compõe para alguém com um corpo (vestível, disfarçável, desnudável, com extremidades, etc.), mas também para alguém com uma mirada crítica e com capacidades imaginativas para encontrar soluções técnicas próprias¹¹ (BARBER, 1987, p. 34 - tradução nossa).

A linguagem musical está ligada a uma linguagem performativa pessoal que incorpora muitos tipos de técnicas "expandidas" do instrumento (preparações, utilização de objectos, processamentos, prolongamentos através de outros dispositivos sonoros, etc). O gesto, o movimento e a "coreografia musical ou performativa" são dimensões muito importantes (SÁ, 2013, p. 128).

⁹ O compositor alemão usa o termo no prefácio da peça *Arlecchino*, para clarinete solo.

¹⁰ Kagel's music theater rests on the continuum between music-making and theatrical action, and, consequently, on musicians never actually having to step outside their role as performers. (HEILE, 2006, p. 36).

¹¹ Se compone para alguien con un cuerpo (vestible, disfrazable, desnudable, con extremidades, etc.), pero también para alguien con mirada crítica y con reserva imaginativa para encontrar soluciones técnicas propias. (BARBER, 1987, p. 34).

De modo abrangente, a preocupação com os intérpretes não é exclusiva do termo *Teatro Instrumental*, tampouco os autores que a escolheram se limitam a essa direção, estamos apresentando somente a principal defesa ao se utilizar essa terminologia. Ainda poderíamos incluir, nesse sentido, a pesquisadora e instrumentista Aiyun Huang (2011), através do termo *Percussion Theater Music*, e o pesquisador e também instrumentista Steven Schick (2012), com o termo *Percussive Musical Theater*.

C. Neues Musiktheater, Experimentelles Musiktheater, New Music Theatre, *Avant-Garde* Music Theater, Experimental Music Theatre, Teatro Musicale Attuale, Nuovo Teatro Musical, Teatro Musicale Moderno, Nuevo Teatro Musical, Théâtre Musical Contemporain, Teatro Musical Contemporâneo, Novo Teatro Musical, Teatro Musical Experimental, Teatro Musical de Vanguarda

Não é incomum que alguns autores mais ligados às práticas contemporâneas e experimentais tomem essa posição terminológica, pois na busca de encontrar uma identidade que se diferencie das práticas tradicionais de música, ou mesmo de diferenças entre campos artísticos e sociais, acrescentem ao termo o que lhe daria um caráter de atualidade, de inovação, e até de uma certa originalidade.

Essas marcações se apresentam, em geral, entre um *posicionamento estético*, como no Oxford Online Dictionary, e em Salzman e Desi (2008), Dieter Schnebel (2001), Mauricio Kagel (1974), Luciano Berio (1998), ou em um *posicionamento ideológico-político*, como em Luigi Nono (1962), Hans Henze (1999), Ledice Weiss (2014).

No sentido mais estético dos termos, o compositor Mauricio Kagel além de utilizar o termo *Instrumentales Theater* detalhado na seção anterior, usa o alemão *Neues Musiktheater* para intitular as suas aulas ministradas na Universidade Superior de Música de Colônia, entre os anos de 1974 e 1997 (KAGEL apud: ARANDA, 1996, p. 61). Os autores Salzman e Desi (2008), em conformidade com Kagel, buscam reforçar a diferença entre o convencional (*musicais, ópera*) e o inovador (*avant-garde*) assumindo o termo *New Music Theater*.

A posição escolhida pelos autores de Oxford leva em consideração uma distinção de amplitude que o termo *Music Theater* poderia recobrir, ou seja, uma amplitude **inclusiva** que abrangeria:

Todo o universo da performance em que a música e o teatro desempenham papéis complementares e potencialmente iguais. Nesse sentido, a ópera pode ser vista como uma forma

particular e histórica do teatro musical. Os vídeos, para escolher um exemplo radicalmente diferente, podem ser outro¹² (SALZMAN E DESI, 2008, p. 5 - tradução nossa).

E outra abrangência **exclusiva**, a partir da estratégia de negação já descrita anteriormente:

No entanto, quando dizemos *new music theater* neste livro, usamos o termo de uma maneira que quase sempre significa excluir a ópera, a opereta e os musicais tradicionais¹³ (SALZMAN E DESI, 2008, p. 5).

No sentido mais político dos termos, o compositor Luigi Nono (1961; 1962) utiliza os termos *Teatro Musicale Attuale*, *Nuovo Teatro Musical*. O posicionamento crítico do autor, além de levar em consideração uma oposição declarada com as práticas da ópera tradicional, sugere um princípio ideológico:

Esta simples verdade toca no centro da discussão sobre a possibilidade ou não, sobre a atualidade ou não, sobre o comprometimento de conteúdo ou sobre as especulações técnico-formais de um *novo teatro musical*, ligando tudo a um único princípio-relação: o **princípio entre ideologia-situação revolucionária e sociedade, olhada à luz da evolução histórica** (NONO, 1962 in: ASSIS, 2013, p. 86 - grifos nossos).

A pesquisadora brasileira Ledice Weis (2014) também utiliza o termo *Teatro Musical Contemporâneo* ao analisar a vocação política em três obras de música cênica, respectivamente, de Mauricio Kagel (*Sonant* 1960), de Hans Werner Henze (*We come to the River* 1976) e de Helmut Lachenmann (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* 1996). A autora sugere que esses três autores foram influenciados pelo posicionamento crítico e político de Nono, assim como o compositor italiano, de acordo com Salzman e Desi (2008), desejava:

"dar sentido a sua música através da função social. Ele foi influenciado pelas ideias teatrais de Vsevolod Emilevich Meyerhold, Erwin Piscator e Bertolt Brecht"¹⁴ (SALZMAN E DESI, 2008, p. 176 - tradução nossa).

D. Música Cênica, Scenic Music

Os autores Maria Gonzaga (2002), Natali Martins (2015) e Kemuel Santos (2017) utilizam o termo *Música Cênica*, ou *Scenic Music*¹⁵, como escolha terminológica. Analisando

¹² Entire universe of performance in which music and theater play complementary and potentially equal roles. In the sense, *opera* can be viewed as particular and historical form of music theater. Music videos, to choose a radically different example, might be another (SALZMAN E DESI, 2008, p. 5).

¹³ However, when we say *new music theater* in this book, we use the term in a way that is almost always meant to exclude traditional opera, operetta, and musicals (SALZMAN E DESI, 2008, p. 5).

¹⁴ "His aim was to give meaning to his music through its social function. He was influenced by the theatrical ideas of Vsevolod Emilevich Meyerhold, Erwin Piscator, and Bertolt Brecht." (SALZMAN E DESI, 2008, p. 176).

¹⁵ O compositor curitibano Chico Mello utiliza o termo *Scenic Music* para classificar sua produção descrita em seu portfólio profissional.

cinco compositores brasileiros de música nova, Gonzaga (2002) é a primeira pesquisadora brasileira a utilizar o termo, e como nos outros autores, ela aponta que a "música", como linguagem principal, está interagindo com elementos cênicos:

Dessa catalogação, foram extraídas cinco peças classificadas por Salomea Gandelman como peças para piano com "**atuação cênica**", **cujas composições incorporam elementos cênicos diversos** anotados na partitura pelos próprios compositores (GONZAGA, 2002, p. 10 - grifos nossos).

Santos (2017) em referência ao que é *cênico e espetacular* em uma performance, reforça o argumento anterior através do pesquisador de teatro e artes cênicas Patrice Pavis (2008):

Consideramos o termo Música Cênica por acreditarmos ser o que mais se aproxima deste tipo de fazer musical. Para explicar o motivo é necessário entender a amplitude da palavra 'Cênico'. Pavis diz que cênico é "[o] que tem relação com a cena" (PAVIS, 2008, p. 44). E afirma que "uma peça ou uma passagem são às vezes particularmente cênicas, isto é, espetaculares [...]" (PAVIS, 2008, p. 44 IN: SANTOS, 2017, p. 43).

Além de enfatizar o contato entre a linguagem musical e a cênica, Martins (2015) também se propõe evidenciar que pela hierarquia de presenças dessas linguagens, o espetáculo (ou peça) trata-se de um "evento musical e, depois, o termo cênica faz compreender que este evento musical é acompanhado de ações cênicas." (MARTINS, 2015, p. 2)

O principal elo entre esses autores encontra-se na diferença entre a interação da **música com a linguagem do teatro**, em uma amplitude mais restrita às práticas históricas e estruturais do *teatro*, e a **música com elementos cênicos**, dentro da abrangência que as *artes da cena* podem recobrir:

Além desse motivo, entendemos também que a referência ao teatro presente na maioria das terminologias encontradas pode não ser favorável conceitualmente. Primeiro, **por não haver referência a nenhuma outra área artística além do teatro** e segundo, por poder causar algum estranhamento, ou até mesmo receio, ao percussionista ao se deparar com uma nomenclatura associada a uma área artística que não a dele (SANTOS, 2017, p. 44 - grifos nossos).

E. Theatre Pieces, Sichtbare Musik, Théâtre Sonore, Théâtre du Corps, Musique de l'espace, Son et Lumière, Música de Acción, Azione Invisibile, Azione Musicale, Azione Scenica, Música Multimídia

Outros termos com usos passageiros ou individuais foram utilizados para se referir ao nosso objeto, portanto, elencamos brevemente os que foram usados por autores fundamentais para um justo panorama desta prática musical. Diferente das outras escolhas terminológicas, esses autores optaram, em geral, por termos que recobrissem uma amplitude mais abrangente,

ou que de alguma forma não se relacionassem com a origem terminológica dentro da música contemporânea de concerto.

John Cage é o autor mais citado, junto com o argentino Mauricio Kagel, nas pesquisas sobre a prática de *Música Cênica* dentro da música contemporânea, porém o compositor estadunidense não possui textos ou entrevistas em que se dirige terminologicamente ao objeto em questão. No entanto, convém lembrar que o autor sempre é questionado sobre uma certa "teatralidade" inerente em suas obras.

Em entrevista, Cage responde que seu desejo é homologar a definição de teatro com a da vida cotidiana, ou seja, ver "a própria vida do dia a dia como teatro"¹⁶. Mesmo a audição seria entendida como uma "experiência teatral", portanto, quando um ouvinte se coloca no ato perceptivo-interpretativo, mesmo escutando uma gravação, ele interage com o ambiente ao seu redor de um "modo teatral", seja por uma "janela aberta, uma brisa ou uma cortina" (CAGE, 1965, IN: KIRBY e SCHECHNER, p. 50-51).

O posicionamento em relação à própria realização interpretativa de uma "audição", é um dos pontos chaves para entendermos o que diferencia a *Música Cênica* dos desdobramentos acontecidos a partir dos *Happenings* realizados pelo Grupo Fluxus.

As diferenças entre os pontos de vista dessas práticas serão apontadas mais detalhadamente no terceiro capítulo, mas, neste momento, é importante ressaltar que essa definição de teatro (uma *prática artística*) como vida cotidiana (uma *prática utilitária*¹⁷), motiva as primeiras peças de Cage para o Grupo Fluxus, como, por exemplo, a peça *Black Mountain* (1952) e a peça *Theatre Pieces* (1960), título que chega mais perto de uma "escolha" terminológica que recobriria parcialmente nosso objeto.

A presença de uma certa "teatralidade" nas obras de *Música Cênica* também é discutida nas proposições do espanhol Llorenç Barber, e do italiano Luciano Berio, que utilizam respectivamente os termos *Música de Acción*¹⁸ e *Azione Musicale*.

¹⁶ The want to make my definition of theatre that simple is so one could everyday life itself as theatre. (CAGE, 1965, IN: KIRBY e SCHECHNER, p. 50).

¹⁷ A diferença entre *práticas artísticas* e *práticas utilitárias*, da maneira como o autor Luiz Tatit (2010), em sintonia com A. J. Greimas (1970) explora, será melhor apresentada no fim deste primeiro capítulo, e no capítulo das análises semióticas.

¹⁸ *Música de Acción* também foi ligado ao grupo ZAJ da Espanha, criado em 1964. Grupo que possui influência dos desenvolvimentos do *Grupo Fluxus*, e como comenta o musicólogo Angel Medina, "Zaj revive en España los accidentados estrenos de las vanguardias clásicas, como los de los futuristas italianos por ejemplo, sin que el lado agresivo sea ni mucho menos característico en Zaj" (MEDINA, 1998, p. 32).

A ampliação das pertinências do objeto musical, para além da análise dos parâmetros sonoros clássicos, leva Barber a enfatizar a amplitude da definição de música como *duração*, inspirado na conferência que Cage faz sobre Erik Satie em Black Mountain College no ano 1948:

Se a música mais do que nota ou harmonia é - para Satie/Cage - *duração*: tudo o que durante um duração determinada - seja gesto, silêncio, movimento, ação, também teatro ou vida e cotidianidade - é música sem mais¹⁹ (BARBER, 2017, p. 16 - tradução nossa).

Berio, no texto *Del Suoni e della immagini*, coloca em questão as percepções sonoras e visuais que uma obra de *Música Cênica* pode oferecer ao espectador e propõe um:

Teatro que convida a uma oscilação contínua da nossa atenção de ouvir o olho e ainda ouvir, um teatro que é capaz de se colocar construtivamente à prova por aqueles que olham e aqueles que ouvem, e que causam o desejo de ouvir com os olhos e olhar com os ouvidos²⁰ (BERIO, 1998, p. 70 - tradução nossa).

Os três primeiros autores desta subseção - Cage, Barber e Berio - preocupam-se com a expansão da amplitude que um enunciado musical pode oferecer ao ouvinte, ou seja, inclui-se essa "teatralidade" ou "visualidade" nos modos de perceber a música como a própria *ação* desta prática musical, contendo todas suas características que lhe dão unidades de uma prática compartilhada, unidades que seriam de um caráter visual-sonoro.

A mesma ideia de "visualidade" também reverbera nas investigações que o compositor Iannis Xenakis faz no uso do *espaço* em suas obras, como no caso da obra *Philips Pavillion* em parceria com o arquiteto Le Corbusier e o compositor Edgard Varèse. Mas o caso mais particular em referência à *Música Cênica*, é quando Xenakis recebe uma encomenda de ópera, feita por Michel Guy para o Paris Autumn Festival em 1970, na qual ao rejeitar o pedido, oferece "um automático e abstrato espetáculo com luzes, lasers, e flash eletrônicos"²¹.

O resultado dessa recusa foi a obra *Polytope de Cluny*, instalada em 1972 no Roman ruins of Cluny do Boulevard Saint-Michel, em Paris, uma peça com 8 canais eletroacústicos ligados a um computador que controlava luzes e flashes, essas que refletiam feixes de 400 espelhos coloridos.

¹⁹ Si música más que nota o armonía es –para Satie/Cage– *duración*: todo lo que durante una duración determinada –sea gesto, silencio, movimiento, o acción, también teatro o vida y cotidianidad– es música sin más (BARBER, 2017, p. 16).

²⁰ Un teatro che invita a un oscillazione continua della nostra attenzione dall'ascolto allo sguardo e ancora all'ascolto, un teatro che riesce mettere costruttivamente alla prova chi guarda e chi ascolta e che provoca il desiderio di ascoltare con gli occhi e di guardare con le orecchie. (BERIO, 1998, p. 70).

²¹ "But i can create an automated, abstract spetacle with lights, lasers, an electronic flashes" (XENAKIS, 1970 IN: SALZMAN E DESI, 2008, p. 206.).

Essa obra de Xenakis se assemelha aos espetáculos popularmente conhecidos como *son et lumière*, na qual luzes são projetadas geralmente em edifícios históricos, e são sincronizadas a eventos sonoros ou músicas pré-gravadas. O primeiro espetáculo de que se tem referência aconteceu em 1952 no Château de Chambord na França, criada pelo ilusionista Paul Robert-Houdin.

1.2.2 Posições: Ideologias

Para apontarmos uma característica frequente em textos dos autores de *música cênica*, de ordem mais ideológica do que terminológica, optamos por apresentar uma breve recensão de certos posicionamentos que são defendidos ao se realizar esta prática musical.

Na busca de maior compartilhamento e interação com o público, seja através de estratégias educacionais, estéticas ou políticas, alguns autores viram nas possibilidades de relação da música com elementos cênicos, um modo de enunciar que tornasse as práticas musicais contemporâneas mais "palatáveis" a uma comunidade que possui pouco contato com esta prática.

O projeto do Grupo de Compositores da Bahia chamado *ENTRONcamentos SONoros* (1972) tinha um objetivo duplamente estético e educacional. No intuito de aproximar os ouvintes das práticas de música contemporânea, os autores do grupo promoveram concertos didáticos em que interagiam elementos sonoros, visuais, e audiovisuais.

A obra *Rumos* (1972), de Ernst Widmer²², apresentada no projeto é um exemplo desta motivação ideológica, onde se estimula a participação do público com sons produzidos por objetos do cotidiano e sons corporais comuns, como assovios, palmas, gritos etc. E além dos compositores participantes do grupo, fizeram parte do projeto a coreógrafa Lia Robatto, o fotógrafo e arquiteto Sylvio Robatto, o artista plástico Chico Liberato e o ator e diretor teatral Arildo Deda, o que revela uma semelhança com as configurações presentes em grupos como o *Fluxus* norte-americano e o *Saj* espanhol.

A direção ideológica que gostaríamos de enfatizar aqui é também apontada pela pesquisadora Ilza Nogueira (2010) quando comenta que a "interação com o seu público,

²² A peça *Entroncamentos Sonoros op. 75* de Widmer para 5 trombones, fita magnética, piano e cordas, é descrita pelo autor como *teatro instrumental*. Embora ela tenha o nome que intitula o projeto estético/didático, ela foi apresentada apenas em VI Apresentação de Compositores da Bahia em 1972.

alimento ideológico dos compositores do Grupo, nutriu de experiências artísticas uma população heterogênea em classes sociais, tradições culturais e níveis educacionais" (NOGUEIRA, 2010, p. 375-376).

Os autores de Oxford Salzman e Dési também apontam que a ideia de laboratórios e espetáculos "multilinguagens" feitas nos festivais "fringe" da cidade francesa de Avignon (1947-1967); nos espetáculos de interação com tecnologia do IRCAM; no Atelier Théâtre et Musique (ATEM) dirigido por Georges Aperghis; no centro de pesquisa GRAME, criado em 1982 por Pierre Alain e James Giroudon; são ideias cuja:

O objetivo é a criação, produção e distribuição das músicas mistas com compositores residentes, pesquisas científicas sobre composição assistida por computador e atividades educacionais²³ (SALZMAN E DESI, 2008, p. 212 - tradução nossa).

A investigação multidisciplinar nos dois exemplos anteriores busca tanto uma investida estética, dentro das práticas de arte contemporânea, como em atividades educacionais, voltando sua atenção para a formação de público.

As posições políticas de certos autores, e as inclinações de caráter mais crítico nas obras de *Música Cênica*, seja através da *sátira* ou do *engajamento*, são bastante comuns dentro da prática. A peça *Sur scène* (1960), de Mauricio Kagel, é um exemplo satírico de uma crítica ao campo social da música, organizada a partir de seis intérpretes, em que há um mímico que representa o auditório, um palestrante como crítico musical, um barítono e três instrumentistas "representando" seus próprios papéis dentro desse campo.

Dieter Schnebel comenta que a peça de Kagel “mostra a vida musical tal qual ela é na realidade e demonstra melancolicamente a sua futilidade” (Schnebel, 1970, apud Barber, 1987, p. 37). A inclinação crítica aparece recorrentemente em autores brasileiros, porém recebem tons ainda mais humorísticos, como por exemplo, a conhecida *Ópera Aberta* (1976) para cantora lírica, plateia e halterofilista, de Gilberto Mendes.

O brasileiro Eduardo Álvares também possui algumas peças que satirizam ironicamente o ambiente da ópera tradicional, como é o caso de *Decadência da Tuba* (1993) descrita no programa como "um passeio musical pelo séc. XIX, que (re)visita os lugares comuns do romantismo, seus clichês, arroubos, exclamações. O texto é uma colagem de fragmentos de

²³ The aim is the creation, production, and distribution of the called mixed musics with composers-in-residence, scientific research on computer-assisted composition, and educational activities (SALZMAN E DESI, 2008, p. 212).

libretos de ópera e de reinvenções literárias"; assim como Tim Rescala em *Cliché Music* (1985), para barítono/narrador, flauta, clarinete, violoncelo, piano, percussão e fita magnética, satiriza os procedimentos de composição contemporânea mais comuns em festivais de música contemporânea.

Pelo viés do engajamento político, o compositor Luigi Nono apresenta uma posição muito marcada nas suas obras e textos de *Música Cênica*, onde ao falar sobre um novo teatro musical ele aponta que:

Teatro totalmente *engagé*, tanto no plano estrutural linguístico como no social: desde o músico, do escritor, do pintor, do director de cena até ao último electricista e operário de cena, enquanto actuates e inovadores no respectivo elemento linguístico, conscientes das novas possibilidades e necessidades técnicas . disposição, enquanto responsáveis pelas escolhas específicas na actual situação humana, cultural e política (NONO, 1972, p. 88).

A seção a seguir propõe um breve recorte para entender como funcionam alguns procedimentos de circulação da prática de *Música Cênica*. O modo como os autores se posicionam, seja terminologicamente e/ou ideologicamente, acaba formando maneiras comuns de compartilhar o objeto com a sociedade, portanto, não deixa de ser pertinente a preocupação recorrente de um diálogo mais inclusivo com o público, independentemente da estratégia escolhida.

1.3 Enunciados

Abriremos um pequeno espaço para apontar um problema pertinente ao modo realizado do nosso objeto. É raro que os autores que pesquisamos apontem claramente as etapas *enunciativas*²⁴ para a construção da *performance* realizada do objeto. Há, sem dúvida, trechos esparsos com indicações vagas sobre as etapas enunciativas, e que pretendemos explorar ao longo das duas pequenas seções seguintes, e que de certo modo sintetizam parcialmente algumas etapas da construção enunciativa da música cênica.

Entendemos que há dois objetos principais dentro da prática corrente de *Música Cênica*, e que podem ser compreendidos como *enunciados manifestados*. Dependendo da intenção de cada pesquisa, o analista poderá investir no enunciado realizado das *partituras/roteiros*, como fruto do processo de criação, em que se realiza uma potencialização futura da sua performance;

²⁴ Os estudos sobre a *Enunciação* dentro da semiótica de origem francesa buscam compreender a relação implicada entre o *enunciado* e a *enunciação*, ou seja, entre o objeto realizado a que temos acesso e o seu "modo de dizer", que é pressupostamente implicado. Os principais autores são Émile Benveniste e José Luiz Fiorin.

ou investir na *performance* como enunciado realizado propriamente dito, que toma o processo de criação (*partituras/roteiros/montagem*) como uma etapa anterior e atualizada pela sua manifestação.

1.3.1. Criadores e Notação

O primeiro *enunciado* que acreditamos estar implicado na prática de *Música Cênica* realiza-se na *partitura/roteiro*, como objeto que oferece indicações para um *fazer-interpretativo* (cf. GREIMAS) dos intérpretes, esses que visam um futuro *fazer-performativo* a partir destas interpretações. Segundo Kagel, as notações gráfico-musicais da *Música Cênica* "se enriquecem de indicações referentes a uma teatralização, uma interpretação alargada ao domínio psicológico e espera-se, do intérprete, uma execução muito marcada por sua individualidade"²⁵ (KAGEL, 1983, p. 106).

O enriquecimento gráfico apontado pelo autor é visível nas partituras desta prática, mas para além desse enriquecimento, surge também a abertura de uma construção mais ativa e participativa do intérprete, o que implica dizer que uma *performance* pode conter traços enunciativos bastante diferentes de outras *performances* da mesma peça.

A abertura de interpretação já existe em qualquer *partitura* tradicional, por isso vemos identidades muito nítidas entre intérpretes diferentes de uma mesma música, porém, nas *partituras* de *Música Cênica* essa abertura interpretativa se intensifica, chegando ao ponto de se aproximar, em alguns casos, de um *roteiro cênico* com descrições gerais de uma ação "teatral", mais do que apenas grafias musicais. Portanto, o enunciado *partitura/roteiro*, aqui descrito, opera entre uma maior ou menor *abertura/presença cênica* em relação a sua dependência musical, operação que será esclarecida na próxima etapa do trabalho.

O tratamento minucioso das etapas de *criação* e *montagem* do percurso enunciativo, que se realiza tanto na *partitura/roteiro* (criação) como na *performance* (montagem), nos demandaria um outro direcionamento de pesquisa que foge ao escopo deste trabalho. Porém, acreditamos que essas etapas, por suas características de processo coletivo de desenvolvimento, podem esclarecer ainda mais a descrição desta prática, pois como aponta Llorenç Barber:

²⁵ S'enrichit d'indications se référant à une théâtralisation, l'interprétation s'élargit au domaine psychologique et l'on s'attend, du musicien, à une exécution très marquée de son individualité (KAGEL, 1983, p. 106).

Se compõe para alguém com um corpo (vestível, disfarçável, desnudável, com extremidades, etc.), mas também para alguém com uma mirada crítica e com capacidades imaginativas para encontrar soluções técnicas próprias²⁶ (Barber, 1987, p. 34 - tradução nossa).

1.3.2 Intérpretes e Performance

O segundo *enunciado* que acreditamos estar implicado na prática de música cênica realiza-se na *performance*, como um objeto que oferece para o ouvinte e para o analista um produto acabado, entendido como realização terminativa desta prática. A tarefa anterior dessa realização, a *montagem*, pode ser capturada por pressuposição através dos traços enunciativos escolhidos pelos intérpretes, assim como as potencialidades de sua realização podem reafirmar as características da prática, ou mesmo apontar novos desdobramentos performativos.

Enquanto no enunciado anterior, a *partitura/roteiro*, prevalece a presença enunciativa dos criadores, neste enunciado, os papéis entre intérpretes e criadores se equilibram através de uma presentificação, dentre várias possíveis, daquelas indicações gráficas e verbais contidas na *partitura/roteiro*.

No campo da análise performática e da crítica musical, há argumentos de que certos intérpretes são os "ideais" para certos compositores. Nesses casos, verifica-se um enunciador amalgamado numa prática coesa, o que fica claro principalmente caso se conheça outros caminhos interpretativos da partitura/roteiro que culminam em outras alternativas de performance.

A ideia de um *fazer-performativo* através das indicações e construções contidas tanto na *partitura/roteiro* como na *montagem*, se homologa com uma resposta, segundo a qual o compositor Thierry de Mey aponta para a ideia de *movimento* como o elemento que sintetiza a interface entre diferentes disciplinas:

A interface entre as diferentes disciplinas é o *movimento*. Visto que, se observamos a música, a dança, o cinema, o ponto comum entre essas disciplinas é que elas são artes do movimento. Ou seja, elas não são unicamente artes do tempo, elas não são unicamente artes do espaço, elas não são arte de uma única sensação, não é unicamente o som, unicamente a visão. Elas são artes nas quais o elemento sintético, o elemento que faz a síntese de tudo é o movimento. Então, mesmo se eu escrevo música "pura" para um grupo de câmara, uma orquestra, um quarteto de corda, eu terei a tendência a pensar como uma coleção de "movimentos" (DE MEY, 2012, IN: CASTELLANI, p. 162).

²⁶ Se compone para alguien con un cuerpo (vestible, disfrazable, desnudable, con extremidades, etc.), pero también para alguien con mirada crítica y con reserva imaginativa para encontrar soluciones técnicas propias (Barber, 1987, p. 34).

Se partirmos da ideia de *movimento*, acreditamos que o compositor está colocando em jogo o modo como se *unem* e se *direcionam* os elementos da etapa enunciativa anterior (*partitura/roteiro*). As escolhas guiadas por um fazer interpretativo do intérprete é o que define a etapa da performance propriamente dita. A partitura/roteiro, em relação ao ato performativo, se torna, então, um objeto que se abre a inúmeras possibilidades de realizações. Para Thierry de Mey:

E o bom músico, o que ele fará? O que ele tocará? Ele criará a continuidade entre esses elementos que são pontuais. Essa espécie de “entre-as-coisas” é fundamental para mim. Então, há também uma questão, é o texto de Faulkner, William Faulkner, o escritor americano, que em uma entrevista nos anos 1940 diz: “de fato, toda obra de arte consiste em deixar traços, deixar signos. Traços de tal maneira que quando alguém vier com sua vida poderá dar vida a esses traços, e, assim, a obra poderá reflorescer”. É estranho de se ver, não estranho, mas é que de tempos em tempos isso muda. Um escritor deixa seus traços no que é escrito, porque ele considera que sua escrita só existe quando alguém lê seu texto e o refaz (DE MEY, 2012, IN: CASTELLANI, p. 162).

A continuidade entre os traços deixado pelos criadores é entendida como *ritmo*, na medida em que, segundo De Mey, "o ritmo é uma *tensão* entre os elementos, o ritmo está entre as coisas. É uma tensão entre os elementos, isto é importante". (DE MEY, 2012, IN: CASTELLANI, p. 162). Esse pensamento se homologa as proposições da *Semiótica Tensiva* de Claude Zilberberg (2001, 2011), autor que discutiremos na próxima seção.

1.4 Música Cênica

Mantendo latente toda a discussão feita até o presente momento, pretendemos apresentar nossas proposições e escolhas metodológicas para dar encaminhamento aos processos de análise deste trabalho.

Entendemos a *Música Cênica* como uma prática musical que depende dos seus enunciados manifestados para formar elementos sistemáticos recorrentes, esses que estão em **maior** ou **menor** dependência aos procedimentos da *linguagem musical*. As subseções seguintes buscam clarificar nossas posições sobre as dinâmicas inerentes ao nosso objeto, na medida em que compreendemos o caráter ainda hipotético desta pesquisa entre nossos pares.

1.4.1 Termo e Abrangência

Concordamos com o argumento dos autores brasileiros que escolheram a terminologia em português *Música Cênica*. A partir da predominância da linguagem musical, que relaciona-se com elementos cênicos diversos e não com a linguagem teatral, a escolha do termo compõe-se de uma *triagem histórica* dessa prática musical, mais ou menos abrangente, e uma *triagem estrutural*, que se subdivide em diferentes quantidades de *presença musical* e *presença cênica*, em maior ou menor dependência à uma *regência musical*.

Em determinada medida, encontramos certa consonância com a definição dinâmica que os autores Salzman e Desi (2008) propõem em sua pesquisa. Ao afirmar que a definição do objeto pode ter tanto uma abrangência **inclusiva** como uma **exclusiva**, os pesquisadores encaminham a possibilidade de um entendimento mais aberto do contato entre a música e outras práticas e linguagens artísticas. Porém, a definição proposta pelos autores embaralha relações históricas, estéticas e estruturais pelo modo de definir a *Música Cênica* através da negação de outros gêneros artísticos, estratégia também adotada por Mauricio Kagel. (SALZMAN E DESI, 2008, p. 5)

Através da estratégia de definir uma prática pela **exclusão** de outras, acabamos nos deparando com uma definição mais nítida do contraditório, por causa da lógica inerente à contradição, ou seja, isso implica dizer que a *não-ópera* nos leva a pensar na *ópera* propriamente dita, e não na *música cênica*. Portanto, através das práticas artísticas que foram reunidas até o momento, não teríamos de fato uma definição obtida pela implicação pressuposta das exclusões. Além disso, para não deixar que a *música cênica* corra o risco de ser confundida no futuro, teríamos recorrentemente que incluir, no quadro de exclusões, as novas práticas artísticas que surgissem ao longo do tempo.

Acreditamos que essa *triagem* específica seria mais bem aplicada pela **seleção** de uma origem histórica, a depender do recorte de amplitude desejado, e por uma **seleção** estrutural dos modos de manifestação, e não pela **eliminação** de outras práticas artísticas compartilhadas pela sociedade. Dentro dessa lógica de **seleção**, incluiremos nesta pesquisa a afinidade com a construção discursiva presente na ideia de uma identidade brasileira, inspirada nas práticas culturais compartilhadas no país.

Na estratégia de definir a *Música Cênica* pela **inclusão** de outras práticas, estamos de acordo com os autores, quando apontam a sua grande amplitude de manifestação possível, mas

não concordamos com a complementaridade e a potencial igualdade dos papéis estruturais das linguagens:

O significado inclusivo do termo pode abranger todo o universo da performance em que a música e o teatro desempenham papéis complementares e potencialmente iguais. Nesse sentido, a ópera pode ser vista como uma forma particular e histórica do teatro musical. Os videoclipes, para escolher um exemplo radicalmente diferente, podem ser outro²⁷ (SALZMAN E DESI, 2008, p. 5 - grifos e tradução nossa).

Entendemos, portanto, que a *Música Cênica* é ampla pelas possibilidades de manifestação performática, mas circunscrita pela **maior** ou **menor** dependência a certas organizações musicais. É necessário que a música, em suas organizações estruturais amplas, submeta predominantemente os traços cênicos ao seu desenvolvimento expressivo e conteudístico. Isso significa que esse termo não se limita necessariamente ao recorte que fazemos aqui neste trabalho, o da *música contemporânea de concerto*, mas necessita da organização hierárquica de presença estruturante da linguagem musical.

Pela *triagem histórica* entendemos que este trabalho recorta especificamente os acontecimentos, a partir do que se entende por *música contemporânea de concerto*. Partimos dos eventos ocorridos no festival de Darmstadt, em 1958, até os desdobramentos performáticos que se desenrolam no momento atual²⁸.

No entanto, além de nos ligarmos aos acontecimentos de Darmstadt e seus desdobramentos, é ver também na construção discursiva da identidade cultural brasileira uma característica operacional que está em sintonia com os procedimentos da *Música Cênica*, assunto que será explorado ao longo do segundo capítulo deste trabalho.

Há um esforço dos autores para escolherem um só termo para as manifestações históricas que se ligam às práticas da música contemporânea, porém, por mais que se tente os acréscimos de *new*, *nuovo*, *contemporary*, *contemporain*, *novo*, *contemporâneo*, *experimental*, *de vanguarda* etc., ainda nos encontramos diante da dúvida sobre a natureza dessa interação entre a música contemporânea e os elementos cênicos.

²⁷ The inclusive meaning of the term can encompass the entire universe of performance in which music and theatre play complementary and potentially equal roles. In this sense, opera can be viewed as a particular and historical form of music theatre. Music videos, to choose a radically different example, might be another (SALZMAN E DESI, 2008, p. 5).

²⁸ Há obras anteriores que já apresentam características comuns ao recorte que nós propomos, como por exemplo *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg, e *L'histoire du soldat* (1918) de Stravinsky, peças que já possuem certa cenicidade em sua construção discursiva.

Pela *triagem estrutural*, mais do que pela histórica, será possível vermos alguns traços organizacionais que poderão esclarecer as características da *Música Cênica* dentro do âmbito da música contemporânea, e fora dele.

1.4.2 Presença Cênica

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.

Gilberto Mendes

Entramos em consonância com os autores que se esforçaram para ampliar a pertinência daquilo que engloba a *performance musical*, revelando dela uma certa "visualidade", ou uma certa "teatralidade" que neste trabalho chamaremos 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 autores antes mesmo de "incluir" elementos extramusicais em suas obras, encontraram ferramentas nas próprias potencialidades cênicas já presentes no contexto de um concerto de música. A primeira citação aqui inserida, do compositor Gilberto Mendes (2017), aponta para uma inclusão gradativa da *presença cênica*:

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).

Ver outras potencialidades inerentes a uma prática é revelar outros elementos além dos tradicionalmente focalizados na manifestação desta práxis, é um *fazer-interpretativo*²⁹ 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

²⁹ A distinção fundamental que estabelece o elo comunicativo nos discursos enunciados é entre um *fazer-persuasivo*, o fazer do enunciador, e o *fazer-interpretativo*, o fazer do enunciatário (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 202-203).

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 frequentemente o cuspe de seu tubo. **E isso freqüentemente envolve minha atenção mais do que as melodias, harmonias, etc.**³⁰ (CAGE, IN: KIRBY e SCHECHNER, 1965, p. 50 - tradução e grifos nossos).

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**³¹ (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"³² (KAGEL, 1983, p. 125).

A inversão que Kagel propõe ao pensar o que tem de "eminente 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**³³ (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 uma técnica

³⁰ Cage: 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, IN: KIRBY e SCHECHNER, p. 50).

³¹ Anche un concerto è spettacolo. Un'esecuzione concertistica, che lo si voglia o no, e anche un teatro potenziale (BERIO, 1998, p. 68).

³² Je crois que l'on peut composer avec tout; les situations entre musiciens sont éminemment musicales dans un sens théâtral (KAGEL, 1983, p. 125)

³³ Luzes, objetos, palabras, movimientos e instrumentos son articulados y compuestos como si fuesen sonidos, timbres y tiempos. Son música en la misma medida en que la música ha devenido otra cosa (BARBER, 1987, p. 33)

instrumental (que perde a "aura" para converter-se em ferramenta) e seu concreto resultado sonoro³⁴ (BARBER, 1987, p. 33 - tradução e grifos nossos).

Entendemos que a "outra coisa" em que a música se transformou (objeto central desta pesquisa) configura-se na gradação da *presença cênica*, em **maior** ou **menor** dependência aos procedimentos "musicais", de uma *regência musical* que dinamicamente se transforma ao longo do curso histórico da linguagem musical.

A gradação da *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 a 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.

Exemplificaremos essa gradação de presença cênica em algumas peças de música contemporânea. Antes, porém, gostaríamos de reforçar brevemente alguns argumentos que nos parecem centrais, com autores que pesquisaram textos e obras dos compositores que citamos, pois vemos que a ideia de um ponto de partida na *latência cênica* da prática musical é comum à maioria dos autores de música cênica.

A ampliação de pertinência da performance musical, para além dos parâmetros clássicos, segundo Heile, já vinha sendo desenvolvida pelos compositores do pré-guerra. No entanto, deixa de ser negligenciada somente a partir das obras de Kagel, que através de "novas formas de teatro musical chama atenção para a teatralidade inerente à performance musical"³⁵ (HEILE, 2006, p. 34). Teatralidade que, para Michael Nyman, citado por Salzman e Desi, é

³⁴ Los elementos acústicos y los visuales se vuelven "inteligibles" los unos a causa de los otros, de forma que el espectador se apercebe de la relación que existe de causa a efecto entre una técnica instrumental (que pierde el "aura" para convertirse en herramienta) y su concreto resultado sonoro (BARBER, 1987, p. 33).

³⁵ By developing new forms of music theatre which call attention to the inherent theatricality of musical performance, Kagel was thus picking up a thread from the pre-war avant-gardes which had been largely overlooked, but which was to be eagerly followed by many, Stockhausen, Schenebel, Ligeti, Berio and Aperghis among them (some of whom independently of Kagel, others following his example) (HEILE, 2006, p. 34)

implicitamente defendida por Cage para toda música experimental (SALZMAN E DESI, 2008, p. 125).

O escritor e semioticista Jean-Jacques Nattiez aponta que “a dimensão teatral inerente à execução instrumental, na maior parte dos casos, é mantida latente e não formulada” (NATTIEZ, 2003, p. 424), ou seja, a sua focalização, de modo geral, não é tida como pertinente para a prática musical.

Quando Heile escreve que toda peça de Kagel é "inerentemente cênica", mesmo as que não possuam algum elemento cênico explícito, ele parece querer enfatizar exatamente a preocupação do compositor em marcar essa outra amplitude de apreensão, levando em conta toda a produção de Kagel³⁶ (HEILE, 2006, p. 33).

O pesquisador Fernando Magre divide as 36 peças de *Música Cênica*, do compositor brasileiro Gilberto Mendes, em dois grupos:

- 1) um **primeiro** que consiste nas "obras musicais com elementos cênicos", o que essencialmente "abarca aquelas obras que, apesar de possuírem uma dimensão cênica, podem, por exemplo, ser gravadas em áudio sem um grande prejuízo";
- 2) e um **segundo** grupo que "comporta obras que consideramos de fato como peças de música-teatro. Nessas composições, as dimensões musical e cênica possuem igual importância na construção do discurso, sendo impossível o isolamento de uma ou de outra sem prejudicar a obra"³⁷ (MAGRE, 2017, p. 43).

Acreditamos que na divisão proposta por Magre está implícita a mesma gradação de presença que estamos propondo neste trabalho, ou seja, o primeiro grupo possui menos presença cênica que o segundo. No entanto, ao contrário do autor, entendemos que o elemento cênico não é prescindível nos dois grupos, visto que as marcações cênicas nas partituras denunciam uma concepção mista das obras.

³⁶ It could be argued that all of Kagel's work, even pieces with no explicit theatrical element, is inherently scenic - if only because knowing Kagel's theatrical work one cannot help perceiving his music in dramatic terms. (HEILE, 2006, p. 33)

³⁷ Essa pertinência que o autor levanta, de peças que podem ou não ser consideradas *música-teatro*, será tratada com mais atenção ao longo do terceiro capítulo, no qual poderemos levantar a questão sobre o princípio de formação de novas linguagens.

O que complexifica e esclarece a divisão feita pelo autor é a **maior** ou **menor** dependência da *presença cênica* em relação à *regência musical*³⁸. Portanto, entendemos que essa dependência é compreendida 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*.

Para ilustrar a gradação da dependência que estamos propondo, vamos observar alguns exemplos de peças que possuem **pouca** presença cênica, e peças com **muita** presença cênica, todas 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 com mais clareza.

Estamos também procurando trazer de exemplos os enunciados *partitura/roteiro* para esclarecer a investigação que busca entender o principal modo realizado do nosso objeto: **a performance**.

A peça *Retrato I* (1979), para flauta e clarinete de Gilberto Mendes³⁹, 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 anterior deverá ser feito "com todos os gestos e expressões requeridos pela interpretação", porém sem som (MENDES, 1979, p. 01).

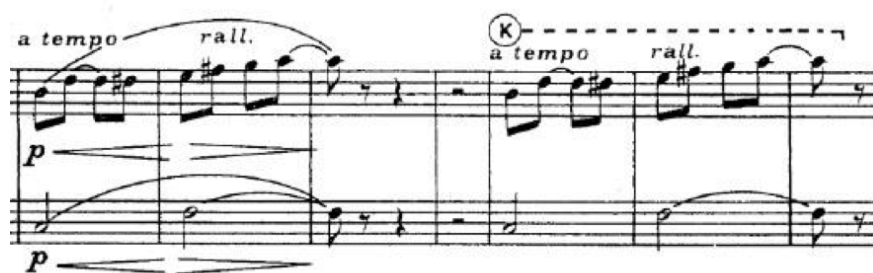


Fig. 2: *Retrato I* (MENDES, 1979, p. 01)
Trecho final da partitura.

A letra K é o trecho em que devem ser executados somente os gestos corporais **sem som**. A estratégia de *repetir* tanto o trecho musical quanto o traço cênico gestual, que já estava

³⁸ Magre também explora essa possibilidade em uma seção do segundo capítulo de sua pesquisa, chamado "a composição cênica a partir de princípios musicais". A breve discussão que Magre faz aponta uma preocupação com a importância do pensamento musical que está presente nas obras de Gilberto Mendes.

³⁹ Interpretação de Cibele Palopoli na flauta e José Luiz Braz no clarinete: https://www.youtube.com/watch?v=wj9_MauKLBk

presente na interpretação em dois momentos anteriores, fortalece a compreensão do que há de cênico na última parte sem som. Além de ajudar o ouvinte a mudar a apreensão na performance musical, ele aponta didaticamente a dependência do elemento cênico aos elementos musicais que queremos enfatizar.

A peça *Sonant* (1960), para violão, harpa, contrabaixo e percussão, de Mauricio Kagel, também busca focar no gesto corporal, necessário para o intérprete executar os elementos sonoros indicados na partitura. Kagel compõe uma peça estritamente musical, com o mesmo rigor de uma obra serialista, porém, as técnicas instrumentais precisam conservar seu gesto corporal, ao mesmo tempo que produzem sutilmente o mínimo de som possível, ou às vezes, até gestos inaudíveis. Em um dos movimentos, *Pièce touchée, pièce jouée*, os instrumentistas não podem produzir os sons indicados na partitura, apenas os gestos necessários para produzi-los.

Ao explorar a gestualidade já inerente ao "ato de executar um instrumento", ambos os autores citados apresentam a mesma intenção de focalizar o parâmetro cênico em suas peças. As explorações próximas à gestualidade dos instrumentistas são comuns dentro do repertório contemporâneo. A peça *Les Guetteurs de Sons* (1981) para três percussionistas de George Aperghis também é um exemplo que busca enfatizar o que há de somático na performance do instrumentista:

Les guetteurs de sons

Georges Aperghis
1981

NOIR *) LUMIÈRE **) SEQUENCE I

♩ = 60 avec le quatre doigts repliés.

Voix

Percussion 1

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse
Gr. caisse à pédale (sourde)

Voix

Percussion 2

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse
Gr. caisse à pédale (sourde)

Voix

Percussion 3

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse
Gr. caisse à pédale (sourde)

*) Entrée des musiciens dans le noir.
Du noir en plein feu en 20 sec.

**) Quand le plein feu est atteint, attendre 10 sec. supplémentaire.

Fig. 3: *Les guetteurs de sons* (APERGHIS, 1981, p. 3)

As instruções iniciais presentes na bula da partitura indicam que somente "os braços, as mãos e os dedos movimentam-se, evitando de robotizar esses movimentos". As primeiras "notas" executadas pelos percussionistas, descritas como "gestos mudos (somente articulado)", são compostas por movimentos ascendentes e descendentes (\wedge ou \vee na haste da nota), indicando a duração e a direção do gesto ao tocar o instrumento. (APERGHIS, 1981, p. 2)

A busca da maior naturalização possível para esses gestos "instrumentais", na tentativa de não robotiza-los, procura não deslocar a dependência natural do gesto de tocar o instrumento, em relação ao valor cênico do desenho gestual que o próprio corpo do intérprete produz neste ato. No entanto, na medida em que o compositor aplica procedimentos de *reiteração*, *variação* e *sobreposição*⁴⁰ nos gestos somáticos, ele revela o que há de "eminentemente musical" neste traço cênico já inerente à performance.

Ao evidenciar a possibilidade de aplicar os modos de composição no traço cênico, o autor transforma o gesto somático do intérprete em uma espécie de parâmetro musical, podendo receber, portanto, tratamentos similares aos que seriam possíveis no artesanato do som, ou seja, ações em geral de *reiteração* e de *variação*.

Os tratamentos do parâmetro gestual do instrumentista trazem para a performance mais presença cênica, ainda que em maior dependência da regência musical. Se compararmos a obra de Mendes (1979) a de Aperghis (1981), teremos um restabelecimento maior da presença cênica na peça deste último.

Na mesma linha, poderíamos citar outras obras, em que a presença cênica é ainda maior, como no caso da *Six Elegies Dancing* (1985) para marimba solo da compositora havaiana Jennifer Stasack, onde os movimentos gestuais da arte marcial Tai Chi Chuan são amalgamados aos gestos necessários para tocar a marimba:

⁴⁰ Os procedimentos de *reiteração*, *variação* e *sobreposição* serão explorados ao longo da seção sobre a *regência musical* e no capítulo das análises semióticas.



Fig. 4: *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985).
Gestos do instrumentista e de *Tai Chi Chuan*

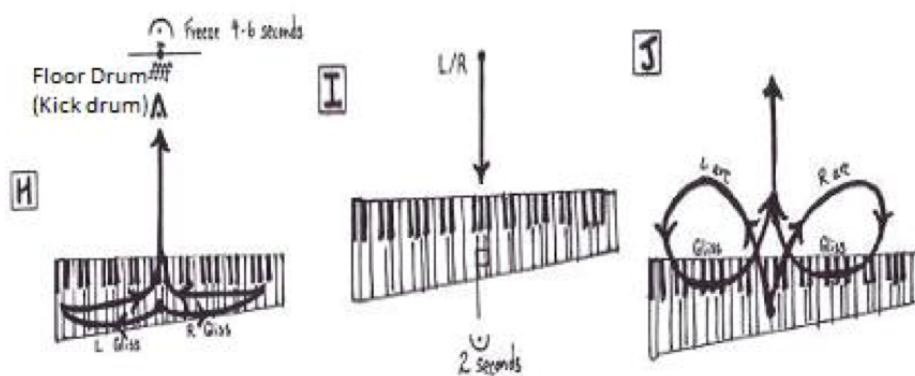


Fig.5: *Six Elegies Dancing* (STASACK, 1985), p. 8, letras H, I e J.
Gestos cênicos inspirados no *Tai Chi Chuan*

As gradações de *presença cênica* podem continuar aumentando, a depender do modo como os autores investem no restabelecimento do parâmetro gestual e cênico que estamos enfatizando neste momento, sendo possível chegar ao ponto em que a própria dependência da *regência musical* comece a ficar comprometida.

Há outros traços cênicos *mínimos* que podem ser recrudescidos da inerência cênica de uma performance, traços que podem ainda ser relacionados à própria gestualidade do intérprete. No entanto, ao invés de estarem relacionados ao "ato de tocar", podem estar ligados a uma gestualidade comum às práticas do cotidiano, como no caso da peça *Gesang des Abends* (1973), para flauta solo de Willy Corrêa de Oliveira, em que o flautista usa um lenço para enxugar a testa na terceira seção (*Misterioso*):

The image shows a musical score for 'Gesang des Abends'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with the text 'Ganz zum überfluss meinte Eusebius noch folgende' written above it. The bottom staff is a flute line. It begins with a square fermata, followed by a '30'' time signature and the tempo marking 'Misterioso'. The flute part is marked 'flatt' and 'p (always as soft as possible)'. There is a '+ tkt' marking at the end of the flute line.

Fig. 6: *Gesang des Abends* (OLIVEIRA, 1973, p. 2)
Trecho da partitura

Note: During the square fermata before the "Misterioso" the flutist takes a handkerchief from his pocket and wipes his (Florestan's) contracted and tired face. "Here Florestan kept silent, but his lips were quivering with emotion". (After this, continue to play (very tenderly) as a real Eusebius could do.

Fig. 7: *Gesang des Abends* (OLIVEIRA, 1973, p. 1)
Trecho da bula⁴¹

O elemento cênico *mínimo* presente na peça, poderia deixar o ouvinte em dúvida se esse gesto faz parte ou não da performance, ou seja, o espectador ainda se sente "confortável" por estar diante de um concerto musical no qual há uma dependência **maior** à *regência musical*, pois essas gestualidades de ordem mais práticas, como enxugar a testa, ajustar a roupa, arrumar o cadeira, regular a estante de partitura etc., ainda fazem parte da inerência cênica de uma performance musical.

Se nos deslocarmos agora para o outro polo desta gradação, em que há **mais presença cênica** em **menor** dependência à *regência musical*, temos por exemplo a peça *Ópera Aberta (curtição de voz e músculos: contraponto a 2 partes)* para soprano, halterofilista e uma mini-platéia no palco, de Gilberto Mendes (1976), em que a *partitura/roteiro* se resume a estas poucas indicações:

⁴¹ Durante a fermata quadrada diante do "misterioso" o flautista tira um lenço do seu bolso e enxuga o rosto contrariado e cansado de (Florestan). "Aqui Florestan ficou em silêncio, mas seus lábios tremiam de emoção". (Depois disso, continue a tocar muito ternamente) como um verdadeiro Eusébio poderia fazer (OLIVEIRA, 1973, p. 1).

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 exhibições 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.

Fig. 8: *Ópera Aberta* (MENDES, 1976, p. 1)
Trecho da partitura/roteiro

O próprio enunciado *partitura/roteiro* se afasta da notação comum, ou seja, não há qualquer símbolo que corresponda a um tratamento sonoro específico, ela descreve verbalmente uma pequena cena a ser representada pelos intérpretes. As indicações de elementos sonoros na partitura são: os trechos de ópera; os exercícios vocais que a cantora deverá escolher livremente; os "bravos" que a platéia deverá gritar em alguns momentos (4 ou 5 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.

Há, sem dúvida, a predominância de elementos cênicos nesta peça, que reduziremos neste momento⁴² à *caracterização* dos personagens, dividindo em "cantora", "halterofilista" e "platéia", e um percurso *narrativo* definido nas etapas:

- i) independência de ações da "cantora" e do "halterofilista", com intervenções da "platéia"
- ii) interação **da "cantora" com o "halterofilista"**
- iii) interação **entre "halterofilista" e "cantora"**

Em geral, observamos nas obras que quanto **menor** a dependência à *regência musical*, menor a presença de referencialidade sonora na *partitura/roteiro*, o que acaba valorizando mais os processos de *montagem* na primeira etapa enunciativa, e nos leva a necessidade de analisar ainda mais o enunciado *performance*.

Portanto, nos mantendo na caracterização da dependência entre as categorias *presença cênica* e *presença musical*, apresentaremos as características da *performance* que ainda a inserem dentro do repertório de *Música Cênica*.

Por estar próxima do polo limite da gradação, são bastante frágeis os traços "musicais" que lhe asseguram dentro da prática. O que ainda mantêm, ao 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 exposição de um museu), 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.

Além desses elementos, não encontramos outros traços que poderiam ser afirmados como indispensáveis para que esta peça seja apreendida como *Música Cênica*, porque:

- a) os elementos sonoros não recebem tratamentos de variação propriamente musicais;

⁴² O estudo sobre os *elementos cênicos* será mais minucioso quando apresentaremos, no segundo capítulo, uma metodologia de análise a partir das ferramentas semióticas.

- b) a discursividade da peça, que envolve *reiteração*, *variação* e *sobreposição* dos elementos "musicais" e "cênicos", acabaria sendo analisada por critérios genéricos demais, pois poderíamos descrever muitas práticas artísticas com essas estratégias apontadas;
- c) a cantora poderia ser uma atriz com algum trabalho vocal;
- d) o "bravo" da plateia seria uma sátira ao ambiente musical de concerto.

Dessa maneira, se faria presente nesta performance, caso não houvesse aquelas características que descrevemos, 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 semântica que ancora a peça à prática musical, e a 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 desta prática, o "halterofilista".

A estratégia já descrita de restabelecimento cênico, presença *latente* em toda performance musical, ainda permanece. O que notamos nesta peça é que pelo aumento da *presença cênica*, em relação à *regência 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.

No lado oposto, em que os elementos musicais predominam, encontramos dificuldades de analisar o conteúdo das performances, que acabam dando mais vazão aos procedimentos sonoros.

Outras obras semelhantes à de Mendes podem ser lembradas, como é o caso de *Sur scène* (1960) de Mauricio Kagel, a qual Daniel Serale descreve como:

Em *Sur scène*, a vida musical é analisada e colocada sobre o palco. Seis intérpretes recriam os papéis dos principais personagens do mundo da música: um mímico, que pretende ser parte do auditório; um palestrante, que encarna um crítico musical; e um barítono e três instrumentistas que “representam” os papéis de si mesmos. A obra reflete uma imagem distorcida de um concerto tradicional, em forma satírica “mostra a vida musical tal qual ela é na realidade e demonstra melancolicamente a sua futilidade” (Schnebel, 1970, apud Barber, 1987:37). Efetivamente, a música, mesmo a considerada pura ou absoluta, está rodeada por elementos extra-musicais que fazem parte do ritual de concerto, naturalizados ao longo dos anos e que passam a ser inconscientes (SERALE, 2011, p. 18-19).

A mesma estratégia de emulação dos meios sociais da prática musical feita por Mendes é usada por Kagel, porém, o autor argentino insere aos poucos uma maior *regência musical* nas falas que o palestrante emite. O compositor indica inflexões, caráter e dinâmicas em uma colagem de textos de crítica musical no discurso do palestrante. Ao subverter a lógica prosódica com suas indicações e procedimentos musicais, faz com que o conteúdo dessas falas se dessemantize e comecem a ganhar expressividade sonora.

A emulação do ambiente social da música é uma estratégia comum nas peças de *Música Cênica*. A título de exemplificação, ainda poderíamos citar a peça *Bravo!* (1989) para quatro intérpretes, de Tim Rescala, que simula uma plateia de música de concerto e a peça *Trombone Oculito* (1993), de Eduardo Álvares, em que os textos “cantados” pelos intérpretes fazem parte de trechos operísticos.

Outro elemento que também desestabiliza a predominância musical, porém ainda nos mantendo dentro de uma espécie de narrativa social da música, envolve a caracterização e encenação de personagens de outras situações sociais, cujas características se sobrepõem àquelas do papel do músico no palco.

É o caso da peça de Tim Rescala *A dois* (1992), em que se representa uma briga de casal entre os dois percussionistas, ou como a peça *Romance Policial* (1994), para marimba, piano, sintetizador, sax alto, flauta, trombone-baixo, bateria e contrabaixo, do mesmo autor, na qual os intérpretes representam personagens da narrativa de um crime.

Os elementos das *presenças musicais e cênica* de uma peça, apresentados brevemente nesta seção, serão mais bem detalhados ao longo do segundo capítulo. Neste momento, estamos apresentando uma caracterização geral das presenças que delimitam o campo de atuação desta prática, ou seja, ao evidenciar os dois polos limites procuramos esclarecer tanto a já *latente*

presença cênica das performances musicais, como a dependência das presenças à *regência musical*.

Para concluirmos a argumentação sobre as gradações de *presença cênica* contidas nas obras de *Música Cênica*, gostaríamos de trazer, então, uma última citação, na qual Heile (2006) aponta nitidamente os polos desta gradação e, curiosamente, eles estão presentes em duas peças compostas por Kagel, em 1960 - *Sonant* e *Sur scène* -, apenas dois anos depois dos eventos emblemáticos de Darmstadt:

As primeiras peças de teatro instrumental de Kagel, *Sonant* (1960) e *Sur scène* (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 *Sur scène*) quanto à dramatização da performance musical na tradição do teatro musical (em *Sonant*)⁴³ (HEILE, 2006, p. 35 - tradução nossa).

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 pela manutenção daquilo que chamamos de *latência cênica* presente em toda performance musical.

1.4.3 Regência Musical

La qualità del tempo della musica che ha il sopravvento e che ci permette di scrutare, analizzare e commentare quello che sta davanti ai nostri occhi, condizionandone la percezione.

Luciano Berio

O pacto firmado entre os sujeitos desta prática assegura o *lugar primário* das percepções propriamente "musicais". O intuito da seção anterior também é o de caracterizar, através dos polos da gradação de *presença cênica*, os **modos de contato**⁴⁴ entre os elementos sonoros/musicais e visuais/cênicos, contato que transforme a "visualidade" ou a "teatralidade"

⁴³ 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 quise-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).

⁴⁴ Os *Modos de Contato* são baseados nos estudos do linguista Louis Hjelmslev e do semiótico Claude Zilberberg, proposição que será retomada no capítulo em que apresentaremos as análises semióticas.

inerente à performance musical em um parâmetro a ser compreendido, na sua totalidade, como "música na medida em que a música se transformou em outra coisa" (BARBER, 1987, p. 33).

Nunca pensei parar de escrever uma música eminentemente autônoma. **Quando a música ocupa um lugar secundário, o teatro musical está condenado a desaparecer.** É um erro muito difundido entre os compositores que o aspecto visual pode ter preponderância sobre a concepção sonora⁴⁵ (KAGEL, apud: ARANDA, 1996, p. 62 - tradução e grifos nossos).

O que dinamiza, e ao mesmo tempo caracteriza o nosso objeto, é o jogo de dominâncias dessa dependência. Ao afirmar que a *Música Cênica* estaria "condenada a desaparecer", caso a presença cênica fosse predominante, Kagel não aponta necessariamente para o fim do ato performativo em si, mas sim para o fim da compreensão entre os integrantes da prática musical, fim da percepção do jogo de dominância ao que há de "musical" na peça. A dinamização de dominâncias entre o "musical" e o "cênico" está relacionada ao grau de dependência à *regência musical*.

Para exemplificar brevemente o que entendemos como regência musical, tomaremos de exemplo um procedimento musical sem levar em conta, neste momento, a *presença cênica*. Esta estratégia musical que trouxermos será avaliada à luz de construções discursivas de *repetição*, que se dividem, e se graduam, em *reiteração*, *variação* e *sobreposição*.

O autor Silvio Ferraz (1998), no livro *Música e Repetição: a diferença na música contemporânea*, já expõe as algumas diferenças sutis que apontam as transformações internas dos procedimentos musicais:

A constatação da repetição se dá a partir da identificação de elementos semelhantes e da criação de diversos *graus de analogias* entre o objeto que acaba de ser recebido e aquele que sobrevive enquanto memória e lembrança (FERRAZ, 1998, p. 9 - grifos nossos).

O autor descreve dois níveis de *repetição* dos objetos sonoros e musicais, um nível i) **superficial**: "no que diz respeito às notas, frases e ritmos, distinguimos as repetições imediatas — as *reiteraões* —, e as repetições à distância — as *reapresentações*; e um nível por ii) **analogia**: "o grau mais complexo parece ser o da *analogia*, é pela analogia que relacionamos elementos nem sempre facilmente relacionáveis por suas características gerais" (FERRAZ, 1998, p. 9)

⁴⁵ Nunca pensé abandonar de escribir una música eminentemente autónoma. Cuando la música ocupa un lugar secundario, el teatro musical está condenado o desaparecer. Es un error muy difundido entre los compositores pensar que el aspecto visual puede tener preponderancia sobre la concepción sonora# (KAGEL, apud: ARANDA, 1996, p. 62).

Entendemos que Ferraz, ao falar sobre a *repetição*, nesse primeiro estágio da sua pesquisa, aponta os graus de *semelhanças* e *diferenças* (ou proximidade e afastamento) entre os objetos sonoros e musicais que são encadeados discursivamente. De nossa parte, e concordando com o autor, propomos analisar as transformações sonoras dos discursos musicais, a partir de uma gradação de três balizas de identificação e diferenciação:

- entre a *reiteração* e a *variação*, no qual há uma gradação em que prevalecem as semelhanças e a proximidade entre os objetos musicais/sonoros.
- entre a *variação* e a *sobreposição*, na qual há uma gradação em que prevalecem as diferenças e o afastamento entre os objetos musicais/sonoros.

Se tomarmos um procedimento recorrente nas peças do compositor francês Olivier Messiaen, os acordes de efeito vitral ("*tournants*"), poderemos perceber que, entre as duas gradações que propomos, os caminhos harmônicos mantêm mais *semelhanças* que *diferenças*:



Fig. 9: Acordes Vitrais - "*tournants*" (MESSIAEN 1944, p. 37)

Portanto, esse procedimento "que corresponde à mudança de posição das notas que compõem um acorde, mudando deste modo o colorido do acorde a cada permutação das posições na estrutura vertical" (FERRAZ, 1998, pp. 195-196), mantém do ponto de vista da *repetição* no nível do objeto, dentro das relações pertinentes a esse encadeamento harmônico da figura anterior, a *reiteração* das notas que compõem o acorde (e o desenho rítmico), ao mesmo tempo que *varia*, a cada reapresentação, a disposição de tessitura em que as notas constituintes se apresentam.

De um modo geral, não há um percurso canônico de transformações enunciativas nas obras musicais, há momentos em que se trabalha as transformações de um modo mais gradativo e implicativo, passo a passo, e há outros momentos em que se opera por saltos e concessões, por exemplo seguindo de uma *reiteração* para uma *sobreposição* diretamente etc.

As estratégias levam em conta tanto a linearidade quanto a concomitância temporal, ou seja, uma *sobreposição* poderá vir cronologicamente depois de uma *reiteração*, e não somente em concomitância. A *sobreposição* é como um novo objeto no campo perceptivo do sujeito, diferente e afastado, que é colocado em contato com os anteriormente apresentados, seja em concomitância ou em linearidade cronológica.

Se nos lembrarmos da primeira citação que utilizamos nesta parte, do compositor Luciano Berio (1998), poderemos pensar no modo como os sujeitos desta prática mobilizam essas estratégias discursivas em uma "temporalidade musical".

Ao afirmar que a qualidade do "tempo" musical é o que nos permite "escutar, analisar e comentar o que está diante do nosso olho" (BERIO, 1998, p. 69), o autor, ao nosso ver, além de reforçar a argumentação sobre a dependência musical que tanto enfatizamos, entende que essa "temporalidade" condiciona a própria percepção dos sujeitos. Portanto, o pacto que apontamos anteriormente é firmado através de um acordo em que predominam as qualidades desta "temporalidade musical" (*idem*).

A temporalidade que o autor propõe não nos parece estar ligada a uma ordem cronológica de eventos enunciativos, ou seja, uma ordem de concomitâncias ou não entre o sonoro/musical e o visual/cênico, mas sim a uma "temporalidade" que impõe proporções relacionais e **durativas** em nosso modo de perceber uma obra.

Esse pensamento está baseado nas proposições do semioticista francês Claude Zilberberg, autor do que é conhecido como *Semiótica Tensiva*. As descrições detalhadas do pensamento e das ferramentas que o autor propõe serão feitas no próximo capítulo deste trabalho, porém sentimos a necessidade de apresentar pelo menos algumas balizas teóricas para argumentarmos sobre a *regência musical*.

Zilberberg nos apresenta, de modo geral, uma maneira de analisar a elasticidade das interpretações e percepções dos objetos que frequentam o nosso *campo de presença* (cf. ZILBERBERG, 2001) perceptivo. Partindo de ferramentas que descrevem as *dependências* internas e dinâmicas de estruturas autônomas (cf. HJELMSLEV, 1991), ou seja, de *linguagens*, o autor dá ênfase à força da *foria*, do "sensível". Sensível que, predominantemente, *direciona* as correlações dinâmicas entre as grandezas hierarquizadas das *dependências* que definem e organizam uma linguagem.

O modo de analisar o sistema estrutural de uma linguagem, que se ancora principalmente na teoria Glossemática que o linguista Louis Hjelmslev desenvolve ao longo da

sua produção, baseia-se na dedicação à estrutura como uma "entidade autônoma de dependências internas" (HJELMSLEV, 1991, p. 32). Zilberberg ainda aponta como definição complementar dessa máxima, a combinação de uma *singularidade* ("entidade autônoma") e uma *pluralidade* ("dependências internas") (ZILBERBERG, 2011, p. 16).

Se levarmos em conta que estamos lidando com uma *prática* (*Música Cênica* no interior da *Música Contemporânea*) que se integra ao corpo autônomo da *linguagem musical*, a *dependência* que tanto enfatizamos neste trabalho se organiza então pela relação hierárquica entre, a princípio, duas grandezas: a *presença musical* e a *presença cênica*, com a ressalva de que ambas se submetem a uma *regência musical*.

Com o objetivo de nos aproximarmos o máximo possível das condições perceptivas dos sujeitos envolvidos na *Música Cênica*, iremos propor uma aproximação dos apontamentos que Luciano Berio expõe no trecho citado acima, e a proposta de uma análise estrutural do aspecto sensível da percepção (cf. ZILBERBERG, 2001; 2011).

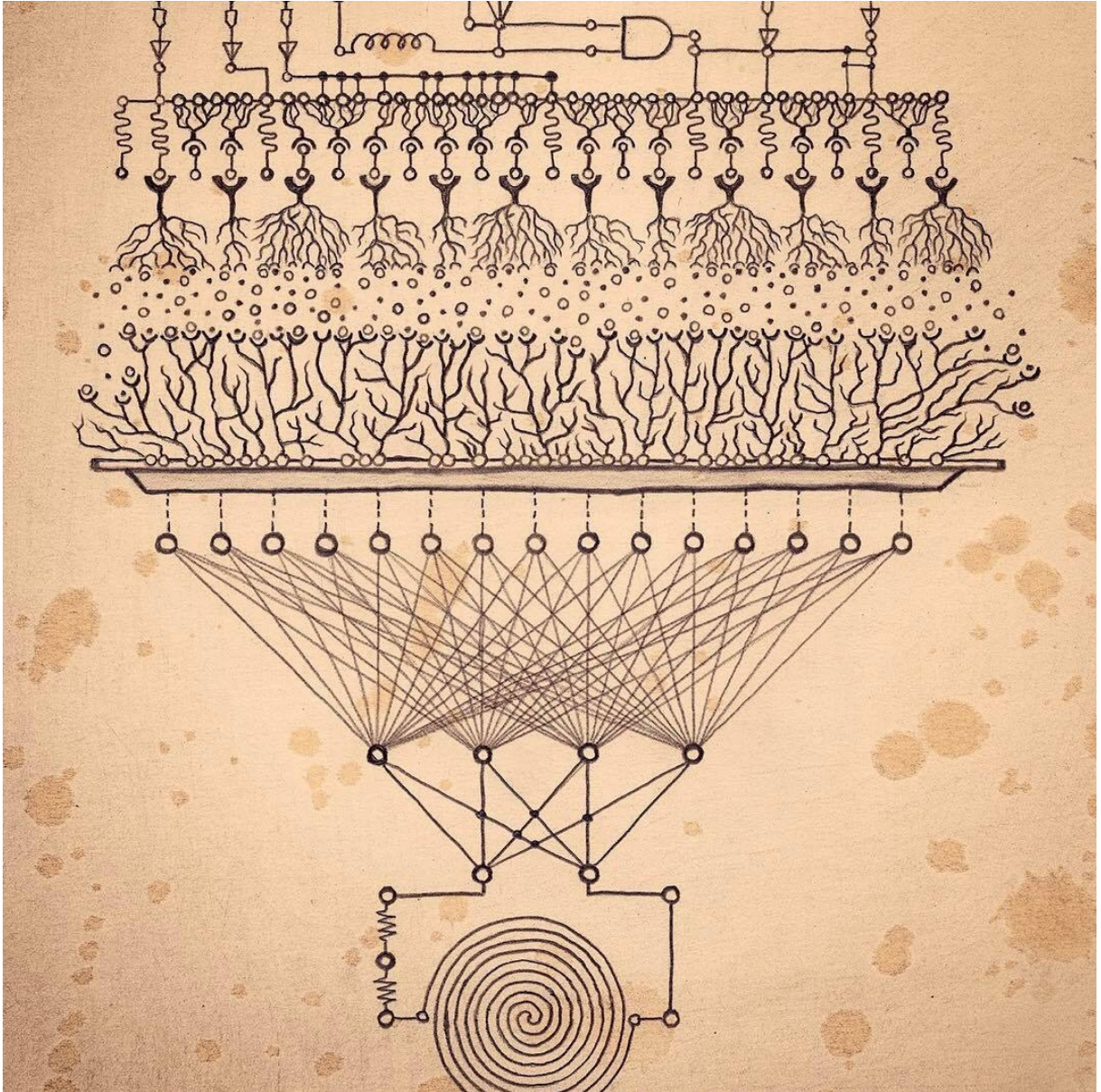
Para esclarecer a ligação entre os dois pensamentos, o do semioticista com a do compositor, precisamos compreender que a *força* que citamos é entendida figuradamente como a "massa energética" sensível e afetiva do sujeito. Essa energia, *direcionada* pelo embate de forças da *tensividade* contida em uma determinada *dependência*, acaba caracterizando o próprio *dever* que identifica um sujeito.

A depender do modo como um sujeito mobiliza sensivelmente e afetivamente a sua percepção, ele acaba por construir e selecionar esses ou aqueles *valores* de sentido que são consequentes deste embate, o alocando em um universo discursivo característico e em práticas humanas específicas.

Por obscuro que pareça à primeira vista, é afirmar de um modo simples a predominância dos aspectos *sensíveis* que regem os *inteligíveis* da nossa percepção humana. Ao homologar a regência do sensível proposta pela tensiva, à *regência musical*, de modo algum estamos endossando uma visão mais "intuitiva" da percepção musical, nossa intenção é exatamente o oposto. Quanto mais domínio e fluência nos procedimentos sonoro-musicais, mais elaborada é a construção de efeitos sensíveis que organizam o arco de significação de uma obra musical.

A partir do segundo capítulo iremos nos debruçar mais minuciosamente, com auxílio das ferramentas da semiótica, na proposta de uma metodologia de análise das obras de *Música Cênica*.

CAPÍTULO 2
MÚSICA CÊNICA SOB O PRISMA DA SEMIÓTICA



Spirit Machine
Daniel Martin Diaz

2.1 Metodologia de Análise

Se se faz abstração de toda relação imposta por sua natureza interna, resta apenas isto: existe uma relação das qualidades particulares entre si tal que eu posso passar de uma a outra. [...] Quem se indagar qual intermediário pode ser encontrado de um objeto para outro, se o objeto ele mesmo permanecer indiferente, responderá necessariamente: é o espaço. [...] Que A e B não formem cada qual um mundo em si é o que diz a observação do espaço. Este é o sentido do lado a lado.

Rudolf Steiner

No primeiro capítulo apresentamos uma caracterização geral da *Música Cênica* e, a partir deste momento, focaremos nas articulações mais detalhadas dos seus mecanismos de sentido específicos. Através do auxílio das ferramentas semióticas, principalmente pelos procedimentos da semiótica tensiva (Cf. ZILBERBERG, 2001, 2011), detalharemos uma possível metodologia de análise das obras de música cênica e, no último capítulo, faremos uma breve caracterização estilística de três autores brasileiros desta prática.

A escolha terminológica por música cênica se ancorou tanto nas **seleções** históricas e estruturais da recensão efetuada, quanto nos autores brasileiros que confluem na ideia da predominância dos elementos musicais, que regem os traços cênicos de uma performance.

Optamos por uma descrição da música cênica através de uma **triagem histórica**, cuja sua abrangência se limita, neste trabalho, ao campo da *música contemporânea de concerto*; propomos também uma **triagem estrutural** que se subdivide em *presença musical* e *presença cênica*, em maior ou menor dependência de uma *regência musical*.

A carência de metodologias para análise dos objetos híbridos, ou que ao menos colocam em contato elementos performáticos e sensoriais que reconhecemos como constitutivos de outras linguagens artísticas, nos conduziu a um percurso que encontrou funcionalidade nas ferramentas de análise do sentido que a semiótica oferece. Salvo o único caso em que comentaremos, brevemente, a *Analysing Musical Multimedia*, metodologia proposta por Nicholas Cook (1998), e utilizada por Fernando Magre (2017) na análise das obras de *Música Cênica* de Gilberto Mendes.

Tendo em vista que a metodologia será ligada principalmente à **triagem estrutural** que fazemos desta prática, não apresentaremos, diretamente, a variedade de usos estilísticos e históricos, como uma espécie de tipologia de performances da música cênica. Através do **contato** entre as *presenças* musicais e cênicas que são orientadas por uma *regência musical*, trabalharemos com a hipótese de um mecanismo subjacente de construção de sentido dos objetos de *Música Cênica*.

A metodologia, portanto, poderá ser aplicada a qualquer objeto que coloque em **contato** as duas presenças citadas (musicais e cênicas), desde que se mantenha a ideia de uma *regência musical* que direcione as significações. A abrangência que delimitamos neste trabalho tem um caráter operatório, visando tanto a afinidade dos autores, quanto um *corpus* reduzido para a pesquisa.

2.2 Sincretismo

Os objetos que se deixam visualizar pelos matizes de mais de uma *linguagem* e, em geral, através de mais de uma sensorialidade, recebem a qualificação de "complexos", "sincréticos", "híbridos", "multimídias" etc. Dentre as práticas artísticas *performáticas*, acreditamos que todas têm seus graus de sincretismo, sejam de linguagens e/ou de captação sensorial.

Talvez umas das perguntas que mais mobilizam os estudos sobre o sincretismo seja como, de fato, reconhecemos que há no objeto, que entra 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 de fato reconhecemos no objeto traços de mais de uma *linguagem* em **contato**, então há, entre as presenças, uma *medida* que tensiona a percepção do objeto, a ponto de essa *tensão* modificar o modo como cada linguagem separada é constituída.

Portanto, existe uma dependência na relação e nas medidas que o sujeito estabelece com o objeto que entra em seu *espaço tensivo* (cf. ZILBERBERG, 2011). Cada prática artística estabiliza, entre seus agentes, suas *medidas* de **contato**, ou seja, as sensorialidades convocadas são antes mecânicas de um primeiro acesso que, na confluência de conjuntos ou signos, atualizam os possíveis de mais de uma linguagem em realização.

Ao visualizar os traços característicos das linguagens, acreditamos que o sujeito equaciona as *presenças* em uma gradação de **mais** ou **menos** contato entre elas. E ainda a título de hipótese, observarmos que além da tensão entre as presenças em contato, há uma *regência* subjacente que motiva a prevalência do ponto de vista em que o objeto se deixa perceber.

A depender de uma força **maior** ou **menor** dessa *regência*, o objeto pode ou não se ligar mais a uma linguagem do que a outra. A descrição dessa regência nos levaria à resposta mais direta da pergunta que fizemos, e que de modo geral mobiliza a ciência das linguagens pela seguinte questão: o que estrutura a percepção de cada linguagem humana?

Chegamos aqui em um enlace interessante. Se assumirmos que há no objeto sincrético uma espécie de "transformação" na estrutura das linguagens percebidas, a depender das *medidas* que tensionam as *presenças* em **contato**, então a *regência* funciona como uma força que mantém, para o sujeito, uma *base sensível* que se relaciona diretamente com uma linguagem matriz. Linguagem que determina o ponto de vista geral sobre o objeto.

É através deste ponto de partida que entendemos a *Música Cênica* como uma prática artística sincrética, ligada diretamente à *linguagem musical*. Iremos apresentar, primeiramente, um **modo de contato** que servirá para balizar as gradações entre as *presenças* desse objeto sincrético. E, por fim, alguns breves direcionamentos que procuram analisar a *regência musical* a partir das ferramentas semióticas.

2.3 Modos de Contato

Apresentaremos brevemente duas direções metodológicas, uma pela musicologia (COOK, 1998) e outra pela linguística (HJELMSLEV, 1937; CARMO JR., 2007), e com base no paralelo que apresentaremos, iremos trazer a peça *Son et Lumière*, de Gilberto Mendes, para dar início à análise semiótica.

O musicólogo Nicholas Cook (1998) propõe um método chamado *Analysing Musical Multimedia*, no qual procura "refletir sobre as formas de interação entre a música e outras mídias, principalmente sobre como ocorre a construção de significados a partir de tais interações" (MAGRE, 2017, p. 81).

O modelo do autor se baseia em um teste de *similaridade* seguido de um teste de *diferença* no relacionamento entre as mídias⁴⁶. A partir dos resultados alcançados, os objetos multimídias são classificados em três modelos: *conformidade* (conformance), *complementação*

⁴⁶ Cook estende o significado de *mídia* para o que entendemos, de modo geral, como *linguagens*.

(*complementation*) e *contestação* (contest). O quadro abaixo ilustra a hierarquia de análise proposta:

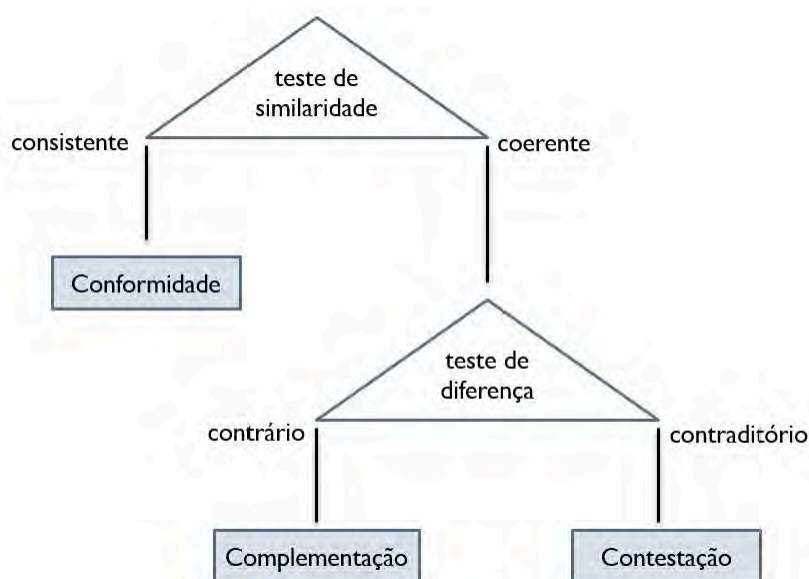


Fig. 10: Teste de similaridade e diferença
(COOK 1998, p 99 apud MAGRE 2017, p. 84)

Cook propõe o modelo através das investigações sobre metáforas **consistentes** e **coerentes** dos autores Lakoff e Johnson (1980 apud COOK, 1998). Na busca de um paralelo entre o modo como dois enunciados metafóricos interagem com o **contato** entre duas *mídias*, o autor procura classificar os objetos multimídias a partir de *semelhanças* e *diferenças* qualitativas do conteúdo ("situação" ou "imagem"), com o modo como se configura o enunciado discursivo das metáforas.

Se observarmos a ligação teórica de base do autor (LAKOFF e JOHNSON, 1980), chegamos a ideia de que apreendemos o significado dos discursos a partir de um *espaço genérico*, no qual ao menos dois *inputs* seriam transformados a partir de uma *integração conceitual* (*blending*). A depender de como os *inputs* (ou *mídias*) passam pelos testes de *similaridades* e *diferenças*, o autor classifica os *blendings* nos modelos presentes no quadro anterior.

Parece-nos possível colocar em paralelo o embasamento teórico de Cook, mesmo com algumas ressalvas⁴⁷ teóricas de base, com o conceito de *sincretismo* do linguista Louis Hjelmslev (1975). No seu *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, o autor dinamarquês

⁴⁷ Os autores Lakof e Jhonson se aproximam das teorias cognitivas, enquanto a teoria glossemática de Hjelmslev é herdeira do estruturalismo saussuriano.

aponta que "chamaremos de *superposição* uma mutação suspensa entre dois *funtivos*, e a categoria estabelecida por uma superposição será (nos dois planos da língua) um *sincretismo*" (HJELMSLEV, 1975, p. 93).

Dessa maneira, tanto a *integração conceitual (blending)* como o *sincretismo*, são resultantes (complexas) de uma interação estrutural entre (ao menos) dois membros (*inputs* ou *funtivos*). Um pequeno detalhe, que será retomado no fim deste capítulo, poderia ser ressaltado. O *sincretismo*, ao modo hjelmsleviano, pode ser pensado como um dispositivo que opera *aberturas e fechamentos*, ou seja:

Quanto maior o número de termos de uma categoria [termo complexo], maior a abertura dessa categoria e inversamente. Quanto mais aberta uma categoria, mais matizado é o sentido, quanto mais fechada uma categoria, menos matizado é o sentido. O dispositivo que controla tal processo de *abertura* e *fechamento* das categorias é denominado *sincretismo* (CARMO JR., 2005, p. 47 - grifos nossos).

Estamos cada vez mais próximos das questões iniciais deste capítulo. O paralelismo aqui colocado, entre as noções de *sincretismo* e *blending*, revela uma afinidade estrutural subjacente, que se aprofundará a partir dos desdobramentos *tensivos* propostos por Zilberberg (2001). Apresentaremos, para então seguir, um modelo que se aproxima mais das propostas desta pesquisa.

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, 1972, p. 134). A categoria de caso (genitivo, acusativo, dativo etc.) sempre se estabelece na relação entre dois objetos. Portanto, a categoria em contato seria analisada pela ordem das dimensões, sendo a primeira obrigatória, e as outras duas se fosse possível.

Hjelmslev ainda desdobra a *coerência* em mais duas variantes: a *inerência* (interioridade/exterioridade) e a *aderência* (contato/não-contato). A partir dessas dimensões e desdobramentos, José Roberto Carmo Jr. (2007) propõe uma interpretação que transforma a dimensão hierárquica da *intimidade* em uma escala contínua de *graus de intimidades*, em sequência, *inerência*, *coerência*, *aderência*, *incoerência*:

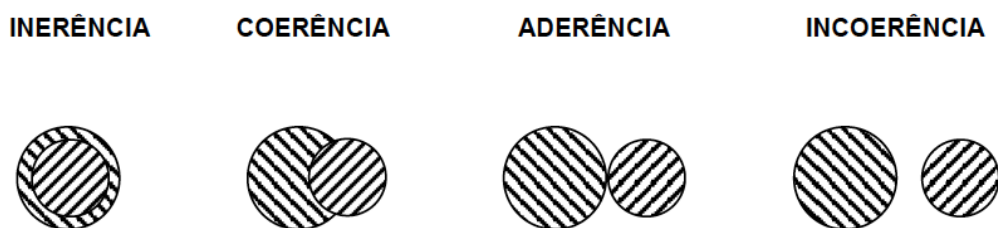


Fig. 11: *Graus de Intimidade*
(CARMO JR. 2007, p.152)

Carmo utiliza essa escala ao entrar em confluência com o conceito de *prótese*, de Umberto Eco (1999), para apresentar o *instrumento musical* como um "prolongamento semiótico". "É nesse sentido que os instrumentos musicais, meios de discursivização musical por excelência, constituem casos exemplares de próteses, uma vez que são extensões de um /poder-fazer/ musical" (CARMO JR., 2007, p. 151).

A partir dessa definição de instrumento musical como *prótese*, o autor estabelece uma gradação de *intimidade* entre o instrumento e o corpo do sujeito. A *inerência* se configura entre a voz e o corpo, pela própria característica física inerente ao sujeito; a *coerência* se estabelece entre os instrumentos de sopro e de cordas com o corpo, "de modo que a gestualidade do corpo ganha uma *extensão* sobre o elemento vibrante do instrumento, sem no entanto confundir-se com ele"; a *aderência* está relacionada aos "instrumentos em que o contato corpo-prótese é mediado por algum tipo de mecanismo", por exemplo o piano; e por fim, a *incoerência* é observada na relação entre o corpo do sujeito e *sequenciadores*, ou computadores, como elo menos íntimo dessa relação corpo-prótese (CARMO JR., 2007, p. 153-158).

Carmo também publica um texto que servirá para jogarmos luz sobre um procedimento importante para a semiótica discursiva, a expansão do conceito de *signo* saussuriano [significante/significado] a partir da *função semiótica* (HJELMSLEV, 1975).

No artigo "Estratégias Enunciativas na produção do texto publicitário verbovisual", Carmo utiliza os *graus de intimidade* para analisar estratégias sincréticas em objetos publicitários (CARMO JR., 2008, p. 169-184). Nesse texto, o autor questiona "iii) qual é a *relação* entre diferentes *expressões* que, por definição, integram o texto [objeto] sincrético?". A resposta exige um esclarecimento quanto à definição de "expressões", e a sua *dependência* em relação ao *conteúdo*.

A partir da herança saussuriana de *signo*, definida pela oposição [significante/significado], Hjelmslev expande o conceito para a noção lógico-matemática de

função, em que a "semiose" só pode ser apreendida através de uma "função semiótica", função que é produto da *dependência* entre os funtivos *expressão* (significante) e *conteúdo* (significado).

Além das dicotomias saussurianas que se tornaram conhecidas, como [língua/fala], [sincronia/diacronia], [significante/significado] que, respectivamente, encontram paralelos categoriais em Hjelmslev, [esquema/uso], [sistema/processo], [expressão/conteúdo], há um princípio saussuriano (arbitrariedade), e um eixo analítico hjelmsleviano (caráter hierárquico), que poderão esclarecer essa primeira expansão do método semiótico.

A noção de *arbitrariedade*, que afirma o caráter *imotivado* da semiose em relação a uma "natureza real" do objeto, não deve ser ligada apenas à noção de *signo*, "e sim estender-se ao conjunto da semiose, na medida em que o **arbitrário** significa que aquilo que acontece poderia não ter acontecido" (ZILBERBERG, 2011, p. 18).

A ideia de que a semiótica, desde Saussure, tem por objeto prioritário a problemática do *possível* (cf. ZILBERBERG, 2011), e não a constituição do "real" e do "acontecido" como um primeiro fator que motiva as *formas* e o *sentido* nas linguagens, confere à teoria o primado das relações internas, que estruturam as linguagens, o que culmina na máxima "entidade autônoma de dependências internas" (HJELMSLEV, 1991, p. 32).

A projeção e expansão da noção de *arbitrariedade* sobre o "conjunto da semiose" é operada por Hjelmslev a partir de um "caráter hierárquico", ou seja, a lógica-matemática atua na estrutura de uma linguagem por *dimensões* hierarquicamente organizadas. Portanto, a *função* que estabelece a semiose, dentro do ponto de vista de um sujeito, como primeira apreensão sensível e inteligível, é a *função semiótica*, estabelecida entre um *plano de expressão* e um *plano de conteúdo*:



Fig. 12: Dimensões Hierárquicas do "conjunto da semiose"⁴⁸

⁴⁸ Além da subdivisão dos *planos* em *forma* e *substância* ser um fechamento argumentativo do princípio de *arbitrariedade*, é também um modo compreender que **só** é possível apreender uma *substância*, de *expressão* ou de *conteúdo*, através de uma *forma*. Não trataremos deste desdobramento lógico em pormenores por conta da

As dimensões dessa "árvore" lógica de *dependências* internas, que só "significam" pela qualidade das suas funções pressupostas, nos oferece um primeiro nível de pertinência para observar as **categorias** (*funções*) constitutivas tanto de uma linguagem, como dos seus objetos. Na descrição do exemplo a seguir, apresentaremos algumas categorias, de *conteúdo* e de *expressão*, que irão esclarecer algumas qualidades de cada um dos planos, e o início de uma metodologia para os objetos sincréticos.

Voltamos, então, à pergunta feita por Carmo, sobre qual seria a relação entre as diversas expressões, de linguagens distintas, que integram um objeto sincrético. Para exemplificar essa forma de descrever uma semiose, através da primeira pertinência, a *função semiótica*, tomemos de exemplo a peça *Son et Lumière* (1968), de Gilberto Mendes:



Fig. 13: *Son et Lumière* (MENDES, 1968)

Se lembrarmos da gradação entre as *presenças* que acreditamos compor a *dependência* principal da *Música Cênica*, a relação entre elementos musicais e cênicos, a peça de Mendes encontra-se localizada no polo limite da predominância cênica. Tomamos de exemplo exatamente essa obra para enfatizar a força ainda presente da *regência musical*:

extensão necessária, tendo em vista que buscamos nos aproximar da semiótica tensiva, disciplina que agrega o tratamento da *substância* na sua ferramentaria metodológica.

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 tomasse 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 desencontradamente, 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.



Fig. 14: *Son et Lumière* – partitura/roteiro (MENDES, 1968, p. 1)⁴⁹

⁴⁹ Trechos da performance analisada podem ser vistas no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=XjGVBAfOV6g>.

2.3.1 *Son et Lumière*

A peça é composta para uma modelo⁵⁰ [manequim] feminina, dois fotógrafos masculinos, SOM de piano gravado em fita magnética e LUZ de flashes fotográficos. Ela se configura na alternância entre dois **quadros** bastante distintos, um "SEM SOM" (nº 1, 2, 4, 6, 8 e 10) e outro "COM SOM" (nº 3, 5, 7 e 9). Focaremos nossa análise, diluída ao longo deste capítulo, a partir das indicações contidas na *partitura/roteiro*, pela ausência de uma *performance* completa gravada.

O primeiro quadro é predominantemente cênico, no qual a modelo, que também é a instrumentista, é perseguida pelos fotógrafos (*paparazzis*) em volta do piano. Procuraremos observar no *conteúdo* desse quadro alguns aspectos *narrativos* e *discursivos* que poderão fortalecer o modo como se relacionam as duas partes da música. Já o segundo quadro, bastante diferente, possui apenas um acorde dissonante⁵¹ do piano, que é gravado e projetado por caixas de som, acorde que está em *contraponto* com vários disparos de flashes fotográficos em direção à plateia.

A *narratividade* dos primeiros quadros ("SEM SOM") pode ser dividida em três percursos narrativos simples: o da a) /instrumentista/, o da b) /modelo/ e o dos /fotógrafos/. Todas as três são narrativas *disjuntivas*, pois nenhum dos sujeitos/actantes entra em conjunção com seus objetos de valor (cf. GREIMAS, 1966).

A ideia de *narratividade*, como um nível pertencente ao *plano do conteúdo*, foi amplamente desenvolvida por Algirdas Julien Greimas a partir de uma síntese, principalmente sintática, das diversas funções narrativas propostas pelo russo Vladimir Propp. Na imanência de um objeto, as estruturas *narrativas* fazem parte de um modo de analisar e descrever o *conteúdo*, a partir de "um princípio universal de formação" (HJELMSLEV, 1975, p. 79).

Greimas propõe um *percurso gerativo do sentido* constituído de **três** níveis de análise do *conteúdo*: *fundamental*, *narrativo* e *discursivo*, respectivamente, "do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto" (BARROS, 1999, p. 9). Esse princípio universal, que de certa forma fundamenta e particulariza o modo como funciona o *percurso*, pode ser ancorado no

⁵⁰ Substituímos *manequim* por *modelo*, pois a primeira acepção se remete mais recentemente apenas aos corpos humanos (feminino ou masculino) artificiais que são expostos em vitrines de lojas, enquanto *modelo* se remete às pessoas que posam e/ou desfilam profissionalmente. Pesquisado em: <https://www.priberam.pt/dlpo/manequim>.

⁵¹ As relações de predominâncias intervalares serão expostas no andamento da análise, principalmente do *plano da expressão*.

início do capítulo *Esquema e Usos Linguísticos*, em que Hjelmslev trata das *semelhanças e diferenças* entre as línguas:

A priori, talvez se poderia supor que o *sentido* que se organiza pertence àquilo que é comum a todas as línguas e, portanto, às suas semelhanças; mas isto é ilusão, pois ele assume sua forma específica em cada língua; ***não existe formação universal mas apenas um princípio universal de formação*** (HJELMSLEV, 1975, p. 79 - grifos nossos).

Se entendermos que "um princípio universal de formação" é o que sustenta o *percurso gerativo do plano do conteúdo*, independente de se tratar de uma linguagem verbal ou uma linguagem não-verbal, compreendemos que, como sugere Greimas, o percurso gerativo do *conteúdo* é geral e humano, e não específico de uma linguagem ou de outra. Não haveria, portanto, um conteúdo teatral, musical, jornalístico, etc., haveria apenas conteúdos humanos manifestados por *expressões* distintas.

Sendo assim, se trouxermos a pergunta, que estamos carregando de fundo, sobre quais são as *linguagens*, ou traços de linguagens, que formam a espessura do *plano de expressão* de um objeto sincrético, poderemos, a partir de agora, entender que independente da quantidade de categorias da *expressão* (musicais, teatrais, etc.) mobilizadas, o modo de produzir os *conteúdos* será sempre geral, por mais abstrato/sintático ou concreto/figurativo que seja.

A *disjunção* dos sujeitos com seus objetos de valor, característica dos três percursos narrativos na peça de Mendes, pode ser observada da seguinte maneira:

a) (SUO)⁵² A actante **/instrumentista/** entraria em *conjunção* com seu objeto de valor, caso ela, por fim, tocasse o piano. No entanto, no primeiro quadro "SEM SOM", ela "rodeia o piano, ergue sua tampa, senta-se à banqueta e olha alguns segundos o teclado, e depois levanta", assim como no quadro nº 9 ela "está imóvel, sentada junto ao piano, com as mãos sob o teclado, **como se tivesse tocado** o acorde que é ouvido", enquanto na verdade, o som do acorde é projetado pelas caixas de som, e não pelo instrumento.

b) (SUO) A actante **/modelo/** entraria em *conjunção* com seu objeto de valor, caso ela assumisse o seu objetivo ou de posar ou de desfilhar para os paparazzis. No entanto, nos quadros "SEM SOM", ela entra em cena e circula

⁵² (SUO) e (SnO) são abreviações da *sintaxe narrativa*, na qual SUO é um "sujeito em *disjunção* com objeto", e SnO é um "sujeito em *conjunção* com objeto".

"desorientadamente, sempre se esquivando [a contra gosto] dos fotógrafos," e sai de cena sendo seguida pelos fotógrafos que "**tentam** bater um instantâneo". Inclusive, às vezes, parece que vai entrar em *conjunção* com seu percurso quando "dá a impressão de que vai ficar imóvel, posar para a fotografia, mas volta a se movimentar, como se não tomasse conhecimento dos fotógrafos".

c) (SUO) O actante **/fotógrafos/** entraria em *conjunção* com seu objeto de valor, caso ele conseguisse tirar um "instantâneo" da **/modelo/**, porém, apesar de se escutar o som dos clicks das máquinas fotográficas nos trechos de vídeo editados da *performance* (ver nota 4), a indicação na *partitura/roteiro* ressalta que os fotógrafos "**tentam** bater um instantâneo", mas em momento algum há uma indicação de que de fato eles conseguem.

De um modo simples: a) a **/instrumentista/** não toca o piano; b) a **/modelo/** não posa ou desfila; c) e os **/fotógrafos/** não tiram as fotos. A *disjunção* desses sujeitos/actantes cria um efeito de incompatibilidade dos **/atores/** com o **/tema/** predominante de **/concerto de música/**, em que a **/figurativização/** operada pelo **/piano/**, objeto central que irradia essa *isotopia*⁵³ musical, enfatiza ainda mais as narrativas *disjuntivas* da peça.

Para descrevermos essa incompatibilidade, procuraremos observar como Mendes escolhe **três conectores semânticos** para equacionar as três narrativas disjuntivas. O modo de analisar, a partir dos conectores, assim como a partir das diferenças, como comumente é feito nas análises semióticas, não deixa de ser uma maneira de observar os **modos de contato** que se estabelecem entre as linguagens envolvidas, a partir da organização geral do conteúdo.

Os conectores funcionam como elos em comum entre categorias semânticas. Um dos conectores do objeto analisado é a *figurativização espacial* do "teatro" propriamente dito, pois a configuração de "palco-platéia" é comum à prática performática das três narrativas que descrevemos: uma **/modelo/** desfila em um palco para uma platéia e **/fotógrafos/**, assim como a **/instrumentista/** se apresentam em um palco para uma platéia e, oportunamente, para **/fotógrafos/**.

Outro conector é compreendido pela *encenação (figurativização de pessoa)*, que engloba e caricaturiza os percursos temáticos e figurativos tanto de um **/concerto de música/**

⁵³ O conceito de *isotopia*, articulado no *nível discursivo* do percurso gerativo, designa, a partir de Greimas, a recorrência de traços semânticos, quer sejam de ordem *temática (abstrata)* ou de ordem *figurativa* (GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J., 2008, p. 275).

como de um /desfile de moda/. A projeção espaço-temporal de um "aqui-agora" da performance cênica gera, conseqüentemente, uma confluência que enfatiza um efeito de sobreposição das práticas (musicais/de moda/fotográficas) dos percursos citados.

Por fim, um terceiro conector liga as *isotopias* salientadas pelos três /atores/ da peça. As figuras de conteúdo /modelo/ e /instrumentista/ se amalgamam em apenas "um corpo", na mulher que se caracteriza como o actante (sujeito) de duas narrativas - a da modelo e a da instrumentista. Algumas temáticas que são comuns a ambas as práticas, como /popularidade/, /prestígio/, /fama/, /glamour/ etc., se fortalecem a partir dessa sobreposição, e também a partir da atuação dos /fotógrafos/ como *paparazzis*⁵⁴.

Os três conectores apresentados pertencem tanto à *presença cênica* quanto à *presença musical*, ou seja, a *figurativização espacial* ("palco-plateia"), a dinâmica de *encenação* dos personagens, e a *isotopia temática* da fama (/popularidade/, /celebridade/, /prestígio/, /glamour/), comum aos três programas narrativos, encontram-se, nesse nível, em uma **inerência** caracterizante.

No entanto, o modo de organização dessas narrativas não deixa de criar alguns "estranhamentos" na peça. Apesar da figura *palco-plateia* ser comum às três práticas, o piano, juntamente com a figura do instrumentista, estabelece a isotopia temático-figurativa de um concerto de música, salientando uma maior presença musical do que cênica da obra. Isso implica em um efeito de estranhamento na presença concomitante das práticas de /desfile/ e /fotográficas/ na performance, como se estivessem fora do lugar. Agrega-se a essa prevalência musical, o fato de que se pressupõe um [compositor de música] como criador da performance.

Dito de outro modo, a ambigüidade que se estabelece no sincretismo actancial entre /modelo/ e /instrumentista/ coloca em dúvida e em suspensão o próprio "ser" desse sujeito. O /piano/, o /concerto de música/ e o /compositor/ ajudam a enfatizar a *presença musical* da /instrumentista/, porém, os /fotógrafos/, e as poucas vezes em que a /modelo/ **quase** se deixa fotografar, geram o estranhamento já comentado. O efeito desse estranhamento será mais bem explorado depois que descrevermos algumas categorias do *plano da expressão*.

Para seguirmos na descrição do quadro mais "musical" da peça ("COM SOM"), é importante ressaltar a diferença entre a figurativização do /piano/ e o próprio /som-timbre do piano projetado/. Enquanto a /**figura**/ /piano/ está reforçando a isotopia do /concerto de música/,

⁵⁴ *Paparazzi's* são, em geral, fotógrafos/repórteres que "perseguem" famosos sem a sua autorização, expondo em público as atividades do seu cotidiano.

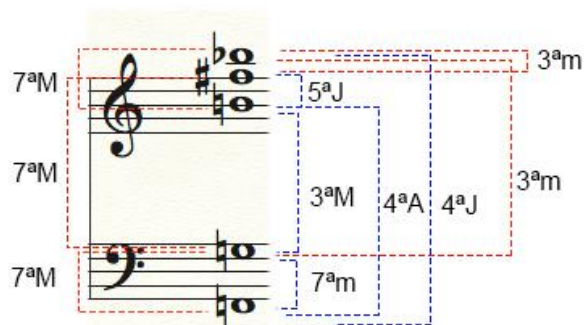
o /som-timbre de piano/, projetado pelas caixas de som, invalida a própria função do instrumento dentro da prática musical-performática.

Nesse prisma, se pensarmos o /piano/ como um actante no nível narrativo, seu percurso também seria *disjuntivo*, tendo em vista que mesmo o /som-timbre de piano/ não é projetado, espacialmente, a partir do seu corpo de ressonância. Portanto, o /piano/ entra em *disjunção* com o /soar/ que lhe é característico.

Entre as categorias e parâmetros musicais de *expressão*, o segundo quadro apresenta um acorde de piano com predominância de intervalos dissonantes. A configuração harmônica e minuciosa do acorde não nos parece tão pertinente para a construção do sentido, até porque não há um encadeamento de relações harmônicas, ou mesmo combinações "colorísticas", durante o discurso sonoro da peça.

A diferença entre acorde consonante ou dissonante nos parece ser suficiente para qualificar esse evento sonoro do segundo quadro. O modo como ouvimos um aglomerado de alturas não se deixa descrever tão facilmente a partir da configuração intervalar, tendo em vista que a relação dissonância/consonância depende do contexto sonoro em que o acorde está incluído.

Sendo assim, como não há um contexto harmônico para que possamos relacionar as diferenças e predominâncias, o único acorde, repetido exatamente igual durante toda a peça, precisa ser relacionado a um consenso comum da prática musical, onde a predominância de intervalos dissonantes caracteriza o acorde⁵⁵:



7ªM (3) - 3ªm (2) - 4ªA (1) - 7ªm (1) - 4ªJ (1) - 3ªM (1) - 5ªJ (1)

Fig. 15: Predominâncias Intervalares

⁵⁵ Acreditamos que relacionar o acorde em questão com algum modo, campo harmônico ou mesmo obra específica, passaria do escopo dessa análise, tendo em vista que o objetivo primeiro é observar os **modos de contato** entre os elementos *musicais* e *cênicos* na imanência do objeto, mesmo que se recorra, inevitavelmente, à pequenas ressonâncias proveniente das práticas musicais e cênicas.

A acorde é gravado com a intensidade /forte/ (*fff*), uma duração /longa/ ("manter o pedal aberto e os dedos pressionando as teclas até a extinção do som"), e projetado pelas caixas de som no "volume máximo possível sem distorção". Na projeção do acorde os /atores/ se imobilizam e, "quatro segundos após o acorde gravado soar, os flashes das máquinas fotográficas são disparados desencontradamente, em distâncias temporais desiguais, compondo um **pontilhismo** de luz em contraponto ao bloco de som e decrescendo". (MENDES, 1968, p. 1)

Se seguirmos do mesmo modo como operamos no *plano de conteúdo*, há um *conector isotópico* da *expressão*⁵⁶ que vale ressaltar. O parâmetro de intensidade do acorde, /forte-decrescendo ao nada/, se liga diretamente à intensidade dos flashes, também /forte-decrescendo ao nada/. A diferença está na duratividade da modulação de intensidade, enquanto no acorde do piano ela é /longa/, nos flashes elas são /curtas/, caracterizando, como indica Mendes, um "pontilhismo de luz em contraponto ao bloco de som e decrescendo".

Além do decrescendo de intensidade, há no contraponto "som-luz", um desacelerando da ocorrência dos flashes. Portanto, apesar da diferença durativa da modulação de intensidade, o desacelerando de eventos se liga ao arco extensivo do decrescendo do piano. O quadro abaixo ilustra o contato entre os elementos do *plano da expressão* do quadro "COM SOM":

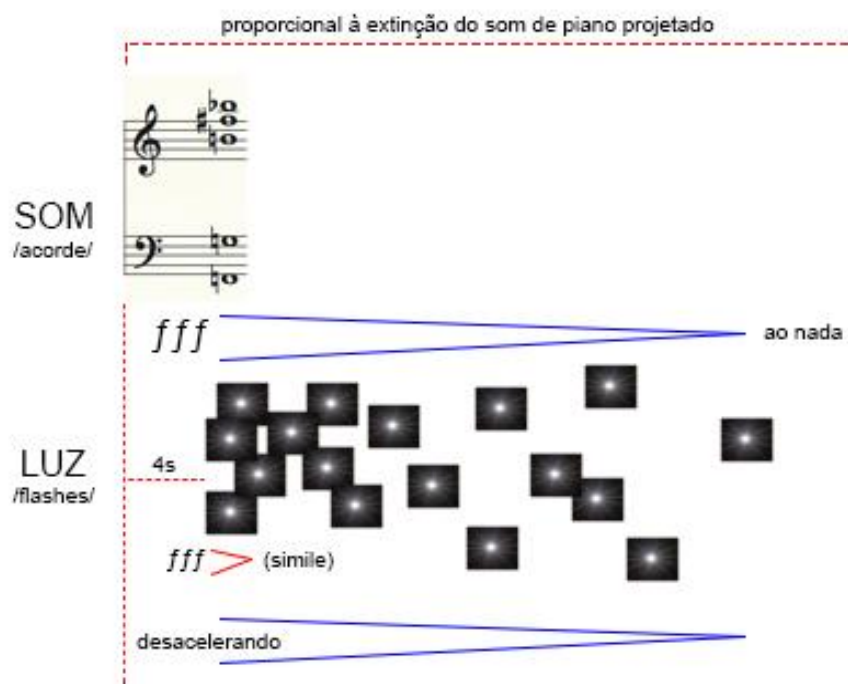


Fig. 16: Contato "SOM" e "LUZ"

⁵⁶ Como assinala Greimas, "nada impede que se transfira o conceito de isotopia, elaborado e mantido até aqui no nível do conteúdo, para o plano da expressão" (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 278).

Cada quadro se deixa observar por aquilo que nele predomina, por isso, no primeiro quadro "SEM SOM" as categorias de *conteúdo* são mais presentes, enquanto no segundo quadro "COM SOM" os arranjos da *expressão* é que são mais pertinentes. Isso não significa que eles não possuam os planos que constituem a *função semiótica*, responsável pela apreensão/compreensão do sujeito, apenas que ela se deixa observar mais por um que pelo outro.

O *plano de conteúdo* nos objetos sonoros/musicais, ou mais abstratos, em geral é bastante sumário. Mas se há qualquer nível de apreensão/compreensão operada pelo sujeito, então há marcas de *conteúdo*, mesmo que simples e abstratas. Vamos observar agora a face menos privilegiada dos quadros anteriores.

Há, no segundo quadro ("COM SOM"), uma relação semântica *fundamental* entre artificialidade e naturalidade, que pode ser percebida através da materialidade dos "instrumentos" que produzem o SOM e a LUZ. Se observarmos primeiro a figura da /máquina fotográfica/ em relação aos /flashes/, há uma ligação direta e **natural** na produção dos /flashes/⁵⁷ a partir do corpo e dos componentes mecânicos das /máquinas fotográficas/ que estão em cena nas mãos dos /fotógrafos/.

Já na relação entre a figura /piano/ e o /som-timbre de piano projetado/, há um vínculo **artificial** na projeção e na produção das ressonâncias sonoras, ou seja, apesar do som escutado ser timbristicamente de um "piano", e de haver um /piano/ em cena, ele não é produzido pelo corpo e pelo mecanismo de ressonância material do instrumento em cena.

Dessa maneira, é possível verificar uma *sanção veridictória* em que os /flashes/ *parecem* e *são* projetados pelas /máquinas fotográficas/, dando um efeito de *verdade natural*, enquanto o /som-timbre de piano projetado/ *parece* mas *não é* projetado pelo /piano, dando um efeito de *mentira artificial*. Sendo o único percurso que se completa em *conjunção*, a da /máquina fotográfica/ que enfim /tira a foto/, ele ganha um destaque dentre os demais percursos, o que será comentado posteriormente.

Reunindo a *verdade natural*, projetada pela relação entre os /flashes/ e as /máquinas fotográficas/, à dinâmica de modulação da intensidade luminosa dos /flashes/ (muito forte/ofuscante-decrescente), é possível projetar, no nível *discursivo*, uma *figuratividade*

⁵⁷ Clarão elétrico momentâneo de grande luminosidade, usado em fotografia. Dicionário Aurélio Online: <https://www.dicio.com.br/flash/>

espacial de grande abrangência que, de certa forma, ofusca ao mesmo tempo que decresce rapidamente:

A intensidade luminosa, por exemplo, só atingirá a significação em discurso ao espacializar-se em forma de brilhos, iluminação, cromatismo, etc. Ao contrário, **a amplitude espacial só é perceptível figurativamente se for submetida ao gradiente da intensidade luminosa.** (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 106 - grifos nossos).

O fato de Mendes indicar a direção dos /flashes/, "contra o público, a fim de que ele seja ofuscado pela claridade", só enfatiza a amplitude da *figurativização espacial* que estamos levantando. Assim como revela uma *isotopia* de /ofuscamento/, que em relação às outras isotopias já apontadas, /popularidade/, /prestígio/, /fama/, /glamour/, salientam a axiologia pejorativa desses campos semânticos.

No primeiro quadro, "SEM SOM", há duas organizações espaciais de força centrípeta, dois centros que atraem as gestualidades dos /atores/. Um centro é em volta do /piano/, em que os atores o "rodeiam" (nº 1 e 9), e o outro centro se desenha em volta da /modelo/instrumentista/ (nº 2, 4, 6, 8, 10), que é perseguida pelos /fotógrafos/.

A /circularidade/, neste caso, reforça uma tensão que está presente nas gestualidades aceleradas dos /atores/, um pouco por conta da caracterização ambígua da /modelo/instrumentista/, no primeiro centro, e o restante pela perseguição dos /fotógrafos/ à /modelo/. Mendes evidencia essa gestualidade acelerada da perseguição indicando que a /modelo/ deve desfilir "desorientadamente, sempre se esquivando dos fotógrafos":

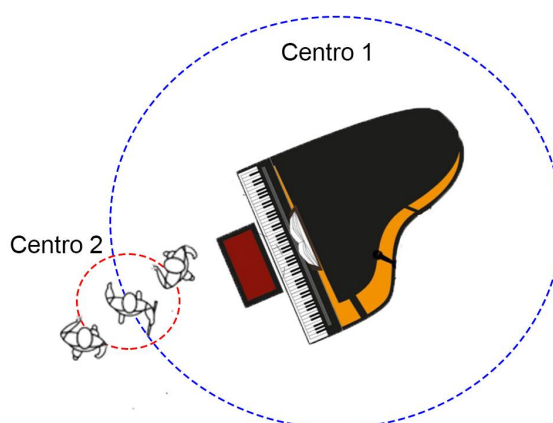
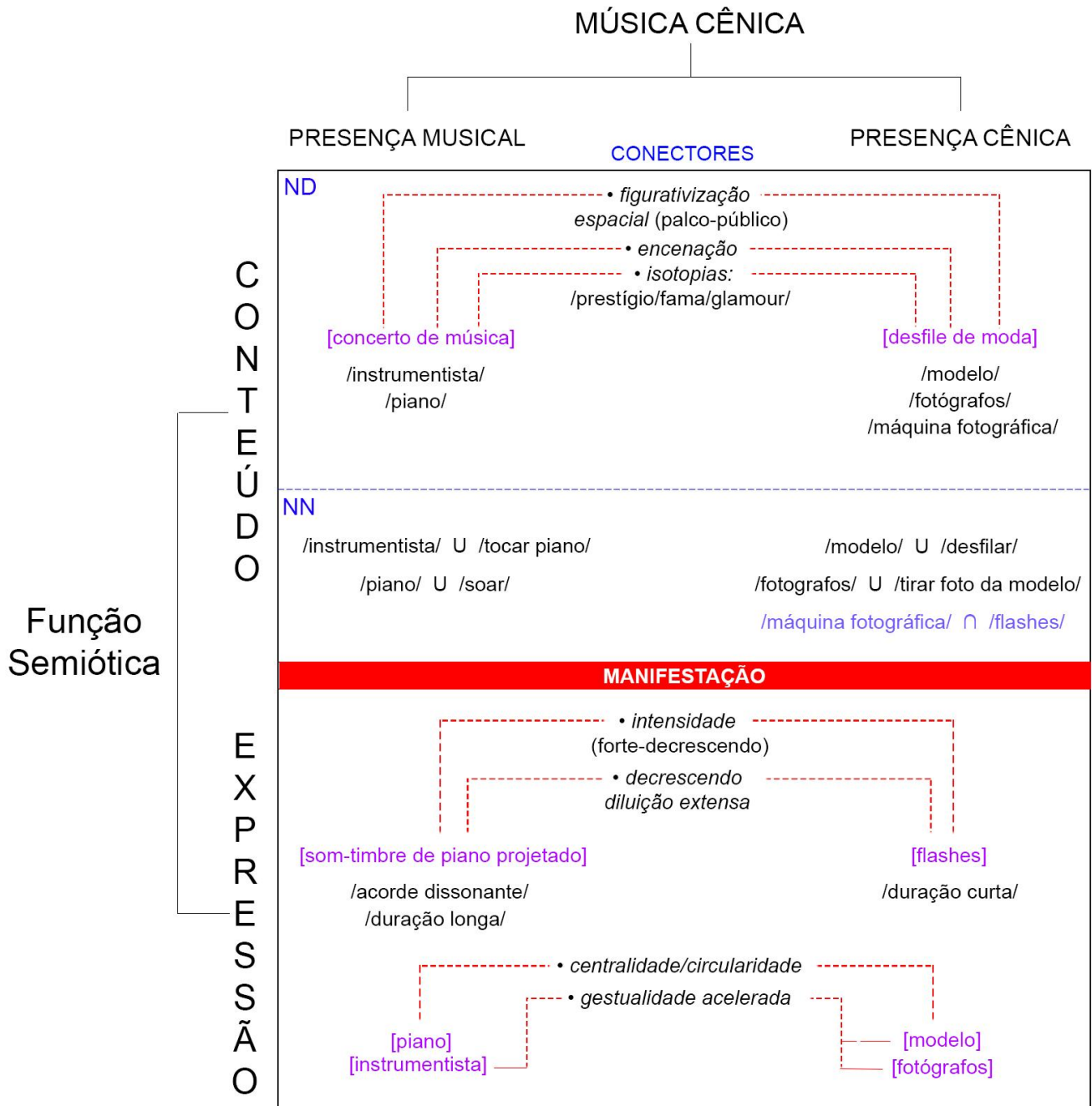


Fig. 17: Centros Espaciais

Neste caso, a gestualidade "desorientada" e acelerada, ou esse não-horizonte resolutivo da /circularidade/, nos ajuda confirmar a *disjunção* e a não-resolução característica dos percursos narrativos da peça. De certa maneira, a análise dos planos separadamente pode ser

feita até determinado ponto, pois ele começam, como vimos nestas últimas páginas, a se amalgamar um no outro.

Segue abaixo um quadro geral da análise dos *planos* de *expressão* e de *conteúdo* da peça *Son et Lumière*, de Gilberto Mendes, cujas categorias foram dispostas de acordo com sua posição entre as *presenças musicais* e *cênicas* que analisaremos na próxima seção:



ND: Nível Discursivo
NN: Nível Narrativo

Fig. 18: Quadro Geral - Função Semiótica

Essa primeira parte da análise, dentro do nível de pertinência que descreve a *função semiótica* a partir de seus *planos (expressão e conteúdo)*, é o início de uma metodologia de análise das obras de *Música Cênica*. Iremos, a seguir, operar uma sintaxe de contato (*triagens e misturas*), a partir das investigações que Claude Zilberberg (2004) faz sobre o tema da *mestiçagem*.

2.3.2 Operadores: *Triagem e Mistura*

Depois de selecionados os conectores (*semelhanças*) e as *diferenças* na imanência do objeto, e algumas ressonâncias provenientes das linguagens e das práticas *musicais e cênicas* que os constituem, descreveremos como sintaticamente se operam os **contatos** na extensão total da peça *Son et Lumière*. O arco extenso nos ajudará a entender, posteriormente, a força que a *regência musical* exerce na percepção do ouvinte.

Se nos preocupamos, num primeiro momento, em selecionar qual o *conteúdo* geral e englobante, e quais as diferentes *expressões* que integram um objeto sincrético, poderemos, a partir de agora, responder a pergunta feita por Carmo (2008) sobre as **relações** entre os diferentes elementos e, também, quais desses elementos predominam na formação do efeito de sentido global de um objeto sincrético, seja de *expressão* ou seja de *conteúdo*.

A análise das **relações** e dos **contatos** entre as grandezas selecionadas será feita a partir das ferramentas da **semiótica tensiva**, em que Claude Zilberberg (2011) procurou gramaticalizar as *direções* afetivas e sensíveis da percepção do sujeito. A ancoragem dessas ferramentas tem o mesmo fundo teórico com o qual estamos conduzindo esta análise.

A *tensividade* zilberberguiana é uma categoria que opera a *dependência* entre a dimensão regente da *intensidade*, o sensível, e a dimensão regida da *extensidade*, o inteligível. É a *tensão* dinâmica dessa dependência que estabelece o *espaço tensivo* da relação entre sujeito e objeto. Portanto, a depender de quais forças dinamizam esse espaço tensivo, esses ou aqueles *valores*⁵⁸ se realizam para o sujeito:

⁵⁸ A noção de *valor* saussuriana é empregada para entender que o sentido reside na **relação** entre os objetos, ou seja, só há *valores relativos* que determinam os objetos uns em relação aos outros. (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 526).

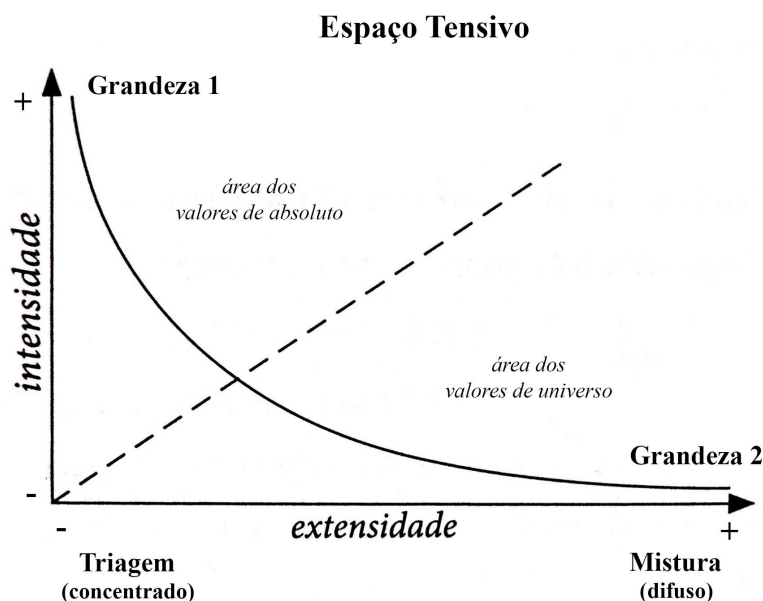


Fig. 19: *Espaço Tensivo (Triagem e Mistura)*⁵⁹

Aos poucos iremos esclarecendo as dimensões e as subdimensões da *tensividade*, assim como a ampliação do método semiótico a partir das ferramentas tensivas. Por ora, basta marcar que estamos trabalhando em um outro nível de análise, o nível tensivo, em que os operadores do eixo da *extensidade* (*triagem e mistura*) nos ajudarão a entender o **contato** entre as categorias levantadas anteriormente.

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 *mistura* opera a partir da *inclusão* de termos nas classes que constituem uma grandeza, enquanto a *triagem* opera a partir da *exclusão* de termos.

Esse ponto de vista leva em conta uma *aspectualização*, de base sintagmática⁶⁰, que é inerente a essas operações. Portanto, existe, numa projeção sintática implicativa, um ponto de partida (incoatividade), uma duração (progressividade) e um ponto de chegada (terminatividade) das transformações que ocorrem nas e entre as classes.

⁵⁹ O gráfico cartesiano é utilizado por Zilberberg em função da dinâmica de **dependência** entre as dimensões da *tensividade* (*intensidade* e *extensidade*), isso implica que a mudança de medida de uma dimensão acarreta uma mudança na medida da outra dimensão.

⁶⁰ Todo objeto pode ser "apreendido sob dois aspectos fundamentais - como sistema [paradigmático] ou como processo [sintagmático]. [...] O **eixo sintagmático** é caracterizado, numa primeira abordagem, como uma rede de relações do tipo "e...e", ou seja, os elementos que constituem um objeto se estabelecem em um rede relacional de co-presença (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 470).

Zilberberg relaciona essa *aspectualidade* inerente, e os operadores da *extensidade* (*triagem* e *mistura*), aos estudos que Hjelmslev faz das categorias de caso, estudos que já comentamos anteriormente. 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 [aspectualização]; 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):

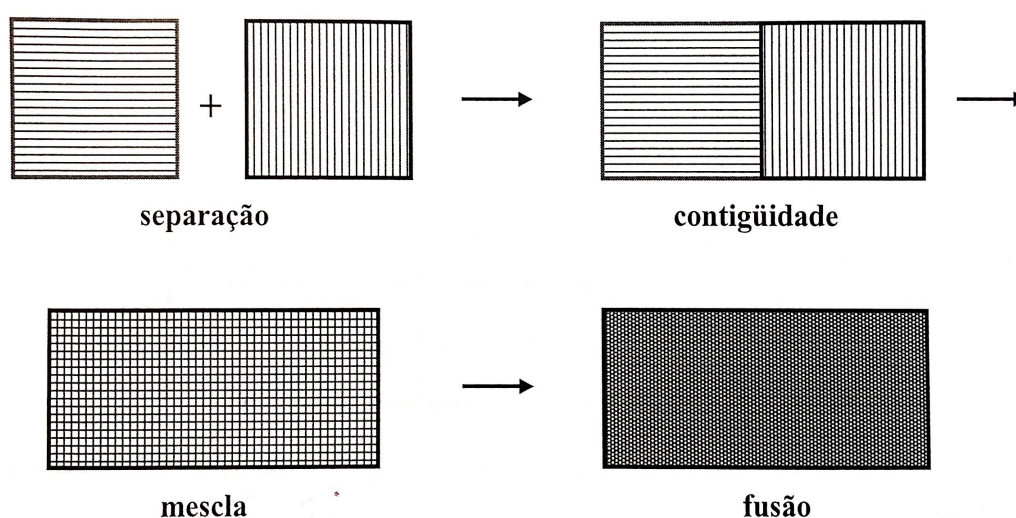


Fig. 20: *Estados Aspectuais* (ZILBERBERG, 2004, p. 4).⁶¹

Os quatro *estados aspectuais* podem ser descritos pelas seguintes sintaxes básicas: na **separação** "a valência⁶² de triagem [t] é *plena* [1], o que nos fornece [t₁], e a valência da mistura [m] é *nula* [0], o que nos dá [m₀]; a **separação** será notada como [t₁ + m₀]"; no caso da **fusão**, "ocorre uma inversão extrema das valências: [t₀ + m₁]"; a **contigüidade** e a **mescla** se apresentam "como *dominâncias* que administram valências médias com respeito às anteriores, mas que se encontram em desigualdade, uma em relação à outra"; na **contigüidade**, "a triagem

⁶¹ A similaridade entre os modelos de Zilberberg (2004) e José Roberto do Carmo Jr. (2007), respectivamente, nos "*estados aspectuais*" e nos "*graus de intimidade*", se ancora, como vimos, na mesma fundamentação teórica de base [Hjelmslev]. A sutil diferença, sem perda de aplicabilidade analítica, é que Carmo traz as grandezas da *aderência* e da *inerência*, antes fúntivos da *coerência*, para a mesma dimensão da oposição *coerência* e *incoerência*, enquanto Zilberberg gradua sintagmaticamente *aderência* e a *inerência*, pertencentes ao domínio da invariante *coerência*, em *contigüidade*, *mescla* e *fusão*, e transforma a invariante *incoerência* em *separação*.

⁶² De um modo simples, valências são fúntivos do valor, por exemplo, a *triagem* e a *mistura* operam valências do valor na *extensidade*.

domina a mistura: $[t > m]$; na fase da **mescla**, a triagem passa de dominante a dominada: $[t < m]$ " (ZILBERBERG, 2004, p. 4-5):

separação	contiguidade	mescla	 fusão
$[t_1 + m_0]$	$[t > m]$	$[t < m]$	$[t_0 + m_1]$

Tab.1: *Estados Aspectuais* (ZILBERBERG, 2004, p. 4-5)

Junto com essa "apreensão sintagmática, marcada pela progressividade e pela série" dos *estados aspectuais*, Zilberberg acrescenta e opõe uma "apreensão paradigmática em rede", na qual a correlação entre as subdimensões do eixo da *intensidade* (*andamento* e *tonicidade*) e a *junção* (*conjunções* e *disjunções*), principal paradigma do nível narrativo, gera o seguinte quadro (ZILBERBERG, 2004, p. 5):

<i>Tonicidade/Andamento</i> <i>Junção</i>	tônico/rapidez [inerência]	átono/lentidão [aderência]
conjunção	com [fusão]	e [mescla]
disjunção	sem [separação]	ou [contiguidade]

Tab.2: *Rede Paradigmática* (ZILBERBERG, 2004, p. 5-6)⁶³

Apesar da dureza aparente desses procedimentos metodológicos, a aplicabilidade nos ajudará a esclarecer e descrever as relações mais sutis entre *presença musical* e *presença cênica* nas obras de *Música Cênica*. Dessa maneira, a partir da análise anterior em que distribuimos as categorias de *conteúdo* e de *expressão* entre as presenças, constituímos duas classes centrais para seguirmos a análise dos **modos de contato**, a C_1 -*musical* referente às *presenças musicais*, e a C_2 -*cênica* referente às *presenças cênicas*.

Na linearidade temporal e decorrida de uma possível performance, atualizada pela *partitura/roteiro* que estamos analisando, vamos apresentar os estados de partida dos elementos levantados que, a depender do modo como se dinamizam, seja pela *triagem*, seja pela *mistura*,

⁶³ A dimensão da *intensidade*, eixo vertical do *espaço tensivo*, é dividida em duas subdimensões, o *andamento* (rapidez/lentidão) e a *tonicidade* (tônico/átono). Trataremos dessa dimensão em pormenores quando entrarmos na seção sobre a *regência musical*.

aproximam ou separam as grandezas internas às classe que caracterizam a prática de música cênica.

Portanto, para qualquer peça de *Música Cênica* é importante mantermos de base a relação paradigmática, e sempre complexa, entre a *presença musical* e a *presença cênica*. Isso implica dizer que na descrição dos **contatos** iniciais/progressivos/finais dessas grandezas, nos valeremos tanto da *rede* apresentada por Zilberberg, quanto das transformações progressivas dos *estados aspectuais*.

Seguiremos, a partir de então, apresentando **quadro à quadro** os estados e as transformações decorrentes desses **modos de contato**. O primeiro quadro ("SEM SOM") da peça *Son et Lumière* é dividido em três partes:

0. *Latência Cênica* - [concerto de música]
1. "Entra em cena o manequim [modelo], seguido pelos dois fotógrafos, que tentam bater um instantâneo. Rodeia o piano, ergue sua tampa, senta-se a banquetta e olha alguns segundos para o teclado. Depois se levanta". (MENDES, 1968, p. 1)
2. "O manequim [modelo] 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 tomasse conhecimento dos fotógrafos". (*idem*)

Na primeira parte [0.], ainda predomina a *presença musical*, tendo em vista que antes mesmo do começo da peça o espectador está diante de um [concerto de música], e na iminência de uma peça composta por um [compositor de música]. Sendo assim, já se realiza uma *figurativização espacial* ("palco-instrumentos-plateia") de base ligada à prática performática da música de concerto.

Convertendo esses elementos iniciais em sintaxe, ou seja, agrupando e enumerando as grandezas em classes na *extensidade*, temos a seguinte configuração pré-início:

latência cênica - [concerto de música]⁶⁴

Classe₁ - *presença musical* Classe₂ - *presença cênica*
 [[C₁→ [p.p*, "piano", "comp.*"] --- [C₂→ [p.p*, "piano"]]

|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

p.p* - *figurativização espacial* "palco-platéia"

comp.* - [compositor de música]

[classes]

• cor átona

• **cor tónica**

Essa configuração **pré-início** da peça reforça a noção de *latência cênica* que discutimos no primeiro capítulo, na qual os autores apontam a já **inerente** *presença cênica*⁶⁵ em qualquer [concerto de música]. Portanto, essas grandezas fazem parte das duas classes pertinentes à prática, o que as configura em um *aspecto* de **fusão** [t₀ + m₁], em que a classe C₂-*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 dessa maneira a *presença musical*.

A *mistura* das classes deste pré-início é uma operação tênue, pois encontra-se estabilizada dentro da prática musical. 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 a noção de uma *dependência* dinâmica, do que a um binarismo restritivo (ZILBERBERG, 2004, p. 8).

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

⁶⁴ A descrição através das *formulas de interação* entre classes e grandezas: [[Classe₁→[a, b, c, d] - [Classe₂→[e, f, g, h]], assim como o estudo sobre a noção de *mestiçagem* de Zilberberg (2004), foram instigadas pelas discussões feitas no Laboratório de Semiótica da UFF (LabS), coordenado por Renata Mancini.

⁶⁵ Além das "presenças" que configuram um objeto dentro da prática, poderíamos comentar das "ausências" que funcionam em uma dependência necessária para confirmação do produto final, ou seja, a ausência de outros elementos cênicos (cenário, figurino, iluminação destacada, etc.) ajuda a confirmar a configuração de um [concerto de música] característico.

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 ". (*idem*).

Vale salientar que os termos **participação** e **privação** estão sendo utilizados como qualificadores de uma *mistura*. 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 uma grandeza na composição de uma (ou mais) categoria(s) ao longo do processo. Nesse sentido, a **privação**, por exemplo, se daria 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 expõe uma transformação *aspectual* das classes para cada uma dessas sintaxes elementares da *mistura*, uma para a *privação*, e outra para a *participação*:

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

Fig. 22: *Privação* (ZILBERBERG, 2004, p. 11)

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

Fig. 23: *Participação* (ZILBERBERG, 2004, p. 11)

A partir dessas transformações *aspectuais*, internas à **contiguidade** inicial entre as classes principais (**ou musical ou cênica**), poderemos atualizar o primeiro **contato** da peça da seguinte forma:

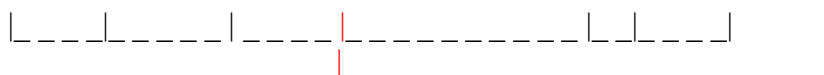
Quadro SEM SOM - nº 1. - *incoatividade/adjunção*⁶⁶

[concerto de música]

Classe₁ - *presença musical*

Classe₂ - *presença cênica*

[[C₁ → [p.p, "piano", "inst."] r ["fot."] -- [C₂ → [p.p, enc. "piano", "fot.", "fama"]]



p.p* - *figurativização espacial* "palco-platéia"

enc.* - *figurativização de pessoa* [encenação]

inst.* - /instrumentista/

fot.* - /fotógrafos/

fama* - isotopia de conteúdo /celebridade/glamour/

[classes]

• cor átona

• cor tónica

Se foi possível a transformação das classes, através da sintaxe de *participação*, é porque as grandezas [encenação] e [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*:

[encenação]

[fama]

[carct.*, repres.*]

[Isotopias: "celebridade", "fama", "prestígio", etc.]

carct.* - *caracterização de personagem* (conteúdo/expressão)

repres.* - *representação e interpretação* (gestualidades)

A primeira relação [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 C₁-*musical*. E a partir dessa primeira conexão, a grandeza conectora [fama], que une

⁶⁶ A *aproximação* e a *adjunção*, dentro do percurso sintático operado pelo princípio de *participação* (**aproximação** → **adjunção** → **amalgama** → **liga** → **assimilação**), é neste caso uma *concessão*, e os saltos *aspectuais* em geral operam concessivamente (ZILBERBERG, 2004, p.12).

os dois primeiros /atores/ que entram em cena, reforça o começo da *participação* do termo ["fot."] à classe C_1 -musical.

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

[concerto de música]

Classe₁ - *presença musical*

Classe₂ - *presença cênica*

[[$C_1 \rightarrow$ [p.p, **enc.** "piano", "inst.", "fama"] r ["**fot.**"] - [$C_2 \rightarrow$ [p.p, **enc.** "piano", "**fot.**", "fama"]]



p.p* - *figurativização espacial* "palco-platéia"

enc.* - *figurativização de pessoa* [encenação]

inst.* - /instrumentista/

fot.* - /fotógrafos/

fama* - isotopia de conteúdo /celebridade/glamour/

[classes]

-----: [encenação]

-----: [fama]

• cor átona

• cor tónica

• cor átona

• cor tónica

• cor tónica

Nessa versão atualizada, as grandezas de [encenação] e de [fama] já se integram como **conectores** na classe C_1 -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.

Como a ação *cênica* da /instrumentista/ ainda está em dúvida, pois não se sabe ao certo se ela vai ou não tocar o /piano/, a ênfase *cênica* irradia-se principalmente da presença dos /fotógrafos/. Portanto, na primeira parte do quadro SEM SOM, a relação dos /fotógrafos/ com os elementos musicais ainda é incipiente, ligada sobretudo à [encenação] e à [fama].

1. "Entra em cena o manequim [modelo], seguido pelos dois fotógrafos, que tentam bater um instantâneo. **Rodeia o piano, ergue sua tampa, senta-se a banquetta e olha alguns segundos para o teclado. Depois se levanta**". (MENDES, 1968, p. 1)

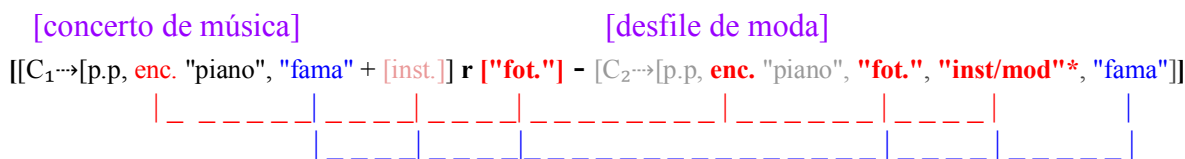
A ação da /instrumentista/ em volta do piano, e depois quando levanta, deixa átona a caracterização cênica da personagem. Apenas a partir da segunda parte do quadro "SEM SOM" é que o conector [encenação] começa a ganhar força sobre a /instrumentista/:

2. "O manequim [modelo] 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 tomasse conhecimento dos fotógrafos". (*idem*)

A citação marcada em negrito é o primeiro indicativo de [encenação], de um modo "teatral" de se pensar, ligado à /instrumentista/. Em geral, a actorialização do intérprete de música não é apreendida como [encenação], mas sim como uma "realidade" interpretativa. Dessa maneira, a partir do princípio de *privação*, exhibe-se na figura da /instrumentista/ também uma atriz que representa uma /modelo/.

Ambos os conectores *encenação* e *fama* ganham força, porém, agora no sentido contrário, pois operam da classe C₁-musical para a classe C₂-cênica. Com a suspensão *disjuntiva* que é mantida durante o quadro "SEM SOM", ou seja, a /instrumentista/ que não toca o piano, e os /fotógrafos/ que não tiram as fotos, ocorre uma transferência brusca, agora por *privação*, da grandeza da classe C₁-musical (/instrumentista/) para a classe C₂-cênica (/instrumentista/modelo/):

Quadro SEM SOM - nº 2. - *progressividade/extração ao cênico*



p.p* - *figurativização espacial* "palco-platéia"

enc.* - *figurativização de pessoa* [encenação]

inst.* - /instrumentista/

fot.* - /fotógrafos/

fama* - isotopia de conteúdo /celebridade/glamour/

inst.mod.* - /instrumentista/modelo/ (sincretismo actancial)

[classes]

-----: [encenação]

-----: [fama]

• cor átona

• cor átona

• cor tónica

• cor tónica

• cor tónica

A ideia de *ambivalência*, que citamos ao descrever o funcionamento dos *estados aspectuais*, é de que as medidas da correlação entre as *triagens* e as *misturas* são inversas, ou seja, o crescimento de uma acarreta o decréscimo da outra. Dessa maneira, vale o ponto de vista que a análise tomou como predominante para determinado objeto, pois o "o ponto de vista não intervém sobre um dado que o preceda: o ponto de vista está na origem." (ZILBERBERG, 2004, p. 4).

Por conta disso, a *extração* é predominante a partir do ponto de vista musical, mas seria uma *mistura-liga* de um princípio *participativo* do ponto de vista cênico. Esse é um dos motivos dessa peça encontrar-se, nesse ponto do processo, no polo da predominância cênica.

Por fim, entre as classes *musicais* e *cênicas*, confirma-se a **contiguidade [...ou...]** na configuração da temática [encenada] ambígua entre um [concerto de música] e um [desfile de moda], reforçada a partir das repetições nas partes 4, 6 e 8 da peça. Outros efeitos de sentido gerados pelas repetições serão comentados posteriormente.

De maneira abrupta, o quadro "COM SOM" corta as ações *cênicas* dos intérpretes, que permanecem imobilizados até que o som do piano e os flashes das máquinas cessem:

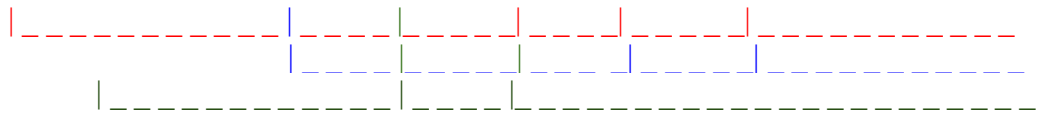
3. Súbito ouve-se a fita magnética [projeção nas caixas de som], no volume máximo possível sem distorção, os três intérpretes se imobilizam. Quatro segundos após o acorde gravado soar, os flashes das máquinas fotográficas são disparados desencontradamente, em distanciamentos temporais desiguais, compondo 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 os fotógrafos permanecem imobilizados. Voltam a se movimentar quando não houver mais som (MENDES, 1968, p. 1).

Seguindo o quadro anterior, a súbita aparição do acorde dissonante projetado não pelo /piano/, mas pelas caixas de som, além de romper de forma brusca as ações, configura uma nova *exclusão* da classe C_1 -musical. Dessa maneira, ainda na configuração aspectual da **contiguidade** (quase-**separação**), a grandeza figurativa e expressiva do /piano/ em cena se *liga*, neste momento, preferencialmente à classe C_2 -cênica:

Quadro COM SOM - nº 3. - *progressividade/extração ao cênico*

[concerto de música]

[[C₁→[p.p, enc., "som-pno"*, "fama", + ["art.", "piano", inst.]] r ["fot."]] ↔



[desfile de moda]

↔ [C₂→[p.p, enc. "piano", "fot.", "inst/mod", "fama", "art."]]



p.p* - *figurativização espacial* "palco-platéia"

enc.* - *figurativização de pessoa* [encenação]

inst.* - /instrumentista/

fot.* - /fotógrafos/

fama* - isotopia de conteúdo /celebridade/glamour/

inst.mod.* - /instrumentista/modelo/ (sincretismo actancial)

art.* - efeito de /artificialidade/

som-pno* - som do piano projetado pelas caixas de som

[classes]

-----: [encenação]

-----: [fama]

-----: [artificialidade]

• cor átona

• cor tónica

• cor átona

• cor tónica

• cor átona

• cor tónica

• cor átona

• cor tónica

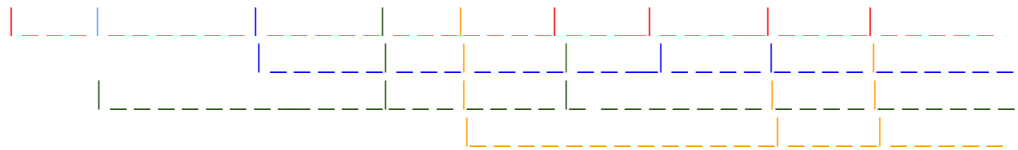
Essa transferência se dá a partir da atenuação do papel do piano como elemento forte do concerto, na medida em que ele não soa como instrumento musical, mas sim é utilizado predominantemente como figura de composição cênica. Agrega-se a isso o fato de que, ao dispor do piano apenas como elemento cênico, projetando o som-timbre de piano das caixas, cria-se um efeito de *artificialidade*, corroborado pela *encenação* quase caricatural dos atores em cena.

A entrada dos flashes, quatro segundos após o rompimento brusco do acorde de piano projetado, se integra também à classe C₂-*cênica*. Tendo em vista que a conexão expressiva e "material" dos /flashes/ com as /máquinas fotográficas/ é a única que se dá de fato, ou seja, os flashes emanam das máquinas fotográficas em cena, constrói-se uma espécie de "realidade" que revela um traço semântico, o *ofuscamento*, também enfatizado por Mendes, ao indicar que os /flashes/ devem ser disparados "contra o público, a fim de que ele seja ofuscado pela claridade":

Quadro COM SOM - nº 3. - *inclusão ao cênico*

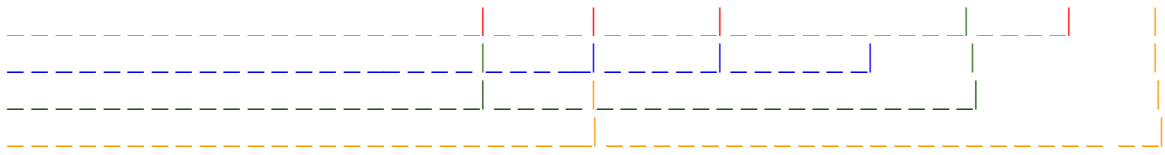
[concerto de música]

[[C₁→[p.p, enc., "som-pno", "fama", + ["art.", "ofs", "piano", inst.]] r ["fot.", fl-maq.*] ↔



[desfile de moda]

↔ [C₂→[p.p, enc. "piano", "fot.", "inst/mod", "fama", "art.", fl-maq., "ofs"]]



p.p* - *figurativização espacial* "palco-platéia"

enc.* - *figurativização de pessoa* [encenação]

inst.* - /instrumentista/

fot.* - /fotógrafos/

fama* - isotopia de conteúdo /celebridade/glamour/

inst.mod.* - /instrumentista/modelo/ (sincretismo actancial)

art.* - efeito de /artificialidade/

som-pno* - som do piano projetado pelas caixas de som

fl-maq.* - /flashes/ em *conjunção* com as /máquinas fotográficas/

[classes]

-----: [encenação]

-----: [fama]

-----: [artificialidade]

-----: [ofuscamento]

• cor átona

• **cor tónica**

• cor átona

• **cor tónica**

• cor átona

• **cor tónica**

• cor átona

• **cor tónica**

• cor átona

• **cor tónica**

Um último **efeito de contato** só pode ser alcançado a partir das repetições dos quadros. Acreditamos que a *modulação de intensidade*, /muito-forte decrescendo ao nada/, já descrita anteriormente, é o que produz a *amálgama* entre SOM e LUZ:

Quadro COM SOM - nº 3. - *progressividade/amálgama ao musical*

[concerto de música]

[[C₁→[p.p, enc., "som-pno", "fama", "mod." + ["art.", "ofs", "piano", inst., luz]] r ["fot.", fl-maq.*]]

[desfile de moda]

↔ [C₂→[p.p, enc. "piano", "fot.", "inst/mod", "fama", "art.", fl-maq., "ofs", luz] r ["mod."]]

p.p* - *figurativização espacial* "palco-platéia"

enc.* - *figurativização de pessoa* [encenação]

inst.* - /instrumentista/

fot.* - /fotógrafos/

fama* - isotopia de conteúdo /celebridade/glamour/

inst.mod.* - /instrumentista/modelo/ (sincretismo actancial)

art.* - efeito de /artificialidade/

som-pno* - som do piano projetado pelas caixas de som

fl-maq.* - /flashes/ em *conjunção* com as /máquinas fotográficas/

mod.* - modulação de intensidade /muito-forte decrescendo ao nada/

[classes]

• cor átona

• cor tónica

-----: [*modulação de intensidade*]

• cor átona

• cor tónica

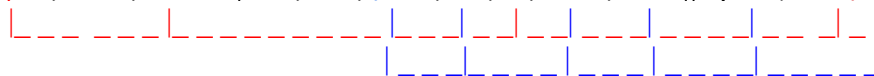
A *amálgama* é o estágio intermediário do princípio *participativo* de uma mistura, dessa maneira, a "LUZ" neste caso se submete à classe C₁-musical, mas ainda não deixa de ser uma "LUZ" regida pelos procedimentos (contraponto) sonoros.

A repetição dos quadros ao longo de toda a peça, vai aos poucos enfraquecendo o valor semântico de cada parte, o que gradualmente vai dando maior destaque às categorias de expressão, tornando-as mais audíveis e visíveis. Portanto, a [centralidade-centrípetas] e a [circularidade-não-resolutiva] do primeiro quadro, em união com a *amálgama* de SOM e LUZ que se diluem, no segundo quadro, ganham destaque e revelam a sempre presente *regência musical* que ordena o arco total da peça:

Quadros COM SOM e SEM SOM - Repetições *progressividade/amálgama ao musical*⁶⁷

[concerto de música]

[[C₁→[p.p, enc., "som-pno", "fama", "mod." + ["art.", "ofs", "piano", inst., luz, "cent.", "circ."]] r ["fot.", fl-maq.*]



[desfile de moda]

↔ [C₂→[p.p, enc. "piano", "fot.", "inst/mod", "fama", "art.", fl-maq., "ofs", luz, "cent.", "circ."]] r ["mod."]



p.p* - *figurativização espacial* "palco-platéia"

enc.* - *figurativização de pessoa* [encenação]

inst.* - /instrumentista/

fot.* - /fotógrafos/

fama* - isotopia de conteúdo /celebridade/glamour/

inst.mod.* - /instrumentista/modelo/ (sincretismo actancial)

art.* - efeito de /artificialidade/

som-pno* - som do piano projetado pelas caixas de som

fl-maq.* - /flashes/ em *conjunção* com as /máquinas fotográficas/

mod.* - *modulação de intensidade* /muito-forte decrescendo ao nada/

cent.* - *centralidade centrípeta*

circ.* - *circularidade não-resolutiva*

[classes]

-----: [modulação de intensidade]

-----: [centralidade-circularidade]

• cor átona • **cor tónica**

• cor átona • **cor tónica**

• cor átona • **cor tónica**

Como uma pequena observação, a parte nº 9 é "igual à nº 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**". Essa parte só torna ainda mais "concreta" a *disjunção* narrativa do primeiro quadro "SEM SOM", no qual os atores não realizam seus percursos canônicos.

O arco geral funciona, então, a partir de uma divisão brusca e intensa na primeira passagem entre o quadro "SEM SOM" e o quadro "COM SOM", para uma diluição extensa até o fim da peça. É como se pudéssemos, por fim, projetar aquela **modulação de intensidade**, /muito-forte decrescendo ao nada/, do micro [flashes] ao macro da obra.

⁶⁷ Em geral, as *práticas artísticas* trabalham, predominantemente, com a presença do *plano de expressão* em relevo. As estratégias que enformam as *substâncias da expressão* é que são predominantes nos objetos artísticos (cf. TATIT, 2010).

A estratégia geral de Mendes, como observamos na análise deste capítulo, é procurar **pontos de mistura** entre as *presenças musicais* e as *presenças cênicas*. Independente do *estado aspectual* em que se resulta o **contato** entre as *presenças*, o modo de operar esses pontos de mistura é que desenha um estilo do compositor.

A peça *Ópera Aberta* (1976) é um exemplo que contém estratégias muito semelhantes com as da peça *Son et Lumière*, em que, predominantemente, os conectores isotópicos de conteúdo fazem uma amarração [mistura] dos efeitos de sentido na obra.

As *fórmulas de interação* que utilizamos ao longo desta seção 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 sustentaria a *regência musical* operada pelo sujeito/ouvinte em relação aos objetos de *Música Cênica*.

2.4 *Foria Musical*

Para entender a atuação da *regência musical*, como uma *base sensível* que rege a relação entre os elementos *musicais* e *cênicos*, talvez fosse mais compreensível apresentar uma peça com predominância *musical* em detrimento das *presenças cênicas*. No entanto, a intenção é exatamente mostrar que mesmo quando há predominâncias *cênicas*, em relação a poucos traços "concretos" da *presença musical*, quem dirige a apreensão do objeto é a *regência musical*, ou uma espécie de *sensibilidade musical* do sujeito.

Invertemos, a partir de então, a perspectiva do objeto para a mirada do sujeito/ouvinte que pertence à prática musical, e à prática de *Música Cênica*. Como já alertamos, essa *sensibilidade musical* nada tem de puramente "intuitivo" ou ingênuo, ao contrário, quanto maior o domínio e a fluência dessa *sensibilidade*, maior a compreensão dos seus mecanismos de construção sensível e inteligível.

Acreditamos ser possível traçar um paralelo entre a *regência musical* e o eixo da *intensidade*, dimensão da *tensividade* de Zilberberg. Anteriormente, observamos os **modos de**

contato pela presença do objeto no eixo da *extensidade*, cujos operadores, a *triagem* e a *mistura*, são enumerados pelo ponto de vista de um sujeito. Analisaremos as relações entre os eixos no fim deste capítulo, quando finalizaremos a análise da peça *Son et Lumière*, de Gilberto Mendes.

A semiótica adota, desde Saussure, a mudança de perspectiva sobre o objeto, que acabou se tornando emblemática na base estrutural do método. O próprio Saussure aponta que “longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que **é o ponto de vista que cria o objeto.**” (SAUSSURE, 1975, p. 15). Seguindo essa guia, cada autor, à sua maneira, vem solidificando as bases dessa inversão.

De modo algum as características do objeto deixaram de ser descritas, ao contrário, se aprofundaram os modos de detalhar as estratégias de constituição dos objetos, ou dos *textos*, na acepção greimasiana. De fato, a perspectiva que circunscreve o objeto apenas é apreendida pela mediação das características que o constituem.

A *narratividade* greimasiana, pensada como “uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes” (FIORIN, 1989 p. 27), coloca no centro da análise semiótica o **sujeito** e as suas irradiações *discursivas* e *expressivas*, seja o sujeito projetado no *enunciado* dos objetos, seja no dialogismo estabelecido entre o *enunciador* (compositor) e o *enunciatário* (ouvinte)⁶⁸, ambos interconectados.

Tanto nos progressos analíticos que o *percurso gerativo do sentido* ofereceu para as análises semióticas, quanto nos estudos sobre as *paixões* humanas (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), em que se destaca uma abertura para as investigações sobre a percepção *sensível* do sujeito, há uma tomada de posição greimasiana na direção de conceber que há um ponto de vista que cria o objeto.

Ao analisar *paixões* como a *cólera* (GREIMAS, 1981), o *ciúme* e a *avareza* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), os autores descrevem, a partir das teias narrativas que as constituem, as categorias *tímicas* e *fóricas* que afetam o sujeito *passional*. Essas categorias se ligam aos aspectos sensíveis, sejam de ordem sensorial e corporal, sejam de ordem passional.

De certa maneira, é como se "encarnasse" na estrutura metodológica a força *tímica* e *fórica* do sujeito, transformando a *dependência* fria das *funções* em um jogo dinâmico de

⁶⁸ A instância da *enunciação*, relação entre *enunciador* e *enunciatário*, é pressuposta pelo *enunciado* constitutivo do objeto. A homologação que fazemos entre *enunciador* e *compositor*, assim como entre *enunciatário* e *ouvinte* previsto pela obra, é uma relação que procura esclarecer em que nível de análise estamos operando nesta seção, neste caso, nas relações entre os sujeitos e objetos da prática de *Música Cênica*.

tensões correlatas. Significa dizer que as forças sensíveis e tensivas do sujeito, a partir de então, passam a integrar os elementos que constituem o método semiótico.

Zilberberg propõe uma gramaticalização desses elementos sensíveis, em que o *campo de presença* (cf. FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001), o espaço tensivo modulado pela percepção do sujeito, o seu ponto de vista, é formado por uma intensidade sensível que rege uma extensidade inteligível. Isso implica dizer que o modo como a visão do sujeito conforma o objeto na **extensidade** do seu campo perceptivo é regido por uma **maior** ou **menor intensidade**.

A dimensão da **intensidade**, para Zilberberg, é medida a partir da *tonicidade* - graduada entre eventos *tônicos* e *átonos* - e o *andamento* - entre eventos *acelerados* e *desacelerados*. Já a dimensão da **extensidade** é medida a partir da *temporalidade*, graduada entre *breve* e *longa*, e a *espacialidade*, entre *fechada* e *aberta*:

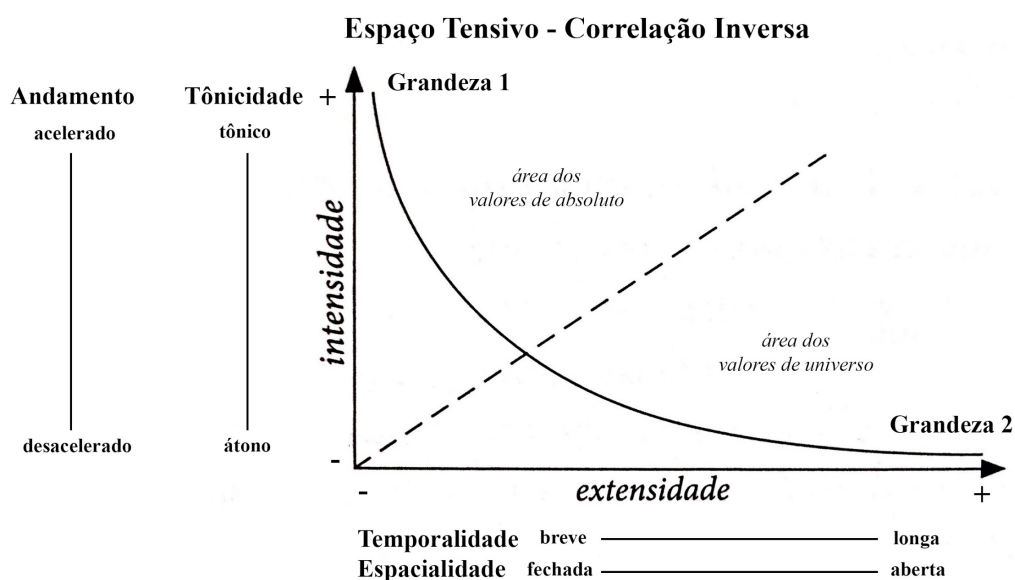


Fig. 24: *Espaço Tensivo - Correlação Inversa* (adaptada de ZILBERBERG, 2011)

A gradação que as subdimensões expõem entre os polos positivos (máximos) e negativos (mínimos) representam, na *intensidade*, eventos *impactantes* (acelerados e tônicos), e *tênues* (desacelerados e átonos), enquanto na *extensidade*, eventos *concentrados* (breves e fechados), e *difusos* (longos e abertos).

Para seguirmos os esclarecimentos sobre os mecanismos de representação do *espaço tensivo*, podemos visualizar, neste momento, as duas grandezas que constituem o ponto de vista

predominante do sujeito inserido na prática de *Música Cênica*, na qual a dependência é tensionada pela *presença musical* e pela *presença cênica*:

Espaço Tensivo da Música Cênica- Correlação Inversa



Fig. 25: Espaço Tensivo da Música Cênica

Para entendermos a *regência musical* e os **modos de contato** entre as grandezas no espaço tensivo, é necessário compreender as *direções* e as modulações *aspectuais* que o devir do sujeito, a sua "força diretiva", opera no espaço das tensões correlatas.

Em um primeiro momento, quando se projeta a regência sensível da **intensidade** sobre a **extensidade** regida, podemos compreender que a *tensão* que se estabelece para o sujeito funciona de um modo *dinâmico e ambivalente*, ou seja, em uma *correlação inversa* na conformação dos *valores*, quanto **maior** for a intensidade, haverá **menos** extensidade no campo de presença do sujeito, e ao contrário, quanto **menor** a intensidade, haverá **mais** extensidade.

Dessa maneira, quando se realiza um evento *tônico e acelerado* para o sujeito, consequentemente haverá uma *temporalidade breve* e uma *espacialidade fechada*, na qual se conformam os *valores de absoluto*; em contrapartida, quando se realiza um evento *átono e desacelerado*, teremos uma *temporalidade longa* e uma *espacialidade aberta*, na qual se conformam os *valores de universo*.

Para além das configurações extremas do campo perceptivo, o que motiva o *espaço tensivo* em processos modulatórios é o devir do sujeito, seja a partir movimentos *ascendentes*, em que se opere por **aumentos** de intensidade, ou seja por movimentos *descendentes*, em que se opere por **diminuições** de intensidade. Portanto, o devir, ou a *foria* do sujeito, é o que *direciona* o **contato** entre as grandezas.

Essas direções modulatórias podem ser vistas a partir do que Zilberberg chamou de *complexidade de desenvolvimento*⁶⁹, em que prevalece uma abordagem *dinâmica* e *interativa* na *dependência* entre as grandezas. De um outro modo, as grandezas de uma dependência nunca operam ou se caracterizam sozinhas, mas sempre complexas e em um determinado **modo de contato**.

Portanto, a depender dos *estados aspectuais*, já comentados anteriormente, e de um ponto de vista, *musical* ou *cênico*, as grandezas estão ou em **fusão**, ou em **mescla**, ou em **contiguidade**, ou em **separação**:

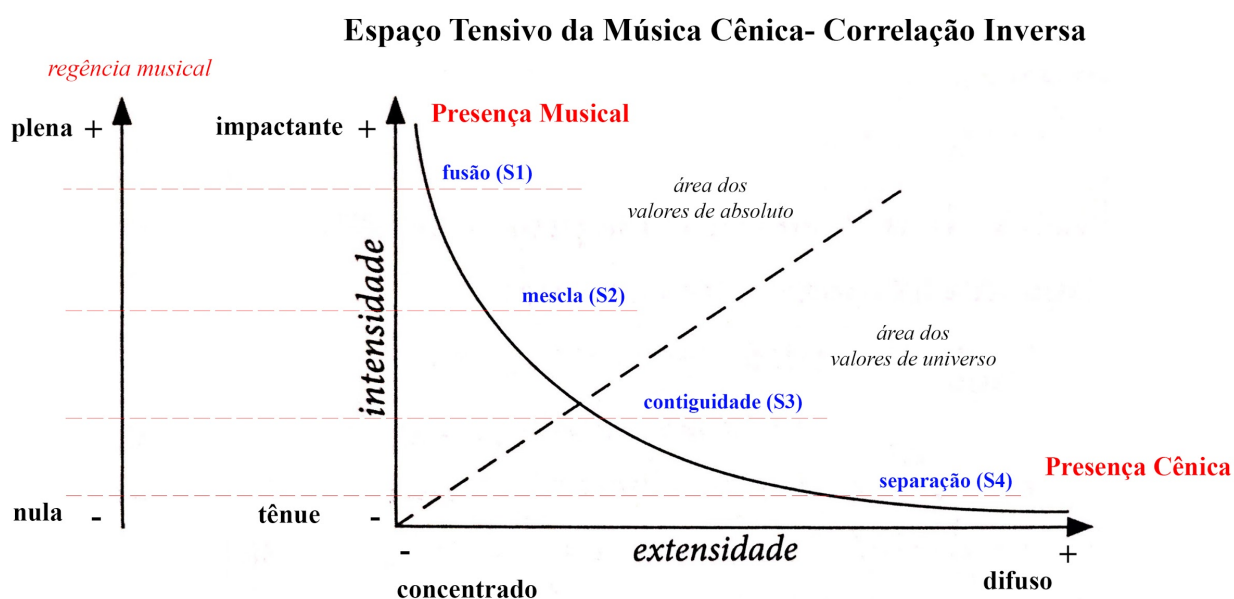


Fig. 26: Espaço Tensivo da Música Cênica - Modos de Contato

Se, como acreditamos, o *dever* ou a *regência musical* for *plena*, ou predominantemente *plena* no ponto de vista do sujeito inserido na prática, então o estado aspectual de **contato** será o de **fusão** da *presença cênica* ao domínio da *presença musical*; se a *regência* atenuar um pouco, e a *presença musical* ainda dominar a *presença cênica*, então o **contato** será de **mescla**; se amenizar ainda mais, ao ponto da *presença cênica* dominar a *presença musical*, será então de **contiguidade**; e caso a *regência* diminuir, ao ponto de se tornar *nula* ou *residual*, então o **contato** das grandezas será de **separação**.

A partir do caráter “movente” do *dever*, acreditamos que um determinado estado aspectual, ao contrário de se estabelecer como posição fixa, é, de fato, e implicativamente, uma

⁶⁹ Zilberberg liga esse 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).

tendência de um estado ao outro. Por isso, uma configuração de **contato** entre as grandezas precisa levar em conta as transformações aspectuais *implicativas* (entre as proximidades aspectuais) e *concessivas* (por saltos) (cf. ZILBERBERG, 2011, p. 99). Seguimos para conformar a peça *Son et Lumière* em um dos estados aspectuais da figura anterior.

Acreditamos que a peça *Son et Lumière*, de Gilberto Mendes, está para o sujeito desta prática, no estado de **contiguidade** do espaço tensivo anterior, ou seja, um **contato** em que a *presença cênica* domina a *presença musical* para o sujeito/ouvinte de *Música Cênica*. Essa configuração não implica necessariamente uma ausência de *regência musical*, mas sim uma força atenuada dessa regência.

As *aspectualizações* internas aos **contatos**, ou os **quadros** que descrevemos anteriormente, 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 à direção ascendente ou descendente, a partir ponto em que se situa.

Se lembrarmos o início da peça, a alternância por *saltos* entre o primeiro **quadro nº 1 e 2**, e o segundo **quadro nº 3**, acabam configurando uma própria dinâmica de **ou** predominância *cênica* **ou** predominância *musical*. Implicativamente, as *repetições* subsequentes poderiam separar ainda mais as duas presenças, ou seja, estabelecer uma tendência da **contiguidade** para a **separação**, como demonstram as primeiras aparições dos quadros.

No entanto, como enfatizamos na análise, um dos efeitos das repetições é a dessemantização dos *conteúdos* que coloca em relevo, aos poucos, as estratégias *expressivas* dos **quadros**. A partir do momento em que a cena de perseguição é repetida algumas vezes, já começamos a dar atenção mais às gestualidades do primeiro quadro, ou seja, no modo como os intérpretes se movimentam em cena: [centralidade-centrípeta] e a [circularidade-não-resolutiva]. Assim como a *amalgama* entre SOM e LUZ deixa de ter o impacto do *salto* inicial para fortalecer, através da **modulação de intensidade**, as características de *diluição* para as quais as categorias de expressão apontam.

Ao pôr em relevo os elementos de expressão, assentados nas estratégias de *repetição*, *variação* e *diluição*, comumente utilizadas como estratégias de composição, enfatiza-se a regência musical subjacente.

As *repetições* como mecanismos caros às operações da linguagem musical, começam a dar *forma*, na acepção musicológica, à peça. A cada repetição se conforma uma identidade

proporcional de durações subjacentes, seja nas *reiteraões* do **quadro COM SOM**, seja nas pequenas *variaões* gestuais do **quadro SEM SOM**, pois mesmo que haja uma [centralidade-centrípeta], a cada reapresentação, os espaços ocupados e os gestos dos intérpretes são um pouco diferentes.

Esse procedimento, como dissemos, dá destaque à regência musical, que impulsiona uma ascendência do estado aspectual ao longo da peça e confirma uma tendência da **contiguidade** para a **mescla**.

Apresentamos até então, como funcionam os **modos de contato** entre as grandezas no *espaço tensivo*, exemplificando a partir da peça *Son et Lumière*, de Gilberto Mendes. O próximo capítulo apresentará, a partir de filtros ideológicos e musicológicos, alguns elos históricos da prática de *Música Cênica* no Brasil, assim como uma afinidade dos procedimentos de *mistura*, detalhados neste capítulo, a uma ideia de identidade nacional brasileira.

CAPÍTULO 3
MÚSICA CÊNICA BRASILEIRA

3.1. Filtro ideológico

*Se passo agora do presente, **colo**, com toda a sua garra de atividade e poder imediato, para as formas nominais do verbo, **cultus** e **cultura**, tenho que me deslocar do aqui-e-agora para os regimes mediatizados do passado e do futuro.*

Alfredo Bosi

O capítulo tratará dos limiares que dinamizam os campos semânticos da *multiplicidade*, da *diversidade*, da *hibridização* e da *miscigenação*. Faremos uma breve passagem por dois musicólogos brasileiros, que culminará em uma síntese da afinidade entre a ideia de uma **identidade brasileira** e as características já apresentadas da prática de *Música Cênica*. Em seguida, apresentaremos alguns elos históricos e estruturais entre os compositores brasileiros desta prática.

Se pensarmos na construção discursiva que se produziu em busca de uma ideia de identidade nacional brasileira, independente das axiologias positivas ou críticas, os campos semânticos citados acima aparecem recorrentemente, e são apresentados como guias de uma estrutura possível para uma ideia de cultura brasileira.

Alfredo Bosi (1992), no livro *Dialética da Colonização*, se coloca criticamente sobre a ideia, no singular, de uma identidade unificada do Brasil e, em determinada passagem desse posicionamento crítico, o autor lembra que:

A tradição da nossa Antropologia Cultural já fazia uma repartição do Brasil em culturas aplicando-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças. Uma obra excelente, e ainda hoje útil como informação e método, a *Introdução à antropologia brasileira*, de Arthur Ramos, terminada em 1943, divide-se em capítulos sistemáticos sobre as culturas não européias (culturas indígenas, culturas negras, tudo no plural) e culturas européias (culturas portuguesa, italiana, alemã...), fechando-se pelo exame dos **contactos** raciais e culturais. (BOSI, p. 307 - grifo do autor)

Portanto, a operação de discretização funciona como um procedimento necessário para identificar *pluralidades*, e o “*exame dos **contatos***” opera como um mecanismo de identificação das relações entre os diversos grupos envolvidos. O autor ainda comenta sobre a mutabilidade dos critérios e repartições:

Os critérios podem e devem mudar. Pode-se passar da raça para a nação, e da nação para a classe social (cultura do rico, cultura do pobre, cultura burguesa, cultura operária), mas, de qualquer modo, o reconhecimento do plural é essencial. (BOSI, p. 308)

Quando estão em jogo os campos semânticos da multiplicidade, da diversidade, da hibridização e da miscigenação, cria-se naturalmente a tendência à partição, às diferenças, para

assim poderem, em contato, operar por misturas ou triagens (cf. ZILBERBERG, 2004), como vimos no capítulo anterior. O que irá variar, após essas categorizações mais ou menos precisas, é o maior ou menor grau de **contato** entre elas.

As posições ideológicas e axiológicas que são tomadas em relação a esses campos, dentro dos estudos sociológicos, antropológicos e históricos podem, em geral, se organizar de forma binária, pela **positivização** das diferenças ou pela **negativização** delas, ou mesmo de maneira complexa, pela neutralização e ambivalência das operações de *mistura* (inclusão) ou *triagem* (exclusão).

Quando Darcy Ribeiro (1995) levanta, positivamente, argumentos em favor de uma presente *miscigenação* de raças no Brasil, ele não deixa de revelar em seu discurso uma hierarquia valorativa das categorizações:

É assinalável, porém, que a natureza mesma do preconceito racial prevalente no Brasil, sendo distinta da que se registra em outras sociedades, o faz atuar antes como força **integradora** do que como mecanismo de **segregação**. O preconceito de raça, de padrão anglo-saxônico, incidindo indiscriminadamente sobre cada pessoa de cor, qualquer que seja a proporção de sangue negro que detenha, conduz necessariamente ao apartamento, à **segregação** e à violência, pela hostilidade a qualquer forma de convívio. O preconceito de cor dos brasileiros, incidindo, diferencialmente, segundo o matiz da pele, tendendo a identificar como branco o mulato claro, conduz antes a uma expectativa de **miscigenação**. (...) Acresce, ainda, que, conforme assinalamos repetidamente, *mais do que preconceitos de raça ou de cor*, têm os brasileiros arraigado *preconceito de classe*. (RIBEIRO, p. 236 - grifos do autor)

Além da hierarquia valorativa das categorias, em que as diferenças econômicas ganham maior peso do que as raciais, o trecho anterior também expõe o processo de funcionamento dos contatos entre categorias raciais, o que resulta em outros campos semânticos, ou práticas, que são comumente descritas nos estudos sociais, a saber, as da *assimilação*, da *exclusão*, da *admissão* e da *segregação*.

O semiótico Eric Landowski (1997), no livro *Presenças do Outro*, explora os novos campos apresentados ao propor processos de transformação nas presenças do outro e suas dinâmicas. Partindo da oposição estrutural de *identidade vs alteridade*, o autor coloca em foco a **relação** entre a presença enunciada de um "Nós" dominante de partida, em relação a um "Outro". A partir dessa posição analítica, o autor identifica certos modos de contato.

Tomando o "nós" como um possível grupo com certa identidade homogênea, afirmada pelos usos e práticas culturais típicas, o contato com o "outro" poderia se apresentar a partir, primeiramente, de processos de *assimilação* ou de *exclusão*, em que:

- **assimilação** é um processo em que um "nós" se dispõe, através de um discurso racional, a integrar um "outro", ajudando o estrangeiro a *livrar-se daquilo que faz que ele seja outro*.
- **exclusão** é um processo em que um "nós" se impõe, através de um discurso passional, a excluir um "outro", negando o estrangeiro *por aquilo que faz que ele seja outro*. (1997, p. 8-9)

A partir desses dois primeiros processos, seja pela *assimilação* seja pela *exclusão*, o autor aponta mais duas transformações possíveis após um primeiro contato:

- partindo da *assimilação*, a **segregação** é um processo que descreve uma posição ambivalente entre a *impossibilidade de assimilar* (inclusão/mistura) e a *recusa de excluir* (exclusão/triagem), ou seja, um "nós" diante da impossibilidade de assimilar um "outro", o segrega sem necessariamente o excluir, aceitando assim uma convivência mínima.
- partindo da *exclusão*, a **admissão** é um processo em que um "outro", após *ter sido separado* de um "nós", é readmitido como uma diferença passível de coexistir ao grupo de partida. Ao mesmo tempo em que existe essa força de convivência entre identidades distintas, há ambivalentemente uma *resistência* em manter a identidade contra um processo de *assimilação*. (idem, p. 16-20)

Se lembrarmos da citação anterior de Darcy Ribeiro, junto ao imaginário que este autor propõe para uma ideia de cultura brasileira, teremos como caracterização a diferença entre:

- processos de **assimilação**, ou seja, da *integração* da raça negra às identidades da raça branca, até porque o mulato ocupa um lugar mais de branco do que de negro;
- processos de **segregação**, em que pela não possibilidade de integração do "outro" na identidade do "nós", marginaliza-se as alteridades sem necessariamente as excluir, como o exemplo anglo-saxônico que o autor aponta.

Na produção de uma identidade brasileira homogênea que seja fruto de certas miscigenações, o uso do termo miscigenação pelo autor se aproxima mais dos traços positivos e conjuntivos da assimilação, do que dos traços não conjuntivos da segregação.

Antes de concordar ou discordar com a ideia de que há uma identidade brasileira através dessas *miscigenações*, estamos tentando visualizar as operações discursivas que Darcy Ribeiro nos propõe, até porque outros autores brasileiros possuem pontos de vista divergentes sobre o lugar do "mulato" nas narrativas da cultura brasileira.

Retornando às citações de Bosi, em que o autor fala sobre a mutabilidade dos critérios e sobre as categorizações mais comuns nos estudos brasileiros, o que podemos enfatizar, a partir de agora, é que a grande quantidade de discretizações nesses estudos, sejam de qual ordem for (identidades raciais, culturais, econômicas etc.), afirma o estado dos limiares ambivalentes que dinamizam os primeiros campos semânticos citados, a *diversidade*, a *multiplicidade*, a *miscigenação* e a *hibridização*.

A história de uma *identidade* se realiza na construção de uma homogeneização discursiva, ao mesmo tempo que deve essa construção às instabilidades das misturas que a enformaram. Quando, em geral, uma cultura (identidade) recebe uma grande quantidade de partições no interior do que engloba, algo entre a *diversidade* e a *multiplicidade*, a sua construção discursiva de identidade pode, em geral, caminhar por movimentos de homogeneização de contato, ou seja, de *hibridização* e de *miscigenação* das diferenças.

Sem pretender um trabalho extensivo de como certos autores brasileiros exploram as direções possíveis de cada um desses termos, é importante entender que a predominância da operação de *mistura* nesses campos, junto com a tendência atual de positivar as *pluralidades*⁷⁰, coloca em foco um jogo predominante de diversas *inclusões* dentro desses discursos.

Traçar um paralelo entre os discursos sobre a constituição de identidade brasileira e suas práticas, ou mesmo produtos culturais, nos parece um bom ponto de partida para investigarmos *a presença cênica* nas obras dos compositores brasileiros.

Iremos agora nos voltar para estudos e publicações da musicologia e etnomusicologia brasileira, para assim podermos visualizar como essas operações são efetuadas, especialmente quando há questões que envolvem os campos que estamos discutindo neste capítulo, os da *diversidade*, da *multiplicidade*, da *miscigenação* e da *hibridização*.

⁷⁰ O autor Paulo Rios Filho, na sua dissertação de mestrado sobre *hibridismo* como um processo possível de composição, cita o pesquisador Nikos Papastergiadis (2000) quando este afirma que "*na última década, raramente houve um debate em teoria cultural ou subjetividade pós-moderna que não reconhecesse o lado produtivo do hibridismo e que não descrevesse identidade como estando em alguma forma de estado híbrido*" (PAPASTERGIADIS, 2000, p.168). Junta-se a esses pesquisadores o autor Néstor García Caclini, assim como o autor Boaventura de Souza Santos.

3.1.1 Filtro ideológico na música

Os trabalhos sobre a música nova brasileira, dos autores Paulo Rios Filhos (2010) e Potiguar Curioni Menezes (2017), também se interessam pelos campos em que prevalecem as operações de *mistura*, seja, respectivamente, através de um posicionamento crítico e ambivalente de *hibridação* nos processos composicionais, seja pelo reconhecimento de práticas *inter-culturais* nas obras de compositores brasileiros a partir dos anos 80.

Os dois autores nos ajudarão a compor filtros ideológicos dentro de filtros musicológicos, etnomusicológicos e históricos, para que possamos nos manter na direção proposta para este capítulo, a de apresentar um breve panorama histórico da prática de *Música Cênica* no Brasil.

3.1.1.1 A Diversidade e a Multiplicidade do *Inter-Culturalismo*

A pesquisa de Potiguar Curioni Menezes investiga as relações inter-culturais imbricadas nas obras de compositores brasileiros de música nova. Além de trazer diversos panoramas sobre os processos composicionais na história da música, seu foco nos pesquisadores e musicólogos brasileiros nos fornecerá os filtros necessários para seguir neste capítulo.

A tese "Que som é esse: Diálogos culturais refletidos em processos composicionais na música brasileira contemporânea", defendida pelo autor em 2017, busca compreender, em linhas gerais, os *modos de representação* (ou *discretização*) de outras culturas que entram em contato com as culturas ocidentais, e os *modos de apropriação* (ou *assimilação*) que os compositores de música erudita utilizam para integrar elementos de outras tradições musicais em suas obras.

O autor introduz algumas direções gerais sobre o crescente fluxo de intercâmbios culturais no campo da música:

(...) se o contato e o intercâmbio entre tradições musicais sempre ocorreram na história da música, estes intercâmbios foram ampliados, em quantidade e profundidade, no decorrer do tempo. Isso porque a expansão das sociedades, em todos os sentidos - crescimento populacional, de mobilidade, de comércio, tecnológico, entre outros -, proporcionou um contato cada vez maior entre povos e culturas do mundo todo. (MENEZES, 2017, p.19)

As inter-relações entre práticas musicais diversas sempre foram recorrentes em toda a história da música. O próprio nascimento recente da etnomusicologia, com suas discussões

pertinentes sobre esses contatos, já evidencia uma necessidade de compreensão mais profunda dos diferentes sistemas de manifestação musical de culturas diversas.

Além de se debruçar sobre culturas descentralizadas, a produção em etnomusicologia ajuda a lançar um olhar mais consistente sobre esses sistemas, que em geral funcionam com organizações bastante diferentes das práticas ocidentais de música erudita, não importa o período.

Se seguirmos as linhas gerais do trabalho de Menezes, o autor apresenta os *modos de representação* e os *modos de assimilação* em dois eixos detalhados:

- O primeiro eixo trará à tona termos como: *representação, influência, apropriação, imaginário, inspiração, afinidade, etc.* tentando aprofundar os níveis de interação entre os compositores e as culturas musicais que eles abordaram. Alguns privilegiaram aspectos sociológicos e buscaram demonstrar processos de dominação e subjugação cultural expressos nas práticas musicais ocidentais; outros tentaram entender os fatores que levaram os criadores a se aproximar de culturas musicais ao redor do mundo.
- O segundo eixo, visa mostrar de que maneiras tais inter relações entre compositores e culturas musicais estão expressas na música, seja na forma da resultante sonora propriamente dita - utilizando-se de termos como tradução, sincretismo, síntese, hibridização, entre outros - como nas técnicas composicionais que foram envolvidas nesses processos. (ibidem, p. 29 - grifos do autor)

Para o primeiro eixo, ligado aos modos de representação, o autor seleciona algumas discussões que são exploradas pela musicologia, abordando o tema das relações interculturais, o campo da originalidade, o da autenticidade, o da identidade e o da dominação e exploração, e apresenta toda uma bibliografia que os percorre. Para o segundo eixo, ligado aos modos de apropriação, Menezes discute como as assimilações interculturais são expressas nas músicas dos compositores brasileiros

Queremos enfatizar, dentro dessas discussões, que o *modos de representação* continuam a operar através dos mesmos procedimentos de *mistura* e de **contato** descritos no início deste capítulo e no capítulo anterior, seja pela *originalidade* buscada na *assimilação* de elementos musicais interculturais, seja por uma espécie de *resistência* nos posicionamentos de *autenticidade* e de *identidade*, ou mesmo nas críticas aos processos de *dominação e exploração*.

Esse filtro que propomos, neste momento, tem o objetivo restrito de manter o foco nas operações de contato variadas. É apenas um recorte, momentâneo, que fazemos, mas não em detrimento dessas discussões e de seus desdobramentos na musicologia.

Menezes reúne um bom número de autores da musicologia brasileira e estrangeira que se debruçaram sobre as discussões interculturais, o que inclusive evidencia a própria

diversidade no seu modo de pesquisa. Dentre os autores reunidos, nos parecem produtivas duas noções apresentadas pelos autores brasileiros Marcos Branda Lacerda (2007) e Silvio Ferraz (2008), respectivamente, *inspiração étnica* e *reescritura*.

O texto de Lacerda coloca em jogo a densidade dos campos de discussão elencados por Menezes, e inclusive envolve conjuntamente os modos de *representação* e *apropriação*. Através de perguntas “espinhosas”, sobre o trânsito das relações interculturais na história da música, e ao trazer as canções de Schubert, o autor comenta como podem ser “escamoteadas” as referências às *inspirações étnicas*:

Essa é uma das maneiras escamoteadas [o valor de compositor apenas através do ciclo inteiro de canções] da anti-referência ao popular na música: a vaga *inspiração étnica*, para a qual não se define exatamente uma *função* na construção do todo, não passaria de elemento acessório. Tecnicamente, entretanto, verifica-se que o substrato formal popular atua como elemento imprescindível de estruturação. (LACERDA, 2007 p.20 - grifos do autor)

O alerta que o autor faz, nas partes grifadas, leva em consideração que se há uma *inspiração* através da *representação* que a canção popular fornece, ela possui de fato uma *função* estruturante naquela obra e, portanto, não poderia ser velada a sua importância numa análise musicológica.

Ao discutir as relações de Béla Bartók e suas pesquisas etnomusicológicas, nas quais o compositor denominava *nossos camponeses* a música popular húngara, Lacerda faz uma pergunta pertinente sobre as possíveis *inspirações* nacionais: "mas, aqui, o que significaria denominar **nossos camponeses** as culturas indígenas e algumas ramificações afrobrasileiras?" (LACERDA, 2007, p. 20).

Ou seja, quais *representações* culturais e musicais seriam pertinentes para a descrição dos **contatos** na prática musical brasileira. O autor alerta que as *apropriações* dessas representações certamente propõem:

(...) voltar a percepção para outros idiomas e para mais além do que um repertório de puras canções. E aí entraria a investigação e o exercício especulativo da linguagem como meios de penetração nestes mundos mantidos à parte; coisas às quais se dá pouca importância. (ibidem, p. 28)

Os *modos de apropriação* podem ser diversos e, o que o autor propõe através da ideia de *inspirações étnicas*, é a importância do papel estrutural dessas *assimilações*. Silvio Ferraz

apresenta, a partir de transcrições e orquestrações⁷¹, a noção de *reescritura* no processo composicional:

(...) a *reescritura* corresponderia não só a ter por base obras do repertório histórico, mas obras recentes, obras próprias ou mesmo música de outras culturas. Poeticamente, seria como ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram. (FERRAZ, 2008, p. 48)

Ao citar a terceira etapa descrita por Jürg Stenzi, indicando como esse autor divide as formas de aproximação para uma reescritura, Ferraz encontra um elo com a sua definição, segundo a qual a forma de aproximação consiste em ultrapassar o original, "abusar do original". Voltaremos a esse conceito no próximo tópico, onde falaremos sobre o campo do hibridismo. O que podemos apontar, neste momento, é que a apropriação para Ferraz consiste, assim como para Lacerda, em uma função estruturante no interior da obra.

As duas noções apresentadas, *inspirações étnicas* e *reescritura*, ajudam a enfatizar a necessidade *funcional* e estrutural dos **contatos** entre os trânsitos musicais e culturais. O que varia entre esses elos estruturais pode ser percebido em Menezes, quando o autor enumera uma espécie de **gradação de contato** das *diversidades* interculturais.

Partindo do ponto de vista de um compositor de origem erudita, que busca um **contato** com outras identidades que não a sua, os campos enumerados por Menezes oscilariam de uma baixa intensidade de contato à uma forte intensidade:

Nesse sentido, torna-se fundamental a consciência da diversidade de conceitos e termos já empregados nessa discussão – como os conceitos de **afinidade, inspiração, influência, empréstimo, apropriação, representação, incorporação, sincretismo e fusão** – ao menos como ponto de partida. (ibid., p. 84 - grifos do autor)

Os significados que os conceitos destacados irradiam são inúmeros, e o uso deles, em determinadas áreas específicas de conhecimento, pode até ter sentidos diametralmente opostos. O que gostaríamos de enfatizar, dentro dessa *diversidade* que Menezes reúne em sua pesquisa, é uma linha gradativa de contato, gradação apresentada semioticamente no capítulo anterior.

O *segundo eixo* que Menezes propõe investigar, em que se trata sobre como as *representações e apropriações* aparecem nas obras dos compositores brasileiros, será discutido na seção seguinte, a partir da pesquisa de Paulo Rios Filho.

⁷¹ Ferraz cita como exemplo o *Ricercare a 6 vozes*, da *Oferenda Musical* de Bach, feita por Webern, assim como a retomada do coral *Es ist Genug* de Bach, realizada por Berg em seu *Concerto para Violino*.

3.1.1.2 A ambivalência do *hibridismo*

*Esse conjunto de elos [sobre o movimento da tropicália] que acabamos de percorrer, esse espírito composicional, é o mesmo que está na **raiz de um compromisso com a heterogeneidade**, com o entrelaçamento de vários estilos, com a impossibilidade de circunscrever aqueles tempos à consistência de uma determinada batida, bossa ou procedimento harmônico, por mais charmosos que fossem.*

Paulo Costa Lima

A pesquisa de Paulo Rios Filho (2010) procurou propor, através de discussões sobre o tema do *hibridismo* cultural, uma metodologia de criação em música contemporânea que também possua, em certa medida, um engajamento crítico.

A sua dissertação se divide em três partes: a **primeira** se detém sobre as bibliografias que discutem o tema do *hibridismo* na cultura, nas artes e na música; a **segunda** parte propõe um *horizonte metodológico de composição*, através das discussões sobre as práticas híbridas de criação na música contemporânea; e a **terceira** parte explora, através de um memorial do processo de composição de obras musicais, o que o autor chamou de "Quadro Tipológico de Hibridização Cultural em Composição Musical".

Na primeira parte do trabalho, o autor percorre as contradições que envolvem as diversas definições de *hibridismo* nos estudos culturais, e se posiciona em confluência, principalmente, com os autores Nikos Papastergiadis (2000) e Néstor Garcia Canclini (2008), defendendo a necessidade da *ambivalência* nos entendimentos dos objetos culturais *híbridos*:

Seguindo essa linha, encontramos, em Canclini (2008), a defesa de que, para falar de hibridação, deve-se falar também do que não se funde e dos movimentos que a rejeitam, dos fundamentalistas religiosos aos guardiões da auto-estima etnocêntrica ou do sentimento nacional. Quando este afirma, por exemplo, que “uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (Canclini 2008, p. xxvii), **evidencia a importância do contraditório para a construção e o estudo lúcidos do tema** (FILHO, 2010, p. 9 - grifos nossos).

Ao evidenciar a *ambivalência* necessária para a caracterização de um objeto híbrido, o autor reforça nossa argumentação sobre a presença predominante de discretizações que tendem à *heterogeneidade* de presença, essas que são dinamizadas pela *mistura* inerente aos campos semânticos que apresentamos.

Como já foi ressaltado neste capítulo, um processo final de *hibridização* ou *miscigenação* leva em conta, de modo geral, um percurso de *homogeneização* da descrição identitária do objeto, porém, como enfatiza o autor através do geógrafo Milton Santos (2009), a *hibridização*, além de ser um fato inevitável que merece análise, também pode ser uma opção discursiva consciente:

Santos não se atém somente à análise dos processos do hibridismo, senão que à atribuição de um caráter de campo de experimentação (laboratório) a toda reflexão acerca destes processos. Ao assinalá-la como uma “outra forma de experienciar limites na transição paradigmática” (Santos 2009, p. 355), **encara a hibridação não somente como um acontecimento do qual não se pode fugir, mas também como uma opção** – uma das ferramentas para se experimentar o momento atual da história da humanidade (ibidem, 2010, p. 10 - grifos nossos).

A proposição de um horizonte metodológico de composição, a partir de diversos procedimentos de hibridização, é embasada pelo autor a partir de um posicionamento consciente, de uma opção pela *hibridação*. Esse horizonte é construído a partir de outros três quadros tipológicos:

- a) “Taxonomia das estratégias de integração entre recursos musicais da Ásia e do Ocidente,” de Yayoi Uno Everett (2004, p. 16);
- b) “Tipologia da representação transcultural em música,” de Björn Heile (2004, pp. 70–76);
- c) “Quadro temático de diálogos interculturais em composição musical,” de Paulo Costa Lima (2005).

Uma das semelhanças entre os quadros anteriores é a presença de **gradações de contato**, seja de estruturas comumente analisadas na música (fraseologia, harmonia, rítmica, forma etc.), seja de características sociais que formam essas práticas musicais (gênero, concerto, espetáculo, estilo, circulação etc.).

A partir dessas gradações, Rios Filho divide seus quadros em **cinco** instâncias: i) *atitude fundamental*; ii) *processos/designs formativos*; iii) *forças transversais*; iv) *estratégias*; v) *procedimentos*. As instâncias sugeridas pelo compositor motivam, de certa forma, a segmentação de narrativas de um possível processo composicional, em que se tome de partida estratégias de *hibridização* conscientes.

Para aproximarmos a proposta com as direções desta pesquisa, é importante entendermos a *terceira instância* desse quadro:

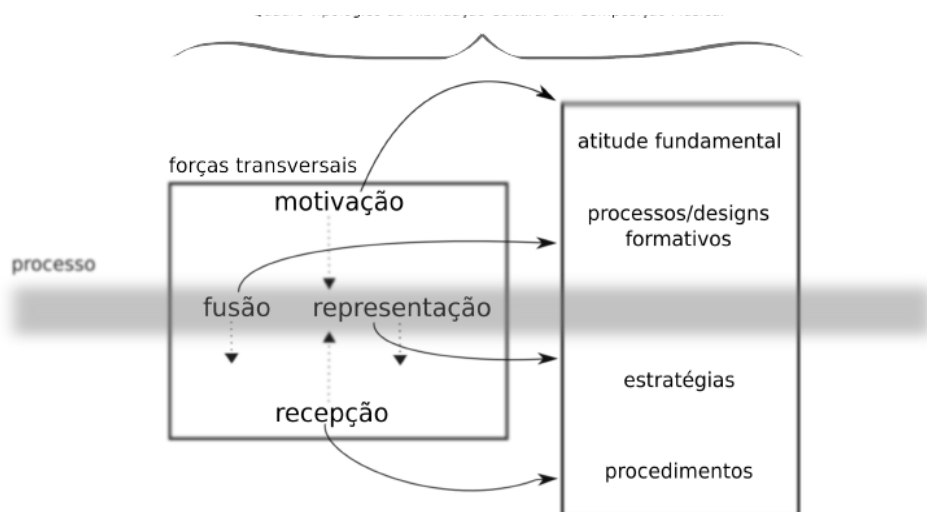


Fig. 27: *Forças Transversais* (RIOS FILHO, 2010, p. 61)

As *forças transversais* operam por uma lógica de *vetores* (*motivação*, *fusão*, *representação* e *recepção*) que se direcionam ao **interior** ou ao **exterior** da obra. A **ambivalência** desses *vetores* é o principal mobilizador das outras instâncias do horizonte.

Se colocarmos dentro desses *vetores* a figura do sujeito/compositor, é possível entender que ele é invadido, segundo o autor, por direcionamentos transversais que ora focalizam o horizonte em direção ao interior da obra, e ora focalizam em direção ao exterior dela, ou seja:

Para que se alerte ao fato de que o Quadro de Híbridação, assim como o próprio processo mais amplo de composição musical, acontece todo baseado em retroalimentações, em um complexo de caminhos inextricáveis, e não por meio de modelos lineares, como um passo após o outro. (FILHO, 2010, p. 61)

Entendemos que seria produtivo aproximarmos, principalmente, o *vetor fusão* aos **modos de contato** defendidos neste trabalho. Como buscamos um modo de analisar e descrever os objetos de *Música Cênica*, lembrando da *dependência* entre as *presenças musicais* e as *presenças cênicas*, não acreditamos ser pertinente, neste momento, tocar na etapa da *criação*, principal objetivo de Rios Filho.

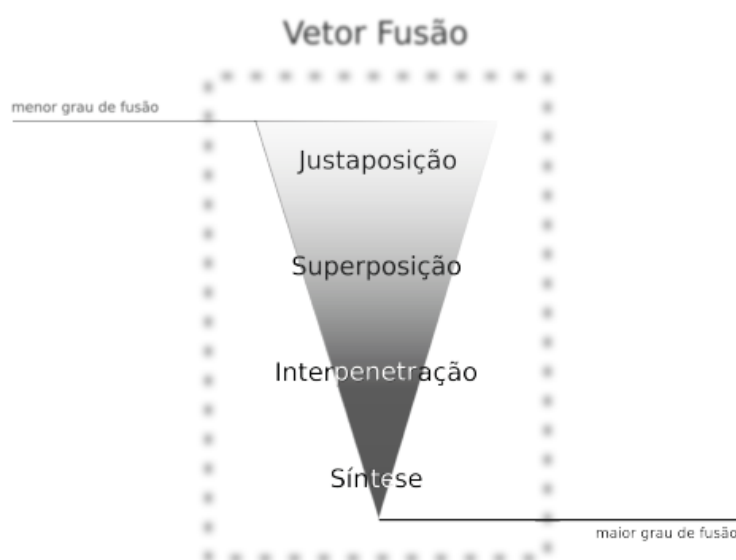


Fig. 28: *Vetor Fusão* (RIOS FILHO, 2010, p. 63)

O quadro anterior apresenta uma gradação de *fusão* que os *procedimentos* podem assumir em uma obra que parte de um horizonte de *hibridação*. Cada grau do vetor de fusão das *forças transversais* expõe o quão **amalgamado** está o processo naquele momento, portanto, segundo o autor:

O primeiro é a simples disposição de materiais culturais em blocos horizontais justapostos, e o segundo, logicamente, a convivência vertical desses tipos de blocos. Interpenetração e síntese são, por sua vez, a intensificação de justaposição e superposição, respectivamente. Ou seja, enquanto o primeiro é a justaposição radical material cultural dispar, o segundo diz respeito à sua amalgamação, gerando um material novo que não guarda características anteriores de nenhum dos seus originais. (FILHO, 2010, p. 63)

Encontramos a mesma afinidade quando Menezes (2017) enumera os conceitos de "*afinidade, inspiração, influência, empréstimo, apropriação, representação, incorporação, sincretismo e fusão*". Ver nestes *vetores de fusão*, assim como nos conceitos apresentados por Menezes, uma **linha gradativa de contato** entre traços musicais heterogêneos, nos parece um percurso produtivo de análise e composição musical.

Os dois musicólogos apresentados nos deram um breve panorama de estudos brasileiros sobre os campos semânticos da *multiplicidade*, da *diversidade*, da *hibridização* e da *miscigenação*, seja pelos *modos de representação*, seja pelos *modos de apropriação*. A exposição dos autores nos serviu para reforçar os **modos de contato** como ideia central deste trabalho, modos que procuram configurar balizas nas quais os elementos que reconhecemos como *heterogêneos* interagem dinamicamente.

3.2 Compositores Brasileiros

A partir deste ponto iremos apresentar algumas áreas históricas e estilísticas de *contágio* entre os compositores brasileiros, ligados àquela *triagem histórica* da prática de *Música Cênica* que fizemos no primeiro capítulo. Estamos utilizando *áreas de contágio* para distinguir de *áreas de contato*, que se refere a zonas estilísticas no interior da prática.

Tendo em vista o caráter difuso dos percursos históricos da música nova no Brasil, o objetivo não é encontrar um linha de desenvolvimento cronológico desta prática no país, mas sim, revelar pequenas **elos** entre os compositores de *Música Cênica*, assim como a interação deles com outros autores estrangeiros.

3.2.1 Áreas de Contágio

De certo modo, o uso dos elementos cênicos dentro da prática de concerto da música moderna/nova/contemporânea no Brasil, e talvez no mundo, é um fator recorrente. A ideia de que existam poucas peças, ou mesmo pouca exploração das *presenças cênicas* de um concerto de música contemporânea, está mais atrelada a um condicionamento das pesquisas, e das análises em música, do que de uma realidade factual propriamente dita.

Vamos, portanto, seguir a guia dos campos elencados no início do capítulo, apresentando a *multiplicidade* e a *diversidade* presente no repertório brasileiro, seja através de elos históricos, seja através de **modos de contato** entre as *presenças musicais* e *cênicas*. As apresentações não serão lineares, e nem cronológicas, os elos históricos às vezes irão se contagiar pelos **contatos**, e vice-versa, e assim caminharemos em **fluxo contínuo** de um compositor a outro.

Um elo histórico catalisador da presença e da reunião dos compositores brasileiros de música nova/contemporânea são os **festivais/concursos** - ou eventos condensados - **de música**. O caráter periférico da prática no país, quase como uma espécie de subgênero da música erudita, também periférica no Brasil, faz com que os festivais funcionem como ilhas de resistência da prática.

Independente das configurações de participação dos festivais/concursos, mais abertas ou mais restritas, mais políticas ou não, é possível dizer que todo compositor brasileiro de

música nova, de algum modo, já participou desses eventos condensados de música. Portanto, muitas das primeiras (às vezes únicas) interpretações de peças de *Música Cênica* foram nesses momentos.

No mesmo ano (1968) da peça *Son et Lumière*, de Gilberto Mendes, analisada no capítulo anterior, estreia a obra *Kitsch 1 a 5* de Willy Corrêa de Oliveira no Festival de Música Nova, organizado por Mendes e voltando a acontecer depois de quatro anos sem edições, em função do golpe de 64:

KITSCH 5

O Kitsch n.º 5 é o resultado da combinação de fragmentos dos Kitschs anteriores gravados em fita magnética.

- I) Grave em fita magnética, na velocidade de 19 cm/seg os Kitschs 1, 2, 3 e 4.
- II) De cada Kitsch, corte a fita magnética em oito diferentes partes de fita com estas medidas:
 - 1) 27 cm
 - 2) 43 cm
 - 3) 70 cm
 - 4) 86 cm
 - 5) 113 cm
 - 6) 140 cm
 - 7) 186 cm
 - 8) 226 cm
- III) Uma vez que você tenha obtido de cada Kitsch os oito fragmentos de fita, monte-os como quiser. Os fragmentos de fita podem ser cortados em qualquer momento do Kitsch, seja ao acaso ou de acordo com um plano pré-estabelecido.
- IV) Quando todos os fragmentos já estiverem montados (aleatoriamente ou não), coloque uma fita de silêncio no início, com um tempo suficiente para que você desça do palco, e procure um lugar qualquer na platéia.
- V) O pianista deve se aplaudir freneticamente, e incentivar o público para juntar-se a ele.

Fig. 29: *Kitsch 5* (OLIVEIRA, 1967-68, p. 15)

Na quinta parte, e no fim da quarta, o pianista se desloca até a platéia e "se aplaude freneticamente", ao mesmo tempo em que incentiva o público a fazer o mesmo. Essa *presença cênica* não é central na peça, pois:

O material básico que unifica Kitsch é uma série de 48 notas (na qual é relevante a polarização da nota ré) e um conjunto de 51 acordes derivados dessa série de frequências – a série é exposta melodicamente ao início do ciclo. **A gama dos desdobramentos desse material abrange desde o universo pontilhístico do serialismo integral, na primeira peça, até o teatro musical, na peça final** (em que surge como gesto final em uma peça de montagem aleatória, remanescente da experiência com a música concreta) (DE BONIS, 2012, p. 226).

A *presença cênica* [platéia] funciona como um *elemento* [cênico] *mínimo*, já apontado no primeiro capítulo, em que o intérprete ainda joga com a *inerência latente* da configuração performática de um concerto de música. No lado oposto, com mais *presença cênica*, a peça

*Bravo!*⁷² (1989), de Tim Rescala, explora a [encenação] de uma platéia no palco, em que os personagens são mais caricatos e as ações da entrada, com o público se acomodando nas cadeiras, e até com um eventual conflito entre eles, quando um dos personagens tenta abrir um salgadinho, enfatiza o polo da predominância cênica.

Como uma medida **entre** os dois compositores anteriores, a peça *Ópera Aberta* (1976), de Gilberto Mendes, apresenta "um grupo formado por pelo menos 5 pessoas, sentadas de perfil para a platéia, que em 4 ou 5 momentos **aplaude freneticamente**, gritando "bravo" (MENDES, 1976, p. 1). No entanto, apesar da [encenação] da platéia no palco, há menos caracterização dos personagens e uma narrativa menos presente, já que, além da função satírica da platéia nesta peça, ela está principalmente reforçando o /prestígio/ da cantora de ópera.

A partir do intertexto operístico, Eduardo Guimarães estreia a *Decadência da Tuba* (1993) na X Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na qual, do mesmo modo que em *Ópera Aberta*, fragmentos dos libretos de ópera famosos são executados pelos intérpretes, ao mesmo tempo em que [encenam] humoristicamente esses mesmos trechos operísticos.

Na Bienal, ainda estrejaram *Clichê Music* (1985), de Tim Rescala, na qual o narrador, em tom humorístico, descreve "fórmulas" clichês para se compor uma música contemporânea de bienais; *Santos Football Music* (1977), de Gilberto Mendes, em que o autor propõe um ambiente futebolístico que conta com a participação do público, com vaias ao juiz (maestro), gritos de gol, e uma charanga que percorre o espaço da plateia.

Boa parte das obras dos três compositores anteriores, Gilberto Mendes, Eduardo Guimarães e Tim Rescala, se conectam por modos de [encenação] que ressaltam temáticas [humorísticas]. A predominante escolha por cantores, e às vezes até atores, procura encontrar uma disponibilidade "teatral" já presente nos intérpretes, pelos exercícios regulares da prática em que eles se inserem.

Também apresentada na Bienal de Música Brasileira Contemporânea, a *Noites do Catete 3* (2003) para piano solo e sons pré-gravados, de Luiz Carlos Csëko, trabalha com um projeto de [iluminação] ou *lighting design* na qual:

Se inicia com um fecho de luz branca com intensidade total, estreito e verticalmente sobre a extremidade da cauda do piano. Um segundo refletor, lentamente se acende até a intensidade total *circa* de dez segundos após o início com um amplo fecho de luz vermelha que silhueta a forma do piano (sem tampa) em contraluz. O projeto de

⁷² Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=7hEJANfoPVQ>

iluminação se encerra com a coluna de luz branca permanecendo acesa enquanto o fecho vermelho é atenuado até apagar-se (CSĚKO, 2017, p. 163).

A narratividade de transformação da iluminação, em que os focos desenham a evidência do intérprete em cena, ao mesmo tempo que propõe uma interação com o som no fim da peça, caracterizam uma relação **intermediária** entre a *presença musical* e a *presença cênica* da obra:

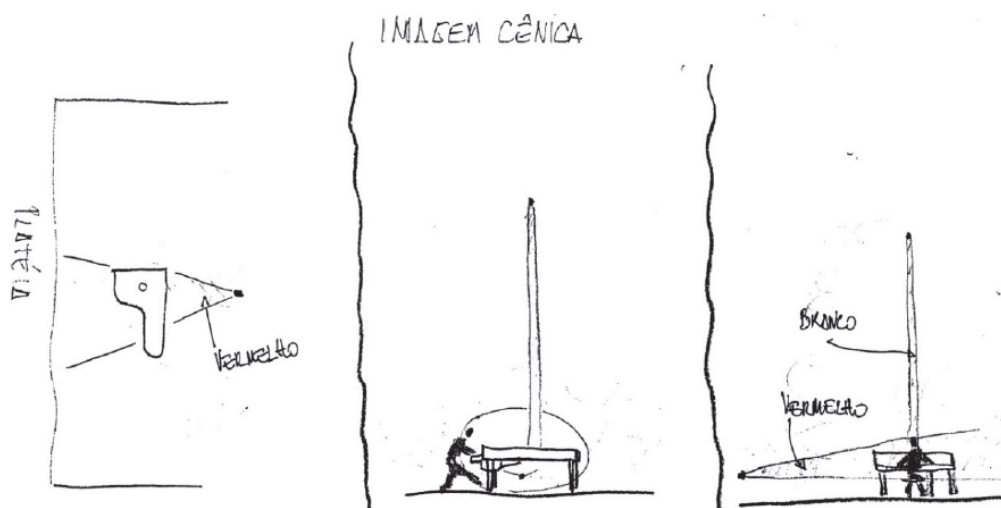


Fig. 30: *Noites do Catete 3* (CSĚKO, 2003, p. 3)

Como *elemento mínimo* de [iluminação], a peça *Cenas Sugestivas*⁷³ (1985) para percussão solo, de Carlos Kater, indica para o primeiro movimento um “foco o mais tênue possível sobre [o intérprete] apenas” (Kater, 1985), preferencialmente luz de velas. A ideia é projetar sobre o fundo da cena uma sombra do intérprete e seus instrumentos” (SERALE, 2011, p. 82-83).

No polo oposto, como exemplo de predominância cênica, Jorge Antunes na sua série de trabalhos chamada *Cromoplastofonias* (1965-68) intensifica a investigação com projeção de cores através de projetos de [iluminação], “usando também os sentidos do olfato, do paladar e do tato” (SERALE, 2011, p. 90).

Jorge Antunes explora, em uma predominância cênica também destacada, a utilização cênica do [espaço] na peça *Coreto* (1975), para flauta/piccolo, clarinete, trompa, viola, violoncelo, piano vertical desafinado e três atores, na qual os instrumentistas estão sobre uma estrutura metálica de três níveis, enquanto os atores se deslocam no palco percutindo a estrutura, e realizando diversas ações e movimentações no espaço, e com os músicos.

⁷³ Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=7xZMbexdFZU> - Intérprete Daniel Serale (2014).

Em um **contato** intermediário, a peça *Cantilena* (1979) para duas vozes femininas de Silvio Ferraz, trabalha a partir da ideia de *linha* para movimentar as duas cantoras no [espaço], onde as velocidades com que as cantoras andam se relacionam com os andamentos da melodia:

Duas cantoras, uma devendo ser de baixa estatura e a outra alta, uma canta repetidas vezes uma melodia rápida (voz 1) e a outra permuta quadro padrões de uma melodia lenta (voz 2). A mais lenta entra primeiro atravessando o público em *linha* reta, outra diagonal ou uma outra linha qualquer possível no local de apresentação, a mais rápida deve aguardar até que a outra chegue a $\frac{1}{3}$ do seu caminho e então atravessar na mesma reta rapidamente até sair da sala e continuar cantando até uma distância de dez metros da porta de saída, tempo suficiente para que a mais lenta saia da sala (FERRAZ, 2007, p. 98-99).

Flô Menezes na peça *Transformantes VI* (2012)⁷⁴ para quinteto de sopros, apresentada na Bienal de Música Brasileira Contemporânea, também trabalha com um **contato** intermediário do [espaço], em que para cada um dos cinco *formantes* sonoros da peça, o autor indica as posições e movimentações espaciais dos intérpretes, que se intensificam ao longo da peça:

Disposição espacial dos instrumentos e movimentação dos músicos

Transformantes VI prevê uma ocupação espacial do teatro como um todo, o que implica tanto uma movimentação dos músicos pelo espaço total da performance quanto uma disposição peculiar dos instrumentos no espaço de acordo com o *Formante* em questão. A seguir, tem-se um descrição da disposição espacial e mobilidade dos músicos em cada um dos *Formantes*.

Formante 1

Os músicos iniciam a obra de trás do público e tocam de cor duas partes da *Posição 1* à *Posição 2* de forma bem aglutinada, o mais próximo um do outro, como um "nódulo" no espaço constituído por 5 músicos. Na *Posição 2*, podem, se necessário, ter estantes dispostas em meio à platéia. Caso o teatro não possua corredor central, os músicos devem procurar a posição mais central possível junto ao público para a *Posição 2*. Da *Posição 2* à *Posição 3*, todos tocam suas partes igualmente de cor. Na *Posição 3*, os músicos tocam igualmente de forma bastante aglutinada, porém já sobre o palco.

Transformantes VI: Formante 1

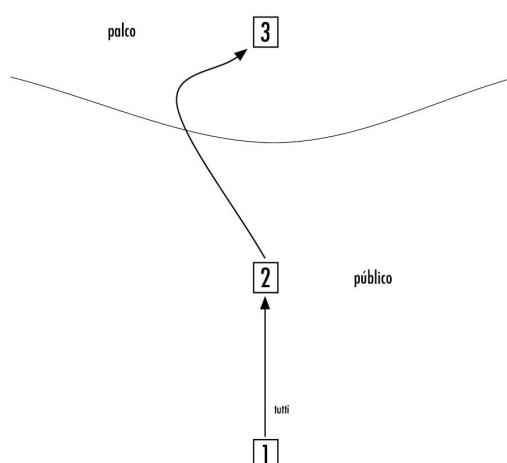


Fig. 31: *Transformantes VI* – Formante 1 (MENEZES, 2012, p. 4)

⁷⁴ Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=ECOLy29D62Y>

Formante 5

Os músicos tocam em posição “tradicional” de quinteto de sopros (**Posição 8**). Ao término, levantam-se e, munidos de seus respectivos instrumentos, andam livremente pelo teatro, tocando de cor, *ad libitum*, fragmentos do **Formante 4** (tal como indicado na partitura), atravessando o espaço de escuta do público e saindo do espaço do teatro por locais distintos.

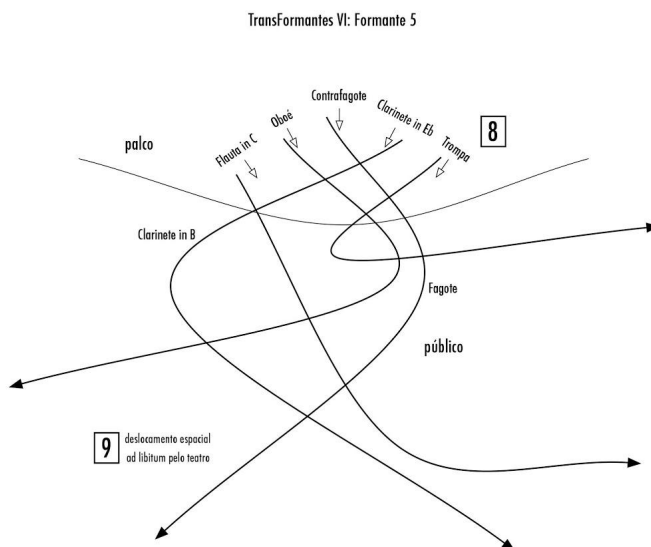


Fig. 32: *Transformantes VI* – Formante 5 (MENEZES, 2012, p. 8)

Como *elemento mínimo*, a peça *Coiores* (2000) para clarinete e percussão, do mesmo autor, termina com o claronista tocando uma série de 37 alturas enquanto sai de cena:

receira *forma-pronúncia* da palavra POESIA = 2'54,2"

12'59,9"

15'54,7"

15'43,7"

11" de silêncio final

ca. 21" a mais que o final do Take 2 dos sons eletroacústicos

improvisar, caminhando, a partir deste "reservatório de notas", respeitando sempre tanto a exata seqüência das notas (ordem dos intervalos) quanto a disposição das mesmas no registro das alturas, repousando, ao final, na nota Ré \pm 0 grave (soando Dó \pm 1= nota assinalada). Dinâmica geral: não mais forte que *mf*. Figurações calmas, sem notas muito rápidas, e em geral *legato*. **Poco Vibrato**.

chegar e permanecer no Ré \pm 0 grave (escrito); aos poucos, **Senza Vibrato**, ao final, olhando para o percussionista, em sintonia

Fig. 33: *Coiores* (MENEZES, 2000, p. 14)

Cada área de contágio que elencamos serve como uma baliza geral de **contato**, pois uma análise detalhada das peças expostas até o momento nos ofereceriam outros efeitos de contato, e inclusive as [categorias] cênicas aparecem sobrepostas em determinadas peças.

Apresentamos, até então, os autores Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Eduardo Guimarães, Tim Rescala, Luiz Carlos Csêko, Jorge Antunes, Carlos Kater, Silvio Ferraz e Flô Menezes. Em geral, os compositores possuem peças com *presenças cênicas* mais ou menos manifestadas, porém, alguns mantêm uma constância nos seus **modos de contato**, como é o caso de Flô Menezes e Willy Corrêa de Oliveira, ao explorar os *elementos mínimos*

de um concerto de música. Enquanto no outro polo extremo, o da predominância cênica, os autores Tim Rescala, Jorge Antunes e Luiz Carlos Csëko.

Evidentemente, há algumas exceções internas ao catálogo desses autores, como o caso da peça *Ouviver a Música* (1965), de Willy Corrêa, considerada uma das primeiras peças de *Música Cênica* brasileira:

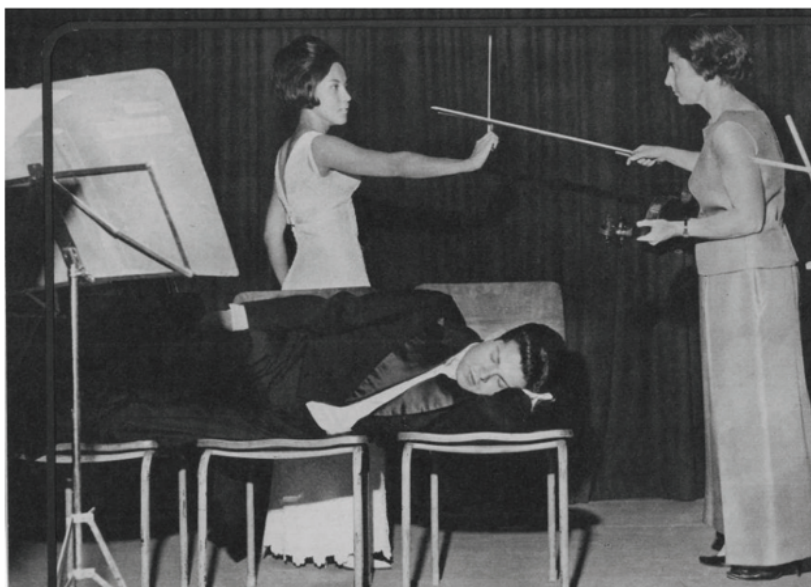


Fig. 34: *Ouviver a Música* (OLIVEIRA, 1965)

A apresentação de 1965 no Theatro Municipal de São Paulo, contendo a peça de Anton Webern, *4'33"* de John Cage, *Blirium C9* de Gilberto Mendes e *Ouviver a Música* de Willy, é emblemática tanto do ponto de vista da recepção crítica, quanto pelo concepção geral do concerto:

Todo o concerto foi concebido e encenado como um grande **happening** e tanto minha peça como de Willy resultavam num mosaico de acontecimentos sonoros, colagens, citações de qualquer tipo de música, inclusive popular. Também éramos pioneiros em tudo isso aí, happenings, colagens, citações, dentro de um panorama acanhado da música brasileira daquela época (MENDES, 1994, p. 87).

Eventos (e manifestos) de música nova, ou moderna, sempre tiveram seu impacto no cenário artístico do Brasil, desde a semana de 22. A presença e a centralidade, no início do Séc. XX, da figura de Koellreutter, principalmente no Rio de Janeiro, na Bahia e em São Paulo, já irradiava alguns experimentalismos que levavam em conta a *presença cênica*.

Ainda não era, necessariamente, nos Cursos Livres da Bahia de 1956, um modo de focalizar nas potencialidades cênicas de uma performance, a partir de procedimentos

composicionais da música, mas sim jogos de improvisação que levavam em conta ferramentas "experimentais", tanto musicais quanto cênicas (cf. NOGUEIRA, 2011).

No resultado final do concurso de composição do Festival de Música da Guanabara, de 1970, o Grupo de Percussão, com participação do público, interpretou uma performance (ou *happening*), que o Jornal da Tarde descreveu como uma "grande confusão, muitos jovens fazendo barulho em toda a sala, vestidos em roupas surradas, gritando palavrões; tomadas elétricas desligadas, palco invadido, pianos destruídos, gente dançando ou protestando".

No mesmo ano, ao final do curso que Koellreutter ministrou no Festival de Inverno de Ouro Preto, se apresentou o *Concerto Confronto*, "um trabalho de composição coletiva de seus alunos por meio da improvisação, dirigido por ele e com a participação do público", cujo programa descrevia:

[...] "convida-se o público a participar do 'confronto' batendo palmas, os pés, imitando ou reagindo a certos efeitos sonoros ou ruídos". Segundo Berenice, a apresentação na Igreja de São Francisco de Assis se transformou num verdadeiro [...] "**happening** para a época, o que foi um espanto, pois não se admitia um concerto em igreja desta forma" (LOVAGLIO, 2010, p. 17).

Os *Happenings* ficaram conhecidos através das apresentações iniciais do grupo norte-americano *Fluxos*, do qual John Cage participava. As explorações dos jogos interativos na performance de concerto, contendo mais ou menos procedimentos aleatórios, eram evidentemente cênico-performáticas, portanto, a depender da peça (ou espetáculo-*happening*), ela pode ou não ser compreendida como *Música Cênica*. Faremos uma breve comparação entre as práticas no final deste capítulo.

Outro elo histórico que reuniu compositores brasileiros de música cênica foram os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, iniciados também em 1970 e organizados a partir do *Grupo Música Nueva de Montevideo*, e do compositor Hector Tosar. O cunho político dos cursos é um forte caracterizador do evento:

Um ponto de honra dos Cursos Latinoamericanos era só aceitar musicistas de reconhecido caráter, postura política corretíssima, idealismo. Importantes compositores, mas ligados à música oficial, ao establishment de seu país, podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos. (MENDES, 2001, p. 215).

Nas edições IX (Brasil) e XIV (Uruguai), o autor Dieter Schnebel⁷⁵, compositor alemão de *Música Cênica*, ministrou aulas no evento, sendo que os compositores brasileiros Gilberto Mendes (IX e XIV) e Tato Taborda (XIV) participaram dos seus cursos. Ainda participaram dos Cursos Latinoamericanos os compositores brasileiros Willy Corrêa de Oliveira, Tim Rescala, Jocy de Oliveira, e Chico Mello, que posteriormente vai estudar com Schnebel na Alemanha (cf. AHARONIÁN, 2007).

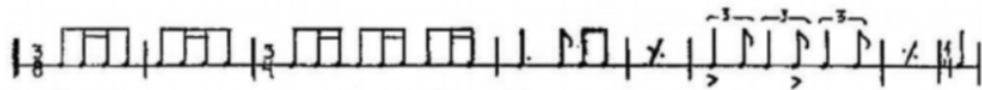
Chico Mello escreve em 1987 a peça *Upitú*⁷⁶, para flauta solo, na qual, além de compor a temporalidade narrativa das respirações sonoras, indica movimentos [gestuais] do corpo da intérprete, articulando um determinado **contato** intermediário com as respirações, que também se constituem como elementos cênicos/sonoros.

No polo da predominância cênica, é possível observar a peça *Figura sobre um fundo* (2012) para piano preparado e dançarina, de Tato Taborda, e a ?“*Música*” (1989) para regente e dançarina, de Tim Rescala, na qual os autores, ao colocarem em cena uma dançarina, expandem a predominância cênica a partir das [gestualidades] somáticas da intérprete.

Com *elementos* [cênicos] *mínimos*, é possível observar a peça *Canção simples de tambor* (1990), de Carlos Stasi, em que no quarto movimento o autor indica que o percussionista:

- Distançie alguns metros do instrumento ,
- Pegue uma longa vara flexível ,
- Nessa extremidade segure-a com a mão esquerda , enquanto a outra apoia-se sobre a pele do instrumento ,
- Bata a mão direita sobre a esquerda , executando os ritmos abaixo .

obs. O resultado sonoro no tambor deve ser totalmente aleatório .



repite toda sequência e siga improvisando ad lib.,
então pare, fique em silêncio, olhe para o instrumento e de um leve sopro em sua direção.

Fig. 35: *Canção simples de tambor* (STASI, 1990).⁷⁷

⁷⁵ Schnebel é compositor da emblemática peça *Sichtbare Musik*, para regente solo, na qual o intérprete executa apenas as gestualidades comuns (e "dramáticas") à prática da regência na música de concerto.

⁷⁶ Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=VJnUhDUgiJo>

⁷⁷ Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=OkLANmnHlSk> - Intérprete Gilson Antunes (2012).

A [gestualidade] de "bater a mão direita sobre a esquerda" já foge de uma idiomática comum ao instrumento, ganhando um relevo cênico-somático, porém ainda inerente ao "ato de tocar" um instrumento. Na mesma direção, como *elemento mínimo*, no fim da peça *Pendular* (2008), de Maurício De Bonis, o violão soa ao mesmo tempo em que se movimenta pendularmente:



Fig. 36: *Pendular* (DE BONIS, 2008).⁷⁸

A gestualidade se relaciona com um movimento harmônico pendular, por isso, de certo modo, as peças anteriores não deixam de ter suas interações íntimas entre as *presenças musicais* e *cênicas*. No caso da peça *Sonhos*⁷⁹ (2007) para marimba solo, de Arthur Rinaldi, a [gestualidade] do intérprete procura uma maior *presença cênica*:

IV - Junto ao lago

12" |-----|

Um pouco hesitante

- . olhar para trás e abaixar calmamente os braços; caminhar para o lado da marimba (região grave)
- . murmurar livremente

3" |-----|

3" |-----|

ppp >

6" |-----|

Sereno, calmo

mp

percutir a nota e paralizar o movimento

"sai-tu-be"

"...Ao longe, vejo um homem junto a um lago..."

começar a caminhar para a frente da marimba

ppp

Fig. 37: *Sonhos* (RINALDI, 2007).

⁷⁸ Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=hYMZWxgveQ0> - Intérprete Fernando Rocha (2015).

⁷⁹ Performance completa: https://www.youtube.com/watch?v=U_cmCryaDYI - Intérprete Nath Calan (2015).

Desde o movimento paralisado até as duas próximas gestualidades indicadas, "olha para trás [...]" e "olhar sobre a marimba[...]", a gestualidade vai se intensificando por apresentar elementos que fogem do "ato de tocar" o instrumento. Uma outra *presença cênica* ganha destaque neste trecho, e na obra como um todo, a predominância do elemento [verbal].

A obra utiliza trechos de diversos poemas japoneses, traduzidos ou não, e os distribui nas **falas** do intérprete, como mostra a última parte (6's) da figura anterior no "...ao longe, vejo um homem junto ao lago...". A peça *Sonhos* faz parte de uma exploração cênica bastante recorrente na prática, em que a gama gradativa entre o falado e o cantado é colocada em diversos **modos de contato**.

Em 1970, Milton Santos tem a sua peça *Montanha Sagrada* (1969), para conjunto de instrumentos Smeták, 1 flauta doce e 1 violoncelo, selecionada para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO, em Paris, peça em que os instrumentistas também **falam** durante a performance, assim como na peça *Volvere*⁸⁰ (2017) de Paulo Rios Filho, para ensemble e também instrumentos Smeták, que além das **falas** durante a performance, explora a predominância do elemento [verbal] projetado na performance:



Fig. 38: *Volvere* (RIOS FILHO, 2017).

Como um tratamento intermediário, podemos observar a peça *Txury-ò*⁸¹ (2016) para flauta, sax, piano e percussão, de Rodrigo Lima, na qual as duas palavras, "Txury-ò Karajá", ao

⁸⁰ Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=CzBVY6nfVes> - Interpretação Ensemble Modern (Berlim).

⁸¹ Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=lrrWrWpSo7Q> - Interpretação Ensemble Proxima Centauri (Bordeaux).

receberem um tratamento rítmico reiterado pelo percussionista e pela pianista, acabam perdendo seu caráter mais semântico, dando ênfase, assim, à sonoridade inerente à própria palavra:

Fig. 39: *Txury-ò* (LIMA, 2016).

Essa é uma estratégia semelhante ao que Villa-lobos faz na segunda parte do *Choros nº 10*, em que o ostinato melódico é recoberto pelas palavras "Jakatá", "Kamarajá", "Tayapó", "Kamarajó", "Samarimba", etc. A reiteração acaba dando relevo para a sonoridade do fonema, ao invés da conformação de sentido que a palavra recobre.

Se o tratamento de dessemantização for mais explorado, inclusive de partida, podemos ter um **contato** de *elementos mínimos*, como é o caso da peça *Tango*⁸² (1989), de Tim Rescala, em que a frase em espanhol "te quiero, pero no puedo amar-te" é desfragmentada, e os fonemas são usados separadamente ao longo da peça.

A relação entre linguagem verbal e musical se dá de uma maneira mais complexa dentro da prática de *Música Cênica*, pois a interação entre as linguagens datam de muito tempo, seja na evidentemente prática cênica da Ópera, seja nas canções/*lieds* eruditas. Qual a medida, ou qualidade, que faz com que certas peças com essa interação possam ser observadas como *Música Cênica*? Esta não é uma pergunta que pode ser respondida facilmente, pois em que medida uma canção, ou *lied*, não é recoberta pela figurativização de pessoa que canta - em cena ou mesmo em gravação - aquele texto?

Acreditamos que, por um lado, quanto mais próximo da fala cotidiana, mais se evidencia a *presença cênica* da linguagem verbal, no entanto, ainda são dúvidas que precisam ser mais bem exploradas em análises mais minuciosas.⁸³

⁸² Performance completa: <https://www.youtube.com/watch?v=7QMhDEFgDZE> - Interpretação Lulu Pereira.

⁸³ O autor José Roberto do Carmo Jr., no livro "Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico" (2005), faz um estudo minucioso da aproximação entre a prosódia da fala e as estruturas melódicas da música.

Eduardo Guimarães é um compositor que trabalhou recorrentemente com a *presença* verbal em suas peças, além de ter sido um forte promotor da *Música Cênica* e da música nova, principalmente em Belo Horizonte, onde criou grupos e organizou vários eventos. Um exemplo é a turnê realizada com o compositor Mauricio Kagel por cidades de Minas Gerais (cf. LOVAGLIO, 2010), e a fundação do **Grupo Ópera Vitrine**, que:

Tem se apresentado em diversos festivais de música contemporânea, com a proposta, segundo seu depoimento, de ‘transformar o gestual do músico tradicional em quasi-ópera, revisitar sem nostalgia a música de concerto, comentando com graça (no sentido de gracejo, ou dom, ou atrativo) de maneira pouco sutil, quiçá escandalosamente seus lugares comuns’. [...] Para tornar ainda mais claro as intenções humorísticas do grupo Ópera Vitrine, seu criador cita um trecho de Guimarães Rosa: ‘Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento’ (OLIVEIRA JR., 2014, p. 22).

O grupo Ópera Vitrine foi quem estreou em Belo Horizonte o espetáculo *O Pio do Trombone* (1988), de Eduardo Álvares, no qual havia "peças com teatro musical, vídeos, peças improvisadas com tape pré-gravado, etc." (cf. ÁLVARES, 2011), assim como destaca-se, no ano anterior:

Um concerto realizado no Teatro Municipal de São João del-Rey durante o XIX Festival (1987), organizado por Eduardo Álvares, que contou com a participação de professores da FEA e do **Grupo Oficina Multimédia**, que apresentou o espetáculo *Quantum*. (LOVAGLIO, 2010, p. 67)

A dimensão de pertinência, passando de peças/obras para a totalidade de um espetáculo, ainda nos mantendo dentro da prática de música contemporânea, encontra ressonância em outras obras, como no caso do *Peça para Madeiras, Cordas, Metais, etc.* (1969), de Lindemberg Cardoso, que, além dos instrumentistas, requer também 3 atores, e que se toque com balde, pedras, lata, serrote, tábua, 3 cordas e corrente. Do mesmo modo, o espetáculo *Iterações*⁸⁴ (1970), de Jamary Oliveira, sugere uma narrativa didática para possíveis apreensões estéticas de música contemporânea:

⁸⁴ Organograma do espetáculo: http://www.mhccufba.ufba.br/jamary_iteracoes/ENTROSOM_jamary.htm

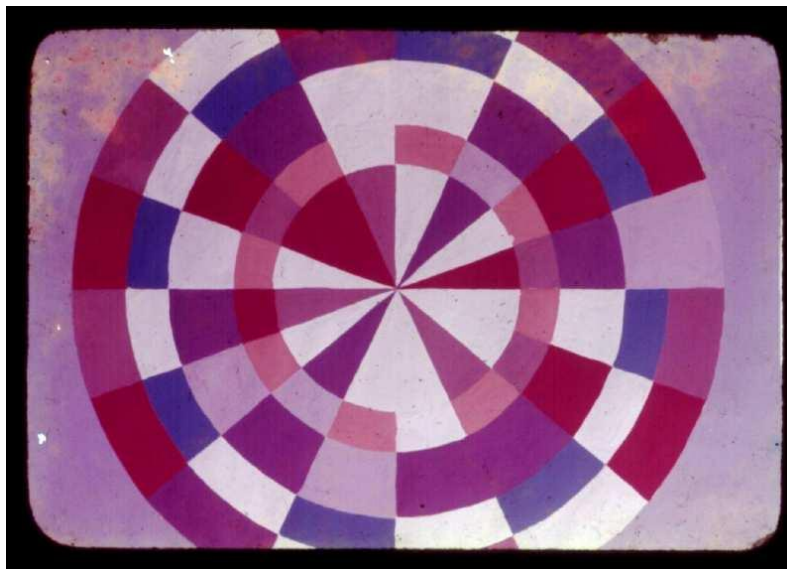


Fig. 40: *Iterações* (OLIVEIRA, 1970).

Essa figura é um slide que deve ser passado enquanto se ouve a frase: "há repetições em todas as artes; da maneira de variá-las depende a sua força". A peça fez parte do projeto *ENTRONcamentos SONoros* (1972), já citado no primeiro capítulo, que consistia de concertos que tinham um objetivo duplamente estético e educacional.

Para além da dimensão de um espetáculo como um todo, poderíamos citar, para finalizar essa breve recensão dos autores brasileiros, as peças que, ao deslocarem o espaço cênico dos concertos de música contemporânea, se aproximam de outras práticas artísticas como a *performance art* ou a *arte sonora*, ambas ligadas, a princípio, à linguagem das artes visuais.

Chico Mello, em 1995, compôs a peça *Épa* para quatro instrumentistas, em que os intérpretes devem tocar enquanto andam na rua, obra encomendada pela Belas Artes do Paraná; a peça *Sinfonia das Diretas* (1984), de Jorge Antunes, em que 177 motoristas (e seus carros) formavam a orquestra de buzinas, executada para 30 mil pessoas no grande Comício das Diretas em Brasília, no dia 1º de junho de 1984. Utilizando poemas de Tetê Catalão, a sinfonia foi escrita para um declamador, uma orquestra de automóveis tocando buzinas, um coral, efeitos eletrônicos e instrumentos.

Por fim, a peça *Trajatórias* (2015), de Valéria Bonafé, trabalha com o espaço e uma trajetória de escuta possível para os espectadores. A primeira performance foi feita no Central Park, em Nova Iorque, onde os músicos estavam em espaços diferentes do parque, sendo que, em alguns momentos, tocavam trechos solos e, em outros, tocavam em conjunto, regidos por bandeiras que eram visíveis a todos:

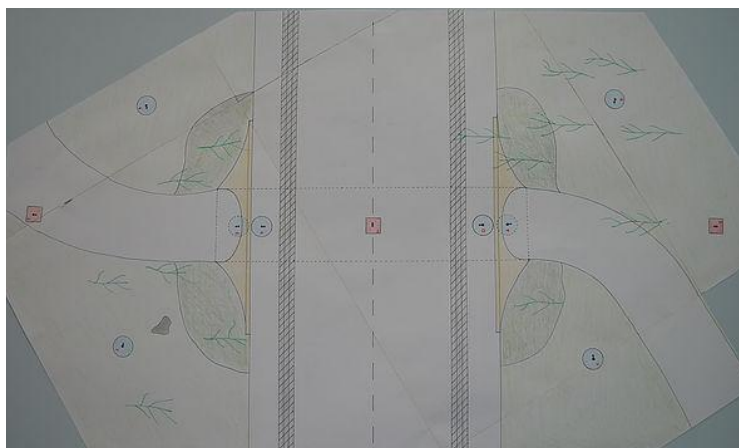


Fig. 41: *Trajetórias* (BONAFÉ, 2015).

Ainda seria possível apresentar, a partir dos elos históricos e dos **modos de contato**, outras centenas de peças do repertório brasileiro, inclusive com outras peculiaridades de contato. Acreditamos que essa amostra possa dar uma pequena dimensão da *diversidade* e da *multiplicidade* que permeia a criação dentro da prática de *Música Cênica*, e também da prática de música contemporânea no Brasil.

Foram apresentados os compositores brasileiros: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Eduardo Guimarães, Tim Rescala, Luiz Carlos Csêko, Jorge Antunes, Carlos Kater, Silvio Ferraz, Flô Menezes, Tato Taborda, Jocy de Oliveira, Chico Mello, Carlos Stasi, Mauricio de Bonis, Arthur Rinaldi, Milton Santos, Paulo Rios Filho, Rodrigo Lima, Lindemberg Cardoso, Jamary Oliveira e Valéria Bonafé.

Seguiremos apresentando uma gradação de **contato** entre as *presenças musicais* e *cênicas* de três compositores brasileiros, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Tim Rescala.

3.2.2 Gradação de estilos

Durante toda a seção anterior fomos propondo gradações de **contato** entre as *presenças musicais* e *cênicas* nas obras, em uma escala de três divisões: a) *predominância musical* (elementos cênicos mínimos), b) *intermediário*, e c) *predominância cênica*. Essas áreas se enquadram, predominantemente, entre dois *estados aspectuais*, ou seja, para *predominância musical* temos **fusão** e **mescla**, para *intermediário*, **mescla** e **contiguidade**, e para

predominância cênica, **contiguidade** e **separação**. Dentro do *espaço tensivo*, que apresentamos no segundo capítulo, essa gradação se configura da seguinte maneira:



Fig. 41: *Estilos Música Cênica*.

Não há uma sanção axiológica que recaia sobre a *escala de estilos*, ou seja, uma posição dentro dessa escala é mais **positiva** ou **negativa** que a outra, ao mesmo tempo que a configuração e a posição de cada estilo só podem ser apreendidas uma em relação com as outras. Portanto, os três estilos que vamos apresentar dependem um do outro para se conformar dentro da prática de *Música Cênica*.

Indicamos, entre os compositores mais difundidos na prática, Willy Corrêa de Oliveira no **Estilo A**, Gilberto Mendes no **Estilo B** e Tim Rescala no **Estilo C**. Utilizamos 12 peças de Willy⁸⁵, 12 peças de Mendes⁸⁶ e 12 peças de Tim⁸⁷:

⁸⁵ Reunidas por Maurício de Bonis (2018).

⁸⁶ Encontradas no acervo presente na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP (2018).

⁸⁷ Cedidas pelo autor (2018). Boa parte das performances estão disponíveis no canal do autor: <https://www.youtube.com/channel/UCek4TBZ9xaOSP5oHFnm5siQ>

Willy Corrêa de Oliveira (1938-)	Gilberto Mendes (1922- 2016)	Tim Rescala (1961-)
Ouviver a Música (1965) flauta solo	Cidade (1964) orquestra	Tango (1982) trombone solo
Kitsch 5 (1967-68) piano solo	Son et Lumière (1968) modelo/manequim, dois fotografos	Salve o Brasil (1982) três atores e fita magnética
Phantasiestück 3 (1973) violi, viola, cello, pno, trp, trompa	Vai e Vem (1969) SATB, tape e um toca-discos	? "Música" (1989) regente e bailarina
Gesang Des Abends (1973) flauta solo	Atualidades: Kreutzer 70 (1970) pianista e violinista (casal, gravação da crítica	Bravo (1989) quatro percussionistas
Florestan V (1973) orquestra	Pausa e Menopausa (1973) coro e slides	A Base (1989) baixo e bateria
La flamme d'une chandelle (1976) fl, ob, cl, trompa, pno, viola, cello	Objeto Musical - homenagem a Marcel Duchamp (1973) ventilador, barbeador, 1 intérprete	Estudo para piano (1991) piano solo
Solitude (2001) trompete solo	Poema de Ronaldo Azevedo (1973) quatro slides, coro com pastas, regente, silêncio	A dois (1992) dois percussionistas
A voz do Canavial (2001) para canto e jornal	Música para Eliane (1974) página musical para ser olhada	Drummer Drama (1992) baterista
Infância (2003) soprano e piano	Ópera Aberta (1976) cantora lírica, platéia e halterofilista	Romance Policial (1994) pno, sax, tbn, bateria, marimba, baixo, regente
Bagatela nº 4 e 5 (2006) orquestra	Der Kuss - homenagem a Gustav Klimt (1976) dois casais, percussão, beijo microfonado, slides do "beijo" de Klimt	Cantos (1994) soprano
Crisálida (2008) soprano e piano	Enigmao (1984) coro	Noturno depois de um vinho (2001) piano solo
3 + 7 Haikai (2014) soprano e piano	Grafito (1985) intérprete, vaso sanitário, poema gravado, estátua de Rodin	Dodecafunk (2015) fl, fag, pno, dois cantores/narradores, eletrônica

Tab.3: Obras Escolhidas

Faremos uma breve apresentação das principais características das obras listadas, porém, o intuito principal dessa seção é demonstrar uma das possibilidades de aplicação desta metodologia de análise, e que poderá ser aprofundada na medida em que se obtiver mais e mais peças catalogadas e analisadas, a fim de enriquecer o modo de observar a prática.

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 prevalece em suas peças. Se unirmos esse traço de [encenação] com a temática [humorística] recorrente, que se configura 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*, *Canto*, *Drummer Drama*, *Estudo para piano*, *A Base* e ? "*Música*". 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.

O **modo de contato** que os personagens expõem é, em geral, ligado a práticas também figurativas das *presenças musicais*, como no primeiro intervalo (4^a Justa ascendente) da peça *Tango*, característica emblemática do gênero argentino tango. O mesmo vale para os modos e gêneros (eruditos e populares) diversos de canção, na peça *cantos*, para os estudos idiomáticos para piano, na peça *Estudos para piano*, e para a sustentação da "base" rítmica de um acompanhamento tonal, na peça *A Base*, e etc.

Outros personagens enfatizam o enriquecimento da [encenação] característica do autor, como o /público/ em *Bravo!*, o /trombonista/homem/ apaixonado em *Tango*, o /homem/ e a /mulher/ na briga em casal da peça *A dois*, e os diversos personagens na obra com mais *presença cênica* do autor, *Romance Policial*, peça na qual temos a *narrativa* de um crime sendo contada em cena.

Acreditamos que 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 o ponto de vista cênico das peças, e que de modo algum deslegitima

suas obras no interior da prática de *Música Cênica*. Na verdade, a ampliação dos limites é um fator de enriquecimento na amplitude da prática.

Estilo A: A *predominância musical* nas obras de Willy Corrêa de Oliveira pode ser observada primeiramente na presença de objetos cênicos, e pequenas gestualidades dos intérpretes, funcionando como *elementos cênicos mínimos* com um alto grau de dependência às relações musicais, às vezes, intertextuais e/ou metalinguísticas.

Tanto a [gestualidade], quanto os objetos cênicos (ou [figuras] cênicas), configuram-se menos em suas funções utilitárias, ou de *figurativização discursiva*, do que em sua manipulação através de modos de permutação musical, como ocorre nas Bagatelas nº 4 e 5, na qual tanto as latas de refrigerante e as lanternas, quanto os fósforo e as velas, são *variadas* por permutações temporais e proporcionais. A figura a seguir, organiza uma determinada narrativa temporal dos feixes e durações das lanternas e velas:

Bagatela Nº 4b (Iluminura) Willy Corrêa de Oliveira

Fig. 43: *Bagatela nº 4b Iluminuras* (OLIVEIRA, 2006, p. 3)

Do mesmo modo, o vaso de plástico cheio de água na segunda peça dos *3 + 7 Haikais*, está mais em função do "atirar grandíssima bola de gude na água dentro do balde, de modo a sugerir (plof) o ruído do salto da sapo para a água". Mesmo que a dependência seja uma

figurativização sonora e onomatopaica de um conteúdo, *o salto do sapo na lagoa*, descrito no próprio *haikai* que a soprano canta, é a necessidade sonora que ancora o objeto cênico.

A peça *A voz do canavial*, em que o jornal em cima da mesa é amassado e desamassado de "modo contínuo", então dobrado a fim de formar vincos, depois arrumado em um formato de cone, no qual é soprado, tudo em concomitância à canção projetada pela soprano define, portanto, o modo predominante de construir o **contato** entre as *presenças*, isto é na dependência do contínuo sonoro.

Podemos observar pequenas [gestualidades] nas peças *Crisálidas*, *Gesang des Abends*, *Infância* e *3 + 7 Haikais*. Por vezes, os gestos estão na própria dependência do ato de tocar do instrumentista, como no caso do pianista tocar uma nota com o nariz na *Infância*, ou mesmo do flautista enxugar a testa com um lenço, na *Gesang des Abends*, como um ato utilitário propriamente dito. Outras vezes, os gestos ajudam a reforçar certos *conteúdos* das canções, como uma borboleta feita com as mãos em *Crisálidas*, ou mesmo em desenhos com as mãos figurando as curvas de uma montanha, enquanto canta movimentos melódicos ascendentes e descendentes.

Mas, de todo modo, apesar das relações estruturais imanentes às obras de Willy já apresentarem traços de *predominância musical*, o que intensifica a prevalência são as relações intertextuais e metalinguísticas que o compositor sugere. Cada peça aqui comentada pode aprofundar essa dominância musical, ou mesmo "poética", através dessas relações como, por exemplo, na [encenação] na peça *Florestan V*, 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)

O aprofundamento musical da [encenação] é alcançado pela referencialidade no uso das peças de Schumann. Portanto, o modo de **contato** que o autor evidencia procura encontrar no ouvinte uma referencialidade que ancore a *presença cênica* em uma dependência musical, seja nos níveis estruturais da peça, seja nas relações intertextuais e metalinguísticas com outras obras. Esses procedimentos posicionam as peças no estado de **mescla**, tendendo à **fusão**, o que não as excluem da dependência central da prática, mas antes lidariam com os *elementos cênicos mínimos*, em geral, próximos às latências cênicas inerentes à performance musical.

Uma observação é interessante ser feita sobre os procedimentos intertextuais, na medida em que se o ouvinte não completar a relação referencial, mediante catálise, algumas *presenças cênicas* podem não receber a ancoragem musical necessária para sua atribuição à área de *predominância musical*.

Estilo B: A relação *intermediária* presente nas obras de Gilberto Mendes pode ser observada por aquilo que chamamos, no capítulo anterior, de **pontos de mistura**, o que poderia ser entendido como elos em que tanto as *presenças musicais*, quanto as *presenças cênicas*, são equalizadas na mesma realização.

Boa parte das peças de Mendes trabalham da mesma maneira de *Son et Lumière*, na qual alguns pontos em comum entre as *presenças* eram articuladas pela *regência musical*, ou seja, através de um modo de permutar a partir de estratégias musicais.

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*, *Atualidades: Kreutzer 70*, *Pausa e Menopausa*, *Objeto Musical*, *Poema de Ronaldo Azeredo*, *Ópera Aberta*, *Der Kuss* e *Grafito*.

A diferença, no entanto, é que as caracterizações, ou *figurativização de pessoa*, passam por um processo de dessemantização, a partir, principalmente, de permutações e variações no *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* que 4 slides são projetados um a um, enquanto o coro vai entrando em cena, e 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 apresenta a figura com mais pontos acumulados, o regente dá a entrada, os coralistas fecham as pastas com força e saem de cena.

Esse modo de proceder as permutações também pode ser observado no beijo amplificado da peça *Der Kuss*, 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*, e na reiteração que o intérprete de *Objeto Musical* 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 *intermediária* dentro da prática, o que implica em certa

equalização das *presenças*. As obras de Mendes, portanto, estariam localizadas entre a **mescla** e a **contiguidade**, a depender da força que a *regência musical* opera em cada peça do autor.

Cada autor foi observado a partir de uma média entre as peças selecionadas, o que não significa que os compositores não tenham obras que trabalhem em áreas diferentes dos *estados aspectuais* apontados. Por exemplo, a peça *Tango*, de Tim Rescalá, em que o caráter de silabação (fonemas separados) do trecho verbal "te quiero, pero no puedo amar-te" falado pelo trombonista, e o seu processo crescente de desfragmentação fonética ao longo da peça, acaba por direcioná-la para um estado de **fusão**, ou seja, no polo de *predominância musical*.

Do mesmo modo, a peça *Solitude*, de Willy Corrêa de Oliveira, apresenta um caráter de [encenação] muito marcado na caracterização do personagem, seja através da maquiagem e do figurino de palhaço, seja pelos momentos em que o trompetista simula a gestualidade de um /instrumentista/trompetista/ de blues/jazz. Portanto, a gradação dos estilos apresentada leva em conta apenas as predominâncias entre os **modos de contato** de cada compositor.

Para finalizar este tópico sobre a *Música Cênica Brasileira*, a próxima seção conclui nossa percepção de uma sintonia entre os modos compor música cênica no país e a ideia de uma identidade nacional brasileira.

3.2.3 Tropicália Brasileira

Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína.
Caetano Veloso

A construção de uma identidade cultural consolidada segue alguns ritos de *homogeneização*, em que certas práticas assumem uma naturalidade mais estabilizada na sociedade em análise. No entanto, os discursos que procuram desenhar uma ideia de identidade nacional do Brasil acabam se deparando mais com o **contato** entre práticas e objetos culturais heterogêneos do que com uma construção homogeneizante de "nação". Mesmo os produtos culturais mais simbólicos, por exemplo, o "mulato" ou o "samba"⁸⁸ etc., ainda deixam claros os traços heterogêneos das *miscigenações* e *hibridizações* que os definem.

A afinidade que buscamos enfatizar entre a *Música Cênica* e o modo como se constrói (e operam) os discursos dentro da cultura brasileira é a presença de uma dinâmica visível de

⁸⁸ De um modo simplório, o "mulato" é a *miscigenação* do branco com o negro, assim como o "samba" é a *mistura* de danças europeias com influências da rítmica africana.

contato entre traços e discretizações heterogêneas. Do mesmo modo que a *Música Cênica* opera o contato entre uma **maior** ou **menor** *regência musical* na relação entre a *presença musical* e a *presença cênica*, os produtos culturais brasileiros se constroem nas **ambivalências** visíveis e dinâmicas dos traços que os caracterizam.

Um processo de homogeneização que não se completa, como uma identidade que ainda expõe seus elementos em metamorfose, é o recorte onde gostaríamos de inserir o nosso objeto, pois o entendemos como uma prática/identidade ainda ambivalente. Esse entre-lugar, que está em sintonia com os discursos sobre a cultura nacional, pode ser entendido como o próprio limiar de construção de uma prática, lugar também ocupado, de modo geral, pelas práticas contemporâneas, sejam elas artísticas, sociais etc.

Dessa maneira, a afinidade que enfatizamos é essa afeição à predominância dos processos de *mistura* nos discursos aqui comparados. Isso implica dizer que, em geral, a evidência dessa característica não a encerra em definições muito precisas quanto à sua manifestação, mas sim quanto à sua sintaxe discursiva e expressiva afeita à *mistura*, e não à *triagem* que a separaria e a condensaria em procedimentos mais restritos.

Acreditamos, portanto, que uma afinidade como a que apresentamos revela uma força que nos ajuda a circunscrever as características do nosso objeto, assim como as direções, apresentadas pelos autores Potiguar Curioni Menezes, Paulo Rios Filho e todos os compositores citados, fortalecem a definição dos limiares que dinamizam os campos semânticos que exploramos neste capítulo, a *multiplicidade*, a *diversidade*, a *hibridização* e a *miscigenação*.

3.3 Apêndice: Ambivalência

O *espaço tensivo* da figura seguinte representa, a título de hipótese, a *Música Cênica* a partir dos dois pontos de vista que caracterizam a prática. Até então, observamos principalmente um nível interno à prática, em que a dependência dinâmica entre a *presença musical* e a *presença cênica* constitui os dois pontos de vista, mas podemos também, em um outro nível de análise - o da *práxis enunciativa* (cf. GREIMAS, 2008) - observar a prática de música cênica em relação com outras práticas artísticas, agora pela dependência dinâmica entre *ponto de vista musical* e *ponto de vista cênico*:

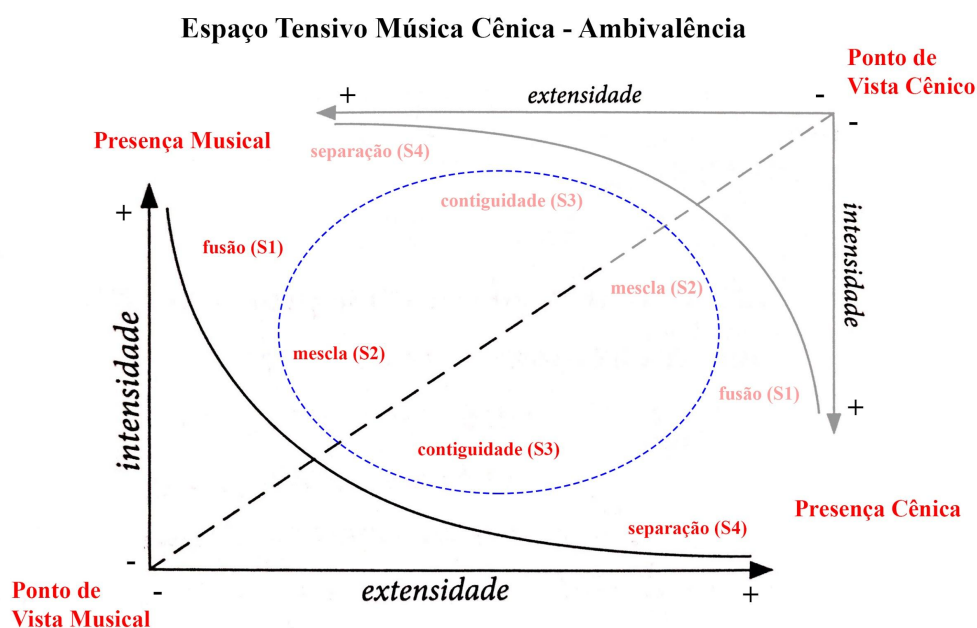


Fig. 39: *Espaço Tensivo Música Cênica - Ambivalência*

Os dois pontos de vista fazem parte da conformação do *campo de presença* de apenas **um** sujeito, e não de dois sujeitos, um musical e outro cênico. Essa caracterização do sujeito é sempre complexa, o único fator que se mantém é a *regência musical* ligada ao devir sensível desse sujeito.

Pelo princípio de *ambivalência*, já comentado anteriormente, o que supomos é que para a prática sincrética de *Música Cênica*, cada vez que localizamos um objeto dentro de uma área do *espaço tensivo*, existirá uma conformação ambivalente desse mesmo objeto, é desse modo que entendemos quando Zilberberg ressalta que "os *estilos tensivos* tendem a **prevalência** quando admitem coexistência entre si" (ZILBERBERG, 2011, p. 28).

Se lembrarmos que o devir de um sujeito, como uma *força em direção*, pode se movimentar entre dois estilos tensivos, um **ascendente** e um **descendente**, seria possível perguntar, como vimos na figura anterior, se o modo de representar uma prática sincrética não seria pela coexistência de estilos tensivos, ao invés da alternância. Ou seria apenas uma conformação do objeto?

Se admitirmos que há um jogo de prevalência de estilos tensivos no sujeito que configura 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 em uma correlação inversa entre os *pontos de vista*, na qual o sujeito busca conformar a medida entre as linguagens ou traços de linguagens que ele reconhece no objeto. Portanto, acreditamos que as áreas polares [$s_1 - s_4$] de ambos pontos de vista estabelecem prevalências nítidas, seja *musical* ou *cênico*, enquanto as áreas intermediárias [$s_2 - s_3$] estabelecem prevalências equilibradas.

Trouxemos esta ideia para dialogarmos com duas outras práticas, a *Ópera* e a *Performance Art* (ou *Happenings*). Essas práticas são colocadas em questão quando se estuda sobre a *Música Cênica* dentro do âmbito da música contemporânea de concerto. De todo modo, não haverá um aprofundamento das semelhanças e diferenças de seus objetos, mas sim uma diferenciação principal entre pontos de vista perceptivos dos sujeitos envolvidos nessas práticas.

Pela configuração ambivalente dos pontos de vista, a *Ópera* é uma *Música Cênica*. Assim, temos certas óperas mais "musicais", pela prevalência do *ponto de vista musical*, e outras mais "cênicas", pela prevalência do *ponto de vista cênico*, mas todas dependem de uma **maior** ou **menor** *regência musical*. Isso implica em encontrar a diferença não na organização e escolha estética da música, ou seja, se ela é mais ou menos "inovadora" ou "clássica", mas sim, primeiramente, encontrar a diferença nas *etapas enunciativas* dos objetos: *libretto*, texto, poema, [encenação] etc.

Tendo em vista que há uma *latência cênica* em toda realização performática, como o "espaço" por excelência de qualquer *performance* artística, a diferença está na medida do uso e das saturações cênicas entre as amplitudes que recortamos neste trabalho, mais "cênica" na ópera, mais "musical" na música contemporânea. De modo algum isso se exime de axiologias positivas ou negativas, que dependerão unicamente da configuração discursiva dos destinadores das sanções.

Em relação aos *Happenings*, que desencadearam as *Performances Arts* via grupo *Fluxus* (cf. GLUSBERG, 2009), a configuração é um pouco mais delicada. Se por um lado podemos observar a mesma organização ambivalente, quando os *Happenings* possuem aquelas duas categorias que já comentamos, [concerto de música] e [compositor de música], como no caso das peças de John Cage em Darmstadt (1958), por outro lado, quando essas categorias se ausentam, entra em jogo uma relação que leva em conta não apenas as práticas artísticas, mas também as práticas cotidianas e utilitárias.

Uma *performance* artística instaura um espaço cênico independente da configuração concreta do espaço em questão, portanto, há uma *figurativização espacial* sem a qual não se estabelece o elo entre "palco-platéia". Acreditamos que a principal tensão com que a *performance art* lide seja exatamente os 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*.

Se na configuração da *Música Cênica* o sujeito conforma a medida entre os pontos de vista com o qual o objeto se deixa ser observado, no interior de uma *performance artística*, na *Performance Art*, o sujeito coloca em tensão a relação não entre linguagens artísticas, mas sim, primeiramente, entre *práticas utilitárias* e *práticas artísticas* (cf. GREIMAS, 1970; TATIT, 2010), para depois colocar em questão as linguagens artísticas.

É desse modo que acreditamos poder relacionar a *Ópera* e a *Performance Art* com a configuração ambivalente da *Música Cênica*. Ainda há um vasto campo a ser investigado sobre os modos de realização performáticas dessas práticas, assim como um estudo sobre os "mecanismos de produção" das regências sensíveis do sujeito, temas das futuras pesquisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 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, quanto aos **contatos** entre diversos sistemas e culturas musicais, ou mesmo quanto às interações com outras práticas e linguagens.

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 sonoros com qualquer estratégia cênico-performática. Neste sentido, as discussões aqui apresentadas convergem para um modo de análise dos objetos em que a música interage com outra linguagem qualquer.

Definido o caminho metodológico, entendemos que sua produtividade deva ser testada em um número maior de objetos, procurando ampliar tanto a abrangência dos recortes históricos e estilísticos, quanto os exemplos de interação da música com diferentes linguagens performáticas. Desse modo, poderíamos refinar a descrição dos sentidos formados pela prática de música cênica, através das especificidades que constituem cada linguagem envolvida.

A escolha terminológica foi apresentada a partir da revisão que fizemos da literatura sobre *Música Cênica*. Entretanto, na medida em que se investigue mais sobre as práticas híbridas e interativas, talvez precisemos menos desses cerceamentos terminológicos, já que estaríamos observando não o que determina as exclusividades de uma linguagem, mas sim, o que ela teria de permeável. Pelo volume de pesquisa e de criação que se volta para o lugar do sincrético no campo das práticas artísticas atuais, talvez esse horizonte não esteja tão distante.

O trabalho procurou enfatizar os procedimentos de *mistura*, seja pela quantidade de compositores e teóricos apresentados, seja pela organização da escrita dos capítulos, em que apresentamos diversos pontos de vista sobre o **objeto** e também sobre o **sujeito**, escritor/compositor/ouvinte, que utiliza esses procedimentos nas composições e nos discursos que procuram definir a ideia de uma identidade brasileira.

Ao apresentarmos a *diversidade* de elementos cênicos que os autores brasileiros utilizaram em suas obras, expondo aquilo que diferencia e ao mesmo tempo “colore” o ofício de um compositor de música contemporânea, tivemos o intuito de revelar a quantidade de autores brasileiros que já criaram *Música Cênica*.

Independentemente do **estilo** de cada compositor, se mais “musical” ou mais “cênico”, o que nos fez aproximar o sujeito da prática do sujeito “brasileiro” foi a ideia de *ambivalência* que configura ambos os pontos de vista, do mesmo modo como se dá o jogo de *dominâncias* e *transportes* entre as grandezas musicais e cênicas.

Queremos dizer que a afinidade entre os sujeitos se dá através de um mecanismo, em que as contradições e as complementariedades são, em geral, aparentes e predominantes. No entanto, essa afirmação não se posiciona axiologicamente, ou seja, não julga se a configuração dessa afinidade é positiva ou negativa. Estamos apenas observando seu mecanismo de funcionamento e apontando a predominância de procedimentos de *mistura* nos objetos culturais brasileiros.

Nossa principal referência teórica de análise da prática de *Música Cênica* foi a semiótica francesa, principalmente a abordagem tensiva de Claude Zilberberg, na qual se pode observar, pela sua organização estrutural, a descrição dos mecanismos gerais da formação de sentido para um sujeito que, predominantemente, apreende os objetos a partir do aspecto sensível da sua percepção.

A partir desse fundo teórico, apresentamos a *dependência* que estrutura a percepção sensível da prática, em que o sujeito percebe “medidas” entre as *presenças musicais* e *cênicas*, orientadas por uma *regência musical*. Ao longo do texto, procuramos enfatizar a tensão entre essas grandezas que constituem o objeto para, enfim, através da análise de *Son et Lumière*, apresentar um modelo que procure observar os **modos de contato** entre as presenças.

Apresentamos, inicialmente, duas etapas de análise: **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)** a conformação dos **modos de contato** entre as grandezas e elementos – através de conectores, diferenças, *dominâncias* e *transportes* – que se integram na *presença musical* e na *presença cênica*.

As análises revelaram quais os elos que ajudam na formação do sentido geral da peça. Partindo das indicações da *partitura/roteiro*, analisamos o processo linear da obra – o **quadro a quadro** –, observando qual das *presenças* está mais predominante em determinadas partes ou

no objeto como um todo. Ao mesmo tempo, procuramos esboçar a descrição do que acreditamos ser o caracterizante mais profundo para definir a *Música Cênica*, a *regência musical* que orienta a percepção do sujeito dessa prática.

Acreditamos que, para um *dever musical*, também estamos levando em conta um paralelo deste com a noção tão conhecida de *direcionalidade musical*. A diferença é que não procuraremos a direcionalidade somente 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 – *enunciador e enunciatário* – 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.

Uma pergunta que será a guia das próximas investigações poderá nos ajudar a compreender a *regência musical*: **qual a peculiaridade (diferença) que estrutura a percepção sensível do sujeito na linguagem musical?**

Ao tratarmos semioticamente a noção de *direcionalidade*, podemos retomar a passagem de Llorenç Barber (2017), que utilizamos no primeiro capítulo, acerca da música pensada como *duração*:

Se a música mais do que nota ou harmonia é - para Satie/Cage - *duração*: tudo o que durante um 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 do fazer-performático (“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, mobiliza o aspecto sensível da sua percepção dos objetos do mundo.

É como se víssemos “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.

Como o paralelo que buscamos é com o próprio dever do sujeito, ou seja, uma *força em direção* que mobiliza a dependência de uma *tensão* regida pela sensibilidade, 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 uma espécie de *condução sensível* a partir de medidas proporcionais, sempre lembrando 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 os efeitos de sentido através da *direção enunciativa* dos enunciados na relação “*de...para...*”, é pensar a aspectualização gradativa “*de quanto em quanto para....*”.

É nessa direção que acreditamos que a música e sua enunciação, diferentemente de outras linguagens, tem 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.

Desse modo, acreditamos estar nos aproximando tanto do pensamento contido no livro “Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea”, de Silvio Ferraz (1998), quanto da ideia de “temporalidade musical”, de Luciano Berio (1988), apresentada no primeiro capítulo desta dissertação. Esperamos que as próximas pesquisas nos ajudem a compreender, a partir das etapas já vencidas neste trabalho, o modo como a *regência musical* funciona na percepção e nos “modos de escuta” dos sujeitos envolvidos em práticas musicais e híbridas.

ÍNDICE REMISSIVO

Compositores (as)

Aldo Clementi, 20
 Arthur Rinaldi, 121
 Carlos Kater, 115, 117
 Carlos Stasi, 120
 Chico Mello, 120, 125
 Dieter Schnebel, 20, 24, 25, 31, 120
 Eduardo Álvares, 23, 31, 50, 114, 117, 124
 Erik Satie, 29, 38, 140
 Ernst Widmer, 30
 Flô Menezes, 116, 117
 Franco Donatoni, 20
 Franco Evangelisti, 20
 Gilberto Mendes, 23, 31, 38, 43, 44, 46,
 47, 48, 49, 51, 58, 65, 75, 92, 97, 98, 113, 114, 117,
 118, 120, 127, 128, 132, 133
 Hans Henze, 25, 26
 Helmut Lachenmann, 26
 Iannis Xenakis, 29, 30
 Jamary Oliveira, 124, 125
 Jennifer Stasack, 44, 45
 Jocy de Oliveira, 120
 John Cage, 19, 28, 29, 38, 39, 118, 136
 Jorge Antunes, 115, 117, 125
 Jorge Aperghis, 20, 31, 43, 44
 Karlheinz Stockhausen, 20, 24
 Lindemberg Cardoso, 124
 Llorenç Barber, 24, 28, 29, 31, 33, 39, 52,
 140
 Luciano Berio, 20, 25, 28, 29, 39, 51, 54,
 55, 141
 Luigi Nono, 25, 26, 32
 Luiz Carlos Csëko, 23, 114, 115, 117
 Milton Santos, 122
 Mauricio de Bonis, 121
 Mauricio Kagel, 20, 23, 24, 25, 26, 28, 31,
 33, 39, 50, 51, 52, 124
 Paulo Rios Filho, 122
 Rodrigo Lima, 122
 Silvio Ferraz, 52, 53, 116, 117, 141
 Tato Taborda, 120
 Thierry de Mey, 34, 35
 Tim Rescala, 23, 32, 50, 114, 117, 120,
 123, 127, 128, 129, 133
 Valéria Bonafé, 125
 Vinko Globokar, 20
 Villa Lobos, 123
 Willy Corrêa de Oliveira, 23, 45, 46, 113,
 117, 118, 120, 127, 128, 130, 133

Obra(s)

3 + 7 Haikai, 128, 130
 ? “Música”, 120, 128, 129
 A Base, 128, 129
 A dois, 50, 128, 129
 A voz do canavial, 128, 130
 Atualidades: Kreutzer 1970, 128, 132
 Bagatela nº 4 e 5, 128, 130
 Black Mountain, 28
 Bravo!, 50, 114, 128, 129
 Canção simples de tambor, 120
 Cantilena, 116
 Cantos, 128, 129
 Cenas Sugestivas, 115
 Choros 10, 123
 Cidade, 128
 Clichê Music, 32, 114
 Coreto, 115
 Crisálida, 128, 130
 Cromoplastofonias, 115
 Das Mädchen mit den Schwefelhölzern, 26
 Decadência da Tuba, 31, 114
 Der Kuss, 128, 132
 Dodecafunk, 128
 Drummer Drama, 128, 129
 Enigmao, 128
 Êpa, 125
 Estudo para piano, 128, 129
 Figura sobre fundo, 120
 Florestan V, 128, 130
 Gesang des Abdens, 45, 46, 128, 130
 Grafito, 128, 132
 Iterações, 124, 125
 Infância, 128, 130
 La flame d'une chandelle, 128
 Les Gueuteurs de sons, 43
 Kitsch 5, 113, 128
 Montanha Sagrada, 122
 Música para Eliane, 128
 Music Walk, 19
 Noites do Catete 3, 114
 Noturno depois de um vinho, 128, 129
 O pio do Trombone, 124
 Objeto Musical, 128, 132
 Ópera Aberta, 31, 46, 47, 51, 92, 114, 128,
 132
 Ouviver a Música, 118
 Pausa e Menopausa, 128, 132
 Peça para Madeiras, Cordas, Metais, etc.,

124

Pendular, 121
Phantasiestück 3, 128
Poema de Ronaldo Azevedo, 128, 132
Polytope de Cluny, 29
Retrato I, 42, 51
Romance Policial, 50, 128, 129
Rumos, 30
Salve o Brasil, 128
Santos Footbaal Music, 114
Son et Lumière, 65, 66, 67, 75, 92, 97, 98, 128, 132
Sinfonia das Diretas, 125
Six Elegies Dancing, 44, 45
Solitude, 128, 133
Sonant, 26, 43, 50, 51
Sonhos, 121
Sur Scène, 31, 51
Tango, 123, 128, 129, 133
Theatre Pieces, 28
Trajetórias, 125
Transformantes VI, 116, 117
Trombone Oculito, 50
Txury-ò, 122
Upitú, 120
Vai e Vem, 128
Volvere, 122
We come to the river, 26

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDO, Clementi, FRANCO, Evangelisti, FRANCO. Teatro Musicale Oggi, in **Il Verri**, 16, pp. 59 - 77. Milano: 1964.

ALVES, Rafael Ramalho. **A (re)composição do material Musical em Musik Für Renaissance-Instrumente de Mauricio Kagel**. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes - USP. São Paulo, 2015.

APERGHIS, Georges. Quelques réflexions sur le théâtre musical in: **Acanthes an XV** , Van De Velde, p. 182, 1991.

ARANDA, Pablo. **Conversación con Mauricio Kagel**. 1996. Disponible en <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/118442>.

BARBER, Llorenç. **Mauricio Kagel**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987.

_____. Rompiendo las 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.

BERNAGER Olivier, Notes sur une pratique du théâtre musical (à partir de Répertoire et de pas de cinq de Mauricio Kagel, in **Musique en jeu** n°27 , Paris, 1977, Seuil, pp.13-24.

BERIO, Luciano. Dei suoni e delle immagini. **Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap**, Vol. 52, p. 67-71. Bélgica: 1998.

_____. **Entrevista sobre a música contemporânea**. Entrevista realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

_____. La musicalità di Calvino, in: **Il Verri**, VIII serie, 5-6, marzo 1988.

BATTISTI, Dayane. **O teatro na performance musical: a construção do eu-personagem**. Revista Vórtex, Curitiba, n.1, 2013, p.84-100.

BONIS, Mauricio de. **O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodíctica”**. p. 163. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes - USP. São Paulo, 2006.

_____. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. p. 461. Tese de Dourado defendida na Escola de Comunicações e Artes - USP. São Paulo, 2012.

BOULEZ, Pierre. **Musical aspects in today’s musical theatre: A conversation between Pierre Boulez and Zoltán Peskó**. Tempo (New Series), Cambridge University Press, v.3, p.2-9, 1978.

CARMO, José Roberto. **Melodia e Prosódia: um modelo para interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais**. Tese de

doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo, 2007.

_____. **Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico.** São Paulo

_____. Estratégias Enunciativas na Produção do texto Publicitário Verbovisual. In: OLIVEIRA, Ana Claudiade, TEIXEIRA, Lúcia (Org.). **Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 15-40.

CASTELLANI, Felipe Merker. **Corpo-imagem-som: a criação musical e suas conexões.** Tese de doutorado. Unicamp. São Paulo, 2016.

CRUZ, João Batista Carvalho de Brito. **A música experimental de Gilberto Mendes: contexto e análises.** Dissertação de mestrado defendida na PUC-SP. São Paulo, 2017.

DONATONI, Franco. In cauda a una conversazione, in: **Il Verri**, VIII serie, 5-6, marzo 1988. STOCKHAUSEN, Karlheinz. SCHNEBEL, Dieter. **Band 2, Texte zu eigenen Werken zur Kunst Anderer Aktuelles : Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis.** Köln: M. DuMont Schauberg, 1964.

DURNEY, Daniel. **Les Composition Sceniques de Georges Aperghis - Une Écriture Dramatique de la Musique.** 1996. Disponível em: < <http://www.aperghis.com/> > Acesso em: 12/09/2015.

FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição: a diferença na música contemporânea.** São Paulo: EDUC, 1998.

FIORIN, José Luís. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de, TEIXEIRA, Lúcia (Org.). **Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 15-40.

GALLAND, Jean-Valdo. **Le Théâtre Musical: à travers « Atem für einen Bläser » de Mauricio Kagel.** Conservatoire de Lausanne – Haute Ecole de Musique. 2010.

GENTILE, Juliano Matteo. **Fragmento e Montagem em Mauricio Kagel: Uma Análise de Ludwing Van.** Dissertação em Música. UNESP. 2008

GIACCO, Grazia. Le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de Vanitas à Macbeth. Autour d'une dramaturgie intime in: **Dissonance / Dissonanz**, n° 102, giugno 2008, pp. 20-25.

GIRARDI, Enrico. **Il teatro musicale italiano oggi.** La generazione della post-avanguardia, Torino, Paravia, 2000, p. 28.

GLOBOKAR, Vinko. **Problem Instrumentalnega in Glasbenega Teatra.** Eslovenia: 1968

_____. Anti-Badabum, in: **Percussive notes**, Indianápolis, v.31, n.1, p.77-82, out. 1992.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. **Música Cênica para Piano: Cinco Peças Brasileiras**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. 2002.

GREEN, Ryan T. **Music Theatre: Concepts, Theories & Practices**. Falmouth University. Academy of Music & Theatre Arts. Submitted in the Spring Term, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens I: essais sémiotiques**. Paris: Seuil, 1970.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GUERRASIO, Francesca. **Les territoires sonores de Salvatore Sciarrino. L'écoute écologique, le théâtre musical, l'esthétique figurale**. Tese de doutorado na Université Paris IV-Sorbonne e Università di Padova, 2012.

HEILE, Björn. **The music of Mauricio Kagel**. Aldershot: Ashgate, 2006.

_____. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary. **Opera Music & Letters**, Vol. 87 No. 1. Published by Oxford University Press. 2006.

HJELMSLEV, Louis Trolle. **Prolegômenos à uma Teoria da Linguagem**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **La Categoría de los Casos**. Tradução de Félix Pinero Torre. Madrid: Gredos, 1978.

HÜBNER, Falk. **Entering the Stage – Musicians as Performers in Contemporary Music Theatre**. New Sound. 36, II/2010. P. 63-74.

HUANG, Aiyun Yaiyun. **Perspectives on music interpretation: instrumentation, memory, metaphor and theatrical intention**. 2004. Tese (Doutorado em Performance de Música Contemporânea) – Faculdade de Artes Musicais, Universidade de California, San Diego.

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

_____. **Parcours avec l'orchestre**. Paris: L'Arche 1997.

_____. Über das Instrumentale Theater, in: **Neue Musik: Kunst-und gesellschaftskritische Beiträge**, 3. Colônia, 1961.

NOGUEIRA, Ilza. **O Grupo de Compositores da Bahia no contexto político e cultural da Bahia em sua época**. Centro Cultural Antônio Gonçalo de Jesus, Salvador, SONARE - Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música, 2009. 2 DVDs.

_____. Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais. In: **Brasiliانا**, Revista da ABM N.o 1, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35.

NOVAGLIO, Vânia Cavaglio. **Música Contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)**. Tese de Doutorado defendida no departamento de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia 2010.

OLIVEIRA, Alda. **ENTRONcamentos SONoros (ENTRO-SON): um Projeto de Inovação Músico-Educacional**. In NOGUEIRA, Ilza. Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA. Disponível em: <www.ppgmus.ufba.br/produtos/mhcc/marcos.html>. Acesso em: Agosto, 2007.

_____. **Aspectos educacionais na música da Bahia na segunda metade do século XX**. In: **I Festival de Música Contemporânea de Música da UFBA**, 1, 2007, Salvador. No prelo, 2007.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Desenvolvimento e Identidade**. Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador 2010.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven: proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979. 145 p.(Signos/Música, 2).148

_____. **Caderno de Pânico**. Cadernos. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.

PETAZZI, Appunti sul teatro musicale oggi in Italia, in Sonus - **Materiali per la musica contemporanea**, Fascicolo n.14, dicembre 1995, p. 25.

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.

MARTINS, Natali Calandrin. **Música Cênica no repertório de percussão contemporâneo: estudo interpretativo de Touher, de Vinko Globokar**. Dissertação de Mestrado defendida na Unicamp. São Paulo, 2015.

MEDINA, Ángel. Crítica, público y problemas de recepción en la nueva música española. IN **Resonancias**, n.o 3, Chile, 1998, p. 31-35.

MENDES, Gilberto. **Uma Odisséia Musical: Dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: EDUSP, 1994.

MENEZES, Potiguar Currioni. **Que som é esse: Diálogos culturais refletidos em processos composicionais na música brasileira contemporânea**. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIOS FILHO, Paulo. **Hibridação Cultural como horizonte metodológico para a criação em música contemporânea**. Dissertação de mestrado defendida na UFBA. Salvador, 2010.

RODRIGUES, Teresinha Prada Soares. **A Utopia no Horizonte da Música Nova**. Tese de Doutorado defendido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. **The new music theater: seeing the voice, hearing the body**. Londres: Oxford University Press, 2008.

SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira dos. **Música Cênica para percussão: abordagem conceitual interpretativa e análise da obra Lost and Found, de Frederick Rzewisk**. Dissertação defendida na Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1969. 279 p.

SCIARRINO, Salvatore. **Lohengrin**, Partitura d'orchestra, Rai (su concessione di G. Ricordi & C.), Roma 1984.

SCHNEBEL, Dieter. **Mauricio Kagel: Musik - Theatre - Film**. Colônia: DuMont, 1970.

_____. 'Schitbare Musik', in: **Musik auf der Flucht vor Sich Selbst**, ed. Ulrich Dibelius. Munich: Hanser, 1969.

SERALE, Daniel Osvaldo. **Performance no teatro instrumental : o repertório brasileiro para um percussionista**. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SOUZA, Carla Delgado. **Os Caminhos de Gilberto Mendes e a Música Erudita no Brasil**. Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010.

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

WIDMER, Ernst. **ENTRONcamentos SONoros. Ensaio a uma didática da música in: Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA**. Vol 1, 2004.

_____. O Grupo de Compositores da Bahia e as apresentações de jovens compositores. **Boletim do Grupo de Compositores da Bahia**, Salvador, 1969, no 3, p; 4-9.

ZERON, Carlos. **Fundamentos histórico-políticos da Música Nova e da Música Engajada no Brasil a partir de 1962: O Salto do Tigre de Papel**. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1991.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. 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.

ZILBERBERG, Claude; FONTANILLE, Jacques. **Tensão e Significação**. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

ZORZETTO, Paulo. **Percussão e voz na Música-Teatro em três obras solo: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016.