

## **Música como arte cênica: uma abertura disciplinar**

Lenine Vasconcellos de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO

Doutorando – Poéticas da Cena e do Texto Teatral – Or. Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Bulhões

Professor do Departamento de Arte Corporal – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo discute o entendimento da Música como uma Arte Cênica, através do conceito de qualidade de presença cênica do músico. A principal questão é discutir como as diferentes qualidades de presença experimentadas pelo músico dentro de um espetáculo podem dialogar com os demais artistas da cena. O desdobramento pretendido consiste na proposição de uma reestruturação no nível formativo acadêmico, com o intuito de provocar o diálogo interdisciplinar entre áreas artísticas.

Palavras-chave: Música, Presença, Performance, Transdisciplinaridade

### **O Eco da Ausência**

Sentado na platéia, um espectador olha para uma pessoa munida de um instrumento musical, posicionada no palco, em um canto à direita discretamente iluminado. Mesmo que som algum seja emitido, o instrumento musical, a característica estante de partituras e a relação de intimidade do performer com o silenciado instrumento não deixa dúvidas de que se trata de um músico. Espectador e performer aguardam o início do espetáculo, porém a posição do músico ocupando o palco, exposto como se o seu corpo neutro tivesse a licença para se fazer invisível, cria um estranhamento ao olhar. A sala está silenciosa, o espetáculo ainda não começou, mas a presença do músico silenciado, alheio ao palco e à platéia, insiste em se apresentar em cena comunicando um possível início. No solitário ato de olhar, o espectador embate com a imagem esvaziada do músico e aguarda que nela ecoe a significação que o pulso de sua visão emite.

O músico afina discretamente o seu instrumento, quebrando o silêncio, seu ato solitário que torna inequívoca a função que exercita na obra, apesar de manter ainda o mergulho na ausência. A ação de afinar o instrumento serve apenas para reforçar a solidão e a distância, configurando ainda um não-ato cênico. O silêncio que emite a imagem do músico faz dele um corpo de ausência: embora pertença e permaneça dentro da cena, ressoa apenas como uma promessa da ação sonora por vir. O confronto entre as solidões aumenta ainda mais o abismo com a platéia e neutraliza qualquer possibilidade de garantia que possa ter a visão do espectador: e se aquele músico for na verdade um ator se passando por músico? E se ele for realmente um músico, será a sua participação na trama encerrada apenas pela produção sonora? Qual será o jogo entre músicos e atores que a encenação exigirá? São perguntas que podem ocorrer ao espectador já que falta para o músico a identificação de pleno pertencimento à cena que em breve deverá se apresentar.

O espectador é colocado diante de um corpo inserido na cena, que devido à expectativa do que possa emanar de sua atuação como potência de som, atrai curiosidade e expectativa: que processo de transmutação surgirá da conjunção entre corpo, movimento e instrumento em música? Isso é o que está colado ao corpo desse performer (SCHECHNER, 2003) e é o que o olhar do espectador aguarda, respondendo à provocação da presença em cena do músico. Mas, se a performance não se realiza, a atitude de ausência transforma uma possível provocação em domesticação, isto é, olhar que antes tendia a responder de forma imediata aos estímulos da cena, é convidado a ignorar o corpo que vê, já que é corpo de ausência. Pois o músico não está ali para ser visto, realmente, em sua performance, o que importa é o que oferece ao ouvido.

A condição do músico em cena, anterior à performance que o trouxe até ali, é contraditória. O músico, esvaziado pelo seu não-ato e permanecendo alheio ao acontecimento cênico, contrasta com a energia física do ator ou do bailarino a preencher o espaço cênico com as imagens e movimentos a serem vistos. Seus corpos estão expostos à percepção do espectador. No entanto, ator, bailarino e músico tiveram, tanto uns quanto o outro, a sua presença corpórea requisitada para a composição cênica. Mesmo que o músico trabalhe para neutralidade gestual que garanta uma certa invisibilidade, seu traço permanece dentro do espetáculo. O seu corpo estará à disposição para que seja tateado pelos olhares. O contraste entre corpos e qualidades de presença cênica díspares é oferecido para o espectador e reforça o estranhamento. Ao olhar os conjuntos contrários, o espectador amplifica as diferenças entre eles e percebe a diferença entre corpos em ação e em ausência.

No momento exato, o corpo silenciado ganha vida e atua. Quando inicia a sua performance, o músico quebra a contradição entre as evidências físicas e divide com o ator ou bailarino a tensão da cena. Seu corpo toma a dimensão própria e ganha vida. A nova qualidade exibida pelo corpo que produz música põe a presença do performer em uma posição de incômoda oscilação para a percepção. Entre esses dois estados, o músico se coloca como uma figura que alterna entre o pertencimento e a alienação à cena, respondendo de forma ambígua ao olhar do espectador que insiste em tentar dialogar com e através do silêncio. A tentativa do olhar dialógico (DIDI-HUBERMAN, 1998)<sup>1</sup> na busca de alguma justificativa para a licença daquele momento de silenciosa ausência que nos observa de dentro da cena, ora obtém como retorno apenas o vazio, e ora é contemplada com a completude e transparência do processo de produção sonora. Para a percepção, essa ambiguidade na figura do músico reside e se amplifica ao se confrontar o estado esvaziado na espera da ação, com a iminência

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman propõe o estabelecimento de uma dialética da visão, na relação entre o espectador e a obra de arte. Estendemos neste artigo essa proposição para o caso da relação, também visual, entre o espectador e o performer da música.

daquilo que exigirá o completo preenchimento do corpo do performer, necessário para permitir a emergência da música.

Mas o que aquele corpo silencioso e ausente enuncia para o espectador? O que o confronto entre os dois estados distintos de presença, o do músico e o do ator ou bailarino, produz para a percepção? Por que o músico se permite o esvaziamento que seria indesejável para os demais performers da cena? Tanto a presença do músico em cena quanto, e principalmente, o exercício de ausência colocam questões para a percepção do espectador diante da cena que requisite a produção da música através do corpo de seu performer. Com a mesma relevância, o músico pode ser questionado sobre a forma de exercer o seu ofício artístico, principalmente quando confrontado em cena com os demais performer do espetáculo.

Quando o músico está em atividade de ausência na cena, é percebido apenas como promessa. Tal promessa é proposição da intencional da obra a ser mostrada, isto é, mesmo tornado invisível é suposto que esteja ali. O corpo do músico nesse caso promove para o espectador quase um enunciado, no sentido proposto por Jacques Rancière ao tratar dos discursos linguísticos. Diz ele:

[...] os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não se produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação (RANCIÈRE, 2009, p.60).

O paralelo entre as propostas, a do discurso linguístico e a do discurso cênico, permite perceber na cena descrita essa linha de fratura, exposta pelo músico desincorporado. Funciona como a latência em um bloco de mármore bruto que promete a posterior escultura em forma de som. A contemplação do momento de realização da obra do músico, o seu artesanato sonoro, compõe oferta para uma dupla percepção do espectador, que deverá contemplar o estado de presença esvaziada e prepara-se para o momento em que a música ganhará materialidade. O corpo do músico, esvaziado de presença, não se dirige a nenhum destinatário, apenas cumpre ali um intenso não-exercício de estar, com promessa da realização iminente, em que seu artesanato estará completo e preenchido.

Em música, para que o performer perceba o pulso que define o andamento da obra musical são necessários e suficientes dois sons. Da mesma forma que o tic-tac do relógio se dá a partir de dois eventos sonoros separados no tempo, com seus aspectos de identidade e diferença, que o músico poderá entender qual a velocidade do andamento da música. Analogicamente, para que o espectador perceba o “pulso da cena”, será requisitado o entendimento também aqui necessário das formas do performer da música no espetáculo. Há claros sintomas de diferença entre o bailarino, o ator e o músico, cada qual esculpindo a obra com o que é próprio de seu artesanato, mas, uma vez que estejam todos expostos na cena,

serão as diferenças e também as identidades entre esses performers que tornarão inteligível o pulso da cena para o espectador. Como em música, não apenas os eventos isolados, mas também a relação entre eles trará, de forma necessária e suficiente, o pulso para a construção do tempo poético da obra.

Ao oferecer o seu corpo, seu tempo e seu trabalho à composição de uma cena, o músico participa do que Rancière (2009) chama de partilha do regime estético das artes, entre o profissional e o artista, entre o músico como veículo de reprodução de música e o músico como integrante da obra de arte cênica. A diversidade de participação causa para o artista as incertezas e questões oriundas da junção dissonante de ações e perspectivas distintas. O músico se permite a licença para exercer a sua ausência, ao não se deixar perceber como parte integrante de uma obra cênica. Ele se compreende como um trabalhador que deverá comparecer, quase que alheio ao acontecimento artístico, e aguardar silenciado o momento de produzir as notas requisitadas. Porém a sua justificativa, quando chamado para integrar a orquestração da cena, extrapola a funcionalidade de uma mera produção sonora. A Música nesse caso veste a personagem de Arte Cênica e a presença do músico evocada como um ator cênico para que a música aconteça em cena através do corpo do seu performer.

Se há, no exercício profissional e artístico, a impossibilidade de fuga dessa necessária dissonância, existe também a possibilidade do investimento no diálogo inter-artes, como forma de se criar um espaço, dentro do processo formativo, onde se fomente a convivência entre músicos, atores e bailarinos, todos entendidos como performers da cena. Seria a possibilidade de se produzir um contraponto, baseado em outra harmonia, que dê ao futuro profissional da arte – principalmente ao performer da música – elementos que o auxiliem a construir a opção de como se colocar artística, profissional e politicamente em cena. A troca entre artistas, praticada ainda durante o processo formativo, pode servir como uma fresta por onde se possa ouvir o grito daquilo que é próprio da arte e que todos nós, artistas, procuramos em nossas trajetórias, mesmo quando a prática artística está travestida de exercício profissional.

## REFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: editora 34, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. 2ª edição. São Paulo: EXO experimental org.; editora 34, 2009.

SCHECHNER, R. O que é performance? *O Percevejo*, Rio de Janeiro, Estudos da Performance, nº 12, 2003. (p.25-50).