

## Intersemiose e *tensegrity* na música contemporânea

José Luiz Martinez

Departamento de Linguagens do Corpo - PUC-SP

e-mail: [martinez@pucsp.br](mailto:martinez@pucsp.br)

web: <http://www.pucsp.br/pos/cos/rism>

### Sumário:

No século XX, novas linguagens artísticas transformaram a cognição e, por conseqüência, a sensibilidade e os modos de leitura de gêneros como a ópera e o teatro musical. Proponho aqui uma teoria que visa a compreensão dos modos de articulação da música com a linguagem verbal, com as artes cênicas e com as imagens técnicas. A abordagem está baseada na teoria geral dos signos de Charles Peirce aplicada à análise musical, aliada à teoria da sinergia e do conceito de *tensegrity* de Buckminster Fuller. A argumentação será ilustrada por breves análises de obras de Stravinsky, Berio e Andriessen.

**Palavras-Chave:** intersemiose, *tensegrity*, música, ópera, cinema

O objeto desta comunicação é a música contemporânea nas instâncias de associação com linguagens de outros domínios de expressão (como a dança, o teatro musical, o cinema e o vídeo). As questões que me interessam são as de significação. Trata-se de um amplo projeto de pesquisa, cujas linhas fundamentam a Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música, grupo de pesquisa sediado na PUC-SP desde 1999. Apresentarei aqui os resultados mais recentes de meu trabalho. A abordagem que adoto é a da semiótica musical apoiada na teoria geral dos signos de Charles Peirce. Prosseguindo à partir de autores como Lidov (1987, 2005), Dougherty (1993), Hatten (1994, 2004), e de minhas contribuições na área (vide Martinez 1996, 2001, 2003a, 2003b, 2004, 2005), busco compreender as diferentes formas de semiose musical (processos de significação em música) em sua interação com outros sistemas de significação. Trata-se, portanto, de intersemiose, um processo complexo de significação, envolvendo signos específicos de linguagens distintas, cujos modos de articulação são igualmente significativos.<sup>1</sup>

A teoria que vem ao encontro da semiótica peirceana para esse estudo da intersemiose é a sinérgica, doutrina que abarca os campos da lógica, filosofia, geometria e arquitetura. Foi desenvolvida por Buckminster Fuller (1895-1983), arquiteto e filósofo americano. Uma definição simples de sinergia é o fenômeno que ocorre pela ação de dois agentes, cujo efeito é maior do que a soma dos efeitos que cada agente é capaz de criar independentemente (vide Fuller, 1975). Pode-se conceber um modelo para o conceito de intersemiose sinérgica a partir da articulação entre duas linguagens. Por exemplo, um sistema acústico, tal como uma composição musical; e um sistema de movimentação corporal, tal como uma coreografia. Quando essas linguagens se articulam em formas específicas que possibilitem uma interação cooperativa especial ocorre a sinergia intersemiótica.

Não é qualquer sobreposição de som, imagem e texto que resulta numa integração de significados de ordem sinérgica. É preciso haver uma cooperação especial, como uma forma particular de interatividade energética. O conceito de *tensegrity* pode empregado aqui. Trata-se de um tipo de relação estrutural garantido pelo comportamento energético contínuo e não-redundante

---

<sup>1</sup> Devido aos limites inerentes a uma apresentação em congresso, não poderei esclarecer todos os termos relativos à semiótica musical que emprego neste texto. Remeto assim o leitor às minhas outras publicações (vide bibliografia).

de cada membro local de um sistema sinérgico (vide Fuller, 1975). Em multimídia, essa cooperação pode resultar de diversos tipos de articulações entre música, movimento, imagem e texto. Creio que ela seja efetiva somente em casos onde haja uma diversidade de possíveis significados. Formas geradas por mera correspondência, devido a sua redundância, não constituem sistemas sinérgicos. A idéia de contraponto de linguagens surge aqui naturalmente, à qual se poderia associar formas de intersemiose dialógica.

Pensar a intersemiose enquanto sinergia e *tensegrity* significa considerar as forças que articulam as linguagens musicais, corporais, visuais e verbais. Essas forças existem no mundo físico, corporal e mental. Segundo Candace Brower (2000), o significado da música reflete padrões da experiência cotidiana do corpo. Apoiando-se nas teorias de Howard Margolis e Mark Johnson, Brower analisa como o significado das estruturas melódicas, harmônicas e frasais do sistema tonal podem ser compreendidas enquanto metáforas de nossos próprios movimentos corporais; das formas humanas de exercer força e de sofrer a ação de diversos tipos de forças, como o senso de equilíbrio (Brower, 2000: 327). Esse modelo vem ao encontro de uma linha de pesquisa da qual se pode destacar os argumentos de David Lidov e Robert Hatten. Lidov afirma que “a música é significativa apenas se nós identificarmos o movimento sonoro percebido com a experiência somática” (1987:70). Hatten, em sua série de conferências sobre o gesto musical, parte da proposição segundo a qual “gesto é movimento que pode ser interpretado como significativo” (1997). Desse conjunto de teorias pode-se deduzir que fatores de interação de forças — tal como experienciamos e realizamos corporalmente, seja produzindo ou percebendo música, dança, ou ação cênica — constituem redes icônicas (imagens, diagramas e metáforas, vide Martinez 1996) e indiciais de interpretação musical e corporal. O gesto é um fulcro de tais signos e suas resultantes corporais e mentais, pois situa-se no cruzamento das vias sógnicas da performance, composição e cognição. Entre seus componentes estão, por um lado, formas de energia física e seus fenômenos associados (como a força da gravidade, a inércia, o atrito, etc.); e por outro, esforços e impulsos corporais, dependentes da bio-mecânica do corpo humano e de sua ergonomia. Além disso, o gesto é também sógnico. Isto é, não apenas toma parte nas redes de semiose que a humanidade cria em seu fazer artístico, mas de fato constitui essas redes de significação.

### **Berio — Sequenza III**

Para estudar a intersemiose sinérgica na articulação música-texto, minha escolha recai sobre *Sequenza III* para voz feminina solo, de Luciano Berio, composta em 1965-6. Nesta obra, a articulação música-texto obtém um alto nível de complexidade e riqueza tímbrica através das inovações na técnica vocal estendida e pela manipulação do poema de Markus Kutter. O próprio poema já permite diversas leituras, conforme se segue as colunas na horizontal, na vertical, ou ainda diagonalmente.

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build	without	before night
a house	worrying	Comes

*Poema de Markus Kutter*

Mas a obra de Berio vai além, decompondo o texto fonética e semanticamente, e recompondo-o numa estrutura musical flexível e heterogênea. Segundo Ivanka Stoianova, “*Sequenza III* é a anamorfose vocal de um texto, mas também a escritura sonora das emoções” (1985: 77). Berio utiliza cinco tipos de materiais nessa composição. Em primeiro lugar, articulações muito rápidas de fragmentos do texto, com alturas definidas aproximadamente e que remetem à fala (vide Exemplo 1). Em segundo lugar, os gestos vocais de diversos tipos de risadas.

O próprio compositor sinaliza que nesta obra se dissimula uma lembrança do *clown* Grock (persona que inspirou a *Sequenza V*, para trombone solo). Essas risadas também são escritas com alturas aproximadas, como escalas muito rápidas e com indicações de caráter: “risada nervosa”, “tensa”, “urgente”, etc. (vide segmentos 7, 10, 11 no Exemplo 1). O terceiro tipo de material consiste em notas longas, cantadas com vogais escritas com o código fonético (vide Exemplo 1, segmento 5). Essas articulações vocais se sucedem sobre a mesma nota, o que resulta em variações de timbre. O quarto tipo de material são seqüências de canto com alturas definidas. Berio frequentemente elabora sobre a terça e notas adjacentes, polarizando ao redor de si natural no meio da peça (entre os segmentos 18 e 24) e concluindo sobre as notas si bemol e sol bemol graves. A terça, sendo o intervalo mais comum na fala, poderia ser identificado aqui como representando uma função icônica em relação ao texto. Mas a riqueza cromática da partitura não permite que essa correspondência se torne redundante. Finalmente, os materiais acima são entremeados de timbres típicos do aparelho fonador, como ruídos da inspiração e da expiração, estalos, gemidos, tosse, sussurros, além de efeitos especiais, como trêmolos realizados com a mão sobre a boca.

Exemplo 1 — Sequenza III, para voz feminina solo, Luciano Berio, primeira página da partitura (adaptado de Stoianova, 1985: 78)

Existe uma variedade de materiais e estruturas heterogêneas em *Sequenza III*. A música multiplica as possibilidades de composição interna do texto e por conseqüência, suas possibilidades de sentido. As ações vocais estendem as possibilidades timbrísticas do canto e, quando esse se apresenta na forma de seqüências de alturas definidas, reciprocamente música e texto se potencializam num nível extraordinário de significação, não alcançável de outro modo. Trata-se, portanto, de um sistema sinérgico, cujos elementos se articulam em formas de *tensegrity*, cooperações internas de linguagens distintas, não redundantes, vetorialmente articuladas de tal modo cujo significado salta na forma de relações inesperadas.

### **Stravinsky — História do Soldado**

Neste breve análise da articulação entre música e movimento corporal, recorrerei à uma obra de Stravinsky, *L'histoire du soldat* (1918, libretto de C.F. Ramuz). A obra foi concebida para três atores, uma dançarina e um conjunto instrumental, sendo extraordinária pela riqueza gestual promovida pela cooperação entre música instrumental, a voz dos atores e o movimento da

dançarina. O nível mais evidente da gestualidade dessa obra pode ser localizado na marcha inicial e nas diversas danças compostas por Stravinsky. O *Tango*, a *Valsa*, o *Ragtime* e a *Dança do diabo* propõem relações peculiares com o corpo.

Consideremos *A Marcha do Soldado*, a primeira peça, cujos gestos essenciais tornam-se símbolo desse personagem em diversas outras situações dramáticas da obra. Uma vez que o ouvinte, em suas cadeias cognitivas, é arditamente conduzido por Stravinsky a pensar que está ouvindo uma marcha ordinária, o compositor introduz com maestria suas técnicas de fragmentação rítmica, na forma de assimetrias métricas, com grupos de 3, 4 e 6 colcheias alternados de maneira imprevisível. O gesto de um andar claudicante da *Marcha do soldado* é transposto para a *Música para a cena I*, quando o soldado ensaia afinar com dificuldade seu violino, símbolo de sua alma (vide Exemplo 2). Tocar cordas duplas é uma técnica comum para afinar o instrumento, mas normalmente se afinam as quintas justas formadas pelas cordas soltas. As terças e sétimas escritas por Stravinsky funcionam como índice de que a afinação não está indo bem, e a rítmica irregular aponta o quão inseguro como músico o soldado se mostra. No plano da dramaturgia geral da obra, o violino — representando a alma que o soldado se dispõe a vender ao diabo em troca de um livro que pode lhe trazer fortuna — se apresenta como um instrumento de difícil afinação, isto é, o soldado não consegue entrar em acordo com sua própria psique. Mas essa possível interpretação não é sugerida para o ouvinte por meio da linguagem verbal, presente na narração. São os gestos musicais presentes na partitura composta por Stravinsky que o fazem, significativos pela corporeidade do movimento musical na marcha e pela indicialidade dos motivos que apontam para a movimentação do braço com o arco sobre as cordas do violino. A recorrência desse gesto em outras partes da obra formaliza os elementos do signo que passa a funcionar como símbolo do soldado e sua alma em distonia.



Exemplo 2 — *A História do Soldado, Música para cena I, violino, compassos 7-15*

### **Andriessen — Rosa**

Uma das primeiras óperas que inclui um filme como parte de seus recursos intersemióticos é *Lulu*, de Alban Berg. No entanto, farei aqui um salto para uma breve análise de *Rosa - The Death of a Composer* (1994 - Netherlands Opera), composta pelo holandês Louis Andriessen, com *libretto* do cineasta, artista plástico e escritor Peter Greenaway. Trata-se de uma ópera sobre uma série de mortes violentas de dez compositores. Em torno da obra há uma investigação que relaciona como primeira vítima de uma conspiração assassina a morte de Anton Webern, em 1945. A última teria sido a de John Lennon, em 1980. Entre essas duas mortes verídicas, Greenaway cria uma série de compositores fictícios. O sexto deles é a figura central dessa ópera, Juan Manuel de Rosa, um uruguaio que estudou música em Paris e que compõe para Westerns hollywoodianos. Rosa foi assassinado à tiros em Fray Bentos, Uruguai, em 1957, as circunstâncias de sua morte e os personagens envolvidos são representados nesta ópera de Andriessen.

O drama musical se desenvolve em 12 cenas. As primeiras cinco cenas representam a encenação de uma ópera, que é a reconstituição do crime. Entre os personagens está Esmeralda, noiva do compositor. As provas encontradas apontam para manipulação e abuso sexual de Esmeralda pelo compositor, um possível motivo para seu assassinato. O *libretto* é anti-narrativo, os

elementos do drama são tratados como pistas, o espaço cênico como cena do crime; duas cantoras, que a princípio enumeram friamente os fatos e mistérios do crime, aos poucos assumem o papel de protagonistas.

O compositor Rosa aparece na quinta cena, onde mais uma fantasia sexual bizarra se esboça. Mas na sexta, surge a projeção de um filme com dois *cowboys*, cavalgando numa pradaria típica dos *westerns* hollywoodianos. Sobre os acordes da orquestra, na região aguda, que sugerem o clima imaterial de uma projeção de cinema, Andriessen usa dois blocos de madeira percutidos, alternando num ritmo lento sons graves e agudos, uma referência típica da música fílmica deste gênero. Rosa se distancia da mulher e se concentra numa composição para a cena do filme. Com a intenção de representar musicalmente cada detalhe do movimento dos cavalos, sua música adquire todos os traços de uma elaborada música fílmica, orquestrada para sopros e percussão. Na sétima cena, agora composta numa linguagem contemporânea e com o uso da voz operática, Esmeralda lamenta que Rosa tenha ignorado até sua tentativa de satisfazer sua fantasia como uma égua negra. A cena oito é instrumental. Na verdade, é literalmente música não diegética para o filme que Greenaway apresenta sobre uma tela formada com os lençóis da cama de Rosa. Neste filme, Rosa galopa sua égua, perseguido por dois *cowboys*, talvez os irmãos de Esmeralda. Ao final, três tiros são ouvidos. Rosa está morto. A investigação do assassinato, conduzida pela primeira cantora, que agora é a Investigatrix, ocupa a metade restante da ópera.

Andriessen e Greenaway, nestas cenas centrais da ópera, criaram transições intra e intersemióticas. A ação cênica passa da ópera (que retrata um compositor produzindo diegéticamente música fílmica) para a tela, e da tela volta para o palco. Consequentemente, a música de ópera se transforma em música fílmica, não diegética; e, de música de filme para ópera. O filme em *Rosa* não é portanto um mero recurso ilustrativo, tal como se pode encontrar em *El Niño*, de Adams e Sellars. Em *Rosa* os meios operístico e cinemático dialogam, ora se sobrepõem, ora assumem o primeiro plano, gerando possibilidades complexas de significação. Há aqui uma interação sinérgica entre dois gêneros. Em *Rosa*, pela peculiaridade das articulações intersemióticas, não redundantes, ópera e cinema constituem macro-sistemas em *tensegrity*.

## Referências Bibliográficas

- Brower, Candace. (2000). A Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory* 44(2), 323-379.
- Dougherty, William. (1993). The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder. *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis*, M. Haley (ed.), 67-95. Oxford: Berg.
- Fuller, R. Buckminster. (1975). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*. London: MacMillan. [Obra disponível *on-line* pela Buckminster Fuller Foundation: <<http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/synergetics.html>>, acessado em junho de 2005]
- Hatten, Robert. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- . (1997). Musical Gesture. [Artigo disponível *on-line* Cyber Semiotic Institute, <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>>, acessado em janeiro de 2004]
- . (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lidov, David. (1987). Mind and Body in Music. *Semiotica* 66 (1/3), 69-97.
- . (2005). *Is Music a Language? Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Martinez, José Luiz. (1996). Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiotica* 110(1/2), 57-86.

- . (2001). *Semiosis in Hindustani Music* (2ª edição revisada). New Delhi: Motilal Banarsidass.
- . (2003a). Monteverdi's *Combattimento*: a Semiotic Analysis. In *Musical Semiotics Revisited (Acta Semiotica Fennica 15)*, 440-455. Imatra: International Semiotics Institute.
- . (2003b). A Sagração da Primavera: 90 ANOS, A Intersemiose entre Música, Dança e Visualidade. In *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*, Porto Alegre: UFRG, Instituto de Artes. (CD-ROM)
- . (2004). Composição e Representação. In *Arte e Cultura III*, ed. Maria de Lourdes Sekeff e Edson Zampronha, 61-74. São Paulo: Annablume.
- . (2005). Música e Intersemiose [2ª versão revista e ampliada]. *Galáxia 9*, 3-36 (separata).
- Stoianova, Ivanka. (1985). *Luciano Berio: chemins en musique. La Revue Musicale*, número triplo, 375, 376, 377. Paris: Richard-Masse.