

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CAIO VICTOR DE OLIVEIRA LEMOS

O ESTATUTO ENUNCIATIVO DO INTÉRPRETE VIOLONISTA

São Paulo
2017

CAIO VICTOR DE OLIVEIRA LEMOS

O ESTATUTO ENUNCIATIVO DO INTÉRPRETE VIOLONISTA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM MÚSICA.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: INTERPRETAÇÃO/TEORIA E COMPOSIÇÃO

ORIENTADORA:
PROF^a DR^a GISELA GOMES PUPO NOGUEIRA
CO-ORIENTADORA:
PROF^a DR^a CAROLINA LINDENBERG LEMOS

São Paulo
2017

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.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP

Lemos, Caio Victor de Oliveira, 1983-.
O Estatuto Enunciativo do Intérprete Violonista / Caio Victor de
Oliveira Lemos. – São Paulo, 2017.
134 f. : il. color.

L557e Orientadora: Profa. Dra.: Gisela Gomes Pupo Nogueira.
Co-orientadora: Profa. Dra.: Carolina Lindenberg Lemos.
Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Interpretação. 2. Música – Execução. 3. Semiótica. 4.
Britten, Benjamin – 1913-1976. 5. Violão — Instrução e estudo. I.
Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Lindenberg Lemos, Carolina.
III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 787.6

Nome: LEMOS, Caio Victor de Oliveira
Título: O Estatuto Enunciativo do Intérprete Violonista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Interpretação/Teoria e Composição

Aprovada em: 31 de julho de 2017

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Gisela Gomes Pupo Nogueira
Universidade Estadual Paulista

Prof^a Dr^a Mariana Luz Pessoa de Barros
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Luciano Cesar Morais e Silva
Universidade Estadual Paulista

A José Maximiano de Oliveira (*in memoriam*)

Agradecimentos

À Prof^a Gisela Nogueira, por apoiar este trabalho desde o início e me guiar durante todo o seu percurso, por me incentivar e acreditar em mim, desde os tempos da graduação.

À Prof^a Carolina Lindenberg Lemos, por aceitar o convite para me coorientar já no meio do caminho, por me contagiar com seu entusiasmo com a pesquisa, sempre com valiosas sugestões e interesse em discutir o trabalho, além das incontáveis leituras desta dissertação. Sem sua presença, esta pesquisa não teria sido possível.

Aos Professores Luciano Morais e Dorotéa Kerr, pela avaliação de meu primeiro recital e pela participação na banca de minha qualificação, com grandes arguições que me ajudaram para a continuação deste trabalho. Mais uma vez ao Prof. Luciano, por participar da banca de defesa de mestrado.

À Prof^a Mariana Luz, por aceitar o convite de compor minha banca de defesa de mestrado.

Ao amigo Luciano Souto, pelo “empurrão” inicial para esta pesquisa.

À amiga Nilcéia Carneiro, pela participação em meu primeiro recital de mestrado, mas também pelos bons conselhos nos momentos difíceis.

Ao amigo Felipe Marques de Mello, por participar do segundo recital do mestrado, bem como pelo companheirismo e entusiasmo pela semiótica.

Ao amigo Leonardo Kaminski, por todo suporte durante minha trajetória.

ria, em especial no meu primeiro recital e qualificação.

Ao amigo Cleyton Fernandes, por ser um grande companheiro da música e da pesquisa e ter me ajudado a dar um norte para esta dissertação.

Ao amigo Atílio Rocha, pelo companheirismo durante todo o percurso desta pesquisa, em especial as ajudas com o estágio de docência.

Aos colegas José de Carvalho, Nicolás Salaberry e Ricardo Alves, que compartilharam comigo a trajetória acadêmica na pós-graduação.

Aos funcionários do programa de pós-graduação: Ângela Lunardi, Neusa Padeiro, Fábio Maeda e Gedalva Santana.

A Santiago Steiner, que, em nome do Programa Guri Santa Marcelina, criou as condições para que eu pudesse me dedicar a esta pesquisa.

À Vanessa Schultz e à Maria Rosa Schultz e Silva, pelas ajudas gráficas.

À minha família, em especial minha mãe Sandra Regina, meu pai Leonardo Camillo e meus irmãos Érico Igor e Juan Salvador, que, mesmo quando longe, estiveram sempre comigo.

À Capes, pela bolsa concedida para esta pesquisa.

Resumo

O presente trabalho investiga o estatuto do intérprete de violão. Partindo da hipótese de que o intérprete contribui para a construção de sentido em uma realização musical, constatou-se a insuficiência de um instrumental teórico que possibilitasse a averiguação de sua relevância enquanto instância participativa do fazer musical. A perspectiva de uma abordagem enunciativa mostrou-se oportuna para os propósitos deste trabalho, além de contribuir para a construção de uma cientificidade na área musical. A dissertação foi desenvolvida em quatro capítulos. O primeiro trata das principais designações atribuídas à atividade do intérprete e das consequências teóricas de cada assunção. No segundo, é traçado um paralelo entre linguística e música, apresentando a afinidade de problemáticas presentes em ambas as áreas, ao mesmo tempo em que desenha paulatinamente o panorama enunciativo sobre essas questões. No terceiro, foram apresentados os princípios da teoria enunciativa, basicamente: as categorias de pessoa, tempo e espaço; os mecanismos de instauração dessas categorias no enunciado; além dos conceitos de dialogismo, uso linguístico e contrato veridictório. Foram apontadas algumas possibilidades de transposição desses princípios e sua aplicação mostrou-se, assim, exequível na área musical. Por fim, no quarto capítulo, foram analisados, dentro de uma perspectiva enunciativa, dois enunciados musicais em vídeo de diferentes intérpretes — Paul Galbraith e Kazuhito Yamashita — tocando a mesma obra, *Nocturnal* op. 70 de Benjamin Britten. Concluiu-se que é possível atribuir um

estatuto ao intérprete de violão por meio de uma abordagem enunciativa. As marcas da enunciação no enunciado nos permitiram depreender como se deu a construção de sentido, as estratégias discursivas, a imagem que o enunciador construiu de si mesmo, além da intencionalidade marcada, atribuindo assim um lugar central ao intérprete na construção do sentido musical.

PALAVRAS-CHAVE: interpretação musical; execução musical; semiótica; Benjamin Britten; instrução e estudo de violão

Abstract

This work investigates the status of the guitar performer. Starting from the hypothesis that the performer contributes to the construction of meaning in a musical performance, we have come across the insufficiency of the theoretical tools to ascertain his/her relevance as a participating instance in music making. The perspective of an enunciative approach has proven to be opportune for the purposes of this investigation, also contributing to the establishment of a more specific perspective in the music field. This Master's thesis is divided into four chapters. The first one deals with the most prominent designations attributed to the performer's activity and the theoretical consequences of each assumption. On the second one, a parallel is drawn between linguistics and music, presenting the kinship between the issues in both areas, at the same time progressively sketching an overview of the enunciation aspects related to them. On the third chapter, the principles of the enunciation theory were presented, in short: the categories of person, time, and space; the mechanism for the establishment of these categories on text/speech; as well as the concepts of dialogism, linguistic usage, and veridictory contract. Some possibilities of transposition of these principles were presented and thus their application has proven viable in the music domain. Finally, on the fourth chapter, two performances were analyzed from an enunciative perspective: videos of two different interpreters — Paul Galbraith and Kazuhito Yamashita — playing the same piece,

Benjamin Britten's *Nocturnal* op. 70. Our investigation and its application to concrete texts led us to conclude that a status can be attributed to the guitar performer through an enunciative approach. The enunciation marks inscribed on the text allowed us to capture the process of the construction of meaning, the discursive strategies, the image that the enunciator created for him/herself, as well as the intentionality outlined on the text, thus assigning a central role to the performer in the construction of musical meaning.

KEYWORDS: musical performance; musical execution; semiotics; Benjamin Britten; guitar instruction and study

Lista de Figuras

| | | |
|-----|---|----|
| 3.1 | Níveis enunciativos | 68 |
| 4.1 | Gestos corporais de Yamashita em performance da peça <i>Nocturnal</i> | 86 |
| 4.2 | Gestos faciais de Paul Galbraith em performance da peça <i>Nocturnal</i> | 88 |
| 4.3 | Similaridade no posicionamento de Tárrega e Yamashita . . | 91 |
| 4.4 | Paul Galbraith tocando o violão Brahms | 93 |
| 4.5 | Enquadramentos da filmagem de Galbraith | 95 |

Lista de Tabelas

| | | |
|-----|--|-----|
| 3.1 | Categorias do enunciado e categorias da enunciação | 65 |
| 4.1 | Categorias do enunciado e categorias da enunciação | 97 |
| 4.2 | Co-ocorrência das categorias enunciativas | 100 |
| 4.3 | Foremas de andamento e dinâmica | 101 |

Sumário

| | |
|--|-------------|
| Resumo | viii |
| Abstract | x |
| Lista de Figuras | xii |
| Lista de Tabelas | xiii |
| Introdução | 1 |
| 0.1 Objetivos e Justificativa | 2 |
| 0.2 Organização da Dissertação | 3 |
| 1 Algumas Concepções sobre a Atividade e o Estatuto do Intérprete | 6 |
| 1.1 Fidelidade ao Compositor | 8 |
| 1.2 Fidelidade à Partitura | 10 |
| 1.3 Interpretação e Performance | 17 |
| 1.4 Atores e Funções na Realização Musical | 20 |
| 1.4.1 A Função do Autor | 20 |
| 1.4.2 A Função do Leitor | 24 |
| 1.5 Música enquanto performance | 27 |
| 1.6 Do Ato à Enunciação | 32 |
| 2 Introdução à Linguística e sua Contribuição para o Campo Musi- | |
| cal | 34 |
| 2.1 Antecessores Enunciativos | 37 |
| 2.2 Saussure e o <i>Curso de Linguística Geral</i> | 40 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 2.3 | Dicotomias | 43 |
| 2.3.1 | Língua e Fala | 43 |
| 2.3.2 | Social e Individual | 46 |
| 2.3.3 | Escrita e Oralidade | 47 |
| 2.3.4 | Fixo e Movente | 49 |
| 3 | Princípios para uma Abordagem Enunciativa | 51 |
| 3.1 | Categorias Enunciativas | 55 |
| 3.1.1 | Pessoa | 55 |
| 3.1.2 | Tempo | 60 |
| 3.1.3 | Espaço | 63 |
| 3.2 | Os Mecanismos de Instauração de Pessoa, Tempo e Espaço . | 66 |
| 3.2.1 | Debreagem | 66 |
| 3.2.2 | Embreagem | 70 |
| 3.3 | Dialogismo | 70 |
| 3.4 | O Uso Linguístico | 72 |
| 3.5 | O Contrato Veridictório | 74 |
| 4 | Análise | 78 |
| 4.1 | Preâmbulo à análise | 79 |
| 4.1.1 | A Presença do Enunciador | 79 |
| 4.1.2 | Enunciado Sincrético | 81 |
| 4.1.3 | Afastando-se da Intenção | 82 |
| 4.2 | Análise | 83 |
| 4.2.1 | Gestos Corporais | 84 |
| 4.2.2 | Gestos Faciais e Olhar | 87 |
| 4.2.3 | Vestimentas e Instrumento | 90 |
| 4.2.4 | Considerações sobre a Filmagem | 94 |
| 4.2.5 | Música | 97 |
| 4.3 | Estratégias Enunciativas e Intencionalidade | 106 |
| | Considerações Finais | 110 |
| | Referências | 115 |

Introdução

0.1 Objetivos e Justificativa

Esta pesquisa propõe-se a discutir o estatuto do intérprete musical. Qual sua importância para uma realização musical? De que forma contribui para a construção do sentido em um enunciado musical? Quais os meios de que dispõe para tanto? Essas são algumas das questões norteadoras do trabalho. A dificuldade de aproximar-se de um objeto complexo como esse se agrava pela posição indefinida que seu papel possui na pesquisa acadêmica. Dado que, de um lado, sua atividade se mostra necessária em decorrência de sua mediação e presença no ato performático, do outro, nem sempre é considerado enquanto instância que contribui para a construção do sentido em uma realização musical. Via de regra, os esforços acadêmicos acabam por debruçar-se sobre a notação.

A ideia de centralizar a análise em torno da partitura traz algumas consequências para a pesquisa que deseja considerar o ponto de vista performático: a primeira é a atribuição de um valor prescritivo sobre a performance, perpetuando a concepção de que uma análise *a priori* baseada *exclusivamente* em seu registro gráfico justifique uma performance como legítima ou não; a segunda é a negação do próprio ato performático: a análise torna-se um fim em si mesma, perde-se a perspectiva de um dever. Nesses casos, o papel do intérprete e de outras instâncias relativas ao ato performático é desconsiderado ou tratado de forma superficial.

A notação possui fundamental importância para a pesquisa em performance, porém, não é o único elemento a se considerar em uma realização musical. Tomar uma obra musical por sua grafia é uma constatação um tanto questionável, principalmente, porque, ao falar de música, remetemo-nos inevitavelmente a seu aspecto sonoro e elementos pertinentes à sua realização. A consideração de instâncias decorrentes da realização musical pode trazer então uma nova perspectiva não apenas para (re)situar o

intérprete musical como também para trazer para a área novas propostas que contribuam para a própria construção da cientificidade na pesquisa em performance.

Na área linguística, semelhante problemática apresenta-se. No intuito de incluir elementos do uso linguístico nas análises, algumas propostas buscaram caminhos para tratar dos elementos performáticos da língua, de forma a explicitar seu papel na construção do sentido de um texto. Assim, ao invés de centralizar a análise em elementos fixados pela notação e suas relações internas, a linguística buscou considerar também aspectos moventes relativos ao uso, à performance da língua. O viés enunciativo procura exatamente superar a oposição entre considerações exclusivamente baseadas em noções de rigidez da língua e os aspectos instáveis de seu uso.

A abordagem enunciativa busca então fazer considerações antes excluídas do objeto de estudos da linguística: a língua. Para tanto, opera uma reformulação de seu objeto científico e passa a incluir elementos como o sujeito, a situação, a gestualidade, a entonação, o contexto, entre outros, com o propósito de apreender o sentido de um enunciado em direção à própria enunciação que o originou. A proposta para este trabalho é lançar mão das ferramentas elaboradas pela linguística a fim de desenvolver uma abordagem enunciativa aplicada à realização musical. Em outras palavras, para dar conta de uma visada mais ampla e concreta do fenômeno musical, além de considerações relativas à notação, seremos levados a incluir em nosso debate instâncias relativas ao ato performático e seus elementos moventes e, somente a partir disso, será possível investigar o estatuto do intérprete e atribuir-lhe um lugar mais explícito e científico no fazer musical.

0.2 Organização da Dissertação

Para lograr nosso intento, o caminho percorrido nesta pesquisa procura, primeiramente, através da revisão da literatura, levantar as principais terminologias utilizadas para definir a atividade do intérprete e de que maneira repercutem na pesquisa acadêmica. Depois, justificaremos porque

a abordagem enunciativa pode ser propícia a este trabalho. Em seguida, mostraremos como funcionam as ferramentas teóricas oriundas de tal abordagem e, por fim, aplicaremos o instrumental teórico discutido previamente em um enunciado musical. Nosso percurso se resume, basicamente, à seguinte forma: (i) estabelecimento do estado da arte; (ii) justificativa e desenvolvimento de uma nova abordagem à música; (iii) apresentação do funcionamento do instrumental teórico; (iv) aplicação a um enunciado musical.

Para tanto, nosso trabalho está dividido em quatro capítulos que, essencialmente, seguem as divisões ilustradas pelos tópicos apresentados acima. Com isso, no Capítulo 1, trataremos de fazer um levantamento de terminologias que procuram descrever a atividade do intérprete, assim como traçar algumas implicações para a pesquisa acadêmica ao assumir-se tais nomenclaturas. Com isso, mostraremos como conceitos tão caros à pesquisa em performance musical — interpretação e performance — muitas vezes reproduzem uma ideologia de fidelidade, onde o intérprete deve se manter fiel seja ao compositor seja à obra. Em seguida, faremos a distinção entre os atores da realização musical e suas funções para, logo em seguida, tratar das concepções que consideram o intérprete como instância integrante da realização musical. A distinção entre atores e funções mostra-se proveitosa no sentido de ilustrar como, geralmente, algumas definições carecem de reflexões que lhe são pressupostas ou anteriores, além de não proporem um instrumental teórico sistemático para justificar o seu uso na pesquisa científica. Ao traçar esse panorama da atividade do intérprete, procuraremos mostrar a insuficiência das abordagens apresentadas para nosso propósito e a necessidade patente de se pensar novas perspectivas investigativas que entendam o intérprete musical de forma mais participativa e contemplem as instâncias relativas à sua atividade: o ato performático.

No Capítulo 2, faremos uma aproximação entre a área linguística e a musical com o propósito de traçar afinidades entre ambas e justificar a nossa escolha analítica: a abordagem enunciativa. Para isso, será feita uma breve contextualização do conceito de enunciação na área linguística, traçando alguns de seus antecessores e o posicionamento em relação ao *Curso*

de *Linguística Geral* de Saussure. Em seguida, será feito o levantamento de dicotomias, presentes em ambas as áreas, pertinentes para a questão do intérprete. Assim, será desenhado paulatinamente um panorama enunciativo sobre essas questões.

No Capítulo 3, apresentaremos o instrumental teórico de nossa eleição e ilustraremos sua aplicação à área musical, de forma a torná-lo operacional para os efeitos desta dissertação. Assim sendo, nos deteremos sobre as categorias enunciativas de pessoa, tempo e espaço, bem como os mecanismos de instauração dessas categorias no enunciado — debreagem e embreagem. Também nos ocuparemos de conceitos decorrentes dos princípios tratados, tais como o dialogismo, o uso linguístico e o contrato veridictório. Nossa fundamentação teórica se ancora, basicamente, em autores da semiótica de linha francesa.

No Capítulo 4, procederemos à análise, dentro de uma perspectiva enunciativa, de duas performances musicais registradas em vídeo da peça *Nocturnal* op.70 de Benjamin Britten, executada por diferentes intérpretes — Paul Galbraith e Kazuhito Yamashita. Primeiramente, como um preâmbulo à análise, esclareceremos alguns conceitos como: a presença do enunciativo, o enunciado sincrético e a intencionalidade marcada no enunciado. Tais elucidações serão pertinentes em virtude das especificidades do nosso objeto: dois enunciados em vídeo de performances musicais, que procuraremos abordar em sua totalidade, isto é, enquanto textos sincréticos que unem música, gestualidade e demais elementos sonoros e visuais. Por fim, em nossa análise, verificaremos em que medida, a partir do instrumental teórico enunciativo proposto, é possível depreender dos enunciados os elementos para a construção do estatuto enunciativo dos intérpretes.

1

**Algumas Concepções sobre a
Atividade e o Estatuto do
Intérprete**

A pesquisa acadêmica em performance musical parece ainda encontrar alguns obstáculos quanto a seu formato e a sua concepção. Ao separar os participantes da realização musical — compositor, intérprete e ouvinte — em uma cadeia hierárquica, ou como facetas independentes de um mesmo fenômeno, a pesquisa muitas vezes parece tratar de forma rígida, quiçá normativa, uma atividade que pode — mais acertadamente — ser concebida como perene movimento e constante diálogo entre seus participantes. Alguns dos reflexos dessa atitude estanque são: (i) não considerar a música como uma atividade performática, ou seja, direcionar a performance apenas por meio de elementos estruturais fixados pela partitura; (ii) gerar confusão terminológica para o campo, como no exemplo do que acontece com os conceitos de *interpretação* e *performance*, muitas vezes utilizados como sinônimos ou com sentidos trocados (Kuehn, 2012 : 8); (iii) não considerar a realização musical dialogicamente. Para ilustrar as dificuldades apontadas acima e, com isso, dar início à discussão mais geral do estatuto do intérprete, será feito um breve levantamento das definições geralmente utilizadas para descrever sua atividade e relevância dentro do fazer musical.

A atividade do intérprete, a despeito de toda a relação de diálogo que estabelece com o público, o contexto, a execução instrumental, entre tantas outras instâncias que incidem sobre a realização musical, é quase inteiramente balizada, na pesquisa acadêmica, pela sua relação com a notação (partitura). Claramente a notação musical possui muita importância para o trabalho do intérprete, já que não é apenas o enunciador do ato performático, é também enunciatário da partitura, cujo enunciador é o compositor. No entanto, esse não pode ser o único fator considerado na pesquisa em performance. Como nos indica Almeida (2011 : 64), não se trata de desconsiderar a partitura ou fazer uma apologia à figura do intérprete, “mas sim considerar todos os elementos que proporcionam e participam, de maneira mais ou menos explícita, da performance.”

Atribuir à partitura o estatuto de obra musical finalizada induz à concep-

ção do intérprete como um realizador mecânico de estruturas já plenamente articuladas na notação. A performance é, nesses termos, tratada como um elemento externo à obra. No entanto, “a partitura, como ocorre amiúde com o poema, não é um texto-objeto poético pronto para ser fruído no seu próprio modo de existência” (Nogueira, 1999 : 65). Isso porque é um tanto contraditório tratar a notação como único elemento relevante: “se o som é a essência da arte musical, como sustentar a relação vertical entre composição e performance, escrita e oralidade, sem colocar em risco a existência da própria música?” (Domenici, 2012a : 66). A fim de demonstrar a insuficiência de concepções desse gênero, trataremos primeiramente de visões acerca da atividade do intérprete calcadas em paradigmas que se constroem numa relação hierárquica dentro da realização musical, enaltecendo grandemente seja o compositor, seja o texto e excluindo, dessa maneira, o aspecto performático.

1.1 Fidelidade ao Compositor

Em seu artigo “Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica”, Sandra Abdo (2000) apresenta algumas vertentes filosóficas que se debruçam sobre os dois polos da relação intérprete e partitura. Por um lado, a fidelidade estrita ao compositor por meio da leitura impessoal e objetiva da partitura e, por outro, a licença interpretativa, onde a partitura se torna apenas um pretexto para a expressão pessoal do intérprete. A autora refuta as duas teses e, a partir da teoria da interpretação de Pareyson, propõe uma abordagem que toma a obra como critério diretivo para a interpretação.¹ Todavia, mais do que sua proposta de abordagem propriamente dita, é interessante aqui explorar uma das designações que subjazem à ideologia de fidelidade ao compositor: a “reevocação”. A ideia de que a função do intérprete é reevocar um significado original, aquele pensado pelo compositor, pode parecer ingênuo se levarmos em conta que o acesso de fato às

¹Apesar de muito pertinente e produtiva, um problema central para a argumentação de Abdo reside no fato de que a autora não apresenta uma definição clara do conceito de obra.

intenções do autor é, via de regra, impossível.

Ademais, há também uma fragilidade dos argumentos ligados a essa concepção. Segundo Abdo, o fundamento filosófico que sustenta a tese da reevocação está na concepção de arte de Benedetto Croce, para o qual é “‘síntese de sentimento e imagem’, criação cuja essência se esgota na interioridade do espírito e que, assim sendo, nada tem de corpóreo ou físico” (2000 : 17). Segundo essa concepção, o momento produtivo é hierarquicamente mais importante. Sua exteriorização seria assim um momento secundário, funcionando apenas como processo de comunicação. Entretanto, a perspectiva da não exteriorização produz um vazio, uma ausência, em que a obra fica relegada à memória do compositor (Abdo, 2000 : 17). Logo, nota-se que as questões performáticas são desconsideradas: busca-se apenas uma essência espiritual da obra de arte, uma concepção que beira o misticismo, dada a sua natureza impalpável. A ideia de fidelidade às intenções do compositor, que tem reflexos até hoje, gozou de bastante prestígio na primeira metade do século XX, fato que pode ser atribuído, pelo menos em parte, à influência de compositores centrais ao desenvolvimento da música naquele período: Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky (Domenici, 2012b : 70). Para Schoenberg, “O *performer*, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma platéia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (Cook, 2006 : 5). O *performer*, nessa formulação, é um veículo da voz do compositor para seu público, um decodificador de símbolos visuais em sons. Um bom intérprete, na melhor das hipóteses, deve se manter apagado, invisível. Decorre da citação que o *performer* nada mais é do que um executor do texto e não propriamente um intérprete. A consequência extrema dessa concepção é a de que a execução poderia ser feita por uma máquina. Nada diferente, por exemplo, do que os programas de edição de partituras fazem hoje em dia: basta escrever as notas, ritmos, sinais de dinâmica, etc. que o computador produzirá os sons escritos com grande precisão. A performance, nessa concepção, não agrega nada à obra, ou melhor, em verdade, apenas distancia-se da essência original, deturpando-a com elementos estranhos a

ela, corrompendo sua aura “imaculada”.

A postura de exclusão da performance como parte integrante da obra musical e a noção de que o bom intérprete é aquele que permanece “invisível” não foram ideias que giraram apenas em torno dos compositores, como Schoenberg e Stravinsky, mas tiveram a adesão de musicólogos e intérpretes. Para Leonard Bernstein, por exemplo, o maestro “deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a platéia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de *glamour*, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor” (Bernstein *apud* Cook 2006 : 5).

Apesar de extrema e teoricamente frágil, essa visão ainda guarda importante reflexos atuais decorrentes da ampla difusão com que contou no tempo. Como salienta Abdo (2000 : 17), “ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a idéia de que o executante tem como dever ‘tocar como o próprio compositor tocaria’”.

1.2 Fidelidade à Partitura

Postura semelhante é a de considerar a partitura em si mesma a própria obra, ou seja, a reificação do texto. Há apenas uma mudança de “trono”: ao invés de as intenções do compositor estarem no topo da hierarquia, o novo “rei” é o próprio texto notacional. Ambas as propostas depositam na partitura uma grande devoção; a diferença reside em suas finalidades. Na primeira, o objetivo é alcançar a intenção do compositor e, na segunda, alcançar a “verdade” da obra. Nesse caso, a importância do compositor para a obra é o mérito de tê-la escrito.

O problema em alcançar essa “verdade” da obra, caso isso fosse possível, está no fato de que, uma vez alcançada, a obra não teria mais razão de existência, não haveria mais o que se perguntar sobre ela, o seu significado único teria sido atingido. Para que fazer novas performances? Para que realizar novas gravações? Citando Alfred Cortot, “se queremos em uma obra

apenas sua forma e suas notas, façamo-la um objeto de museu. Ponhamos na vitrine partituras às quais não tenhamos mais nada a indagar” (Cortot *apud* Domenici 2012b : 171).

Dentro dessas duas orientações ideológicas, seja na busca pela “verdade” da obra, seja na tentativa de tocar como o compositor tocaria, em outras palavras, na busca de um único significado legítimo, muitas vezes o intérprete é também chamado de decifrador, decodificador ou tradutor: aquele que passa de um código para outro, de uma língua para outra. Como diz Wolney Unes (*apud* Winter & Silveira 2006 : 65), o intérprete é aquele que “torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema [...] cujas regras são desconhecidas pelo leigo”. Note-se que a citação de Unes se assemelha fortemente à concepção de Schoenberg, citada acima, quando falava da primazia do compositor em relação ao intérprete, reforçando assim a equivalência entre as duas concepções. Tanto na concepção da centralidade do compositor quanto na da centralidade da obra, o intérprete deve ser um elemento essencialmente neutro.

Em termos semelhantes, afirma ainda que “o intérprete traduz signos gráficos em signos sonoros [e o tradutor] traduz signos idiomáticos desconhecidos em signos compreensíveis” (Unes *apud* Winter & Silveira 2006 : 65). No entanto, o simples fato de considerá-lo um decifrador, por exemplo, faz “cair por terra” a ideia de que a notação possa ser considerada a própria obra, pois:

Constitui, a notação, um nível particular de realidade, de sorte que exige a intervenção de decifradores autorizados, sem a mediação dos quais, só é virtualidade. Na ausência dessa mediação, é simples coisa; pura técnica simulando utilidade, e que por vezes cria, dado o seu modo de existência, uma certa homologia com "objetos de arte".
(Nogueira, 1999 : 66)

Sendo assim, a própria necessidade de um decifrador revela a parcialidade e insuficiência da notação como obra musical em si. É assim a concorrência da notação com sua mediação e realização em som que poderá constituir uma totalidade musical.

Interessante fazer aqui um paralelo com os debates feitos em torno da função do tradutor onde questões como preservar as intenções “originais” e a “fidelidade” ao escritor são também bastante discutidas. No texto “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução?”, Vizioli & Ascher (1993:16) apresentam a problemática de forma muito parecida com o tratamento da interpretação no meio musical. Sobre a concepção de manter-se fiel aos textos “originais”, os autores argumentam que a ideia de considerar o texto de partida como um objeto congelado, receptáculo de significados estáveis equivalentes às intenções do escritor, gera a expectativa de um leitor que “descubra” os “significados originais” depositados no texto. Nessa perspectiva, o papel do tradutor seria o de “proteger” esses significados, vistos como originais e estáveis, e assim transportá-los de uma língua para a outra com a máxima proximidade possível. Portanto, traduzir seria “proteger” o texto original, ou em outras palavras, proteger as intenções do escritor.

Os autores refutam amplamente esse posicionamento, tratando-o de “ingênuo e simplista” (Vizioli & Ascher, 1993:18).

O leitor de um texto não pode proteger os significados originais de um autor porque, a rigor, nem o próprio autor poderia estar plenamente consciente de todas as intenções e de todas as variáveis que permitiram a produção e a divulgação de seu texto. Da mesma forma, no momento da leitura, o leitor não poderá deixar de lado aquilo que o constitui como sujeito e como leitor — suas circunstâncias, seu momento histórico, sua visão de mundo, seu próprio inconsciente. Em outras palavras, o leitor somente poderá estabelecer uma relação com o texto (como todos nós, a todo o momento e em todas as nossas relações), que será sempre mediada por um processo de interpretação, um processo muito mais “criativo” do que “conservador”, muito mais “produtor” do que “protetor”. (Vizioli & Ascher, 1993:18–19).

Os autores introduzem aí a ideia de que ao traduzir inevitavelmente também se está interpretando. O que significa dizer que a visão de mundo, a circunstância, o contexto, etc. do tradutor não escapam à atribuição de sentidos que fará ao traduzir. Por isso, o ato de traduzir é muito mais “produtor” do que “protetor”, “criativo” do que “conservador”. Nesses

termos, é possível fazer uma aproximação da concepção de tradução de Vizioli e Ascher e a atividade do intérprete musical. Um intérprete, frente à perspectiva de interpretar uma partitura, vai levar em conta: o compositor e sua época e a imagem que se tem hoje da estética daquele período, as demais interpretações que já foram feitas, fará escolhas interpretativas que escapam ao texto anotado, etc. Sendo assim, ainda que busque uma leitura objetiva e imparcial, há um processo interpretativo que se desencadeia. É pouco plausível pensar que o intérprete possa escapar de sua visão de mundo, sua época e suas influências. Assim como no caso do tradutor, não terá acesso direto às intenções do compositor. Reputar ao intérprete o estatuto de um tradutor significa dizer que seu ato “tradutório” estará carregado de sua subjetividade.

Além disso, uma das consequências de colocar a partitura, ou qualquer outra instância da realização musical, numa posição hierarquicamente superior é a desconsideração de outros elementos também pertinentes, como é o caso do ato performático, do contexto de realização da obra, do público, entre outros. Cria-se uma relação vertical onde esses aspectos se subordinam a um componente eleito mais relevante ou são, simplesmente, desconsiderados. Não existe diálogo entre as partes e o todo. Sobre isso, Domenici (2012b : 169) escreve:

A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado.

Cabe aqui a ressalva de que a notação musical é extremamente importante para a música de concerto ocidental: possibilitou o registro, a transmissão e influenciou na construção das próprias estruturas musicais. “Sob a ótica composicional, a notação ofereceu a possibilidade de elaboração e registro de construções abstratas provavelmente impensáveis em situação de oralidade” (Almeida, 2011 : 65). Ainda assim, “fetichizar” o texto ou tê-lo como finalidade dentro do fazer musical, como visto nas concepções sobre a atividade do intérprete discutidas acima, acarreta não só no abandono de

aspectos fundamentais da música, como seu aspecto acústico, mas também nega a integração e o diálogo de seus participantes: compositor, intérprete e ouvinte.

Além disso, a partitura é uma notação gráfica para representar o fenômeno sonoro, logo, seleciona, através dos símbolos gráficos, apenas alguns aspectos desse acontecimento. Como diz Mammi (1998/1999 : 21):

A notação musical não é mero instrumento de registro e transmissão de um conteúdo já plenamente articulado no campo da audição: ela traduz o evento sonoro em símbolos visuais, mas também o interpreta segundo um certo modelo, uma certa hierarquia de valores. Como bem sabem os etnomusicólogos, toda transcrição comporta a seleção de elementos sonoros considerados significativos, e a exclusão de outros considerados irrelevantes, seleção que, em grande parte, não é anterior à escrita.

Assim, a partitura não é um elemento fixo que serve igualmente aos diversos compositores e períodos da história da música indiferentemente. Na verdade, funciona como um filtro onde “os aspectos do evento sonoro que ela inclui passam a ser considerados significativos, os que exclui, tornam-se contingentes e irrelevantes” (Mammi, 1998/1999 : 21).

A concepção de Lorenzo Mammi transforma o papel da notação como vinha sendo discutida até aqui. Se, nas demais concepções, a partitura era vista como um objeto estável e atemporal, bem como fonte essencial da música, nesses novos termos, há uma reinserção da partitura na história. Ao flexibilizar o papel da notação, que passa a ser uma interpretação de elementos musicais que lhe são logicamente anteriores, a posição reificada da escrita musical fica problematizada. Ela não é mais um elemento estático, mas uma escolha de ponto de vista acerca da música. A escrita é então um fazer ativo de codificação que é fruto de seu tempo, determinado pela estética e pelos valores da época, se não de cada compositor. Assim, se a notação perde seu estatuto superior de obra fechada, ela ganha dinamicidade e insere-se no âmbito maior do fazer musical como um todo.

Como salienta Mammi (1998/1999 : 23) no decorrer de seu texto: “Na tradição ocidental, cada geração, e quase cada autor e cada obra, redefinem

os limites e as estruturas da notação”. Dessa forma, vemos, de um lado, alguns compositores do século XX que tentaram escrever suas partituras nos mínimos detalhes — em especial no que diz respeito a alturas e ritmos — crendo ser possível prescrever o ato performático. De outro lado, deparamo-nos com compositores do período barroco, onde a escrita não condizia exatamente com o que se esperava que fosse tocado, ou mesmo, supunha-se que o intérprete acrescentasse elementos em sua performance, como é o caso dos ornamentos. Se compararmos essas duas formas de conceber a notação musical, é possível constatar um grande abismo na relação dos compositores e suas respectivas escritas. Como podemos perceber até aqui, a relação entre composição, escrita e performance não conta com uma constância através dos tempos, refletindo a todo momento as novas formas do fazer musical.

As insuficiências da notação musical ficam claras na comparação entre algumas interpretações da mesma peça, tocadas por diferentes intérpretes. Eduardo Seincman (2015) utiliza três gravações distintas da invenção 8, BWV 779, de Bach para tanto:

- Glenn Hebert Gould (Canadá, Toronto: 1932 – 1982). 2004, duração: 1’03;
- Wolfgang Friedrich RübSam (Alemanha, Giessen: 1946). 1993, duração: 1’05;
- Harold Victor Bauer (Inglaterra, Kingston: 1873 – Florida, Miami: 1951). 1997, duração: 0’56.

Primeiramente, faz uma análise da partitura do ponto de vista estrutural, “abstrata” como ele diz, e também relaciona algumas questões sobre o contexto no qual a peça foi escrita. Percebemos pelas gravações que, mesmo tocando as mesmas notas e ritmos fixados pela partitura, os resultados são muito diferentes. Sobre isso, Seincman (2015 : 88) salienta: “Estas versões são de tal modo diferentes, e mesmo conflitantes, que uma pessoa mais desavisada poderia pôr em dúvida se, realmente, se trata da mesma obra”.

No entanto, apesar de todas as diferenças em suas realizações o autor constata que:

O importante é que todas elas constituem propostas coerentes e consistentes. O que as três possuem em comum é o que se espera da interpretação da música do período barroco: a manutenção de um pulso constante e infinito que [...] é uma predeterminação e manutenção do propósito “divino”, e essencial para que cada uma de suas células motivicas espelhe o todo e que este seja o produto de todas estas “mônadas” conjugadas. (Seincman, 2015: 88–89)

É pertinente observar que se trata de uma comparação entre três intérpretes de alto nível técnico, ou seja, a diferença entre suas realizações não diz respeito a uma maior capacidade instrumental ou de melhor leitura da notação musical, e sim a escolhas, como apontado na citação acima, coerentes e consistentes. A partir de um mesmo registro notacional os intérpretes chegam a diferentes resultados sonoros e, do ponto de vista performático, poderíamos supor que encontraríamos tantas performances diferentes quanto estivéssemos dispostos a comparar, já que a cada ato performático teríamos novas condições de tempo, espaço, sujeito, contexto, público, etc. que se apresentariam a todo momento de novas maneiras. Nota-se que todas as interpretações possuem os elementos fixados pela partitura, apesar disso, o que leva Seincman a apontar que uma pessoa desavisada poderia colocar em dúvida se se trata da mesma obra são outras instâncias. Essas instâncias relativas à realização sonora são tão significativas quanto a própria partitura se considerarmos a música como uma arte performática.

Mesmo Schenker, que adere à visão do texto notacional como obra, afirma que a situação de performance traz novos elementos a serem considerados, ainda que os trate de forma pejorativa:

Basicamente, a composição não requer uma performance para existir. Precisamente como um som imaginado se manifesta real para a mente, a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte é, desta maneira,

supérflua. Uma vez que a performance ocorra, é necessário ter consciência que novos elementos são agregados à obra de arte completa: a natureza do instrumento que está sendo tocado; as propriedades do teatro, a sala, a platéia; o estado de humor do performer, técnica, et cetera. Se a composição precisa ser sagrada, mantida tal como era antes da performance, ela não pode ser comprometida por esses elementos (os quais, afinal de contas, são inteiramente estranhos à ela). (SCHENKER *apud* Domenici 2012a : 70)

Chegamos aqui a um outro ponto da discussão. Ao considerar as insuficiências notacionais e, conseqüentemente, a inviabilidade de alcançar um significado único e mais legítimo, quer pela busca da “verdade” da obra ou pela impossibilidade de “tocar como o compositor tocaria”, os aspectos performáticos passam a ganhar maior relevância em nosso debate. Assim, se propomos ir além dessas concepções mais rígidas da natureza musical e enxergá-la também como uma arte performática, as considerações e definições sobre a estatuto do intérprete devem ser contempladas sob outro prisma.

1.3 Interpretação e Performance

Kuehn (2012 : 8) aponta como, apesar da importância para a pesquisa acadêmica, os conceitos de interpretação e performance carecem de uma definição precisa, visto que uma base clara de conceitos é indispensável para qualquer investigação científica. O autor então sugere a utilização do conceito de reprodução musical que, por sua vez, abrangeria a interpretação e a performance. Ao final de sua argumentação, é mostrada uma tabela com as definições detalhadas de cada um dos conceitos (Kuehn, 2012 : 16). No entanto, esse trinômio sugerido pelo autor — reprodução musical, interpretação e performance — mostra os conceitos de interpretação e performance de forma estanque e sem interação mútua. Além disso, o seu conceito de interpretação parece calcado em ideologia semelhante às que sustentam a fidelidade ao compositor ou à partitura discutidas previamente. Para o Kuehn (2012 : 16):

“Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a “imagem do som”. O intérprete decodifica os sinais gráficos, transformando-os de maneira mais fiel em parâmetros sonoros.

Esse conceito de interpretação parece ir ao encontro das atividades do intérprete já descritas: decodificador, executor, etc. Além do mais, a que fidelidade se refere Kuehn? Ao compositor? À notação? A definição sugerida procura designar com clareza um conceito muito caro à pesquisa em performance musical. No entanto, perpetua essa mesma ideologia acerca do fazer do intérprete. Sua definição de performance é a seguinte:

A performance está sobretudo na elaboração dos elementos extramusicais da reprodução musical. Desta categoria fazem parte a gestualidade, a mímica e a destreza técnica do músico-intérprete ao instrumento (virtuosismo). Todos esses elementos são atinentes à corporalidade, ou seja, ao ato de “tocar” a música. (Kuehn, 2012: 16)

As definições parecem querer separar de forma rígida o que é musical e o que não é e, dessa forma, amalgamar ambos conceitos em um novo: reprodução musical. Porém, seguindo essa sugestão, parece o intérprete ainda ser considerado um sujeito sem voz. Apesar de aspectos presenciais serem apontados, ao tratar o intérprete ora como decodificador fiel de um texto, ora como responsável por atos tidos como externos à obra musical — sua gestualidade e seu virtuosismo —, Kuehn nos apresenta uma concepção do intérprete que não participa do fazer criativo, não contribuindo para a realização da obra.

Nesta pesquisa, utilizaremos a definição de Almeida que, baseado na concepção de performance de Paul Zumthor, faz a seguinte distinção entre os conceitos: a performance musical é o momento de enunciação da obra; e a interpretação musical diz respeito exclusivamente às atividades do intérprete musical.

Enquanto interpretação envolve todo o processo — estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete — que concorre para a construção de

uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação/realização da obra,² direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis. (Almeida, 2011 : 64)

Dessa maneira, a interpretação diz respeito às atividades do intérprete que preparam a realizam musical: suas escolhas, referências, práticas, ensaios, etc. Sendo assim, são elementos que se farão presentes na performance musical. A proposta conceitual de Almeida parece definir suficientemente cada conceito, traçando a singularidade de cada um mas sem a elevação de um em detrimento do outro. Existe uma inter-relação das duas instâncias: a interpretação musical é uma atividade em direção a um devir performático e nele se apresenta; enquanto a performance musical, entre outras coisas, também contém a interpretação musical. Assim, a interpretação visa uma performance que pode ou não vir a se realizar. Ainda que não venha a acontecer, a performance sempre se constitui como um sentido para a interpretação.

O conceito de interpretação, visando a prática musical, pode abranger casos extremos: um intérprete pode se debruçar sobre uma partitura por um longo período, refletindo, praticando ao instrumento, traçando metas para a construção do sentido, etc.; no outro extremo, temos a leitura à primeira vista de uma obra ou uma livre improvisação que levariam a uma espécie de performance “espontânea”. Há pouca ou quase nenhuma interpretação nesses casos, se entendida como esse preparo para a performance a partir de um texto prévio. Por outro lado, não se trata de um começo absoluto, da ausência total de preparação. O intérprete se pauta sempre por elementos prévios que determinam suas escolhas, por mais espontâneas e improvisadas. O seu fazer será sempre marcado pelo sistema musical em que foi treinado ou que escolheu para sua atividade. Podemos citar como exemplo as restrições e possibilidades criadas na música barroca, que

²Pode-se conceber dois momentos distintos de enunciação de um enunciado musical. A composição é um desses momentos que gera um primeiro enunciado musical, frequentemente uma partitura ou outra notação. A performance se configura como uma outra enunciação, que, por sua vez, utiliza-se, em muitos casos, da notação, produto da primeira enunciação.

determinará uma performance muito distinta de improvisações no jazz. Por outro lado, toda interpretação se constrói em relação a outras performances, de forma explícita ou implícita (no arcabouço de referências desenvolvidas em cada história individual de atividade musical). Nesse sentido, o intérprete estabelecerá um diálogo que pode negar, afirmar, ridicularizar, parodiar suas referências prévias, entre tantas outras possibilidades. O processo dialógico não cessa em uma livre improvisação. Ainda nesse caso, o intérprete utiliza signos partilhados e lhes atribui sentidos. Ainda que essas questões sejam ricas e pertinentes para a performance musical como um todo, para o escopo deste trabalho, será considerada a interpretação a partir de uma partitura, como sugerida por Almeida (2011 : 64): “A noção de interpretação musical requer a pré-existência de um texto, de algo a ser interpretado, ao passo que performance abarca poéticas musicais que não pressupõem um enunciado previamente estabelecido”.

Considerações semelhantes podem ser feitas também ao conceito de performance. Pode-se dizer que a performance pressupõe via de regra uma interpretação, mas não necessariamente de um texto prévio, ou seja, a performance contém a interpretação mas não se circunscreve a ela. Agregam-se assim novos elementos à interpretação que podem não ser prescritos por essa, como elementos acústicos, contextuais, situacionais, etc. Assim, interessa-nos olhar para o conjunto que se faz entre performance e interpretação, ficando os casos extremos fora de nosso escopo.

1.4 Atores e Funções na Realização Musical

1.4.1 A Função do Autor

Situar o estatuto do autor nos ajudará a entender não apenas o papel do intérprete na realização musical mas também a influência que ele exerce na relação com os outros atores.³ O intérprete encontra-se em uma condição de intenso diálogo pois sua posição de enunciatador para um público e de

³Em princípio, podemos enumerar três atores principais da realização musical: o compositor, o intérprete e o ouvinte/espectador.

enunciatório da partitura o torna mediador na realização da obra. Também contribuem para o seu caráter dialógico o fato de que a função de intérprete guarda em si também aspectos da função de autor e de leitor, como ficará claro no decorrer da exposição. Em breves palavras, configura-se em parte com a função de autor por influir diretamente dentro da realização da obra de maneira criativa, através de tomadas de decisão que podem deixar marcas no ato performático, diferentes das previamente notadas, ou através de instâncias onde a notação não tem possibilidades prescritivas; de outro lado, constitui-se na função de leitor,⁴ uma vez que todos os participantes de certa forma o são, ou seja, na condição de sujeito que sintetizará o entendimento da obra através de sua recepção e lhe atribuirá sentidos em composição com suas experiências prévias. Retomemos algumas considerações sobre a noção de fidelidade com o intuito de fazer um breve preâmbulo à função do autor.

No texto “A morte do autor” de Roland Barthes, são construídos argumentos para explicitar o “império” do autor:

A explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança. (Barthes, 2004 : 58)

Mais adiante são feitas objeções, parecidas com as já trabalhadas aqui, sobre a busca de um sentido único para o texto, tendo como critério a intenção do autor. Para Barthes (2004: 60), a “linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para ‘exauri-la’”. Isto é, o sujeito que depreendemos por trás de toda obra é uma imagem subjetiva criada pelo próprio texto; a pessoa “real” que materializou o enunciado torna-se assim irrelevante. Além disso, o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos

⁴Leitor aqui entendido no sentido largo de receptor ativo de uma obra. Discutiremos mais a fundo essa noção no item seguinte.

mil focos da cultura” (Barthes, 2004 : 62). Logo, centralizar a construção de sentido na figura do autor, considerando-o a pessoa detentora do sentido “verdadeiro”, incorre em equívoco visto que o próprio autor é constituído de múltiplas influência e “vozes” que perfazem o seu discurso. Assim, se o autor não é exatamente o sujeito que enuncia o texto e sua obra é constituída de vozes outras que apenas a sua, teria ele unicamente o mérito de materializar em notação o texto musical? Que diferença faz essa “figura” para a realização musical? Em quê seu nome contribui para o entendimento do sentido da obra?

Por outro lado, a função do autor não se restringe apenas ao mérito de escrever determinada obra, o seu nome “é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontando para alguém” (Foucault, 2013 : 276). Seguindo a raciocínio de Foucault, no texto “O que é um autor?”, o nome do autor está situado entre os polos da descrição e da designação. Ao associar uma obra a um autor, não se trata apenas de estabelecer uma relação de feitura mas de situar um texto em relação a outros textos, uma obra em relação a outras obras. Enfim, significa estabelecer uma relação dialógica com outras referências, como outros autores/compositores, textos, concepções, contextos, etc.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si. (Foucault, 2013 : 277)

Assim, por exemplo, para um ouvinte que vai assistir a um concerto e lê, nas notas de programa, que será tocada uma obra de determinado compositor, essa informação será mais do que apenas a indicação de um nome próprio. Isso situará o ouvinte em relação a outras obras e a outras maneiras como essa obra já foi tocada, ou seja, situará o ouvinte na construção do sentido da obra através do diálogo que estabelecerá com

suas referências prévias. Dessa maneira, “o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações” (Foucault, 2013 : 282).

Igualmente, não podemos imaginar que o intérprete possa ignorar completamente suas referências ao iniciar a preparação de uma obra. Uma relação será estabelecida com outras obras do mesmo compositor, com outros compositores, mas também com outros intérpretes, com estilos, com gravações que já escutou, etc. Quando o compositor é desconhecido, acontecerá algo semelhante ao que Foucault (2013 : 280) descreve sobre a literatura:

A qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões.

Resulta dessa discussão que o autor não é apenas um ornamento no texto, mas um elemento importante para o seu próprio entendimento e interpretação. Em termos mais gerais, podemos afirmar, com Foucault (2013 : 278), que “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. Essa dimensão social acrescenta ao caráter imaterial do autor que estamos tentando reconstruir. O autor é assim um sujeito apreendido a partir do texto, o encontro de uma confluência de vozes, uma bússola para a leitura de um texto/a escuta de uma peça, um modo de existência social que determina a circulação de textos e valores.

Sendo assim, podemos dizer que a função do autor não é exclusiva de um ator do enunciado musical, mas potencialmente de todos. A função autor, então, estabelece diretrizes criativas e participativas para cada ator do enunciado. Além disso, situa o ator — compositor, intérprete, espectador —, a partir da imagem que constrói de si no enunciado, dialogicamente em relação a outros discursos e, dessa forma, contribui para a construção de

sentido no enunciado.

1.4.2 A Função do Leitor

A definição da função de um dos participantes da realização musical incide diretamente sobre o que se espera do outro. Desse modo, se o intérprete vinha sendo considerado o portador da voz do compositor, o ouvinte, por sua vez, não seria mais do que o receptor dessa “mensagem”. A conclusão necessária à visão do texto como portador de significados imutáveis é que resta ao leitor pouca intervenção ativa. Não constrói propriamente o sentido, descobrindo diferentes linhas figurativas, vias interpretativas e emaranhados de referências. Resta-lhe apenas decodificá-lo, encontrar-lhe o sentido “justo”.⁵ O correlato dessa visão na música seria um espectador passivo à espera de significados estáveis já codificados pelo compositor. Logo, um bom ouvinte seria aquele que capta exatamente o significado unívoco que contém a “verdade” da obra ou do compositor. O ouvinte que compreendesse a obra diferentemente dessa “verdade” apresentada não teria captado o significado “certo”, haveria incorrido em erro. Assim, o estatuto de cada participante se definirá mutuamente, um em relação ao outro.

Entretanto, é importante considerar a realização dialogicamente, onde os participantes interagem e “negociam” os sentidos: “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de diversas culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (Barthes, 2004: 64). Nesse contexto, o ouvinte/leitor tem função criativa e influi na atividade tanto do compositor quanto do intérprete. Barthes sugere, inclusive, uma inversão de valores. Ao invés de buscar o sentidos na origem — autor — deve-se procurá-la em seu destino — leitor. No leitor é que se reúnem os sentidos de um texto, pois ele se configura como ponto de chegada, para onde confluem não apenas os sentidos daquele texto particular, mas também suas experiências prévias e maneiras de perceber o mundo.

⁵Essa discussão é correlata à postura de Vizioli & Ascher (1993) discutida em 1.4.1 acima.

Nessa perspectiva, as intenções do compositor e do intérprete só têm existência na medida em que são exteriorizadas e que o ouvinte pode apreendê-las. De outro modo, incorre-se em uma concepção idealizada de transmissão de uma “mensagem” acabada, que deve ser recebida de modo total, sem perdas e sem acréscimos, exatamente como foi pensada. Pode-se imaginar uma postura bastante plausível e até certo ponto corrente no estudo das obras musicais em que se busca analisar e explicar a obra sob diversos pontos de vista, justificar suas escolhas interpretativas vislumbrando os sentidos almejados, sem contudo, fazer nenhuma consideração em relação ao ouvinte, como se os sentidos almejados na interpretação musical coincidissem com a interpretação que o ouvinte faz da realização musical. Nas palavras de Nogueira (1999:76), “Esse objeto musical é recebido por seu leitor, que, igualmente, produz; e nada garante uma correspondência direta entre o efeito produzido pelo texto-objeto na recepção, e as intenções do autor”.

Por outro lado, o compositor, em seu processo criativo, vislumbra as expectativas que seu ouvinte (imaginário) cria da obra, fato que influirá em sua composição.

A execução do leitor é de tal forma essencial para a realização histórica da obra, que o autor ao executar o texto, no ato da criação, também se mostra atento à execução ulterior de seus leitores — e muitas vezes se deixa até mesmo determinar, ao produzir o texto, pelo seu *efeito*, isto é, pelo ponto de vista do virtual leitor-executor (não necessariamente “executante”) por ele idealizado (um “leitor implícito”). (Nogueira, 1999:61)

Nesse sentido, o leitor age indiretamente sobre a própria estrutura da obra, determinando escolhas do compositor no ato criativo. A partitura pode fornecer informações sobre o tipo de ouvinte que o compositor entrevia. Isso não significa que a obra deva ser realizada apenas para aquele “perfil” de ouvintes, mas isso de alguma forma determinou sua estrutura tal como a conhecemos pela notação. Ao fixar um certo momento criativo, uma determinada relação com o leitor, a partitura, por sua própria natureza, não acompanha a “movência” de valores, sociais, culturais, etc. A

historicidade de uma obra reside justamente na conjugação dos elementos fixados pela notação e a dinâmica social/cultural através dos tempos.

No caso do intérprete, o ouvinte não determina apenas suas escolhas *a priori*, ou seja, na escolha do repertório ou nas decisões interpretativas, mas no próprio ato performático. O intérprete que resolve determinar todas as suas escolhas previamente sem levar em conta a performance pode frustrar-se em decorrência da não correspondência entre o imaginado e o realizado. Tal distância entre a concepção e o fato concreto é fruto dos diversos fatores moventes que podem afetar a realização musical. Logo, o intérprete deve estar preparado para adequar suas decisões no decorrer do próprio ato performático. Muitas vezes isso representará decisões diferentes das previamente planejadas: “Todo locutor deve incluir em seu projeto de ação uma previsão possível de seu interlocutor e adaptar constantemente seus meios às reações percebidas do outro” (Dahlet, 2005 : 57).

Sendo assim, podemos estabelecer as seguintes relações para os atores da realização musical. O ouvinte, precisamente como o leitor que vimos discutindo, influi tanto no ato performático do intérprete quanto em decisões do compositor, pois constitui um dos alvos implícitos do fazer musical desses dois atores. No entanto, tanto o intérprete musical quanto o próprio compositor também desempenham a função leitor, uma vez que agem ativamente através de sua interpretação, atribuindo e negociando sentidos com outros discursos. Dessa forma, o intérprete musical é visado pelo compositor através da partitura, ou seja, exerce a função leitor através da interpretação que faz da partitura, além de situar-se em relação a outras performances musicais. Tanto sua atividade de leitura do texto composicional como o engajamento que estabelece com outras performances são atividades típicas da função leitor que influenciarão sua própria realização musical. Da mesma forma, o compositor, em seu processo criativo, dialoga com outros compositores e toda uma tradição na qual está inserido. Nesse sentido, o compositor também exerce a função leitor, já que ativamente interpreta outros discursos e está imerso em determinado tempo e cultura, isto é, em certa medida é direcionado por valores estabelecidos pelo seu tempo e cultura, fato que influenciará sua própria escrita na medida em

que seu discurso estará atravessado pelo discurso alheio.⁶



A discussão desenvolvida aqui contribuiu, a partir de comparações com o fazer do leitor e do autor literários, para um melhor delineamento dos papéis de compositor, ouvinte e intérprete. O caráter mais costurado e interdependente dessas instâncias nos leva de volta às insuficiências do tratamento da música por sua escrita e pede por uma concepção de música enquanto performance.

1.5 Música enquanto performance

Algumas concepções acerca do fazer musical atribuem maior relevância à atividade do intérprete. Para Nogueira (1999 : 58), a obra é o “‘realizado’ nas circunstâncias de sua transmissão, pela co-presença, num dado tempo e lugar, dos participantes dessa ação”. Cook (2006 : 14), por sua vez, afirma que processo e produto — isto é, a composição enquanto escrita/notação (Produto) e sua realização por um intérprete (Processo) — “não se configuram tanto como opções alternativas, mas como fios complementares do trançado que chamamos de performance”.

Dessa maneira, a composição/partitura e sua realização/performance passam a ser instâncias irmanadas, diferentemente da relação hierárquica descrita anteriormente. A atividade do intérprete passa a ser fundamental, já que é um dos responsáveis pela realização da obra, realização aqui entendida como descrita por Nogueira (1999 : 61–62), onde “somente mediante a *performance*, a obra se ‘realiza’: em face das leituras-execuções conjuntas, de mediadores/autores e espectadores”. Por consequência, o intérprete não é uma instância externa ou o veiculador da voz de outrem, mas, parte integrante da realização musical.

⁶Essa perspectiva de entrelaçamento de discursos no fazer de cada ator do enunciado musical voltará à baila no item 3.3, onde apresentaremos a noção de dialogismo.

Outro ponto que decorre desse é que a interação entre os envolvidos na realização — compositor, intérprete e ouvinte⁷ — não pode ser desconsiderada, já que a música se realizará dialogicamente. A realização da obra acontecerá mediante essas interações e isso influenciará na própria construção dos sentidos, uma vez que esses serão “negociados” entre os seus participantes. É pertinente salientar que, em uma situação de performance, os participantes — compositor, intérprete e ouvinte — não se apresentam de forma fixa e separada. A interação entre todos contribui para a realização musical. Os participantes da realização podem ainda apresentar-se em papéis sincretizados, como por exemplo: o compositor pode também ser o intérprete.

Como visto, considerar a realização musical enquanto relação dialógica entre compositor, intérprete e ouvinte traz diversos desdobramentos para nosso debate, mas, por ora, detenhamo-nos no intérprete. Laboissiere afirma que, ao considerar o intérprete como um dos responsáveis pela geração de sentidos e em constante interação com os outros participantes da obra musical, se insere no processo performático como:

Ser consciente, sensível, criativo, pensante, repertoriado num determinado contexto cultural e social, afetando e sendo afetado pelo mundo que o circunda, alimentando a sua performance com sua própria maneira de ser. E, a despeito do atendimento ao gênero, estilo e forma da obra, ele injeta a sua recriação de sentidos que resultam do seu repertório cultural e musical, marcando uma singularidade que não permite estabelecer uma significação *a priori*. (Laboissiere, 2002 : 112)

Dentro dessa concepção, as definições a respeito do intérprete e sua atividade passam a ser outras, como por exemplo: recriador, co-criador, coautor. A realização musical, assim, é pensada como diálogo e interação, desfazendo as dicotomias entre abstrato/concreto, estático/dinâmico, além

⁷Interessante salientar que, mesmo numa situação de gravação em estúdio, há também interação dos participantes. Ainda que essa interação possa se configurar de maneira distinta da forma presencial, pressupõe-se sempre um ouvinte implícito, além das interações que se estabelecem num contexto de estúdio e que marcam o processo de gravação.

de considerar os participantes do ato performático — compositor, intérprete e ouvinte — como agentes colaboradores e co-criadores (Almeida, 2011 : 69).

Nesse sentido, não é possível pensar em conservação ideal de uma obra/texto ou em buscar um sentido verdadeiro (unívoco), visto a natureza dinâmica do processo performático. Ainda que se busque uma interpretação objetiva da partitura, o contexto performático, a história do intérprete e inúmeros outros fatores circunstanciais influenciarão a realização musical. A atividade do intérprete deixa de ser um veículo da voz de outrem e instaura uma voz própria. Insistimos: não se trata de negar o compositor ou fazer uma apologia da figura do intérprete, mas de considerar os diálogos possíveis entre todos os participantes da realização musical e as condições contextuais em que estão inseridos.

Laboissiere (2002 : 110–111) salienta pontos importantes decorrentes da visão do intérprete como recriador. A respeito da relação com o texto, a autora apresenta a inviabilidade de uma leitura que se diga objetiva ou simplesmente portadora da voz de outrem, pois o intérprete não “pode escapar dos desejos e das circunstâncias que o constituem: seu tempo, sua formação, sua ideologia, sua psicologia, seu momento histórico, seu inconsciente, seu repertório estrutural, enfim”. Elementos que, conscientes ou não, fazem parte de sua subjetividade, por conseguinte, são inerentes ao seu modo de ser e agir. Assim, o intérprete enquanto presença, em diálogo e nas suas tomadas de decisão, possui uma atividade muito mais criativa do que protetora de significados.

Nogueira acrescenta uma outra dimensão ao intérprete ao considerá-lo também um leitor da obra que interpreta. Em suas palavras, “a obra tem sempre na figura de seu leitorfruidor, também um co-autor” (Nogueira, 1999 : 58). A questão de autoria traz uma problemática bastante instigante e polêmica, como discutido no tópico anterior, e permite que consideremos o intérprete como coautor, isto é, não propriamente como coautor da obra, mas sim como intérprete que exerce função autor, na medida em que se inscreve em relação à outros discursos e no que tange à sua presença no ato performático. É nesse sentido que Almeida afirma que:

O executante é uma presença. E, em face de um auditório concreto, o

"autor empírico" concreto de um texto cujo autor (implícito), no instante presente da performance, menos importa, visto que aquele texto não é mais apenas texto, e sim obra dos participantes da *performance* particular e incomparável. (Nogueira, 1999 : 64)

Do ponto de vista da presença no ato performático, o compositor é pura virtualidade. Ainda que o compositor seja o intérprete de sua própria obra, é preciso distinguir os atores em jogo. Compositor e intérprete são, em verdade, atores distintos. Se o próprio compositor interpreta sua obra, no momento do ato performático, ele é o ator intérprete que exerce, como visto no tópico anterior, também a função autor: compositor e intérprete estão sincretizados na mesma figura. Ainda assim, durante a realização musical, trata-se do ator intérprete. O fazer do ator compositor é anterior à realização musical, no caso da música de concerto ocidental, ou seja, de uma música que se baseia em notação prévia.

É importante fazer essa distinção, sob o risco de cair novamente na ideia de uma interpretação definitiva ou mais fiel, como se o compositor, ao interpretar sua obra, realizasse uma interpretação definitiva. Um ideal de fidelidade à obra ou às intenções do compositor não é acessível nem mesmo a ele mesmo, visto que se trata de momentos distintos, o papel que está exercendo não é mais o de compositor, mas o de intérprete da obra, ou seja, outras relações estão em jogo. Ademais, como argumentamos acima, chegar a essa essência — ainda que mais imaginada do que real — seria limitadora, desconsideraria a multiplicidade do ato performático e tornaria todo o fazer musical subsequente desnecessário: uma pálida comparação à realização tida como “original”.

Por outro lado, quando Nogueira diz que o intérprete pode ser considerado um coautor, está justamente apontando para o fato de que grande parte do fazer interpretativo supõe um ato criativo que se assemelha à função do autor. Isso porque a interpretação supõe um papel ativo de escolhas. Nem todos os elementos envolvidos na performance estão codificados, ficando relegado ao intérprete seu preenchimento. Ademais, fica grandemente a critério do intérprete e da estética e visão de seu tempo a maior ou menor adesão àquilo que está efetivamente notado. Esses são

apenas exemplos gerais de um fazer criativo que se soma ao fazer composicional para a produção de um ato performático. É nesses termos que podemos advogar por uma relação mais equilibrada entre as instâncias criativas na performance: compositor e intérprete, mas também ouvinte, se entendemos sua escuta como ativa e implicada. Sendo assim, há uma certa circularidade virtuosa entre as instâncias do compositor e do intérprete, o que mostra o proveito de distingui-las. Se podemos imaginar que, em grande medida, o compositor visa uma performance futura e, portanto, insere em sua obra uma expectativa dialógica, por outro, o intérprete, ao retomar o texto composicional, acrescenta-lhe elementos criativos necessários para sua colocação em ato, que informará, por sua vez, performances futuras, acrescentando ao entendimento que atribuímos a uma obra e às leituras que faremos dela.

Nesse ponto da discussão, cabe retomar a questão proposta por Abdo (2000). A autora mostra pontos extremos da relação intérprete/notação onde: de um lado está a fidelidade ao compositor (reevocação); do outro, o intérprete tem como *único* critério a sua subjetividade. Considerando-o como um coautor, não se encontra o intérprete aqui “solto” à sua livre subjetividade onde utiliza a partitura ao seu bel prazer com o intuito de a notação ser apenas um “trampolim” para a demonstração de seu virtuosismo, por exemplo. A perspectiva aqui apresentada, onde ele tem uma maior relevância dentro do fazer musical quando comparado às noções de fidelidade, apenas o coloca em interação com os demais participantes, além de considerar também sua voz. No entanto, essa “emancipação” do intérprete não significa negar os aspectos estruturantes da partitura, mas passar a considerar os aspectos moventes e instáveis do ato performático. Vale aqui sublinhar essa ressalva com as palavras de Almeida (2011 : 66):

É difícil negar o valor da partitura como suporte eficaz de aspectos estruturantes e normativos de uma obra musical, mas é inegável que a abordagem de uma obra se aprofunda ao considerar não apenas o que nela há de texto fixo, mas também sua instabilidade que proporciona uma multiplicidade de resultantes interpretativas a partir de uma única partitura.

Para que possamos entender então a música enquanto performance, é preciso entender a realização musical como a manifestação final de diversas instâncias. A performance é o ato culminante de todo um processo que se inicia na composição, passa por toda a interpretação, com suas visões, tendências, escolhas e preparações, abarca o contexto de sua externalização — aí incluso o ouvinte —, e termina em sua exteriorização em som.⁸ Essa realização guarda em si todos os traços de sua história, de seus acidentes e de seus atores. Nesse contexto, o intérprete é pedra angular do fazer performático pois é o elemento que reúne e articula os elementos necessários e pressupostos à performance. É instância integrante da realização musical, a manifestação do enunciador por excelência.

Ainda que a distinção proposta entre atores e funções na realização musical tenha ajudado a esclarecer as propostas terminológicas apresentadas, que incluem o intérprete como instância relevante para o fazer musical, essas propostas apenas sugerem sua relevância sem no entanto apresentar uma abordagem sistemática e científica para traçarmos o estatuto do intérprete, o que nos leva a recorrer à noção de enunciação.

1.6 Do Ato à Enunciação

Como visto, considerar a realização musical como um ato dinâmico parece (re)situar o próprio estatuto do intérprete, concebendo-o como integrante da realização musical e não como um elemento externo. Significa também dar-lhe voz, colocá-lo em diálogo com os outros participantes, influenciando e se deixando influenciar na construção de sentido da obra.

Situar a atividade do intérprete significa, ao mesmo tempo, situar os outros participantes — compositor e ouvinte — e os diálogos possíveis entre eles. A função de cada um dos participantes, nesse sentido, contribui para a realização da obra de forma determinante. Atribuir função aos participantes da realização musical não significa segregar suas atividades hierarquicamente mas enfatizar a maneira como se dá a interação entre

⁸Exterioriza-se em som, mas também potencialmente em imagem, gesto, etc.

eles e, também, com as instâncias do ato performático. Fazendo a ressalva de que os participantes/atores podem também desempenhar diferentes funções em maior ou menor grau.

Ainda que as definições do intérprete como coautor, recriador, co-criador sejam produtivas para nosso debate para incluir o intérprete nas discussões sobre a realização musical, essas propostas não estão sistematizadas e carecem de mais investigação. Por exemplo, é preciso definir “autor” para que se possa buscar definir o “coautor”. Da mesma forma, é necessário estabelecer o que se entende por “criador” para então situar as noções de “recriador” ou “co-criador”. Além disso, não são sugestões que apontam para investigações científicas para o estatuto do intérprete, constituindo uma insuficiência epistemológica para os propósitos deste trabalho.

O entendimento da performance musical como o momento de enunciação da obra parece trazer novas perspectivas para a pesquisa em performance, indo ao encontro das considerações feitas acima. Mas o que é enunciação? Quais são os desdobramentos teóricos para a pesquisa em performance musical na assimilação de um conceito oriundo da linguística?

O conceito de enunciação, algumas vezes empregado na área musical, carece de um maior aprofundamento no que tange a seus desdobramentos teóricos. Esse conceito sobre o qual se debruçaram grandes nomes da linguística e da filosofia da linguagem procura, assim como vimos na consideração da música enquanto performance, considerar não só o que a língua tem de estrutural na construção dos sentidos de um texto, mas também captar-lhe o que tem de dinâmico: a língua em ato, sua performance.

2

**Introdução à Linguística e sua
Contribuição para o Campo
Musical**

A proposta de uma abordagem enunciativa para este trabalho foi pensada em virtude da similitude entre algumas problemáticas da área linguística e da área musical. No caso da música, como visto no primeiro capítulo, considerar apenas a notação e as relações estruturais de uma obra pode ser insuficiente na construção do sentido em uma realização musical, desconsiderando ou relegando para segundo plano outras instâncias como o sujeito e seu contexto. Da mesma forma, na linguística, ao mirar a língua em uso, aspectos como a situação, a entonação, o gesto corporal, entre outros elementos, podem conferir novos significados se comparados a uma análise baseada em significações *a priori* que se balizam apenas por significados denotativos e por suas relações sintáticas. Assim, os sentidos de uma obra musical ou de um texto literário não se restringem apenas às suas respectivas notações, isto é, aos elementos fixos e estáveis.

Isso fez com que ambas as áreas buscassem modelos de análise que incorporassem também elementos instáveis ou contingentes, relativos ao aspecto de seu uso, performático. A busca de uma reformulação conceitual que abarcasse relações como escrita/oralidade, social/individual, estabilidade/instabilidade, etc., de forma que possam ser vislumbradas como instâncias inter-relacionadas de um todo e não como elementos independentes e aleatórios, parece ser uma busca fecunda tanto para a linguística como para a música. Nesse sentido, o conceito de enunciação procura ir além dessas formulações que considerem ou privilegiem apenas uma categoria do todo, geralmente a mais estável, para captar o sentido de um texto, bem como abrir uma nova perspectiva para (re)situar o estatuto do intérprete. Texto é aqui entendido do ponto de vista semiótico, ou seja, um todo significativo; podendo ser assim: uma música, uma escultura, um romance, etc., não necessariamente um texto literário inscrito em papel (Greimas & Courtés, 2011 : 503).

Em ambas as áreas, certas dicotomias influenciaram e, em certa medida, parecem ter moldado, pelo menos em um primeiro momento, as pesquisas

2. INTRODUÇÃO À LINGUÍSTICA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O CAMPO MUSICAL

e análises na esfera acadêmica. Assim, alguns conceitos centrais foram concebidos como partes de um todo, no entanto, partes sem diálogo, ou pelo menos sem diálogos possíveis do ponto de vista científico. Na linguística, por exemplo, o conceito de linguagem, segundo Saussure, foi instaurado pela divisão em duas partes fundamentais, a famosa dicotomia língua/fala. Ainda que a fala fosse considerada como elemento integrante da linguagem, não era passível de considerações científicas, naquele momento, em decorrência de sua natureza movente. Enquanto a língua, dada sua natureza estável, foi tida como essencial e central para os estudos linguísticos. Na área musical, semelhante observação foi feita por Cook (2006) ao aproveitar a própria descrição linguística geralmente utilizada para descrever a obra musical, isto é, a relação entre o *produto* “e” seu *processo*. As aspas constituem a maneira de o autor marcar a visão do *processo* como uma instância exterior ao *produto*, algo excedente. Em outras palavras, Cook faz uma crítica à relação assimétrica entre a obra (enquanto notação) “e” sua performance (como algo excedente).

A fim de abordar essas dicotomias e estreitar os laços entre produto e processo, este capítulo busca apresentar o conceito de enunciação e suas perspectivas analíticas e, dessa forma, discorrer sobre a inserção do intérprete no discurso musical. A enunciação é, seguindo a definição de Benveniste (2006 : 82), “este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”. A preocupação com o *dizer* e não propriamente com o *dito*, assim como a conjugação do que é socialmente partilhado com o que é individual, esse pôr em movimento onde a partir das marcas no discurso vislumbramos a enunciação em si, apresenta um olhar integrador da linguagem e, ao nosso ver, também da realização musical. Assim, antes de fazer considerações enunciativas em relação à música, apresentaremos um breve percurso do conceito na área onde foi inicialmente pensada: a linguística.

Para isso, será feito um breve levantamento de questionamentos sobre a linguagem retomados pelas teorias da enunciação, ou seja, discutiremos os antecessores que contribuíram à formulação do conceito de enunciação. Apesar de não serem propostas propriamente enunciativas para a

linguagem, tocavam em problemáticas muito próximas e pertinentes à enunciação. Em seguida, enumeraremos algumas dicotomias presentes tanto na linguística como na área musical, para então contextualizar a perspectiva enunciativa sobre essas dualidades. Por fim, nos debruçaremos sobre alguns desdobramentos na utilização do conceito de enunciação que serão pertinentes para a análise proposta no Capítulo 4. Não nos deteremos longamente sobre cada uma das teorias enunciativas, pois isso escaparia ao escopo desta pesquisa; acolheremos as ideias à medida que se mostrem pertinentes à aproximação com a área musical.

2.1 Antecessores Enunciativos

É possível afirmar que a ciência linguística emerge no início do séc. XX. No entanto, os questionamentos e problemáticas que motivaram o pensamento de Saussure, pai da linguística moderna, são bem anteriores a essa data, e muitos se mantêm até nossos dias, como: o papel do linguista, a importância do sujeito na língua, a organização de um sistema que é ao mesmo tempo individual e partilhado (língua e fala), etc. (Bez & Aquino, 2011 : 16). Assim também se configura o conceito de enunciação que tem como referência conceitos saussurianos mas cujas preocupações enunciativas possuem, em grande parte, antecessores em outros períodos históricos. É nesse sentido que Flores & Nunes (2007 : 208) afirmam que a enunciação é “um olhar antigo guiado por questões e necessidades novas”.

Catherine Fuchs (1985), em seu artigo “As problemáticas enunciativas: esboço de uma apresentação histórica e crítica”, constata que a enunciação é herdeira de problemáticas de cada uma das disciplinas inclusas no *Trivium* medieval: retórica, gramática e lógica. Fuchs estabelece em ordem decrescente de importância, do ponto de vista da elaboração de abordagens enunciativas de linguagem, primeiro a retórica, seguida da gramática e, por fim, a lógica. Teixeira & Flores (2011 : 1) sintetizam essa herança da seguinte maneira:

Há, na retórica de Aristóteles, princípios que consideram o que fa-

cilmente chamaríamos, hoje em dia, de situação de enunciação na medida em que a elocução, as provas e a disposição assentam-se sobre a distinção daquele que fala, do assunto sobre o qual se fala e daquele a quem se fala. Ou seja, assentam-se sobre o eu/tu/ele. Na Gramática Tradicional, por sua vez, encontramos uma série de estudos voltados a mecanismos linguísticos que têm grande destaque nas teorias enunciativas: as modalidades, a dêixis, as figuras de linguagem, entre outros. Na Lógica, há também estudos precursores em especial aqueles que problematizam a diferença entre sentido e referência.

O que se percebe pela citação, e pela própria conclusão dos autores na continuidade do texto, é que as disciplinas medievais já apontavam algumas preocupações que seriam retomadas pelas teorias enunciativas. Como vemos apontado no texto, em cada instância do *Trivium*, encontraremos referências ao momento de enunciação, seja na presença dos interlocutores, seja na referência à situação de enunciação (com dêiticos, por exemplo), seja na referência aos sentidos dependentes do contexto. Entretanto, não se pode dizer que a abordagem de estudos dessas matérias tinham um viés enunciativo. Pois, na enunciação, parte-se das marcas do enunciado à enunciação, ou seja, um processo descritivo, enquanto que na abordagem retórica do *Trivium* são feitas considerações prescritivas acerca de como se deve construir o discurso *a priori*.

É também possível encontrar algumas raízes de preocupações pertinentes ao campo enunciativo na tradição árabe. Cremonese destaca a semântica gramatical (*'ilm alma'ani*), “definida como a ciência do conhecimento das modalidades que permitem à expressão árabe ser adequada às situações de comunicação” (Cremonese, 2007: 18). Sobre os principais pontos em comum entre essa tradição árabe e a enunciação, Cremonese escreve:

Os árabes, em contrapartida, são os que tomam grande parte dos aspectos relevantes para as teorias enunciativas ao estudar a linguagem levando em conta a problematização do sujeito enunciadador, de seu interlocutor e da situação de enunciação, notando que havia marcas de todos esses elementos na estrutura formal do enunciado. (Cremonese, 2007: 31)

É interessante notar no comentário de Cremonese que a perspectiva árabe acrescenta à preocupação acerca da situação de comunicação a ideia de que reconheceremos marcas da enunciação no enunciado.

Outros dois pensadores já anteciparam princípios importantes retomados pelas teorias enunciativa. Wilhelm von Humboldt já considerava pontos relativos à linguagem que seriam retomados no século XX. O linguista prussiano refletira sobre a linguagem em uso, a questão da subjetividade e alteridade, a renovação das palavras a cada uso.

A linguagem, considerada em sua verdadeira essência, é algo efêmero sempre e em cada momento. Inclusive sua retenção na escrita não passa de uma conservação incompleta, mumificada, necessitada de que na leitura volte a fazer-se sensível sua dicção viva. A língua mesma não é uma obra (ergon) mas uma atividade (energeia). [...] Tomado em um sentido imediato e estrito, isto é a definição de cada ato de falar. Pois no caos disperso das palavras e de regras que costumamos denominar uma língua, tão somente está dado o produto singular que lança cada ato de falar, pois também ele requer um novo trabalho que reconheça nele o modo de falar vivo e lance uma imagem verdadeira da língua viva. (Humboldt *apud* Cremonese 2007 : 22)

Humboldt traz assim a questão da relação entre o escrito e o oral, a notação e sua realização em fala, sua performance. O linguista advoga por uma inversão do que parecia ser a prioridade na época e defende a primazia da fala sobre a escrita.

Michel Bréal também se debruçou sobre questões relativas à linguagem e contou entre seus alunos Ferdinand de Saussure. A partir das aulas de Bréal, o linguista genebrino desenvolveria “conceitos como língua (langue), fala (parole) e valor, justamente as pedras angulares do Curso de Saussure” (Merquior *apud* Weigert 2009 : 245).

Para além da influência sobre seu ilustre aluno, vale destacar dois pontos importantes do pensamento de Bréal que se relacionam ao campo enunciativo: primeiro, “a aceitação da língua não como um ente, mas intrinsecamente ligada ao homem e, mais, como constituída a partir de

um todo social” e “o fato de as palavras precisarem de um contexto para ganharem sentido” (Cremonese, 2007: 23–24).

Teixeira & Flores (2011: 407) argumentam por um lugar na origem da abordagem enunciativa da linguagem, pois Bréal “Mostra que novos valores sintáticos surgem do emprego das formas”. Percebe-se aí uma ênfase em direção inversa à proposta por Saussure: não é apenas a língua que determina a fala, mas acentua-se o fato de que o uso pode transformar os valores sintáticos.

Como visto, as teorias enunciativas não partiram de reflexões propriamente inéditas sobre a linguagem. Muitos dos pontos relevantes para a enunciação foram retomados de disciplinas e abordagens diversas desde a retórica de Aristóteles até linguistas do século XIX. A originalidade das teorias da enunciação está na concepção de linguagem que formulam e, além disso, a linguagem é trabalhada em si mesma, e não tangenciada por outras disciplinas. Na investigação do sentido do enunciado, é considerada a linguagem em uso, mais especificamente no seu processo, na enunciação assumida por um sujeito.

Como pode-se supor por menções esparsas até aqui, é importante guardar ainda uma especial atenção a Saussure na construção do conceito de enunciação, pois a partir dele criaram-se as condições necessárias para a ciência linguística. Assim, para situá-la, no próximo tópico, a enunciação será colocada em relação à linguística saussuriana, considerada a partir do *Curso de Linguística Geral*. A razão para tal escolha se justifica por Saussure ter atribuído aos estudos da linguagem uma abordagem científica, ademais, porque todas as teorias enunciativas, de forma mais ou menos direta, se reportam ao pensamento de Saussure, em especial a sua famosa dicotomia língua/fala.

2.2 Saussure e o *Curso de Linguística Geral*

Ao criar as condições necessárias a uma abordagem científica sobre a linguagem, Saussure transformou o campo linguístico. Segundo Milner (*apud*

Flores & Nunes 2007 : 200), “toda a linguística é por definição saussuriana”, incluindo, dessa forma, não só o campo enunciativo, mas todas as vertentes linguísticas pós-saussurianas. Trataremos assim resumidamente: (i) do contexto de onde emerge o *Curso de Linguística Geral (CLG)*; (ii) do pensamento de Saussure de acordo com as ideias expostas nessa obra; e (iii) de que maneira as vertentes linguísticas pós-saussurianas têm como referência o *Curso*.

O *CLG* — livro póstumo, fruto da reunião de anotações de aula por seus editores, Charles Bally e Albert Sechehaye — tornou-se um marco fundador para a Linguística. Ao delimitar a língua como objeto da linguística e, com isso, estabelecer de forma explícita os princípios que norteiam esse objeto, constitui-se uma disciplina científica independente: a linguística, que, como a entendemos hoje, é fato novo se comparado com os estudos linguísticos anteriores e contemporâneos a Saussure. É assim que “Saussure criou as condições para a Linguística ser vista como unidade, como um campo do conhecimento científico.” (Flores & Nunes, 2007 : 200)

Antes de Saussure, os estudos sobre a linguagem estavam em grande medida a serviço de áreas vizinhas, não sendo um fim em si mesmos. Além disso, as motivações eram externas à própria língua e seus contemporâneos restringiam-se, basicamente, à linguística histórica e à gramática comparativa. Dentro desse panorama, percebe-se o ponto em que a ciência linguística emerge.

Ao definir seu objeto, Saussure estabelece que a linguagem é constituída pela língua, fato social, comum a uma comunidade linguística, e pela fala, utilização individual da língua, portanto, contingente. Dito em outras palavras, a linguagem se instaura pela famosa dicotomia língua/fala. Saussure “delimita como objeto da ciência linguística a língua, em detrimento da fala, justificado sua escolha em termos de sua crença em relação às possibilidades de análise” (Cremonese, 2007 : 37).

Ao fazer o recorte de seu objeto, Saussure não recusa os elementos não tratados no *Curso*, como: a fala, o falante e a significação. Ele o faz como uma escolha metodológica (Leite & Oliveira, 2012 : 8). O que pode ser visto quando discorre sobre a importância da fala na relação língua/fala.

Sem dúvida, esses dois objetos são estreitamente ligados e se implicam mutuamente; a língua é necessária para que a fala seja inteligível e produza todos os seus efeitos; mas esta é necessária para que a língua se estabeleça; historicamente o fato da fala vem sempre antes. Como se imaginaria associar uma ideia a uma imagem verbal se não se surpreendesse de início esta associação num ato de fala? (Saussure, 2006: 27)

Ainda que esteja clara a supressão metodológica da fala no *Curso*, é possível ler na citação acima a importância da fala no fato linguístico, ainda que sem perspectivas para a sua abordagem sistemática. Valdir Flores e Paula Nunes argumentam contra a noção de uma exclusão radical: “Assim, não cremos que tenha havido uma exclusão, mas uma suspensão momentânea desses conceitos, em prol da fundação de um método de estudo que se queira científico. E suspender e excluir são radicalmente diferentes” (Flores & Nunes, 2007: 203). Se entendemos como o próprio Saussure (2006: 15) que “é o ponto de vista que cria o objeto”, somos levados a concluir que sua escolha reflete exatamente o recorte de sua abordagem, sua escolha metodológica.

Ao tratar a língua em si mesma e por ela mesma e definir o objeto da linguística, estabelecendo as bases epistemológicas para o tratamento da língua, tornou-se referência para as diversas correntes linguísticas que o sucederam. Assim, os linguistas pós-saussurianos retomaram os conceitos trabalhados no *CLG* e os reinterpretaram, alargaram, modificaram, etc., fundando novas perspectivas analíticas para a linguística, entre elas, a enunciativa.

Apesar de seu papel fundamental, “não podemos dizer que Saussure fazia linguística enunciativa. Isso seria um exagero” (Teixeira & Flores, 2011: 407). Pois, os conceitos saussurianos serão reformulados pela linguística da enunciação, constituindo, sobretudo, um novo objeto de estudos. Valdir Flores e Paula Nunes sintetizam a relação do campo enunciativo com o *Curso* de Saussure da seguinte maneira: a enunciação “é tributária do sistema conceitual saussuriano formulado no *Curso* sem, contudo, resumir-se nele, já que é responsável pela produção de um novo operador

(e conseqüentemente de novos axiomas): a enunciação” (Flores & Nunes, 2007 : 201).

2.3 Dicotomias

O próximo passo ao estabelecimento da linguística como disciplina autônoma que se mostra relevante para nossa discussão foi a inclusão de elementos não tratados no *Curso* ou tratados de forma lateral. Assim, alguns linguistas de gerações posteriores assimilaram as propostas do mestre genebrino e procuraram expandir seu campo de investigação. Nesse sentido, a pesquisa em torno do conceito de enunciação trouxe novos operadores para a linguística, reintroduzindo no campo linguístico elementos que extrapolam a língua, como definida por Saussure, e que pertencem à linguagem de forma mais geral. Foi feita assim uma reformulação conceitual que procurou rediscutir certas oposições tratadas no *Curso* de Saussure e outras formulações dicotômicas posteriores. Retomaremos algumas dessas oposições a fim de desenhar paulatinamente o panorama enunciativo sobre essas questões. Em outras palavras, buscaremos estabelecer de que maneira essas oposições clássicas da linguística foram reinterpretadas pela teoria da enunciação, a fim de propor uma modalização e alguma possibilidade de integração desses opostos. Serão também estabelecidas relações entre as formulações aqui apresentadas e a área musical, pois, dado que a música não conta com uma figura tão claramente central — como a de Saussure para a linguística — que tenha estabelecido os limites científicos da pesquisa musical, ou seja, não encontramos uma proposta tão largamente acolhida no campo, o paralelo com as formulações pensadas para a linguística podem introduzir elementos esclarecedores que contribuam para a construção de uma cientificidade na área musical.

2.3.1 Língua e Fala

A linguagem é, como descrita por Saussure (2006 : 17), multiforme e heteróclita. Seus aspectos englobam elementos físicos, fisiológicos, psíquicos,

ou seja, definir a linguagem como objeto da linguística apresenta certos obstáculos epistemológicos. Além disso, outras disciplinas também a tomam como objeto, como é o caso da psicologia, antropologia, filologia, etc. A distinção feita por Saussure entre língua e fala parece ter resolvido, ao menos para seu propósito cientificista, alguns desses obstáculos, uma vez que, como apontado acima, essa separação garante e estabelece os limites do objeto de investigação. Na música, é possível fazer afirmações muito semelhantes com relação a sua constituição, visto que podemos considerá-la igualmente multiforme. Pode-se falar sobre seus aspectos acústicos, estéticos, psíquicos, etc., o que abre espaço para diferentes pontos de vistas e investigações diversas. Também como na linguística, a música é frequentemente tomada como objeto por outras áreas como a antropologia, filosofia, física, para citar algumas. Na linguística, a distinção entre o sistemático (língua) e o uso não sistemático do sistema (fala) parece ter resolvido muitas problemáticas, antes de se mostrar insuficiente.

Tal paralelo pode ajudar a entender que as mesmas razões que levaram à manutenção da distinção língua e fala e da centralidade de análises priorizando a primeira em detrimento da segunda, bem como, da posterior necessidade de reformulação conceitual, podem estar por trás das escolhas teóricas e analíticas no campo musical. No caso da música, a ênfase no material notacional em detrimento do estudo da performance¹ como um todo parece também estar ligado ao fato de que a partitura apresenta um caráter sistêmico que, como no estudo da língua, oferece elementos concretos e estáveis para a análise musical. Por outro lado, a instabilidade do sistema em uso, com suas transformações e escolhas em ato, constituem terreno incerto e multifacetado como a fala saussuriana. No entanto, uma reformulação epistemológica que passe a considerar também o aspecto de uso desse sistema parece ainda estar em vias de formulação.

¹Trata-se aqui da performance musical, conforme definida no item 1.3. É importante ressaltar que o termo “performance” em linguística é mais abrangente, no sentido de que se aplica a toda colocação em uso do sistema linguístico. Nesse sentido, o ato de escrever música, a notação são também instâncias de performance para esse campo do conhecimento. Assim, para fins de clareza, evitamos utilizar as duas acepções e todas as instâncias de performance neste trabalho dizem respeito à performance musical.

Na pesquisa em música, não é exatamente a distinção entre língua e fala que será pertinente, mas o princípio que rege tal distinção. Se nos atentarmos para as razões de tal separação sugerida por Saussure a correlação fica mais palpável. Ao diferenciar a língua e a fala está se diferenciando também o que é mais estável do que é contingente, ou, nas palavras de Saussure (2006 : 22), o que é essencial do que é acessório. Logo, para a instauração da ciência linguística, escolheu-se pelo que se mostrava mais estável e essencial: a língua. A área musical parece ter feito caminho semelhante ao depositar no seu elemento estável, em sua notação, todos seus esforços analíticos. A performance foi por muito tempo vista como um “acessório” na pesquisa, para utilizar a expressão de Saussure. A centralidade da notação foi tão longe a ponto de tornar seus parâmetros prescritivos.

O conceito de enunciação procura então reformular o objeto de estudos da linguística, reinserindo a fala em seu escopo. Desse modo, pode-se dizer que:

Os fenômenos estudados nas teorias da enunciação pertencem à língua, mas não se encerram nela; pertencem à fala à medida que só nela e por ela têm existência, questionam a existência de ambas, já que emanam das duas e são, em última instância, fenômenos de linguagem. (Flores & Nunes, 2007 : 204)

A incorporação do conceito de enunciação faz com que os fenômenos linguísticos não se circunscrevam à língua, pois se trata da utilização da língua por um sujeito. Por outro lado, não se resumem a fala, já que se pressupõe a existência de um sistema linguístico que subjaz à sua realização. A oposição categórica entre língua e fala está então problematizada no conceito de enunciação, configurando antes um movimento constante entre ambas as instâncias da linguagem. Para a música, a ideia é traçar caminho semelhante. É preciso considerar que uma análise da performance musical pressupõe necessariamente um sujeito que assume sua enunciação, ou seja, não se limita à partitura, mas a contém. Por outro lado, a performance não pode ser vista como ato absolutamente *ad hoc*, uma vez que, dentro da proposta deste trabalho, pressupõe a interpretação de uma notação musical.

2.3.2 Social e Individual

A dualidade entre a língua e fala se inter-relaciona com outra distinção: social e individual. A língua se constitui de signos e estruturas sintáticas que são compartilhados por uma comunidade linguística e garantem o entendimento de uns pelos outros. Esse aspecto está relacionado com o aspecto social da linguagem: todos os participantes da comunidade linguística compartilham os mesmos signos e estruturas da língua. A fala está relacionada com o uso desse sistema, ou seja, se constitui da escolha dos signos e estruturas da língua mobilizadas por um sujeito. Logo, está relacionado com o aspecto individual da linguagem, pois o sujeito se apropria da língua para si e faz suas próprias escolhas de utilização.

Na música, a correlação é parecida mas é preciso pensá-la em níveis diferentes. Podemos relacionar a língua saussuriana aos sistemas musicais amplamente partilhado em uma dada cultura, como a música de concerto ocidental, a música indiana, a música oriental, etc. Assim, um indivíduo imerso na música japonesa pode sentir estranhamento quando em contato com a música de concerto ocidental. Tomará uma postura externa por relação ao sistema de afinação, timbres instrumentais, forma musical, entre outros, interagindo de forma distinta daqueles que estão de fato imersos no sistema. Em relação à música japonesa que lhe é familiar, é possível afirmar que compartilha um menor número de referências com a música de concerto ocidental. Com isso, pode-se dizer que uma dada comunidade ou, talvez no caso da música, um dado público alvo, partilha de um certo sistema musical. Nesse sentido, o sistema musical socialmente partilhado, ao menos no que se refere à afinação, instrumentação, formas musicais, resumindo, ao sistema no qual esses elementos estão inseridos, influenciarão tanto o músico responsável pelo ato performático, que tomará suas decisões performativas de forma individual, ou o compositor, nas tomadas de decisão de grafia de sua obra, no caso de música grafada, quanto o ouvinte que construirá os sentidos de sua escuta pelas referências prévias e relativas ao contexto em que estará inserido — social. Ainda assim, sua escuta será uma construção individual.

Pode-se pensar ainda em nichos menores de compartilhamento de referências, no que se refere ao aspecto social do termo, como é o caso de um sujeito que está habituado a frequentar rodas de choro e, quando em uma sala de concerto de música clássica, pode estranhar a situação, o ritual. Trata-se de um ambiente ao qual não está acostumado e a própria música segue diferentes diretrizes. O mesmo acontecerá na situação inversa, da sala de concerto à roda de choro. Assim como da língua para a fala, o aspecto social da música influencia diretamente o aspecto individual.

Estamos falando aqui tanto de linguagem quanto de música. A separação sugerida por Saussure estava calcada na escolha de seu objeto de estudo, mas não é possível negar que o aspecto social e individual se inter-relacionam, o mesmo acontece com a dicotomia língua/fala. As dicotomias língua/fala e social/individual estão intimamente ligadas.

Na enunciação, tem-se um ato único e irrepitível onde o conjunto de vozes que compõe a subjetividade do sujeito, ou seja, sua experiência, conhecimentos prévios, visões de mundo, etc. dialoga, no momento enunciativo, com outras vozes sociais inerentes ao ato e, dentro da individualidade do sujeito, se configuram de maneira, também única, os resultados desse processo dialógico e assim realiza-se uma “negociação” de sentidos entre os participantes.

2.3.3 Escrita e Oralidade

É possível afirmar na linguística que o aspecto oral tem primazia sobre a escrita, visto que os elementos notacionais surgiram para registrar algo que já existia previamente: a linguagem oral. Também na música, a escrita tem um desenvolvimento histórico que ganhou novos contornos, com funções diferentes do simples registro de um fenômeno aural. Na música, a notação passou a influenciar a própria estrutura das obras, proporcionando possibilidades impensáveis em situação de oralidade, como é o caso dos desdobramentos polifônicos possíveis com o advento da notação musical. Na linguística, a notação possibilitou formas estéticas onde o próprio registro representa o objeto a ser fruído, como é o caso da poesia concreta.

O poema “Código” de Augusto de Campos é um bom exemplo dessa utilização. Apesar dos desenvolvimentos notacionais — e excluídos os exemplos em que a notação não supõe uma execução sonora (poesia concreta) —, pode-se dizer que, por mais detalhes e precisões que se incluam no papel, a notação não engloba a totalidade de um fenômeno da linguagem.

A escrita funciona como um filtro, selecionando os elementos que considera mais relevantes, atribuindo-lhes signos representativos. Assim, é de se supor — e de fato pode-se observar — que a performance feita a partir da notação de uma obra acontece em um plano físico e situacional, agregando outras instâncias de sentido que vão além daqueles registrados numa partitura, por exemplo. Ainda assim, tanto na linguística (Fiorin, 2016: 17) como na música (Domenici, 2012b: 169), construíram-se modelos analíticos do texto com base apenas na escrita. Apenas em estudos mais recentes, passou-se a considerar também elementos da modalidade oral, como é o caso das análises conversacionais e as teorias do discurso, na linguística, e a consideração da “partitura como script, poema, ou estímulo para uma ação” (Domenici, 2012b: 170), na música.

Na enunciação, a notação tem importância para a análise e também para a construção de sentido de um enunciado, mas apenas na medida em que possui uma relação intertextual com o próprio ato performático, seja na língua ou na música. Sua relevância aparecerá nos vestígios da enunciação em formas de marcas/inscrições que deixará no enunciado. Nesse sentido, é mais uma instância a ser considerada na busca das marcas de um enunciado, e não a totalidade que norteará a construção dos sentidos.

Pode-se concluir, portanto, que esse tipo de análise, baseado inteiramente na notação, segue em consonância com as outras dicotomias previamente apresentadas, ou seja, seguiu a perspectiva de priorizar o que se mostrava mais estável/fixo na análise e a desconsiderar os elementos moventes e instáveis.

2.3.4 Fixo e Movente

Com o intuito de constituir um objeto de estudo abordável cientificamente, os aspectos mais estáveis da linguagem foram priorizados em um primeiro momento, como visto na discussão das dicotomias tratadas até aqui. Porém, com a desconsideração de aspectos moventes da linguagem, a descrição do fenômeno linguístico parece ter perdido elementos fundamentais para o entendimento de seu sentido. Ao tratar de um objeto multiforme como é o caso da linguagem e da música, nasce a necessidade de se traçarem novos limites epistemológicos. Além disso, considerar aspectos instáveis não é o equivalente a falta de rigor investigativo, desordem ou aleatoriedade.

Instável é o que não é fixo, o que não é permanente e, sobretudo, o que muda de lugar. O discurso mostra que certas formas que o sistema apresenta como absolutamente estáveis mudam, dadas certas condições (de ordem discursiva, é evidente), de lugar, adquirem novos valores, geram novos significados, enfim engendram o que os que trabalham com discurso aprenderam a chamar efeitos de sentido. Essa instabilidade, para seguir o princípio da teoria do caos, não é aleatória, mas resultante de certos fenômenos. O estudo da instabilidade exige que se estabeleçam suas condições de realização e as matrizes semânticas dos efeitos de sentido que, num processo de concretização crescente, vão manifestar-se em cada texto. (Fiorin, 2016 : 18)

Em outras palavras, para Fiorin, instável é o *arranjo* das categorias e seus deslizamentos de sentido e função, mas não o fato de que há categoria e de que elas se encontrem relacionadas num sistema.

Em uma abordagem enunciativa, o tratamento do texto, através apenas de elementos estáveis, por exemplo a partitura, seria um contra senso, pois a enunciação é sempre inédita, única e irrepetível. No entanto, isso não quer dizer que não haja uma relação clara e necessária com os elementos estáveis. É preciso entender que esses elementos são balizas a serem inseridas e discutidas no seio de uma performance com suas contingências e deslizamentos. Desse modo, a notação musical, no caso de uma abordagem enunciativa, seria uma entre diversas outras instâncias, tais como: o sujeito, o ambiente,

o público, a situação, etc. Elementos que só têm existência enquanto manifestações textuais, ou seja, enquanto elementos inseridos no discurso. De outra forma, seriam apenas especulações de caráter prescritivo, ou seja, partindo de significações *a priori* para explicar o fenômeno que ainda está por vir.

O viés enunciativo torna viável estudar um objeto multiforme e dinâmico como a música. Ao considerar os vestígios da enunciação no discurso, é possível fazer considerações a respeito de seus aspectos moventes. Aí reside outra característica da abordagem enunciativa, trata-se de uma análise que descreve o fenômeno e não o prescreve.

3

Princípios para uma Abordagem Enunciativa

A abordagem enunciativa busca um olhar integrador para a linguagem considerando aspectos antes tratados de forma separada ou excludentes, como visto quando traçamos algumas reformulações propostas às dicotomias tratadas. No entanto, ainda não está claro neste trabalho de que forma opera essa proposta e quais são suas possibilidades analíticas. Até o momento, vimos o *porquê* é relevante a aplicação do conceito de enunciação à linguagem; agora, gostaríamos de centrar nossa atenção em *como* ela funciona. Para isso, alguns conceitos e desdobramentos teóricos citados durante o texto de maneira ainda desatadas merecem agora um maior aprofundamento para alcançarmos suas particularidades com clareza.

Ao considerarmos o conceito de discurso sugerido por Benveniste, entendido como “a língua enquanto assumida pelo homem que fala, e sob a condição de *intersubjetividade*” (Benveniste, 1995 : 293), e retomando a definição de enunciação do autor: “é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (Benveniste, 2006 : 82), tem-se que a enunciação é a instância de discursivização da língua. Em outras palavras, é a instância de mediação entre competência e performance (língua/fala). Competência é entendida aqui em seu duplo sentido, competência semi-narrativa e competência discursiva.¹ As duas são entendidas como “o conjunto de condições necessárias ao exercício da enunciação” (Greimas & Courtés, 2011 : 145). De um lado, a competência semionarrativa se refere às condições anteriores a enunciação, à língua, uma “gramática fundamental do enunciado-discurso” (Greimas & Courtés, 2011 : 146). Do outro lado, a competência discursiva “se constitui no momento da enunciação, regendo as formas discursivas enunciadas, ao mesmo tempo em que lhes dá feição” (Greimas & Courtés, 2011 : 146).

Um outro ponto que merece ser melhor esclarecido antes de seguirmos em frente com os princípios enunciativos refere-se à viabilidade de

¹ Apesar de não terem sido pensados para a prática e teoria musicais, podemos traçar uma paralelo dessas competências com as condições necessárias anteriores à performance, como a capacidade teórico musical e capacidade técnico-instrumental.

utilização desses conceitos na área musical. Tal ressalva busca justificar a aproximação dessa perspectiva ao domínio musical e, assim, evitar a aplicação “forçada” das ferramentas conceituais de um objeto a outro. Acima, relacionamos o conceito de enunciação e o de discurso (parte sintagmática da linguagem, seu processo). No entanto, na área musical, o próprio entendimento da música como uma linguagem é colocada algumas vezes em questão. Certamente, algumas discrepâncias aparecerão ao compararmos as particularidades da música com as línguas naturais, mas não é exclusivamente a essas línguas que tais conceitos são aplicados. O conceito de linguagem que utilizamos se refere ao termo do ponto de vista semiótico, que poderia ser também substituído pela expressão “conjunto significante” (Greimas & Courtés, 2011 : 290). Assim, pode-se falar de um quadro, uma escultura, um filme, etc.

Esclarecido esse ponto, retomemos o conceito de enunciação. Trata-se então da discursivização da língua; ocupa-se do ato de dizer e não propriamente do dito. Dessa forma, um outro obstáculo se apresenta: como acessar o “dizer” em si, a enunciação? Não existe a possibilidade de estudar diretamente a enunciação, mas é possível “identificar e descrever os traços do ato no produto” (Orecchioni *apud* Fiorin 2016 : 27). É preciso partir, dessa maneira, da relação entre enunciado e enunciação. O enunciado é o que se mostra materialmente, aquilo a que se tem acesso. Todavia, a existência do enunciado pressupõe logicamente um ato de “dizer” que lhe é anterior: a enunciação (Greimas & Courtés, 2011 : 166). “Portanto a enunciação não pode ser conhecida exceto pela forma de pressuposição lógica e é o único modo de existir da enunciação” (Greimas, 1974 : 10). Logo, são “as marcas da enunciação presentes no enunciado [que] permitem reconstruir o ato enunciativo” (Fiorin, 2016 : 27).

Vimos então que a enunciação é uma instância *linguística*, ou, em outros termos, o conjunto de categorias *linguísticas* que possibilita a passagem ou faz a mediação entre a competência e a performance, ou seja, passa “das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de discurso” (Fiorin, 2016 : 31), e nos possibilita refazer o ato enunciativo através dos traços e marcas deixados no enunciado. Esses traços e marcas

são de ordem exclusivamente linguísticas, isto é, não buscam ancoragem analítica em elementos exteriores ao enunciado-discurso. Nesse sentido, Greimas (1974 : 10) nos adverte: “Fora do texto não há salvação. Isto quer dizer que tudo o que se pode extrapolar vem do texto. [...] Só se pode falar de coisas a partir do texto, do que se descobre no texto”. Isso não significa que a enunciação é a única proposta possível, mas que a linguística deve traçar o limite de seu campo para não entrar em contradição. Sobre isso o autor diz:

A atitude do lingüista diante do texto é dizer, com Saussure, que o discurso, o texto, na medida em que é manifestado, é a única realidade da qual a Lingüística se ocupa. E, então, ela diz tudo que pode ser dito sobre o texto manifestado, mas diz também que a Lingüística não afirma que não existam outras realidades, longe disso. Mas se ela tem um projeto de pesquisa coerente, deve limitar-se àquilo que pode fazer. (Greimas, 1974 : 10)

As categorias linguísticas que possibilitam a passagem da competência à performance são: pessoa, tempo e espaço. Benveniste mostra que a enunciação não é intangível, circunscrita dentro de uma proposta abstrata, mas que existe um conteúdo linguístico materialmente representado no enunciado que se remete ao ato de “dizer”. Além disso, quando Benveniste se refere às categorias linguísticas, o faz em latim, isto é, são as categorias do *ego, hic et nunc* — eu, aqui e agora. O autor mostra, dessa forma, ao apresentá-las em latim, que essas categorias enunciativas não são exclusivas de uma língua particular, mas que se referem a todas as linguagens, o que muda é a forma como cada linguagem irá expressar essas três categorias (Fiorin, 2011a).

Enunciado e enunciação são objetos teóricos distintos, que, no entanto, se implicam mutuamente. Não é possível refazer o ato enunciativo sem a materialidade do enunciado e, da mesma forma, a condição de existência de um enunciado é a pressuposição lógica de uma enunciação anterior. Contudo, um termo não pode ser tomado pelo outro, é fundamental entender a natureza distinta de cada conceito. Sobre isso, Benveniste (2006 : 82) diz:

É preciso ter cuidado com a condição específica da enunciação: é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto. Esse ato é o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação. Deve-se considerá-la como o fato do locutor, que toma a língua por instrumento, e nos caracteres linguísticos que marcam esta relação.

As categorias enunciativas são, dessa forma, o ponto de contato entre enunciado e enunciação, “os caracteres linguísticos que marcam essa relação”. As categorias de pessoa, tempo e espaço, podem ser sintetizadas da seguinte maneira: “O *aqui* é o espaço do *eu* e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato da enunciação que o descreve”. Isso quer dizer que as categorias de tempo e espaço se organizam em torno do sujeito, tomando-o por referência (Fiorin, 2016 : 36).

3.1 Categorias Enunciativas

3.1.1 Pessoa

A categoria de pessoa instaura a subjetividade na linguagem. O sujeito se apropria da língua e assume a fala colocando-se na condição de locutor, o *eu* que diz, condição necessária à enunciação. “Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua” (Benveniste, 2006 : 83). Trata-se de um sujeito linguístico depreendido a partir do texto, ou seja, não se trata de uma teoria sobre o sujeito, um sujeito ontológico, psicológico, em outros termos, de carne e osso mas, de um sujeito linguístico, inserido no texto. A famosa citação de Benveniste (1995 : 286) explica bem esse ponto: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’. [...] É ‘ego’ que diz *ego*”. Dessa maneira, ao pôr-se como sujeito, necessariamente, também está se inserindo na própria linguagem. “O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala” (Benveniste, 2006 : 84), ou, como aponta Fiorin (2016 : 27), “Observe-se

que o sujeito, que, por um ato, gera o sentido, é criado pelo enunciado”. É, nesses termos, que Fiorin trata da centralidade da categoria de pessoa:

A categoria de pessoa é fundamental para que a linguagem se torne discurso. Assim, o *eu* não se refere nem a um indivíduo nem a um conceito, ele refere-se a algo exclusivamente linguístico, ou seja, ao “ato de discurso individual em que *eu* é pronunciado e designa seu locutor” (Fiorin, 2016 : 36)

Outra decorrência da categoria de pessoa é que, ao dizer *eu*, o sujeito, conseqüentemente, postula um alocutário, explícita ou implicitamente. O *eu* necessariamente se dirige a um *tu*. “Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se o meu eco — ao qual digo *tu* e que me diz *tu*” (Benveniste, 1995 : 286). Logo, tanto o enunciador quanto o enunciatário são sujeitos da enunciação. O enunciatário também está inserido no texto e o influencia diretamente, o *eu* direciona seu discurso a um *tu* específico, assim a imagem que o enunciador tem do enunciatário influenciará as estratégias discursivas em sua enunciação. “O enunciatário é também uma construção do discurso” (Fiorin, 2015 : 153). A mesma ressalva feita ao enunciador vale para o enunciatário: trata-se de uma imagem linguística do enunciatário, apenas na medida em que podem ser apreendidas pelo texto. Em outras palavras, tanto o *eu* como o *tu* não se referem a um indivíduo ou a um conceito, mas a algo exclusivamente linguístico (Fiorin, 2016 : 36). Fiorin (2015 : 154) descreve a importância do enunciatário para a construção do discurso:

Este trabalho tem o propósito de analisar como se constrói a imagem do enunciatário, isto é, este ator da enunciação, que não é uma instância abstrata e universal, o *tu*, pressuposta pela existência do enunciado. Ao contrário, é uma imagem concreta a que se destina o discurso. Por outro lado, é preciso considerar que o enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações.

Note-se que Fiorin faz uma distinção importante, nesse excerto, entre o enunciatário — instância pressuposta pela simples existência do enunciado (assim como também poderíamos dizer do enunciador) — e a *imagem* do enunciatário — elemento concreto a ser apreendido do texto.

Comparada com a linguagem verbal, na qual o sujeito se remete à categoria de pessoa através de pronomes pessoais, pronomes possessivos, flexões verbais (de 1ª pessoa), a linguagem musical não traz a possibilidade de referir-se à categoria de pessoa nesses mesmos termos. Todavia, se a hipótese descrita por Fiorin está correta e as categorias enunciativas não são exclusivas das linguagens verbais mas se apresentam em todas as linguagens, cabe então encontrar a forma como a categoria de pessoa aparece marcada em um enunciado musical.

José Roberto do do Carmo Jr. (2007), em sua tese de doutorado, no capítulo destinado à enunciação, primeiramente faz uma relação entre as relações possíveis entre o músico e o instrumento. O autor conclui que existem quatro possibilidades para essa relação: inerência, coerência, aderência e incoerência.² Depois apresenta uma proposta a partir da qual diferenciamos marcas enunciativas — enunciado enunciado — em um enunciado musical, ou seja, marcas pertencentes ao enunciado mas que não se remetem à instância enunciativa, e do outro lado, as marcas enunciativas — enunciação enunciada — que se remetem à instância de enunciação. Com exceção da relação de incoerência entre músico/instrumento, todas as demais requerem de uma ação direta do músico no instrumento para produzir um som musical. Esse gesto é particular de cada músico, fruto de sua técnica instrumental, preferências sonoras, entre outras variáveis. O timbre é moldado em grande medida pelo tipo de instrumento que é utilizado, no entanto, a relação específica e única que cada músico estabele-

²Em síntese, na relação músico/instrumento de inerência, corpo e instrumento se confundem, é o caso do canto. Na relação de coerência, o instrumento é como uma *extensão* do corpo, ou seja, um gesto corporal ganha uma *extensão* sobre o elemento vibrante do instrumento, sem no entanto confundir-se com ele, é o caso do violão, flauta. Na relação de aderência, há a mediação de um mecanismo entre o corpo e o instrumento, é o caso do piano. Por fim, na relação de incoerência, não existe um mínimo contato entre corpo e instrumento, são os instrumentos musicais baseados em computador chamados *sequenciadores*.

lece com o seu instrumento molda de maneira singular sua “voz”. Assim, pensando exclusivamente nos aspectos sonoros de um enunciado musical, do Carmo Jr. (2007 : 175) propõe que o timbre seja a marca da categoria de pessoa em um enunciado musical.

O enunciadador musical não pode dizer “eu” ou “tu”, mas pode criar um efeito de presença enquanto timbre. Por isso, falamos na “voz” do piano, do violino, do oboé. Já vimos que reconhecemos a identidade de uma pessoa ou de um instrumento pela qualidade específica de seu timbre. Existem timbres calorosos, afetuosos, ásperos etc, e todos esses efeitos sinestésicos nada mais são que qualificadores de uma *presença*.

Em uma realização musical, a marca sonora que remete à categoria de pessoa é o timbre. Todavia, essa é a marca de uma semiótica (musical) entre tantas outras que, ao lado do som, se efetivam e contribuem para a construção do sentido em uma performance musical, como o gesto corporal, o olhar, a postura, entre outros fatores.

Além disso, o enunciadador pode já ser conhecido do enunciatário, ou seja, ele pode já ter uma imagem do enunciadador através de enunciações anteriores. No caso de um intérprete musical, por exemplo, se conhecemos outras enunciações suas, bem como de outros enunciadadores tocando o mesmo enunciado-partitura — o que estabelece uma relação intertextual —, é possível ter ideia do tipo de diálogo que se constrói com outros enunciados. Esses fatores se relacionam também com a categoria de pessoa, pois contextualizam o enunciadador em relação a si mesmo, no âmbito de suas enunciações anteriores, e em relação a outros enunciadadores.

Do mesmo modo, o enunciatário deixará marcas no discurso. Não estamos aqui nos referindo à troca enunciativa em que o alocutário toma, em determinado momento, a “palavra” e diz *eu*, alternando, desta maneira, o ato de dizer com o enunciadador, ou seja, passando da condição de enunciatário à enunciadador. O que está em jogo é que, na condição mesma de enunciatário, o enunciatário moldará o própria fala do enunciadador que lhe dirige a fala. Para ilustrar, um intérprete musical, por exemplo, fará

escolhas que englobam desde a escolha do repertório a ser realizado até opções interpretativas de sua execução, que levarão em conta seu alocutário de maneira explícita ou implícita. O *tu* nesse caso pode ser uma pessoa, um grande público em uma sala de concerto, um *tu* imaginário, etc. No caso de um enunciado grafado, como é o caso de uma partitura, o princípio é o mesmo. O compositor, por exemplo, seguirá diretrizes de decoro, inovação e conservação, opções estéticas, entre outras, que aparecerão marcados na notação de sua obra levando em conta o *tu* a quem se dirige, na forma de seus contemporâneos, seus pares, seus intérpretes possíveis, etc.

A categoria de pessoa (instância delegada do enunciador e do enunciatário) aparece marcada no enunciado também pela relação interdiscursiva que os sujeitos da enunciação estabelecem. Assim, não se trata de uma análise apenas imanente, pois todos os aspectos discursivos marcados no enunciado se situam, também, em relação a outros discursos. Um intérprete musical, por exemplo, enquanto enunciador, decide-se por determinados elementos interpretativos, técnico-instrumentais e assim por diante, sempre se situando em relação a outros discursos, a partir de referências prévias, fato que ocorre consciente ou inconscientemente. Em outras palavras, a construção de todos esses elementos subjetivos do intérprete se constroem pela aceitação, negação, adaptação, etc., com relação a outras propostas, de outros enunciadores, com os quais age dialogicamente.³ O mesmo raciocínio pode ser aplicado a inúmeros outros fatores que podem ser pressupostos pelo enunciado-discurso, por exemplo, a sua escolha estética, o instrumento utilizado, a roupa que irá usar, entre outras, todas essas escolhas aparecem marcadas no discurso e se colocam em relação a outros discursos.

Outro fator é a imagem que o enunciador cria de si mesmo e as estratégias discursivas utilizadas para efetivar sua proposta. Na outra ponta está o enunciatário, que pode aceitar, negar, duvidar, em outras palavras, interpretar a proposta do enunciador. Sobre essa relação, Barros (2001 : 92–93) nos explica que:

³O conceito de dialogismo será melhor desenvolvido no tópico mais à frente.

Enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem papéis actanciais de destinador e destinatário do objeto-discurso. Dessa forma, o enunciador coloca-se como destinador-manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer. O fazer manipulador realiza-se no e pelo discurso, como um fazer persuasivo. O enunciatário, por sua vez, manipulado cognitivamente e pragmaticamente pelo enunciador, cumpre os papéis de destinatário-sujeito, ainda que o fazer pretendido pelo enunciador não se realize. O fazer interpretativo do enunciatário, que responde ao fazer persuasivo do enunciador, ocorre também no discurso-enunciado.

A relação entre enunciador e enunciatário não segue, assim, um sentido único. Não é garantido que a produção de significados do enunciador coincida com a apreensão do enunciatário. Assim, se de um lado o enunciador constrói uma imagem de si e traça uma estratégia discursiva para fazer-crer o enunciatário, esse por sua vez interpretará o discurso atribuindo-lhe valores. Nessa tensão entre os sujeitos da enunciação serão negociados valores que podem ser aceitos ou não.

Como pode se perceber até aqui, diversas são as possibilidades de construção de sentido em um enunciado-discurso a partir da categoria da pessoa. Seus desdobramentos decorrerão do tipo de enunciado-discurso que será analisado, bem como da proposta e delimitação traçada pelo analista. Essas diretrizes serão explicitadas e desenvolvidas no capítulo quatro, concomitantemente à análise. Todavia, percebe-se que, na abordagem enunciativa, a análise jamais poderá ser exaurida e que seu movimento parte sempre do texto enunciado, por isso, a essencial advertência de Greimas (1974: 10): “Fora do texto, não há salvação”.

3.1.2 Tempo

As outras categorias enunciativas (tempo e espaço) têm como referência o sujeito. Isto é, o *aqui* é o lugar do sujeito, e o *agora* é seu tempo. Na categoria de tempo, o *agora* “não pode ser localizado em nenhuma divisão

particular do tempo crônico, já que ele admite todas e, ao mesmo tempo, não exige nenhuma. Com efeito, o *agora* é reinventado a cada vez que o enunciador enuncia, é a cada ato de fala um tempo novo, ainda não vivido” (Fiorin, 2016 : 126). Assim, o presente permanece presente deslocando-se no discurso e, como eixo referencial, situa outros dois momentos também inerentes ao exercício da fala, como explica Benveniste (2006 : 75):

O momento em que o acontecimento não é mais contemporâneo do discurso, deixa de ser presente e deve ser evocado pela memória, e o momento em que o acontecimento não é ainda presente, virá a sê-lo e se manifesta em prospecção.

Diversos são os efeitos de sentido possíveis pela categoria de tempo. Na análise literária, por exemplo, o *agora* pode ser instaurado no passado ou no futuro,⁴ causando efeitos como expectativa, lembrança, dúvida, etc. No caso da música, onde o fator temporal é essencial, muitas são as possibilidades de aplicação da categoria enunciativa de tempo, tanto do ponto de vista interno da obra como pela inserção no tempo histórico-social. Desse modo, pode-se pensar nas marcas deixadas pelo próprio tempo musical, isto é, os andamentos escolhidos, efeitos de *ritardando*, *acelerando*, *ritenuto*, etc., presentes no enunciado musical, e como esses elementos se relacionam com a geração de sentidos no enunciado. Nos termos de do Carmo Jr. (2007 : 175), “Um enunciador musical não instaura uma temporalidade dizendo ‘agora’ ou ‘então’. Ele cria um efeito de duração com o tempo musical do andamento”.

Da mesma forma, a categoria de tempo pode circunscrever ou situar o enunciado a um determinado tempo histórico, apontando para elementos contextuais. Por exemplo, tal gravação foi feita na década de 1960, esse vídeo foi feito durante o festival X em tal ano: elementos que dão “pistas” das marcas deixadas no próprio enunciado.

⁴Sobre a instauração das categorias de pessoa, tempo e espaço no enunciado, diferentes das pressupostas logicamente, utilizamos o conceitos de *debreagem* e *embreagem*, que são simulacros enunciativos instalados no enunciado. Esses conceitos serão tratados mais adiante no texto.

A infinidade de enunciados-discurso possíveis exigem diferentes aproximações do objeto e devem ser analisados em suas particularidades. Fiorin propõe a análise da categoria tempo através da relação de *concomitância vs não concomitância (anterioridade vs posterioridade)* “entre os três momentos estruturalmente relevantes na constituição do sistema temporal: momento da enunciação (ME), momento da referência (MR) e o momento do acontecimento (MA)” (Fiorin, 2016 : 129).

Assim, em uma performance realizada ao vivo, o tempo da enunciação é concomitante ao tempo do acontecimento (da realização musical), mas, em uma gravação em vídeo, o tempo da enunciação da performance musical é diferente do tempo do acontecimento, sua reprodução é posterior.⁵ O que traz diferentes possibilidades de sentido para a análise do enunciado-discurso-musical. O momento de enunciação do enunciado-partitura não coincidirá com a enunciação-performance musical realizada pelo performer, no entanto, situar o contexto enunciativo do compositor ao registrar sua obra (notação musical), pode esclarecer sentidos que incidirão na enunciação do performer (realização musical), que possui uma relação intertextual com o enunciado-partitura.

Como visto, as possibilidades de análise da categoria de tempo podem ser realizadas em diferentes níveis, como também podem ser pensadas internamente e em direção a elementos contextuais. Como a proposta deste trabalho não é fazer uma resenha de todas as possibilidades analíticas das categorias enunciativas, nos limitaremos a explicitar os conceitos apresentados sumariamente acima no momento de sua aplicação,⁶ onde o desdobrar desses conceitos se fará necessários. No momento, nos deteremos apenas a

⁵É importante atentar para o fato de que a análise nunca será concomitante ao tempo da enunciação. Para que seja possível descrever uma enunciação, ela precisa primeiro ser enunciada. Mesmo em uma partida de futebol onde o narrador está descrevendo o que se passa em campo à medida que a ação se desenrola, se tomarmos a descrição do narrador em sentido estrito, é preciso primeiro acontecer uma jogada, por exemplo, para que o narrador possa anunciá-la. Assim, quando o narrador diz: “Fulano toca a bola”, apesar de fazer a descrição no presente, é preciso acentuar que primeiramente houve o toque na bola para que, imediatamente a seguir, o narrador tenha podido descrever o que aconteceu. A forma verbal do presente do indicativo é aí usada para justamente criar um efeito de imediatismo impossível em termos práticos.

⁶Ver Capítulo 4, destinado a análise enunciativa de performances musicais.

apresentá-los.

3.1.3 Espaço

A categoria de espaço foi a de que menos se ocupou Benveniste, principal expoente da teoria da enunciação. Como a aplicação do autor foi fortemente ancorada na linguagem verbal, as categorias de pessoa e tempo mostraram maiores possibilidades de desdobramento para essa finalidade. Assim, em um texto literário a categoria de espaço demarca o espaço do *eu*, a partir do qual se referenciará o espaço enunciativo. No caso da música, uma arte performática que demanda um certo espaço físico para sua realização, a categoria de espaço terá um desenvolvimento muito pertinente e importante para a construção do sentido em uma performance musical. O som, principal materialidade musical, está intrinsecamente ligada ao espaço em que se propaga. Não sem razão, uma das principais preocupações de um intérprete musical ao se preparar para um recital, é conhecer o espaço em que acontecerá sua realização.

Portanto, o espaço de uma realização musical, ou o local em que se realiza a enunciação-performance, incidirá diretamente sobre a construção do sentido de um texto musical, pois o sujeito da enunciação (intérprete musical) terá que moldar-se constantemente às exigências impostas pelo espaço. Não se trata, então, apenas de uma referência espacial do sujeito em relação ao que lhe é exterior, tais como: a direita do intérprete, localizado no Brasil, à frente do público, etc., informações também pertinentes, mas apenas na medida em que o situa no espaço. A categoria de espaço incidirá diretamente sobre a materialidade musical, o som.

A despeito dos efeitos de sentido produzidos visualmente pela categoria de espaço em um texto (performance musical), que não são poucos,⁷

⁷Um exemplo é o vídeo de Tatyana Ryzkhova (2011) disponível no Youtube, onde interpreta a música “Un día de noviembre” de Leo Brouwer. Nesse vídeo, a intérprete executa a peça em um ambiente domiciliar, com uma lareira acesa ao fundo, elementos que, poderia se alegar, não têm relação com a música em questão, porém, incidem na construção do sentido desse enunciado, comunicando ao enunciatário pretendido uma relação de acolhimento, proximidade, aconchego, familiaridade. Uma estratégia enunciativa que influenciará a relação com o enunciatário e está marcada no enunciado através do

a relação entre o som e o espaço possuem diversos desdobramentos a serem considerados em uma análise enunciativa. Em uma performance ao vivo, por exemplo, o intérprete deve considerar a projeção sonora de seu instrumento em relação ao espaço e como o som se propaga. Fatores que, em primeiro lugar, incidirão na relação com seu alocutário. Isto é, geralmente, o performer se preocupará em garantir que o público o escute, em outros termos, projetará uma realização que adeque sua interpretação às possibilidades acústicas do espaço. Dessa maneira, o intérprete pode escolher uma faixa dinâmica diferente daquela projetada em seus estudos, de modo a aproximar o efeito pretendido previamente e as possibilidades espaciais da realização musical, o que incidirá diretamente em sua execução técnico-instrumental.

Por outro lado, em uma gravação de estúdio, a busca por uma realização que procure registrar o “ideal” pretendido pelo intérprete sugere uma neutralização do espaço, ou, colocando de outra forma, busca o espaço “perfeito”. O espaço marca-se, nesse tipo de registro, exatamente como a tentativa de suprimir qualquer interferência externa ou negativa para o registro da realização musical. Nesse sentido, o espaço está diretamente relacionado com a própria materialidade sonora. Cria-se assim um efeito de apagamento das marcas enunciativas de espaço, construindo uma perspectiva enunciativa. Teremos, do ponto de vista da categoria de espaço, nesse caso, um *enunciado enunciado*.

Similarmente, marcas da categoria de espaço podem aparecer já na notação musical (partitura), que possui relação intertextual com a performance, ao indicar a forma como o(s) músico(s) deve(m) posicionar-se ou localizar-se no ambiente. Exemplos não faltam: vão desde Giovanni Gabrieli no séc. XVI, com a colocação de cantores ou coros em diferentes locais do ambiente, até as experiências eletroacústicas nos séc. XX e XXI.

espaço. Diferentemente de uma câmera que toma um plano em *plongé* de um violonista que toca para uma plateia em uma grande sala, o vídeo de Ryzkhova cria a ideia de que ela toca para o espectador exclusivamente. No primeiro caso, temos uma relação enunciativa (ele, lá, então), enquanto, no segundo, temos uma relação enunciativa (eu-tu, aqui, agora). Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v36l7eVXvZc>. Acesso em: 12 de junho de 2017.

Além disso, o espaço pode marca-se no enunciado pela forma como o compositor molda sua escrita em virtude do local pretendido para a realização musical da obra: peças destinadas à corte, a salas de concerto, a catedrais, etc. As relações podem ir ainda mais longe, como é o caso da obra “Canticum Sacrum” de Igor Stravinsky, “cuja estrutura formal representa a planta arquitetônica da Catedral de São Marcos, em Veneza” (Caznok, 2008 : 26).



Resumidamente, apresentamos algumas das possibilidades de análise de cada uma das categorias enunciativas e traçamos alguns caminhos de aplicação na área musical. Considerando apenas os aspectos sonoros de uma realização musical, a tabela proposta por do Carmo Jr. (2007 : 175) sintetiza sua proposta para as marcas da ordem do enunciado e da ordem da enunciação:

| CATEGORIAS DO ENUNCIADO | | CATEGORIAS DA ENUNCIÇÃO | |
|-------------------------|---------------|-------------------------|-------------------|
| ALTURA | grave : agudo | ANDAMENTO | adagio : allegro |
| DURAÇÃO | longo : breve | DINÂMICA | piano : forte |
| INTENSIDADE | forte : fraco | TIMBRE | classe aberta (?) |

Tabela 3.1 – Categorias do enunciado e categorias da enunciação

A tabela acima serve como um guia para relacionar as marcas enuncivas e enunciativas no aspecto sonoro do enunciado musical. Nesse trabalho, as marcas estritamente musicais serão um entre outros fatores a serem considerados, pois, em uma realização musical, outras marcas se apresentam simultaneamente, e, em convergência com o som, constroem o sentido desse enunciado.

Percebe-se que cada categoria apresenta muitas possibilidades analíticas que irão se mostrar mais relevante ou menos relevantes, seja pelo limite imposto pelo analista, pois a análise tem potencialidade inesgotável, seja pelo tipo de enunciado-discurso a ser explorado, visto que cada enunciado apresentará particularidades e exigirá uma investigação própria. As

categorias foram apresentadas separadamente apenas por questões metodológicas. Entretanto, não custa sublinhar que as categorias funcionam como um sistema, ou seja, se implicam mutuamente.

3.2 Os Mecanismos de Instauração de Pessoa, Tempo e Espaço

3.2.1 Debreagem

A enunciação é então a instância logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado. Assim, no caso da linguagem verbal por exemplo, quando alguém diz uma frase qualquer como: “vai chover”. Por trás desse enunciado, pressupomos a existência de um sujeito que diz “vai chover”, isto é, existe um “*eu digo* que vai chover” que está pressuposto no enunciado. Entretanto, se o enunciado for “eu digo que vai chover”, ainda assim, existe um “*eu digo* que eu digo que vai chover” pressuposto. A lógica é recursiva e, a cada explicitação do *eu digo* no enunciado, um novo *eu digo* pressuposto se impõe, e assim indefinidamente.

A diferença acima reside no fato de que um *eu digo* é pressuposto pela existência do enunciado, enquanto o outro *eu digo* é uma enunciação enunciada, ou seja, uma enunciação que está inserida no próprio enunciado. Têm-se, portanto, nesse exemplo, duas instâncias distintas da enunciação: uma enunciador pressuposto e uma instância delegada da voz desse enunciador, ou seja, um simulacro de sua presença. A esse mecanismo de inserção de categorias enunciativas dentro do enunciado, isto é, um simulacro do processo de enunciação dentro do próprio enunciado, dá-se o nome de debreagem. No exemplo acima, houve a debreagem actancial, em outras palavras, a instauração dentro do enunciado da categoria de pessoa, mas poderia se fazer o mesmo processo com as categorias de tempo e espaço. Greimas (1974: 15) explica a debreagem actancial da seguinte forma:

A embreagem actancial⁸ é relativamente simples. Acontece quando o sujeito da enunciação implícita coloca, por exemplo, um *ele* que fala no discurso, no discurso enunciado. O que acontece? Estabelece-se uma certa relação entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado que não é o mesmo. Há um distanciamento, há uma tipologia dessas relações a ser feita, que só será possível se for introduzida nessa tipologia o *eu* que é do enunciado, isto é, perguntando-se em primeiro lugar qual é a relação entre o *eu* da enunciação e o *eu* do enunciado.

A enunciação implícita, logicamente pressuposta, e a enunciação enunciada — enunciação inserida no enunciado como um simulacro do processo enunciativo — são, portanto, operações realizadas por diferentes sujeitos: enunciador propriamente dito e narrador, por exemplo. Sobre a relação entre o *eu* da enunciação e o *eu* do enunciado na citação acima, Greimas afirma que, diferentemente do que pode supor o senso comum, a relação entre esses sujeitos pode assumir diversas possibilidades, não necessariamente de concordância. A título de exemplo, no caso de um romance de Machado de Assis, as ideias do enunciador não precisam coincidir com as ideias do narrador ou das personagens. Assim, o enunciador implícito do romance — essa figura que associamos ao nome de Machado de Assis, apreendido a partir do conjunto de sua obra — pode construir a imagem de um autor irônico, entretanto, isso não indica que exista coincidência entre seus valores e o do narrador. O narrador, instância delegada e explícita no enunciado, pode ser um sujeito marcado pela ingenuidade, sempre a partir da imagem depreendida do texto.

No caso acima, através de uma debreagem actancial, o enunciador instaurou no discurso um outro eu que assumiu o dizer, o narrador. Esse sujeito — narrador — pode delegar a palavra a outro sujeito e, também, operar uma debreagem, nesse caso uma debreagem de segundo grau. Na literatura, é o que acontece quando o narrador passa a palavra para uma personagem por exemplo. E o processo poderia continuar, ou seja, a

⁸Trata-se aqui de uma formulação inicial do conceito. Posteriormente, o que Greimas trata aqui por embreagem será redefinido como debreagem. O termo “embreagem” será utilizado para o retorno da instância da enunciação, conforme definido mais adiante.

personagem poderia passar o “dizer” para outra personagem, contando uma história dentro da história, e assim por diante. O que nos interessa reter aqui é que a cada grau de debreagem corresponde um alocutário diferente. Dessa forma, o enunciador se dirige a um enunciatário, o narrador a um narratário, o interlocutor a um interlocutário, etc. O esquema abaixo, proposto por Diana Luz Pessoa de Barros (2001 : 75), ilustra esses níveis enunciativos:

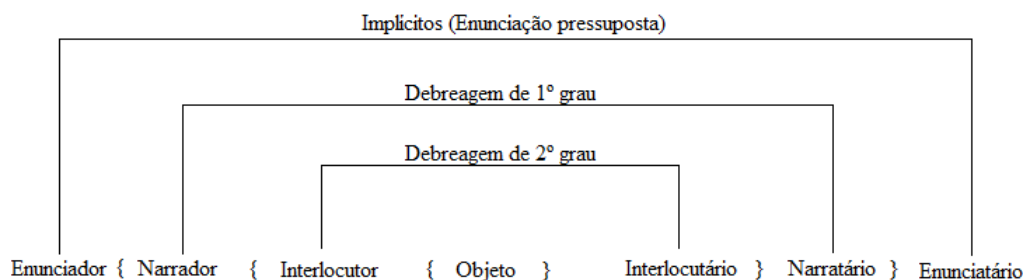


Figura 3.1 – Níveis enunciativos

A relação entre esses níveis é relativamente clara nos discursos em geral. Assim, dificilmente alguém confundiria o autor de um livro com uma personagem ou tomaria o sujeito pintado em um quadro pelo próprio pintor.⁹ A quebra desse princípio pode ser feita intencionalmente com o intuito de criar efeitos de sentido. Em um filme, por exemplo, uma personagem pode se dirigir diretamente ao espectador ou a personagem pode tentar dialogar diretamente com o narrador,¹⁰ entre outras possibilidades. Os exemplos não se restringem a filmes, os efeitos de sentido criados pela quebra ou pelo ato de explicitar os níveis enunciativos podem aparecer dentro de outros tipos de enunciados.

⁹Ainda que a ideia do enunciador seja a representação de si mesmo em um outro nível enunciativo, tratam-se de dois sujeitos diferentes, um é o pressuposto lógico da enunciação e o outro, um sujeito instaurado no discurso por uma debreagem.

¹⁰Em determinada cena do filme “Noivo Neurótico, Noiva Nervosa” (Allen, 1977), a personagem está acompanhada de sua parceira em uma fila para o cinema, incomodado com um rapaz que fala muito alto atrás dele, a personagem se dirige ao espectador para reportar quão inconveniente é aquela atitude. Cria-se um efeito cômico. No filme “Mais estranho que a ficção” (Foster, 2006), são explicitados os níveis enunciativos quando a personagem escuta a voz da narradora e tenta dialogar com ela. Cria-se um efeito ao mesmo tempo cômico e inesperado.

O mecanismo de *debreagem* também pode ser empregado na análise enunciativa de um enunciado musical. Em um vídeo de uma performance musical ou em uma gravação em CD, o intérprete está inserido no enunciado. O intérprete não é o enunciador pressuposto do enunciado. O enunciador pressuposto é a imagem de um sujeito que depreendemos das escolhas de filmagem, no caso do registro em vídeo, e das escolhas de tratamento de som, no registro do áudio em CD. Cada caso deve ser analisado dentro de suas particularidades. Pode-se mesmo chegar à imagem de um sujeito responsável por essas escolhas, mas como se trata de um ato pressuposto — como já insistimos — esse sujeito não é de carne e osso, mas apenas uma ideia construída pelo texto. Voltaremos a esse assunto na ocasião de nossa análise.

No momento, gostaríamos de retomar uma questão já apontada no primeiro capítulo, quando foi feito um levantamento das principais designações sobre a atividade do intérprete musical: “afinal de quem é a voz no discurso?” A operação de *debreagem*, através da instauração de simulacros enunciativos no interior do enunciado, isto é, a possibilidade de um discurso permeado por vários sujeitos, também nos incita a esse questionamento. Greimas (1974 : 12) coloca a questão da seguinte forma:

O sujeito da enunciação não é jamais apreensível e todos os eu que vocês acham no discurso enunciado não são sujeitos da enunciação, são simulacros. Daí a dificuldade e o problema que é perguntar em termos tão ingênuos: quem fala no discurso?

Assim, associando essa questão à operação de *debreagem*, poderíamos indagar: o intérprete seria então uma *debreagem* do compositor em seu enunciado? Ou seja, o intérprete seria um sujeito instaurado no enunciado do compositor — partitura — pelo mecanismo de *debreagem*? A resposta é não, pois tratam-se de enunciados diferentes. O enunciado do compositor é a partitura, portanto, é o sujeito da enunciação desse enunciado, enquanto o enunciado do intérprete musical é a realização musical, assim, é o sujeito responsável por esse outro ato de linguagem. O fazer do intérprete pressupõe a leitura do enunciado do compositor, porém, são vozes de sujeitos

distintos que se manifestam igualmente por meios distintos. Isto é, são enunciados diversos que, logicamente, possuem categorias enunciativas também distintas.

3.2.2 Embreagem

A outra operação prevista pelo modelo é a embreagem, que funciona em sentido oposto ao da debreagem e, da mesma forma, pode ocorrer nas três categorias enunciativas. Se na debreagem ocorre a instalação de categorias enunciativas no enunciado, um *não eu*, *não aqui* e *não agora*, na embreagem ocorre o movimento contrário, “o efeito de retorno à enunciação” (Greimas & Courtés, 2011 : 159). Uma embreagem sempre pressupõe uma debreagem anterior, que é neutralizada. Assim, na língua verbal, quando por exemplo o jogador de futebol Neymar diz, “O Neymar é uma pessoa muito bem humorada”; o *ele* instalado no enunciado na verdade significa *eu*. Há um retorno à enunciação, uma identificação entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação. Esse mecanismo encerra os processos de sintaxe discursiva, entretanto, não entraremos mais a fundo nessa discussão, pois será menos relevante à análise que iremos propor.

3.3 Dialogismo

Estabelecer as categorias enunciativas que compõem um discurso, seja como instância pressuposta ou como enunciação enunciada, e a relação marcada entre os sujeitos que constituem o discurso direciona a construção de sentido. O conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin, esclarece sobremaneira esse ponto, pois considera a individualidade do sujeito responsável pela enunciação que, todavia, tem seu discurso inevitavelmente atravessado pelo discurso alheio. Fiorin (2011b : 17) explica que para Bakhtin todos os enunciados, independentemente de sua dimensão, são dialógicos, assim:

Neles existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a

palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.

O conceito de dialogismo, descrito acima, aplica-se a todo ato de linguagem, ou seja, não é exclusivo das línguas naturais. Assim, torna-se fundamental o viés dialógico para a construção do sentido no discurso, pois, como “não se tem acesso direto à realidade, uma vez que ele é sempre mediado pela linguagem. O real apresenta-se para nós sempre semioticamente, ou seja, linguisticamente” (Fiorin, 2011b : 17). Indo um pouco mais além, podemos afirmar que nossa colocação no mundo se dá através da linguagem, sempre reiterando que não se restringe à linguagem verbal. Com isso, ao enunciarmos, construímos sentidos a partir do sincretismo de diversas semióticas. Se pensarmos aqui, como título de ilustração, na linguagem verbal, pode-se dizer que:

Existem, ao lado das palavras, mensagens que se efetivam com outras semióticas: gestuais, visuais, a linguagem do olhar, como dizem, a linguagem da entonação, a linguagem da convicção. Digamos que há uma quantidade de semióticas que estão subordinadas à fala, mas que fazem a comunicação efetivar-se. (Greimas, 1974 : 14)

O mesmo poderia ser dito a respeito da realização musical. O intérprete efetiva a construção de sentido a partir de outras linguagens que, em conjunto com os sons musicais, compõem um todo significativo. Além do mais, retomando a noção de dialogismo, cada ato de linguagem significativa numa performance musical, como: o gesto, a roupa, o instrumento, a técnica, etc., se situa em relação a outros enunciados, ou seja, aos tantos gestos que já se fizeram em situação de performance, à tradição de vestimenta desse tipo de contexto, os instrumentos que se vêm representados nas salas de concerto, etc. Em outras palavras, todo discurso é perpassado pelo discurso alheio. O modo como o discurso alheio atravessa o enunciado pode assumir diversas formas, como mostra Fiorin (2011b : 17-18).

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não apareça cercado envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam.

Para Bakhtin, todo enunciado é dialógico. Isso quer dizer que um enunciado é sempre heterogeneamente constituído, “pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso” (Fiorin, 2011b : 21–22).

3.4 O Uso Linguístico

Ao entendermos a enunciação como a instância mediadora entre a língua e a fala, tem-se que a língua é composta pelo sistema linguístico e a fala é a colocação em uso desse sistema. Essa separação parece dar a entender que “a fala remete exclusivamente ao exercício livre e individual da língua, apresentado como promessa de uma criatividade indefinida” (Bertrand, 2003 : 86). No entanto, como vimos ao tratar do conceito de dialogismo, um enunciado não se constrói individualmente, mas se coloca sempre em relação a outros. O que quer dizer que a fala é moldada também pelo uso que se estabelece do ponto de vista sociocultural e histórico. Com isso, alguns padrões de uso são mais beneficiados em detrimentos de outros. Denis Bertrand (2003 : 86) sugere que o uso linguístico é um elemento que influencia a fala pois, ao contrário dessa, o uso remete “às práticas pouco a pouco sedimentadas pelos hábitos das comunidades linguísticas e culturais ao longo da história”.

Para cobrir essa realidade linguística, Bertrand propõe uma “tricotomia” ao invés da dicotomia língua/fala, incluindo aí também os produtos do uso. O uso linguístico, de acordo com as normas de decoro, gênero, situação, sedimenta padrões relativamente estáveis que, em uma determinada

comunidade linguística, garante maior efetivação de entendimento entre enunciador e enunciatário. Bertrand (2003 : 87) explica:

Compreende-se que a enunciação individual não pode ser vista como independente do imenso corpo das enunciações coletivas que a precederam e que a tornam possível. A sedimentação das estruturas significantes, resultante da história, determina todo ato de linguagem. Há sentido “já dado”, depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações lexicais, fixado nos esquemas discursivos, controlado pelas codificações dos gêneros e das formas de expressão que o enunciador, no momento do exercício individual da fala, convoca, atualiza, reitera, repete ou, ao contrário, revoga, recusa, renova e transforma.

Percebe-se pela citação acima que os produtos do uso têm uma estreita relação com o conceito de dialogismo, isto é, todo enunciado se posiciona em relação a outro. Na música barroca destinada à corte europeia do sec. XVII por exemplo, existiam padrões composicionais que obedeciam a um determinado estilo musical esperado pelo público ao qual as obras eram destinadas. Assim, se o compositor quisesse ser “bem sucedido” em sua escrita, deveria compor algo novo, mas que se circunscrevesse a certos limites, orientados pelo decoro ao ambiente e à situação. O mesmo poderia ser dito a respeito da realização musical, ou seja, o modo como era esperado que o intérprete realizasse a performance.

Os produtos do uso não são significações estáveis e eternas, mas estão em constante transformação. Diversos são os diálogos possíveis do sujeito da enunciação com outros enunciados, podendo, inclusive, influenciar a práxis coletiva através de novas significações.

A enunciação a seu modo, convoca os produtos do uso que ela atualiza no discurso. Quando os revoga, ela pode transformá-los, dando lugar a práticas inovadoras, que criam relações semânticas novas e significações inéditas. E esses enunciados, por sua vez, se forem assumidos pela práxis coletiva, poderão cair no uso, nele se sedimentando e assim se tornando convocáveis, antes de se desgastarem e serem revogados. (Bertrand, 2003 : 88)

Na música, como também nas outras artes, se traçarmos um olhar do ponto de vista histórico, não é difícil perceber que, em alguns períodos, o uso privilegiado de determinados elementos são justamente evitados em outros e vice-versa. Essa passagem entre o acolhimento de novas formas de significações e o revogar de outras, bem como o possível retorno de elementos antes caídos no desuso, parece ilustrar bem a descrição de Bertrand acima.

O uso linguístico atua em consonância com o conceito de dialogismo e, resumidamente, poderíamos dizer que são ferramentas que consideram a linguagem em movimento, ou seja, examina o enunciado situando contextualmente e considerando o diálogo estabelecido com outros enunciados.

3.5 O Contrato Veridictório

Como visto, enunciado e enunciação são objetos distintos, no entanto, possuem uma estrutura similar. Nesse sentido, Greimas afirma que “a enunciação é um enunciado, cuja função predicativa é a intencionalidade e cujo objeto é o enunciado discurso” (Fiorin, 2016 : 36). O próprio semiotista lituano explica que:

A enunciação possui uma estrutura que é aquela do enunciado e que, conhecendo a estrutura do enunciado e conhecendo um dos elementos deste enunciado que foi manifestado, podemos, logicamente, pressupor a existência de outros elementos deste enunciado que se chama enunciação. (Greimas, 1974 : 10)

O que se pretende mostrar é que, a partir de um enunciado, podem-se localizar as marcas que remetem à enunciação — enunciação enunciada — mas, por trás dessas marcas, existe ainda uma intencionalidade implícita, uma “visão de mundo”, que é possível depreender do texto e que ajuda a construir a imagem do enunciador. Para ilustrar esse ponto, Fiorin (2015 : 139) utiliza o exemplo de um professor que diz *eu sou muito competente*, uma enunciação enunciada, explicitada no enunciado. No entanto, isso não serve de prova para constatar a competência do professor, isto é,

para construir uma imagem de um enunciador competente. Essa imagem será construída à medida que discorrer sobre os temas, na organização de suas aulas, dessa maneira, implicitamente estará dizendo *eu sou competente*. Sobre isso, Bertrand (2003 : 96–97) afirma que:

Já que a enunciação é considerada como um ato entre outros, porque como todo ato é orientada, voltada para um objetivo e uma “visão de mundo”, ela pode ser considerada como um enunciado cuja função é a “intencionalidade”. Essa intencionalidade se deduz da realização do ato de fala, assim como a intencionalidade de uma personagem da narrativa se lê, posteriormente, seguindo de trás para frente as transformações dos estados de coisas que ela provocou.

Para que essa intencionalidade se efetive enquanto produtora de sentidos, é preciso também levar em conta o sujeito que os apreende. O raciocínio é o mesmo do que foi tratado quando foram feitas considerações a respeito dos sujeitos da enunciação, mas o que pretendemos tratar agora é o tipo de contrato que se estabelece entre enunciador e enunciatário. Em outras palavras, quando o enunciador se enuncia, está implícito no enunciado que ele acredita no que enuncia, que toma como verdade o que diz. Para que exista uma aproximação entre a produção de sentidos e a apreensão desses pelo enunciatário é necessário que esse também creia no que foi enunciado como verdadeiro. Greimas (1974 : 16) ilustra esse contrato da seguinte maneira:

A enunciação é o lugar da veridicção. Quando eu digo, por exemplo, *a terra é redonda*, entre o *eu digo* implícito e *a terra é redonda* é que se situa ainda uma modalidade do tipo: *é verdade que a terra é redonda*. Isto quer dizer que transmito não somente a mensagem, mas também minha estimativa de caráter mais ou menos verídico desta constatação.

A essa relação implícita entre enunciador e enunciatário, dá-se o nome de contrato de veridicção. Esse contrato, que determina o estatuto veridictório do discurso, é regido pelo tipo de discurso e o contexto no qual está inserido o enunciado, ou seja:

A verdade ou a falsidade do discurso dependem do tipo de discurso, da cultura e da sociedade, pois o que vale para uma entrevista política não se aplica, por exemplo, ao texto literário, e o que se coloca para um discurso religioso na China não tem o mesmo valor no Brasil. (Barros, 2001 : 93)

O contrato veridictório não procura traçar uma teoria sobre o verdadeiro ou o falso em si mesmo, trata-se de “valores de verdade que cada um procura impor ao outro”, isto é, “o balanço incerto entre o ‘fazer crer’ de um lado e o ‘crer verdadeiro’ de outro” (Bertrand, 2003 : 99). Assim, o enunciador constrói uma imagem de si no intuito de convencer o enunciatário, ou seja, ter credibilidade em seu dizer e estipular como o enunciatário deve interpretar a verdade do discurso. Além disso, o dizer-verdadeiro do discurso está ligado também “a uma série de contratos de veridicção anteriores, próprios de uma cultura, de uma formação ideológica e da concepção, por exemplo, dentro de um sistema de valores, de discurso e de seus tipos” (Barros, 2001 : 93–94). Em um filme de super-heróis por exemplo, o enunciatário sabe da impossibilidade de alguém sair voando e atirar raios pelos olhos, no entanto, dentro daquele discurso aquilo é verdadeiro e deve ser interpretado como verdade. Do mesmo modo, em um discurso irônico, o contrato veridictório é apresentado da seguinte forma: entenda o inverso do dito. Quando Mozart, em sua obra K. 522 “Ein musikalischer Spass”, compõe propositadamente com o objetivo de que a música seja percebida como primária, monótona, com fraseado assimétrico, erros de harmonia, aparente confusão das claves utilizadas em alguns instrumentos, utilização de contrastes dinâmicos em momentos inoportunos, entre outros recursos, o compositor o faz com a ideia de satirizar compositores incompetentes. Nesse caso, o contrato veridictório sugere a sátira, o riso. Todos esses “deslizes” da composição devem ser tomados como piadas: o enunciador está imitando um compositor ruim.

Portanto, estabelecido o contrato veridictório, o convencimento do enunciatário se situará em relação às estratégias discursivas utilizadas pelo enunciador que, conseqüentemente, irá construir uma imagem de si a partir de sua enunciação. Assim, a estratégia discursiva e a imagem do enunciador

estão estreitamente ligadas, pois a imagem se construirá na medida em que o discurso é enunciado. Greimas (1974: 14) exemplifica duas estratégias discursivas através do exemplo de dois importantes oradores franceses:

Toda distância entre São Vicente de Paula e Bossuet no contexto francês situa-se aí. São Vicente de Paula, que era um mestre em retórica, dizia que era preciso pregar o Evangelho, pregar a boa nova: ela alcança, não há problema, se você disser verdadeiramente. Isso significaria, provavelmente, que se você assume inteiramente aquilo que você diz, aquele que está na outra ponta da mensagem aceitará e assumirá a mesma fé. Ao passo que, para Bossuet, para que a comunicação se efetue, é preciso ornamentá-la, é preciso agradar, utilizar a retórica inteira como meio de persuasão, como meio de efetivar a mensagem.

Na citação acima, percebem-se duas estratégias discursivas diferentes para convencer o interlocutor, duas estratégias em grande medida opostas, mas igualmente verdadeiras em seu contrato com o enunciatário — note-se que se trata de dois grandes oradores. Em cada uma, cria-se uma imagem também distinta do enunciador.

4

Análise

A partir dos princípios tratados no terceiro capítulo, iremos agora aplicá-los à área musical. Como visto, a abordagem enunciativa pode ser empregada em qualquer tipo de enunciado, todavia, para os propósitos deste trabalho — investigar a atividade do intérprete — escolhemos a performance musical como objeto de análise. Para isso, analisaremos a realização musical de dois violonistas da peça *Nocturnal* op. 70 de Benjamin Britten. O objetivo é identificar como se dá a construção do sentido em uma realização musical, a partir de um mesmo enunciado-partitura, bem como as estratégias discursivas dos enunciadores para sua efetivação.

4.1 Preâmbulo à análise

4.1.1 A Presença do Enunciador

Para iniciar nossa análise, vamos retomar as diferenças entre uma debreagem enunciativa e uma debreagem enunciativa. Como vimos, a existência da enunciação é pressuposta logicamente pela existência do enunciado, e através das marcas presentes no enunciado nos remetemos à enunciação. No enunciado, temos marcas enunciativas — pessoa, tempo e espaço —, ou o apagamento dessas marcas, constituindo assim um enunciado que não busca se remeter à instância enunciativa. No primeiro caso, temos marcas da enunciação no próprio enunciado, em outras palavras, uma enunciação enunciada. No segundo caso, não temos marcas da enunciação, em outros termos, um enunciado enunciado.

Quando o enunciador não deixa marcas de sua enunciação no enunciado, é criada uma debreagem enunciativa. O efeito de sentido criado nesse tipo de enunciado é o apagamento do sujeito da enunciação. Tal constatação pode parecer à primeira vista um ponto negativo, no entanto, esse apagamento serve a um propósito argumentativo/discursivo; pode exigir maestria do enunciador e com isso produzir efeitos de sentido muito

eficazes em um discurso. Por exemplo, em um romance onde a história parece se contar por si mesma, cria-se um efeito de objetividade ou uma naturalidade de causas e efeitos, por exemplo. Na música, o efeito de sentido pode ser, como descreve Manuel Barrueco no documentário *Bach & Friends* (2010), uma fusão entre intérprete e música:

Eu acho que, quando tocamos música, tentamos nos tornar a música. Deve-se começar uma peça musical e, então, como que acordar ao final tendo se tornado aquela música, tendo se tornado um com ela. Mas isso demanda um entendimento profundo da música (Tradução nossa).¹

No caso da debreagem enunciativa, o efeito é justamente o contrário: as marcas no enunciado se remetem à instância da enunciação. O sujeito quer ser percebido e enfatiza sua presença. Dessa forma, um narrador, por exemplo, mostra seu ponto de vista, palpita na narrativa. Na realização musical, o efeito criado pode ser o de um intérprete virtuoso que se coloca no discurso musical e para isso chama a atenção do espectador para sua capacidade técnico-musical, sua desenvoltura, seu virtuosismo, enfim, marcas que enfatizam o enunciatário. Logo, tanto a debreagem enunciativa quanto a debreagem enunciativa criam efeitos de sentido que estão estreitamente ligadas à imagem que o enunciatário cria de si no texto. Ambas são estratégias discursivas, não se trata de compará-las valorativamente. Em um mesmo texto, os dois tipos de enunciação podem se alternar. Da mesma forma, a estratégia discursiva de priorizar uma em detrimento da outra pode caracterizar um estilo do enunciatário ou uma opção deliberada. Quando levamos em conta o enunciatário, uma determinada estratégia pode se mostrar mais eficiente que outra.

As marcas enunciativas presentes no enunciado são categorizadas em pessoa, tempo e espaço. Cabe ao analista identificar ou propor como elas são identificáveis na linguagem que pretende analisar. No Capítulo 3, vimos que Carmo Jr. propõe a relação entre as categorias enunciativas

¹“I think when we are playing music we are trying to become the music. One should begin a piece of music and then just kind of wake up at the end having become that music, having been one to flow with it. But takes a deep understanding of music.”

aplicadas à música. Em nossa análise temos como objeto a realização musical a partir de seu registro em vídeo. Ou seja, os sons musicais são um dos elementos entre outros na construção do sentido do enunciado. Mas, como analisar esse texto? Um enunciado sincrético?

4.1.2 Enunciado Sincrético

No vídeo de uma realização musical, temos outras manifestações simultâneas ao som que também cooperam para a construção de sentidos do enunciado. No entanto, temos uma única enunciação, ou seja, não se trata de analisar várias enunciações que ocorrem ao mesmo tempo, isto é, colocar lado a lado uma enunciação sonora, outra visual, gestual, e assim por diante, nesse caso teríamos vários enunciados e não um enunciado sincrético. Baseado na teoria de Floch, Fiorin (2009 : 38) explica o funcionamento do enunciado sincrético:

Se houvesse uma enunciação para cada linguagem, o resultado seria colocar uma linguagem ao lado da outra, sem que houvesse uma superposição da forma de expressão e, por conseguinte, sem que dela resultasse um sincretismo. Ao contrário, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético. Essa estratégia constitui uma estratégia global de comunicação, que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e uma forma de expressão.

Assim, ainda que o enunciador se valha de vários meios para a produção de significados em sua enunciação, o enunciado é visto como um todo de significação. Em termos semióticos diríamos que diferentes planos de expressão seriam análogos no plano de conteúdo. Lindenberg Lemos (2016 : 340–341) explica:

O sincretismo é um mecanismo que pode ser observado na homologação de dois elementos do plano da expressão (ou de elementos de dois planos da expressão de substâncias distintas — verbal e musical,

verbal e visual, etc.) que geram a impressão de uma *homogeneização* do plano do conteúdo. Em outras palavras, as diferenças entre dois elementos do plano da expressão justapostos ou sobrepostos são suspensas e ambos parecem transmitir um mesmo sentido.

Em uma realização musical, ao nosso ver, temos justamente uma enunciação sincrética, entendida dentro dos limites conceituais descritos acima. Assim, investigaremos diferentes planos de expressão, presentes na realização musical, com o intuito de averiguar para onde convergem no plano de conteúdo.

4.1.3 Afastando-se da Intenção

O último ponto, antes de terminarmos este preâmbulo à análise, é a diferenciação entre intenção e intencionalidade. A análise enunciativa não se resume a inventariar marcas presentes no enunciado como um fim em si mesmo. As marcas apenas nos orientam em direção ao sentido estabelecido pelo sujeito. Assim, poderíamos dizer que existe uma intenção que orienta a enunciação, todavia, direcionar a investigação de um enunciado pela intenção restringiria sua produção a atos voluntários e conscientes. Dessa maneira, na atividade de um intérprete, entre as intenções interpretativas imaginadas para a realização musical, decorrente da análise da partitura, e a realização propriamente dita, podem haver muitas divergência, já que, além de fatores situacionais, o sujeito é também direcionado por determinações socioculturais e por buscas inconscientes (Barros, 2001 : 44).

Recorrendo a Greimas, Diana Barros (2001 : 44) explica a distinção entre intencionalidade e intenção:

A intencionalidade, distinta da intenção, não se identifica, para Greimas, nem com a motivação, nem com a finalidade, mas as engloba. Dessa forma, é possível conceber as transformações narrativas como uma tensão entre dois modos de existência, a virtualidade e a realização, como uma relação orientada, transitiva, entre sujeito e objeto.

A intencionalidade é o que se pode depreender pelo texto. Em outras palavras, a intencionalidade reside apenas no que se pode depreender do

realizado. É nessa perspectiva que vamos analisar os enunciados propostos, uma vez que nos ateremos não às intenções elusivas por trás de cada interpretação, mas aos efeitos que podemos depreender daquilo que está de fato disponível ao espectador. O conceito de intencionalidade enlaça e dá propósito aos elementos analíticos levantados e nos levará, assim, a uma possibilidade interpretativa ao final.

4.2 Análise

Como dissemos, nossa análise tomará como objeto duas gravações em vídeo de diferentes intérpretes executando *Nocturnal* op.70 de Benjamin Britten. Escolhemos dois intérpretes reconhecidos internacionalmente — ainda em atividade —, ambos com vasta produção discográfica: Paul Galbraith e Kazuhito Yamashita.² Não nos deteremos em descrever detalhes biográficos dos artistas, centralizaremos nossa atenção no texto produzido — aqui entendido como a totalidade da performance registrada em vídeo. Faremos o movimento de dentro para fora do texto, apenas na medida em que seja possível extrapolá-lo, ou seja, situá-lo em relação a outros enunciados, informações relacionais que tenham de fato deixado rastros no enunciado. A razão da escolha dessas duas interpretações, como ficará claro ao longo da análise, está no fato de que constituem não apenas estilos muito distintos do fazer performático, mas — argumentaremos — quase opostos. As interpretações de Galbraith e Yamashita se constituem assim como dois polos de um contínuo de escolhas enunciativas de que podem lançar mão os intérpretes de violão.

Inicialmente, vamos categorizar os tipos de marcas presentes no enunciado: (i) gestos corporais; (ii) gestos faciais e olhar; (iii) vestimentas e instrumento; (iv) considerações sobre a filmagem; (v) música. Primeiramente, serão feitas considerações sobre a presença ou a ausência das marcas,

²Os vídeos podem ser visualizados nos seguintes links. Paul Galbraith: 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=g1jFqnLmu8k>. Kazuhito Yamashita (em duas partes): 2016b, <https://www.youtube.com/watch?v=PVLZ-mna7gw> e 2016a, <https://www.youtube.com/watch?v=46TBoiSoY4k>.

categorizadas acima, e a relação enunciativa ou enunciativa que estabelecem no enunciado. Em seguida, faremos a relação dessas marcas com a intencionalidade, a estratégia discursiva e a imagem que o enunciador constrói de si.

4.2.1 Gestos Corporais

Se pensarmos em polos extremos da movimentação corporal de um instrumentista em uma realização musical, de um lado teríamos a ausência de movimentos. Essa perspectiva só é possível em casos extremos e experimentais.³ A ausência completa de movimentos na relação entre músico e instrumento resultaria em um não tocar. Em outras palavras, o músico que se propõe a executar determinada música, ainda que tenha o objetivo de realizar o mínimo de gestos possível, tem ao menos que fazer os movimentos físicos que lhe garantam a execução instrumental. De outro lado, teríamos a movimentação técnico/instrumental necessária acompanhada de movimentos corporais de outras ordens, ou seja, movimentos “excedentes” em relação aos gestos técnicos. Esses movimentos ditos excedentes podem chegar a extremos que podem ser percebidos pelo espectador como elementos que distraem dos elementos musicais propriamente ditos.⁴

Entre os dois extremos, vemos que esses gestos “excedentes” podem estar inseridos no enunciado performático e agregam significações visuais ao espectador. Jane Davidson (2002: 145) diz que esses movimentos corporais podem estar associados a características estruturais da música tocada e a intensões expressivas. A autora busca decodificar os movimentos utilizados na performance e determinar quais informações os movimentos podem estar transmitindo do performer para o público (Davidson, 2002: 146). Numa perspectiva teórica diferente, são em grande medida essas qualidades expressivas o que procuramos descrever.

Na interpretação de Paul Galbraith, notamos que o gesto corporal uti-

³Um exemplo de limite experimental é a realização de “4’33” de John Cage.

⁴Pode-se argumentar que a execução da “Sonata” de Leo Brouwer por Oman Kaminsky Lara (2013) é, para alguns, um caso extremo como o aventado acima para a gestualidade facial. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=NNryFHjF9NA>

lizado é quase que inteiramente voltado à execução técnica, com exceção de alguns momentos em que seu tronco se movimenta levemente para as laterais, acompanhando o próprio movimento dos andamentos musicais, e em algumas respirações mais profundas que se refletem em um leve movimento físico, coincidindo com a ênfase dada musicalmente a algum elementos da peça. Esses movimentos “excedentes” restam ainda assim muitíssimo sutis e não predominam na performance. Assim, o efeito de sentido causado pela depuração gestual é o de transcendência física e profunda imersão no universo dos sons.

O corpo do intérprete colocado em menor evidência configura um apagamento dos traços de pessoa. Podemos assim argumentar que as escolhas gestuais de Galbraith apontam para um registro enuncivo.



Na interpretação de Yamashita, observamos exatamente o contrário. Ele utiliza um grande repertório de movimentos corporais. Os gestos utilizados em grande medida acompanham elementos sonoros. Assim, por exemplo, na seção da música intitulada “Dreaming”,⁵ onde tem-se um andamento lento com acordes que devem manter-se ressoando, ao final do ataque de mão direita de cada acorde sua mão direita parece “empurrar” o som em direção a plateia. Na mesma seção mais adiante, ao invés de repetir o mesmo gesto em um trecho com características musicais parecidas, Yamashita ao final dos acordes conduz o violão em direção ao público para longe de seu corpo, como se esse gesto fosse manter o som prolongado por mais tempo.

Outro exemplo é a gestualidade corporal empregada na seção “Restless”.⁶ Nessa parte da música, o corpo do intérprete se move incessantemente de um lado ao outro alterando a posição do instrumento em relação ao público,⁷ o que intensifica o caráter inquieto dessa seção, como indicado

⁵A 7’51” da parte 1 da performance de Yamashita mencionada na nota 2 acima.

⁶A 3’30” da parte 1 da performance de Yamashita mencionada na nota 2 acima.

⁷Esse movimento, além de um efeito gesto-visual, gera efetivamente uma contraparte acústica. Ao girar a boca do violão para diferentes lados da plateia, a qualidade do som que chega a cada momento ao ouvinte é modificada.

na partitura. No entanto, no trecho final da obra, quando se inicia o tema de John Dowland — *Come, heavy sleep* —,⁸ onde Britten faz a indicação “Slow and quite”,⁹ Yamashita mantém-se muito mais econômico em relação aos movimentos corporais, praticamente parado, fazendo apenas gestos suaves e lentos de mão direita em notas ou acordes localizados em finais de frase, causando o efeito visual de prolongação do som.

É possível ver abaixo uma seleção de imagens extraídas da execução de *Nocturnal* que ilustram a variação de gestos empregados por Yamashita:



Figura 4.1 – Gestos corporais de Yamashita em performance da peça *Nocturnal*

Poderíamos fazer uma análise trecho a trecho da música inventariando seus gestos e relacionando-os com os efeitos de sentido causado, no entanto, o que nos interessa para os propósitos desta pesquisa é a relação que Yamashita estabelece entre seu corpo e a realização da obra. O intérprete coloca seu corpo em evidência, empregando gestos físicos que produzem sentidos visuais em sua execução. A colocação em primeiro plano do corpo do intérprete vem colocar em evidência presença do enunciador por meio da categoria de pessoa, construindo assim o registro enunciativo.

⁸Não é nossa intenção analisar a composição de Benjamin Britten, mas tão somente as especificidades suas execuções. É, entretanto, relevante mencionar que se trata de uma obra composta sobre o tema de John Dowland mencionado no texto. Diferentemente de outras composições tradicionais, Britten não inicia com um tema seguido de suas variações, mas, inversamente, apresenta-nos as variações para chegar, no final, ao tema, que teremos reconhecido aqui e ali em meio às diversas variações propostas.

⁹A 4'50" da parte 2 da performance de Yamashita mencionada na nota 2 acima.

4.2.2 Gestos Faciais e Olhar

Assim como a movimentação do corpo, os gestos faciais e o olhar também agregam sentidos em uma realização musical. Em nossa vida social, muitos gestos são utilizados produzindo significações: um sorriso, a contração dos músculos da face, o levantamento das sobrancelhas, olhos semicerrados, etc. Davidson (2012 : 614) afirma que: “Intuitivamente, todos sabemos que contamos com expressões faciais para comunicar intensões emocionais em relações sociais: a face revela sugestões sobre o estado emocional da pessoa que encontramos.”¹⁰ Da mesma forma, o olhar, combinado com gestos faciais, atribuem sentidos a um enunciado.

Na execução técnica de alguns instrumentos musicais, o gesto facial pode ser minimizado, pois é necessário a utilização de alguns músculos faciais para a própria execução dos instrumentos, como é o caso dos instrumentos de sopro. No violão, o instrumentista não está cerceado por essa relação, ou seja, não necessita de músculos faciais para executar seu instrumento.

Com isso, analisando os vídeos, notamos que Galbraith praticamente não abre os olhos em sua interpretação, exceção feita a momentos de mudança de posição da mão esquerda onde o intérprete acompanha com os olhos o gesto técnico, aparentemente para garantir a eficácia do movimento. O efeito de sentido causado é de total imersão na música, grande concentração e excelência técnica, pois, salvo os poucos momentos como o descrito acima, o intérprete não precisa nem mesmo acompanhar visualmente seus movimentos técnico/instrumental.

Galbraith utiliza, conquanto, alguns gestos faciais bastante sutis em sua interpretação, como: levantamento das sobrancelhas, contração de músculos da face e movimentos labiais, geralmente associados a sua respiração. Esses gestos aparecem sublinhando alguns momentos musicais: a melodia expressiva do tema de Dowland ao final da peça, respirações associadas a entrada de vozes na composição, caráter sério ou melancólico de alguns

¹⁰Tradução nossa para: “Intuitively, we all know that we rely on facial expressions for the communication of emotional intention in social meeting: the face revealing vital cues about the emotional state of the person encountered.”

trechos.

Os gestos faciais, ainda assim, são discretos no enunciado e estão associados, basicamente, a trechos com relevância na composição. Considerando sua sutileza, é preciso notar que não aparecem em conjunto com algum movimento corporal mais largo por exemplo, o que poderia dirigir a atenção do rosto para os movimentos do corpo. Por outro lado, é importante notar que a execução estudada nos apresenta uma gravação em estúdio, em que o rosto é frequentemente focalizado. Em um outro contexto, como o de um ouvinte situado na plateia em um concerto ao vivo, esses gestos faciais talvez passassem despercebidos, dada a distância. Sendo assim, notamos esses gestos com relativa facilidade pois o tipo de filmagem utilizado¹¹ apresenta trechos onde o enquadramento evidencia a face do intérprete, favorecendo a percepção dessa gestualidade. Todavia, se a filmagem fosse como do vídeo de Yamashita, ou seja, relativamente longe do intérprete, a partir da localização de alguém na plateia, tais gestos poderiam nem ser notados.

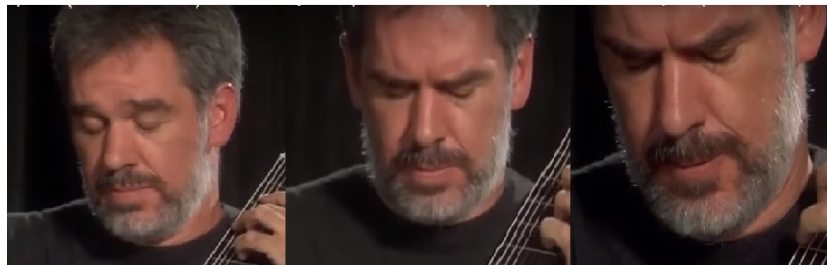


Figura 4.2 – Gestos faciais de Paul Galbraith em performance da peça *Nocturnal*

Assim, apesar de notarmos que Galbraith usa gestos faciais como forma de salientar elementos musicais, é possível argumentar pelas mesmas considerações feitas à sua utilização dos gestos corporais, ou seja, o intérprete os utiliza de forma bastante sutil e esparsa durante sua interpretação. Em nenhum momento, os gestos faciais chamam mais atenção que os elementos sonoros por exemplo, a ponto de mudar a direção do ouvinte da música

¹¹Voltaremos a esse assunto, os tipos de filmagem. Ver item 4.2.4.

para a figura do intérprete. Quanto à utilização do olhar, Galbraith toca de olhos fechados, o que parece ser o único recurso mais saliente capaz de criar algum efeito de sentido através desse elemento que compõe seu enunciado, o não olhar. A ausência de um olhar dirigido nos remete às diferenças entre uma debreagem enunciativa e uma enunciava. Como dizíamos, a segunda se configura justamente pelo apagamento — a ausência — das marcas da enunciação.

Dessa maneira, assim como para os gestos corporais, configura-se um apagamento das marcas de pessoa. O intérprete torna esses elementos o mais discreto possível, contribuindo para as características enuncivas desse enunciado.



Na interpretação de Yamashita, o intérprete utiliza uma paleta variada de modos de utilização do olhar na realização musical. Em alguns momentos, toca de olhos fechados, em outros monitora a movimentação da mão direita ou esquerda, ou ainda utiliza um olhar fixo em algum ponto do palco, criando um efeito de sentido de um olhar distante, como se estivesse divagando em algum pensamento profundo.

Yamashita também utiliza gestos faciais, como o levantamento da sobrancelha, contração ou relaxamento dos músculos da face. A utilização do olhar e dos gestos faciais vêm, quase sempre, acompanhados de movimentos corporais que se completam na atribuição do efeito de sentido. Assim, quando o intérprete toca o tema de John Dowland por exemplo, seus gestos corporais são leves, associados a um semblante relaxado dos músculos da face e olhos fechados, causando um efeito de sentido que poderíamos descrever como devaneio, pensamentos longínquos, melancolia. Esses estados de espírito estão em consonância com os próprios efeitos de sentido musicais.

No vídeo de Yamashita, seus gestos faciais são mais difíceis de serem precisados, em comparação com os de Galbraith, pois o registro é feito relativamente distante do intérprete. No entanto, sua performance possui muitas informações visuais, como a utilização de todos os gestos analisados

até agora, o que cria uma relação com o público onde os sentidos visuais se apresentam como relevantes para a construção do sentido do enunciado. Assim, ainda que esteja relativamente distante visualmente, o espectador, possivelmente, estará atento para os gestos físicos do intérprete.

Yamashita coloca-se em primeiro plano no enunciado, seja através de gestos corporais, modos de olhar, expressões faciais, em outras palavras, usa desses recursos para destacar a categoria de pessoa e reforçar as características enunciativas.

4.2.3 Vestimentas e Instrumento

Neste tópico analisaremos outros dois elementos que também compõem a parte visual do enunciado e estão associados a escolhas do intérprete: as vestimentas e o instrumento utilizado.

Galbraith utiliza calça social e moletom, ambos em única cor e em tons escuros. A escolha desse vestuário pelo intérprete parece ter duas funções em sua realização musical. A primeira é não desviar a atenção do elemento sonoro, ou seja, não chamar a atenção do enunciatário para elementos não musicais, nesse caso, as roupas. Além de recorrer a cores sóbrias, a roupa utilizada é quase da mesma cor que o próprio espaço, isto é, não se destacam do ambiente ao fundo. A outra função parece estar ligada à execução instrumental, uma vez que as roupas moldam-se facilmente ao corpo, deixando-o livre para a execução dos gestos técnico-musicais.

No caso de Yamashita, o intérprete veste-se de acordo com o esperado para uma situação de recital, ou seja, usa um traje de gala. Nessa gravação, provavelmente, um *smoking*. Nesse aspecto, colocando-o em relação a outros enunciados, Yamashita mantém o decoro à situação, ou seja, da continuidade com uma tradição já instaurada de vestimentas.

Comparando os dois intérpretes poderíamos dizer que, em relação as roupas utilizadas, Galbraith, mesmo utilizando roupas não chamativas, faz um movimento divergente ao esperado pelo enunciatário. Nesse caso, poderia chamar mais atenção que Yamashita, que utiliza vestimentas em conformidade com o esperado. No entanto, os intérpretes estão em situ-

ações diferentes, Yamashita em um recital ao vivo, frente a frente com o público, e Galbraith em estúdio.

Outro ponto, é o instrumento que os intérpretes utilizam e a técnica empregada. A obra *Nocturnal* foi escrita por Britten para violão solo. Apesar disso, comparando os intérpretes, notamos diferentes escolhas nesses aspectos. Yamashita utiliza um instrumento tradicional de seis cordas, e o posicionamento do instrumento em relação ao intérprete, com a utilização de um apoio para o pé esquerdo, possui similaridades com a técnica de Francisco Tárrega,¹² ou seja, fortemente ancorado na tradição.



Figura 4.3 – Similaridade no posicionamento de Tárrega e Yamashita

Galbraith utiliza um violão de oito cordas que ele mesmo ajudou a desenvolver junto com o luthier David Rubio, chama-se violão Brahms.¹³ O instrumento tem uma tessitura maior que o violão de seis cordas, já que possui além das seis cordas tradicionais do violão uma corda grave e uma corda aguda adicionais. Esse alargamento da tessitura do instrumento possibilita ao intérprete recursos impraticáveis no violão de seis cordas.

¹²Francisco Tárrega (1852–1909) foi um compositor e violonista de importância central no estabelecimento das técnicas de violão que vigoram em grande medida até a atualidade.

¹³O nome do violão está ligado à história de pesquisa interpretativa que realizou Galbraith e que o levaram a buscar um instrumento *sui generis* como o que toca hoje.

Podemos citar dois exemplos na interpretação de Galbraith onde o violão Brahms cria condições inexecutáveis ao violão de seis cordas. O primeiro diz respeito à seção “Dreaming”, na qual Britten escreve trechos em harmônicos artificiais.¹⁴ Galbraith, nesses trechos, consegue fazer a mescla de notas em harmônico e notas tocadas normalmente, graças ao seu violão de maior tessitura. Essa escolha atribui um interessante efeito polifônico à passagem, pois a diferença de timbre evidencia a independência das vozes. O segundo ocorre na seção final “Slow and quiet”, onde o tema de Dowland aparece. Nessa seção, o intérprete, em muitos momentos, toca a linha do baixo uma oitava abaixo, fazendo referência direta ao próprio Dowland, já que a peça foi escrita para voz e alaúde, instrumento que possui maior tessitura para o grave que o atual violão de seis cordas.

Uma outra decorrência da utilização do violão Brahms é a economia de movimento na mão esquerda para o intérprete, quando comparado com o violão de seis cordas. Em muitos trechos que exigem mudança de posição da mão esquerda no violão tradicional, é possível executá-los em uma única posição no violão Brahms.

O aspecto visual da execução de Galbraith ao violão Brahms chama a atenção. O violão possui um espigão que se apoia em cima de uma caixa acústica, também pensada e desenvolvida pelo próprio Galbraith em parceria com o luthier Antônio Tessarin. Visualmente, a postura do intérprete com o instrumento se assemelha mais ao posicionamento para tocar um violoncelo do que um violão. O que quando comparado a outros enunciados de violonistas ajuda a construir uma imagem do enunciador Paul Galbraith. Um violonista “alternativo” que busca ir além do já consolidado pela tradição violonística.

¹⁴Harmônicos naturais são feitos por um abafamento da corda com a mão esquerda em pontos selecionados — principalmente, no meio, no terço ou no quarto da corda — e um toque regular na corda com a mão direita. Harmônicos artificiais são feitos pelo pressionamento regular da corda com a mão esquerda na nota desejada; a mão direita fará tanto o abafamento como o toque, usando os posicionamentos selecionados que, nos naturais, cabem à mão esquerda.



Figura 4.4 – Paul Galbraith tocando o violão Brahms

Apesar de inusitado — atraindo potencialmente a atenção para o enunciador — o posicionamento de Galbraith com o violão Brahms parece ir ao encontro de algumas considerações feitas sobre seu fazer enuncivo em relação ao gesto corporal. Diferentemente de Yamashita, onde todos os pontos de contato do instrumento são com o corpo do instrumentista, permitindo que o intérprete se movimente livremente e o violão acompanhe seus gestos, o violão Brahms, além dos pontos em contato com o corpo do intérprete, possui um outro ponto de contato: a extremidade do espigão com a caixa de ressonância. Logo, a possibilidade de movimentar-se com o violão se reduz, pois o espigão precisa ficar posicionado fixamente na caixa de ressonância. Por outro lado, o corpo do intérprete, em geral, e os braços, em particular, podem manter-se relaxado e livre para a execução de gestos técnicos, uma vez que não é ele — o corpo — que sustenta o peso e o equilíbrio do instrumento. Em outras palavras, o desenvolvimento de um violão que atendessem as expectativas, as necessidades e a busca estética e interpretativa de Galbraith acabou por priorizar aspectos gestuais

enuncivos de sua performance.

4.2.4 Considerações sobre a Filmagem

A filmagem feita nos dois vídeos analisados possuem características distintas. Dessa maneira, retomando a noção de níveis enunciativos trabalhadas no item 3.2 do capítulo anterior, podemos dividir o enunciado em dois níveis enunciativos: a filmagem e o intérprete. Em outros termos, no enunciado temos a debreagem no nível do intérprete, sujeito instaurado no discurso, mas também temos o ponto de vista da filmagem que direciona o olhar do enunciatário sobre o enunciado. Fazendo um paralelo com um romance, por exemplo, teríamos a debreagem no nível da personagem e outra no nível do narrador, respectivamente.

A despeito das diferenças de qualidade de imagem, já que no enunciado de Galbraith temos uma filmagem profissional e na de Yamashita um registro amador, o direcionamento da enunciação pela filmagem é o que nos interessa reter aqui.

No enunciado de Yamashita, temos um registro amador que procura enquadrar o intérprete do ponto de vista de alguém que assisti ao seu recital. Assim, o enquadramento é um só do início ao fim do vídeo. O aspecto amador pode ser notado: pela baixa qualidade do áudio e imagem; pelo registro muitas vezes trêmulo do vídeo; pela não edição do vídeo, ou seja, a filmagem não possui nenhum corte; pela presença de barulhos externos à realização musical, como tosses na plateia.

Assim, a filmagem registra o recital do ponto de vista de um ouvinte que estaria presente ao vivo na realização musical. O aspecto amador da filmagem ajuda a construir a imagem do enunciador Yamashita, um grande virtuoso do instrumento. Essa depreensão é possível pelo fato de assistirmos a uma interpretação repleta de virtuosismo. Ademais, a informação de que a filmagem não possui cortes ou qualquer tipo de “correção”, engrandece ainda mais sua imagem de virtuoso, pois, nesse tipo de registro, não é possível realizar múltiplas tentativas construir essa performance virtuosa.

No enunciado de Galbraith temos um registro profissional, ou seja, uma boa qualidade de imagem e som, um espaço “adequado” para captar a performance, além da presença provável de alguns profissionais para cuidar desde o aspecto visual do local da gravação até operadores de câmera, engenheiro de som, etc., presença essa subentendida pela alta qualidade do produto final.

O papel da filmagem é muito diferente do vídeo de Yamashita. No enunciado de Galbraith, a filmagem direciona o olhar do enunciatário, através de diversos tipos de enquadramento: o corpo todo, apenas a mão direita, por cima do intérprete, enfim, uma diversidade de “pontos de vista”.



Figura 4.5 – Enquadramentos da filmagem de Galbraith

Outro recurso utilizado é a câmera em movimento circundando o intérprete, com recurso de zoom in e zoom out. O efeito de sentido causado pela filmagem é registrar em detalhes a profunda imersão na música, além de sua transcendência técnica e refinamento interpretativo. Para o enunciatário, cria-se uma perspectiva contemplativa da performance, onde o observador acompanha o virtuosismo do intérprete em todos os seus detalhes. Ademais, como já apontado, esses enquadramentos estão em relação direta com as questões de gestualidade discutidas nos dois pontos anteriores. A

gestualidade econômica de Galbraith se combina com essas perspectivas de planos mais próximos e mais distantes — mas nunca tão distantes quanto a perspectiva de gravação de Yamashita. Uma gestualidade sutil só pode se fazer perceber de mais perto.

Diferentemente do que foi tratado até aqui para a gestualidade, o uso de câmera aponta para registros invertidos. Se a análise vinha apontando para um registro enuncivo para a performance de Paul Galbraith e enunciativo para a de Kazuhito Yamashita, o uso de câmera sugere o inverso. A proximidade da câmera e a mudança de pontos de vista no caso de Galbraith simula uma interação do enunciatário com a cena e a execução. A falta de fundo também aproxima Galbraith criando uma possível relação eu-tu. Por outro lado, na performance de Yamashita, o enunciatário está colocado à distância, como um terceiro que não interage diretamente com a cena. A respeito do uso de câmera em anúncios publicitários, Lindenberg Lemos (2007 : 76) afirma:

Nos três anúncios que se servem de variações no enquadramento da câmera, fizemos notar que, consistentemente, as focalizações mais aproximadas dos atores eram usadas em momentos de mais intensidade passional. Por outro lado, um maior distanciamento da câmera, com apreensão de mais elementos do cenário, está ligado aos momentos de esclarecimento, com “explicações” de questões deixadas em suspenso, enfim, tem relação com os conteúdos *cognitivos* em geral.

De fato, é a câmera mais próxima que nos deixa ver os gestos faciais e especular acerca das mudanças nos estados passionais de Galbraith. Ainda assim, a equação enunciva ou enunciativa se constrói na composição dos diversos elementos. Diferentemente do *corpus* analisado pela autora, a câmera nessas performances musicais parecem estar fortemente atreladas à questão da gestualidade e se combinam harmonicamente com os estilos gestuais que discutimos, ou seja, deixa ver pela distância os movimentos expansivos de Yamashita e busca as nuances faciais na proximidade de Galbraith.

Um outro ponto essencial que discutíamos no início deste item é a

diferença entre o narrador e a personagem. Se as escolhas de câmera aproximam o enunciatário, o ator do enunciado Paul Galbraith mantém-se em sua postura enunciativa, em nada interagindo com essa figura que se aproxima. No caso de Yamashita, por mais distantes que estejamos, sua postura e seus gestos convidam o enunciatário a interagir com a performance.

4.2.5 Música

Investigaremos agora os elementos sonoros do enunciado. Para isso, utilizaremos a tabela de do Carmo Jr. (2007 : 175) onde o autor separa categorias sonoras relativas ao enunciado e à enunciação. Por enquanto, nos deteremos em identificar como essas categorias aparecem marcadas nos enunciados de Galbraith e Yamashita, ou seja, não relacionaremos, por ora, essas marcas com questões como a de intencionalidade ou estratégias discursivas, tarefa do próximo tópico.

| CATEGORIAS DO ENUNCIADO | | CATEGORIAS DA ENUNCIÇÃO | |
|-------------------------|---------------|-------------------------|-------------------|
| ALTURA | grave : agudo | ANDAMENTO | adagio : allegro |
| DURAÇÃO | longo : breve | DINÂMICA | piano : forte |
| INTENSIDADE | forte : fraco | TIMBRE | classe aberta (?) |

Tabela 4.1 – Categorias do enunciado e categorias da enunciação

A separação feita por Carmo Jr. sugere que dentro das categorias do enunciado estão os elementos mais invariáveis na realização musical, ou seja, informações presentes na partitura que garantem a identidade da obra. Caso haja um grande desvio dessas categorias, pode-se comprometer o próprio reconhecimento da obra pelo enunciatário.

Todavia, as categorias do enunciado não são estanques e há espaço para alguma variação. Como veremos, nos dois enunciados analisados, os intérpretes alteram parcialmente as categorias do enunciado em determinados trechos. Apesar disso, não há questão de que ambas as execuções são instâncias da peça *Nocturnal* de Benjamin Britten.

Por outro lado, as categorias da enunciação são o espaço por excelência

da manifestação da subjetividade do intérprete. Através dessas categorias, o intérprete deixa marcas contundentes da enunciação no enunciado. Britten, em sua notação, faz indicações sobre andamento, dinâmica e mesmo timbre. No entanto, essas indicações, quando comparadas às realizações musicais dos intérpretes, parecem ser tomadas como sugestões, ou ao menos são interpretadas de maneira muito distintas por cada um.

É assim que percebemos que as alterações enuncivas mantêm-se, como prevê o modelo de Carmo Jr., muito sutis e localizadas. Em contrapartida, as categorias enunciativas, apesar de registradas na partitura, são pouco fieis à marcação original e se configuram em um espaço de franca variabilidade. Assim, vemos confirmada a ideia de Carmo Jr. que os andamentos, dinâmica e timbres não se configuram como o centro de identidade da obra, permitindo grande variação. Igualmente, percebemos que as categorias do enunciado — altura, duração e intensidade —, dada sua pouca variabilidade, parecem garantir o núcleo de identidade da obra *Nocturnal*.

Categorias do Enunciado

Todas as categorias presentes na tabela de Carmo Jr., tanto as enuncivas quanto as enunciativas, apresentam-se conjuntamente em uma realização musical. Como diz do Carmo Jr. (2007: 165): “Quando um pianista pressiona uma única tecla de seu piano, ela está mobilizando todas essas variáveis simultaneamente”. Assim, a diferença nas performances, pensando em seu aspecto sonoro, está nas diferentes formas de mobilizar essas categorias e os valores atribuídos a cada uma delas.

Poucos são os momentos onde Galbraith e Yamashita alteram alguma das categorias do enunciado quando comparamos com a disposição proposta pela notação do compositor. Como já mencionamos, Galbraith em alguns momentos do trecho “Slow and quiet”, toca algumas linhas do baixo uma oitava abaixo do que está notado, fazendo referência ao alaúde, instrumento para o qual John Dowland originalmente escreveu esse tema. Da mesma forma, na seção “Uneasy”, tanto Yamashita como Galbraith parecem não seguir estritamente a notação das pausas, no entanto, criam o

efeito de sentido de ansiedade, como sugerido pelo compositor. Em outras palavras, há alterações nas categorias enuncivas sem contudo comprometer o enunciado de Britten.

As categorias enuncivas podem se fazer suficientes em uma análise sobre a notação, mas em uma realização musical não conseguem explicar todos os sentidos envolvidos. do Carmo Jr. (2007 : 164) ilustra essa insuficiência ao comparar a realização da pianista Marta Argerich com a de um programa de computador, sem variações nas categorias enunciativas:

Quando Chopin compôs seu prelúdio, ele *selecionou* cronemas [duração], dinamemas [intensidade] e tonemas [alturas] e os arranjou de tal maneira a construir um enunciado musical, o “prelúdio op.28, n.4”. Esse enunciado é a *atualização* de um conjunto de possibilidades *virtuais* do sistema. Ao contrário, as interpretações de Marta Argerich e do Logic Áudio são diferentes *realizações* daquele enunciado. Cada uma dessas realizações representa um acréscimo de sentido ao enunciado “prelúdio op. 28, n.4”. Esse acréscimo dá-se pela *seleção* de valores de andamento, dinâmica e timbre (invisível ao *waveform*).

O programa Logic Áudio, da citação acima, possui uma única medida para todas as categorias enunciativas, ou seja, do começo ao fim da peça tocará com o mesmo andamento, a mesma dinâmica e o mesmo timbre. Segundo Carmo Jr., na realização musical do Logic Áudio, cria-se um efeito de sentido de uma insuficiência enunciativa. Em outros termos, ainda que a pianista e o programa de computador realizem “corretamente” as categorias enuncivas, os efeitos de sentido produzido são muito distintos. Isso se dá pela mobilização das categorias enunciativas feitas pela pianista, em oposição à não mobilização dessas pelo programa de computador.

Da mesma forma, seria improdutivo basear-se nas categorias enuncivas para traçar os efeitos de sentido criados nas realizações musicais de Galbraith e Yamashita, ainda que ambos intérpretes, como visto acima, façam alterações pontuais em relação ao enunciado de Britten. Por isso, nos deteremos mormente nas mobilizações das categorias enunciativas dos intérpretes.

Categorias da Enunciação

As categorias enunciativas, diferentemente das enuncivas, apresentam muitas diferenças nas realizações de Galbraith e Yamashita. Como vimos, Britten faz indicações sobre andamento, dinâmica e mesmo timbre em sua notação, no entanto, cada intérprete as realiza “à sua maneira”, ou seja, tomando-as como sugestão, interpretando-as diferentemente, ou mesmo indo “contra” a notação.

Em uma realização musical, como dizíamos, todas as categorias apresentam-se em simultâneo e são mobilizadas pelo intérprete. A tabela abaixo, sugerida por do Carmo Jr. (2007 : 164),¹⁵ ilustra essa relação de co-ocorrência e nuances das categorias enunciativas:

| | ← ou...ou → | |
|-----------|-------------------|-------|
| ANDAMENTO | adagio : allegro | ↑ |
| DINÂMICA | piano : forte | e...e |
| TIMBRE | classe aberta (?) | ↓ |

Tabela 4.2 – Co-ocorrência das categorias enunciativas

Essas três categoria enunciativas nos dão “pistas” do ato enunciativo de cada intérprete, no entanto, essas marcas podem ser ainda mais esmiuçadas. Carmo Jr. utiliza conceitos da semiótica tensiva de Zilberberg aplicados à música e afirma que podemos nos aproximar de cada categoria com um olhar ainda mais criterioso, ou seja, é possível atribuir subvalores. Assim, subdivide as categorias pelos seus valores de *direção*, *posição* e *elã*. Resumidamente, poderíamos dizer que ao elã atribui-se os valores de constância, ou seja, o que podemos classificar como relativamente estável,

¹⁵A tabela de Carmo Jr. reproduzida aqui trazia originalmente os termos *grave* e *presto* para a categoria de andamento. Escolhemos por substituí-los pelos termos *adagio* e *allegro* para unificá-los em relação à tabela, também proposta por Carmo Jr. que apresentamos nos itens 3.1.3 e 4.2.5 acima. *Grave*, *adagio*, *allegro* e *presto* são todos termos para a expressão de variações de andamento. Mais que oposições polares, essa categoria se constrói por graus escalares. A escolha de nomes busca apenas ilustrar as oposições estruturantes do sistema. Qualquer outra escolha do largo inventário de andamentos convencionados na prática musical seria igualmente pertinente.

a direção confere-se aos valores de movimento interno ao elã, e a posição com a mudança de eixo do elã. Ou em sentido inverso, através da direção e da posição chegamos ao elã.

Dessa maneira, indicações como *andante*, *largo*, *presto*, *adagio*, *allegro* indicam valores de constância — elã — do andamento, isto é, a partir de uma visão geral de uma seção ou da peça inteira, chega-se ao que se mostra relativamente estabilizado. As indicações de *rallentando*, *acelerando* indicam as variações ou movimentações internas — direção — do elã. Por fim, existe a possibilidade de deslocar o eixo do elã — posição —, em outros termos, a mobilização do elã no sentido de antecipação ou retardo da métrica, como a síncopa e o contratempo.¹⁶

Carmo Jr. faz as mesmas considerações sobre a categoria de dinâmica onde o elã se refere à sensação percebida entre polaridade *piano* e *forte*, a direção em *decrescendo* e *crescendo*, e a posição em *callando* e *sforzando*. A tabela apresentada por do Carmo Jr. (2007 : 172)¹⁷ sintetiza os subvalores dessas categorias:

| ANDAMENTO | |
|-----------|---------------------------|
| DIREÇÃO | rallentando : accelerando |
| POSIÇÃO | síncopa : contratempo |
| ELÃ | adagio : allegro |
| DINÂMICA | |
| DIREÇÃO | decrescendo : crescendo |
| POSIÇÃO | callando : sforzando |
| ELÃ | piano : forte |

Tabela 4.3 – Foremas de andamento e dinâmica

O autor classifica o timbre como uma classe aberta, ou seja, não faz

¹⁶Não se restringe exclusivamente à síncopa e contratempo notados, mas também diz respeito à *sensação* ou efeito de sentido que esses dois elementos podem causar na realização musical quando mobilizado pelo intérprete, ou seja, podem estar notados seguindo a métrica do elã mas, na realização musical, causarem o efeito de sentido de antecipação ou retardo.

¹⁷Aqui também escolhemos alterar os termos para o elã do andamento nos mesmos termos do que foi justificado na nota 15.

generalizações quanto à aplicação dessa categoria de um modo geral. No entanto, se soubermos com qual formação instrumental será feita a realização musical é possível fazer abstrações do mesmo gênero, no caso de nossa análise, uma peça escrita para violão solo. Uma das características pela qual o violão é conhecido é pela sua grande gama de possibilidades timbrísticas. Assim, dependendo da região em que a mão direita ataca a corda — perto do cavalete, na boca do violão, em cima do traste do instrumento, bem como as possibilidades entre esses pontos mencionados —, o tipo de toque da mão direita — frontal, lateral, com apoio, sem apoio —, além de o toque poder ser feito com unha ou sem unha, todas essas variáveis possibilitam uma grande gama de timbres ao instrumento.

Dadas as possibilidades timbrísticas do violão, também podemos classificar em subvalores a utilização dessa categoria. Dessa forma, o timbre que se mostra mais utilizado será o *elã*, as variações desse timbre pelas possibilidades técnicas descritas acima será sua direção, e a mudança súbita do *elã*, como a modificação de um timbre *sul tasto* para *sul ponticello*,¹⁸ por exemplo, será a posição.



À luz dos conceitos discutidos acima, percebemos significativas diferenças entre as interpretações de Galbraith e Yamashita. Não pretendemos aqui fazer uma análise exaustiva de todas as partes da obra. Como na análise dos outros aspectos como filmagem e gestualidade, etc., selecionamos uma parte onde as estratégias ficam francamente em evidência, sendo, portanto, um trecho exemplar para a análise. Vamos nos ater, portanto, na primeira seção da música intitulada “Musingly”, onde o compositor sugere através da marcação *very freely* uma “ambientação” de liberdade na execução da música, onde já são perceptíveis as escolhas diferentes em cada uma das categorias enunciativas. Interessante notar que a própria escrita do compositor, ainda que fosse seguida estritamente pelo intérprete, sugere

¹⁸*Sul tasto* é o toque da mão direita na região da escala do violão. *Sul ponticello* é o toque da mão direita executado próximo ao cavalete.

um “tocar livremente”, todavia, como nosso objeto é a realização musical e não o enunciado do próprio compositor, nos deteremos nas interpretações.

Primeiramente nos debruçaremos sobre a categoria de andamento. Na seção “Musingly”, apesar do efeito de sentido de liberdade na execução de Galbraith, notamos que o elã é relativamente fácil de depreender, uma vez que é perceptível uma constância no pulso estabelecido. A interpretação não é “metronômica”,¹⁹ percebemos com clareza os *accelerandos* e *rallentandos* do intérprete — subcategoria de direção —, o que, por contraste, evidencia a própria constância do elã. Nos finais de frase, geralmente, o intérprete cria um efeito de suspensão — subcategoria de posição — ao sustentar a penúltima nota tempo suficiente para não termos certeza se é o fim do *rallentando* ou uma mudança de eixo do elã. Ainda assim, a interpretação se constrói muito mais pela estabilidade do elã do que por grandes movimentações em seu interior.

No mesmo trecho na interpretação de Yamashita, a categoria de andamento apresenta uma diferente concepção. As movimentações internas do elã são muito mais frequentes e acentuadas, em alguns momentos a ponto de desfazer a própria sensação do pulso. O intérprete suspende grandemente as notas em fermata²⁰ criando um efeito de suspense em sua execução. A impressão que se tem é que a qualquer momento algo inesperado irá acontecer. Assim, como com Galbraith, na interpretação de Yamashita também cria-se o efeito de sentido de liberdade na execução do intérprete, porém eles utilizam diferentes estratégias interpretativas e enunciativas.

As considerações sobre o uso da dinâmica e do timbre seguem as mesmas diretrizes das comentadas sobre o andamento, no que concerne ao elã, direção e posição. Considerando ainda o mesmo trecho que analisamos acima, Galbraith define claramente a faixa dinâmica de sua execução. Com isso, os *crescendo* e *diminuendo*s se fazem perceptíveis através de um

¹⁹Expressão usada em referência ao metrônomo, aparelho geralmente usado nos estudos do músico para marcar um pulso estabelecido. Assim, uma interpretação metronômica seria uma baseada em seguir as batidas mecânicas do aparelho.

²⁰Indicação de suspensão do tempo, pode vir notado em cima de notas, pausas ou nas barras de compasso.

grande refinamento de execução que não extrapola o estabelecido, ou seja, não criam o efeito de sentido de uma mudança de faixa dinâmica, de *piano* em contraste com *forte*, por exemplo. Percebe-se o crescendo e diminuendo, porém dentro dos limites do *elã* desse trecho.

Com Yamashita a movimentação interna do *elã* é maior. Em outros termos, existe uma faixa dinâmica em que o intérprete parece sempre retornar. No entanto, nessa seção temos trechos tocados que são quase inaudíveis e outros tocados com muito vigor, como se estivesse escrito a dinâmica *forte* na partitura.²¹ Ainda assim, os efeitos de sentido parecem coerentes na realização dos dois intérpretes em comparação com as indicações feitas pelo compositor, isto é, com os dois intérpretes tem-se a sensação de estarem tocando livremente e em tom meditativo, como notado na partitura.²²

Quanto à utilização do timbre, o mesmo movimento descrito nas categorias de andamento e dinâmica parecem ser seguidos. Galbraith, no trecho “Musingly”, escolhe um timbre onde sua execução de mão direita se concentra basicamente na região próximo a boca do instrumento — *elã*. O intérprete utiliza algumas variações de timbre, com a execução da mão direita indo algumas vezes na direção da escala do instrumento e em outras em sentido oposto, em direção ao cavalete, sem grandes “exageros”. A escolha das variações de timbre, geralmente, são associadas a crescendo e diminuendos da dinâmica, bem como com *accelerandos* e *rallentandos* do andamento. Assim, o intérprete “molda” o contorno da frase com relativa clareza. Com isso, Galbraith associa um crescimento dinâmico e acelerando do andamento com um timbre mais “brilhante”, onde toca em uma região mais próxima do cavalete. Da mesma forma, age no sentido contrário, ou seja, em finais de frase, por exemplo, o *diminuendo* dinâmico e o *rallentando* do andamento são associados a um timbre mais “escuro”, com a mão direita indo em direção a escala do violão. Tais procedimentos “ajudam” o

²¹ As indicações de dinâmica do compositor nesse trecho são entre pianíssimo e pianíssimo.

²² Como vimos argumentado neste trabalho, a realização musical e a partitura possuem uma relação intertextual. Na análise dos dois intérpretes trabalhadas até aqui, notamos que ambos criam o efeito de sentido próximo ao descrito na própria notação da obra, entretanto, não estamos defendendo que essa correspondência seja necessária.

enunciatório à perceber o início, o ponto culminante e o fim de cada frase.

Yamashita, no mesmo trecho, utiliza uma maior variedade dos timbres. O intérprete inicia o trecho tocando em uma região próxima a boca do instrumento — elã. Faz pequenas variações na região da corda onde acontece o ataque de mão direita, assim como o tipo de toque executado. Inicialmente, apenas toca com o polegar, depois são utilizados os outros dedos — indicador, médio e anular — tanto em toques com apoio como sem apoio. Quando o intérprete toca acordes, onde as notas devem ser executadas simultaneamente, o intérprete toca em cima da escala do violão, mais precisamente na região onde encontra-se o meio da corda, pensando em seu comprimento. Esse efeito faz com que o timbre fique “opaco”, “escuro”. Mais à frente Yamashita toca em uma região muito próxima ao cavalete do instrumento, o efeito é exatamente o contrário, um timbre com muito “brilho”, “metálico”. Percebe-se, na interpretação de Yamashita, uma espécie de “orquestração”, ou seja, a variação timbrística sugere uma multiplicidade de instrumentos em um. O enunciatório é a todo tempo surpreendido com “coloridos” diferentes.



A partir das características observadas em cada intérprete na utilização das categorias de andamento, dinâmica e timbre, é possível perceber uma mobilização particular feita por cada um. A escolha de privilegiar alguns valores em detrimento de outros não invalida outras opções interpretativas nem mesmo procura se estabelecer em termos de “melhor” ou “pior”, “certo” e “errado”. Como vimos argumentando, essas escolhas marcam-se no enunciado e nos permite depreender a estratégia discursiva do enunciador, a imagem que cria de si, os efeitos de sentido criados, a intencionalidade mostrada.

Resumindo, poderíamos dizer que Galbraith mostra-se mais estável em todos os elãs. O intérprete utiliza frequentemente os subvalores de posição e direção, mas esses movimentos internos do elã reforçam o próprio valor de base. O enunciador constrói o discurso de forma “clara”. Suas escolhas

se apresentam ao enunciatário como escolhas necessárias ao discurso. Cria-se um efeito de sentido de “naturalidade” da obra, onde o discurso aparenta dizer por si mesmo. Para o espectador, cria-se uma *sensação* de segurança, pois o enunciador, que construiu uma imagem de um intérprete competente, aparenta jamais se sobrepor à obra e assim respeita suas “exigências”.

Na interpretação de Yamashita, existe uma variabilidade maior do elã. A referência aos valores de constância em alguns momentos parecem estar comprometidos pois o enunciador utiliza veementemente os subvalores de posição e direção. O espectador é colocado em estado de surpresa; é sempre surpreendido, seja por timbres, andamentos inesperados, dinâmicas. Yamashita também se constrói como um enunciador competente. Apesar dos constantes sobressaltos, em nenhum momento a identidade da obra é perdida. Isso demonstra um grande domínio do intérprete que, mesmo com amplas movimentações nas categorias da enunciação, garante o entendimento da obra.

Os intérpretes partem de diferentes contratos veridictórios. A relação com o enunciatário constrói-se de maneira distinta, porém dentro do estabelecido ambos constroem-se como enunciadores competentes. Em outras palavras, o contrato veridictório estabelecido é distinto porém ambos os enunciadores mostram-se igualmente eficazes no interior de suas propostas. Assim como vimos no Capítulo três no exemplo de dois grandes oradores franceses que construía uma imagem de enunciadores competentes utilizando para isso estratégias discursivas diferentes, o mesmo parece ocorrer aqui.

Nossa análise das categorias enunciativas centrou-se apenas no trecho “Musingly”, todavia, existe uma certa constância na forma de utilização dessas categorias enunciativas durante toda a obra.

4.3 Estratégias Enunciativas e Intencionalidade

A partir do levantamento das marcas presentes no enunciado, é possível agora interpretar a realização dos intérpretes na forma como são construí-

dos no enunciado realizado. Dessa forma, vamos traçar de que forma essas marcas nos permitem depreender uma estratégia enunciativa e uma intencionalidade dos enunciadores. Como vimos, a construção da imagem dos enunciadores se fez a partir de diferentes mobilizações das categorias enunciativas, seja visual ou sonora. Essa imagem construída está estritamente ligada ao contrato veridictório estabelecido com o enunciatário, ou seja, está pressuposto na enunciação do enunciador que ele acredita no que está fazendo e é competente ao fazer. É nesses termos que podemos dizer que depreendemos a intencionalidade de cada enunciador na medida em que está inserida no enunciado.

Galbraith, em todas as categorias analisadas, mostrou-se dentro de um regime enuncivo. O enunciador buscou apagar as categorias enunciativas causando um efeito de sentido onde a atenção do enunciatário é direcionada aos fatos musicais, sonoros. Para isso, seus gestos corporais e faciais são muito sutis, o enunciador toca de olhos fechados praticamente durante toda a realização musical, suas roupas são discretas, o instrumento utilizado favorece a gestualidade técnica, a mobilização musical das categorias enunciativas possuem constância e guiam o enunciatário com grande clareza para o entendimento do enunciado. Apesar de a filmagem — espécie de narrador do vídeo — favorecer uma leitura do filme no registro eu-tu, com o enquadramento próximo e mostrando detalhes, Galbraith, ator instaurado no interior do enunciado, mantém-se ainda dentro de seu registro enuncivo. O fato de o ator da enunciação responsável pela filmagem direcionar enunciativamente o olhar do enunciatário não coloca o outro ator, Galbraith, dentro do regime enunciativo.

Pensando na obra como um todo, Galbraith procura criar um efeito de “organicidade” da obra em sua realização. Formalmente a obra é o que se pode chamar de forma de variação invertida²³ (Goss, 2001 : 53), ou seja, primeiramente são apresentadas variações e depois o tema. Basicamente as variações são trabalhadas sobre o material motivico do tema. Apesar de já termos ilustrado, no trecho “Musingly”, as escolhas de Galbraith a respeito das categorias enunciativas e afirmarmos que são mantidas durante toda a

²³Reverse variation form

obra, um ponto interessante em sua realização é como se dá a passagem de um trecho ao outro.

Ao fim de cada seção e início de próxima, Galbraith faz a articulação da passagem ligando-as por algum elemento musical. A estratégia do intérprete é que o fim de uma seção e início de outra sejam praticamente imperceptíveis, o fim de uma e início da outra se confundem. Esse procedimento causa o efeito de sentido de “organicidade” da obra, como já mencionado neste trabalho. Essa intencionalidade que se manifesta em uma realização que preserva a organicidade da obra aliada a estratégia de manter em um registro enuncivo são bastante eficazes em um contrato veridictório onde a atenção do enunciatário é direcionada para o discurso sonoro, para os elementos musicais. Levando em contas todos esses pontos, é possível afirmar que Galbraith os realiza com maestria, cria a imagem de um enunciador muito competente, refinado e virtuoso.

No caso do vídeo de Yamashita, o intérprete situa-se no polo inverso, dentro de um registro enunciativo. O enunciador se coloca em evidência em sua enunciação. Para isso, utiliza diversos gestos corporais, gestos faciais, “tipos” de olhares, elementos que em conjunto com a música agregam sentidos ao enunciado. Além disso, como visto, dentro dos próprios elementos musicais, Yamashita se vale das categorias enunciativas com grande movimentação interna e mudanças de eixo do eã e mantém-se em evidência.

As articulações entre as partes da obra são bem diferentes de como feita por Galbraith. Yamashita procura delimitar bem as partes, seja por um grande contraste, seja por uma separação, onde o intérprete mantém-se em silêncio colocando em destaque o fim da parte. Um bom exemplo é a passagem da primeira seção, “Musingly”, para a segunda, “Very agitated”. A primeira possui um caráter meditativo em um registro dinâmico *piano*; a segunda é muito agitada e em registro dinâmico *forte*. Galbraith acaba a primeira seção muito lentamente e com registro dinâmico *piano*, ao invés de iniciar a próxima seção com um pulso acelerado e em dinâmica *forte*, o intérprete inicia com um *accelerando* e *crescendo*, dessa forma prepara o espectador para o caráter agitado da seção que se inicia. Yamashita, ao

contrário, termina a primeira seção lentamente e de forma praticamente inaudível; no entanto, inicia a segunda seção com um pulso muito acelerado e em registro dinâmico *forte*, produzindo algo como uma surpresa, um susto no espectador.

A intencionalidade no enunciado de Yamashita é marcada por grandes contrastes na realização da obra. Dessa forma, o intérprete mostra grande virtuosismo técnico em passagens extremamente rápidas bem como sutileza em passagens mais meditativas ou expressivas. O intérprete parece sempre marcar sua presença na enunciação. O enunciador mostra-se muito competente e virtuoso, como Galbraith, porém dentro de um contrato veridictório profundamente distinto.



O caminho interpretativo que traçamos ao longo deste capítulo constrói as interpretações de Yamashita e Galbraith como polares e, portanto, ocorrências exemplares dos usos de gestualidade e sonoridade na construção de interpretações em violão. Mais variações e nuances em cada categoria explorada são possíveis e até prováveis se forem postas à prova em um conjunto mais variado de interpretações. Ainda assim, pelo caráter mesmo de exemplaridade dessas interpretações, ficam colocados em evidência os instrumentos enunciativos que o analista tem em mãos para atribuir um estatuto enunciativo para o intérprete de violão.

Considerações Finais

Neste trabalho nos propusemos a investigar a atividade do intérprete musical, mais especificamente a buscar ferramentas analíticas que colaborassem para atribuir-lhe um estatuto enunciativo no ato performático. Partindo da hipótese de que seu fazer agrega sentidos em uma realização musical, procuramos, através de uma abordagem enunciativa, categorizar os elementos teóricos que nos proporcionassem uma investigação científica nesse sentido. A partir do levantamento de um instrumental teórico consistente, que se mostrou viável na área musical, analisamos duas performances distintas da obra *Nocturnal* de Benjamin Britten. Após analisar as marcas da enunciação dos intérpretes presentes no enunciado foi possível depreender como se deu a construção de sentido em cada performance, bem como as estratégias discursivas e a intencionalidade no enunciado de cada enunciadador.

Para tanto, inicialmente, no Capítulo 1, fizemos o levantamento das principais designações atribuídas à atividade do intérprete assim como o levantamento de algumas terminologias atreladas a essas concepções, tais como os conceitos de interpretação e performance. No primeiro momento, quando nos detivemos sobre os conceitos de fidelidade, seja ao compositor como à obra, notamos a fragilidade dos argumentos que sustentam essas concepções, pois são calcados em uma hierarquia entre os atores da realização musical. Nesses casos, o intérprete é praticamente desconsiderado ou tratado de forma lateral. No segundo momento, discutimos algumas considerações onde o intérprete possui maior relevância dentro do fazer musical. Dentro dessas concepções, o foco não se baseou exclusivamente em elementos oriundos da notação musical, ou seja, passou-se a considerar também elementos relativos às realizações musicais para avaliar a relevância do intérprete. No entanto, atentamos para o fato de que as designações propostas carecem de um maior aprofundamento no que tange a dimensão de suas possibilidades conceituais. Por exemplo, a consideração do intérprete como um coautor nos remete a uma questão anterior, o que é

um autor? Ou a consideração do intérprete como um recriador, nos instiga a pergunta, *criação* em que sentido? Apesar de contribuírem para a nossa discussão, não se mostraram suficientemente consistentes e sistemáticas no sentido de atribuir ao intérprete um estatuto e, conseqüentemente, delinear como o intérprete contribui para a construção de sentido em uma realização musical. Por isso, a fim de elucidar algumas dessas terminologias, mostrou-se produtivo uma diferenciação semiótica entre os atores da enunciação e as funções que podem desempenhar. Mesmo assim, dado o caráter esparso e ainda pouco sistemático dos conceitos, além de sua difícil aplicabilidade como ferramentas analíticas, consideramos importante buscar outras saídas teóricas para abordar o estatuto do intérprete. Esse capítulo apresentou assim um apanhado das concepções acerca do fazer interpretativo e a perspectiva de abertura para uma nova abordagem.

No Capítulo 2, mostramos a pertinência da abordagem enunciativa através de uma aproximação com suas raízes linguísticas. Com isso, fizemos o levantamento de problemáticas cruciais em ambas as áreas — na linguística e nos estudos da enunciação propriamente dita. Por meio de uma breve contextualização do conceito na área linguística e do levantamento de dicotomias pertinentes para a questão do intérprete, procuramos desenhar paulatinamente o panorama enunciativo sobre essas questões. Dessa forma, acreditamos ter justificado o *porquê* da escolha pela aplicação dos conceitos enunciativos na área musical.

O próximo passo na pesquisa, tratado no Capítulo 3, foi a viabilização dos conceitos enunciativos na área musical, em outras palavras, *como* aplicá-los na música. Assim sendo, apresentamos as categorias enunciativas de pessoa, tempo e espaço, bem como os mecanismos de instauração dessas categorias no enunciado — *debreagem* e *embreagem*. À medida que apresentamos os conceitos, já o fizemos relacionando-os com a área musical, ilustrando, dessa maneira, as possibilidades de sua aplicação. Também mostrou-se proveitoso trabalhar conceitos que decorrem dos princípios tratados, tais como o dialogismo, o uso linguístico e o contrato veridictório. A partir de todos os princípios tratados nesse capítulo, foi possível inventariar um instrumental teórico consistente para a aplicação em um enunciado

musical.

Dessa forma, no Capítulo 4, destinado à análise, fizemos um preâmbulo no intuito de esclarecer alguns conceitos como: a presença do enunciador, o enunciado sincrético e a intencionalidade marcada no enunciado e, com isso, marcar nossa posição por relação aos enunciados escolhidos. Tais elucidações se mostraram pertinentes em virtude das especificidades do nosso objeto: dois enunciados em vídeo de performances musicais, que procuramos abordar em sua totalidade, isto é, enquanto textos sincréticos, que unem música, gestualidade e demais elementos sonoros e visuais. Em nossa análise, basicamente, levantamos as marcas presentes no enunciado guiados pelos seguintes aspectos: gestos corporais, gestos faciais e olhar, vestimentas e instrumento, filmagem e a música. Ao interpretar as marcas da enunciação no enunciado, chegamos a construções discursivas muito distintas e grandemente opostas, nos casos estudados. Argumentamos assim por um registro enunciativo para a performance de Kazuhito Yamashita e um registro enuncivo para a performance de Paul Galbraith. Por meio das ferramentas discursivas e sua aplicação prática em duas análises de enunciados performáticos, foi possível depreender como se deu a construção da imagem do enunciador, a relação estabelecida com o enunciatário, a construção de sentido, a intencionalidade marcada no enunciado, em outras palavras, foi possível estabelecer os elementos essenciais para a construção do estatuto enunciativo dos intérpretes.

Nossa análise pôde ilustrar algumas possibilidades de aplicação musical dos conceitos enunciativos. Estamos, entretanto, cientes dos limites de nossa proposta. Assim, é possível afirmar que cada item poderia ter sido mais aprofundado, dada a extensa bibliografia em semiótica e questões da enunciação, assim como outros elementos, não tratados neste trabalho, poderiam também se mostrar pertinentes. No aspecto musical, detivemo-nos, basicamente, na primeira seção da música, ou seja, os elementos musicais poderiam ter sido explorados em mais detalhes, além de serem estendidos para o restante da obra. Além disso, outras investigações poderiam ter sido feitas, como: a relação intertextual entre realização musical e a partitura; considerações sobre o *éthos* do enunciador e o *pathos* do enunciatário; a

contextualização histórica da performance e de que forma o enunciado é atravessado pelo discurso alheio, entre inúmeras outras possibilidades.

Ainda assim, acreditamos que alcançamos o objetivo proposto para este trabalho: investigar o estatuto enunciativo do intérprete. As ferramentas analíticas mostraram-se eficientes para os nossos propósitos e as discussões empreendidas e as propostas de diálogo entre a música e a linguística sugeridas aqui abrem caminho para uma maior exploração das categorias enunciativas na área musical. Se voltarmos ao início de nossa discussão, acreditamos que os resultados de nossa investigação nos permitem afirmar que não é plausível desconsiderar ou tratar lateralmente o fazer do intérprete, uma vez que não há fazer neutro, não há fidelidade total. As escolhas empreendidas pelo sujeito são potencialmente carregadas de sentido, construindo, propositalmente ou à sua revelia, o sentido do enunciado musical.

Referências

- ABDO, Sandra Neves. “Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica.” *Per Musi: Revista de Performance Musical*, vol. 1, 16–24, 2000. Belo Horizonte.
URL http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf
- ALLEN, Woody. “Noivo neurótico, noiva nervosa.” MGM, 1977. Drama/Romance, 93 min.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. “Por uma visão da música como performance.” *Opus*, vol. 17(2), 63–76, 2011. Porto Alegre.
URL <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201/181>
- BACH, Johann Sebastian & BAUER, Harold Victor. “Grand piano — bach.” Nimbus Records, 1997. 1 CD, Faixa (0:56), DDD.
- BACH, Johann Sebastian & GOULD, Glenn. “Bach: Two and three part inventions, bwv 772-801 (inventions & sinphonias).” Sony Classical (Masterworks — Expanded Edition), 2004. 1 CD, Faixa 27 (1:03), DSD.
- BACH, Johann Sebastian & RÜBSAM, Wolfgang. “Inventions and sinfonias (complete).” Naxos, 1993. 1 CD, Faixa 9 (1:05), DDD.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2 ed., 2001.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2 ed., 2004. Tradução Mario Laranjeira.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*, vol. I. Campinas: Pontes / Editora da Unicamp, 4 ed., 1995. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri.

- . *Problemas de Linguística Geral*, vol. II. Campinas: Pontes, 2 ed., 2006. Tradução de Eduardo Guimarães *et al.*
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- BEZ, Alessandra da Silveira & AQUINO, Carla de. “Saussure e estruturalismo: Retomando alguns pontos fundamentais da teoria saussuriana.” *Cadernos do IL*, vol. 42, 5–17, 2011. Porto Alegre.
URL <http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/26000/15222>
- CAZNOK, Yara Borges. *Entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora da Unesp, 2 ed., 2008.
- COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: Música e/enquanto performance.” *Per Musi: Revista de Performance Musical*, (14), 5–22, 2006. Tradução Fausto Bórem, Belo Horizonte.
URL http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf
- CREMONESE, Lia Emília. *Bases Epistemológicas para a Elaboração de um Dicionário de Linguística da Enunciação*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras – UFRGS, Porto Alegre, 2007.
URL <https://www.ufrgs.br/ppglettras/defesas/2007/LiaEmiliaCremonese.pdf>
- DAHLET, Patrick. “Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito.” *In: Brait, Beth (Org.), Bakhtin: Dialogismo e Construção do Sentido*, p. 55–84. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- DAVIDSON, Jane. “Communicating with the body in performance.” *In: Rink, J. (Org.), Musical Performance: A Guide to Understanding*, p. 144–152. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . “Bodily movement and facial actions in expressive musical performances by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies.” *Psychology of Music*, vol. 40(5), 595–633, 2012.
URL <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0305735612449896>
- DO CARMO JR., José Roberto. *Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música/fala com base na análise comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

- URL <http://www.theses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12112007-141109/fr.php>
- DOMENICI, Catarina Leite. "His master's voice: a voz do poder e o poder da voz." *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, (5), 65–97, 2012a. Pelotas.
- URL <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2479/2315>
- . "A voz do performer na música e na pesquisa." In: *Anais do II SIMPOM 2012 — Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, vol. 1, p. 169–182. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012b.
- URL <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2608/1936>
- FIORIN, José Luiz. "Para uma definição das linguagens sincréticas." In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei de & TEIXEIRA, Lucia (Orgs.), *Linguagens na Comunicação: Desenvolvimentos de Semiótica Sincrética*, p. 15–40. São Paulo: Estação das Letras, 2009.
- . "Enunciação (1): Conceito de enunciação." Youtube, 2011a. Acesso em: 13 de junho de 2017.
- URL <https://www.youtube.com/watch?v=RQzJaFYiqhc>
- . *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011b.
- . *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2 ed., 2015.
- . *As Astúcias da Enunciação: as Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. São Paulo: Contexto, 3 ed., 2016.
- FLORES, Valdir do Nascimento & NUNES, Paula Ávila. "Linguística da enunciação: uma herança saussuriana?" *Organon*, vol. 21(43), 199–209, 2007. Porto Alegre.
- URL <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39592/25298>
- FOSTER, Marc. "Mais estranho que a ficção." Mandate Pictures, 2006. Fantasia/Drama, 113 min.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 3 ed., 2013. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa.

- FUCHS, Catherine. "As problemáticas enunciativas: Esboço de uma apresentação histórica e crítica." *Alfa: Revista de Linguística*, vol. 29, 111–129, 1985. Tradução Letícia M. Rezende.
URL <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3759/3482>
- GALBRAITH, Paul. "Benjamin britten: Nocturnal after john dowland." Youtube, 2013. Acesso em: 9 de junho 2017.
URL <https://www.youtube.com/watch?v=iY74itDa-Mw>
- GOSS, Stephen. "Come heavy sleep: motive and metaphor in britten's nocturnal for guitar op. 70." *Guitar Forum 1, EGTA*, 2001.
URL http://www.stephengoss.net/system/documents/uploadedfiles/000/000/287/original/Britten's_Nocturnal_Article.pdf
- GREIMAS, Algirdas Julien. "A enunciação: uma postura epistemológica." *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, (1), 9–25, 1974. Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2 ed., 2011. Tradução Alceu Lima et al.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. "Interpretação — reprodução musical — teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)." *Per Musi: Revista de Performance Musical*, (26), 7–20, 2012. Belo Horizonte.
URL http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/26/num26_cap_01.pdf
- LABOISSIERE, Marília. "A performance como processo de recriação." *ICTUS*, vol. 4, 108–114, 2002. Salvador.
URL <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/40/48>
- LARA, Oman Kaminsky. "Oman kaminsky lara plays sonata by leo brouwer." Youtube, 2013. Acesso em: 9 de junho 2017.
URL <https://www.youtube.com/watch?v=NNryFHjF9NA>
- LAWRENCE, Michael. "Bach & friends." MLfilms, 2010. Documentário/Música, 116 min.
- LEITE, Thiago André Rodrigues & OLIVEIRA, Karine. "Ferdinand de saussure: Pai do estruturalismo?" *Intertexto*, vol. 5(2), 1–16, 2012. Uberaba.

- URL <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/217/263>
- LINDENBERG LEMOS, Carolina. *Entre Expressões e Conteúdos: do Semissimbolismo às Categorias Tensivas*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- URL http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-30042010-121008/publico/CAROLINA_LINDENBERG_LEMOS.pdf
- . “Semissimbolismo e as categorias tensivas.” *Gragoatá*, (40), 339–353, 2016. Rio de Janeiro.
- URL <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/619/549>
- MAMMI, Lorenzo. “A notação gregoriana: Gênese e significado.” *Revista Música*, vol. 9/10, 21–51, 1998/1999. São Paulo.
- URL <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749/64619%3E>.
- NOGUEIRA, Marcos. “Condições de interpretação musical.” *Debates*, (3), 57–80, 1999. Rio de Janeiro.
- URL <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4163/3809>
- RYZKHOVA, Tatyana. “Leo brouwer: Um dia de noviembre.” Youtube, 2011. Acesso em: 12 de junho de 2017.
- URL <https://www.youtube.com/watch?v=v3617eVXvZc>
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 27 ed., 2006. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein.
- SEINCMAN, Eduardo. “Reinventando a invenção: de que bach estamos falando?” In: LIMA, Sônia R. A., TUDISSAKI, Shirlei E. & CORREA, Marcio G. (Orgs.), *Anais [do] 1o Encontro Científico de Música e Interdisciplinaridade*, p. 85–91. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.
- TEIXEIRA, Marlene & FLORES, Valdir do Nascimento. “Linguística da enunciação: uma entrevista com marlene teixeira e valdir flores.” *Revista Virtual de Estudos da Linguagem*, vol. 9(16), 406–425, 2011.
- URL http://www.revel.inf.br/files/entrevistas/revel_16_entrevista.pdf

- VIZIOLI, Paulo & ASCHER, Nelson. "A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? paulo vizioli e nelson ascher discutem john donne." *In: ARROJO, Rosemary (Org.), Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, p. 15–26. Imago, 1993.
- WEIGERT, Thaís. "Michel bréal." *In: FLORES, Valdir do Nascimento et al. (Org.), Dicionário de Linguística da Enunciação*, p. 244–245. São Paulo: Contexto, 2009.
- WINTER, Leonardo Loureiro & SILVEIRA, Fernando. "Interpretação e execução: Reflexões sobre a prática musical." *Per Musi: Revista de Performance Musical*, (13), 63–71, 2006. Belo Horizonte.
URL http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/num13_cap_05.pdf
- YAMASHITA, Ka. "Britten, nocturnal, moscow, 1995 (part 2)." Youtube, 2016a. Acesso em: 9 de junho 2017.
URL <https://www.youtube.com/watch?v=46TBoiSoY4k>
- YAMASHITA, Kazuhito. "Britten, nocturnal, moscow, 1995 (part 1)." Youtube, 2016b. Acesso em: 9 de junho 2017.
URL <https://www.youtube.com/watch?v=PVLZ-mna7gw>