

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

FELIPE MARQUES DE MELLO

ELABORAÇÃO DISCURSIVA DA PERFORMANCE MUSICAL ENQUANTO
EVENTO ESTÉTICO

São Paulo
2020

FELIPE MARQUES DE MELLO

**ELABORAÇÃO DISCURSIVA DA PERFORMANCE MUSICAL ENQUANTO
*EVENTO ESTÉTICO***

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: MÚSICA: processos, práticas e teorizações em diálogos

Orientadora: Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira

Coorientadora: Profa. Dra. Carolina Lindenberg Lemos

**São Paulo
2020**

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

M527e Mello, Felipe Marques de, 1989-
Elaboração discursiva da performance musical enquanto evento estético
/ Felipe Marques de Mello. - São Paulo, 2020.
121 f. : il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira
Coorientadora: Carolina Lindenberg Lemos
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Musica - Interpretação (fraseado, dinamica, etc.). 2. Música -
Execução. 3. Música instrumental. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II.
Lemos, Carolina Lindenberg. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. IV. Título.

CDD 781.43

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

FELIPE MARQUES DE MELLO

**ELABORAÇÃO DISCURSIVA DA PERFORMANCE MUSICAL ENQUANTO
*EVENTO ESTÉTICO***

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a área de concentração em MÚSICA: processos, práticas e teorizações em diálogos, pela seguinte banca examinadora:

Presidente: _____
Profª. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira
IA-UNESP
Orientadora-Presidente da banca

Membro: _____
Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte
USP

Membro: _____
Prof. Dr. Cleyton Vieira Fernandes
UFCA

Membro: _____
Prof. Dr. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
UFG/IA-UNESP

Membro: _____
Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto
UEA

São Paulo/SP, 27 de fevereiro de 2020.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

À Profa. Dra. Gisela Nogueira pela confiança em meu trabalho e pelas precisas orientações, tanto em relação a minha prática como violonista, como também no desenrolar da presente tese.

À Profa. Dra. Carolina Lindenberg Lemos por me inserir no mundo da semiótica e pela coorientação deste trabalho. Seu olhar atento guiou com precisão o desenvolvimento de minha escrita.

Ao Prof. Dr. Cleyton Fernandes e ao Prof. Dr. Mauricio De Bonis pelas contribuições ao presente trabalho na qualificação.

À Profa. Sonia Ray, ao Prof. Dr. Cleyton Fernandes, ao Prof. Dr. Luciano Souto e ao Prof. Antonio Pietroforte por aceitarem o convite e serem bancas de minha defesa.

Aos violonistas Caio Victor e Atílio Rocha por participarem diretamente, como grandes músicos que são, da realização de meu primeiro recital de doutorado.

Aos amigos Leonardo Kaminski, Nayana Germano, Cláudia Garcia, José Marcio, entre tantos outros que estiveram presentes durante a minha jornada.

Aos meus pais Fernando e Sandra, e também ao meu irmão Fernando pelo apoio e auxílio não apenas nesse momento, mas durante todas as etapas de minha vida.

RESUMO

A partir de uma abordagem discursiva, o presente trabalho propõe ferramentas para descrever os *eventos estéticos* e os tipos de discurso musical que permeiam a música instrumental contemporânea, mais especificamente nas escolhas enunciativas que cabem ao intérprete musical. Inicialmente, são definidos alguns preceitos acerca da interpretação musical, passando pelas correntes interpretativas e pelas funções do intérprete até chegar à reflexão sobre o ato musical em si. Após a apresentação desse panorama das discussões sobre a atividade interpretativa, a atenção se volta para a construção de sentido na música, de onde se entende que os próprios *eventos estéticos* – acontecimentos de grande impacto – guiam os fazeres musicais. Para tal finalidade, é utilizado o ferramental de certa linhagem da semiótica francesa. É Greimas, mais especificamente no livro *Da Imperfeição*, quem diz que as linguagens sensíveis são caracterizadas por *eventos (estéticos ou estésicos)* que rompem com um sentido discursivo mais abrangente, análogo à própria vida cotidiana, agregando-lhe valor. Os autores Zilberberg e Landowski, em suas trajetórias teóricas, buscaram sistematizar o livro *Da Imperfeição* cada um a seu modo, ainda que com diversas congruências: Zilberberg, partindo das reflexões de Greimas sobre as fraturas, estabelece a sua acepção de *acontecimento*, que busca dar conta do *evento* que acarreta um verdadeiro rompimento do sentido, cuja restauração se daria na própria resolução do acontecimento, que tende a, paulatinamente, transformar-se em grandeza discursiva; já Landowski parte da premissa de que os *eventos* são construídos a partir de uma interação entre sujeito e objeto e, assim, o foco do autor incide sobretudo sobre as *escapatórias* greimasianas. Tendo em mente todas essas premissas, selecionaram-se quatro peças do compositor cubano Leo Brouwer para uma análise em torno dos *eventos estéticos*, acrescentando a esse arranjo a proposta de Pietroforte, que trata a música instrumental erudita sob quatro modos de discurso: mítico, referencial, oblíquo e substancial. As obras analisadas foram: *Per suonare a due*, *Paisaje cubano con lluvia*, *Sonata de los viajeros* e *Tarantos*. A análise baseada nos *eventos estéticos* levou à categorização de cada uma das quatro peças de acordo com as categorias conceitualizadas por Pietroforte. Dessa forma, colocou-se em evidência o papel central dos *eventos estéticos* de Greimas para a organização discursiva da performance musical.

Palavras-chave: performance musical; semiótica; discurso musical; evento estético; brouwer; greimas.

Title: Discursive elaboration of musical performance while aesthetic event

ABSTRACT

Based on a discursive approach, the present work offers tools to describe *aesthetic events* and the types of musical discourse present in contemporary instrumental music, particularly in enunciative choices made by musical performers. First, some precepts related to musical performance are defined; later, interpretative currents and the functions of the performer are brought to the debate until finally reflecting upon the musical act itself. After presenting this overview of discussions on the interpretative activity, construction of meaning in music is contemplated, reaching an understanding that the *aesthetic events* themselves - *events* of great impact - guide musical activities. For such, the tooling of a certain line of French semiotics is used. Greimas is the one who – in the book *De l'imperfection* – says that sensitive languages are characterized by (*aesthetic* or *aesthesial*) *events* that enable a more comprehensive discourse meaning – which is similar to everyday life itself – increasing its value. Throughout their theoretical trajectories, authors Zilberberg and Landowski sought to systematize the book *De l'imperfection*, each in their own way, but with different congruences: Zilberberg, based on Greimas' reflections on fractures, establishes his meaning of *event*, which tries to present an incident that causes a real disruption of meaning, whose restoration would take place in the very resolution of such incident, gradually turning into discursive grandeur; Landowski, on the other hand, believes that *events* are built from an interaction between subject and object – thus, the author's focus relies mainly on Greimas' *escapades*. With all these premises in mind, four pieces by Cuban composer Leo Brouwer were selected for analysis regarding *aesthetic events*, adding to this arrangement Pietroforte's proposal, which deals with classical instrumental music under four modes of discourse: mythic, referential, oblique and substantial. The following works were analyzed: *Per suonare a due*, *Cuban landscape with rain*, *Sonata de los viajeros* and *Tarantos*. The analysis based on *aesthetic events* led to the categorization of each of the four pieces according to the categories conceptualized by Pietroforte. Hence, the central role of Greimas' *aesthetic events* for the discursive organization of musical performance was emphasized.

Keywords: musical performance; semiotics; musical discourse; aesthetic event; Brouwer; Greimas.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Diferença entre a fratura e o acontecimento estético	60
Gráfico 2 – Dimensões da intensidade e da extensidade.....	61
Gráfico 3 – Subdimensões de intensidade e extensidade	61

LISTA DE FIGURA

Figura 1 - Modos de percepção do sujeito (FERNANDES, 2012, p. 43)	73
---	----

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – Bach, J. S. BWV 997 – Prelúdio, figura retórica <i>Catabasis</i>	78
Exemplo 2 – Brouwer, L. El Decameron Negro, movimento II, imitação do eco	80
Exemplo 3 – Bertissolo, G. Seis Quase-Aforismos, o ato cênico como substância do discurso	81
Exemplo 4 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento I, irregularidades entre os violões	86
Exemplo 5 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento I, comunicação entre os violões...	86
Exemplo 6 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento II, diálogos	87
Exemplo 7 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento III, ruptura do discurso contemporâneo.....	88
Exemplo 8 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento IV, recapitulação do primeiro movimento	90
Exemplo 9 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento V, segundo “choque” discursivo	91
Exemplo 10 – Brouwer, L. Paisaje Cubano com Lluvia, início da chuva.....	93
Exemplo 11 – Brouwer, L. Paisaje Cubano com Lluvia, direcionamento para a tormenta	94
Exemplo 12 – Brouwer, L. Paisaje Cubano com Lluvia, imagem da tormenta	95
Exemplo 13 – Brouwer, L. Paisaje Cubano com Lluvia, o final da chuva.....	96
Exemplo 14 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento I, exposição do tema.....	98
Exemplo 15 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento I, primeiro acontecimento, surgimento do “novo”	99
Exemplo 16 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento I, acontecimento previsto, chegada ao destino.....	100
Exemplo 17 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento I, retomada dos elementos iniciais.....	100
Exemplo 18 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento II, referência verbal	101
Exemplo 19 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento III, construção da imagem de Bach.....	102
Exemplo 20 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento III, colcheias referenciando Bach.....	102
Exemplo 21 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento III, citação literal de Bach	103
Exemplo 22 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento IV, ritmo “Son Jarocho” ...	105
Exemplo 23 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento IV, homenagem ao violonista Costas Cotsiolis	106
Exemplo 24 – Brouwer, L. Tarantos, excertos	108
Exemplo 25 – Brouwer, L. Tarantos, “bula”, guia interpretativo	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – DO PERCURSO AO ATO	15
1.1 Correntes interpretativas	16
1.1.1 Fidelidade	19
1.1.2 Liberdade.....	27
1.2 Função do intérprete	33
1.2.1 Tradutor.....	34
1.2.2 Criador/Recriador.....	36
1.3 Performance musical.....	38
1.3.1 O gesto e a expressão musical.....	39
1.3.2 Linguagem e discurso.....	42
CAPÍTULO 2 – O <i>EVENTO ESTÉTICO</i>	47
2.1 Greimas – Da Imperfeição	49
2.1.1 Fraturas e Escapatórias.....	50
2.2 Zilberberg – Acontecimento	59
2.3 Landowski – Regimes de interação do sujeito.....	65
2.4 Considerações sobre os <i>eventos</i>	72
2.5 Em direção ao <i>evento</i> musical.....	74
CAPÍTULO 3 - O EVENTO ESTÉTICO NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO MUSICAL	75
3.1 O discurso na música de concerto.....	77
3.2 A música contemporânea	81
3.3 Leo Brouwer	84
3.4 Per Suonare a Due.....	85
3.5 Paisaje Cubano Con Lluvia.....	92
3.6 Sonata de Los Viajeros	97
3.7 Tarantos.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

A área de pesquisa em performance musical vem sendo estudada com grande afínco desde a segunda metade do século XX. Embora já tenha uma considerável gama de materiais acerca do tema, a área ainda carece de mais estudos, principalmente quando se visa compreender a música enquanto linguagem. Diversas abordagens trazendo a música como uma forma de comunicação foram discutidas nesse tempo mencionado e, no entanto, a subjetividade que a música carrega pela sua própria natureza sempre foi um empecilho para que se pudesse afirmar que a música comunica alguma coisa. Assim, apesar dos anos de discussão, será que é possível afirmar que a música comunica algo? Se sim, o quê? Para quem?

Difícilmente alguém poderá responder essas questões de forma que não envolva uma subjetividade “transcendente” para tratar da comunicação musical. Reformulando a questão anterior, pode-se indagar: O que a música comunica? Inicialmente podemos considerar que a música comunica sua linguagem, desde que se estabeleça de antemão o que se quer dizer por linguagem. Nesse sentido, a linguagem musical pode ser analisada a partir da premissa de que a música fala de si mesma; a notação musical é sua linguagem escrita enquanto o ato musical manifesta a sua linguagem sonora. Além dessa metalinguagem musical, podemos estabelecer também algumas comunicações intertextuais, como a relação entre um texto escrito com a obra musical ancorada a ele.

As linguagens sensíveis sempre suscitam uma problemática em relação aos seus processos de construção discursiva. O caso da performance musical não é diferente, e os estudos mais promissores têm sido elaborados em sua grande parte a partir de fatores históricos e sociais, ou, então, exclusivamente em relação à sintaxe musical. Ainda assim, há algo do sentido musical que escapa a essas abordagens, em especial, há pouca articulação possível entre esses dois modos – interno e externo – de encarar a performance musical.¹

Dessa forma, o primeiro capítulo de nosso trabalho apresentará um percurso das pesquisas já existentes que vai desde a construção musical até o ato. Esse percurso será importante para demonstrar como a performance musical tem sido abordada, além de ressaltar a lacuna existente em razão da construção de sentido. Inicialmente, fazemos uma discussão acerca das correntes interpretativas, tanto do ponto de vista da fidelidade quanto da liberdade interpretativa. Nessa passagem, não pretendemos, de forma alguma, estabelecer padrões corretos para a interpretação musical; um de nossos intuitos, nesse momento, é questionar o

1 Não queremos dizer com isso que tais modos de abordagem são desnecessários para o desenvolvimento do trabalho performático e, com efeito, utilizaremos diversas reflexões sob esses vieses para corroborar a nossa proposta discursiva.

alcance de cada visão. Por exemplo: a premissa de uma fidelidade interpretativa é baseada em uma ideia de interpretação “ideal”. Tal visão pode ser muito questionada em razão da própria noção de fidelidade: Fiel a quem? Fiel a quê? Nesse jogo interpretativo, a fidelidade pode nos remeter a diversos pontos de vista: podemos direcioná-la ao compositor, ao contexto, ao texto (partitura).

Uma outra corrente interpretativa, veremos, volta-se para o intérprete, defendendo uma maior liberdade no fazer interpretativo do músico. A liberdade pode, ao mesmo tempo, distanciar a obra musical de suas origens, como, também, enfatizar elementos característicos dela. Uma vez que a liberdade se refere às escolhas do próprio músico, ele certamente manifestará suas características pessoais, bem como seu contexto histórico e social na própria obra.

A segunda parte do primeiro capítulo traz apontamentos relativos a duas funções possíveis do intérprete: primeiramente como um tradutor e, numa segunda visão, como um criador ou *recriador* musical. Ambas as visões não são contraditórias, chegando a estabelecer, em verdade, alguns pontos em comum. O tradutor, nessa linha de pensamento, não é considerado como tradutor “literal”, mas como aquele que busca compreender os sentidos existentes no texto. Nossa referência de tradutor vem do próprio tradutor literário, que busca, a partir dos contextos em que está inserido, extrair um sentido próprio do texto original, de modo relativamente independente da fidelidade às “palavras”. Da mesma forma o intérprete criador ou recriador busca recriar a obra musical de acordo com suas próprias vivências e experiências. Recriar não significa mudar o sentido, mas sim apresentá-lo por meio de um certo olhar sobre a obra.

Por fim, o primeiro capítulo apresenta uma discussão sobre a própria obra musical e sua linguagem. Ao estabelecer a música como linguagem, somos levados a refletir sobre a própria discursividade da música. Tal discurso é estabelecido tanto sob um viés metalinguístico, de forma que a própria obra musical é utilizada para explicar seu discurso, como também busca entender outras possíveis abordagens.

Os estudos apresentados na tese serão importantes para estabelecermos a abordagem discursiva da música de concerto. As noções de fidelidade e liberdade interpretativa, as funções de um intérprete e as significações perante a linguagem e o discurso musical são importantes fontes que fundamentam nossas premissas sobre a performance musical e, conseqüentemente, sobre seu papel na realização do discurso. Além disso, essa revisão de literatura sobre os processos de construção de sentido na performance musical ressaltou uma lacuna existente entre a linguagem musical e os fatores históricos e culturais. Para preenchê-la, optamos por uma abordagem que permite a análise dos elementos sensíveis no discurso

musical. Assim, chegamos à descrição do ferramental teórico baseado na semiótica francesa. Tal abordagem propõe uma compreensão do sentido que visa a descrevê-lo em qualquer tipo de linguagem, incluindo a musical. É disso que se ocupa o segundo capítulo.

O livro *Da imperfeição*, de Algirdas Julien Greimas (2017 [1987]), marca o início da uma reflexão que trouxe à luz questões importantes relativas às linguagens artísticas. Propondo *eventos*, *estésicos* ou *estéticos* a depender do grau de “fratura” do sentido (algo que será explicado mais adiante), Greimas demonstra que as linguagens sensíveis apresentam pequenas inserções de “não-sentido” dentro do sentido. Esse não-sentido, embora não seja passível de análise, como apontará Zilberberg, introduz elementos estéticos na obra artística que acarretará, inversamente, num acréscimo de sentido.

Seguindo esse viés, Claude Zilberberg (2011 [2006]) e Eric Landowski (2014 [2005]) trilham caminhos diferentes, ainda que ambos baseados na obra de Greimas, a fim de atribuir maior cientificidade àquilo que o mestre lituano apresentou como *eventos estéticos*. Zilberberg, a partir de sua noção de acontecimento, propõe uma nova visão dentro da semiótica, comumente denominada semiótica tensiva, estabelecendo uma organização dos *eventos estéticos* que se caracteriza pela junção das dimensões de intensidade e extensidade. Diferenciamos aqui as fraturas de Greimas do acontecimento de Zilberberg, uma vez que este último estabelece como acontecimento “analísável” apenas aquele que se insere também no âmbito da extensidade. Na visão de Greimas, a fratura, ou, utilizando o termo zilberberguiano, o acontecimento estésico, é uma ruptura do sentido; está fora dessa esfera de sentido. Portanto, para Zilberberg, o acontecimento tratado será aquele que pode ser analisado, um acontecimento estético para o sujeito. Embora também surja como uma ruptura de sentido no discurso, o acontecimento estético é reconfigurado a partir da inserção da extensidade nesse jogo tensivo.

Já Landowski, seguindo com mais afinco a segunda parte do livro *Da Imperfeição*, trata esses *eventos* numa visada construtivista, considerando sobretudo os *eventos* construídos no decorrer do discurso. Para isso, o autor se utilizará do que ele mesmo denominou de “regimes de interação do sujeito”. Tais regimes apontam quatro direções: programação, acaso, ajustamento e manipulação. A programação, regime que pressupõe um mecanismo cotidiano, se apresenta ao sujeito como uma continuidade total, sem rupturas, do sentido. O acaso, intrinsecamente ligado às fraturas de Greimas, traz o acontecimento inesperado, a fratura de sentido, para o jogo discursivo. O ajustamento, como a própria palavra demonstra, realiza ajustes de sentido ao sujeito, numa interação harmoniosa entre sujeito e objeto, para que o próprio sujeito estabeleça as suas relações com esses *eventos* inesperados. E, por fim, a

manipulação, regime em que o sujeito induz outros sujeitos a colaborar com a continuidade seu próprio percurso.

Tais relações, estabelecidas em torno das fraturas e das escapatórias de Greimas, nos direcionam assim para uma abordagem analítica dos elementos sensíveis no discurso. Tal abordagem demonstrará a organização discursiva da obra musical e, portanto, caracterizará a música como uma sucessão de *eventos estéticos* que acarretam significações.

Como forma de estabelecer alguns critérios para o entendimento da discursividade dos *eventos estéticos*, foi preciso demonstrar também como as pesquisas em torno da semiótica de linha francesa têm estabelecido suas conexões com o discurso musical. Concluímos, assim, o segundo capítulo com a proposta de Antonio Vicente Pietroforte (2015), que estabelece uma tipologia para a música instrumental erudita sob quatro vieses: *discurso musical referencial*, *discurso musical oblíquo*, *discurso musical mítico* e *discurso musical substancial*. Cada uma dessas tipologias apontam para diferentes abordagens discursivas presentes na construção musical. O discurso mítico descreve a obra que fala de si mesma, utilizando a metalinguagem musical como geradora de sentido. O discurso referencial por sua vez, como o próprio nome diz, busca referências externas à construção instrumental, como a utilização de textos descritivos que direcionam o discurso. O discurso oblíquo utiliza a linguagem musical para negar os processos de referencialização, como a reprodução de elementos da natureza pela própria linguagem musical. Por fim, o discurso substancial é aquele que a substância do discurso recai sobre a cena enunciativa, de forma que o discurso só se constrói no próprio ato performático. Esses conceitos, veremos, serão fundamentais para o fazer analítico empreendido nas últimas páginas deste trabalho.

Utilizando como ponto de partida os tipos de discurso descritos por Pietroforte, no terceiro capítulo, descrevemos semioticamente quatro peças do compositor cubano Leo Brouwer. As obras foram selecionadas de acordo com seus estilos discursivos, ora apoiando-se estritamente na metalinguagem musical, ora valendo-se de referências textuais ou, ainda, de uma interligação entre a linguagem musical e elementos da natureza, isto sem contar a música que só se torna discurso no momento de sua enunciação. As peças são: *Per suonare a due*, *Paisaje cubano con lluvia*, *Sonata de los viajeros* e *Tarantos*.

Importa ressaltar que a nossa abordagem das categorias de Pietroforte foi definida sob uma perspectiva do sensível, baseada nos *eventos estéticos*, conforme exposto no segundo capítulo. Em nossas análises, tais *eventos* serviram para se compreender a obra musical como um todo. Dito isso, não pretendemos apresentar aqui uma proposta de ferramenta analítica “geral” da música, mas sim sua funcionalidade dentro do quadro analítico proposto.

A combinação da tipologia de Pietroforte com as reflexões acerca dos *eventos estéticos* nos forneceu um arsenal relevante para analisar as peças do compositor cubano. A análise de quatro estilos de discursos distintos no interior da obra de Leo Brouwer nos revela que os *eventos* que se apresentam no decorrer de cada obra determinam a forma organizacional do discurso da obra como um todo. Assim, a tese contribui para o entendimento do caráter discursivo que subjaz cada obra e de que maneira isso informa o fazer do intérprete. Oferecemos assim uma nova visada sobre as obras que, para além da preocupação com a gramática interna da sintaxe musical ou das relações de fidelidade e liberdade interpretativas, aponta para uma organização de conjunto e uma construção estética.

CAPÍTULO 1

DO PERCURSO AO ATO

“O final feliz é o fim das possibilidades” (PONCE, 2003)

Neste capítulo serão discutidas algumas etapas do processo de construção de sentido na interpretação musical. Dividiremos nossa organização em três etapas: a primeira se refere às correntes interpretativas e visa a discutir com maior clareza a natureza da interpretação musical e de transmissão do sentido; a segunda aborda as funções do intérprete, apresentando algumas das visões mais correntes para caracterizar o papel do músico em geral, seja como tradutor ou até mesmo como criador/recriador de obras musicais; por fim, a terceira parte discute a performance musical propriamente dita, de modo que o gesto musical, a expressão e a própria transmissão discursiva da linguagem musical entram em jogo no ato performático. Tais questionamentos acerca do fazer interpretativo são fundamentais para entender a construção do sentido na realização musical até o momento, e, assim, propor novos caminhos por meio do viés discursivo.

A reflexão acerca dos processos de construção de sentido na performance musical recai inevitavelmente sobre fatores históricos e estilísticos. E não é por menos, afinal, como veremos nas próximas páginas, a posição do intérprete musical é sempre fruto de um engajamento estético e, assim, o ato interpretativo, a escolha de seu posicionamento estético, varia muito em relação à época.

1.1 Correntes interpretativas

Existe uma interpretação “final” de uma obra? Se sim, qual a necessidade de novas interpretações? Não havendo novas interpretações, a obra perde sua função, pois uma obra fechada, acabada, representa apenas o passado e acaba relegada ao esquecimento. A peça musical ganha vida ao ser interpretada; sua importância se revela na medida em que ela proporciona inúmeras possibilidades interpretativas ao longo da história. Partindo desse pressuposto, em consonância com o pensamento de Laboissière (2007), é possível afirmar que a interpretação musical está relacionada ao ato de criação musical. Interpretar uma obra é, ao mesmo tempo, entender sua linguagem dentro de seu contexto próprio, como também (re)criar novas possibilidades interpretativas a partir da evolução da linguagem e de contextos próprios ao intérprete.

Qualquer discussão em torno da interpretação musical ideal remete aos termos “fidelidade à obra” ou “liberdade do intérprete”. Não obstante, cabe aqui ressaltar que os modos de fazer impostos por cada escola interpretativa nos direcionam apenas a certa tradição em que seus expoentes estão inseridos. Para exemplificar melhor, pode-se demonstrar isso

através da performance musical de violonistas em boa parte do século XX. Como Sidney Molina (2006) descreve em sua tese, a “era dos discos” foi decisiva para o cânone interpretativo que veio em seguida. Grandes nomes como Andrés Segovia e Julian Bream marcaram toda uma geração de violonistas com suas obras eternizadas pelo disco. Dessa forma, parte dessa geração limitou-se a apenas propagar as interpretações desses dois grandes nomes.

Voltando às duas vertentes interpretativas mencionadas, ambas canônicas no século XX, seria possível questionar: Segóvia e Bream se encaixam melhor na ideia de “fidelidade à obra” ou de “liberdade do intérprete”? Qualquer resposta a essa pergunta será bastante controversa, pois variará de acordo com os ideais interpretativos e da própria vivência musical de cada um. Não há dúvida de que os dois intérpretes marcaram uma geração de violonistas e se tornaram ícones do violão mundial. No entanto, falamos aqui sobre interpretação musical e não sobre ícones do violão. Ambos os violonistas seguem a partitura da obra e levam consigo, nas interpretações, os ideais contextuais e culturais de sua própria época.

Vejamos o caso de Andrés Segovia, violonista espanhol, criado dentro de uma tradição musical romântica. Grandes compositores da época compunham obras para Segovia; o próprio violonista encomendou muitas delas. Suas interpretações acabam espelhando toda a bagagem cultural carregada ao longo de sua vida. Essas obras, compostas para o violonista, de fato, expressam uma fidelidade à obra, em relação à estética romântica, ao mesmo tempo, por se tratarem de peças especificamente dedicadas a Segovia, abrem espaço também para uma grande liberdade interpretativa. Aqui, fidelidade e liberdade estão tão próximas que se torna muito complexa a análise de suas interpretações. Por outro lado, se tomarmos suas interpretações de obras em outros estilos como barroco ou clássico, veremos que, nesses casos, Segovia mantém sua postura e apresenta tal repertório em estilo romântico, de forma que o sentido de liberdade interpretativa se sobressai em relação à ideia de fidelidade à obra, que é mantida apenas pela partitura musical. A partitura não é, no entanto, toda a música. Trata-se de um objeto que, por sua natureza, oculta alguns elementos, incluindo ideias do compositor, sua estética, etc.

Fernandes (2014) argumenta que as interpretações de caráter mais “livre” funcionam como um meio de gerar outros sentidos para a obra musical além daquele proposto inicialmente. Nesse entendimento, o discurso até então proposto se transforma em outro, não mais inserido na época do autor e sim na época do intérprete musical. O que vemos aqui são os efeitos de sentido gerados ou por uma recuperação do passado ou por um sentido de atualidade. Dessa forma, um discurso que não segue parâmetros estilísticos e culturais da época a ser interpretada, ou até mesmo desconhece esses elementos, pode receber novas

significações: “O discurso então construído significará, porém, algo que não foi originalmente proposto.” (FERNANDES, 2014, p. 43-44)

Não cabe aqui, evidentemente, propor um juízo de valor sobre o que é certo e o que é errado, mas sim demonstrar como os princípios artísticos de cada intérprete refletem sua bagagem cultural. No caso de Segovia, nota-se que todo contexto vivido em sua época produz grande influência em suas interpretações.

Em relação a Julian Bream, nascido quarenta anos depois de Segovia, o contexto temporal reflete-se nas suas interpretações de outra maneira. Na segunda metade do século XX, fase do amadurecimento musical de Bream, as pesquisas acerca da interpretação musical receberam maior destaque nas universidades. Dessa forma, o contexto original da obra musical passou a ser levado em consideração com maior afinco e as interpretações subsequentes caminharam na mesma direção. Embora Bream também recebesse diversas composições dedicadas a ele, o violonista tinha grande interesse por instrumentos de época e, conseqüentemente, pelo repertório escrito especificamente para esses instrumentos. Assim, a partir do estudo do repertório “antigo”, Bream se insere numa tradição voltada às interpretações históricas, na qual se busca um tipo de interpretação que almeja reproduzir estilos da época em que determinada peça foi composta. Visa-se, portanto, fazer o mínimo possível de remissões ao contexto do intérprete. Vemos, então, um tanto paradoxalmente, que a compreensão do contexto de vivência artística de Bream passa pela constatação de sua obsessão por, digamos, negar a sua própria época.

Independentemente do estilo interpretativo de cada músico, os elementos a serem enfatizados ou ocultados no momento da performance abrem uma discussão interessante para a compreensão da natureza da linguagem musical. A música se constitui a partir do ponto de vista da partitura? Ou do momento enunciativo do intérprete musical? Quem sabe ainda podemos considerar que a música coexiste entre esses dois momentos? Uma possível via para a elucidação de tais questões está na devida compreensão dos limites da fidelidade e da liberdade interpretativa.

Antes de iniciar os temas subsequentes, permitimo-nos certa provocação: é possível utilizar as palavras “fidelidade” e “interpretação” em um mesmo contexto? A fidelidade extrema pode nos sugerir o apagamento das interpretações, já que, se ela fosse alcançada, todas as interpretações seriam rigorosamente as mesmas, uma vez que fiéis; haveria, assim, uma “não interpretação”. Diante disso, seria plausível continuar a discutir o assunto em termos de fidelidade?

1.1.1 Fidelidade

A fidelidade em relação a uma obra musical, embora confira certo tom de “correção”, de “música perfeita”, traz consigo uma problemática relevante. Tal fidelidade remete ao compositor? À partitura? À época? É importante sempre mencionar todas as possibilidades de um tratamento fidedigno, a fim de que se estabeleçam os melhores parâmetros para a construção dessa proposta de interpretação musical.

Igor Stravinsky, compositor russo conhecido também pela rispidez bastante característica de seus textos, faz algumas considerações sobre a natureza do intérprete e da interpretação musical. Inicialmente, para o compositor (1996), a música pode ser concebida de duas maneiras: música potencial e música real. A primeira se refere estritamente à partitura musical, de forma que as intenções do compositor ao criar uma obra já estejam relacionadas à música como um todo; o segundo trata da execução interpretativa pelo músico. Talvez o nome “potencial” cause certa dúvida em relação ao pensamento do compositor, uma vez que, ao longo de seu texto, declara que essa forma de música, ancorada na partitura, já deve, na verdade, ser considerada música. Abdo (2000, p. 22, grifo do autor) vai ao encontro dessa ideia ao dizer que “a obra musical *nasce executada*, ou seja, *nasce já como realidade sonora*, portanto, *já especificada* como tal. Assim sendo, a execução não lhe acrescenta nada que já não seja seu, que já não pertença à sua natureza”. Ao considerar a música nesses dois estágios mencionados, reconhecem-se dois tipos de músicos: o compositor e o executante. As características de ambos serão tratadas com maior profundidade mais adiante.

Importa ressaltar que a consideração da figura do compositor como músico já demonstra que o ato da criação e da escritura musical são atos musicais propriamente ditos. Isso fica evidente, por exemplo, no ato de leitura “mental” da partitura, que, sem o auxílio de nenhum instrumento ou voz, já remete a um fazer musical, uma interpretação. Stravinsky menciona que a música no papel e o ato realizado pelo músico são duas formas de existência para a música, porém, separadas pelo “hiato do silêncio” (STRAVINSKY, 1996, p. 111). Por outro lado, Stravinsky relembra que “a linguagem musical está estritamente limitada pela notação”. (*Id.*, p. 111). Nesse sentido, já podemos notar alguns problemas em relação à ideia de fidelidade absoluta ao texto musical: a partitura.

A notação musical, além de registrar as ideias do compositor, traz consigo valores de sua época e da sociedade que a produziu: “ela traduz o evento sonoro em símbolos visuais, mas também o interpreta segundo certo modelo, certa hierarquia de valores” (MAMMI, 1998-1999, p. 21). A partitura representa, de forma visual, a prática de sua época do ponto de vista de quem escreve/transcreve. No entanto, um evento sonoro pode ser percebido de formas

diferentes de acordo com o referencial de notação, uma vez que “a partir de um único evento sonoro é possível escrever partituras diferentes, e cada uma representa uma forma musical diferente [...]” (*Id.*, p. 21).

Desse modo, a execução de obras antigas, que não fazem mais parte de uma prática cotidiana de determinada vivência cultural, impõe diversos problemas interpretativos. A notação musical, nesse caso, aponta para diversos questionamentos, pois, ao se utilizar o pensamento contemporâneo para músicas antigas, distorcem-se potencialmente seu propósito e seu discurso.

[...] a notação gregoriana, por exemplo, não se baseia na nota isolada, mas em signos (neumas) que representam um certo tipo de movimento melódico, sem indicar alturas ou durações determinadas. O transcritor moderno é obrigado a segmentar esses signos em sequências de notas de altura definida, sinalizando eventualmente, com ligaduras, a distribuição original das notas nos neumas. Mas os neumas não eram conjuntos de notas: eram descrições de movimentos, indicando onde a voz deveria tomar impulso, onde encontraria repouso, etc. Essas informações são impossíveis de ser reproduzidas na transcrição. (MAMMI, 1998-1999, p. 22-23)

De fato, os aspectos culturais são indissociáveis do discurso de cada época (KOELLREUTTER, 1985). Vê-se, então, que as primeiras questões a serem resolvidas por quem pretende reaver as práticas interpretativas da música antiga aos olhos do presente têm a ver com a transcrição. Transcrever essas informações mencionadas por Mammi realmente é impossível, pois todas as transformações culturais realizadas com o passar dos anos, décadas, séculos, modificam significativamente a percepção do mundo. É possível encontrar, em tratados de época, direcionamentos voltados às práticas interpretativas, mas a possibilidade de compreendê-las com precisão ainda é bastante questionável.

Fernandes (2014) complementa que:

É possível supor que para a música antiga, por exemplo, a escrita musical moderna não será capaz de lhe traduzir com exatidão, visto que o sistema de notação em questão não corresponde aos elementos eleitos como significantes naquele contexto musical, ou seja, tempo em seu sentido métrico e alturas precisas e definidas. (FERNANDES, 2014, p. 48)

A música contemporânea tem encontrado alternativas para lidar com a notação, principalmente no que diz respeito a técnicas e sons que fogem aos padrões tradicionais, utilizando-se do que se convencionou chamar *notação gráfica*.

A notação gráfica auxilia os intérpretes ao dar um direcionamento mais específico no que se refere a sons não tradicionais. Entretanto, uma possível crítica a tais direcionamentos é que costumam ser muito subjetivos, uma vez que sua leitura é ainda pouco convencionalizada

e estabilizada pelo uso, deixando boa parte da interpretação a cargo dos desígnios de cada intérprete, e isso recai nos mesmos problemas citados pela notação antiga.

O compositor brasileiro Arthur Kampela busca detalhar bastante suas partituras e bulas a fim de antecipar questionamentos sobre como deve ser realizada cada uma de suas notações não tradicionais. As bulas do compositor sempre contêm textos explicativos, fotos e até a indicação de quais dedos devem ser tocados, além de incluir mais conteúdos explicativos nas passagens passíveis de outras interpretações. Rosa (2012) menciona a necessidade de uma “bula” devido à insuficiência da notação tradicional para grafar novos recursos técnicos.

As TE [técnicas estendidas] passaram também a exigir uma nova escritura musical, pois a grafia tradicional foi se tornando insuficiente para registrar ruídos, sons de altura indefinida, aleatoriedade e um sem número de elementos e procedimentos musicais que passaram a ser criados pelos compositores. Surgem então várias formas de notação, inclusive com um roteiro de instruções (bula) que antecede a partitura. (ROSA, 2012, p. 17)

O resultado sonoro de todo esse detalhamento? Performances muito diferentes umas das outras. Se, para alguns, essa frase pode soar como uma crítica ao compositor, insistimos que, segundo nossa perspectiva, a música sobrevive justamente na multiplicidade de interpretações (LABOISSIÈRE, 2007), e, por mais específico que o compositor seja, a liberdade criativa e as características individuais de cada intérprete sempre existirão.

Lemos (2017, p. 10), com objetivos muito distintos dos nossos, trata da questão das vertentes interpretativas:

[...] [em relação à fidelidade ao texto,] ao invés de as intenções do compositor estarem no topo da hierarquia, o novo “rei” é o próprio texto. 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.

A interpretação baseada estritamente no texto e aquela que busca “tocar como o próprio compositor tocaria”, embora apresentem origens muito próximas por uma suposta fidelidade ao texto, possuem, na verdade, divergências bastante claras para o interpretante da obra musical. Conforme mencionado por Lemos (2017), a primeira busca alcançar o compositor, enquanto a segunda busca a essência da obra, resultando em escolhas interpretativas muito distintas. Umberto Eco (2005) destaca que existe uma intenção inerente ao texto que vai além da intenção do autor ou até mesmo do propósito do intérprete. Assim, o papel do músico seria enunciar maior fidelidade ao texto ou ao compositor do próprio texto? A resposta aqui é bastante complexa e necessita de diversas reflexões acerca do fazer musical

propriamente dito. Outros apontamentos sobre a figura do intérprete são necessários para um maior aprofundamento do tema.

O executante, mencionado por Stravinsky, e até mesmo essa função de “decifrador”, “decodificador”, dada ao intérprete que busca uma maior fidelidade ao texto, é bastante complexa visto que os termos sugerem uma “não-interpretação”, ou seja, o apagamento de qualquer individualidade, qualquer manifestação de escolha por parte do intérprete. De fato, Stravinsky não é adepto de uma prática interpretativa que implique grande liberdade do músico. No entanto, é importante conhecer o contexto no qual o compositor russo estava inserido para entender de uma forma mais detida e menos superficial o significado de suas palavras.

Stravinsky menciona, sobre o intérprete e executante, que:

A ideia de interpretação implica as limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é a de transmitir música ao ouvinte.

A ideia de execução implica a estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente. (STRAVINSKY, 1996, p. 112)

Essas palavras manifestam, basicamente, um senso comum segundo o qual a execução seria quase como datilografar uma obra musical enquanto a interpretação traz a ideia de uma transmissão musical, um fazer musical. Assim, Stravinsky diz: “Todo intérprete é também, necessariamente, um executante. O inverso não é verdadeiro.” (*Id.*, p. 112).

A escritura musical não contém necessariamente as intenções e vontades do compositor. A partitura musical contém símbolos que, ao serem decifrados, apresentam uma ideia do que possa vir a ser a música executada, diferindo assim da música virtual, ou música “potencial”, como diz Stravinsky. Mesmo com todos os recursos utilizados pelos compositores (nuances, dinâmicas, agógicas, acentuações e até mesmo textos verbais para definir uma interpretação musical mais precisa), ainda assim, a realização da obra não foge à subjetividade do músico.

Indo de acordo com a ideia de que a escritura musical sempre será insuficiente para a obtenção de uma fidelidade absoluta, Stravinsky comenta:

[...] o compositor corre um risco inegável a cada vez que sua música é tocada, já que, a cada vez, uma competente apresentação de sua obra depende de fatores imprevisíveis e imponderáveis, que se combinam para produzir as qualidades de fidelidade e simpatia sem as quais a obra será irreconhecível em determinada ocasião, inerte em outra, e, em qualquer situação, traída. (1996, p. 113)

Indo mais além nessas palavras, que já são bastante ríspidas e pouco elucidativas, o compositor menciona que a diferença entre execução e interpretação de uma obra musical reside mais na ética do que na estética (*Id.*, p. 113), uma vez que, do executante, não se pode esperar nada além de uma tradução literal dos símbolos em som, enquanto do intérprete se espera uma perfeição da transposição sonora, além de um “amoroso cuidado” (*Id.*, p. 113). O compositor russo deixa claro, entretanto, que isso não se trata ainda de uma “recomposição” por parte do intérprete.

Por outra perspectiva, embora não contraponha explicitamente o pensamento de Stravinsky, Lemos (2017) traz o intérprete como um ser enunciativo, aquele que, de acordo com sua vivência e conhecimentos, interpretará a obra musical com todo esse “amoroso cuidado”, porém não com a neutralidade que o compositor russo deseja.

Stravinsky (1996, p. 113) ainda complementa dizendo que “o pecado contra o espírito da obra sempre começa com um pecado contra sua literalidade [...]”. Além da crítica mencionada, comenta que os intérpretes de sua época preferem se concentrar em nuances “irrelevantes”, com muitos exageros expressivos, e que isso acarreta uma grande imprecisão rítmica. Tal demonstração de virtuosismo expressivo é, para o compositor russo, uma busca por um “sucesso imediato” (*Id.*, p. 113). Num tom menos áspero, diz Lemos:

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. (2017, p. 13)

Não se pode esquecer que a interpretação musical segue regida pelos preceitos e conceitos de cada época, além da vivência de cada intérprete. Na realidade em questão, o final do período romântico, a relação com a liberdade expressiva durante a interpretação musical é intensificada por diversos fatores, entre os quais podemos destacar: 1) a saída de um período mais “cientificista”, o classicismo, que já pressupõe uma saturação desse sistema métrico; 2) o surgimento da música voltada para as massas, com maior apelo popular, que demandou um maior virtuosismo por parte dos intérpretes e 3) a separação entre compositores e intérpretes, uma vez que, em períodos anteriores, o normal era que o compositor fosse o seu próprio intérprete.

Dessa forma, é compreensível que compositores do romantismo e do período subsequente sintam um desconforto com a imprecisão dos músicos em relação à partitura musical. Uma vez que, como já mencionado, a própria escritura de uma peça já supõe uma

interpretação, ainda que silenciosa. Não sendo ele mesmo o intérprete, o resultado sonoro obtido será necessariamente diferente daquele primeiro manifestado em seu espírito.

A interpretação se tornou, enfim, uma prática mais expressiva, em que os intérpretes buscam diversas referências extramusicais para conceber a sua interpretação. Stravinsky comenta essa tendência:

Os princípios genéricos que governam a interpretação dos mestres românticos, de modo especial, fazem desses compositores as vítimas predestinadas das agressões criminosas de que estamos falando. A interpretação dessas obras é governada por considerações extramusicais baseadas nos amores e infortúnios das vítimas. O título de uma peça torna-se uma desculpa para arbitrariedades gratuitas. Se a peça não tem título, logo se arranja um, a partir dos motivos mais fantasiosos. Estou pensando na sonata de Beethoven que nunca recebe outro nome que não seja "Ao luar", sem ninguém saber por quê; ou na valsa em que é obrigatório enxergar o "Adeus" de Chopin.

Obviamente, não é sem razão que os piores intérpretes normalmente se agarram aos românticos. Os elementos extramusicais espalhados através dessas obras são um convite à traição [...]. (1996, p. 114)

Nessa e em outras passagens, o compositor russo parece ter um verdadeiro ódio pelo intérprete musical.

[...] todos os virtuosos deveriam saber ou lembrar que a primeira condição a ser preenchida por quem aspire ao imponente título de intérprete é a de que seja, antes de tudo, um executante impecável. O segredo da perfeição reside antes de tudo nessa consciência da lei que lhe é imposta pela obra que está executando. (*Id.*, p. 115-116)

Stravinsky traz então a figura do intérprete como alguém que deve primeiramente “executar” sua obra, promovendo a ideia de que um bom intérprete deve ser um exímio executante. “Ambos encontrarão ali a liberdade no extremo rigor e, em última instância, se não em primeira instância, sucesso.” (*Id.*, p. 116). A liberdade interpretativa, para o compositor russo, está submetida não só a um domínio técnico, mas também a uma tradição e a uma cultura bastante rígidas, o que exige um conhecimento profundo dos elementos musicais.

Ao exigir fidelidade ao texto, entendendo o “bom intérprete” primeiramente como um executante, Stravinsky sugere uma concepção da partitura como sendo um objeto fiel à obra musical. Entretanto, a obra não exige fidelidade nem do compositor, ao escrever a partitura, nem do intérprete, ao executá-la, já que é possível argumentar que a existência da música transcende essas duas realidades.

Durante anos a interpretação musical adotou um padrão de execução de total fidelidade ao texto escrito. Entretanto, se pensarmos a partitura como um produto final e fiel para expressar o sentido integral da música, vamos perceber que ela não é nem fiel e muito menos infiel à música. Ela, na verdade, apresenta outro tipo de

realidade musical. É o meio de que dispõe o compositor e o executante para recriar a obra musical em sua fugaz realidade. (LIMA, 2006, p. 59)

A colocação de Lima revela uma concepção de “obra” como um objeto independente da partitura, do compositor, do intérprete e do ouvinte. A partitura engloba apenas um resultado gráfico que de certa forma resume, em parte, as ideias do compositor; o compositor, por sua vez, nos demonstra uma ideia geral do que virá a ser a obra musical por meio de sua partitura; o intérprete decodifica os símbolos, e, ligado à sua própria vivência, elabora possíveis interpretações; por fim, o ouvinte recebe essa música pelas mãos do intérprete musical. A obra musical em si engloba todos esses fatores, ao mesmo tempo que não se submete a nenhum deles. Assim, entendemos a obra como uma entidade transcendente a todos esses fatores, que, no entanto, devem todos ser levados em consideração para que se chegue à essência do que entendemos por obra musical.

Detemo-nos, então, na figura do ouvinte e em sua pertinência para a fidelidade nesse cenário musical. “Uma obra de arte não pode bastar-se a si mesma”, declara Stravinsky (1996, p. 119) ao mencionar a importância de uma finalidade para sua obra musical, alguém para compartilhar de sua arte. Aqui, o público recebe grande destaque, passando a ser a figura para a qual a obra musical está destinada. Esse direcionamento rumo ao ouvinte torna o intérprete um mediador do conteúdo musical e reforça ainda mais a questão da fidelidade ao texto. É nesse sentido que o compositor tece suas críticas aos exibicionismos dos intérpretes, que tornam o “entendimento” da obra, para o público, muito mais complexo: “[...] explosões sonoras não mantêm a atenção do ouvido – assim como os técnicos em propaganda sabem que letras grandes demais não atraem a vista” (*Id.*, p. 118-119).

Lemos reflete acerca da pouca consideração que se presta ao ouvinte:

Pode-se imaginar uma postura bastante plausível e até certo ponto corrente no estudo das obras musicais em que se busca [...] 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 coincidisse com a interpretação que o ouvinte faz da realização musical. (LEMONS, 2017, p. 25)

Colocar em foco o ouvinte, por outro lado, traz outras dificuldades. Seguindo outro viés, Walter Benjamin declara:

Em hipótese alguma, levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o conhecimento. Não apenas o fato de estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de receptor “ideal” é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, porque estas devem pressupor unicamente a existência e a essência do homem em geral. Da mesma forma, também a arte pressupõe a essência

corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe sua atenção. Nenhum poema dirige-se, pois, ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes. (2013, p. 101)

Na sequência desse comentário, Benjamin começa a questionar para quem é dirigida uma tradução se o original não pressupõe o leitor. O autor deixa em aberto os questionamentos. No entanto, levanta algumas possíveis ideias em relação à fidelidade do intérprete. O intérprete deve ser fiel a quem? Compositor? Partitura? Ouvinte? Se a direção é o compositor, a escritura não é capaz de tal transmissão; se pensarmos na partitura, a limitação do intérprete é ainda maior, visto que ele estará preso somente aos recursos escritos; indo na direção do ouvinte, não falaríamos em “limitação”, mas, sim, de uma sobrecarga interpretativa, visto que a diversidade cultural do público é imensurável. Uma coisa é certa: o papel do músico na interpretação musical não pode ser questionado, suas escolhas sim, mas não sua existência, “pois só através do músico é que o ouvinte pode entrar em contato com a obra musical” (STRAVINSKY, 1996, p. 120).

Ao considerar os pensamentos de fidelidade em outras áreas, como na tradução literária, percebemos uma diferença bastante importante no processo de ressignificação do sentido em outra língua. O sentido do texto escrito está muito além de cada palavra tomada individualmente. O sentido, nessa visão, apresenta uma forte relação com uma ideia transcendente ao signo linguístico e não com a literalidade da sua escritura. Desse modo, a tradução literal de cada palavra que compõe um texto verbal dificilmente remeterá de forma clara ao texto original. Walter Benjamin, em relação à função do tradutor, comenta:

De fato, que aporte pode trazer a fidelidade para a reprodução do sentido? A fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. Pois, segundo sua significação literária para o original, o sentido não se esgota no visado; ele adquire essa significação precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar. Costuma-se expressar isso com a fórmula: as palavras carregam uma tonalidade afetiva. (BENJAMIN, 2013, p. 114)

Na mesma medida em que a tradução é impossível sem a contribuição ativa, ou criativa, do tradutor, que precisa adaptar palavras e frases pelo bem do sentido do texto, a exclusão do intérprete na atividade performática², isto é, a fidelidade “absoluta” ao texto, é algo ilusório, impossível.

Parece filosoficamente incontestável o fato de que toda e qualquer interpretação musical envolve algum tipo de contribuição do intérprete, por mínima que seja. Portanto, é possível afirmar que é impossível qualquer atitude interpretativa sem a

2 A atividade performática aqui se refere sempre à interpretação que envolve uma atividade humana na performance musical.

participação do executante. O problema é que alguns autores têm a firme convicção de que a personalidade do intérprete constitui um problema a ser eliminado ou, pelo menos, restringido. (APRO, 2006, p. 28)

Apro se remete, em seu texto, aos pensamentos de Igor Stravinsky. Como vimos, suas convicções firmes e controversas apresentam uma clara relação com os intérpretes de sua época e com o que era percebido pelo compositor como “exageros interpretativos” por eles cometidos. A ideia de que a personalidade do intérprete deva ser eliminada demonstra uma análise bastante literal de suas palavras e não trazem o seu contexto como um todo.

Por fim, vemos a atividade do intérprete como um ato intelectual, um ato que demanda pensamentos críticos e conhecimento acerca de suas funções para com a obra de arte. Ao entender a obra musical como um objeto que engloba o compositor, a partitura, o intérprete e o ouvinte, a fidelidade em questão na interpretação musical se submeterá a todos esses elementos, pois eles fazem parte do processo de significação e de construção da linguagem musical e seu discurso. Assim, por mais que se considere impossível a total omissão do intérprete na realização de uma dada peça, também é evidente a necessidade de limites na atividade interpretativa, no sentido de manter o elo da relação entre esses atores. Vejamos algumas considerações acerca de tais limites.

1.1.2 Liberdade

O enunciado musical não se reduz à partitura (fora do uso) nem a enunciação à sua simples execução. A interpretação de uma peça (modos de tocar) pode inclusive alterar o sentido do enunciado e criar relações novas entre a expressão e o conteúdo musical.

Há, portanto, marcas do enunciado na interpretação assim como marcas da enunciação na partitura. Desta forma, a interpretação, ou leitura de um texto musical é o encontro do estilo do intérprete e das coerções do enunciado presentes na partitura. Constrói-se então um outro texto (interpretação musical) que se converte numa releitura do texto anterior. (CESAR, 2012, p. 18)

Vimos que a liberdade interpretativa quase sempre é apresentada como o maior pecado dos intérpretes. Autores que defendem esse pensamento argumentam que basear escolhas interpretativas puramente no gosto pessoal pode distorcer toda a construção de significado que o autor buscou em sua escrita. Porém, como destacamos anteriormente, a partitura não contém todos os elementos de uma obra musical. Da mesma forma, nenhuma escrita, nem todo estudo formal e contextual dão conta de explicar tudo o que se passa no momento de uma performance. Há sempre algo que se acrescenta, mesmo nas interpretações mais “fiéis”.

A liberdade interpretativa pode ter, sim, a conotação de deturpação da obra musical a partir do momento em que não se estabeleçam limites para a interpretação. No entanto, um

estilo mais “livre” não exclui, necessariamente, o rigor do trabalho musical – com efeito, até mesmo Stravinsky, no auge de sua rispidez, declara que a liberdade interpretativa é possível desde que implique o “rigor da fidelidade”. Até aqui vínhamos opondo liberdade e fidelidade. Refletiremos aqui sobre as concepções de liberdade interpretativa já feitas por autores da área e, assim, apontaremos uma direção em que liberdade e fidelidade estabeleçam relações solidárias para a construção do sentido musical, como sugere a última citação do compositor russo.

No caso de Andrés Segovia, vimos que suas interpretações musicais são fortemente influenciadas pelo estilo e cultura de sua época. Não obstante, por mais fortes que sejam as influências do contexto sociocultural, estilístico, instrumental, não se pode excluir a individualidade de cada intérprete. “Nas obras executadas por Andrés Segovia, por exemplo, uma característica interpretativa padronizada está na execução de seus *vibratos* rigorosos, fato que lhe confere autenticidade executória.” (LIMA et al, 2006, p. 14-15). De fato, os vibratos são tão característicos da interpretação do violonista espanhol que, nos dias atuais, utiliza-se a expressão “interpretação segoviana” para se referir ao músico que exagera nesse recurso técnico, muitas vezes até no sentido pejorativo, ao indicar que tal execução não condiz com o repertório executado.

Comportamentos pessoais nas interpretações não são exclusivos de Segovia. Podemos lembrar, ainda, do pianista canadense Glenn Gould, que se coloca na interpretação musical de maneira bastante contundente. Enquanto Segovia utiliza elementos musicais pessoais em suas interpretações, Glenn Gould coloca-se musical e fisicamente na obra, utilizando movimentos e expressões muito perceptíveis. Tanto em um caso como no outro, estamos diante de grandes e renomados intérpretes que, no entanto, usam de muita liberdade interpretativa. Como já mencionamos, esse estilo remete a um processo de ressignificação do texto musical, colocando em evidência outro destinador para a obra musical.

Isso se faz notar sobremaneira na música antiga em interpretações carregadas de elementos da música romântica, notadamente do período da história da música que mais apelou para os efeitos de sentido capazes de arrebatar a atenção do público: virtuosismo, massas sonoras, grandes variações dinâmicas e exacerbação passional. É como se tal intérprete compartilhasse os valores de outro destinador que não aquele historicamente ancorado na obra que executa. (FERNANDES, 2014, p. 149)

Dessa maneira, um questionamento muito importante deve ser feito: no que consiste uma liberdade interpretativa pertinente? De que maneira é possível discernir a liberdade que é sentida como pertinente daquela que fere a fidelidade à obra? O que está em questão na interpretação musical mais “livre”: texto, compositor, ouvinte ou intérprete?

Um bom exemplo de questionamento da tradição está no registro das execuções de Glenn Gould. Em que pesem as impressões iniciais, sua execução de música antiga (especialmente a da música de J. S. Bach) é estritamente fiel ao texto escrito, porém sempre diferente das versões tradicionais. Fala-se ainda no desrespeito de G. Gould aos andamentos, o que é absurdo devido ao fato de não dispormos de registros mensuráveis do que era feito naquela época. Os andamentos, portanto, não devem ser analisados sob esse prisma. O pensamento contrapontístico de Gould é muito mais adequado a esse tipo de repertório do que suas execuções de Mozart e Beethoven. Todas as estranhezas que sentimos inicialmente em suas execuções tornam-se absolutamente lógicas depois de escutas mais atentas especialmente se cotejadas com as partituras correspondentes. O idiossincrático pianista sempre parte do princípio da negação da tradição e (re)coloca em destaque elementos que costumam passar despercebidos mas que efetivamente pertencem ao texto. (APRO, 2006, p. 31)

É incontestável que o pianista canadense segue a partitura musical, segue suas indicações sônicas e aborda todo o conteúdo da escritura, mas por que suas interpretações despertam reações tão extremas, positivas e negativas, da crítica especializada? O que parece incomodar seus críticos é a pouca fidelidade à tradição. O piano, por ser instrumento de antiga tradição, envolve costumes e práticas passados, através de gerações, de um intérprete para o outro. Desse ponto de vista, a afirmação, contida na fala de Apro, de que não se pode mensurar os andamentos do período barroco é bastante controversa. No mais, argumentações muito assertivas em relação à música antiga podem ser facilmente refutadas. Afinal, há sim um andamento marcado, não na partitura, mas na história de suas execuções e nos estudos do período.

Em relação aos compositores também mencionados, Mozart e Beethoven, a ideia de andamento se torna um pouco menos complexa, ainda que não seja de todo simples, visto que Beethoven escrevia andamentos distintos para as mesmas passagens em seus rascunhos e edições de época. Os períodos subsequentes ao barroco realmente carregam em sua escritura uma maior precisão em termos de andamentos, dinâmicas, agógica, expressões. Ainda assim, podemos ver uma multiplicidade de interpretações, mesmo entre as que seguem fielmente a partitura.

Outro exemplo de intérprete que adota um estilo “livre” é Kazuhito Yamashita. Em extensa produção fonográfica, vê-se que Yamashita executou uma grande variedade de repertório, e também fez transcrições e composições de diversas obras para o violão. O violonista japonês realiza performances muito intrigantes, pois, assim como Glenn Gould, além de inserir suas características pessoais na interpretação musical, possui uma gestualidade corporal muito marcante. O ato performático de Yamashita é uma característica passível de análises bastante interessantes. Lemos (2017), por exemplo, compara as performances de Kazuhito Yamashita e Paul Galbraith na interpretação da obra *Nocturnal* de Benjamin Britten

sob um viés enunciativo. Não entraremos em detalhes quanto à questão gestual, que será tratada mais adiante; no entanto, é importante pensar na interpretação desses dois violonistas para refletir sobre os limites da liberdade e da fidelidade no tocante à escritura musical.

Liberdade e fidelidade, quando abordadas sob o viés da partitura musical ou sob o viés da obra musical (lembrando que nosso entendimento por obra musical se baseia em uma interseção entre compositor, partitura, intérprete, ouvinte), podem tomar rumos interpretativos completamente opostos. Apro comenta que:

Se ele [intérprete], por exemplo, enfatizar a obra, isso acarretará uma discussão ainda mais complexa: deve-se privilegiar o texto (mensagem) ou o documento (suporte material do texto, como a partitura)? Alguns creem que a partitura representa um documento sagrado a ser preservado a qualquer custo, e se esquecem da mensagem contida na obra. A mensagem contida na obra constitui, de qualquer maneira, uma opção bastante equilibrada nesse contexto. (APRO, 2006, p. 29)

Mas afinal, como definir qual é a mensagem contida em uma obra de arte? Ela é passível de ser analisada? Falaremos sobre essas questões na última parte deste capítulo.

Quanto às interpretações de Yamashita e Galbraith analisadas por Lemos (2017), um ouvinte “desavisado” pode ser levado a considerar, em um primeiro momento, a interpretação do violonista japonês como mais “ousada” e a de Galbraith como mais “sóbria”. Isso não significa, no entanto, que Yamashita privilegia, em suas escolhas de performance, a liberdade interpretativa, enquanto Galbraith busca ser mais fiel ao texto. Ao analisar os dois intérpretes executando a obra mencionada – *Nocturnal* de Benjamin Britten – acompanhando as indicações contidas na partitura pelo compositor, vê-se claramente que Yamashita segue as indicações de modo muito mais estrito do que o violonista escocês. Assim, temos indícios de que uma reprodução mais “fiel” da partitura não necessariamente será tida como manifestante de maior fidelidade à obra musical ou, ao menos, de que a noção de fidelidade pode ter a ver com outros elementos, que não a atenção detalhada ao material escrito. Isso reforça o conceito de obra que mencionamos anteriormente, mostrando que a partitura não contém todas as informações atribuíveis à performance musical.

A liberdade interpretativa também nos remete aos instrumentos utilizados, principalmente no que diz respeito ao trato da música antiga. François Couperin, compositor, organista e cravista do período barroco, declarava que o cravo é um instrumento muito rico em termos composicionais em virtude de sua extensa tessitura. No entanto é bastante enfático ao mencionar a pouca variação de dinâmica que o instrumento pode oferecer (LIMA, 2006, p. 51). Se tomarmos esse comentário de Couperin como um desejo por mais possibilidades dinâmicas, será que deveríamos restringir o uso da dinâmica do piano na interpretação de suas obras? Estaríamos de fato sendo mais fiéis à obra de Couperin se usássemos uma variação de

dinâmica próxima àquela do cravo? É por essas e outras razões que os limites entre liberdade e fidelidade são questionáveis independentemente da obra em questão, independentemente de seu período.

Esses mesmos recursos instrumentais também podem ser aplicados aos instrumentos de cordas dedilhadas. Um alaúde, por exemplo, possui limitações na extensão de dinâmicas que um violão moderno superou em grande medida. Assim, há um debate importante sobre a relevância de se considerar a falta de possibilidades instrumentais de determinado período na construção de uma interpretação que vise ser fiel à obra.

Toda a discussão em relação aos recursos instrumentais de cada época traz questionamentos sobre a função do intérprete também nos diversos períodos da música. Obviamente, a escritura musical mais detalhada oferece ao intérprete uma menor liberdade interpretativa, ao contrário das práticas populares, que, pela sua tradição oral, permitem um rigor menor e mais liberdade para improvisação ou mudanças de caráter circunstancial na música. “Na tradição escrita, inversamente ao que aconteceu na tradição oral, observa-se o nascimento de um intérprete musical cada vez mais subjugado à partitura e afastado da prática improvisatória e da liberdade de execução” (LIMA, 2006, p. 49).

No período barroco, em que as peças não eram escritas de forma detalhada como em épocas posteriores, as ornamentações estavam, em sua grande maioria, a cargo dos intérpretes. Na prática de então, que só podemos vislumbrar pelos registros de época, *fac-similes*, tratados, os compositores não precisavam escrever tudo, pois a tradição interpretativa da época conferia aos músicos os códigos necessários para preencher as lacunas existentes nas partituras. Essas lacunas envolviam também, além das já mencionadas ornamentações, a questão rítmica, de forma que as práticas interpretativas eram condizentes com cada estilo composicional apresentado. “Outra prática que evidencia a liberdade expressiva dos intérpretes do barroco encontra-se na utilização de alterações rítmicas no texto musical durante a execução” (LIMA, 2006, p. 54). Aqui a autora utiliza como exemplo textos do flautista Johann Joachim Quantz que ensinam como acentuar e alterar as rítmicas de acordo com os tempos fortes e fracos. Outro exemplo pode ser caracterizado pelo uso de figuras pontuadas nas composições em estilo francês. É sabido que na prática musical da época, a colcheia pontuada, apesar de escrita apenas com um ponto de aumento, deveria soar sempre como se estivesse escrita com um ponto duplo.

O período clássico assiste a uma mudança profunda em relação ao período barroco. A unidade métrica, a criação do metrônomo, os detalhes de nuances, andamentos, *accelerandos*, *rallentandos* levam o intérprete a se conter ou, ainda, a se comprometer com a escritura musical. “No classicismo, as práticas improvisatórias e a liberdade de expressão foram

perdendo força” (LIMA, 2006, p. 55). Os compositores passam a não deixar mais a cargo do intérprete escolhas consideradas, a partir de então, de grande impacto à obra.

Curiosamente, essas escritas mais detalhadas acabam por trazer uma maior variedade de recursos interpretativos. “A preocupação com a dinâmica trouxe ao discurso musical uma variabilidade e riqueza timbrística, fazendo aflorar ainda mais a sensibilidade do intérprete na busca de novas sonoridades.” (LIMA, 2006, p. 55). Nesse ponto, vemos as palavras de Stravinsky fazerem mais sentido. A noção de “aflorar ainda mais a sensibilidade do intérprete” pode ser sentida como um exagero fora de lugar, pois pode alterar a ideia composicional da obra. Dessa forma, o classicismo impôs um novo tipo de comportamento, que passa a ser esperado dos intérpretes musicais visando um extremo rigor em relação à partitura musical.

[...] o classicismo foi um período originário de um comportamento interpretativo cada vez mais restrito ao cumprimento das indicações descritas na partitura original. A memória cedeu lugar à precisão da escrita, os detalhes da escrita passaram a habitar a composição e o refinamento na composição é que conferia à interpretação musical maior valor. (LIMA, 2006, p. 56)

As mudanças discursivas de cada período levam os músicos de diferentes épocas a diferentes comportamentos e atitudes diante do texto escrito. No entanto, sempre “é o intérprete quem dá vida à partitura” (LIMA, 2006, p. 60). Indo mais além, o intérprete, ainda que com todas as suas restrições, é aquele que tomará as decisões musicais finais. “ele é quem transmite e perpetua as intenções e desejos do compositor da obra enquanto tal e a sua própria sensibilidade” (LIMA, 2006, p. 60). Apesar de muito vibrante, tal afirmação é bastante complexa quando retomamos as fortes opiniões de Stravinsky em relação ao intérprete musical. Sim, o intérprete enuncia o texto musical escrito pelo compositor; entretanto, afirmar que ele “transmite e perpetua” o pensamento do compositor parece um tanto quanto excessivo.

Dessa forma, feitos os levantamentos sobre as liberdades e os limites do intérprete, podemos então depreender alguns direcionamentos importantes. Liberdade interpretativa diz respeito ao conjunto de escolhas inerentes ao intérprete durante uma performance musical. Mesmo que suas escolhas visem à absoluta fidelidade, esta última está ligada ao fazer interpretativo do sujeito. Tanto liberdade quanto fidelidade podem se cruzar ou se distanciar de acordo com a visão de cada um. Aqui, escolhemos o ponto de vista de um intérprete “intelectual”, aquele que reflete e utiliza suas próprias escolhas com base em estudos e conceitos referentes ao que será interpretado. Esse posicionamento não deixa de ir ao encontro de certas colocações de Stravinsky, sobretudo quando o compositor diz que, no

limite da fidelidade se encontra a liberdade. Nas escolhas de cada intérprete, a liberdade surge como uma ferramenta e não mais como atitudes advindas do desconhecimento.

A construção discursiva sempre tomará como base a obra musical, seja buscando maior fidelidade ao texto ou, no sentido inverso, tendo em vista a ressignificação da obra musical, transpondo-a para a contemporaneidade do intérprete. O processo de construção do sentido no discurso musical pode ser constituído independentemente da corrente interpretativa do próprio intérprete.

1.2 Função do intérprete

Depois de discorrer sobre as correntes interpretativas que regem a interpretação musical, é preciso ainda entender qual a função do intérprete no ato musical. Foi visto que seu percurso é proposto muitas vezes por “escolas” interpretativas. Assim, liberdade e fidelidade podem se aproximar ou distanciar de acordo com os preceitos culturais do intérprete, bem como de acordo suas próprias individualidades criativas.

Qual é a essência do intérprete? Qual a sua verdadeira função? Reprodutor de uma partitura ou recriador artístico? Lima (2006) nos esclarece algumas dessas questões:

Sob o ponto de vista estético-filosófico, as reflexões de G. Brelet, E. Fubini e E. Albizu, ainda hoje são de extrema relevância. Elas permitem uma execução musical eminentemente artística que vai de encontro à essência ontológica do ser; mostram aos intérpretes a importância do seu trabalho; valorizam bem mais o contexto da obra do que o conteúdo expresso na partitura; conferem ao intérprete maior liberdade de expressão; revivem o sagrado que está contido em cada execução, sem desconsiderar a essência que habita a obra. (LIMA, 2006, p. 62)

Tal afirmação, habitual na literatura musical, é muito bonita e de grande efeito; pensar na “essência que habita a obra” como base interpretativa é realmente algo da natureza artística, transcendente por natureza. Porém, ao pensar nas correntes interpretativas e conferir uma função real ao intérprete, esse discurso poético torna-se pouco produtivo e de difícil apreensão.

O intérprete musical diz algo? O intérprete, incumbido de transmitir a linguagem musical, atua apenas como mediador ou também como recriador? Stravinsky, ao comentar a relação entre compositor e ouvinte, declara que “[...] o intérprete [está] agindo aí como intermediário” (STRAVINSKY, 1996, p. 119). Já no pensamento de Laboissière (2007), o intérprete age de forma a recriar uma obra musical a partir de suas experiências e conhecimentos.

Enquanto uma concepção descreve o intérprete como alguém que está em função da transmissão do conteúdo musical, a outra atribui ao intérprete uma função próxima ou equivalente à do compositor, um recriador, um indivíduo que pensa e toma suas próprias decisões interpretativas. A partir de um viés enunciativo, Lemos (2017, p. 21) diz que “[...] o sujeito que depreendemos por trás de toda obra é uma imagem subjetiva criada pelo próprio texto;³ a pessoa ‘real’ que materializou o enunciado torna-se assim irrelevante”. Nessa perspectiva, pode-se atribuir uma maior autonomia ao intérprete musical.

Lemos caracteriza o papel do intérprete em duas funções:

[...] a função de intérprete guarda em si também aspectos da função de autor e de leitor [...] 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, 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. (LEMOS, 2017, p. 21)

Partindo dessas premissas, serão apresentadas duas posições que regem o estatuto do intérprete musical. Ambas não se contradizem necessariamente e, assim, serão apresentadas de forma separada apenas para podermos melhor caracterizá-las.

1.2.1 Tradutor

Tradutor talvez seja o nome que menos agrada os intérpretes musicais, além é claro, de executor. Não é por menos, uma vez que o senso comum remete o termo tradução a uma transposição literal de um texto, uma língua, e, no caso da música, da partitura. Entretanto, deve-se evitar esses deslizos corriqueiros em relação à terminologia e refletir sobre qual é realmente a tarefa de um tradutor.

Todos conhecemos, por exemplo, a ineficiência dos tradutores *online*, como o Google Tradutor, que traduz de forma literal sem observar o sentido global em que as palavras estão inseridas. Sabe-se que se trata de algo muito diferente daquilo que caracteriza um tradutor de livro, cujo trabalho consiste em decodificar, entender e interpretar o texto que está traduzindo. É por isso que é possível haver diversas traduções das mesmas obras literárias. A tradução nunca é a mesma; o que determina o resultado final é a interpretação do autor, de forma que, para os tradutores de literatura, traduzir é interpretar. Notam-se, então, diversas semelhanças

³ Texto aqui é compreendido como manifestação, ou seja, pode ser tanto um texto escrito (uma partitura) quanto um texto sonoro (um fonograma), como também um texto sincrético: visual e musical (uma performance). O trabalho de Lemos (2017) se debruça sobre principalmente sobre este último.

com o fazer musical, o que torna a tradução de uma partitura não uma abordagem estritamente mecânica, mas sim uma interpretação propriamente dita.

Fontanille, refletindo sobre o papel em que o tradutor está inserido, ensina que:

[o tradutor], [...] partindo de uma língua e de uma cultura que supõem o todo, a regra, a unidade, ele deve, no entanto, em seu ofício, lidar com a parte do fragmento, enfrentar a aparente falta de sentido, significar a exceção, formular hipóteses de leitura, procurando integrá-las ao “todo” por meio de uma boa medida, de uma justa posição. (FONTANILLE, 2015, p. 11)

Integrar o sentido em uma tradução não parece uma tarefa fácil. Tal atividade envolve tanto aspectos técnicos, referentes à gramática, quanto aspectos culturais, relativos ao meio e ao conhecimento adquirido, e, por fim, mas não menos importante, à interpretação, ao entendimento do próprio tradutor, que toma partido daquilo que acredita. A neutralidade não pode coexistir com a interpretação. A interpretação, ainda que profundamente informada por esses aspectos técnicos e culturais, sempre é algo próprio de cada indivíduo. A maneira como se entende uma obra nada mais é do que um sentido atribuído por um sujeito. Assim, dizer que uma tradução não depende de uma interpretação é se equívocar quanto ao próprio sentido da palavra.

[...] a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 2013, p. 115)

Tal afirmação de Benjamin nos remete ao que foi dito anteriormente. Tanto a obra de arte enunciada no papel, a partitura, quanto a obra de arte enunciada na performance musical carregam uma característica decisiva: ambas já são a música em si, separadas pelo “hiato do silêncio”, utilizando as palavras de Stravinsky. Uma tradução que se conforma “amorosamente, e nos mínimos detalhes” nos leva definitivamente à ideia de Stravinsky de que o intérprete encontra sua liberdade interpretativa por meio de uma fidelidade absoluta ao texto musical.

A obra de arte, como definimos anteriormente, é então entendida como o ser absoluto, que está além dos fazeres performáticos e além dos limites da escritura. E, assim, Benjamin (2013, p. 117) complementa que: “a tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação”. Essa recriação é regida pela lei superior da própria obra artística, e não apenas utilizando como exemplo a obra musical, os signos contidos em uma partitura musical.

Essa visão do tradutor como um sujeito que realiza escolhas, busca a essência dos conteúdos, interpreta-os e assim dá luz ao texto, reflete o pensamento de diversos artistas que exercem um papel interpretativo mais criativo. A criação/recriação de uma obra musical é a essência do fazer criativo do intérprete, mas isto não significa um abandono do texto e, sim, a revelação de uma das múltiplas verdades existentes naquele documento. Isso porque a verdade na obra de arte não é única, afinal, se o fosse, a interpretação perderia a função artística ao ser executada. Elevar a função do intérprete a recriador da obra musical torna o ato de interpretar ainda mais imprescindível.

1.2.2 Criador/Recriador

Consideremos, neste momento, tendo em vista as argumentações já apresentadas, as consequências de se tomar o intérprete como um criador ou recriador musical.

Uma delas diz respeito à própria abordagem analítica. Além dos contextos referentes ao compositor, à obra de arte e aos códigos em geral, também é levada em consideração a individualidade do intérprete, um sujeito que pensa e toma decisões consistentes, com suas própria cultura e contexto.

Autores como Luigi Pareyson, Marília Laboissière, Caio Lemos, Sonia Lima, entre outros, trazem esse pensamento do intérprete criativo, o intérprete coautor, para a discussão estética e musical. Pareyson (1993, p. 174) reflete que “[...] a interpretação é sempre interpretação de algo ao mesmo título que é sempre de alguém. A interpretação é atividade que tem em mira um objeto determinado e o mantém em sua determinação própria”. Nessa via, o constante diálogo existente entre a obra e o intérprete, essa troca de informação entre ambos, é fundamental no processo de realização musical.

A partir do momento em que o intérprete insere sua determinação e pensamentos em prol de uma obra a ser interpretada, sempre contextualizada é claro, a obra musical renasce e prolonga sua existência. Uma obra sem interpretação perde sua razão de ser, ela ganha vida ao ser interpretada. (MELLO, 2016, p. 123-124)

Dessa forma, uma obra de arte consiste na “[...] possibilidade de infinitas interpretações e de um infinito processo de interpretação: a interpretação é infinita em seu número e em seu processo, caracteriza-se por uma infinidade quantitativa e qualitativa” (PAREYSON, 1993, p. 179). A ideia de que uma obra admite infinitas possibilidades interpretativas traz à baila duas questões importantes a serem pensadas. A primeira diz respeito à existência do intérprete, sem o qual essas diferentes possibilidades não podem existir. Nessa via, Lemos (2017) comenta que:

[...] 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. (LEMOS, 2017, p. 32)

A segunda afirma a necessidade de diferentes interpretações para a existência da obra artística, uma vez que esta perde sua utilidade se não interpretada. “Reconhecer que outro intérprete habilita um texto musical é desmistificar o tradicional esforço de uma fidelidade absoluta à obra, pois o processo de recriação musical envolve fatores sociais, históricos, culturais [...]” (MELLO, 2016, p. 124). Assim, Abdo conclui que:

O fundamento de sua infinita interpretabilidade [...] não é apenas a quantidade de intérpretes ao longo da história, mas, mais propriamente, a constitutiva “infinidade” da pessoa e da forma. Longe de atestar uma insuficiência, uma impotência do seu modo de conhecimento, o caráter não definitivo da interpretação atesta a sua riqueza e plenitude. (ABDO, 2000, p. 23)

Não se deve negligenciar a importância das escolhas que levam o intérprete musical a um estatuto recriador, visto que “[...] a interpretação supõe um papel ativo de escolhas. Nem todos os elementos envolvidos na performance estão codificados, ficando relegado ao intérprete seu preenchimento” (LEMOS, 2017, p. 30). Complementando esse pensamento, Pareyson (1993, p. 181) diz que “a interpretação, com efeito, é um ‘encontro’, no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade [...]”.

A interpretação também necessita de preceitos críticos. “[...] Interpretar também é abster-se de julgamentos pré-estabelecidos, tornando o intérprete não apenas um interpretante, mas também um ser crítico ao que será interpretado.” (MELLO, 2016, p. 124). Esse pensamento, voltado para um caráter ético da interpretação, vem da ideia de que o intérprete carrega um estatuto veridictório⁴, assumindo um papel central na comunicação da obra artística. Desse modo, levar em consideração o contexto inerente à obra é essencial para a prática interpretativa.

Entretanto, não se pode reconstituir uma obra de arte à sua forma original (LABOISSIÈRE, 2007, p. 16). A autora comenta que a obra não pode ser reduzida apenas aos elementos contidos na escritura musical, uma vez que ela transcende o texto e que cada sujeito determina os caminhos que seguirá para buscar a essência da obra musical

4 “A dupla operação, que tem como efeito a asserção dos termos *parecer* e *ser* produz o termo veridictório complexo denominado *verdade* (caracterizando um estado do qual se diz que “parece” e que “é”, ao mesmo tempo).” (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p. 327, grifo do autor)

(LABOISSIÈRE, 2007, p. 42). Esse pensamento corrobora o que já dissemos diversas vezes, a esta altura, sobre a música se caracterizar também como uma arte que necessita de representações interpretativas para prolongar sua existência. A recriação da obra se torna, assim, uma representação da continuidade temporal inerente à linguagem musical: “enquanto arte temporal, a música precisa ser recriada para ser vivida” (LIMA, 2006, p. 60).

A recriação depende muito do fazer criativo do intérprete, de forma que este último não se abstém de buscar a essência da obra ao mesmo tempo que admite sua personalidade artística.

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. (LEMOS, 2017, p. 31)

Nessa visão, o intérprete possui um fazer criativo que lhe é próprio, o que não significa, por outro lado, que se coloque acima da obra, como pensa Stravinsky. Temos então o intérprete com a função de transmitir a ideia de obra musical, a ideia de seu discurso, para além da escritura contida na partitura. Interpretar faz parte de um processo criativo. Ao considerar o intérprete musical como uma figura que se ajusta entre fidelidade e liberdade, isto é, como aquele que busca fidelidade ao conteúdo da obra sem perder sua identidade como ser criativo, podemos, enfim, nos aprofundar na visão sobre a performance musical propriamente dita.

1.3 Performance musical

A performance musical está muito além da interpretação musical em si. Ela contém, além dos traços interpretativos inerentes às escolhas musicais do intérprete, uma gama extremamente complexa de recursos extramusicais.

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. (LEMOS, 2017, p. 19)

A interpretação musical é crucial para a performance musical e um de seus elementos intrínsecos. Como vimos anteriormente, interpretar uma obra é buscar, a um só tempo, recursos condizentes com a ideia musical e estilística, além de recriar novas possibilidades interpretativas resultantes das vivências do interpretante. Esse fazer criativo normalmente é discriminado apenas em relação ao “fazer musical”, prévio à performance musical.

A reflexão sobre a performance musical em si deve considerar diversos fatores que, em conjunto, tornam sua realização possível. Assim, será discutida, a seguir, a performance musical sob dois aspectos: a relação entre o gesto e a expressão musical e a relação entre linguagem musical e discurso musical. O primeiro se refere aos movimentos necessários para a interpretação, tanto os movimentos motores essenciais para a prática musical quanto os movimentos voltados para a expressão musical e gestual. O segundo trata das formas de linguagem, ou seja, como a música pode se enquadrar como uma linguagem e como o discurso musical pode ser realizado durante o ato performático da obra musical.

1.3.1 O gesto⁵ e a expressão musical

A expressão musical pode, evidentemente, ser caracterizada a partir de diversas perspectivas. Pode estar vinculada, por exemplo, aos gestos musicais, da mesma forma como pode transparecer nos gestos corporais. Em relação aos gestos musicais, manifestados nas dinâmicas, nos recursos de agógica, nas escolhas de digitação e em outras escolhas interpretativas, pode-se dizer que eles são fruto da vivência do intérprete, conforme discutido nas etapas anteriores deste texto, mas também de correntes interpretativas e das funções incorporadas pelo intérprete. A gestualidade corporal, por sua vez, é vivenciada no momento da performance, tanto para o intérprete quanto para o público que a assiste, por meio de uma interação com a obra musical, englobando, além dos movimentos necessários para a realização instrumental, gestos em si comunicativos, que incrementam a performance para aquele que a vê.

Considerando a gestualidade corporal como a totalidade dos movimentos carregados de sentido, excluem-se os gestos puramente mecânicos para focalizar aqueles que possuem função comunicativa (ZAVALA, 2012, p. 25). Clarke (1999, p. 70) já mencionava que o corpo está diretamente ligado à sensibilidade musical: “se o movimento físico é uma influência importante para o carácter expressivo na performance musical, então não há

⁵ Pode-se destacar a existência de três tipos de gestos: gesto musical, gesto instrumental e gesto corporal. O primeiro está relacionado aos recursos musicais como a articulação, acentuações, dinâmicas, entre outros; o segundo trata dos movimentos estritamente necessários para a realização musical; o terceiro e último aborda todos os movimentos corporais utilizados como forma de expressão, entre eles podem se destacar os gestos faciais e os gestos de corpo inteiro.

qualquer dúvida de que o movimento físico é também um fator crucial na nossa resposta à performance [...]” (CLARKE, 1999, p. 72).

Os movimentos corporais do instrumentista revelam informações sobre as características estruturais (harmonia, andamento, tensões melódicas, etc.) e expressividade da música (aquilo que o executante pretende transmitir com a sua intenção pessoal da peça). (DAVIDSON, 1999, p. 83).

Como uma forma de expressividade na obra musical, Mello (2015) apresenta um estudo sobre os *Motets* de Arthur Kampela, demonstrando a influência do movimento corporal na expressão de elementos ligados às técnicas estendidas. A peça apresenta diversas passagens muito sutis, de pouquíssima projeção sonora e ressonância, de modo que, para percebê-las, o expectador depende diretamente do movimento físico do intérprete. Esses movimentos dão maior significado aos elementos contidos no texto musical e se tornam pequenos *eventos*⁶ a serem desenvolvidos para assegurar a significação discursiva. Os gestos corporais e a intenção do intérprete guiam o ouvinte na percepção do som, cuja projeção sonora é insuficiente para a captação pelos ouvidos. A mesma relação entre som e gesto pode ser verificada na execução de um *pianíssimo* no violão. Como o instrumento não possui variação dinâmica muito grande, a visualização dos gestos corporais influencia diretamente a audição do ouvinte, “[...] os intérpretes podem comunicar sutis gestos musicais através de movimentos corporais precisos” (KLICKSTEIN, 2009, p. 126)⁷.

Todo gestual utilizado pelo instrumentista no ato da performance musical pode ser considerado como um recurso expressivo. Para demonstrar essa afirmação, Juchniewicz (2008) realizou um estudo para determinar até que ponto os gestos corporais são decisivos para o êxito enunciativo do músico. Foram determinados então três tipos de performances: na primeira, o músico se utilizava de movimentos em todo o corpo para a realização da obra; na segunda, enfatizava-se apenas os gestos faciais e movimentos da cabeça do intérprete; por fim, observou-se a apresentação de um intérprete concentrado apenas na execução da obra, sem movimentos além dos gestos instrumentais. Para o experimento, as três peças foram gravadas em áudio e vídeo, executadas pelo mesmo intérprete; em seguida, apresentaram-se as gravações para universitários e pós-graduandos de seis universidades dos Estados Unidos da América. Embora o áudio fosse o mesmo para as três performances, os estudantes avaliaram como mais expressivas sempre aquelas performances em que, no vídeo, o intérprete se utilizava de gestos corporais, enquanto a performance com gestos puramente necessários

6 O conceito de *evento estético* será discutido com maior profundidade no segundo capítulo.

7 Tradução nossa. “[...] Performers can communicate subtle musical gestures via precise body movements”.

para a execução da obra foi considerada como a menos expressiva. Dessa forma, o autor conclui:

Tais resultados são interessantes porque o aspecto sonoro das performances exemplificativas permaneceu o mesmo durante as três diferentes condições de movimentos físicos. Uma vez que os movimentos corporais foram as únicas variáveis entre as performances a sofrerem alterações, evidências trazidas por este estudo indicam que o aspecto visual das apresentações pode ter impactado a avaliação dos ouvintes. Essas descobertas fornecem sustentação direta a pesquisas anteriores, que concluíram que parte do processo de comunicação existente em performances é codificada visualmente pelo intérprete. (JUCHNIEWICZ, 2008, p. 423)⁸

A expressão musical pode ser entendida como uma forma de comunicação entre intérprete e ouvinte. Isso significa que o ato da performance pode desempenhar papel decisivo no que diz respeito à geração do sentido musical. Assim, os aspectos que envolvem essa forma de comunicação implicam também elementos extramusicais, uma vez que a conjunção dos recursos não musicais aos recursos musicais é intrínseca à performance musical. Assim, “o gesto realizado numa interpretação tem um conteúdo expressivo que está conectado com a obra de tal forma que resulta difícil, inclusive, dissociar completamente os gestos corporais dos gestos musicais” (ZAVALA, 2012, p. 25-26).

“Quando utilizados os gestos corporais em função dos gestos musicais, a obra musical ganha outro sentido, caracterizado pelas escolhas do intérprete; vale dizer: de acordo com sua interpretação musical, os gestos corporais intensificarão suas escolhas interpretativas” (MELLO, 2015, p. 36). A performance musical em si, com a utilização dos gestos musicais e corporais, de acordo com Costa (2010), deve ser inserida na prática musical desde o início da formação do músico.

[...] essa atividade [performance musical] depende também de aspectos físicos, ou melhor dizendo, corporais mesmo, para que seja realizada de uma maneira eficiente. Mas esses aspectos corporais vão um pouco além da técnica. Existe, no ato da performance musical assim como na preparação das peças a serem apresentadas no recital, uma pressão tanto física quanto psicológica para a qual o instrumentista precisa estar preparado, e esta preparação deveria vir desde sua formação musical básica. A sua prática de performance musical, assim como seu trabalho técnico, não deveria vir desvinculado de toda uma preparação corporal e cerebral, desenvolvendo atributos que poderão ajudar na compreensão de aspectos teóricos, técnicos, sociais e históricos essenciais para a realização de uma performance musical. (COSTA, 2010, p. 23)

8 Tradução nossa. “These results are interesting because the audio portion of the performance examples remained the same throughout all three different physical movement conditions. Because the physical movements were the only variable that changed between performances, evidence from this study indicates the visual aspects of the performances may have had an impact on the listeners’ evaluations. These findings lend direct support to earlier research, which concluded that part of the communication process that exists in performances is encoded visually by the performer”.

Como mencionado, os movimentos corporais podem resultar de gestos conscientes e inconscientes. Os gestos inconscientes estão diretamente relacionados à intenção do intérprete, não podendo ser acionados ou desligados a qualquer momento (DAVIDSON, 1999, p. 83). Zavala (2012, p. 26) menciona a relação de dois tipos de gestos, os “facilitadores” e os que “acompanham”. Os primeiros, podemos dizer, são os gestos voltados para a realização instrumental, enquanto os segundos são os gestos expressivos que acompanham as respostas sonoras da música, podendo ser conscientes ou inconscientes.

Autores que defendem a impessoalidade na performance musical requerem uma constante limitação de movimentos e expressões “não musicais”. Werktreue (*apud* DOMENICI, 2013, p. 82) destaca que todo aquele recurso que vai além da necessidade irrestrita para a realização musical (leia-se, sonora) não pode transparecer durante a performance musical para afirmar assim a autoridade do compositor e não enaltecer o virtuosismo do intérprete. O autor se refere aos movimentos corporais realizados pelos intérpretes além do necessário para a execução técnica, de forma que eles deveriam ser excluídos no momento da performance.

Voltemos às performances, descritas por Lemos (2017), dos intérpretes Paul Galbraith e Kazuhito Yamashita. Enquanto Galbraith se restringe grandemente aos movimentos necessários para a execução, Yamashita reivindica o lugar de seu corpo na performance musical. A forma que a gestualidade toma em cada caso pode ser interpretada como um posicionamento do intérprete em relação à música. Nesse sentido, Galbraith parece querer se diluir, negando sua própria corporeidade, dentro da obra musical; Yamashita, por outro lado, parece trazer a obra musical para dentro de seu corpo.

Gesto e expressão, como vistos, se relacionam decisivamente no ato performático. A relação entre os gestos instrumentais e gestos físicos, em conjunto, levam a performance musical a outro nível enunciativo, de forma que o intérprete só pode fazer a integração entre ambos os níveis por meio do ato musical em si.

1.3.2 Linguagem e discurso

Executar, interpretar, compreender uma obra de arte – seja ela musical, pictórica, escultórica, poética, teatral, cinematográfica etc. – não significa, portanto, alcançar um significado que transcende a sua fisicidade (como se esta fosse simples *meio* expressivo, representativo ou cognoscitivo), mas *fazer falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais*. A arte é, sim, expressiva e comunicativa, mas expressa e comunica, antes de tudo, a si própria, pois é de seu ser forma que se irradia, essencialmente, a sua plenitude revelativa e expressiva, e não de eventuais referentes externos. (ABDO, 2000, p. 20, grifo do autor)

Assuntos complementares entre si, a música como forma de linguagem e o discurso musical são dois temas bastante discutidos nas últimas décadas, normalmente acompanhados de questionamentos sobre quais formas de linguagem e discurso estão sendo tratadas. Vimos que uma abordagem próxima à linguagem verbal ou literária pode demandar certos “ajustes” para uma aplicação ao campo da música. De maneira geral, o uso da linguagem verbal na descrição musical tende a ser subjetivo e pouco metódico. Assim, vale tecer algumas considerações sobre linguagem e discurso a fim de estabelecer um direcionamento para uma abordagem dos fatos musicais.

De acordo com os linguistas Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, em seu Dicionário de Análise do Discurso (2005), a linguagem pode ser encarada a partir de duas perspectivas: uma diz respeito à língua e outra se remete ao discurso. A primeira perspectiva visa a descrição da estrutura de determinada linguagem, bem como a forma como transmite informações, emoções, etc. A segunda perspectiva não pretende trazer à luz a estrutura linguística, mas sim abordar a linguagem realizada em discurso, ou seja, trata da língua em uso e leva em consideração o ato comunicativo.⁹ Nesse sentido, podemos definir um primeiro posicionamento: o aspecto da linguagem que nos interessa neste trabalho está ligado ao plano discursivo, uma vez que nosso objetivo é tratar da performance musical, âmbito do fazer musical que coloca em ato as estruturas virtuais.

“Toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem [...]” (BENJAMIN, 2013, p. 49), ou seja, a partir do momento em que existe manifestação de ideias e pensamentos, eles podem ser tratados sob o viés da linguagem e, por conseguinte, como formas de comunicação. Charaudeau e Maingueneau (2005, p. 103, grifo do autor) definem a comunicação como: “[...] *tornar comum, trocar, fazer parte, estar juntos, relações sociais* [...]”. Vale notar que tais definições estão ligadas às inter-relações sociais e históricas que fazem parte do contexto no qual estão inseridas.

No que tange à linguagem verbal, parece banal dizer que a linguagem sempre comunica algo. No entanto, o que ocorre com as linguagens artísticas? Benjamin declara que “[...] a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável” (2013, p. 72).

Alguns paralelos entre a linguagem verbal e uma possível linguagem musical podem ser estabelecidos para auxiliar na descrição discursiva desta última. Por possuir várias características de uma sintaxe discursiva, podemos caracterizar a música como uma espécie, entre muitas outras, de sistema realizável em discurso. A peça musical desenvolve, em seu

⁹ O dicionário de análise do discurso mencionado nos faz supor, por oposição, que o discurso não tem estrutura, não tem forma. No entanto, em nossa visão, há no discurso uma estrutura discursiva e o presente trabalho contribui justamente na determinação dessa estrutura do discurso musical.

próprio discurso, expectativas, direcionamentos, resoluções, e, dessa forma, pode ser definida como uma sintaxe de movimento, uma sintaxe narrativa. Adorno (2008, p. 169), indo de acordo com esse pensamento, descreve que a “Música sem qualquer intenção, a mera conexão fenomênica dos sons, pareceria um caleidoscópio acústico”. Schoenberg (2008, p. 27), na mesma direção, complementa que: “sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro”. Assim, a discursividade da música é necessária para a própria linguagem musical.

O discurso é construído a partir de uma verdade a ser determinada em cada época (VEYNE, 2011). Modificar um discurso atual em virtude de uma construção do passado traz diversos problemas em face dos distintos pensamentos sociais e históricos. O contexto discursivo também é resultante, portanto, de uma força local e social, sempre determinante para qualquer forma de discurso (GUIRADO, 2009). Portanto, “sendo a percepção um fator cultural, a maneira como se percebe depende da sociedade e época em que se vive” (KOELLREUTTER, 1985, p. 28). Essas mudanças de perspectiva de acordo com o contexto dos sujeitos envolvidos no fazer musical podem ser vistas especialmente na relação com a música do passado, de forma que a função da obra musical não carrega os mesmos sentidos que nos períodos subsequentes.

Um exemplo sobre essa mudança de perspectiva discursiva da música em diferentes contextos e épocas está em um interessante relato de Girolamo Mei (1519-1594) sobre a produção musical nos séculos XIV e XV. Mei diz, em uma carta a Vincenzo Galilei (1520-1591), que a música “dos antigos”, em relação à música de sua época, não teria a possibilidade de mover e transmitir os afetos desejados se “[...] cantasse várias árias na mesma canção, como fazem nossos músicos [...]” (CHASIN, 2004, p. 13). Dito de outro modo, na visão de Mei, é necessário que todas as vozes cantem a mesma ária (melodia) para que se transmita os afetos na música. Nessa fala, Mei nos demonstra a importância da pesquisa histórica para a prática musical contemporânea (independente de qual “contemporaneidade” se esteja), em que os elementos a serem realizados na interpretação devem ser condizentes com a proposta e os conceitos da época do intérprete. Assim, o universo discursivo em que os contextos estão estabelecidos influencia diretamente os processos de percepção e, portanto, os fenômenos perceptivos são fundamentais para estabelecer as formas do discurso.

Fernandes (2014) também salienta outro fator quando tratamos de uma análise discursiva na música. O autor fala sobre a arbitrariedade do signo musical. Assim, alguns elementos que tomamos como fundamentais para a interpretação musical de alguns períodos,

podem não ser levados em consideração para outros. Essa relação entre os contextos culturais, sociais e também aquele inerente ao próprio instrumento, com relação a timbre, dinâmica, entre outros, são importantes para estabelecer um discurso. Dessa forma, Fernandes (2014, p. 161) explica:

A arbitrariedade do signo musical é tamanha que um mesmo elemento caracterizante, o timbre, por exemplo, pode ter uma importância estrutural central em obras de compositores modernos, como Schaeffer e Varèse, menor importância na música do período Clássico e quase nenhuma importância em obras do Renascimento, em que uma obra, ao ser composta, não possuía ainda uma determinação para um ou outro instrumento musical, podendo ser tocada ao alaúde ou ao cravo, por exemplo.

Dito isso, o autor também conclui que o modo de escuta proposto pelo analista deve ser estabelecido no interior de uma visão discursiva. Um exemplo disso são as conexões existentes em obras musicais de estética contemporânea. O discurso de cada uma delas deve ser estabelecido a partir de suas próprias estruturas. A depender da obra analisada, a relação com o timbre, ruídos e até mesmo entre suas estruturas rítmicas pode ser determinante para a construção de seu discurso. Podemos utilizar como exemplo a obra *Percussion Study I* do compositor brasileiro Arthur Kampela. Nela, o compositor apresenta um percurso que consiste na inserção de percussões e ruídos ao longo da peça musical. Enquanto esses elementos vão surgindo primeiramente mais como “efeitos”, sem função estrutural na obra, sua crescente inserção faz com que, pouco a pouco, eles se mostrem como essenciais na estrutura discursiva. Quando a obra chega a seu clímax, percebe-se uma inversão dos papéis estruturais da obra musical: as percussões e ruídos, que antes eram vistos como pequenas inserções de efeitos no discurso musical, agora se apresentam como elemento de base da estrutura discursiva, e as notas de alturas definidas, por outro lado, se tornam o elemento “ruidoso” do discurso; nesse momento, a altura definida se transforma no efeito externo.

A análise desses discursos depende, inevitavelmente, da escuta proposta. Tenho visto, em diversas situações, excelentes músicos e professores respeitados, atribuindo juízos de valor estético injustos a partir de escutas completamente ingênuas, para não dizer equivocadas. Em uma palestra a que assisti recentemente, um dos palestrantes, pretendendo resolver numa única frase as dificuldades de escuta da música atonal ou contemporânea, defendia que a falta de repetições dos *motivos* da melodia retirava do ouvinte o sentido da lembrança e do reconhecimento, provocando uma perda do sentido direcional da música. Pois bem, isso poderia estar correto se a única forma de escuta possível fosse a melódica, o que naturalmente não procede. (FERNANDES, 2014, p. 162)

Dito isso, faz-se necessário pensar em maneiras de abordar a realização musical como uma forma de discurso para que se possa depreender, no próprio discurso, as suas conexões estruturais. Para estabelecer esses parâmetros e analisar o discurso musical, utilizaremos como

ferramenta certa linhagem da semiótica de linha francesa. Fontanille (2015, p. 15) declara que “[...] a análise do discurso trata da análise em geral (sem que esse termo seja, de fato, definido) e não especificamente da construção da significação discursiva”. A semiótica discursiva, por outro lado, torna possível a analítica do sensível e das sensações e, desse modo, é possível estabelecer conexões palpáveis com as formas artísticas. Essa é uma das vantagens que a abordagem semiótica dos fatos discursivos nos traz: “diferentemente da semiótica, a análise do discurso não tem por objetivo especificamente, por exemplo, a compreensão e a interpretação das emoções e aquilo que há de busca e construção do sentido em sua manifestação discursiva” (FONTANILLE, 2015, p. 16). A primazia das conexões internas à obra e o ferramental descritivo dos aspectos estéticos dos discursos tornam a semiótica discursiva uma abordagem pertinente e sugestiva para o estudo das questões de interpretação e performance que norteiam esta pesquisa.

Todas as reflexões trazidas neste primeiro capítulo têm como alvo o desenvolvimento do discurso musical e do papel do intérprete, especialmente quando em ato performático (como por exemplo no caso da discussão sobre o gesto) para o desenvolvimento das significações musicais. Vemos ainda uma lacuna muito grande no que diz respeito à descrição da construção e da organização do discurso musical no ato da performance, caracterizável tanto por meio dos próprios elementos musicais, contidos na partitura, quanto por fatores históricos e culturais.

Ainda há muito o que se fazer em performance musical. Como pudemos apontar, as visões acerca da construção de sentido na performance musical carecem de ferramentas que liguem as estruturas internas e externas do discurso musical. BAUER (2002) ressalta que a construção do significado musical a partir da correlação entre as estruturas internas e as estruturas sociais se depara com uma lacuna no campo metodológico. Essa lacuna existente na construção discursiva entre a sintaxe musical e os elementos históricos e culturais nos levam a buscar alternativas fora do campo da música. Dessa forma, propomos então essa outra visada, vinda da semiótica francesa, para complementar esse quadro. Assim, o próximo capítulo se propõe a apresentar as possibilidades trazidas pela abordagem semiótica no que se refere aos intentos e ponderações apresentados até aqui.

CAPÍTULO 2

O EVENTO ESTÉTICO

Antes de iniciarmos as discussões acerca de uma semiótica “sensível”, é necessário entender com maior clareza quais são os pressupostos desse universo teórico-metodológico e como ele pretende dar conta dos processos de significação.

Inicialmente, a semiótica se voltou para a significação das estruturas textuais e da língua. Essa visão, tratada por Greimas e seus seguidores, abriu caminho para o desenvolvimento de uma teoria que objetiva entender a geração de sentido nos discursos. Nesse sentido, Barros complementa:

A semiótica, como a vê Greimas, tenta determinar as condições em que um objeto se torna objeto significante para o homem. Herdeira de Saussure e de Hjelmslev, não toma a linguagem como sistema de signos e sim como sistema de significações, ou melhor, de relações, pois a significação decorre da relação. Falar da significação é falar do sentido negativo decorrente do postulado saussuriano da “diferença”. Uma grandeza semiótica qualquer é, por conseguinte, uma rede de relações e nunca um termo isolado. (BARROS, 2002, p. 13)

A autora ainda menciona que a teoria semiótica se caracteriza por quatro etapas, sendo elas: buscar o sujeito dentro do texto; reconhecer que o objeto textual está dentro do discurso; considerar a construção do sentido como um *percurso gerativo*, de forma que cada etapa desse percurso seja passível de construções autônomas; e entender o processo do percurso gerativo como um *percurso do conteúdo*, linguístico ou não (BARROS, 2002).

A semiótica, nesse sentido, tem se mostrado uma ferramenta importante para o desenvolvimento das significações discursivas e de compreensão dos sentidos construídos entre homem e mundo, e tem nos aproximado cada vez mais de uma compreensão de linguagens ditas “sensíveis”.

[...] de um certo modo, é a linguagem mesmo, ou mais geralmente o discurso, verbal ou não verbal (desde que há também, por exemplo, o discurso da imagem), que “constrói” o mundo que nos circunda, precisamente *dando-lhe um sentido*. Segundo essa concepção, não é o real que permite a linguagem significar, é a linguagem, enquanto realidade relativamente autônoma, que nos permite fazer “falar” isto é, fazer “significar” o real. Aqui, a linguagem não tem mais vocação para refletir (mais ou menos fielmente ou, como se costuma dizer, “objetivamente”) os estados de coisas reais. Ela é o que nos serve para recordar, articular, organizar, numa palavra, para “construir” o real ou, ao menos, para reconstruí-lo. Não temos necessidade de pretender que o mundo “não exista” em si mesmo e por si mesmo, independentemente do olhar humano. Em compensação, o que sabemos com certeza é que são extremamente diversos os modos como cada língua, cada cultura, constrói, “significativamente” o próprio mundo, o próprio “real” (ou, se preferir, a própria “ontologia”).

Em suma, a linguagem é aquilo pelo qual damos ao mundo a aparência que o mundo reveste para nós: o parecer de um *mundo significante*. Como esse “milagre” é possível e por quais vias ele se realiza? Isso é precisamente o que a semiótica “greimasiana”, enquanto teoria geral da significação, esforça-se para conceber e descrever. (LANDOWSKI, 2017a, p. 26-27, grifo do autor)

A semiótica greimasiana, como mencionado por Landowski, esforça-se para descrever esse “mundo significativo”, ou melhor, os efeitos de sentido produzidos pelas estéticas de uma vida cotidiana.

Mais adiante, no entanto, abre-se um novo olhar para os acontecimentos que rompem as barreiras do cotidiano, na medida em que a compreensão de tais “rompimentos” se mostrou fundamental para tratar determinados processos de significação. É por meio dessa nova perspectiva que começa a se desenhar a possibilidade de uma semiótica do sensível.

O livro *Da Imperfeição* pode ser considerado o marco dessa mudança de perspectiva. Nele, nota-se a aproximação desse modo de conceber as construções de significados estéticos, refletindo sobre linguagens artísticas de modo a levá-las do sensível ao inteligível (OLIVEIRA, 2017). Zilberberg e Landowski, como veremos, levam essa visada mais adiante, cada um a seu modo, ainda que com elementos aproximáveis entre uma teoria e outra.

É sob essa perspectiva que buscaremos direções para a descrição da música de concerto, entendida como discurso. Concordamos com Fernandes (2014) quando diz que dificilmente se pode estabelecer um padrão analítico definitivo para discursos musicais, visto que tal intento corre o risco de implicar fórmulas pré-estabelecidas, “engessando” a abordagem analítica da música. Sem perder isso de vista, buscaremos aproximar, respeitando as particularidades de cada teoria, os pensamentos de Greimas, Zilberberg e Landowski para buscar nossos objetivos. O primeiro, Greimas, conjectura sobre a inserção dos elementos sensíveis, as fraturas no discurso, numa prática cotidiana. Já Zilberberg, num pensamento já mais sistematizado, busca inserir os elementos propostos por Greimas numa visão tensiva, de forma que os níveis de tensão determinam a posição do sujeito frente a esses acontecimentos. Por fim, numa abordagem um tanto diferente de Zilberberg, porém não totalmente contraditória, Landowski visa a compreender como os processos de construção do sentido podem ser inseridos por meio de um aspecto mais construtivista e não ocasional. Aqui, em vez de analisar os elementos de “choque” no discurso, o autor descreve, com seus “regimes de interação”, os caminhos percorridos pelo sujeito, e que o levaram a tais acontecimentos.

2.1 Greimas – Da Imperfeição

Uma releitura da obra *Da Imperfeição* de Greimas é necessária para um entendimento da natureza estética dos *eventos* da vida cotidiana. A analítica do sensível aparece aqui como uma forma de entender essa sucessão de *eventos* corriqueiros presentes em nossa vida. Ao semantizar os *eventos* cotidianos, o autor revela que essas fraturas surgem como um elemento

de deslumbramento, uma ruptura do sentido, uma apreensão estética que, por conseguinte, torna a construção da vida cotidiana mais significativa, uma apreensão do que está por vir.

Podemos dizer, hoje, que *Da imperfeição*, publicado em sua primeira edição francesa em 1987 e traduzido para o português em 2002, abriu as perspectivas das investigações semióticas, consideravelmente, desde sua publicação. Nessa obra, encontramos um Greimas diferente das obras anteriores, marcadas pelo rigor científico modelar de *Semântica estrutural* (1973). Em *Da imperfeição*, uma coleção de oito ensaios propõe ao leitor muito mais questões que respostas. O que começa a desenhar-se, em nosso modo de ver, é uma semiótica que dará, a partir de então, uma nova ascendência ao *objeto*, uma subjetivação dele, tornando-o capaz de *fazer*, de agir emissivamente sobre um sujeito remissivo, em termos zilberbergianos. (FERNANDES, 2014, p. 96, grifo do autor)

2.1.1 Fraturas e Escapatórias

No livro *Da Imperfeição*, Greimas permite-se romper com o rigor da metalinguagem semiótica então estabelecida para buscar um modo de analisar os *eventos estésicos* ou *estéticos*¹⁰, altamente significativos na construção do sentido do sujeito. Esses acontecimentos podem ser entendidos como gestos de rompimento com a “cotidianidade” (os programas narrativos “corriqueiros”) que surgem, em dado momento, como deslumbramentos, como uma apreensão que tira o sujeito de sua realidade, ainda que por um breve instante.

Poder-se-ia esperar que o evento estético, que não é senão um “relâmpago passageiro”, se inserisse no discurso da cotidianidade: a um amplo exame dos minuciosos programas da jornada precedente segue-se o desaparecimento progressivo da coisa extraordinária que lhe aconteceu [...] No entanto, a impossibilidade de dizer diretamente o que se passou, de se dizer enquanto sujeito, o obriga a se debruçar sobre o objeto: separando-se dele depois. Assim, o estado do sujeito é somente sugerido mediante suas manifestações externas: um comentário pensado e nostálgico sucede aquela experiência, uma tensa espera a precede. (GREIMAS, 2017, p. 32-33)

Tais *eventos* surgem, inicialmente, como um impacto para o sujeito. Esse impacto o leva a um estado de paralisação dos sentidos, uma sensação de parada temporal em conjunto com uma forte intensidade que o deixa atordoado, confuso, até o momento de ressemantização desses *eventos estéticos*.

Outra forma de se entender a reflexão de Greimas é a partir da inserção do “não-sentido” no cotidiano. Diferentemente do *evento estésico*, o acontecimento *estético* é uma forma já semantizada pelo sujeito do *evento* que ocorreu, como se, após o auge dessa sensação externa, desse objeto que rompe com o sentido, a racionalidade do sujeito começasse a entrar

¹⁰ O autor trata dos *eventos estésicos* como da ordem da sensação; já os *eventos estéticos* são relacionados ao estado de coisas.

em ação. Enquanto esse momento de retorno à “realidade” pode ser analisado, aquele momento anterior, a pausa, o deslumbramento, o *evento estético*, por sua vez, se constitui fora do discurso: é a “fratura” do sentido exposta por Greimas. Dessa forma, as interrupções da vida cotidiana não são mais inseridas como uma analítica do sentido e sim como uma “fratura” do sentido.

Greimas (2017), ao mencionar a aparição desse acontecimento inesperado, o constitui como um elemento novo:

A passagem a esse novo “estado de coisas” se manifesta como a ação de uma força que vem do exterior: o deslumbramento é, de fato, segundo os dicionários, o “estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz”. [...] o deslumbramento o atinge de pé; abalado, desequilibra-se confuso (GREIMAS, 2017, p. 32).

Essa passagem “súbita” vem de fora, do exterior – ou ainda, como já dissemos, não está relacionada à vida cotidiana do sujeito. “O deslumbramento atinge o sujeito e transforma sua visão: encontramos-nos diante de uma estética do sujeito” (*Id.*, 2017, p. 32). Nesse momento, o sujeito é retido por uma ruptura de sua vida vivida, um objeto que não pode “controlar”, e é nesse sentido que se pode falar sobre uma “fratura” do sentido: o *evento* é único, intenso. O deslumbramento aparece como uma reação ao “choque”, como que anterior à menor extensão de tempo possível, de forma que o sujeito perde a noção de tempo e espaço.

Greimas enfatiza o caráter imprevisível dessas rupturas de sentido. Até por isso, utiliza-se da terminologia “fratura”. Tal fato pode ser caracterizado pela passagem de Tournier:

Para dizer a verdade, o silêncio insólito que reinava no aposento fora-lhe revelado pelo ruído da última gota a cair na bacia de cobre. Voltando a cabeça, verificou que a gota seguinte aparecia timidamente sob o garrafão vazio, esticava-se, adotava um perfil piriforme, hesitava depois, como se desencorajada, retomava sua forma esférica, chegava a remontar à sua origem, renunciando decididamente a cair, e até esboçando uma inversão no curso do tempo. (apud GREIMAS, 2017, p. 34, grifo do autor)

Greimas, utilizando o exemplo da gota d’água de Tournier, que se recusa a cair, remete a um aspecto importante do *evento estético*: o suspense na espera do que virá acontecer. Suspense este que, como a própria palavra sugere, torna impossível prever o que pode, ou não, suceder. Dessa forma, ora a queda da gota se apresenta como uma espera, ora ela vem como resquícios “[...] da própria apreensão estética” (*Id.*, 2017, p. 34). A primeira gota, no caso, é percebida por meio da sonoridade de seu próprio ressoar; possui um ritmo, uma temporalidade; antecede o “silêncio insólito” pela espera da segunda gota. A segunda gota, no entanto, possui um estatuto puramente visual, o sujeito aguarda atenciosamente de

forma a vislumbrar o *evento* que virá a acontecer – e que já está acontecendo (*Id.*, 2017, p. 35).

O *evento* extraordinário, mencionado diversas vezes por Greimas em seu livro, referindo tanto à passagem da gota d'água quanto ao *guizzo*, remete a uma sensação de contato com o objeto. Enquanto as gotas de Tournier partem de um “golpeamento” de uma luz exterior, de uma sensação que vem de fora, “prefigurando o evento” que virá a se tornar, o *guizzo*, por sua vez, já está na sensação produzida pelo próprio objeto, não se trata de um “[...] deslumbramento dos olhos, mas sim da fascinação do objeto.” (GREIMAS, 2017, p. 43). Greimas comenta que:

O *guizzo* – palavra intraduzível, pois, enquanto lexicalização de uma construção figurativa, recobre, poder-se-ia dizer, o essencial da estética de Calvino – foi-me explicado como um termo que designa o tremeluzir do pequeno peixe saltando da água, como um raio argênteo e brilhante, que, em um instante, reúne o cintilar da luz com a umidade da água. A subitaneidade do evento, a elegância dessa gestualidade tremulante, o jogo de luz sobre uma superfície aquática: eis aqui, imperfeitamente decompostos, alguns elementos de uma apreensão estética apresentados em uma síntese figurativa. (*Id.*, 2017, p. 43, grifo do autor)

Voltando um pouco às gotas de Tournier, Greimas trata de uma relação com a atemporalidade, que, porém, não é discursiva, e sim estésica. A temporalidade, no exemplo de Tournier, faz parte de uma experiência sensível do sujeito em relação ao objeto. O sujeito não está calculando a quantidade de gotas que caem e sim está submerso em sua experiência. A experiência do sujeito, nesse caso, não é discursiva; não há, aqui, uma “acumulação” de gotas; o sujeito não está somando ou refletindo; há apenas uma relação estésica atemporal vivenciada pelo cair das gotas.

A relação estésica no texto de Tournier, como descrita por Greimas, pode ser equiparada ao modo como Luiz Tatit (2010) vê o acontecimento extraordinário. Há, para o semioticista brasileiro, dois vieses em jogo: o primeiro tem relação com a *fratura* e o segundo, com as *escapatórias* da vida cotidiana, ambas contempladas pelas propostas de Greimas em *Da Imperfeição*. Sob o viés da fratura, Tatit comenta que o acontecimento extraordinário parte de um sujeito que, em conjunção com o objeto, suspende momentaneamente sua busca, pois está em plena harmonia com o objeto. Na perspectiva das escapatórias, vê-se uma busca pelo sentido por meio de uma construção significativa entre os actantes do discurso. Greimas explica essa “fusão” entre sujeito e objeto:

[...] a “emoção viva” e a “sensação inesperada”, isto é, as reações patêmica e sensorial, são o próprio do sujeito. O estremecimento, como concretização da

estesia, encontra-se, pois, distribuído tanto sobre o sujeito quanto sobre o objeto e marca o sincretismo dos dois actantes, uma fusão momentânea entre homem e mundo, reunindo ao mesmo tempo, para dizer como Descartes, a paixão da alma e a do corpo. (GREIMAS, 2017, p. 45)

Também sobre essa relação que une sujeito e objeto, Tatit descreve que:

Em vez da busca habitual do objeto, o sujeito se sente tomado pela presença ofuscante de um acontecimento que o retira temporariamente de sua trajetória de vida e lhe rouba parte da própria condição ativa de sujeito. Em outras palavras, o ator discursivo experimenta ambas as funções (ativa e passiva) ao mesmo tempo, sentindo-se em total fusão com a fonte do acontecimento extraordinário. (TATIT, 2010, p. 50-51)

Fernandes também fala sobre essa relação:

Portanto, parece-nos que o “acontecimento inesperado” porta a cifra máxima da tensão suportável pelo sujeito que, então, deixa-se arrebatado pelo momento e vê-se numa cena de suspensão dos papéis actanciais, pois, quem era sujeito torna-se objeto e o *acontecimento*, ainda não podemos chamá-lo “o objeto”, torna-se sujeito [...]. (FERNANDES, 2012, p. 35, grifo do autor)

Essa relação sincrética entre sujeito e objeto, a fascinação entre ambos, pode ser considerada de natureza estésica, uma vez que faz parte das sensações vividas. Para demonstrar melhor a natureza do *evento estésico*, podemos pensar em casos de outras instâncias, além da literária. No filme *o Sexto Sentido* (1999), vemos a relação entre o psicólogo infantil Malcolm Crowe e seu paciente Cole Sear, um garoto de nove anos que vê pessoas mortas. O enredo se desenvolve com Malcolm ajudando Cole a procurar uma finalidade para o seu “dom”. O que importa para o presente trabalho é o momento da revelação, de que forma ocorre esse processo no decorrer do discurso.

Tal momento não surge numa fala; não se apresenta no plano do discurso verbal. Surge, com efeito, na figura de um som externo, quando a mulher de Malcolm, deitada em sua poltrona, vira-se, deixando seu anel cair. Ao longo da queda, o anel “rodopia” até parar no chão, causando a experiência sensível do sujeito. O som, que não é ritmado e que inicialmente não sabemos localizar, bem como as voltas atemporais da aliança, anteriores ao seu repouso no chão, correspondem à estesia por parte do sujeito, que, naquele breve momento, se transforma na própria experiência da aliança girando até parar.

Após a ruptura discursiva da aliança que cai, o espectador acompanha a semantização do *evento inesperado*. Malcolm, alguns segundos depois do tilintar do anel, inicia um processo de compreensão do que se passou, lembrando suas falas e as do menino – Cole –. Tudo começa, então, a fazer sentido, cada percurso, cada vivência, e, dessa forma, o âmbito discursivo é restabelecido.

Diferentemente do *evento estésico* mencionado em *O Sexto Sentido*, o filme *Os Outros* (2001) – uma narrativa de suspense similar – apresenta um percurso discursivo construído pouco a pouco, no decorrer do enredo. Talvez a primeira cena significativa para esse processo de construção do sentido no filme seja a cena em que Grace escuta o piano tocando e, ao entrar na sala, percebe que o som cessa, apesar de o piano estar aberto; começa-se a construir a noção de que haja fantasmas em sua casa. Essa construção, embora induza Grace (e o próprio espectador) a pensar exatamente o contrário daquilo que virá a se desenvolver no filme, já demonstra um percurso que está sendo desenvolvido de forma a intensificar cada vez mais os elementos que constroem o discurso. Dessa forma, todas as cenas com acontecimentos “estranhos” são, em verdade, parte do processo de elaboração de sua natureza estética, que vai se desenvolvendo até o ápice do filme com a cena da revelação, instauradora de um choque no discurso, ainda que sem romper com ele. Como uma escapada, o discurso vai e volta e cria uma espera pelo inesperado: um acontecimento que, embora inesperado, foi construído para que chegasse a esse resultado.

O *evento estético*, nos casos aqui descritos, diferencia-se claramente pelo seu modo de apreensão no discurso. Enquanto o *evento estésico* está no universo das sensações e das experiências sensíveis, o *evento estético* se relaciona com a chegada progressiva da temporalidade e espacialidade. Por conseguinte, nota-se que o primeiro se instaura como uma ruptura no discurso, já o segundo como um estágio inicial da semantização desse *evento*. Após o “choque” do *evento* inesperado, a semantização das fraturas se faz necessária para o restabelecimento da compreensão do sujeito (GREIMAS, 2017, p. 33), ainda atordoado com o que ocorreu.

Continuamos aqui com uma diferenciação mais específica entre o *evento estésico* e o *evento estético*. O primeiro se remete exclusivamente à experiência sensível do sujeito em relação ao objeto. Como se sujeito e objeto se entrelaçassem por um breve instante e se tornassem um só. É o caso do *Guizzo* e do acontecimento extraordinário de Tatit (2010). Durante esse momento, há apenas intensidade. As relações de tempo e espaço, ou seja, a extensidade, não estão acessíveis ao sujeito. Portanto essa experiência não faz parte do discurso. O *evento estético*, por sua vez, diz respeito à valoração do objeto por parte do sujeito. Aqui, já no âmbito discursivo, o sujeito é capaz de semantizar os acontecimentos inesperados; as relações temporais e espaciais entram em contato com a experiência intensiva.

Trata-se das noções de *estética* e de *estesia*, ambas consideradas não apenas no plano da *sensibilidade*, mas também em relação com o surgimento do *inteligível*. [...] [Elas são] duas dimensões da experiência: o *sentir* por um lado, com seu caráter imediato e, por outro, a reflexividade do *conhecer* e do *entender*. (LANDOWSKI, 2017a, p. 104-105, grifo do autor)

Para Greimas (2017), essa experiência vivida dura um breve instante, mas esse instante não é temporal, ele escapa ao sistema tensivo que veremos mais adiante com Claude Zilberberg. A experiência é a pausa, o silêncio, a ruptura antes mesmo do próprio acontecimento; ela é o “não sentido”, uma imperfeição dentro do sentido. Nesse ponto, a intensidade governa fora da extensidade. A partir do momento em que a extensidade não coexiste com a intensidade, essa última se torna infinita em suas potencialidades, ela não decai.

Esse silêncio, por não estar situado dentro do sentido, dentro do discurso, não atua aqui como um signo. Na realidade, é o não-signo, é um silêncio figurativo; ele fratura a imperfeição. Ao tratar de tais fraturas, Greimas não está se referindo então ao signo e sim à experiência que precede o surgimento do signo propriamente dito. Aqui, o autor parece querer entender um conceito previsto – porém pouco desenvolvido – por Hjelmslev e que é relativo justamente ao não-sentido, isto é, àquilo que se opõe ao signo por não integrar um sistema, não possuindo, assim, formas reconhecíveis.

Hjelmslev (1975) explica melhor essas diferenças entre o signo e o não-signo:

O fato de que uma linguagem é um sistema de signos parece ser uma proposição evidente e fundamental que a teoria deve levar em consideração desde o início. Quanto ao sentido que se deve atribuir a esta proposição e, sobretudo, à palavra *signo*, é à teoria da linguagem que cabe decidir. Provisoriamente, devemos nos ater à definição tradicional, realista e imprecisa. Ela nos diz que um “signo” [...] é, de início e acima de tudo, signo *de* alguma outra coisa, particularidade que nos interessa desde logo pois parece indicar que um “signo” se define por uma função. Um “signo” funciona, designa, significa. Opondo-se a um não-signo, um “signo” é portador de uma significação. (HJELMSLEV, 1975, p. 49, grifo do autor)

Após essas considerações sobre a natureza do signo, podemos argumentar que a ruptura do sentido não é um espaço de tempo vazio, não é ritmado. Dessa maneira, o signo-acontecimento é precedido de uma existência ainda não significativa, uma *estesia* perante o acontecimento “puro”.

Voltamos então a tratar da experiência vivida pelo sujeito. Nesse sentido, Greimas diz: “Robinson se recostou de novo para saborear durante alguns momentos esta inesperada suspensão do tempo” (GREIMAS, 2017, p. 29). Aqui, o autor fala sobre essa espera, que, como vimos, não é exatamente temporal e reflete a própria experiência estésica do sujeito. Tudo ocorre, então, como se o momento mais “intensivo” da vida do sujeito fosse o breve momento da experiência vivida. Quando a extensidade entra em cena, a intensidade decai. Essa espera é sucedida pelo acontecimento, que, em contato com a extensidade, leva ao tempo cotidiano.

Assim, a própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é “natural”; sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado. A esse silêncio corresponde uma parada repentina de todo movimento no espaço, uma imobilização do objeto-mundo, do mundo das coisas que até então não cessavam de “inclinar-se... no sentido de seu uso – e de sua usura –...”. O objeto estético não alcança, pois, a perfeição, a não ser convertendo-se no “sonho de pedra” de um certo classicismo. A suspensão do tempo e a petrificação do espaço são marcadas duas vezes pela palavra *repentinamente* (“*soudain*”), que sublinha uma pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade no discurso e de uma ruptura na vida representada. (*Id.*, 2017, p. 31-32, grifo do autor)

O livro *Da imperfeição*, dessa forma, pode ser entendido não como um livro que aborda ou analisa o sentido, mas que busca entender os efeitos de sentido dessas imperfeições quando elas se instauram no âmbito discursivo. Outro ponto que fortalece essa interpretação do livro de Greimas é quando o autor menciona que a fratura não é isotópica¹¹. “Não se trata aqui, então, de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e ‘o momento de inocência’” (GREIMAS, 2017, p. 32). A fratura vem de “fora” e rompe o campo de sentido do sujeito. É, assim, uma entidade extralinguística, transcendente à própria linguagem. Não há a possibilidade de dizer exatamente o que se passou, o que aconteceu, pois, a partir do momento em que se diz, em que se relata o *evento* que se sucedeu, a fratura já passou do estésico para o estético, o acontecimento já semantizado. A fratura possui uma impossibilidade linguística; não faz parte da linguagem; não é uma metáfora ou uma onomatopeia. Simplesmente não pode ser medida.

Só podemos falar, discutir, analisar o sentido, quando o sujeito em questão busca entender o que se passou. Esse momento após o impacto, que sucede o brusco, é a retomada do sentido que restabelece a semântica da relação entre sujeito e objeto. O silêncio brusco precede o tempo cotidiano, que já instaurou na memória a experiência vivida.

Assim, em consonância com Landowski (2017b), pode-se dizer que o sentido não está apenas no que pode ser medido, mas também nas imperfeições da vida cotidiana. Aqui, a experiência *estética* faz parte da construção semântica do sujeito, que instaura a experiência *estésica* dentro do sentido. No discurso, de alguma forma, a não linguagem está capturada pela própria linguagem.

[...] já não se pode definir o sentido exclusivamente como um efeito textual calculável a partir de determinado tipo de organização sígnica. Temos que concebê-

¹¹ “[...] o conceito de isotopia designou, inicialmente, a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sontagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que o sintagma que reúne ao menos duas figuras sémicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia.” (GREIMAS; COURTÈS, 2016, p. 275-276)

lo, antes, como efeito – incerto e, porém, analisável – do modo como nos relacionamos com a própria *presença* dos “objetos”, quer se trate, por exemplo, de uma obra de arte, do resto, do corpo ou do discurso de um sujeito, de algum elemento da natureza ou do próprio sentir a nós mesmo aqui, agora, no momento em que, dependendo da nossa própria disposição, o mundo se deixa apreender por nós como uma configuração sensível imediatamente carregada de sentido. (LANDOWSKI, 2017a, p. 104, grifo do autor)

Entretanto, quanto à primeira parte do livro escrito por Greimas, dedicada às fraturas, não se pode dizer que ela propõe uma analítica do não-sentido. Ali, o autor busca amplificar os efeitos de sentido da vida cotidiana por meio das fraturas descritas no discurso, “[...] Greimas introduz no mundo semiótico uma noção particular de estética, segundo a qual o irrompimento de um acontecimento extraordinário tem o poder de retirar o sujeito do seu cotidiano e de deixá-lo exposto e vulnerável aos encantos do objeto” (TATIT, 2010, p. 45).

O livro de Greimas é dividido em duas partes: a fratura e as escapatórias. A primeira trata daquele momento que antecede o sentido, uma fratura, uma ruptura de não-sentido dentro do discurso. Na segunda, o autor busca demonstrar e amplificar os processos de construção do sentido na vida cotidiana. Nesse momento, o foco não incide sobre o rompimento com o sentido, mas sim nos processos de construção do mesmo. As escapatórias são idas e vindas de pequenos acontecimentos que tornam a vida mais significativa. Em termos tensivos, que serão demonstrados na próxima parte do texto, as escapatórias estariam instauradas já na extensidade, não correspondendo, portanto, ao acontecimento propriamente dito. Enquanto as fraturas se relacionam diretamente aos *eventos estésicos* e *estéticos*, as escapatórias se configuram como uma retomada desses *eventos* vividos pelo sujeito, já integrando o cotidiano.

Nesse momento de sua argumentação, Greimas propõe uma acepção de tais *eventos* que diferem da ideia de “fuga” propriamente dita. Com efeito, o autor busca entender como as fraturas se relacionam com a construção do sentido por parte do sujeito. Essa visão, que une a trajetória do sujeito com as pequenas imperfeições da vida cotidiana, postula, por meio de um percurso construtivista, uma não-busca pelo objeto. Por não estar em busca do objeto, o sujeito se encontra no estado pleno da espera. Nessa via, Tatit descreve:

[...] Greimas vislumbra a possibilidade de uma estética inserida no cotidiano, mas, ao mesmo tempo, dependente de programas, ainda que efêmeros, de negação de seus ritos dessemantizados. Justamente por estar mergulhado num universo em que a vida lhe parece sempre incompleta – e, portanto, imperfeita – o sujeito alimenta a espera de um estado pleno, caracterizado por uma fusão com o objeto, como se temporariamente ambos os actantes pudessem constituir um ser integral. (TATIT, 2010, p. 46)

Esse novo modo de apreensão do sentido não se baseia na mera espera de que algo aconteça. Deve-se partir, desenvolver, construir sua busca pela vivência estética. No que diz respeito às escapatórias, não obstante, não podemos tratá-las como uma fratura discursiva, pois, como ilustra Fernandes, “[...] os pequenos acontecimentos estéticos cotidianos não rompem a rotina, apenas a ornamentam” (FERNANDES, 2014, p. 113).

De fato, sob a noção de “escapatória”, Greimas reflete sobre nosso anseio de ressemantização do cotidiano e sobre as possibilidades de reprogramá-lo no sentido de favorecer nosso contato com os acontecimentos estéticos comentados na primeira parte. Não se trata mais de um exame dos efeitos subjetivos produzidos por um acontecimento inesperado, mas, ao contrário, de verificar até que ponto o sujeito pode “construir” o que o próprio autor denomina “espera do inesperado”. (TATIT, 2010, p. 51)

Zilberberg, embora foque seu trabalho no equivalente às fraturas greimasianas, também lança luz sobre o *evento* menos intenso da escapatória:

A semiótica da ação voluntária dá destaque à atualização, a qual permite ao sujeito tratar aquilo que ainda está por vir como o que já veio. Em nome da ascendência, o sujeito pode por certo converter o esperado nesta ilusória “espera do inesperado” à qual Greimas dedica o último capítulo da obra *Da imperfeição*. (ZILBERBERG, 2011, p. 174, grifo do autor)

A “espera pelo inesperado” não necessita ser monótona. As configurações do sujeito durante seu percurso também trazem valor e sentido à vida cotidiana. Esse novo percurso, relativo às construções significativas próprias ao sujeito, é, parafraseando Greimas, uma revalorização de uma estética do cotidiano. Coerente com o restante da obra do grande semioticista, essa ótica deixa claro que o percurso também é, evidentemente, importante para a construção do sentido – e não apenas os acontecimentos que os rompem.

Para evitar que a interação das esperas degenere em monotonia, é concebível um arriscado deslocamento da acentuação: uma síncope tensiva, realizando antecipadamente o tempo forte e uma delicadeza em obséquio da espera do outro; ou ainda um *sostenuto* prolongando a espera, acompanhado de inquietude, porém, revigorando o tempo forte ainda esperado. A turbulência assim criada revaloriza então o ritmo esgotado. (GREIMAS, 2017, p. 94-95, grifo do autor)

A partir desses *eventos* descritos por Greimas, buscou-se construir uma teoria semiótica que melhor os sistematizasse, visando a compreendê-los para além da “apreensão estética”. Essa nova forma de entender o universo da semiótica, encabeçada por Claude Zilberberg, pode ser denominada semiótica tensiva. O autor francês buscou, entre outras coisas, “semiotizar” o livro *Da imperfeição*. Dessa forma, Zilberberg dá o nome de

acontecimento aos eventos “inesperados”: “O acontecimento significa a derrota do esperado [...]” (ZILBERBERG, 2011, p. 180, grifo do autor).

2.2 Zilberberg – Acontecimento

Para Claude Zilberberg (2011), os elementos que constituem os *eventos estéticos* dos discursos estão propostos sob a configuração da tensividade. Nas palavras de Fernandes “nos termos da semiótica tensiva, o ‘jogo’ instaura um ambiente em que quanto maior o grau de incertezas e imprevisibilidade maior será a cifra tensiva da relação entre sujeito e objeto; a previsibilidade, por outro lado, instaura a rotina, a monotonia e o cotidiano” (2014, p. 96). Partindo desse pressuposto, ao denominar os *eventos* sensíveis como “acontecimentos”, Zilberberg estabelece uma série de graus tensivos. Quanto mais acentuado for o *evento*, maior a intensidade dos *eventos*, ao passo que a extensidade é quase nula; já nos fatos menos intensos ou, se preferir, na instauração da vida cotidiana, a cifra tensiva dessa relação nos leva ao aumento da extensidade.

Podemos estabelecer, sob esses pressupostos mencionados, uma relação entre as fraturas de Greimas e o acontecimento de Zilberberg. No entanto, diferentemente de Greimas, a teoria tensiva tende a focar na construção do sentido no discurso por meio da tensividade ou, ainda, na gradual semantização dos acontecimentos. Já Greimas, como demonstrado anteriormente, procura amplificar os efeitos de sentido das fraturas da vida cotidiana. Isso nos remete a dois pontos distintos: um sistematiza um esquema que busca compreender o analisável, ou ainda, em termos tensivos, o momento em que a extensidade entra em contato com a intensidade; o outro, entretanto, não busca descrever o sentido do inesperado, mas sim visa a enfatizar os efeitos de sentido produzidos no discurso.

Zilberberg trata, em seu livro *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011), de algumas diretrizes para a instauração de sua analítica do sensível. O autor esclarece que a análise tensiva só é possível no momento em que intensidade e extensidade se unem. Sob essa ótica, não são excluídas as “fraturas” que Greimas aborda; o autor apenas não entende tal efeito de sentido como passível de análises. Em suas próprias palavras:

- (i) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra;
- (ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção e qualificação para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua inserção nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada, primeiramente, em termos de intensidade e extensidade e, em seguida, em termos das subdimensões controladas por ela;

(iii) em continuidade com os ensinamentos de Hjelmslev, uma desigualdade criadora liga a extensidade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma. (ZILBERBERG, 2011, p. 66-67)

Tomamos a liberdade de propor um gráfico que demonstra nossa perspectiva dos *eventos* frente ao sensível e ao inteligível no processo de configuração do sentido (Gráfico 1). Tal diferenciação aborda principalmente o momento em que a inteligibilidade passa a fazer parte da estruturação tensiva e como o *evento estésico*, aquele das sensações, aparece como uma fratura no discurso. Nota-se que a fratura aparece no ponto zero da extensidade, ou seja, ela não participa do jogo tensivo. Dessa forma, ao entrar em contato com a extensidade, vemos então o acontecimento *estético*, aquele que, embora apresente características muito semelhantes à fratura, já está estabelecido dentro do discurso.

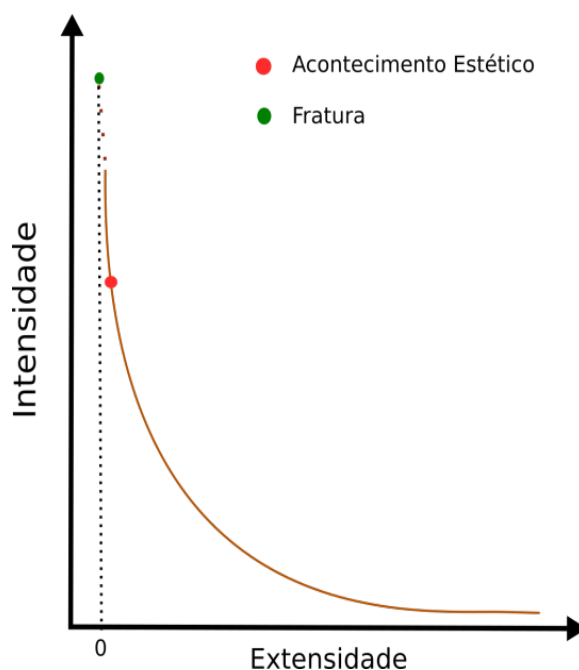


Gráfico 1 - Diferença entre a fratura e o acontecimento estético

Estabelece-se, assim, um ponto passível de análise. A intensidade pode ser “impactante ou tênue”, enquanto a extensidade se mostrará ora “concentrada” ora “difusa”, como pode ser visto no gráfico abaixo (Gráfico 2):

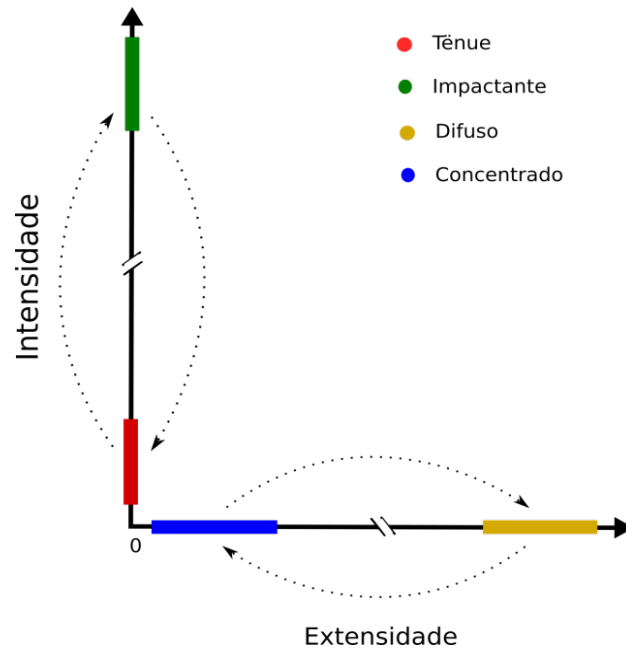


Gráfico 2 – Dimensões da intensidade e da extensidade

Essas dimensões ajudam a esclarecer a natureza de um dado acontecimento: na intensidade, o acontecimento é da ordem do impacto; sob a ótica extensiva, o acontecimento se estabelece na ordem da concentração. Além disso, o jogo tensivo estabelece também, além das dimensões de intensidade e extensidade, subdimensões para essas grandezas. São elas: *andamento* e *tonicidade*, para a intensidade; *temporalidade* e *espacialidade*, para a extensidade. Todas as subdimensões descrevem o grau de tensividade ocorrente nos acontecimentos.

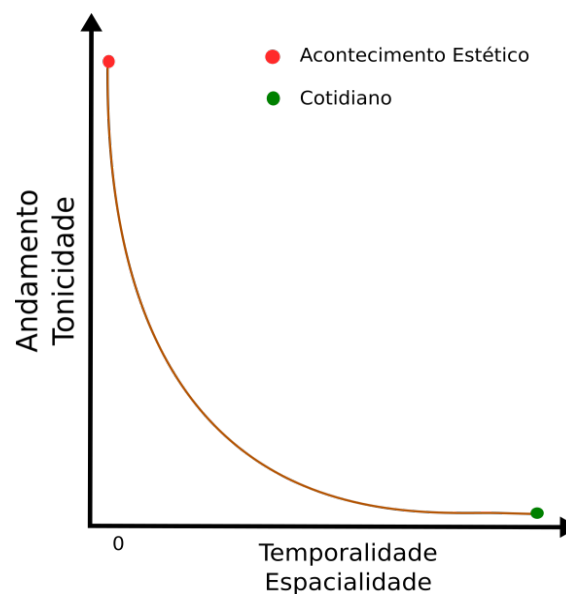


Gráfico 3 – Subdimensões de intensidade e extensidade

Como demonstra o gráfico acima, quanto maior for o andamento e a tonicidade, maior o “impacto” para o sujeito. Nesse momento, o sujeito estará submerso na experiência ocasionada pelo acontecimento estético. Por outro lado, quanto mais elevada for a temporalidade e a espacialidade no modo de apreensão do sujeito, mais ele já estará num processo de restabelecimento desse acontecimento, e, por consequência, voltará ao cotidiano.

A tensão “relações sensíveis vs. estado de coisas” é importante para a discussão em torno do acontecimento. É possível analisar, ou até mesmo pressupor, que uma experiência *estética* seja essencialmente baseada no “sentir”? Claro que, pelas diferenciações de nomenclaturas: *estésica*, da ordem do sentir, das relações sensíveis; *estética*, de ordem semântica, do estado de coisas, podemos estabelecer direções diferentes. Porém, seria essa diferenciação analisável dentro do discurso? Ou, como propõe Greimas, ela não deve ser analisada como parte do discurso, mas sim como uma fratura discursiva causada pelo rompimento do sentido? Landowski (2014; 2017a; 2017b) também nos traz esses questionamentos, dizendo que o sensível e o inteligível (diríamos a intensidade e a extensidade, numa visada tensiva) são, do ponto de vista analítico, difíceis de serem separadas.

Coisa certa, na experiência vivida, a ordem do sensível e a do inteligível são dificilmente separáveis. Parecem se entretecer e, até mesmo, se sustentar mutuamente. Em particular, a experiência chamada “estética” raramente convoca uma sem mobilizar a outra. Como saber, por exemplo, se o prazer que experimento diante de certo quadro ou ao escutar certa canção é “puramente” da ordem do sentir, ou se, ao mesmo tempo, ele implica – ou até mesmo produz – determinada forma de conhecimento? (LANDOWSKI, 2017a, p. 105)

O *evento estésico*, utilizando a visão de Zilberberg, seria um acontecimento com um andamento com valores de aceleração e tonicidade extremos. Já a dimensão da extensidade não participa do *evento* mencionado, não compondo assim o esquema tensivo proposto pelo autor, que depende do encontro das duas dimensões. Por outro lado, um *evento estético* também possui um andamento acelerado e uma tonicidade elevada. A diferenciação aqui se faz quando a relação extensiva participa da percepção do sujeito, criando assim o jogo tensivo. No acontecimento estético, a temporalidade e espacialidade são quase nulas, tendem a “zero”, mas já estão em movimento e fazem parte dos processos de percepção do sujeito.

Como mencionado, o autor não exclui a existência de um acontecimento *estésico*, de uma fratura no discurso. Dessa forma, Zilberberg (2011) estabelece suas diferenciações do acontecimento tanto na dimensão da intensidade quanto da extensidade.

No âmbito da intensidade, como já dissemos, o andamento e a tonicidade agem de comum acordo, transformam o sujeito, o que significa que o duplo *acréscimo* de

andamento e de tonicidade, que sobrevém do improviso, se traduz de imediato para o sujeito por sua desorientação modal e, em seguida, por um *déficit* daquilo que denominamos sua atitude. A tonicidade não afeta apenas uma “parte” do sujeito, mas sua integralidade. Para essa semiose fulgurante, o acontecimento, quando digno desse nome, absorve todo o *agir* e de momento deixa ao sujeito estupefato apenas o *sofrer*. Do ponto de vista morfológico, no afeto não ocorre a escansão prevista do reestabelecimento e do recrudescimento, a qual permite ao sujeito “antecipar”, se preparar e receber o ápice do recrudescimento, pois que precisamente o restabelecimento está virtualizado e o sujeito se sente “penetrado pelo inesperado” – segundo os termos de Valéry, aqui adaptados –, o que significaria que a minimização não é nem precedida nem moderada pela atenuação. [...] o acontecimento pode ser considerado ao mesmo tempo a medida e a derrota do sujeito. (p. 171, grifo do autor)

Sobre a extensidade, o autor menciona:

Se nos voltarmos agora para a extensidade, as coisas também não serão simples. No que se refere à temporalidade, esta se acha como que fulminada, aniquilada. Para usarmos a fórmula inigualável, o tempo “perdeu as estribeiras”. Segundo Valéry, na mesma passagem, esse tempo que se perde é um tempo cumulativo, porém negativo, o qual dá origem a um estereótipo que se vivencia com frequência: a urgência de recuperar o tempo perdido a qualquer custo. A recomposição da temporalidade está condicionada à desaceleração e à atonização, ou seja, ao retorno àquela atitude que o acontecimento suspendeu momentaneamente. O sujeito almeja reaver pouco a pouco o controle e o domínio da duração, sentir-se novamente capaz de comandar a temporalidade fórica a seu bel-prazer. Em outras palavras [...] almeja alongar o breve ou abreviar o longo. Quanto à espacialidade, também ela é maltratada pelo acontecimento. A escansão do aberto e do fechado, exigida por toda circulação dos valores, é virtualizada, uma vez que, ausentando-se o aberto do campo de presença, só o fechado, o ocluso, acaba se mantendo ali. De um sujeito estupefato, podemos dizer que ele ficou *siderado*, *sem poder sair do lugar*, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um “buraco negro” que tivesse engolido seu ambiente. (ZILBERBERG, 2011, p. 171-172, grifo do autor)

Cabe ressaltar que, em nenhum momento, Zilberberg menciona que o acontecimento “puro” não existe. As fraturas de Greimas e o acontecimento de Zilberberg são em sua essência os mesmos. Na realidade, o que acontece é que eles não são “discursivizáveis”, quer dizer, podemos falar do acontecimento “puro”, mas não reproduzi-lo. Quando colocamos em discurso, já atribuímos alguma inteligibilidade ao acontecimento e, com isso, alguma extensidade. Sendo assim, como o esquema tensivo descreve o encontro das dimensões de intensidade e de extensidade, preferimos denominar os acontecimentos, analisáveis na percepção de Zilberberg, como acontecimentos *estéticos*. Já aqueles acontecimentos que tocam apenas a parte do sensível, das sensações, como acontecimentos *estésicos*, ou, em sua terminologia primeira, fraturas.

[...] figura do inesperado, o acontecimento não poderia seriamente ser *visado*, ou seja, antecipado. Dito de modo familiar: *quando a coisa acontece, já é tarde demais!* O acontecimento não pode ser *apreendido* senão como algo afetante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso do tempo. Mas nada nem ninguém conseguiria impedir que o tempo logo retome seu curso e que o acontecimento entre pouco a pouco nas vias da potencialização, isto é, primeiramente na memória,

depois, com o tempo, na história, de maneira que, *grosso modo*, tal acontecimento ganhe em legibilidade, em inteligibilidade, o que perde paulatinamente em agudeza. É por isso que o historiador que se dirige ao “grande público” e não mais a seus pares, sofre a tentação de usar e abusar da *hipotipose*. (ZILBERBERG, 2011, p. 169, grifo do autor)

Partindo dessa premissa, se a música de concerto é, como vimos argumentando, um discurso, os *eventos* mobilizados nas peças musicais são de natureza estética, construídos e não frutos do acaso. Sendo assim, o presente trabalho foca na relação dos rompimentos estéticos presentes na relação entre sujeito e objeto. Tomaremos, então, como direção, para cumprir nosso objeto, a visão dos acontecimentos descritos por Zilberberg no jogo tensivo.

Como mostram os gráficos mais acima, o acontecimento zilberberguiano estará sempre inserido em um jogo de intensidade e extensidade. Assim, podemos definir o acontecimento, parafraseando Zilberberg (2011), como o produto das subvalências paroxísticas de andamento e tonicidade. Ele porta o impacto, o acento; troca o universo da medida pelo da *desmedida*. No auge do acontecimento, a afetividade está em seu ápice e é nula a legibilidade; causa admiração e espanto pelo “novo” antes mesmo de lhe dar forma, forma esta que se reafirma a partir do momento de semantização do objeto para o sujeito. Seu andamento acelerado e sua alta tonicidade deixam o sujeito “atordoado”, perdido e, com isso, perde-se a noção de tempo e espaço.

A relação sincrética existente entre andamento e tonicidade pode ser caracterizada como um elemento de “choque” no acontecimento, isto é, um rompimento temporário de sentido que não poderia ter sido previsto. O acontecimento traz uma inquietude ao sujeito; desorienta-o por certo momento; suspende sua temporalidade e sua espacialidade. Essa fratura no discurso é marcada por uma pausa, um silêncio. O silêncio, a pausa, que vimos mencionados sob a pena de Greimas, não são ritmados. Todavia, quando o campo de presença do sujeito não é mais saturado pelo acontecimento, quando a extensividade toca a intensidade e ganha paulatinamente mais presença em detrimento dos valores da intensidade, o conteúdo semântico do objeto é reconfigurado paulatinamente de acontecimento para estado, para a memória, para a vida cotidiana e, eventualmente, para a nostalgia, e o paroxismo intensivo de andamento e tonicidade projetado no discurso se resolve. Refaz-se retroativamente o percurso sincopado, suprimido pela aceleração, transformando o conteúdo tônico do acontecimento na boa medida do exercício – pode-se dizer, com efeito, que ocorre um arrefecimento do acontecimento.

Por sua vez, Landowski (2017a; 2017b) ao utilizar outra terminologia para explicar a natureza do *evento estético* – o “inesperado” de Greimas –, trata esses *eventos* como “acidentes”, que, como se pode intuir pelo sentido da palavra, ocorrem na forma de uma

fatalidade imprevista. No entanto, também se vê nessa perspectiva um sujeito já em estado de semantização: ele já está buscando compreender o *evento* inesperado; ele aceita sua imprevisibilidade e busca a compreensão do que, de fato, se sucedeu.

“[...] o regime do *acidente* [...] pode também ser definido como o do *assentimento* frente ao inevitável. Assentimento àquilo que é, em sua contingência, àquilo que *pode advir*, como se diz, “por sorte” (enquanto um verdadeiro fatalista diria “por necessidade”) [...]”. (LANDOWSKI, 2017a, p. 22, grifo do autor)

Há sempre uma espera por algo inusitado, uma espera pelo inesperado, alguma coisa que não é planejada, um acontecimento repentino. Esse acontecimento pode, então, surgir de duas maneiras. A primeira se dá como foi descrito até o momento em relação às fraturas de Greimas e o acontecimento de Zilberberg. Essa visão traz o inusitado, o rompimento discursivo de algo que não se pôde prever. Trata daquele momento em que o sujeito perde suas relações modais e se torna, por um instante passageiro, portador da cifra mais intensa possível. Está em plena conjunção com seu objeto, de forma que o sujeito é ofuscado por um acontecimento *estético*. As escapatórias, por outro lado, referem-se à vida cotidiana: o sujeito, sob um viés construtivista, parte em direção ao seu objeto. Nessa segunda perspectiva, o sujeito não se esquece dos passos dados até esse momento, pois o percurso muitas vezes traz “sabores” inusitados e uma estesia em que transbordam reações inexplicáveis. Aqui, o sujeito se instaura dentro de um modo perceptivo sócio-estético ou do cotidiano, buscando suas conjunções afetivas por meio de uma reconstrução dos *eventos* vividos e de suas escapatórias da vida.

2.3 Landowski – Regimes de interação do sujeito

Em *Da imperfeição*, Greimas interpreta as transições e, sobretudo, as rupturas entre momentos de aparição do sentido e movimentos de refluxo em direção ao sem sentido, em termos de uma dialética do contínuo e do descontínuo que intervém no plano da percepção e da interação com o mundo que nos rodeia. Mais ainda, indica também o que daí pode resultar do ponto de vista de uma ética e de uma estética da prática do sentido. Esboça, assim, uma filosofia baseada em postulados estritamente semióticos, relativa, se não à vida em geral, pelo menos ao valor existencial de diferentes “estilos de vida” possíveis enquanto regimes distintos de relações com o sentido. A um estilo catastrofista que oscila entre resignação ante a insignificância e espera do deslumbramento, Greimas opõe uma atitude voluntarista, baseada no exercício de um “fazer estético” que aponta para a construção controlada de um mundo significante. (LANDOWSKI, 2014, p. 16-17, grifo do autor)

Como se podem construir os sentidos da vida cotidiana e esperar conscientemente os *eventos* inesperados que surgem nesse percurso? Partindo dessa perspectiva, Landowski (2014; 2017a; 2017b) acaba por tomar partido pela segunda parte de *Da Imperfeição*: as

escapatórias. O autor entende que o sujeito, em vez de esperar pelo “inesperado”, parte em direção de suas próprias construções sensíveis. Como consequência, estabelece maior interação entre sujeito e objeto, pois eles se animam mutuamente. O sujeito se vê sempre buscando sua conjunção efetiva. Tal ponto de vista começa a ser construído a partir da releitura, feita por Landowski, da obra de Greimas. Essa releitura servirá como base para seus direcionamentos futuros, que apontam para os regimes de interações do sujeito.

Enquanto que os cinco capítulos da primeira parte nos contavam, com variantes, um mesmo tipo de acontecimento que afetava o sujeito, na segunda parte se trata, na verdade, de um *não-acontecimento*. [...] ao principal sujeito da segunda parte, ou seja, ao próprio enunciador do texto, não lhe acontece nada, ou pelo menos nada comparável. Para ele, ao que parece, não existe mais promessa na qual acreditar, nem tampouco trajetória pré-constituída que conduza com certeza ao “deslumbramento”. Em lugar disso, encontramos um sujeito que não cessará de buscar seu caminho e, consequentemente, ficará no limiar da conjunção efetiva com o objeto, além ou aquém da fruição estética propriamente dita. (LANDOWSKI, 2017b, p. 149, grifo do autor)

Podemos observar que, sob esse viés, o inesperado dá lugar à perspectiva construtivista. O sujeito parte em busca de seu objeto em vez de esperar algo que o deslumbre ou o surpreenda. Essa prática permite-lhe construir seus laços significativos em relação à produção do sentido estético. Assim, Landowski, buscando ampliar os estudos de Greimas, propõe uma semiótica social ou sociossemiótica.

A sociossemiótica de Eric Landowski (2014) é a realização de um estudo das interações sociais. Basicamente, o autor pressupõe duas formas de vida, seguindo mais ou menos a linha de Greimas: a primeira é aquela que desestabiliza a programação do espaço social, rompendo com o sentido, é o acidente, o acontecimento “puro” ou as fraturas de Greimas; por outro lado, temos também a forma de vida programada, numa relação social mais conservadora regulada pelo sujeito do discurso. Se por um lado a programação pode ser rompida por uma desestabilização do programa, por outro, transforma, traz a rotina, o consensual, motiva o acidente.

Partindo dessas duas formas mencionadas pelo autor, são estabelecidos quatro regimes de interações do sujeito. Fiorin (2014) destaca:

Fundado na oposição *continuidade vs. descontinuidade* estabelece regimes de interação. Fazendo o cálculo das possibilidades do sistema, verifica-se que, se há uma interação contínua e uma descontinua, há também uma, não descontinua e uma, não contínua. Por outro lado, o semioticista francês lança mão da oposição *necessidade vs. possibilidade*. Por conseguinte, constata-se a existência da *não possibilidade* e a *não necessidade*. Isso implica que há um regime governado pela regularidade; um, pela casualidade; uma pela não regularidade e um, pela não casualidade. (FIORIN, 2014, p. 8, grifo do autor)

Dessa forma, Landowski (2014) propõe quatro regimes de interação do sujeito: a programação, o acaso, o ajustamento e manipulação. Parafraseando o autor, pode-se definir cada uma delas do seguinte modo:

1. A **programação** está sob o regime do previsível, da ordem do cotidiano, não apresenta nenhum risco;
2. O **acaso**, inversamente, faz parte da ordem do imprevisível, são as fraturas de sentido, que não podem ser antecipadas ou preparadas;
3. O **ajustamento** está sob o domínio do não previsível, de uma interação estésica, trata da relação sensorial entre sujeito e objeto;
4. A **manipulação**, por fim, está localizada na fronteira do campo de sentido. Embora seja da ordem do “não imprevisível”, também não pode ser considerada como “previsível”, de forma que pode sempre emergir e sair do campo de presença do sujeito.

Podemos estabelecer então algumas relações: programação e manipulação estão, respectivamente, relacionadas ao previsível e ao não imprevisível; enquanto o acaso e o ajustamento são da ordem do imprevisível e do não previsível. “Lá [previsibilidade], os polos alinhados ao contínuo (regime da junção); cá [regularidade], os polos alinhados ao descontínuo (regime da união). Na previsibilidade, a programação e a manipulação; no imprevisto, o acidente e o ajustamento” (DISCINI, 2017, p. 86).

Ainda sobre os regimes, Fiorin descreve no prefácio de *Interações Arriscadas* esses quatro modos de interação do sujeito:

A programação é o modelo em que o estado resultante da transformação é o efeito de uma causa. A manipulação é o modelo em que se transformam “estados de alma”, em que se busca, essencialmente por intermédio da persuasão, motivar alguém a agir de uma determinada maneira. O acidente (o acaso) é o modelo que descreve acontecimentos que, por sua própria natureza, escapam a qualquer determinação. O ajustamento é o modelo em que os parceiros da interação, sentindo a maneira de agir um do outro, vão construindo *in fieri* os princípios da relação. Esses modelos estão ligados a estilos de vida: o rotineiro, o aventureiro, o prudente, etc. (2014, p. 9, grifo do autor)

Seguindo a mesma linha, agora no posfácio do livro, Fontanille descreve:

Resumindo: o modelo final articula quatro regimes de interação, a *programação*, a *manipulação*, o *ajustamento* e o *acidente*, cada qual apoiando-se em uma “lógica” semiótica específica, uma espécie de estilo do sentido, respectivamente: a *regularidade*, a *intencionalidade*, a *sensibilidade* e a *aleatoriedade*. Esse resumo conciso permite compreender em que essa síntese é tão fortemente integradora: de um lado, abre o campo para a semiótica narrativa clássica, e mesmo a semiótica das paixões; de outro, situa os demais regimes semióticos, aqueles que são inspirados pelo horizonte ético e a exigência epistemológica, a saber, o da união e o do ajustamento (cf. *Passions sans nom*), inspirado pela preocupação da “realização

mútua”, e o, totalmente novo, do acidente e do acaso, nova versão de uma semiótica das catástrofes, inspirada pelo princípio do “risco assumido”.

E é justamente esse caráter integrador que permite abranger as “irregularidades”, a incerteza e a imprevisibilidade, que são, em geral, consideradas como sem sentido: essa moral semiótica não admite complacência, e somos condenados a construir inclusive o sentido das irregularidades e dos acasos, mesmo se for necessário deslocar sem cessar o foco de análise. (2014, p. 110, grifo do autor)

Nessa mesma direção, Fiorin resume: “Esses quatro regimes de interação dão lugar a quatro modelos narrativos: um governado por uma lógica da regularidade; um, por uma lógica da eventualidade; um, por uma lógica da intencionalidade e um, por uma lógica da sensibilidade” (2014, p. 8). No decorrer do texto, trataremos mais a fundo cada um desses regimes e suas formas de compreensão do sentido no que tange, principalmente, às estruturas sensíveis, foco de nosso trabalho.

As interações são, então, baseadas nesses quatro regimes, e as regularidades de cada regime determinam seus próprios riscos. Dessa forma, o sujeito que se submete a um risco maior estará no âmbito da imprevisibilidade. Aqui, o acaso toma forma no processo de significação desse sujeito. Já aquele sujeito que escolhe ficar na via da previsibilidade, da monotonia, tem risco quase nulo de uma ruptura em seu discurso.

O risco, sempre possível, de morte por acidente, emergência da descontinuidade absoluta (e insensata), é substituído assim, a prazo, por uma morte certa, devido ao enrijecimento do corpo e à petrificação do sentido em uma continuidade que exclui toda ruptura mas, ao mesmo tempo também, toda diferença geradora de sentido ou de valor. Que nada se mova e tudo terá, se não a vida assegurada, ao menos um final tranquilo, uma morte tão indiferente (e portanto insignificante) quanto a vida que a precedeu. (LANDOWSKI, 2014, p. 18)

Portanto, em relação ao risco, devem-se estabelecer algumas considerações acerca dos regimes de interação do sujeito. Podemos diferenciar então, em nossa visão, três capacidades do sujeito que estão em cheque nesse jogo de riscos proposto por Landowski: a primeira se remete à imobilidade, à monotoneidade. É aquela em que o sujeito, para evitar qualquer ausência de sentido em sua trajetória, se mantém em plena conjunção com seu objeto da imobilidade. Em segundo, podemos estabelecer um sujeito precavido, atento. Refere-se àquele que busca ou ajusta seu processo visando uma interação sensível, recíproca, com seu objeto. Nesse caso, o risco se ajusta ao sujeito. Por fim, a irresponsabilidade, percurso em que o sujeito, independentemente dos riscos, aceita sua trajetória e fica à mercê do próprio acaso.

Uma sociedade que, em nome da conservação da vida, não permitisse a seus membros atuar a não ser baseando-se em certezas absolutas condenar-se-ia a um imobilismo mortal; em sentido inverso, nenhum indivíduo, por mais “irresponsável” que seja na busca de descobertas ou de emoções fortes, tampouco pode lançar-se indefinidamente à aventura sem um mínimo de precauções... Uma vez mais, somente dentro de uma margem bastante estreita se situa a zona das ações possíveis,

tanto no plano social quanto no plano individual. Essa zona é a do *risco aceito* em relação com o mundo, com o outro, consigo mesmo: nem rejeição a todo risco, pois exigir que se preveja o imprevisível ou simplesmente impor demasiadas precauções antes de agir não poderia desembocar senão na inibição de qualquer desejo de ação, nem pura submissão ao aleatório, uma vez que uma excessiva tolerância frente à incerteza teria todas as possibilidades de conduzir rapidamente à catástrofe. Porém, entre rejeição categórica (e ilusória) a todo risco e aceitação sem reserva (e louca) do puro azar, fica por determinar a natureza e o grau de probabilidade dos riscos que aceitamos assumir em cada circunstância particular. (LANDOWSKI, 2014 p. 18-19, grifo do autor)

Cada um dos regimes irá atuar sob certo grau de previsibilidade ou de imprevisibilidade em razão do risco que cada um desses programas assume. Portanto, cabe agora aprofundar as discussões sobre cada um deles para entender de forma mais precisa os limites de suas interações com o sujeito e como podem ser inseridos em uma estética do sujeito.

A *programação* é o ato de operação, realizada pelo sujeito, sobre seu objeto. Operar, nesse caso, associa a programação ao cálculo e à previsibilidade, como um “algoritmo de comportamento” (LANDOWSKI, 2014, p. 22). Basicamente, o sujeito segue uma narrativa preestabelecida a fim de chegar às suas próprias conjunções. Assim, essa escolha subjetiva se mostra na ordem do “previsível” por implicar uma predeterminação de comportamentos e atitudes. Pode-se, buscando algumas equivalências com Greimas e Zilberberg, dizer que estamos aqui em estado do cotidiano, um estado da memória. O risco é praticamente nulo. “Um aparelho eletrônico, por exemplo, tem um ‘programa’, um animal seus ‘instintos’, um artesão seu ‘ofício’, e assim sucessivamente [...]” (*Id.*, 2014, p. 22). Podemos usar como exemplo, ainda, uma receita de bolo. Seguindo-se a receita passo a passo, o “risco” de não dar certo seria muito baixo. Talvez possamos aqui também estabelecer certas relações com a performance musical. O concertista tende a levar ao palco uma performance programada, a ser realizada conforme ensaiada.

A *manipulação* pode ser entendida sob um regime de “estratégia” entre os actantes do discurso. Ao buscar um “fazer ser”, o sujeito da persuasão percorre caminhos de riscos reduzidos. Da ordem do “não-imprevisível”, tal percurso pode ser relacionado com o regime de programação. O sujeito opera sobre seu objeto manipulando-o a fim de chegar a uma conjunção.

Interagir desse modo é, portanto, em primeiro lugar, atribuir ao outro ou nele reconhecer uma “vontade” e, a partir daí, procurar pesar sobre suas razões de agir: é tentar fazê-lo querer isso e não aquilo, de modo que - de bom grado ou, como se diz, “a morte na alma” - não possa deixar de querer executar o que se planeja a seu respeito. Isso equivale a dizer que aqui o reconhecimento do outro enquanto fonte de vontade não equivale, propriamente falando, a reconhecê-lo como *outro enquanto tal*, por si mesmo, enquanto finalidade. Porque, se o estrategista-manipulador reconhece o querer do outro e, melhor ainda, se se dedica a conhecê-lo em

profundidade, a torná-lo tão transparente quanto possível, a detectar suas determinações (entendendo-se que, se o querer funda o sujeito, não pressupõe necessariamente sua autonomia), é unicamente para manipulá-lo com maior segurança, para ganhar mais poder sobre ele, atuando sobre suas motivações e suas razões, eventualmente as mais secretas. Nesse quadro, o reconhecimento do outro enquanto sujeito não é, portanto, mais que um momento necessário no processo de dominá-lo e instrumentalizá-lo mediante a obtenção, mais ou menos forçada, de seu consentimento. (*Id.*, 2014, p. 32-33, grifo do autor)

O regime de manipulação então é um “fazer ser”. Aqui a manipulação entra como uma modalização do sujeito.

O *acaso* remete aos elementos mais discutidos neste capítulo, remontando às fraturas de Greimas, ou ao acontecimento “puro” de que Zilberberg trata. O sujeito, ao assumir um risco elevado, está operando na esfera do acaso. Nesse ponto, não se pode afirmar o que acontecerá.

Contudo, em vez de procurar superar o aleatório, pode-se também assumi-lo como tal, isto é, admitir que existem de fato fenômenos cuja aparição não é explicável por qualquer regularidade de ordem causal nem por qualquer constante de ordem simbólica. Deixemos de lado, uma vez que se limitam ao caso anterior, as situações nas quais o fenômeno parece irreduzível à ordem da causalidade unicamente porque não se sabe *ainda*, ou não *totalmente*, a que lei obedece, embora estejamos convencidos de que chegará o dia em que, graças aos “progressos da ciência”, dele se poderá dar conta em termos deterministas. (LANDOWSKI, 2014, p. 75, grifo do autor)

O acaso talvez seja o regime de interação mais abstrato, pois, como Greimas ensinou, não está no âmbito do discurso. Assim, as direcionalidades para esse regime são um pouco mais complexas. Na música mesmo, é muito complicado estabelecer uma relação com o acaso, já que, como falamos anteriormente, a interpretação é programada. Discutiremos o regime do acaso, do acidente, e suas relações com a obra musical no próximo capítulo, que trata justamente das abordagens musicais desses *eventos*.

Sendo da esfera do “imprevisível”, temos uma forte ligação do acaso com o “ajustamento”, este da ordem do “não-previsível”. Se o acaso remete ao acontecimento inesperado, a uma fratura de sentido que não pode ser prevista nem mesmo antecipada, o ajustamento, por sua vez, refere-se mais a um estado de “escapatória” do sujeito. Nessa ordem, o sujeito assume o risco, porém se ajusta paulatinamente ao percurso, garantindo então uma trajetória em que constrói seus próprios caminhos em direção a uma conjunção com o seu objeto. Aqui se abrem novas perspectivas em direção a um aspecto construtivista. “Se ele [o ajustamento] certamente comporta mais riscos que os precedentes [a programação e a manipulação] no plano prático da gestão das relações entre atores, abre, em compensação, perspectivas mais amplas em termos de criação do sentido” (*Id.*, 2014, p. 47).

Estamos lidando agora com uma interação entre iguais, na qual as partes coordenam suas dinâmicas por meio de um *fazer conjunto*. E o que lhes permite ajustar-se assim uma à outra é uma capacidade nova, ou ao menos, uma competência particular que o modelo precedente não tinha chegado a conhecer: a capacidade de se *sentir* reciprocamente. Para a diferenciar da competência dita modal, nós a batizamos de competência *estésica*. (LANDOWSKI, 2014, p. 50, grifo do autor)

As interações propostas por Landowski se diferem das correntes tradicionais da semiótica francesa justamente por seguir aquele percurso iniciado por Greimas em *Da Imperfeição*, um percurso “estésico”, de uma analítica dos elementos sensíveis. Para isso, o semioticista francês busca, além dos percursos de programação e manipulação já evidenciados nos programas narrativos de uma semiótica mais “padrão”, uma nova interação entre os actantes do discurso. Podemos relacionar aqui, como já dissemos, as fraturas de Greimas aos processos acidentalistas de Landowski, como o acaso. Já no tocante às escapatórias, Landowski traça um percurso de ajustamento, de forma que o sentido é construído por meio de suas interações. Aqui, o sujeito do discurso insere sua determinação e se “ajusta” aos acontecimentos inesperados para alcançar a conjunção com o objeto.

O fato de que as problemáticas da manipulação e da programação tenham tão exclusivamente e por tanto tempo monopolizado a atenção se deve somente à tradição na qual a disciplina se desenvolveu e às posições acadêmicas dos que a praticam ou a difundem. E, se a decisão de voltar o olhar para o lado do *acaso* e pior, do *ajustamento*, parece ainda hoje a alguns como uma audácia, uma impertinência ou uma provocação, isso depende tanto, ou mais, dos riscos do ofício como campo de interações - fenômeno desde muito tempo familiar à sociologia das ciências -, quanto das falhas inevitáveis da própria teoria enquanto universo de sentido. Aliás, o presente modelo ajuda a entender, semioticamente, por que razão seja assim. (*Id.*, 2014, p. 108, grifo do autor)

Para melhor exemplificar, o autor estabelece uma comparação entre estilos de dança e três dos regimes de interação do sujeito: programação, manipulação e ajustamento.

[...] no caso da dança. Dois dançarinos podem, sem dúvida, primeiramente, contentar-se em executar lado a lado, mas cada um por si, um tal tipo de programa comportamental fixo como, por exemplo, uma “valsa” dançada segundo as regras: isso não será mais que a execução de um ritual mundano. Pode ocorrer também que um dos bailarinos, considerando-se mais *expert* que o outro, procure impor-lhe seu estilo, querendo fazê-lo dançar à sua maneira: o exercício se transforma então num processo manipulatório, ao qual o parceiro pode resistir, ou se submeter de bom grado. Mas se ambos querem fazer dessa valsa uma interação gratificante, criadora de sentido e de valor, será necessário que procurem juntos, ao dançar, a melhor maneira de se ajustar um ao outro de modo que cada um possa realizar-se plenamente como dançarino – não cada qual para seu lado, independentemente do companheiro ou em seu prejuízo, mas, ao contrário, por meio da realização mesma do outro dançarino. (LANDOWSKI, 2014, p. 54-55, grifo do autor)

Pensando na música, pode-se estabelecer algumas relações com o músico improvisador. Durante um improviso, o músico estabelece uma relação harmoniosa com a

obra. Em vez de seguir uma programação preestabelecida, nesse momento, insere-se em uma relação sensível ao ponto de se guiar a partir dela. O mesmo pode ser demonstrado em um show de *stand up*. Embora o comediante chegue com uma programação definida de seu repertório de piadas, as reações do público, as risadas, aplausos podem fazê-lo comediante seguir outras direções em relação às sensações no momento de sua enunciação.

Vemos então que o ajustamento se refere a uma troca harmoniosa entre os actantes do discurso. Não existe, nesse regime, uma adaptação unilateral como ocorre no regime de programação, acaso, ou até mesmo na manipulação. Dessa forma, ao buscar diretrizes semióticas para a compreensão dos discursos ditos “sensíveis”, a descrição do ajustamento dos elementos “externos”, que “vêm de fora”, como diria Greimas, é fundamental para entendermos melhor a natureza do objeto artístico e de sua organização na construção do sentido.

2.4 Considerações sobre os *eventos*

Após a exposição de três distintas (ainda que semelhantes) visões sobre uma semiótica “estética”, cabe agora realizarmos alguns apontamentos para que possamos delimitar as compatibilidades entre as propostas de Greimas, Zilberberg e Landowski.

Em *Da imperfeição*, o semioticista lituano nos traz algumas reflexões em relação aos modos de percepção do sujeito em sua vida cotidiana. Vimos que, ao tratar das *fraturas* na primeira parte do livro, o autor nos convida para um momento em que as imperfeições causadas por essas “rupturas” se tornem, ao instaurar a falta de sentido discursivo, um momento único na vida do sujeito. A sensação *estésica*, no âmbito sensível, e a *estética*, com a concorrência também do inteligível, causadas por essas imperfeições, trazem à vida vivida maior significação. No tocante à segunda parte do livro, ao refletir sobre as *escapatórias*, o autor não trata mais dos efeitos de sentido causados por um acontecimento extraordinário, um elemento externo que causa o deslumbramento do sujeito, mas sim de como o sujeito pode construir seu próprio percurso e não mais se submeter ao inesperado.

Zilberberg, por sua vez, concebe um meio mais “racional” de apresentar esses *eventos*. Em seu projeto de uma semiótica tensiva, o autor define um jogo de tensividade capaz de significar esses acontecimentos da vida cotidiana. Pode-se dizer que, no que diz respeito às fraturas da primeira parte de *Da imperfeição*, o autor entende o acontecimento *estético* como a parte analisável dentro de um discurso, e, assim, relega o acontecimento *estésico* ao estatuto de não-analisável. Embora apresente, inicialmente, o acontecimento como um elemento que

fratura o discurso, vê-se que o autor, buscando compreender o sentido dos *eventos* sensíveis, trata do acontecimento apenas quando se estabelece um jogo entre intensidade e extensidade.

Fernandes (2012) realiza um cotejo das reflexões greimasianas com os conceitos tensivos. O autor faz uma trajetória do mais intenso ao menos intenso, do menos extenso ao mais extenso. Primeiramente, parte do acontecimento estésico, aquele que Greimas sugere como a instauração de um não sentido dentro do sentido; em seguida passa ao acontecimento estético, uma espera do inesperado, quando a intensidade entra em contato com a extensidade no plano discursivo, como proposto por Zilberberg; o sócio-estético, como uma escapatória da vida cotidiana, busca construir uma experiência vivida e não mais descrevê-la. Nesse momento, Fernandes também menciona as relações entre os dois autores e Landowski; assim também o faz ao considerar o cotidiano, o momento em que a extensidade predomina sobre a intensidade, o momento controlado plenamente pelo sujeito, como uma *programação*.

Acontecimento Estésico	• intenso • único • marcante • inesperado e incontrolável • Fratura da vida prática e cotidiana • “mais mais”
Acontecimento Estético	• <i>menos</i> intenso • <i>menos</i> único • <i>menos</i> marcante • espera do inesperado • Escapatória da vida prática e cotidiana • “menos-mais”
Sócio-Estético	• <i>menos</i> extenso • <i>menos</i> múltiplo • <i>menos</i> passante (saliente) • <i>menos</i> previsível e <i>menos</i> controlado • Escapatória da vida prática e cotidiana • “mais-menos”
Cotidiano	• extenso • múltiplo • passante • previsível e controlado • centrado na praticidade do uso • “menos-menos”

Figura 1 - Modos de percepção do sujeito (FERNANDES, 2012, p. 43)

Por fim, Landowski também apresenta relações com os *eventos* de Greimas. No entanto, o autor estabelece quatro regimes de interação com o sujeito, sendo eles: programação, acaso, ajustamento e manipulação. Dois desses regimes, no entanto, fogem à abordagem tradicional da semiótica e trazem um olhar em direção aos elementos sensíveis, a

saber, o acaso e o ajustamento. Este último demonstra a preocupação do autor com uma semiótica que busca compreender os elementos construtivistas do sujeito. Enquanto o acaso se cerca de uma proximidade com as fraturas, do *evento* inusitado, o ajustamento propõe uma visão relacionada com as escapatórias. Essa última estratégia se apresenta como um processo de ajuste entre os actantes do discurso: o sujeito agora constrói seu percurso de acordo com sua interação com o objeto.

Os pensamentos dos autores supracitados são de grande importância para iniciarmos nossas reflexões acerca dos *eventos* musicais. Como os autores propuseram, tais abordagens buscam compreender melhor a natureza dos *eventos* sensíveis frente a uma estética do sujeito. Faz-se necessário agora um direcionamento para a abordagem desses elementos em razão da obra musical.

2.5 Em direção ao *evento* musical

[...] como se conseguiria algo mais do que um conhecimento parcial, válido segundo um certo ponto de vista, a respeito da realidade? Sabe-se de antemão que basta que se mude o ponto de vista, que se observe o objeto analisado sob um novo ângulo, para que esse retome de imediato seu caráter fundamentalmente “enigmático”. Não se tem jamais a chave definitiva. (LANDOWSKI, 2017a, p. 32)

Ao estabelecer direcionamentos para uma analítica das relações sensíveis, não pretendemos, de forma alguma, engessar um padrão analítico dessas estruturas. Os parâmetros de análise aqui delimitados buscam compreender, sob uma ótica discursiva, como esses *eventos* são organizados e apresentados na música de concerto e, com isso, buscar elementos para a descrição da significação musical.

Surgem, então, questões referentes à significação musical, aos processos de elaboração e também de transmissão do sentido próprio à sua linguagem. A música fala de si mesma? Nattiez (1990) menciona que a música é uma metalinguagem e, portanto, transmite suas intenções exclusivamente dentro de sua própria linguagem, uma linguagem sensível. No entanto, como veremos mais adiante, o discurso musical pode conter outros elementos formadores de sentido como a utilização de referências verbais, a imitação de sons da natureza e também a cena enunciativa em si.

Em seguida, serviremo-nos dos conceitos aqui examinados para lançar luz sobre os diferentes tipos discursivos da música de concerto.

CAPÍTULO 3

***O EVENTO ESTÉTICO* NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO MUSICAL**

O discurso regido pela modalidade da certeza é o discurso religioso. Nele, explica-se tudo: de onde viemos, para onde vamos, qual é o sentido do sofrimento e assim por diante. Ele enuncia dogmas a que se adere pela fé. O discurso científico é modalizado pela contingência. Ele propõe modelos parciais de explicação da realidade. Por isso, não chega nunca à verdade absoluta. Ao contrário, nele, ela é sempre provisória. É por essa razão que a ciência progride sempre. A fé é algo alheio à ciência. Enquanto o dogma fecha o discurso religioso, o conhecimento é uma aventura aberta a múltiplas possibilidades. (FIORIN, 2014, p. 7)

No primeiro capítulo, vimos que uma dada peça musical é passível de diversas abordagens interpretativas. Uma delas tem relação com a própria sintaxe musical, utilizando-se de estruturas da construção musical para gerar direcionamentos interpretativos. Outro fator também mencionado no primeiro capítulo é o das correntes interpretativas, tanto do ponto de vista histórico quanto das características individuais do interpretante. Nessa visada, a descrição leva em conta os fatores históricos e sociais relativos tanto ao compositor quanto ao intérprete musical. Dito isso, vemos uma lacuna existente nas pesquisas sobre a construção discursiva na performance musical. As abordagens mencionadas nos levam sempre para um caminho ora exclusivamente interno ao fenômeno musical, ora essencialmente contextual. O direcionamento a partir da semiótica francesa mostra-se produtivo para o desenvolvimento de uma teoria da construção discursiva na música, fazendo assim um laço essencial entre suas partes internas e a globalidade discursiva e colocando em questão, dessa maneira, o elo existente entre estrutura e cultura.

Assim, no capítulo segundo, expusemos a nossa intenção de propor uma abordagem analítica que destaque os *eventos estéticos* produzidos em discurso. Essa proposta, vimos, baseia-se na prerrogativa de que os *eventos*, ou acontecimentos, de acordo com seu maior ou menor grau de impacto, podendo até mesmo romper com a semântica discursiva, estabelecem outras possibilidades de sentido para as linguagens artísticas.

Não pretendemos aqui explorar toda a literatura da música e, como consequência, propor uma metodologia que dê conta de todo e qualquer processo de significação musical. Já dissemos que a totalidade do discurso musical não pode ser devidamente compreendida a partir de um modelo descritivo único, e, assim sendo, não buscaremos estabelecer um método definitivo para explicar a geração de sentido em música. Todo discurso – e portanto também o discurso musical – está inserido em uma cultura e em uma sociedade. A complexidade que vem disso torna a busca por uma abordagem única algo indesejável e empobrecedor. Dessa forma, serão demonstrados alguns indícios de que a estrutura musical, quaisquer que sejam suas características discursivas internas, é composta de diversos *eventos estéticos* geradores de sentido.

Nas próximas páginas debruçaremos-nos, portanto, sobre os *eventos* que envolvem a atividade musical.

3.1 O discurso na música de concerto

Para pensarmos sobre os impactos dos *eventos estéticos* no contexto da música de concerto, vamos nos valer da proposta de Antonio Vicente Petroforte (2015). O autor destaca a existência de quatro tipos de discursos referentes ao que chama de “música instrumental erudita”, a saber, o *discurso musical mítico*, o *discurso musical referencial*, o *discurso musical oblíquo* e o *discurso musical substancial*.

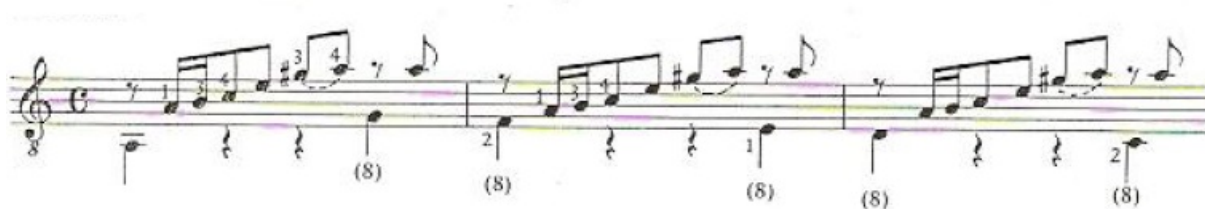
No *discurso musical mítico*, os significados dos signos musicais são os significados de uma sintaxe musical, ou seja, “a música fala de si mesma”. Nessa abordagem, as obras estão ancoradas nas suas próprias especificidades sintáticas, seja em relação à forma, à harmonia ou até mesmo à estrutura composicional. Portanto, a significação produzida nesse tipo de discurso está sempre ancorada em sua própria estrutura interna.

O mítico, enquanto regime discursivo, distingue-se da definição de mítico em termos de conotações sociosemióticas; o regime discursivo mítico define-se por procedimentos discursivos, cuja função é revelar a linguagem enquanto construção de mundos possíveis. Para tanto, como se demonstra em seguida, os mecanismos semióticos mais eficientes são a metalinguagem, pois nela a linguagem, ao falar de si mesma, revela-se como tal, e a poesia, ao mostrar que, por meio de processos semióticos, novos sentidos podem ser construídos. Trata-se, portanto, de descrever como a linguagem musical fala de si mesma e como ela se constrói poeticamente. (PIETROFORTE, 2015 p. 72-73)

Como forma de exemplificar tal abordagem discursiva na música, podemos nos ater ao período clássico. Nesse período, governado pelas grandes formas musicais, como a forma sonata, a estrutura musical é a base da construção de seu próprio discurso. Outro exemplo importante é o tema com variações, que vem desde o período renascentista com as chamadas “diferenças”. Peças que seguem essa lógica composicional são manifestantes típicas do regime discursivo mítico, uma vez que toda a construção dessas obras está ancorada na sintaxe musical de algum tema, utilizando seus elementos motivicos para a construção das variações na obra musical.

Continuando algumas abordagens de regime mítico, podemos destacar também as obras do período barroco. Embora possamos criar relações com a fala ao nos remetermos às figuras retóricas utilizadas nas composições desse período, seria bastante complexo gerar afirmações de um regime referencial ou até mesmo oblíquo, que serão tratados adiante. A obra de Bach compõe uma parte de muito destaque nesse período e o compositor se utilizava das figuras retóricas em suas composições musicais (Exemplo 1). No entanto as figuras retóricas são recursos musicais baseados em sua própria linguagem para criar relações com os sentimentos, os afetos. Os sentimentos não possuem forma e nos remetem apenas para

relações mais subjetivas. Portanto além de não estabelecer um regime com referências textuais, também não gera imagens mais objetivas como veremos no regime oblíquo.



Exemplo 1 – Bach, J. S. BWV 997 – Prelúdio, figura retórica *Catabasis*¹²

Já no *discurso musical referencial*, podemos verificar significados de uma semântica verbal vinculados a significantes de ordem musical. As referências verbais ditadas pelos seus próprios enunciados descrevem os caminhos a serem percorridos na linguagem musical, como por exemplo obras em que o significado está ancorado em suas referências descritivas. “... retomando a pergunta feita no início deste capítulo, ‘quando em regime referencial, ao que o discurso musical se refere?’, é possível responder que o discurso musical em regime referencial refere-se ao texto verbal ancorado a ele.” (PIETROFORTE, 2015, p. 43).

Em ancoragem verbal, o conteúdo da expressão musical torna-se o mesmo conteúdo da expressão verbal – os percursos temáticos e figurativos do plano de conteúdo verbal tornam-se os mesmos da expressão musical; o significado da música, portanto, refere-se ao texto verbal. Vale lembrar, a música não significaria as “coisas” do mundo ditas no texto verbal, mas significa o discurso construído nas relações entre os temas e figuras do texto verbal. (PIETROFORTE, 2015, p. 43)

Assim, para se inserir como um discurso referencial, basta que o discurso recaia sobre a construção textual. Como estamos tratando de obras instrumentais para violão, não iremos comentar as referências de obras para serem interpretadas com cantores. A relação textual aqui se trata exclusivamente de textos descritivos que guiam a interpretação musical, e será demonstrado de forma mais precisa com a obra “Sonata de Los Viajeros”.

Temos também outros tipos de referencialização que fogem um pouco a essa relação verbal. Na obra composta por Mario Castelnuovo-Tedesco “24 Caprichos de Goya”, podemos observar que o contrato referencial é adquirido na série de “caprichos” feita pelo pintor espanhol Francisco Goya. Nesse caso, a imagem visual se torna a referência do discurso.

No regime do *discurso musical oblíquo*, signos sonoros que, *a priori*, possuem natureza extra-musical (sons de pássaros, trens, chuva...) são simulados ou reproduzidos em

¹² *Catabasis* é uma figura retórica descendente que expressa imagens/afetos humildes ou negativos. (BARTEL, 1997, p. 214)

discurso de modo a adquirir um estatuto musical. Aqui a linguagem musical busca uma aproximação sonora com outras linguagens também sonoras. Molina (2003) associa esse tipo de composição à estrutura semiótica canônica da “mentira” ao refletir sobre a peça de Leo Brouwer “Paisaje Cubano con Lluvia”: parece, mas não é.

Quer a obra de Brouwer parecer-se tanto com uma chuva a ponto de não poder se distinguir de uma chuva? Ora, é claro que, em nenhum momento, o ouvinte terá a menor dúvida de que se trata de uma música e não de uma chuva. Aqui ocorre um fato que a análise tradicional não tem como acessar: a complexidade da produção de sentido da obra leva em consideração que o virtuosismo da construção figurativa atemática, aliado a todas as escolhas sintáticas e semânticas do nível narrativo, serão reconhecidos de algum modo e interpretados pelo enunciatário como fatores do sucesso estético (ou poético) da composição. Assim, funda-se a Paisaje Cubano con Lluvia numa mentira: quanto mais parecer uma chuva e não uma música, mais nossa música será uma música de qualidade. Parecer algo não o sendo é a definição de mentira que podemos extrair do quadrado semiótico que, tipologicamente, explicita as modalidades veridictórias a partir do eixo de contrariedade /ser/ vs. /parecer/ ... (MOLINA, 2003, p. 140)

No caso descrito por Molina, Brouwer se utilizou da própria linguagem musical para conotar as “coisas do mundo”. Assim, o compositor aludiu à figura da chuva por meio de recursos estritamente musicais. Dessa forma, Pietroforte (2015) conclui que:

O discurso musical oblíquo, portanto, não diz respeito à obliquidade de conteúdos verbais, mas à obliquidade a referências sonoras, feitas por meio de discurso musical. Assim, o conteúdo da música no regime discursivo oblíquo não é uma narrativa verbal em que é gerado um mundo possível oblíquo – uma *Sinfonia Kafka*, ancorada pelo romance *A metamorfose*, seria composta em regime musical referencial –, mas é a articulação entre uma tematização referencial, responsável pela significação denotativa dos elementos musicais enquanto “coisas” do mundo – fitas gravadas ou transcrições musicais –, e uma tematização musical, responsável por conotar aquelas “coisas” do mundo com valores próprios das linguagens musicais. (PIETROFORTE, 2015, p. 70)

Muitos outros exemplos musicais podem ser atribuídos a esse regime como a obra “O Trenzinho do Caipira” de Heitor Villa-Lobos, que busca reproduzir a sonoridade de um trem; o segundo movimento da obra “El Decamerón Negro” de Leo Brouwer, chamado “Fuga de Los Amantes por el Valle de Los Ecos”, utiliza também a linguagem musical para criar o efeito de um eco (Exemplo 2). Importa ressaltar que, mesmo que se utilizem textos verbais nessas obras, o discurso destas últimas estão construídos de modo a caracterizar elementos “do mundo” por meio da linguagem musical e não a “contar histórias” no decorrer da cena enunciativa.

G Por el Valle de los Ecos

Rapido (galopante) (eco) (como resonancia)

f *p_{sub.}* *pp* *f_{sub.}*

resonante (eguale) simile marcato (eguale)

(eco) simile

Exemplo 2 – Brouwer, L. El Decameron Negro, movimento II, imitação do eco

Por fim, temos o *discurso musical substancial* quando “... a ênfase discursiva da música recai sobre a realização da cena enunciativa” em tempo e espaço (PIETROFORTE, 2015, p. 95). O repertório que atua sob esse regime discursivo traz a performance ao vivo, o ato interpretativo, como a própria substância do discurso. A interpretação gestual e cênica, ou até mesmo obras que demandam configurações espaciais específicas, constituem essa forma de discurso.

Em semiótica, o discurso é realizado na enunciação, estabelecida nas relações entre seus coenunciadores, o que faz da enunciação a instância de produção dos enunciados. Uma peça musical, portanto, enquanto enunciado, pressupõe a enunciação em que ela se realiza; essa enunciação dá forma a uma cena enunciativa, cujos coenunciadores, *grosso modo*, são os músicos e os ouvintes responsáveis pela enunciação, em que o enunciado musical se manifesta durante tempos e em espaços específicos. Essas pessoas, os músicos e ouvintes, no tempo e no espaço em que se dá a enunciação musical, por concretizarem o enunciado musical, substancializam a linguagem musical, antes em estado potencial.

Desse ponto de vista, quando a ênfase discursiva da música recai sobre a realização de cena enunciativa – ou seja, quando recai sobre a realização do rito de execução musical propriamente dito –, a música passa a significar em regime substancial. (PIETROFORTE, 2015, p. 95)

Para demonstrar melhor esse regime substancial, vemos no exemplo abaixo (Exemplo 3) o final da obra “Seis Quasi-Aforismos” escrita para dois violões pelo compositor brasileiro Guilherme Bertissolo. Ao final da obra temos a seguinte frase: “Deixar os violões soando sobre a cadeira e sair do palco lentamente!”. O discurso da obra recai então sobre a cena enunciativa, uma vez que ele só se completa quando há o ato cênico dos violonistas.

♩. = 80

ff

ff

*Desafinar o instrumento
arpejando as cordas soltas ad libitum*

*Desafinar o instrumento
arpejando as cordas soltas ad libitum*

*Deixar os violões
soando sobre a cadeira
e sair do palco
lentamente!*

Exemplo 3 – Bertissolo, G. Seis Quase-Aforismos, o ato cênico como substância do discurso

Importa aqui ressaltar que, para dar maior enfoque às características discursivas da obra musical, através de uma apreensão global, utilizaremos algumas estratégias dominantes para tal realização. Características de diferentes tipos discursivos podem aparecer no decorrer da obra musical, como, por exemplo, podemos notar nas obras analisadas no presente capítulo que algumas delas possuem características que importam a mais de um tipo de discurso. Procuraremos então demonstrar que o *evento estético*, descrito no capítulo anterior, desempenha papel central na articulação da obra e será, portanto, instrumental na definição do tipo discursivo a que adere cada obra analisada, imbricando assim as frentes teóricas que norteiam este trabalho. Na próxima parte, veremos como essas relações se aplicam ao universo da música contemporânea

3.2 A música contemporânea

E nesse ponto talvez haja uma evolução divergente da música e da pintura no século XX. A pintura, desde Cézanne, tendeu a tornar evidente o próprio ato de pintar; este se tornou visível, insistente, definitivamente presente no quadro, seja pelo uso de signos elementares, seja pelos traços de sua própria dinâmica. A música contemporânea, em compensação, só oferece à escuta a face externa de sua escrita.

Daí decorre alguma coisa difícil, imperiosa, na escuta dessa música. Daí o fato de que cada audição se mostre como um acontecimento a que o ouvinte assiste, e que deve aceitar. Não há marcas que lhe permitam esperá-lo e reconhecê-lo. Ele a ouve se produzir. É um modo de atenção muito difícil, e que está em contradição com as familiaridades urdidas pela escuta repetida da música clássica. (FOUCAULT, 2009, p. 397)

Dentro das linguagens artísticas, artes plásticas, visuais, podemos estabelecer inúmeros percursos na construção do discurso, conforme mencionado por Foucault. Não buscamos, evidentemente, apresentar aqui uma pesquisa que aponte para tantas áreas, até mesmo porque tal nível de reflexão supera em muito o escopo deste trabalho. Aliás, mesmo dentro da “música instrumental erudita” tratada por Pietroforte temos uma gigantesca gama de possibilidades de construção de significações. Dentro dos limites da reflexão aqui desenvolvida, e por não vislumbrarmos uma abrangência difícil de sustentar, limitaremos o nosso *corpus* de análise a algumas passagens da obra de Leo Brouwer, suficientemente variada para mostrar a produtividade de nossa proposta.

O compositor cubano possui grande representatividade no repertório do violão erudito e, além disso, transita entre diversas linhas estilísticas que marcam os séculos XX e XXI. Importante destacar que Brouwer é vivo e mantém-se em constante – e importante – produção ainda nos dias de hoje e, portanto, podemos dizer que a obra do compositor reflete uma estética *contemporânea* em todas as acepções do termo.

Foucault comenta algumas diferenças existentes na estética contemporânea utilizando-se de comparações com obras do passado. Para o autor, os “acontecimentos” existentes na estética contemporânea causam uma limitação ao ouvinte na busca pelo reconhecimento das estruturas musicais.

Na música clássica, há uma certa transparência da escrita à escuta. E, embora os fatos da escrita musical em Bach ou Beethoven não sejam reconhecíveis para a maior parte dos ouvintes, há sempre outros, e importantes, que lhes são acessíveis. Ora, a música contemporânea, tendendo a fazer de cada um dos seus elementos um acontecimento singular, torna difícil qualquer apreensão ou reconhecimento por parte do ouvinte. (FOUCAULT, 2009, p. 395)

Não se pode negar que a música moderna, que compreende o século XX, causa até hoje certo estranhamento. Se pensarmos em relação à estética clássica, barroca, romântica, temos na música desde o início do século XX mudanças permanentes. Essas mudanças permanentes se referem a transformações estruturais, composicionais em geral, de forma que poucas linhas composicionais do século XX se estabeleceram e formaram uma “nova era”, como nos períodos anteriores. Toda essa mudança sucessiva causa um não entendimento por

aqueles que não estão inseridos no meio artístico. Boulez (FOUCAULT, 2009) comenta justamente essa questão:

P. Boulez: Haverá de fato somente desatenção, indiferença por parte desse ouvinte diante da música contemporânea? As queixas tão freqüentemente ouvidas não se deveriam apenas à preguiça, à inércia, à satisfação de permanecer em um território conhecido? Berg escreveu, há meio século, um texto intitulado *Por que a música de Schonberg é difícil de compreender?*.

As dificuldades que ele então descrevia são quase as mesmas das quais ouvimos falar hoje em dia. Teria sido sempre igual? Provavelmente, qualquer novidade fere sensibilidades não acostumadas com isso. Mas se pode acreditar que, em nossos dias, a comunicação da obra com um público apresenta dificuldades muito específicas. Na música clássica e romântica, que constitui a principal fonte do repertório familiar, há esquemas aos quais se obedece, que se podem seguir independentemente da própria obra, ou melhor, que a obra tem obrigação de manifestar. Os movimentos de uma sinfonia são definidos em sua forma e sua natureza, em sua própria vida rítmica; são distintos uns dos outros, separados na maior parte do tempo por um corte, às vezes ligados por uma transição que se pode observar. O próprio vocabulário está baseado em acordes "classificados", os já nomeados: vocês não precisam analisá-los para saber o que são e que função têm, eles têm a eficácia e a segurança dos sinais: são encontrados de uma peça à outra, assumindo sempre a mesma aparência e as mesmas funções. Progressivamente, esses elementos asseguradores desapareceram da música "séria": a evolução se deu no sentido de uma renovação sempre mais radical tanto na forma das obras quanto em sua linguagem. As obras tenderam a se tornar acontecimentos singulares que têm certamente seus antecedentes, mas são irredutíveis a qualquer esquema condutor admitido, *a priori*, por todos, o que cria, certamente, um entrave para a compreensão imediata. Espera-se que o ouvinte se familiarize com o percurso da obra, e que para isso ele deva ouvi-la um certo número de vezes; tendo o percurso se tornado familiar, a compreensão da obra, a percepção do que ela quer exprimir podem encontrar um terreno propício ao seu desabrochar. Há cada vez menos chances de que o primeiro contato possa despertar a percepção e a compreensão. É possível haver uma adesão espontânea, pela força da mensagem, da qualidade da escrita, da beleza sonora, da legibilidade das marcas, mas a compreensão profunda só pode vir da repetição da leitura, do percurso refeito, dessa repetição tomando o lugar do esquema aceito tal como outrora ele era praticado. (FOUCAULT, 2009, p. 395-396)

Ao tentar entender a dificuldade encontrada pelos ouvintes da chamada "música contemporânea", Boulez sugere que esses acontecimentos singulares necessitam de um maior número de repetição para alcançar a compreensão, para se tornar familiar para o ouvinte. Já em outra perspectiva, Luciano Berio (1981) demonstra uma maior sensibilidade em relação ao ouvinte. Para ele, "cada um a seu modo compreende a música, pois o papel das ideias expressas musicalmente é mais virtual que real." (BERIO, 1981, p. 21). O pensamento em relação às abordagens mais subjetivas, ou simplesmente tentativas de justificar a semântica de uma obra musical através de uma ideia "real", como diz Berio, não é passível de uma maior generalização. Diferentemente da perspectiva *ad hoc*, calcada nas experiências individuais de cada ouvinte, que nos propõe Berio, buscamos aqui demonstrar que o discurso artístico é organizado por *eventos*, que, em virtude de sua própria intensidade, são passíveis de causar reações estéticas no sujeito.

3.3 Leo Brouwer

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, conhecido como Leo Brouwer, nasceu na cidade de Havana em 1939. Foi um grande virtuoso do violão, porém, devido a problemas em sua mão, teve sua carreira de violonista interrompida. Talvez por isso, Brouwer dedicou-se intensamente à composição musical e, hoje, é considerado um dos principais compositores da história do violão. Além de sua carreira composicional, não abandonou completamente os palcos, mantendo-se como regente até o presente momento. Em ambas as funções, Brouwer segue em intensa atividade, chegando a possuir obras datadas de 2019.

O compositor cubano é, seguramente, o mais importante compositor violonista da atualidade. Sua obra abrange mais de 300 títulos, sua discografia apresenta mais de 600 gravações e 50 trilhas sonoras para filmes. Além disso, Brouwer possui aproximadamente 200 distinções acadêmicas internacionais e é compositor residente da Academia de Artes e Ciências de Berlim. (FERNANDES, 2014, p. 170)

Ressalta-se, no excerto de Fernandes, a importância de Leo Brouwer para a história do violão. Seu abrangente catálogo de composições justifica por si só a nossa opção pela obra de Brouwer como principal referencial artístico da presente tese.

Já dissemos que a obra do compositor cubano contempla uma ampla variedade estética. Suas fases composicionais são divididas em três partes (FERNANDES, 2014): um primeiro momento *nacionalista*, uma posterior fase de *vanguarda* e, por fim, o período da *nova simplicidade*.

Em sua obra nacionalista (1954-1962), como o próprio nome já indica, Brouwer se utiliza de ritmos e temas populares cubanos, o que pode ser visto em peças tais como *Canción de Cuna*, *Ojos Brujos* e *Danza Característica*. No período seguinte, em sua fase vanguardista (1962-1980), o compositor transita para uma linguagem pós-moderna, numa fase de experimentação, seja por meio de técnicas estendidas, seja pela exploração tímbrica, normalmente prescindindo de estruturas tonais, ao contrário do que fez em seus primeiros anos como compositor. Algumas obras bastante características dessa fase são: *La Espiral Eterna*, *Canticum*, *Tarantos*, *Per Suonare a Due*. Por fim, temos o período que o próprio compositor denominou de “Nova Simplicidade” (1980-), também chamada de “hiper-romantismo”. Nesta última, é possível perceber certo amadurecimento composicional de Brouwer, que passa a transitar entre as linguagens apresentadas em suas fases anteriores, mas também trabalhando com novos recursos estruturais, advindos de movimentos como o minimalismo. Algumas obras dessa sua nova fase são *El Decameron Negro*, *Sonata de Los Viajeros* e *Paisaje Cubano con Lluvia*.

Tendo em vista a mencionada importância de Leo Brouwer para o violão de concerto, selecionamos algumas obras do compositor para nossa análise discursiva: *Per Suonare a Due*, *Paisaje Cubano com Lluvia*, *Sonata de Los Viajeros* e *Tarantos*. Cada uma dessas obras será descrita com base no conceito de *evento estético*, que propusemos no Capítulo 2, associado à tipologia do discurso musical proposta por Pietroforte (2015). Importante notar que os tipos discursivos podem convergir em determinados momentos, da mesma forma como podem se distanciar entre si. Dessa forma, veremos que, embora as obras de Brouwer apresentem diferentes tendências discursivas, todas possuem algo em comum, a saber, corroboram nossa tese de que a obra musical é organizada por meio de *eventos estéticos*, variando apenas no grau de intensidade destes últimos.

3.4 Per Suonare a Due

“Per Suonare a Due” apresenta um caráter experimental. A peça, composta em 1973, está inserida na fase em que o compositor utiliza recursos vinculados a uma estética de “vanguarda”, como técnicas estendidas e organizações não tradicionais da forma, em suas composições. A peça é dividida em cinco movimentos. Importa ressaltar que apenas o primeiro e o último devem ser tocados em suas respectivas posições, de forma que cabe aos intérpretes decidir a ordem de execução dos três movimentos centrais.

Durante a obra, o compositor apresenta muitas indicações descritivas de como tocar cada passagem: “rápido”, “diálogos”, “sussurros”, “tensões”, de forma a estabelecer direções interpretativas. Embora apresente algumas referências textuais, como subtítulos em cada movimento, os mesmos não se dirigem diretamente à performance musical em si. São nomes mais gerais, como *prólogo*, *interlúdio*, *scherzo*.

A obra sempre mantém seu caráter experimental, até mesmo pelo título “Per Suonare a Due” que já sugere um duo não tradicional – é no mínimo curioso que se peça para que um duo “soe como um duo”. No entanto, logo no início da obra já é possível sugerir uma interpretação para esse nome incomum. Podemos ver que o primeiro movimento (Exemplo 4) prescinde de métrica e fórmulas de compasso, indicando apenas que o trecho deve ser executado de modo rápido e irregular.



Exemplo 4 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento I, irregularidades entre os violões

Entretanto, ao longo do primeiro movimento há trechos específicos que interrompem essas passagens rápidas e irregulares. Nesses momentos, os violões deixam alguns conjuntos de notas soando por mais tempo até que, ao final do movimento começam a alternar pausas longas, notadas pelo compositor com indicação de durações específicas, marcadas em precisão de segundos, com pequenas passagens irregulares, seguindo a temática do início da peça (Exemplo 5).



Exemplo 5 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento I, comunicação entre os violões

Essa passagem destaca uma importante característica que passará a fazer parte da peça como um todo: a comunicação entre os instrumentos. É o que indica o início do segundo movimento, em que vemos pela primeira vez uma abordagem discursiva referencial. “Per Suonare a Duo” começa agora a estabelecer uma relação de “diálogos” (Exemplo 6) entre os dois violões, conforme descrito textualmente pelo compositor.

INTERLUDIO
(A) DIÁLOGOS

Exemplo 6 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento II, diálogos

Esse jogo de “perguntas e respostas” ou, ainda, esses *diálogos* encontrados no movimento chamado “interlúdio”, embora apresentem certo caráter referencial, não deverá ser classificado em termos de “referencialidade” se levarmos em conta a construção musical da obra como um todo. Veremos nos próximos movimentos que os *eventos estéticos* presentes no decorrer do discurso impõem mudanças na própria linguagem musical, sem enfatizar essas referências externas.

Assim, a peça segue com suas características já mencionadas até que, no movimento denominado “Grand Pas de Deux”, o compositor propõe um gesto que contradiz completamente a estética que vigorava até então (Exemplo 7). Pela primeira vez há uma mudança composicional de grande impacto estrutural. A utilização de recursos tonais manifesta o primeiro *evento* “surpresa” da obra.

Exemplo 7 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento III, ruptura do discurso contemporâneo

A apresentação de uma cadência de caráter “popular”, tonal, longe de tudo que a peça apresentou até o momento, transforma essa “ruptura” do discurso em um *evento* de grande importância em seu devir discursivo. Alguns instrumentistas, como os violonistas do Eden Stell Guitar Duo¹³, enfatizam o caráter irônico dessa passagem em suas performances. No caso mencionado, os músicos se valem de atuações “cênicas” para trazer um tom de comédia ao *evento*. O duo, em sua interpretação musical, trata como se o primeiro violonista estivesse “lendo errado” a partitura. Assim, o segundo violão simplesmente para de tocar e começa a visualizar a partitura para ver o que está acontecendo, até que, em certo momento, “aceita” o ocorrido (ainda que se mostrando, a todo tempo, um tanto inconformado) e retoma seu percurso.

Denominaremos esse *evento*, tendo em vista as diferenciações terminológicas apresentadas no segundo capítulo, como um acontecimento. A “fratura”, na terminologia de Greimas, “acontecimento puro” por Zilberberg ou, até mesmo, “acidente” na escrita de Landowski, retrata percursos discursivos interrompidos por *eventos* puramente inesperados, onde não há referências, nem mesmo indícios do que virá a acontecer: simplesmente acontecem, está fora do discurso. Não aleatoriamente, Brouwer, em sua própria escrita,

13

<https://www.youtube.com/watch?v=iIL5odTXcKE> ; A passagem acontece aos 1:05 (um minuto e cinco segundos) do vídeo.

interrompe o discurso contemporâneo do segundo violão subitamente, como se o sujeito do discurso simplesmente “perdesse” sua voz frente a um discurso inesperado. Dessa forma, podemos caracterizar através da própria escrita de Brouwer uma trajetória que será apreendida pelo ouvinte como não programada. Utilizando a terminologia de Landowski, tal incidente se insere no regime do acaso. Cabe ressaltar que o acaso de Landowski ou até mesmo as fraturas de Greimas, embora estão inseridas fora do discurso, a ideia composicional de Brouwer é criar efeitos de sentido que gerem essas sensações ao seu enunciatário.

Se normalmente, em nosso universo de discurso, a linguagem contemporânea tende a gerar “acontecimentos” para o enunciatário, em razão de sua estética incomum e pouco usual em relação à linguagem popular, na obra de Brouwer ocorre o inverso. O compositor constrói o discurso de tal forma a apresentar o tonal, o tradicional, como elemento inesperado. É por isso, ou seja, por se construir em função da estrutura musical interna, que temos aqui um *discurso musical mítico* nos termos de Pietroforte (2015), isto é, um discurso metalinguístico por natureza. Nas palavras do autor: “em síntese, a significação da música em regime mítico é a realização de sintaxes musicais gerais e abstratas em textos musicais específicos, fazendo com que a música, metalinguisticamente, fale de si mesma.” (PIETROFORTE, 2015, p. 75).

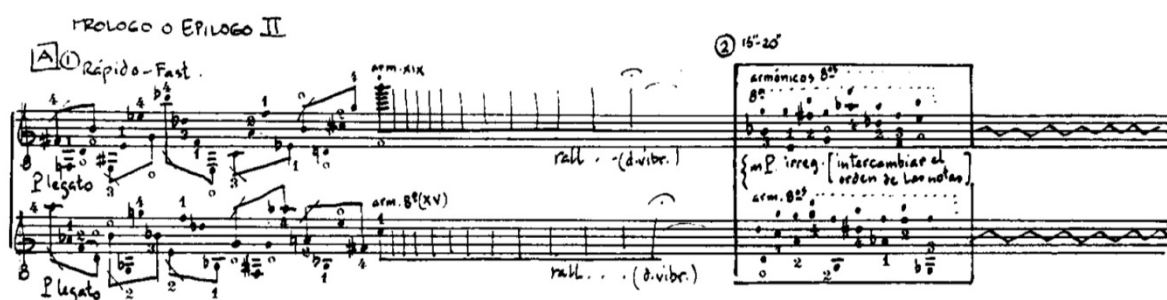
Em regime musical mítico, os processos de referencialização dos regimes referencial e oblíquo são suspensos, e os significados dos signos musicais tornam-se apenas os significados de uma sintaxe musical. Em termo das relações entre temas e figuras, há apenas um percurso temático musical, responsável pela significação daquela sintaxe, fazendo com que os conteúdos figurativos – ou seja, os significados dos signos – sejam valores funcionais. Em outras palavras, em regime mítico, o plano de expressão do texto musical é formado por categorias musicais e, o plano de conteúdo, pelos valores funcionais daquelas categorias musicais de acordo com uma determinada sintaxe musical. (PIETROFORTE, 2015, p. 75)

Tal passagem composta por Brouwer, em si, nos aponta algumas diretrizes para a interpretação da obra. Em relação à sua própria “estética”, o choque no discurso é parte central do desenvolvimento suas significações. O duo mencionado anteriormente – Eden Stell Guitar Duo –, ao compreender em seu enunciado a existência desse choque, busca transmitir esse *evento* em sua performance. Ao mesmo tempo que a preparação do trecho citado demonstra a “surpresa” do *evento*, também podemos interpretar que há uma suavização quando o duo resolve representar o acontecimento puro. Nesse caso, o choque que o ouvinte receberia é amenizado pelo tom satírico da interpretação.

Em uma outra perspectiva, o Eden Stell Guitar Duo se aproveita desse momento discursivo, predominantemente mítico, para propor um discurso substancial, como se a atuação cênica realizada pelos violonistas trouxesse à luz o sentido da obra. No entanto, já justificamos o nosso entendimento do todo discursivo da peça como um manifestante do

regime mítico. Para se tornar de fato um discurso substancial, a ênfase discursiva deveria recair sobre o ato enunciativo, mas não podemos afirmar nada disso considerando uma única interpretação musical. O que podemos afirmar até o momento é que os *eventos estéticos* ocorrentes em “Per Suonare a Due” são consequências de uma mudança da própria linguagem musical.

Seguindo adiante, após essa brusca ruptura com a estética contemporânea empreendida no início da peça, podemos notar uma retomada de alguns elementos característicos do primeiro movimento (Exemplo 8). A assincronia entre os dois violões traz, surpreendentemente, estabilidade ao discurso, atenua o “impacto” anterior. Não há mais um diálogo entre os instrumentos, ao mesmo tempo em que os procedimentos tonais mais convencionais são abandonados. É como se estivéssemos diante de uma recapitulação do “tema”, mas não um tema em termos estritos da música de épocas anteriores, o que até poderíamos chamar tema por sua estrutura de retorno, porém profundamente submerso na estética contemporânea de Brouwer. O que estamos chamando de tema, ou a repetição que percebemos, é o próprio fazer assincrônico dos violões.



Exemplo 8 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento IV, recapitulação do primeiro movimento

Vale lembrar que os três movimentos centrais da peça podem ser trocados de lugar. A recapitulação mostrada no exemplo acima remete ao primeiro movimento e, portanto, de acordo com a escolha dos intérpretes, ela pode gerar seja uma lembrança de algo já ligeiramente distante, seja uma sensação de retomada da continuidade da estrutura musical, segundo a escolha dos intérpretes de tocá-la mais para o fim da peça ou logo após o primeiro movimento, respectivamente. No entanto, os principais *eventos* da peça não são constituídos pelo choque entre os movimentos, mas sim por rupturas realizadas pontualmente ao longo do discurso. Tais rupturas, por sua vez, dizem respeito a uma mudança de procedimentos composicionais. Dessa forma, a ordenação dos movimentos não altera a abordagem discursiva da peça como um todo.

Em seguida, chegamos ao último movimento de “Per Suonare a Due”, denominado “Scherzo di Bravura”. Diferentemente dos movimentos centrais, a ordenação desse movimento não é livre: estamos realmente diante do último movimento da peça. Agora o compositor cubano apresenta o segundo momento de alta intensidade da obra (Exemplo 9). Os procedimentos musicais ainda refletem uma estética contemporânea, mas a novidade está no uso de recursos extramusicais. O diálogo entre os violões até retorna nesse momento, mas o choque no discurso tira a comunicação entre os instrumentos do plano principal.

SCHERZO DI BRAVURA

Exemplo 9 – Brouwer, L. Per Suonare a Due, movimento V, segundo “choque” discursivo

Vimos que o primeiro *evento*, descrito mais acima, caracteriza-se por uma quebra repentina do caráter composicional da obra. A utilização desse mesmo recurso discursivo não causaria novamente um impacto no ouvinte – geraria, talvez, apenas uma lembrança. Assim, ao elevar essa linguagem contemporânea ao “extremo” com a utilização de “palmas”, “assobios”, “estalar de dedos”, além de diversos recursos percussivos sobre o tampo do violão e sobre as cordas, temos então um novo pico de intensidade que prevalece até a finalização da obra. No entanto, devemos ressaltar que o impacto nesse momento da obra surge com menor intensidade. A lógica contemporânea nesse caso impera, e, embora há o surgimento de novos recursos ainda não utilizados, a obra segue um percurso composicional semelhante.

A obra “Per Suonare a Due” nos mostrou a natureza de um *discurso musical mítico*. A construção de toda a obra e principalmente de seus *eventos estéticos*, os seus acontecimentos, incide sobre elementos estritamente musicais. Assim, tanto a passagem apresentada inicialmente do contemporâneo para o tradicional, quanto a utilização de uma linguagem

contemporânea “ao extremo”, nos mostraram diferentes formas de se conseguir gerar acontecimentos com o uso da própria linguagem musical.

3.5 Paisaje Cubano Con Lluvia

O título da obra é o único elemento lingüístico extramusical explícito na Paisaje Cubano con Lluvia (1984) de Leo Brouwer. Uma paisagem, isto é, um espaço. Um espaço culturalmente qualificado: uma paisagem que é cubana. Um espaço qualificado onde ocorre uma chuva ou, mais propriamente, uma chuva que cai sobre uma paisagem. Não cai esta chuva sobre uma paisagem qualquer, mas, especificamente, cai sobre uma paisagem que é, aqui, cubana. Um chover cubano. Um jeito cubano de chover. (MOLINA, 2003, p. 125)

“Paisaje Cubano com Lluvia”, peça para quatro violões composta em 1984, está presente na última fase de Brouwer, a “nova simplicidade”. Apresenta, evidentemente, um direcionamento de escuta sugerido pelo conteúdo verbal de seu título.

O musicólogo e violonista Sergio Molina considera que a “paisagem cubana” (sobre a qual “chove”) é construída a partir do material composicional utilizado por Brouwer durante a criação de sua “chuva”.

Não há uma tonalidade – no sentido clássico do termo – claramente constituída no trecho [inicial]. Com a entrada do último violão completam-se, no entanto, as notas de uma escala pentatônica a partir de ré (ré, mi, fá#, lá, si). A escala pentatônica remete-nos à música ritual de diversas culturas e, em especial, à música de origem africana, uma das mais importantes matrizes sonoras da música das Américas. Nossa chuva começa a se determinar sociossemioticamente, caindo inicialmente sobre o passado mítico de Cuba, já que as pausas, assimetrias e inversões vão fazendo com que a paisagem cubana surja da própria chuva. E é a chuva – ela mesma – que, através de sua irrigação qualitativa e cíclica, acaba por fundar, constituir e sustentar a própria cultura cubana e suas paisagens. (MOLINA, 2003, p. 127)

Sob viés referencial, é possível, ainda, estabelecer a totalidade de um processo relativo à chuva: início, meio e fim. A chuva começa a cair lentamente, intensifica-se e, aos poucos, esvai-se. Diante disso, considerando-se ainda a terminologia proposta por Pietroforte, somos levados a refletir sobre o regime discursivo sob o qual atua “Paisaje Cubano com Lluvia”. A ênfase discursiva recai na “história” da chuva ou na forma como esse fenômeno é construído por meio da linguagem musical? Não temos nada de novo ao contar uma história da chuva que começa, cresce e termina. Assim, pensar em uma trajetória da chuva não nos parece ser o objetivo principal da obra. Interessa-nos ver como a imagem, a figura, da chuva é construída musicalmente. Portanto, caracterizamos a construção de “Paisaje Cubano con Lluvia” através

de um regime discursivo oblíquo. Na construção da chuva, temos uma "negação do regime referencial" na direção da "afirmação do regime mítico", nas palavras de Pietroforte (2015):

O regime oblíquo, vale lembrar, demarca, no eixo semiótico formado entre os regimes referencial e mítico, a negação do regime referencial rumo à afirmação do regime mítico; nesse processo, como o eixo tem natureza contínua, há valores referenciais sendo negados por valores musicais em diferentes graus de aproximação, ora do referencial – os sons do mundo –, ora do mítico – a linguagem musical enquanto construção musical. (PIETROFORTE, 2015, p. 64)

Com um primeiro entendimento acerca do registro discursivo de “Paisaje Cubano con Lluvia”, vamos demonstrar como o compositor cubano constrói essa imagem por meio da linguagem musical.

Já dissemos que essa composição faz parte do período da “nova simplicidade” na obra de Brouwer. Com efeito, se nos atentássemos exclusivamente à seleção de alturas que compõe a peça, manifestante de uma sonoridade pentatônica, seria inviável afirmar que essa paisagem se encaixa em repertório “contemporâneo”. No entanto, vimos que são sobretudo essas informações, relativas às alturas musicais, que garantem a remissão ao espaço geográfico e social cubano. Entretanto, veremos mais adiante que há uma série de recursos, relativos a outros âmbitos sonoros, que dialogam com a vanguarda do violão de concerto.

A chuva de Brouwer se configura pouco a pouco, nota a nota. O primeiro violão inicia o processo discursivo sozinho, tocando apenas uma nota no primeiro tempo do compasso quaternário, repetidamente, em intervalos de aproximadamente quatro segundos. Concluído o primeiro ciclo de quatro repetições, surge o segundo violão seguindo o mesmo direcionamento, porém no segundo tempo do compasso.

Exemplo 10 – Brouwer, L. Paisaje Cubano con Lluvia, início da chuva

Interessante notar que a entrada do terceiro violão não segue o mesmo padrão. A ideia de Brouwer é criar uma imagem de chuva, e a chuva não é regular, seus pingos não são métricos. Pensar em um pingo de chuva a cada segundo não convenceria ninguém – a construção da mentira, mencionada por Molina, surge da ideia do “parecer” (parece, mas não é). Dessa forma, o violão três, ao invés de iniciar no terceiro tempo do compasso, entra apenas no quarto tempo, enquanto o terceiro compasso continua em silêncio. O violão quatro surge para reforçar a ideia de “irregularidade”: preenche, sim, o terceiro tempo (o tempo que faltava do compasso quaternário), entretanto, não executa apenas uma semínima como os outros três violões, mas sim duas colcheias.

Após a entrada de todos os violões na cena enunciativa, Brouwer começa a acrescentar cada vez mais notas, até que, finalmente, todos os tempos do compasso sejam preenchidos pelos quatro instrumentos. Seguindo a mesma lógica mencionada há pouco, as figuras rítmicas nesse momento também não possuem um padrão que parece “programado”. Assim, Brouwer continua construindo sua imagem da chuva, sob a isotopia da inconstância, no decorrer da obra.

Em seguida, a “calmaria” da chuva chega ao fim. Em dado momento, repete-se a ideia composicional do “início da chuva” (iniciada pelo primeiro violão e sendo preenchida pelos outros três), porém com a indicação de um novo caráter interpretativo: a passagem deve ser executada “*Più presto possibile*” (Exemplo 11).

Exemplo 11 – Brouwer, L. Paisaje Cubano com Lluvia, direcionamento para a tormenta

Vimos que, na primeira seção, a instabilidade da chuva é simulada dentro de uma regularidade métrica garantida pela fórmula de compasso, quaternária, compartilhada pelos quatro instrumentos. Nesse novo momento, entretanto, o senso de “instabilidade” é recrudescido na ausência de compasso (Cf. Exemplo 11, a entrada de cada violão é marcada

com uma minutagem específica grafada em partitura). O único ponto comum entre os violões continua sendo a sonoridade pentatônica, ainda facilmente identificável, mesmo em meio à complexa interposição das vozes que sustenta o trecho.

Assim, temos uma instabilidade sonora que, em seu contraste com os momentos iniciais, causa pela primeira vez um relevante impacto discursivo. O discurso da peça – ou, ainda, o discurso da chuva – vai se ajustando gradativamente ao *evento* que vem a seguir (Exemplo 12).

The image shows a musical score for a piece by Brouwer. It consists of four staves. The first section, marked with a box 'G', is titled 'Agitato' and 'Bartok pizz., irregolare'. It has a duration of 20"-25". The music is in 4/4 time and features a strong, irregular pizzicato rhythm. The second section, marked with a box 'H', is titled 'Bartok pizz. a nat.' and 'rall.'. It has a duration of 3"-5" and is marked 'mf' and 'rallentando'. The music is in 4/4 time and features a more regular, natural pizzicato rhythm. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.

Exemplo 12 – Brouwer, L. Paisaje Cubano com Lluvia, imagem da tormenta

A utilização dos *Pizzicato Bartok*, com seu forte efeito percussivo, por si só gera um impacto auditivo muito forte. Porém Brouwer vai mais longe na construção de do que podemos começar a reconhecer como uma tempestade, valendo-se, nessa seção, de um sistema dodecafônico onde antes havia uma sonoridade pentatônica. Em suma, para evocar a figura da tempestade, o compositor cubano se utiliza das doze notas da escala tocadas com a técnica *pizzicato Bartok* de forma irregular, sem métrica e com a indicação de *agitato*. O impacto é assim potencializado pela massa sonora irregular que se associa ao pizzicato. Portanto, por mais que a “tempestade” fosse esperada enquanto “figura” do plano do conteúdo, a maneira como Brouwer configura o plano da expressão rompe com qualquer expectativa que se baseasse nas seções anteriores.

Temos então um efeito de ajustamento, seguindo a terminologia de Landowski, uma vez que o *evento* discursivo surge do ajuste progressivo desde o início da obra até a chegada desse momento. Temos aqui um enunciador mais em risco, pois a chuva é uma imagem construída pela linguagem musical que pode ser aceita ou não pelo enunciatário. O pico intensivo ocorre de forma planejada, embora ainda possamos considerá-lo tônico, acentuado,

pela forma como a linguagem musical foi construída. Em seguida, esse momento intensivo, que dura de vinte a vinte e cinco segundos, conforme grafado pelo compositor, se dissolve em uma atenuação rítmica e dinâmica, de forma que cada violão vai “desaparecendo” aos poucos, até o retorno à configuração inicial da peça (Exemplo 13).

The musical score is for the final of 'Paisaje Cubano con Lluvia' by Brouwer. It consists of four staves (violin, viola, cello, and double bass) in 4/4 time. The tempo is marked 'CODA Moderato' and the dynamics are 'Poco a poco dim. al niente'. The music features a series of repeated notes, each marked with 'x4' and 'nat.'. The dynamics are marked 'ppp' (pianissimo) and 'l.v.' (lento). The score ends with a double bar line and the text 'ca 10'.

Exemplo 13 – Brouwer, L. Paisaje Cubano com Lluvia, o final da chuva

As pequenas diferenças entre o início e o final de “Paisaje Cubano com Lluvia” estão na dinâmica musical escolhida. Na primeira parte, temos apenas “*p*” enquanto na parte final temos a dinâmica grafada em “*ppp*”, e também pelos dizeres textuais “diminuir pouco a pouco até o nada”.

Podemos, então, notar nessa obra um aspecto construtivista. Todavia, diferentemente da construção de um percurso descritivo, temos aqui a construção da “mentira” figurativa, a construção da imagem da chuva por meio da linguagem musical. As escolhas composicionais de Brouwer geram um percurso de construção discursiva da chuva marcado, como vimos, pelo sema da “instabilidade”, sempre presente, porém recrudescido pouco a pouco ao longo da peça, até culminar na “tempestade” dos *pizzicatos* Bartok. Confirmando o que já dissemos no início da análise, agora está mais evidente que o processo construtivista dessa composição remete àquilo que Pietroforte denominou *discurso musical oblíquo*, negando o regime referencial por meio de imagens criadas pela própria sintaxe musical.

Dessa forma, a ligação da obra com um regime discursivo oblíquo vem através da ideia de construção musical da chuva. Os *eventos estéticos* são mobilizados de forma a construir por etapas (começo, meio e fim) essa imagem da chuva sob a linguagem musical.

3.6 Sonata de Los Viajeros

“Sonata de Los Viajeros”, obra datada de 2009, também apresenta uma estética contemporânea, ainda que com muitas referências nacionalistas, tanto em âmbito rítmico quanto melódico. Outra característica marcante nessa fase de Leo Brouwer são as citações de obras de outros compositores e até mesmo de composições mais antigas do próprio violonista cubano.

“Sonata de Los Viajeros”, diferentemente de “Per Suonare a Due”, ancora-se em elementos verbais presentes no título e nos subtítulos da peça. Seguindo o pensamento de Pietroforte, diremos que se trata de um *discurso referencial*. Retomando sua definição: “[...] ‘quando em regime referencial, ao que o discurso musical se refere?’, é possível responder que o discurso musical em regime referencial refere-se ao texto verbal ancorado a ele” (PIETROFORTE, 2015, p. 43). Esse discurso traz referências externas e descritivas para a obra musical, direcionando, dessa forma, a construção da performance. Os subtítulos da peça são:

1. Primeira viagem para as terras geladas
2. O retábulo das maravilhas. A Vênus de Praxíteles
3. Visita a Bach em Liepzip
4. Para o mar das Antilhas

Podemos ver que, como é típico num *discurso musical referencial*, a ideia composicional é baseada no direcionamento do textual. Pelo próprio título central da obra, esperam-se viagens por diversos locais. O título parece aludir à formação da peça (duo de violões) no termo “Viajeros”, no plural. Trata-se de uma sinalização corriqueira nos títulos da obra de Brouwer (ver “Per Suonare a Due”, “Sonata Del Caminante”, “Sonata Del Pensador”, de forma que as obras para violão solo são apresentadas no singular).

No primeiro movimento, “Primeira Viagem para as Terras Geladas”, podemos notar uma trajetória bem direta em virtude do conteúdo verbal associado ao texto musical. O compositor cubano inclui diversas referências no decorrer da obra, além do título já mencionado, e dessa forma cria imagens virtuais em que os intérpretes podem se basear para executar a obra. As referências são as seguintes:

- Tema. Melancolia, preparando a saída.
- Um pouco agitado. Euforia da nova paisagem.
- Chegada à região das noites brancas.

A narrativa sugerida é evidente. Inicialmente, a melancolia gerada pela viagem a ser realizada. Após a saída para as terras geladas, os viajantes se deparam com o “novo” –

veremos, mais à frente, que essa passagem configura um primeiro acontecimento. Por fim, os viajantes chegam ao seu destino, na chamada “região das noites brancas”. O percurso, aqui descrito de forma bastante simplória, será necessário para demonstrar como o compositor constrói o discurso do primeiro movimento.

Logo após uma breve introdução, Brouwer apresenta o tema e descreve: “Tema. Melancolia, preparando a saída.” (Exemplo 14). O intervalo dissonante predominante no trecho é interpretado, em função das indicações verbais, como melancólicos. Assim, são utilizados acompanhamentos no primeiro violão intercalando “si” e “dó”. O intervalo de segunda menor soa a todo tempo: nos momentos em que a nota “dó” não está sendo tocada pelo primeiro violão, ela soa pelo segundo violão para continuar gerando o intervalo sensível. O segundo violão começa nesse trecho o tema com uma passagem melódica “dó”-“si”-“mi”-“si”, e um acompanhamento, ainda no mesmo instrumento, utilizando dissonâncias de segunda menor (“si”-“dó”), ora intercalando com a nota “ré”.

A Tema. Melancolía, preparando la salida.

mp dolce marc. il canto

poco

Exemplo 14 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento I, exposição do tema

Dessa forma, temos na exposição do tema um conteúdo verbal que dita os rumos da interpretação musical, como também uma linguagem musical ancorada, através de sua própria sintaxe, nesse texto. Aqui ainda temos o início do percurso proposto por Brouwer, de forma que a ideia é uma viagem para um novo destino.

Após essa exposição, considerando-se a proposta referencial do texto, espera-se uma quebra do andamento extensivo zilberberguiano através de uma ruptura do discurso “melancólico”, pois o discurso se encaminha para uma “nova paisagem”. Temos então nosso primeiro choque no devir da peça. O compositor cubano descreve textualmente o seguinte direcionamento: “Um pouco agitado. Euforia da nova paisagem” (Exemplo 15).

B Un poco agitato. Euforia del paisaje nuevo

Exemplo 15 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento I, primeiro acontecimento, surgimento do “novo”

Agora vemos uma estética composicional completamente diferente da primeira parte, nada além do esperado, pois a referência verbal já tornava esse percurso previsível. A quebra rítmica adquirida na exposição do novo tema se dá numa aceleração repentina, tanto do ponto de vista agógico como também dinâmico. A própria utilização de *quintinas* sugere uma espécie de suspensão espacial – a sensação métrica causada pelo uso dessas células rítmicas deixa o sujeito, digamos, “sem chão”. A relação de contraste com o momento anterior evidencia a intensidade e deixa o sujeito “atordoado” até sua retomada temporal.

No decorrer desse movimento, Brouwer vai intensificando esses elementos, ainda com o uso de *quintinas*, mas também inserindo figuras rítmicas mais movidas, como a *fusa*. Recrudescendo a instauração de um “novo momento” na peça, diversos recursos composicionais ainda não utilizados pelo compositor continuam a surgir ao longo dessa seção. Antes da reexposição do tema inicial, há ainda um trecho cuja interpretação é relativamente livre, isto é, um trecho em que o compositor indica que os dois instrumentos devem soar como se fossem independentes um do outro. Nesse momento, o segundo violão executa livremente uma série de sete notas, com apenas uma indicação mais rígida para “não acelerar”, enquanto o primeiro violão realiza uma parte solista até culminar em uma “quase cadência”, nas palavras do compositor.

Com isso, finalizamos esse percurso pelo novo e começamos a retomar cenas já conhecidas na reexposição do tema. Notam-se algumas variações em relação à primeira parte, como a troca da melodia para o primeiro violão enquanto o segundo violão se encarrega de sustentar as notas “si” e “dó”, cuja importância e recorrência já descrevemos anteriormente. Apesar dessas ligeiras mudanças na reexposição temática, não se verifica nenhuma transformação significativa até a “chegada na região das noites brancas” (Exemplo 16).

Llegada a la región de las noches blancas

Exemplo 16 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento I, acontecimento previsto, chegada ao destino

Chegando ao destino da “viagem” verbalmente mencionada na peça, vemos que não há nenhuma novidade em termos de material composicional. O novo momento surge como uma transposição do tema original (Exemplo 17). Brouwer constrói toda a trajetória discursiva utilizando como ponto de partida um ímpeto por “sair de casa”, encontra novos elementos rítmicos e composicionais durante seu percurso, mas, por fim, reencontra os elementos do início em seu destino final.

E a tempo
sul tasto

Exemplo 17 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento I, retomada dos elementos iniciais

Assim o compositor cubano continua sua trajetória até o final do primeiro movimento. Não há nada mais de novo, os mesmos elementos construídos desde o início do movimento continuam sendo reforçados: o uso de *quintinas*, séries mais livres alternando os violões, entre outros. Assim vamos até o final da obra de forma que caímos novamente no tema inicial e finalizamos com os mesmos recursos que consideramos “nostálgicos” na partida do início do movimento, uma intensificação do conhecido.

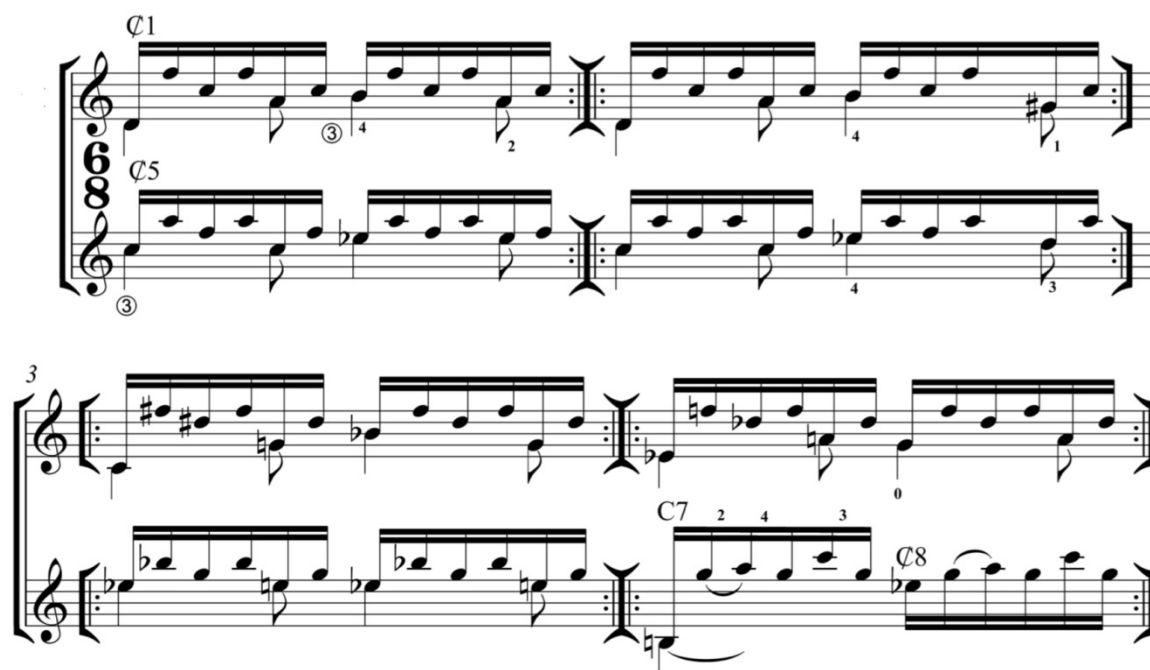
Em relação ao segundo movimento “O retábulo das maravilhas. A Vênus de Praxíteles”, as relações analógicas que se sugerem não são suficientemente justificáveis/robustas. Embora a relação contrapontística no início nos remeta à música antiga (não tão antiga quanto Praxíteles), não se pode afirmar que exista tal relação. As indicações verbais, que direcionaram a construção discursiva referencial no primeiro movimento, quase não existem mais, exceto pela indicação no tema principal, que diz, simplesmente, “A Venus de Praxíteles” (Exemplo 18). Ao menos por ora, não conseguimos encontrar nenhuma ligação melódica, estrutural, composicional em geral, com a escultura do grego Praxíteles.

Lento ♩ = 60 La Venus de Praxíteles

Exemplo 18 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento II, referência verbal

O terceiro movimento, “Visita a Bach em Liepzip”, por sua vez, é mais evidente em suas relações com o conteúdo verbal. Conforme será demonstrado na análise subsequente, a imagem de Bach é construída de forma bastante clara em termos da estrutura musical. A referência dada pelo nome da parte direciona o intérprete a buscar elementos conhecidos do compositor alemão, de modo a estabelecer a relação proposta por Brouwer.

O compositor cubano inicia o movimento em questão com elementos que remetem a uma estética contemporânea, com muitas dissonâncias entre os dois violões, embora haja forte sensação de estabilidade garantida pela marcante padronização rítmica do trecho (Exemplo 19).



Exemplo 19 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento III, construção da imagem de Bach

Sempre há uma marcação no baixo, que vai a cada compasso se modificando até construir a imagem rítmica de uma obra de Bach, com duas colcheias acentuadas no final de cada compasso (Exemplo 20), compondo o percurso até a “Visita a Bach em Liepzip”. Além da construção rítmica mencionada pelo uso das colcheias, temos também outra característica que será decisiva para a entrada do compositor alemão na cena discursiva: o uso de *ritornelos* a cada compasso.



Exemplo 20 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento III, colcheias referenciando Bach

Feita a construção rítmica que acabamos de descrever, bem como a repetição de cada compasso, chegamos ao trecho do movimento em que a referência ao compositor alemão fica mais evidente. Com efeito, um *evento* que marca definitivamente a escuta do movimento (Exemplo 21).

Bach's Prelude for Lute

18

21

(b)

I volta

Tacet I volta

Play II volta (*come oboe ma lontano*)

Exemplo 21 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento III, citação literal de Bach

Ao citar literalmente o prelúdio BWV 999 no primeiro violão, Brouwer finalmente “visita” Bach, e deixa claro ao ouvinte que o sentido de toda a construção discursiva rítmica até aquele momento apontava para o compositor alemão, como se pode notar nas duas colcheias finais apresentadas na voz mais grave, bem como na repetição de cada compasso (ver Exemplo 21). No desenvolvimento de seu discurso, o compositor cubano explicita, com uma citação literal, o que já vinha sendo sutilmente construído na estrutura musical do movimento. Assim, depois do “choque” da citação literal de tão conhecida passagem barroca no interior de peça contemporânea, o ouvinte que reconheceu o trecho de Bach poderá, em sua elaboração temporal subjetiva, recuperar a estrutura discursiva que já insinuava o *evento* inesperado desde o início do movimento, como detalhado a seguir.

Convém nos aprofundarmos na passagem de Bach para entender melhor essa estética de natureza construtivista. Podemos ver que o movimento se divide em duas partes bastante distintas. Num primeiro momento, há um estilo contemporâneo, com muitas dissonâncias e acordes desprovidos de funções tonais; em seguida, o prelúdio BWV 999 de Bach, manifestante de uma estética barroca, de estilo tradicional. Entre um momento e outro, é possível verificar, em plano discursivo, uma transição calcada sobretudo no ritmo do baixo, marcado por colcheias (Exemplo 19 e 20), até, por fim, tomar a mesma forma que o motivo rítmico composto por Bach.

Podemos dizer, então, que a ideia da passagem do contemporâneo ao tradicional estrutura o discurso musical do movimento que acabamos de descrever. Sem essa passagem, o movimento seria composto dois blocos completamente desconexos. A ideia discursiva central desse movimento é, pois, interligar duas passagens compostas por materiais composicionais distintos por meio de características rítmicas comuns (já existentes no prelúdio de Bach). Independentemente do estilo escolhido para a performance de Bach, se, em seu ato musical, conseguir destacar esses elementos e tornar evidente a ligação entre as duas passagens, o intérprete obterá êxito em sua construção discursiva.

A própria escolha da obra a ser citada sugere a conversa com toda uma tradição musical, e não apenas com uma peça ou compositor específicos. Como se não bastasse evocar Johann Sebastian Bach, um dos grandes paradigmas da tradição musical ocidental, Brouwer escolhe citar uma das obras mais conhecidas do compositor alemão. Se a obra tivesse o único objetivo de ligar uma estética contemporânea a uma estética tradicional, Brouwer poderia simplesmente compor uma passagem inspirada na tradição, como no exemplo da obra “Per Suonare a Due”. Entretanto, opta por utilizar uma das passagens mais marcantes da obra bachiana. Vemos, então, o terceiro movimento da “Sonata de los Viajeros” englobar dois objetivos: o primeiro, estabelecer uma ligação entre duas estéticas distintas e, o segundo, ressaltar, na performance de sua obra, a imagem de Bach.

Pela visão de Landowski, podemos dizer que esse movimento da obra de Brouwer apresentou um *evento estético* por manipulação, de forma que, embora o acontecimento da citação literal de Bach no caminho percorrido pela estética contemporânea fosse inesperado, também é verdade que o discurso foi recebendo reforços de sentido verbais e rítmicos até a citação literal de Bach. Isto pode ser caracterizado, nas palavras de Greimas, como a “espera pelo inesperado”, pois a construção da primeira seção foi determinante para o acontecimento que o sucedeu.

Chegamos, então, ao quarto movimento, “Para o Mar das Antilhas”. A mudança de caráter da obra, evocando um ritmo característico da América Central, nos leva a visitar o Caribe, o mar das Antilhas. Ao escutar esse último movimento da “Sonata de los Viajeros”, o ouvinte poderá se lembrar do gênero musical mexicano “Son Jarocho” (Exemplo 22), que ficou muito conhecido graças à canção “La Bamba”.

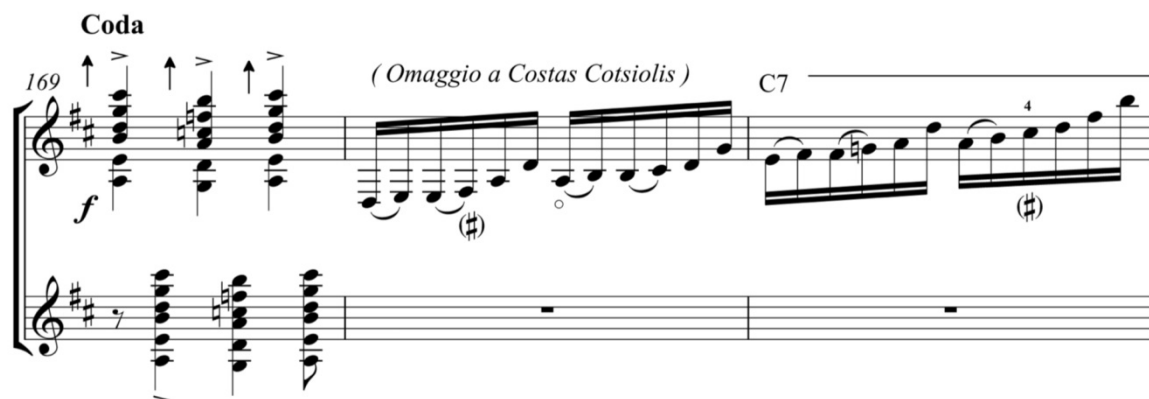


Exemplo 22 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento IV, ritmo “Son Jarocho”

Nesse movimento, vemos ainda que as referências de Brouwer são voltadas mais para a exposição de um estilo musical cultural do que propriamente para uma construção narrativa. A construção narrativa foi fundamental sobretudo para os movimentos primeiro e terceiro da sonata, sendo possível assim estabelecer as relações referenciais entre texto e música.

Esse movimento é inteiramente construído em torno do excerto transcrito no exemplo 22, que remete, como já dissemos ao gênero popular *Son Jarocho*. O compositor cubano, a cada nova seção, insere essa passagem novamente na obra, repetida com algumas pequenas variações, três vezes no total. Como mencionado, não há referências textuais que direcionem um caminho referencial propriamente dito como no primeiro movimento, nem uma ligação direta a uma imagem, como a de Bach no terceiro movimento. Há, sim, a referência à construção cultural de um determinado gênero musical popular.

Perto do fim do quarto movimento (Exemplo 23), o compositor cubano faz uma homenagem ao violonista grego Costas Cotsiolis. Essa homenagem nos levaria para um lugar distante do “mar das Antilhas”. No entanto, exceto pela indicação verbal encontrada na partitura, não encontramos conexões evidentes entre o homenageado e o excerto composto por Brouwer.



Exemplo 23 – Brouwer, L. Sonata de Los Viajeros, movimento IV, homenagem ao violonista Costas Cotsiolis

Finalizada a descrição da “Sonata de Los Viajeros”, não resta dúvida de que estamos diante de uma obra de caráter referencial, que, desde o início, apresentou elementos verbais que auxiliaram na construção de suas imagens discursivas.

O primeiro movimento, em suas referências mais subjetivas, descreve para o intérprete, no conteúdo verbal presente em partitura, o passo a passo do caminho discursivo a ser construído. Essa descrição cria o efeito de sentido de uma “contação de história”, sugerindo direcionamentos aos violonistas.

O segundo movimento, vimos, praticamente não apresenta referências verbais. A única indicação verbal presente na partitura possui caráter impreciso, deixando que boa parte da concepção do trecho fique a cargo do intérprete.

No terceiro movimento, podemos notar um evidente encaminhamento construtivista, de acordo com a terminologia de Landowski, expresso tanto pelo título inicial do movimento quanto pela elaboração musical. A utilização de recursos semelhantes ao prelúdio de Bach garante certo gradiente na transição entre dois estilos composicionais muito distintos entre si.

No último movimento, verificamos uma referência mais genérica a certo contexto cultural. A remissão ao gênero *Son Jarocho*, bem como o título da obra, levam o ouvinte a “visitar” o Caribe, o mar das Antilhas. Dessa forma, a construção referencial já está um pouco ofuscada pelas vagas referências, pois aqui vemos um universo mais distante da música de concerto, a referência recai sobre um gênero popular e se afasta do gênero dito “erudito”. Ao final da obra, Brouwer também faz uma homenagem ao virtuoso violonista Costas Cotsiolis. Essa homenagem, no entanto, faz com que o excerto se afaste ainda mais da referência central desse movimento – o estilo *Son Jarocho*.

A obra *Sonata de los Viajeros* nos apresentou um exemplo do regime referencial, pois toda a construção musical da obra caminha em direção aos textos descritos nos títulos e

subtítulos. Embora nem todos os movimentos apresentem ligações claras com o seu texto verbal, podemos notar direcionamentos interpretativos com base nessas ações descritivas do compositor. Assim, embora não possamos afirmar a ligação entre texto verbal e música em todos os movimentos, os *eventos estéticos* marcantes da obra nos direcionaram ao regime referencial. Seja através da linguagem musical (do contemporâneo ao tradicional), seja através de mudanças súbitas de caráter (mudanças de células rítmicas e andamentos), as quebras rítmicas surgiam baseadas em *eventos estéticos* ligados ao texto descritivo. No primeiro movimento temos uma mudança rítmica ligada ao texto descritivo indicando o novo, já o acontecimento do terceiro movimento segue a mudança rítmica a cada compasso manipulando o enunciatório até a entrada literal de Bach.

3.7 Tarantos

Vimos que, em regime mítico, a ênfase está na própria linguagem musical, seja ela a forma, harmonia, melodia, entre outros. Já em regime referencial temos a relação com o texto escrito ancorado ao texto musical. O regime oblíquo, por sua vez, caracteriza-se pela assunção de significados musicais por significantes extra-musicais, como na construção da chuva que vimos anteriormente.

Há ainda o regime discursivo substancial, marcado pela apropriação discursiva do contexto enunciativo. Segundo Pietroforte: “... quando a ênfase discursiva da música recai sobre a realização de cena enunciativa – ou seja, quando recai sobre a realização do rito de execução musical propriamente dito –, a música passa a significar em regime substancial.” (PIETROFORTE, 2015, p. 95).

A ênfase discursiva na cena enunciativa é evidente em peças como “Seis Quasi-Aforismos”, que descrevemos no início deste capítulo. Vamos, agora, nos debruçar sobre um exemplo de construção substancial também na obra de Leo Brouwer.

Em suas considerações acerca de “Paisaje Cubano con Lluvia”, Molina (2003) comenta algumas características que parecem dizer respeito ao regime substancial:

No início da Lluvia, como cada nota de cada um dos quatro violões cai num determinado tempo de um compasso também quaternário, instaura-se uma relação onde cada tempo figurativiza um ponto do espaço. Temos aqui um tempo espacializado, exemplo privilegiado daquilo que Bergson chama de *temps espace*, o que se contrapõe ao denominado *temps durée* ou tempo enquanto duração. Mas ainda há mais, uma vez que se estabelece também uma identidade entre cada instrumento e cada nota-gota. Dessa forma, os instrumentos não são vozes de uma construção polifônica, mas estão individualizados “materialmente”, o que gera também um efeito cênico espacial que é ressaltado fisicamente no caso de apresentações ao vivo ou estereofonicamente no caso de uma gravação. Assim, a

equação passa a ser: tempo = espaço = imagem = determinado violão = som = nota individual = gota de chuva. (MOLINA, 2003, 126-127)

Não podemos negar que a espacialização também constrói uma relação com o momento da enunciação. Na obra mencionada, a espacialização causa um “efeito cênico espacial” nas apresentações ao vivo. No entanto, seria possível afirmar que o discurso dessa obra é construído com ênfase nesse efeito gerado pela performance ao vivo? Acreditamos que não, pois a ênfase discursiva em questão recai sobre a figurativização da chuva, ênfase essa que, como vimos, é fortemente construída em função dos *eventos estéticos*. Toda a construção da obra gira em torno da chuva em si, desde as primeiras notas, passando pela tempestade e retornando ao final com os últimos pingos da chuva desaparecendo. O efeito espacial apenas auxilia nessa construção da ilusão.

Vamos então buscar essa relação substancial na peça “Tarantos” de Leo Brouwer. Concebida na segunda “fase” do compositor cubano, no ano de 1974, essa peça possui a peculiaridade de ser composta de vários pequenos excertos, nomeados como “enunciados”, “falsetas” e “para final” (Exemplo 24).

ENUNCIADOS

I.

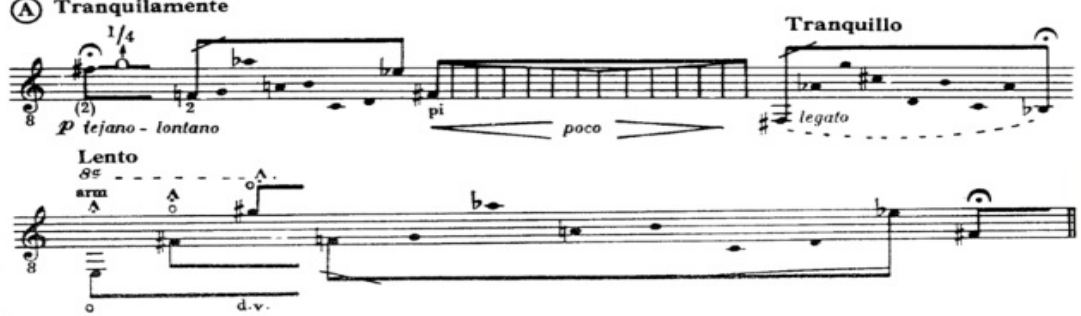


II.

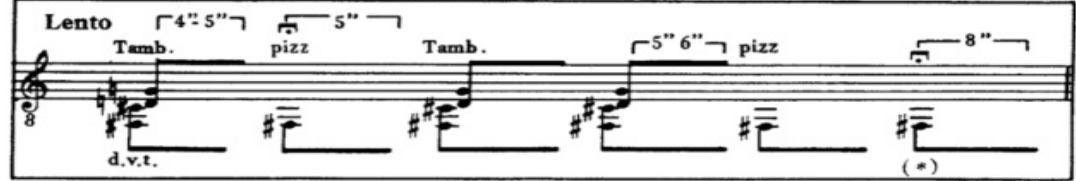


FALSETAS

(A) Tranquilamente



PARA FINAL



Exemplo 24 – Brouwer, L. Tarantos, excertos

Para ser mais exato, a obra possui sete “enunciados”, seis “falsetas” e um “para final”. Nos enunciados, o compositor cubano inscreve algumas referências verbais para auxiliar na interpretação, tais quais *irregular*, *veloz*, *misterioso* e *marcado*. Nas “falsetas”, notam-se referências a formas e andamentos musicais: *tranquilamente*, *scherzo*, *sarabanda*, *lento*. O trecho “para final”, por sua vez, possui apenas a indicação *lento*.

Não é difícil notar que a proposta principal de “Tarantos” só pode se dar plenamente no palco. Ao final da partitura, há uma “bula” que descreve como a obra deve ser executada (Exemplo 25).

1. *Cada Enunciado (I, II, etc.) es seguido de una “Falseta” (A, D, B, etc.)*
2. *Cada estructura no debe repetirse.*
3. *El ordenamiento e interposición es a selección del intérprete.*
4. *Ejemplo de Estructura: V - B - I - A - VI - C - III - D - VII - E - IV - F - II - FINAL*

Exemplo 25 – Brouwer, L. Tarantos, “bula”, guia interpretativo

De acordo com a bula, vê-se que a construção da obra é definida como um intercalado entre “enunciados” e “falsetas”, sendo acabada pelo trecho “para final”.

Nesse caso, qual a diferença entre as outras obras do Brouwer já mencionadas? Na primeira obra analisada, “Per Suonare a Due”, apenas o primeiro e o último movimento devem ser tocados em suas respectivas posições, enquanto os três movimentos intermediários são ordenados da forma como o intérprete definir. A semelhança com “Tarantos” está, portanto, na relativa autonomia dada ao intérprete na preparação da obra. No entanto, todos os movimentos de “Per Suonare a Due” estão separados uns dos outros. O discurso não enfatiza propriamente o momento da interpretação.

Quanto a “Tarantos”, como diz o item três de Brouwer, a ordenação da obra está sob responsabilidade do intérprete. A própria palavra *intérprete* constante na bula direciona a ênfase discursiva para o momento da performance em si, para a cena enunciativa. O intérprete é colocado em relativa coautoria com o compositor e, sem ele, a obra não se realiza, nem virtual nem real, o que torna o momento da performance o momento de surgimento dessa obra musical.

Além disso, entre os recursos musicais previstos nos excertos que compõem o sistema da peça, não há grandes contrastes que possam provocar um “acontecimento” repentino calcado na linguagem musical da obra. Não se produz uma ênfase discursiva na linguagem

musical propriamente dita, mas sim na forma como o intérprete a organiza e a coloca em discurso, formando, assim, um *discurso musical substancial*.

A obra Tarantos não apresenta *eventos estéticos* que rompem com o ritmo da obra, ela não apresenta mudanças estruturais em sua linguagem nem em referências externas à mesma. Se pensarmos através dos regimes propostos por Landowski temos um regime de programação, já que, embora sua estrutura seja definida apenas no decorrer da performance, a linguagem musical permanece coerente a cada trecho, dentro da expectativa criada por sua lógica interna. O sistema musical, depois de apresentado, mantém-se o mesmo até o fim, sem espaço para o acaso.

Como fizemos nas obras anteriores, utilizamos os acontecimentos, os *eventos estéticos* marcantes na obra musical para classificá-las nas categorias discursivas de Pietroforte. A presente peça não apresentou nenhuma ocorrência nesse âmbito em vista de sua linguagem, porém demonstrou através de sua estrutura. Tarantos se torna completa a partir de sua enunciação, quando o intérprete musical define como será a obra final. Diferentemente de Per Suonare a Due que, apesar de uma forma não definida inicialmente, ganha sentido no *evento* tonal surpreendente construído no interior de sua linguagem musical, temos em Taranto uma obra que só se constitui como um discurso no momento de sua enunciação, fazendo disso sua característica constitutiva essencial. A ausência de um *evento estético* interno a sua estrutura nos moldes que vimos propondo reforça a interpretação de que é o regime da substancial, de ênfase na enunciação que está em jogo. O *evento* é externo ao texto musical. O *evento* é o próprio colocar-se em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A grande variedade de correntes que se propõem a investigar os processos de construção do discurso musical, em si, já é um indício da dimensão da complexidade que o assunto pode suscitar. Entre outras visadas possíveis, defendemos aqui a concepção de uma construção discursiva musical baseada em suas relações sensíveis. Dentro dessa perspectiva, não negligenciamos o fato de que o discurso musical abrange também outros meios de significação. A sintaxe musical e os percursos históricos e sociais que influenciam diretamente os pontos de vista do compositor e do intérprete também foram bastante relevantes para gerar nossa proposta que interliga esses dois universos, tanto para estabelecer os limites daquilo que já foi feito na reflexão sobre performance musical, como corroborar os elementos analíticos do sensível que nortearam esta tese¹⁴. Essa perspectiva mostra como nossa pesquisa se insere e se alimenta da tradição dos estudos em performance, bem como deixa clara a produtividade do campo ao explorar novas perspectivas.

Desse modo, o primeiro capítulo trouxe algumas considerações-chave acerca das perspectivas interna e externa, indo desde os processos de preparação da obra até a obra final, enunciada, ou seja, indo “do percurso ao ato”. As tomadas de posição que geram interpretações ora mais “fieis”, ora mais “livres”, foram entendidas como uma manifestação da visão do intérprete frente à obra musical. A concorrência dos diversos atores envolvidos no fazer musical nos levou a definir a obra musical como uma “entidade” que reúne compositor, texto, intérprete, ouvinte, história e que, portanto, ultrapassa cada um desses fatores tomados isoladamente.

Assim, o modo de realizar o fazer interpretativo dependerá das características e conhecimentos do próprio intérprete ou, ainda, de acordo com a função que o intérprete atribui ao seu próprio fazer. Seja como tradutor ou recriador, vimos que ambas as funções revelam o músico intelectual, aquele que fundamenta suas escolhas. Independentemente de suas escolhas interpretativas, a função de um intérprete é “interpretar”. Dessa forma, chegamos enfim ao momento da enunciação, em que a expressividade e as escolhas previamente definidas pelo intérprete entram em jogo no ato performático.

Vê-se, então, que o primeiro capítulo foi importante sobretudo para preparar algumas importantes premissas que nos permitiram, mais adiante, estabelecer os modos de construção discursiva. Além disso demonstrou a necessidade de preencher a lacuna discursiva existente

¹⁴ A título de exemplo, podemos citar as análises de intervalos de alturas e análises rítmicas que nos permitiram localizar as mudanças geradoras dos *eventos estéticos* nas peças *Sonata de Los Viajeros* e *Paisaje Cubano Con Lluvia*, bem como o reconhecimento de referências clássicas e escolhas contemporâneas, igualmente importantes para as análises dos *eventos* em *Per Suonare a Due*.

entre o elo interno (sintaxe) e o externo (histórico/cultural). Esta lacuna nos levou ao próximo capítulo, no qual a teoria semiótica nos auxiliou na formalização de um novo modo de enxergar o discurso musical.

No segundo capítulo, apresentamos a abordagem semiótica propriamente dita. Vimos que um discurso artístico pode ser concebido por meio de *eventos* que, a depender do grau de novidade ou surpresa por eles instituído, acarretam certo impacto subjetivo. O *evento estésico*, por exemplo, denominado como “fratura” ou “acontecimento”, surge como uma ruptura do sentido dentro das estruturas discursivas. O *evento estético*, por sua vez, ainda que apresente abalos estruturais significativos, proporcionados por fatos discursivos relativamente tônicos, será assim entendido porque supõe a retomada discursiva do sujeito. Assim, na fratura estésica, o sujeito está de tal forma tomado pelo impacto daquilo que sobreveio que não é capaz de entender e, portanto, de colocar em discurso o *evento* acontecido. Trata-se do puro sentir. Por outro lado, no *evento estético*, o grande impacto é levemente modalizado pela possibilidade de apreensão do sujeito. É esse *evento* que podemos perceber construídos nos discursos. Além desses dois níveis mais “intensos”, encontramos também um sujeito que tende ao cotidiano, de forma que os percursos construídos paulatinamente também têm o seu valor: menos impactantes, porém essenciais para a construção do curso discursivo.

Para descrever essas articulações de sentido, debruçamo-nos na obra de Claude Zilberberg e Éric Landowski. Embora sigam percursos diferentes, não há contradição entre seus pensamentos: ambos os autores seguem o caminho proposto por Greimas em *Da imperfeição*, contribuindo, cada qual à sua maneira, para trocar em miúdos os rumos semióticos que se insinuavam no livro mais poético do semioticista lituano. Ao direcionar suas pesquisas para a primeira parte do livro, “A Fratura”, Zilberberg constrói sua teoria em torno do acontecimento, descrevendo níveis de tensão e relaxamento para explicar semioticamente a parte “sensível” descrita por Greimas. Já Landowski, seguindo um caminho mais “construtivista”, toma partido da segunda parte do texto de Greimas, denominada “Escapatórias”, de forma a mostrar que o “sensível” pode também se construir na busca estética, e não apenas acontecer ao sujeito desavisado.

Por fim, com os apontamentos da teoria semiótica descritos no segundo capítulo, buscamos uma forma de aplicar tal teoria sob um olhar musical. Para isso foi utilizada a proposta de abordagem analítica concebida por Pietroforte (2015) sobre os tipos de discurso que envolvem a música instrumental erudita, sendo eles: *discurso musical mítico*, *discurso musical referencial*, *discurso musical oblíquo* e *discurso musical substancial*. Cada um deles foi analisado e reconhecido em peças do compositor cubano Leo Brouwer, que desenvolveu

sua abrangente obra por meio de procedimentos que revelam diversos estilos discursivos distintos entre si.

Em suma, propomos que o *evento estético* é um elemento do discurso musical que produz uma quebra no sistema de expectativas que vai sendo construído na peça. Os diferentes modos de chegada a esse *evento* (Zilberberg) – seja de forma mais ou menos abrupta, seja por uma quebra radical, seja por uma construção progressiva – determina os tipos de relações subjetivas que se apreendem: por ajustamento, por acidente, por programação, ou por manipulação (Landowski). A análise e o reconhecimento dos *eventos* e de sua inserção discursiva na obra são então instrumentais para o reconhecimento dos tipos de discurso musical: mítico, referencial, oblíquo ou substancial (Pietroforte).

Para relacionar as peças musicais apresentadas a um tipo de discurso específico, utilizamos como estratégia a descrição dos *eventos estéticos* constituintes dessas obras. Dessa forma, o *evento estético* passa a ocupar, também em contexto de análise, o seu lugar de direito como elemento determinante da construção discursiva, visto que ele contribui tanto para a possibilidade de apreensão do discurso musical quanto para o direcionamento da compreensão musical, partindo de um fato local para uma leitura mais global. Assim vimos que, embora algumas obras possam apresentar elementos de diferentes tipos de discurso desenvolvido, como a mescla entre um discurso mítico e substancial, por exemplo¹⁵, os *eventos estéticos* construídos no decorrer do discurso nos deixam pistas para um olhar mais geral da obra, um olhar global, que norteia portanto a interpretação geral da peça e de suas qualidades discursivas.

A análise das obras de Leo Brouwer demonstrou dois lados opostos do *evento estético*: o do acontecimento e da construção progressiva do sensível. Pôde-se demonstrar que, de um lado, “[...] a aparição do estético teria o estatuto de um evento puramente acidental” (LANDOWSKI, 2017b, p. 142), uma espera do inesperado, enquanto, por outro lado, “[...] a partir de uma perspectiva que já não é acidentalista, mas sim *construtivista*, em relação à produção e apreensão do sentido [...] o sujeito, em lugar de ficar à ‘espera do inesperado’, passa a exercer ativamente uma prática destinada a aproximar-se desse objetivo” (p. 147-148, grifo do autor).

Na peça *Per suonare a due*, o compositor apresentou um ato inesperado em vista da linguagem musical apresentada. Toda a peça é construída em discurso contemporâneo. O *evento estético* central – e portanto organizador sensível do discurso – é a interrupção brusca do discurso contemporâneo pela inserção de um trecho tonal, que remete à tradição da música de concerto ocidental. O mesmo discurso contemporâneo é retomado no último movimento e

¹⁵ Apresentaram-se duas possíveis visões de *Per Suonare a Due* quando analisada em performance ao vivo.

recrudescido com a utilização de elementos bastante incomuns (palmas, assobios etc.). A entrada brusca e sem precedentes discursivos de nenhuma ordem (nem musical, nem verbal) produz o efeito de um acidente landowskiano – algo que pega o enunciatário-ouvinte de sobressalto. Todo esse arranjo é realizado por meio da própria linguagem musical, numa perspectiva metalinguística, da linguagem que se dobra sobre si mesma para criar seus efeitos, sem remeter a elementos externos. Esse dobrar-se e significar a si mesma é o que caracteriza essa peça como a realização de um *discurso musical mítico*.

Sob uma perspectiva construtivista, a obra *Paisaje cubano con lluvia* destacou seus *eventos* a partir da imitação de uma imagem externa, a chuva. Aqui, a peça foi construindo a imagem da chuva através de recursos musicais, desde a “chuva calma” do início, marcada pela utilização de notas longas e irregulares, até a transformação da chuva em tempestade, com a utilização de técnicas estendidas ruidosas e, por fim, um término calmo, utilizando os recursos iniciais. Assim como a chuva que toma corpo do chuveiro à tempestade, o *evento estético* é também uma construção progressiva. Os sons produzidos pelos violões vão se compondo paulatinamente de modo a levar o enunciatário a acreditar que aquela música pode ser chuva, a se dar conta que o título não descreve um lugar, mas antes procura imergir o ouvinte em uma tempestade. O *evento estético* encontra seu ponto culminante justamente onde a chuva é mais intensa, onde está completamente construída. Ainda que plenamente surpreendente como construção musical, não estamos aqui no regime do acidente, pois o *evento* foi paulatinamente construído. Ainda assim, o enunciador está em risco: é proposto um jogo de ser e parecer que demanda um ajuste do ouvinte, que hesita a todo tempo entre o fenômeno natural e a construção musical. Estamos assim no registro das interações por ajustamento. Por partir de uma referência, mas que é trabalhada de modo puramente musical, a obra nega qualquer referencialidade ancorada numa semiótica do mundo natural ou no texto verbal, tendendo para uma abordagem mítica – ainda que sem chegar a ela. Uma vez que o *evento estético* estruturante da obra se funda justamente nesse caminho de passagem entre o referencial e o mítico, concluímos que estamos diante do *discurso musical oblíquo*.

Na obra *Sonata de los viajeros*, Brouwer apresenta todos os seus desenvolvimentos discursivos construídos a partir do texto verbal ao qual a peça é ligada. Sendo assim, o grande *evento* musical da citação literal da composição barroca de J. S. Bach em meio à composição contemporânea de Brouwer tem sua intensidade atenuada pela indicação verbal de que está por vir (no nome da parte: “Visita a Bach em Leipzig”). Além da indicação verbal, vemos também uma construção interna dessa citação na construção progressiva de uma rítmica típica do compositor alemão já no interior da linguagem contemporânea até chegar ao trecho de citação. Dessa forma, tanto o texto verbal quanto o musical vão preparando o enunciatário

para o *evento* que está por vir, que nem por isso perde o seu impacto, afinal, a estética barroca é profundamente diferente da escrita contemporânea do restante da peça. O triplo reforço de sentido, na dimensão verbal do título das partes, na construção rítmica, culminando na citação literal, deixam pouco espaço para dúvida interpretativa e garantem os sentidos intencionados pelo enunciador, constituindo assim um caso de interação por manipulação. Como tanto o *evento* mais tônico da peça – a entrada do trecho de BWV 999 na terceira parte – como os demais trechos estão orientados pelo conteúdo verbal, que age diretamente na percepção e na interpretação do enunciatário dos *eventos estéticos* da obra, somos levados a entendê-la como um caso de *discurso musical referencial*. Embora algumas referências tenham ficado mais claramente desenvolvidas que outras, foi possível ver, na obra como um todo, que todas as suas referências verbais indicam um caminho a ser percorrido.

Por fim temos a peça *Tarantos*, que não apresenta *eventos estéticos* nos termos propostos nesta tese, visto que não há rupturas nem pequenas cisuras no seu discurso. A falta de rupturas impactantes, surpresas e picos de intensidade nos levou a analisar a obra como um exemplo de regime de programação. Por meio da forma organizacional de *Tarantos*, os *eventos* ficam relegados ao momento da enunciação propriamente dita. O aspecto teatral posto em evidência na performance foge ao conforto do conhecido e coloca o enunciatário frente a um espetáculo surpreendente. Assim, o *evento estético*, se ver relegado ao ato enunciativo, novamente oferece a chave interpretativa para a análise de tipo de discurso. A ênfase na cena enunciativa faz de *Tarantos* um caso de *discurso musical substancial*.

Ao propor um arranjo peculiar de ferramentas analíticas da semiótica francesa e aplica-las à música de concerto contemporânea, a presente tese apresentou um novo olhar sobre a construção discursiva da performance musical. Como apresentado no primeiro capítulo, os elementos utilizados para o desenvolvimento do sentido musical até então se dividiam em abordagem internas – como os estudos da sintaxe musical – ou externas – em uma preocupação com os atores e suas intenções tomadas isoladamente, ou o contexto histórico que marcava seu percurso. A abordagem discursiva, ao oferecer um lugar teórico que incorpora os atores do discurso no próprio objeto de estudo, nos permitiu formular a obra musical como um elemento que transcende cada ator individualmente e se configura como um objeto abstrato que reúne compositor, ouvinte, partitura, contexto histórico e, enfim, as múltiplas performances, realizadas ou potenciais. Essa incorporação dos elementos externos no estudo da estrutura da obra se configura então como o elo entre as abordagens internas e externas, que, como já apontado, forneceram elementos para cada análise retomada acima.

Dessa forma, a utilização da semiótica francesa, mais especificamente baseada no livro *Da Imperfeição*, de Greimas, trouxe um novo horizonte para o desenvolvimento de uma teoria

discursiva da música. A partir dessa perspectiva e com o desenvolvimento da teoria sob a ótica de Zilberberg e Landowski, pudemos propor um direcionamento para a linguagem musical de forma a caracterizar os elementos sensíveis que podemos reconhecer nas peças musicais. Os elementos sensíveis, os *eventos estéticos*, como passamos a chamá-los, se revelaram elementos centrais entorno do qual a obra se organiza, podendo nortear a interpretação que dela se faz. Em especial, os *eventos* caracterizam o tipo de discurso musical (PIETROFORTE, 2015) que se apresenta ao intérprete e ao ouvinte. A conjunção desses elementos teóricos e tipológicos se apresenta então como um modelo analítico que foi aplicado a quatro obras do compositor Leo Brouwer.

A análise das peças de Brouwer nos mostrou que o modelo é satisfatório para o repertório escolhido e revelou o laço essencial entre os acontecimentos excepcionais construídos no interior das peças ou no momento de sua enunciação com a apreensão do tipo de discurso musical com que estamos lidando. Os limites do estudo aqui proposto não permitem generalizar a eficácia de tal ferramenta para a música em geral, e mais investigação e aplicações mostrarão a extensão do aproveitamento desta proposta. No entanto, está claro o proveito da abordagem enunciativa na articulação que pode oferecer em meio à tradição dos estudos em performance da música instrumental contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ABDO, S. N. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi: Revista de Performance Musical**, vol. 1, 16–24, Belo Horizonte, 2000.
- ADORNO, T. W. **Fragmento sobre música e linguagem**. Tradução: Manoel Dourado Bastos, 31(2). São Paulo: Trans/Form/Ação, 2008.
- AMENÁBAR, A. **Os outros**. Dimension Films. 2001. Terror Psicológico/Suspense/Drama/Mistério
- APRO, F. Interpretação Musical: um universo (ainda) em construção. In: LIMA, S. A. (Org.). **Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 24-37.
- BARROS, D, L. P. **Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos**. São Paulo: Humanitas, 3 ed., 2002.
- BARTEL, D. **Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music**. University of Nebraska Press, 1997.
- BAUER, M. W. Análise de Ruído e Música como Dados Sociais. In: **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Editora 34. São Paulo: Duas Cidades, 2013.
- BERIO, Luciano. O que é música hoje. In: _____. **Entrevista sobre Música Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- BERTISSOLO, G. **Seis Quasi-Aforismos**. Bahia, 2005. Partitura.
- BITTAR, V. M. F. **Músico e Ato**. 2012. 270f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- BROUWER, L. **Per Suonare a Due**. Paris: Max Eschig, 1973. Partitura Manuscrita.
- _____. **Tarantos**. Paris: Max Eschig, 1974. Partitura.
- _____. **Le Decameron Noir**. Editions Musicales Transatlantiques, 1983. Partitura.
- _____. **Paisaje Cubano Con Lluvia**. Les Éditions Doberman-Yppan (SOCAN), 1987. Partitura.
- _____. **Sonata de Los Viajeros**. La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2009. Partitura.
- CESAR, M. M. **O Tempo na Interpretação Musical: uma escuta tensiva**. 2012, 117f. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto Ed., 2004.

CHASIN, I. **O canto dos afetos**: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CLARKE, E. Processos cognitivos na performance musical. **Cipem**, Porto, n. 1, 1999, p. 61-77. Disponível em: <<http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-6.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013

COSTA, J. R. F. **O Corpo na Performance Musical**: movimentação cênica como parte do repertório violonístico. 2010, 131f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

DAVIDSON, J. W. O Corpo na interpretação musical. **Cipem**, Porto, n. 1, 1999, p. 79-89. Disponível em: <<http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-7.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013

DISCINI, N. Entre Interações de Risco e Tensões de Afeto. **Galáxia**, n. 36, p. 85–98, São Paulo, 2017.

DOMENICI, C. L. A performance musical e a crise de autoridade: corpo e gênero. **Revista Interfaces**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 18, p. 76-95, 2013.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução MF. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERNANDES, C. V. **Semiótica e Construção do Sentido no Discurso Musical**: propostas teóricas e aplicações. 2012, 125f. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. **Semiótica Musical**: princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção. 2014, 205f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FIORIN, J. L. Prefácio. In: LIMA, S. A. (Org.). **Interações Arriscadas**. Tradução de Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014, p. 7-10.

FONTANILLE, J. Pós-fácio. In: LIMA, S. A. (Org.). **Interações Arriscadas**. Tradução de Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014, p. 109-113.

_____. **Semiótica do Discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceu Lima et al. São Paulo: Contexto, 2 ed., 2011.

GUIRADO, M. **A análise institucional do discurso como analítica da subjetividade**. 2009. 316 f. Tese de Livre Docência - Curso de Psicologia, Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

HJELMSLEV, I. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JUCHNIEWICZ, J. The influence of physical movement on the perception of musical performance. **Psychology of Music**, vol. 36, n. 4, p. 417-427, 2008.

KLICKSTEIN, G. **The Musician's way: A guide to practice, performance, and wellness**. Oxford: University Press, 2009.

KOELLREUTTER, H. J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Org. Zagonel, B. e Chiamulera. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

KOONCE, F. **The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach**. Editor Printed in U.S.A, San Diego, Califórnia, 1989. Partitura.

LABOISSIÈRE, M. **Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.

LANDOWSKI, E. **Interações Arriscadas**. Tradução de Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.

_____. **Com Greimas: interações semióticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017a.

_____. O livro do qual se fala. In: GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017b. p. 135-163.

LEMO, C. V. O. **O Estatuto Enunciativo do Intérprete de Violão**. 2017, 134f. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

LIMA, S. A. O Virtual e o Real da Interpretação Musical. In: LIMA, S. A. (Org.). **Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 48-64.

LIMA, S. A.; APRO, F.; CARVALHO, M. Performance, Prática e Interpretação Musical: significados e abrangências. In: LIMA, S. A. (Org.). **Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 11-23.

MAMMI, L. A notação gregoriana: Gênese e significado. **Revista Música**, vol. 9/10, 21–51, São Paulo, 1998/1999.

MELLO, F. M. **Preparação Para Performance de Música de Câmara com Violão: o uso do corpo no repertório com técnicas Estendidas**. 2015, 93f. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

_____. Psicologia de Gestalt: elaboração do discurso da Partita BWV-997 de J. S. Bach. In: IV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL. 2005, Campinas. **Anais...** Campinas: ABRAPEM, 2016. p. 122-131.

MOLINA, S. **O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**. 2006. 351f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. Construção da mentira em Paisaje Cubano con Lluvia de Leo Brouwer: uma análise semiótica. **Galáxia**, nº 6, p. 121-144, 2003.

NATTIEZ, J-J. **Music and discourse: toward a semiology of music**. Tradução de Abbate, C. Princeton University Press, 1990.

OLIVEIRA, A. C. Prefácio Da Imperfeição: 30 anos depois. In: GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017. p. 9-19.

PAREYSON, L. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.

PIETROFORTE, A. V. S. **A significação musical: um estudo semiótico da música instrumental erudita**. São Paulo: Annablume, 2015.

PONCE, R. Sonhos que sonharam por nós. In. COLLIGERE. **Incerto**, 2003. CD.

ROSA, A. S. **Técnicas Estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil**. 2012, 110f. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

SHYAMALAN, M. N. **O Sexto Sentido**. Hollywood Pictures, 1999. Terror Psicológico/Suspense/Drama.

STRAVINSKY, I. **Poética Musical (em 6 Lições)**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996

TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

VEYNE, P. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ZAVALA, I. P. **As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul re” de Héctor Tosar**. 2012, 127f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ZILBERBERG, C. **Elementos de Semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.