

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus de São Paulo

CAIO VICTOR DE OLIVEIRA LEMOS

**A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA PERFORMANCE DE
VIOLÃO SOLO NO ATO E NO TEMPO**

São Paulo

2022

CAIO VICTOR DE OLIVEIRA LEMOS

**A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA PERFORMANCE DE
VIOLÃO SOLO NO ATO E NO TEMPO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em Música: processos, práticas e teorizações em diálogos, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Criação musical:
Composição e Performance.
Orientadora: Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo
Nogueira.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L557c	Lemos, Caio Victor de Oliveira, 1983- A construção de sentido na performance de violão solo no ato e no tempo / Caio Victor de Oliveira Lemos. - São Paulo, 2022. 189 f. : il. color. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Música - Execução. 2. Música para violão. 3. Prática interpretativa (Música). 4. Semiótica. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 787.87
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CAIO VICTOR DE OLIVEIRA LEMOS

**A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA PERFORMANCE DE
VIOLÃO SOLO NO ATO E NO TEMPO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música

Tese aprovada em: 31/05/2022

Banca examinadora

Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira – Orientadora
Universidade Estadual Paulista

Profa Dra. Dorotéia Kerr
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Cleyton Vieira Fernandes
Universidade Federal do Cariri

Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto
Universidade Estadual do Amazonas

Prof. Dr. Lucas Takeo Shimoda
Universidade de São Paulo

Dedico este trabalho a Carolina, Martin e Arthur.

AGRADECIMENTOS

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

À Carolina Lindenberg Lemos, por toda a parceria durante o percurso desta pesquisa, além das inúmeras leituras, revisões, discussões e sugestões, sem as quais esta tese não teria tomado a forma que tem.

Aos Professores Cleyton Fernandes e Sonia Albano, pela avaliação de meu primeiro recital e pela participação na banca de minha qualificação, com grandes arguições que me ajudaram para a continuação deste trabalho. Mais uma vez ao Prof. Cleyton Fernandes, por participar da banca de defesa de doutorado.

Aos Professores Dorotéa Kerr e Lucas Shimoda, por aceitar o convite de compor minha banca de defesa de doutorado. E Ao Prof. Luciano Souto, tanto por compor minha banca de doutorado quanto pelas valiosas sugestões no decorrer desta pesquisa.

Ao amigo Felipe Marques de Mello, por todo o companheirismo e contribuições no decorrer desta pesquisa.

Ao amigo Matheus Mafra pela revisão e sugestões a este trabalho.

À Helena Lindenberg Lemos por todo o incentivo e pelas conversas musicais.

Aos funcionários do programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp.

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

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

RESUMO

Esta tese investiga a construção de sentidos em performances de violão solo pelas relações sincrônicas e diacrônicas tecidas em ato, isto é, pela composição entre elementos estruturais/imanentes e sua colocação dentro do contexto histórico-social. Para isso, parte-se da discussão sobre a performance musical enquanto objeto de estudos, seus limites, suas relações intertextuais, seu caráter sincrético, e, com isso, propõe-se a adoção de um modelo teórico que considere a dinâmica do ato aliada às mais variadas propostas performáticas – das mais tradicionais às mais experimentais –, traçando o eixo comum que possibilite encontrar a cada caso os elementos pertinentes, a distribuição dos valores discursivos, a relação entre os atores da cena performática, etc. Em seguida, é apresentada a proposta teórico-metodológica que subsidia esta pesquisa, a saber, a semiótica tensiva, a partir de autores como Zilberberg (2011), Fontanille e Zilberberg (2001) e Tatit (2019). Nesse momento, os elementos norteadores da teoria são focalizados, em especial a relação entre os eixos da intensidade (sensível) e extensidade (inteligível), para a composição do sentido do enunciado, com explicações e exemplos do universo musical, mostrando assim tanto a sua pertinência conceitual quanto a exequibilidade na performance musical. O próximo passo é a discussão dos conceitos de dialogismo, uso linguístico e práxis enunciativa, que tratam de um mesmo fenômeno – relações entre individual e social, enunciação e história na composição dos sentidos do enunciado –, porém, por diferentes perspectivas. Opta-se pela análise da performance musical a partir do instrumental da práxis enunciativa, explicitando-se a pertinência dos aspectos diacrônicos nas considerações sobre o enunciado musical. Apresenta-se, então, duas análises a partir dos conceitos discutidos. Na primeira, parte-se da comparação entre registros de áudio com datas substancialmente distanciadas no tempo (1936, 1958 e 2016) de diferentes performers representativos de suas gerações (respectivamente Andrés Segovia, John Williams e Meng Su) executando a mesma obra, o quarto movimento (“Vivo ed energico”) da sonata *Omaggio a Bocherini* (1934), de Mario Castelnuovo-Tedesco. Ilustra-se como as decisões performáticas tomadas por cada um dos violonistas compõem estratégias discursivas que em última instância criam imagens distintas (*ethos*) dos enunciadores no e pelo discurso. Em seguida, a partir das operações de práxis apresentadas e da comparação entre os enunciados, demonstra-se como os usos performáticos seguem uma dinâmica, ganhando ou perdendo impacto através dos tempos. A segunda análise se dá sobre o registro

audiovisual de uma apresentação de Pavel Steidl (2010) executando obra de sua autoria, *Lambada für Elise*, incluindo no debate questões de sincretismo e considerando, na composição do enunciado musical, os elementos sonoros e visuais disponíveis ao enunciatário. Vê-se, então, a importância de se considerar a performance para além dos sons musicais, bem como em seu diálogo com a tradição e a história, para se compreender a construção do humor que marca esse enunciado. Por fim, o percurso teórico e analítico acaba por demonstrar a eficácia e o proveito da mobilização dos conceitos em torno da práxis enunciativa, construindo um ferramental eficaz para o músico e o analista interessados em descrever a construção de escolhas e valores no tempo e no ato da performance musical.

Palavras-chave: performance musical; violão solo; semiótica musical; práxis enunciativa; sincretismo.

ABSTRACT

This dissertation investigates the construction of meaning in solo guitar performances through the synchronic and diachronic relations woven into the performing act, i.e., through the composition of structural/immanent elements and their insertion in its social-historical context. To do so, a discussion on musical performance as a research object is undertaken, including its limits, its intertextual relations, its syncretic nature, and, thus, the adoption of a theoretical model fit for a dynamic act is proposed, within both traditional and more experimental music. Such a model must be able to provide a common axis against which, in each case, the relevant elements, the distribution of discursive values, the relation of actors in the scene, etc. will be made explicit. Next, a theoretical and methodological proposal is presented: tensive semiotics (whose exponents are Zilberberg, Fontanille, and Tatit), which will form the basis for this research. Some central elements will be highlighted, especially the relation between the intensive axis (that of sensibility) and the extensive axis (that of intelligibility), in the composition of meaning in enunciation acts, along with explanations and examples from the musical realm, showing thus both its conceptual relevance and its feasibility in musical analysis. The following step is the discussion of such concepts as dialogism, linguistic use and enunciative praxis, all of which deal with the same phenomenon – the relations between individual and social aspects, enunciation and history in the composition of meaning – but from different view points. The choice is made in favor of the tools provided by the enunciative praxis, which provide the means to make explicit the relevance of diachronic aspects in musical discourse. Two analyses are presented under these premises. The first one offers a comparison between audio registers ranging in time (1936, 1958, 2016) by different performers representative of their respective generations (Andrés Segovia, John Williams, Meng Su), all playing the same piece, the forth movement (“Vivo ed energico”) of the sonata *Omaggio a Bocherini*, by Mario Castelnuovo-Tedesco. The performance choices made by each of the guitar players is shown to make up discursive strategies, which ultimately create distinctive images (*ethos*) of the enunciator in and through discourse. The performance uses are shown to follow a certain dynamic, growing or losing impact through time. The second analysis regards the audiovisual recording of Pavel Steidl’s performance of his own *Lambda für Elise*. This discussion encompasses matters of syncretism, i.e., the part played by both sound and visual elements available to the audience.

It argues then for the importance of considering performance well beyond its musical sounds, as well as its dialog with history and tradition, in the construction of humor as one of the outstanding features of this interpretation. Lastly, the theoretical and analytical path undertaken demonstrates the efficacy and gain of mobilizing the concepts around the notion of enunciative praxis, which offers thus effective tools for musicians and analysts interested in describing the choices and values set in motion in time and in the act of musical performance.

Keywords: musical performance; solo guitar; musical semiotics; enunciative praxis; syncretism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – A estrutura de comunicação da música (Tarasti).....	61
Figura 2 – Apresentação do Duo Maccari-Pugliese.....	68
Figura 3 – Performance da <i>Sequenza V</i> , de Luciano Berio.....	68
Figura 4 – Correlação conversas e inversa entre os eixos da intensidade e extensidade.....	72
Figura 5 – Arthur Kampela tocando “Percussion Study II”.....	77
Figura 6 – Direções tensivas e zonas do acento e do inaccento.....	80
Figura 7 – Operação de amplificação.....	98
Figura 8 – Operação de atenuação.....	100
Figura 9 – Operação de resolução.....	101
Figura 10 – Operação de atenuação.....	102
Figura 11 – Trecho da <i>Fantasia op. 7</i> , de Fernando Sor.....	104
Figura 12 – Performance de Pablo Márquez da obra <i>Exoskeleton</i> , de Arthur Kampela.....	104
Figura 13 – Correlação entre duração e ano de gravação da <i>Sexta Sinfonia</i> , de Mahler.....	106
Figura 14 – Trecho inicial da sonata.....	116
Figura 15 – Melodia acompanhada (sonata Tedesco).....	117
Figura 16 – Trecho na partitura em que ocorre o contraste dinâmico mais acentuado na gravação de Segovia.....	118
Figura 17 – À esquerda, versão manuscrita (comp. 72-74); à direita, versão de Segovia (comp. 72-74).....	120
Figura 18 – Excerto da partitura, sem o preenchimento do acorde de Ré maior e sem o rasgueado presentes na gravação de Segovia.....	121
Figura 19 – Compassos 30-32.....	122
Figura 20 – Compassos 222-223: em destaque, trecho retirado por Segovia em sua gravação.....	123
Figura 21 – Compassos 153-156: trecho ao qual Segovia acrescenta <i>staccato</i>	124
Figura 22 – À esquerda, compasso 122; à direita, o modo como Segovia executa a passagem.....	124

Figura 23 – À esquerda, notação do motivo (comp. 142); à direita, o modo como foi executado por Segovia.....	125
Figura 24 – Passagem do tema A para o tema B (comp. 28-37).....	130
Figura 25 – Trecho no qual John Williams realiza o <i>rubato</i> (comp. 143-146).....	131
Figura 26 – Compassos 209-215.....	133
Figura 27 – À esquerda, compassos 65-66; à direita, compassos 73-74.....	134
Figura 28 – Compassos 80-82.....	140
Figura 29 – Compasso 209.....	142
Figura 30 – Operação de amplificação.....	145
Figura 31 – Operação de resolução.....	146
Figura 32 – Operação de atenuação.....	149
Figura 33 – Início da performance de Pavel Steidl.....	155
Figura 34 – Motivo inicial de <i>Für Elise</i> , de Beethoven.....	156
Figura 35 – Pavel Steidl movimentando rapidamente os dedos da mão esquerda antes da entrada do tema.....	157
Figura 36 – Pavel Steidl sorrindo durante a performance.....	159
Figura 37 – Escala inicial do “Estudo nº 7”, de Villa-Lobos (acima); Escala em <i>Lambada für Elise</i> (abaixo).....	160
Figura 38 – Trecho do “Estudo nº 12”, de Villa-Lobos.....	162
Figura 39 – Trecho da obra <i>La espiral eterna</i> , de Leo Brouwer.....	162
Figura 40 – Momento da performance de Steidl em que ocorre o cruzamento entre braços..	164
Figura 41 – Expressão facial de Steidl após o fim da seção B.....	165

QUADRO

Quadro 1 – Relação entre os três foremas e as quatro subdimensões.....	85
--	----

SUMÁRIO

Introdução.....	14
1 Performance musical enquanto objeto de estudo.....	21
1.1 Notação e música em ato: objetos distintos.....	25
1.1.1 <i>Inter-relação entre partitura e performance.....</i>	<i>27</i>
1.2 Intertextualidade.....	32
1.3 Texto e contexto.....	34
1.4 Sincretismo.....	40
1.4.1 <i>Sonoridade e teatralidade.....</i>	<i>44</i>
1.5 Contribuições semióticas para a delimitação do objeto.....	46
1.5.1 <i>Os limites do texto.....</i>	<i>47</i>
1.5.2 <i>A performance musical entre enunciador e enunciatário.....</i>	<i>49</i>
1.5.3 <i>De volta ao contexto.....</i>	<i>51</i>
1.6 Para a definição do objeto.....	51
2 Semiótica tensiva e performance musical.....	54
2.1 Semióticas musicais.....	55
2.2 O papel do performer dentro dos modelos teóricos de Nattiez e Tarasti...57	
2.3 Enunciação musical.....	62
2.4 Semiótica tensiva na performance musical.....	64
2.4.1 <i>Intensidade e extensidade.....</i>	<i>66</i>
2.4.2 <i>Andamento e tonicidade.....</i>	<i>73</i>
2.4.3 <i>Foremas.....</i>	<i>82</i>
3 Performance e práxis.....	87
3.1 Aspecto social – dialogismo.....	89
3.2 Estabilização de formas linguísticas - uso linguístico.....	92
3.3 A dinâmica social no discurso - práxis enunciativa.....	95
3.4 A conjunção possível do dialogismo, do uso e da práxis.....	107
4 Valores no tempo: análise comparativa.....	108
4.1 Considerações sobre enunciador e enunciatário.....	109
4.2 Perspectivas analíticas à luz da práxis.....	111
4.3 Segovia (1936).....	114

4.3.1	<i>Andamento.....</i>	116
4.3.2	<i>Timbres.....</i>	119
4.3.3	<i>O intérprete, a notação e o ato.....</i>	120
4.3.4	<i>Segovia e a práxis violonística de seu tempo.....</i>	126
4.4	John Williams (1965).....	129
4.5	Meng Su (2016).....	136
4.5.1	<i>Novas demandas da práxis.....</i>	136
4.5.2	<i>As escolhas de Meng Su.....</i>	137
4.6	Considerações sobre a práxis a partir dos registros analisados.....	143
5	Questões de sincretismo: um estudo de caso.....	151
5.1	Pavel Steidl.....	154
5.2	Algumas considerações sobre o sincretismo e a práxis enunciativa na performance de Pavel Steidl.....	165
6	Considerações finais.....	174
	REFERÊNCIAS.....	181

Introdução

O advento do registro fonográfico, entre o final do séc. XIX e início do XX, possibilitou o acesso reiterado à materialidade sonora do ato performático, fato que iria, no decorrer do século XX, impactar em diversos níveis as relações entre música e sociedade. As consequências vão desde o viés econômico que possibilitou a comercialização de um produto estético, uma mercadoria que antes era possível apenas como compartilhamento e presença diante do ato efêmero da performance musical, até o levantamento de questões mais ontológicas, como a possibilidade de se alcançar um registro definitivo, colocando em xeque a própria pertinência de performances futuras de determinada obra. De todo modo, se antes as informações sobre as performances musicais chegavam em forma de relatos, muitas vezes de ordem valorativa, com forte veio subjetivo, sobre a capacidade de um performer, ou por tratados históricos com informações performáticas de elementos não prescritos na partitura, agora era possível o acesso direto à materialidade sonora da realização musical.

Passados pouco mais de um século desde os primeiros registros fonográficos, já é possível pretender a elaboração de um panorama histórico sobre as performances musicais, pois temos à disposição tanto quantidade de gravações quanto um espaçamento (distanciamento temporal) consideráveis que podem subsidiar pesquisas dessa natureza. Do ponto de vista compositivo, não é difícil perceber que os parâmetros composicionais, seus valores, não são estáticos quando os inserimos em um panorama mais distanciado. Assim, elementos que gozam de prestígio em um momento são evitados em outro, determinados procedimentos que mostram-se ainda incipientes em uma época são explorados grandemente em outra e assim por diante. É de se supor que na performance musical o cenário não seja diferente, isto é, que as realizações musicais também acompanhem dinâmica parecida.

Com a notação musical (partitura) opera-se a cristalização dos elementos compositivos, portanto seus parâmetros refletem valores do contexto histórico social da data de composição da obra (procedimentos harmônicos, forma musical, instrumentação, etc.). De forma semelhante, no caso de diferentes edições da mesma obra, mesmo quando visam ser “fiéis” à execução do período da composição em questão, inevitavelmente, refletem valores contemporâneos à edição. Podemos inclusive sugerir que a fetichização da fidelidade tem caráter histórico, e não existe desde sempre. Em suma, a partitura também pode refletir os valores da época de sua *edição*, e não apenas do período em que foi composta.

No entanto, no caso da performance musical a dinâmica é outra, pois é de se esperar que boa parte do repertório de concerto seja executado através dos tempos, não se circunscrevendo à data da composição. Basta um rápido olhar sobre os programas de relevantes orquestras e concertistas ao redor do mundo para se constatar que boa parte do repertório ainda está grandemente ancorado em obras clássico-românticas. A atualização constante de obras do passado nas salas de concerto não quer dizer, evidentemente, que se toca hoje como se tocou antes. Quer se toquem obras contemporâneas para público restrito, quer se toque um grande clássico para a sala cheia, as escolhas interpretativas respondem às pressões e modos de fazer de seu tempo. Assim, a performance musical acompanha de perto a movência dos valores dos seus usos no tempo, visto que é um ato efêmero, que se reconfigura a cada nova realização musical (ato enunciativo) gerando novas categorias de pessoa, tempo e espaço.

Nesta tese partimos, então, da hipótese de que os usos performáticos também respondem a certas movimentações através dos tempos, isto é, que a utilização de certas técnicas, a concepção do tempo musical, a intervenção nos parâmetros notacionais, as mobilizações dinâmicas, a utilização de diferentes timbres, e assim por diante, seguem uma lógica de perda ou ganho de intensidade através dos tempos. Logo, é de se supor que certos períodos históricos, por exemplo, privilegiem certos usos, certas “maneiras” de tocar/cantar.

Pretendemos justamente buscar as condições teóricas e metodológicas que nos permitam examinar as movimentações dos valores de usos performáticos quando inseridos na práxis. Como recorte de nosso objeto, consideraremos essas movimentações por meio da abordagem de performances de violão solo, mas tendo em conta que essas reflexões podem ser consideradas para outros instrumentos solistas ou mesmo para grupos musicais, como ilustraremos no decorrer deste trabalho. O entendimento dessas movimentações da práxis nos permitirão, em um segundo momento, considerar não apenas o enunciado musical pelos valores sincrônicos que o compõem, mas também na conjugação com valores diacrônicos. Visaremos, portanto, articular o individual e o coletivo, o ato e sua colocação histórica, na relação de influência mútua entre as duas instâncias, conforme aponta Algirdas Julien Greimas:

No plano do exercício individual da linguagem as competências localizadas são adquiridas e aumentam graças às práticas discursivas; [...] no plano social, as estruturas sintáticas são susceptíveis de transformações e, por conseguinte, que – em limites a serem definidos – o sujeito competente do discurso, sendo uma instância pressuposta pelo funcionamento deste último, pode também ser

considerado como um *sujeito em construção* permanente, se não um sujeito a construir. (GREIMAS, 1981, p. 5)

A inquietação inicial que norteia esta pesquisa – buscar as condições para investigar a construção de sentidos no enunciado musical (performance) – já se mostrava latente em nossa dissertação de mestrado (2017). O que propomos agora é um aprofundamento das discussões empreendidas em nosso primeiro trabalho. Naquela ocasião, a questão central da pesquisa era discutir o papel do performer na realização musical, seu estatuto, e encontrar assim um lugar que lhe é próprio nos múltiplos feixes de sentido que concorrem para a construção do enunciado musical. Lateralmente, tocamos em questões que serão enfim retomadas e aprofundadas neste trabalho, como estratégias discursivas, construção da imagem do enunciatador, performance enquanto enunciado sincrético, entre outras. Assim, se no início de nossa trajetória buscamos subsídios teóricos e metodológicos no aparato enunciativo oriundo da semiótica francesa, mais especificamente no que diz respeito às categorias enunciativas (pessoa, tempo e espaço) aplicadas à performance, de forma a localizar no tempo e no espaço performático as estratégias do performer, agora pretendemos aprofundar essa discussão incorporando os aumentos e diminuições (flutuações) de força e presença dos elementos de sentido em um percurso mais alargado de tempo e espaço, com vistas a inserir cada performance individual na história das práticas performáticas que a informam e, com isso, dar sentido (também como sinônimo de direção) para as escolhas interpretativas.

Para isso, em nosso primeiro capítulo traçaremos as características, relações, limites e possibilidades para o tratamento científico de nosso objeto: a performance solo de violão. Passaremos por questões que muitas vezes esbarram em obstáculos epistemológicos na pesquisa em performance musical, como a inter-relação entre notação e performance no contexto da música de concerto ocidental. Também nos debruçaremos sobre os diálogos que os elementos performáticos estabelecem com seu entorno contextual, bem como com a tradição em que se inserem. Além disso, consideraremos a pertinência dos elementos para além do som-frequência na composição dos sentidos na performance, isto é, as consequências do tratamento da realização musical como um todo, enquanto um enunciado sincrético. Diante de objeto tão complexo e movediço, como é o caso da performance musical, ao final do capítulo, traçaremos as condições essenciais que nos permitam subsidiar epistemologicamente as mais variadas propostas performáticas de violão solo dentro do âmbito da música de

concerto ocidental, das mais tradicionais às mais experimentais, e que ao mesmo tempo respeitem a dinâmica, a movência do próprio ato performático.

Em seguida, no segundo capítulo, enfatizaremos a apresentação e exploração do instrumental teórico-metodológico, a semiótica tensiva, visando à performance musical. Faremos um breve preâmbulo mostrando nosso caminho na exploração e aproximação entre performance musical e semiótica, ao mesmo tempo que apresentamos as razões para a escolha dessa perspectiva investigativa em nosso trabalho. Por tratar-se de instrumental com muitas possibilidades de desdobramentos e aprofundamentos, concentraremos a exploração nos conceitos basilares da perspectiva tensiva, mais especificamente as relações entre intensidade e extensidade na composição do ato enunciativo. De forma a esclarecer esses conceitos norteadores e atestar a viabilidade de sua aplicação na performance musical, vamos relacionar, durante a exposição teórica, exemplos aplicados à performance musical, de modo a tornar mais palpável a explicação e a aplicação, bem como para que a órbita do trabalho não fuja às reflexões musicais.

No terceiro capítulo, de posse dos conceitos e aplicações iniciais da semiótica tensiva na performance, investigaremos a composição dos valores e usos performáticos através de uma visada diacrônica, uma perspectiva histórica, isto é, traçaremos as movimentações desses usos através dos tempos. Primeiro discutiremos três conceitos que parecem abordar o diálogo entre performance e seu entorno sócio-histórico-cultural sob prismas diversos, a saber, o dialogismo, o uso linguístico e a práxis enunciativa. Após a discussão conceitual empreendida, elegemos a práxis como conceito central, uma vez que oferece ferramentas analíticas para levar a cabo nosso propósito. Passaremos então a ilustrar, por meio das operações de práxis enunciativa, as movimentações de alguns usos performáticos no decorrer temporal. Essa apresentação visa não só apontar a pertinência de colocação do enunciado na história, mas também demonstrar a incoerência em avaliar determinado enunciado musical a partir de valores de outra práxis, de um tempo que não é o seu.

Nos dois capítulos seguintes utilizaremos o instrumental apresentado e discutido previamente em aplicações analíticas de performances musicais, a fim tanto de colocar à prova a eficácia das ferramentas de análise quanto abrir perspectivas para sua aplicação e extensão no universo musical. Em nossa primeira abordagem, no capítulo quatro, partiremos da comparação entre três gravações de áudio, com data de registro substancialmente distanciadas no tempo, de violonistas representativos de diferentes gerações, a saber, Andrés

Segovia (1936), John Williams (1958) e Meng Su (2016), tocando a mesma obra, o quarto movimento (“Vivo ed energico”) da sonata *Omaggio a Bocherini* (1934), de Mario Castelnuovo-Tedesco. Apesar de termos advogado por uma apreensão das performances que vá além do plano estritamente sonoro, escolhemos os registros exclusivamente sonoros para esse primeiro momento com vistas a abarcar um período de tempo o mais amplo possível – visto que registros em vídeo são substancialmente mais recentes. Vale também observar que os critérios que nortearam a escolha dessas interpretações passam tanto pela qualidade incontestada das performances como por seu distanciamento temporal, viabilizando assim a descrição de práticas muito distintas e sugerindo, dessa forma, estudos panorâmicos no futuro. Lançando-nos finalmente na análise, faremos, primeiramente, a descrição das mobilizações performáticas utilizadas por cada performer (dinâmica, timbre, andamento, etc.) ao mesmo tempo que indicaremos como a composição dessas escolhas compõem estratégias enunciativas que nos auxiliam na percepção da imagem do enunciador que se constrói no e pelo discurso. Sempre que pertinente relacionaremos essas escolhas performáticas à práxis de seu tempo, isto é, aos usos correntes realizados por outros violonistas, de maneira a situar os valores de impacto dessas mobilizações em suas práticas contemporâneas, geralmente, atribuídos como eufóricos (positivos) ou disfóricos (negativos). No passo seguinte, compararemos como esses usos performáticos são utilizados nas respectivas gravações, de modo a traçar vetores que nos indiquem o comportamento/movimentação dessas categorias através dos tempos, isto é, traçar sua dinâmica praxiológica. Faremos assim dois movimentos complementares: do ponto de vista do performer, descreveremos como se apropria, inova e atribui valor à práticas performáticas de seu tempo; do ponto de vista transversal, discutiremos como certas práticas flutuam em sua força e adesão, enfim, em seu valor, através do tempo.

No quinto capítulo, proporemos ampliar a abordagem analítica sob um diferente viés, entretanto, salientando a inserção do enunciado na práxis como elemento fundamental na construção dos sentidos da performance musical. Aqui, partiremos de um único enunciado em registro audiovisual, a saber, a performance de Pavel Steidl de sua obra *Lambda für Elise* (2010). Incluiremos assim, na discussão, questões de sincretismo na composição dos sentidos. Também partiremos de descrição mais pormenorizada do arco tensivo da obra, ou seja, de como ocorrem os aumentos e diminuições tensivas, os impactos, momentos de acento e de inaccento, visando o enunciado como um todo, visto que obra curta – aproximadamente três minutos. Além das questões de sincretismo, outros elementos se farão pertinentes nessa

perspectiva analítica com vistas à práxis, como a relação construída entre enunciador e enunciatário durante o próprio ato, a frequente busca de recursos incomuns (técnicos, instrumentais e sonoros) durante a performance, visando o engajamento de seu enunciatário, o uso do aspecto teatral da performance como instância fundamental para a construção do humor na apresentação, entre outros. Dessa forma, se no capítulo quatro enfatizamos o aspecto transversal da práxis e suas flutuações no tempo, no capítulo em questão mostraremos que a práxis permeia todas as escolhas do enunciador e que ele está, a todo instante, escolhendo seus recursos com vistas a construir valor em seu enunciado musical.

Concluiremos com um levantamento da pertinência e exequibilidade do instrumental semiótico aliado às ferramentas analíticas já consagradas na área musical, bem como com a avaliação da relevância de se considerar o enunciado musical em uma perspectiva conjunta, isto é, na conjugação entre valores sincrônicos e diacrônicos, bem como entre elementos sonoros, visuais, gestuais, etc., na construção de seus sentidos, visando assim a uma ampliação daquilo que consideramos exatamente uma performance musical ou, ainda, um maior entendimento sobre o lugar que ocupa, afinal, esse enunciator-performer.

1

Performance musical enquanto objeto de estudo

Preâmbulo: pluralidade de possibilidades de investigação da performance musical e o performer pesquisador

Neste capítulo, vamos investigar as características e os limites para a construção de sentidos em nosso objeto de estudo: a performance de violão solo¹. Primeiramente, faremos um breve levantamento de características da realização musical cada vez mais em pauta na pesquisa em performance e pertinentes para este trabalho, tais como: dinamicidade do processo, valores contextuais, movência de valores, entre outras. Para tanto, lançaremos mão de noções teórico-metodológicas da semiótica discursiva, especialmente em seus desdobramentos tensivos, que serão apresentadas no decorrer do texto. nesse percurso, também se delinearão problemáticas próprias da pesquisa em performance, bem como os obstáculos epistemológicos encontrados durante o estudo dos aspectos mencionados.

A natureza complexa da performance musical enquanto objeto de estudo nos mostra o quão proveitoso é o estabelecimento de um diálogo com outras subáreas da música, como também com outras disciplinas, já que contemplar os diferentes aspectos da realização musical, tais quais os citados acima, com a utilização apenas de ferramentas já consolidadas na área musical pode se mostrar insuficiente enquanto metodologia. Sonia Albano de Lima, em 2001, já apontava a vocação interdisciplinar do objeto e o proveito da exploração de tal interdisciplinaridade para o próprio crescimento e amadurecimento da pesquisa em performance musical. Em outras palavras, para a autora, a interdisciplinaridade é inerente à pesquisa em performance musical (LIMA, 2001, p. 537).

Em consonância com esse pensamento, Fausto Borém e Sonia Ray (2012), após uma extensa investigação em anais de congresso e revistas especializadas na área musical no início do séc. XXI, constataam algumas inconsistências recorrentes nas pesquisas em performance, como a falta de relação entre as partes do trabalho, ou a apresentação de capítulos de teor biográfico ou que procuram contextualizar historicamente gêneros e formas musicais de maneira pouco produtiva para a pesquisa ou, ainda, a proposição de análises que

1 As considerações sobre a investigação de performances de violão solo tecidas durante esta tese possivelmente também respaldam um grupo mais amplo de casos, como performances de solistas de outros instrumentos, e mesmo a apreciação de grupos instrumentais. O recorte aqui escolhido alia a necessidade de delimitação do objeto à possibilidade de maior aprofundamento diante de um cenário familiar para o autor.

não se conectam com a realização musical. Em seguida, levantam as possíveis causas de tais inconsistências para, assim, fazer recomendação semelhante:

As alternativas de pesquisa aqui apresentadas privilegiam tanto a vocação natural da performance de fazer interface com outras subáreas da música (musicologia, teoria musical, composição, educação musical, música popular e sonologia), quanto sua vocação interdisciplinar, de fazer interseção com outras áreas do conhecimento (literatura, teatro, cognição, medicina, educação física, psicologia, física acústica). (BORÉM; RAY, 2012, p. 145)

As diretrizes apontadas pelos autores parece pouco a pouco ir se sedimentando na área, já que a pesquisa em performance musical cada vez mais busca novas estratégias de investigação que considerem o aspecto dinâmico e multiforme de seu objeto, além de incluir no debate elementos para além dos sons musicais, como gestos, expressões faciais, cenário, situação, etc. Assim, esse olhar mais integrador da performance musical abre espaço para uma pluralidade de possibilidades de investigação com diferentes abordagens metodológicas e pontos de vista, o que, a nosso ver, contribui para a construção e fortalecimento de uma cientificidade no campo. A incorporação de – ou abertura de diálogo com – outras áreas modifica também a própria relação do performer pesquisador com as disciplinas em contato, sendo agora o performer também sujeito pesquisador e não apenas objeto de estudo de outras áreas. Como se sabe, tendo em vista o caráter plural da performance, outras áreas do conhecimento também a tomam como objeto de investigação. Não são raros os estudos em filosofia, antropologia, psicologia, linguística, apenas para citar algumas disciplinas, que se debruçam sobre o estudo da música em ato. Dessa forma, na inter-relação com outras áreas, o pesquisador da performance musical deve incluir no debate aspectos e problemáticas pertinentes à sua própria área, e não se deixar dirigir por demandas próprias de outros campos, como era habitual num primeiro momento, conforme sublinha Luciano Hercílio Alves Souto:

Consequentemente os performers foram orientados, a princípio, por pesquisadores de outras áreas, o que resultou na produção de trabalhos analíticos, musicológicos ou educacionais insuficientes em profundidade e descontextualizados em relação aos próprios interesses e demandas da Performance. (SOUTO, 2015, p. 1)

Em poucas palavras, para o performer pesquisador, é tempo de imprimir seu próprio ponto de vista ao ato performático, delineando assim com clareza a natureza de seu objeto de pesquisa. É certo que, paulatinamente, com a inclusão do instrumentista pesquisador no cenário científico, vai-se conferindo autonomia e amadurecimento epistemológico a essa

subárea, o que torna cada vez mais presente o prenúncio que Lima fazia em 2001, segundo o qual “esse profissional [instrumentista pesquisador] poderá, no futuro, conciliar no trabalho de pesquisa, aspectos reflexivos do fenômeno musical com a performance propriamente dita” (LIMA, 2001, p. 532).

Apesar do processo gradual de estabelecimento da pesquisa em performance no meio acadêmico e da constante busca de instrumental e ferramentas teórico-metodológicas que contemplem as problemáticas e subsidiem as investigações em performance musical, a pesquisa em performance ainda costuma enfatizar, como já apontado em nossa dissertação (LE MOS, 2017), o exame da partitura, do preparo técnico e das informações musicológicas. Apesar de sua grande importância e de incidirem diretamente na realização musical, essas instâncias são apenas uma parte do ato performático. Em outras palavras, o ato performático não é tratado em sua totalidade, isto é, enquanto texto sincrético que une música, gestualidade e demais elementos sonoros e visuais, que também contribuem para a construção de sentidos. Em alguns casos, o objeto de investigação é simplesmente trocado, como é o caso de se tomar a partitura pela performance. Além disso, considerações sobre a cena enunciativa e seus participantes também são descartadas, como, por exemplo, o ambiente, o público, o contexto, etc.

Uma hipótese para os problemas de investigação apresentados acima e a dificuldade de sua resolução pode residir no privilégio frequentemente atribuído a abordagens teóricas baseadas em noções de repetitividade e rigidez aplicados à performance musical, que, por sua vez, deve ser concebida, mais acertadamente, como um objeto em perene movimento, com constante diálogo entre seus participantes (LE MOS, 2017). Assim, ao se desconsiderar os aspectos moventes presentes em determinada realização musical, são perdidos elementos fundamentais para a investigação de seus sentidos. Ao se tratar de um objeto multiforme e dinâmico, como é o caso da linguagem musical, nasce a necessidade de traçar novos limites epistemológicos que contemplem sua natureza movente, os valores investidos, bem como as relações sincrônicas e diacrônicas que se estabelecem. Em vista disso, e de modo a marcar nossa posição em relação ao objeto, bem como traçar seus limites, iniciaremos nossa discussão pela diferenciação e esclarecimento dos seguintes pontos: (i) notação/música em ato; (ii) intertextualidade; (iii) texto/contexto; (iv) sincretismo. Por fim, a partir da discussão empreendida, traçaremos as estratégias de investigação e os limites do objeto.

1.1 Notação e música em ato: objetos distintos

Diferentemente da notação musical, na qual predomina a fixação dos parâmetros considerados relevantes pelo compositor, as performances musicais acompanham mais de perto a movência dos valores sociais e realizam-se em campo efêmero com diversas variáveis de difícil previsibilidade, dando margem a diferentes concepções e estilos performáticos. Em outros termos, o entendimento dos parâmetros fixados pela notação constitui-se em perene movimento. José Antonio Bowen, em consonância com o descrito acima, afirma que “toda peça musical é um *construto social* que se modifica por meio do mecanismo da performance” (BOWEN, 1993, p. 142, grifo nosso).

Naturalmente, os processos composicionais também são dinâmicos. Todavia, se entendermos a notação musical como resultado do fazer do compositor, têm-se que, ao notar, também opera-se a cristalização de certos parâmetros sonoros em detrimento de outros. Com isso, a notação não acompanhará a movência dos valores compartilhados por uma dada comunidade, que certamente influenciaram a composição no passado e que incidirão nas performances futuras da obra. Diante disso, queremos sublinhar que, apesar da inter-relação existente entre ambas, a notação e a sua realização são objetos diferentes. Como mostramos em nossa dissertação:

O enunciado do compositor é a partitura, portanto, é o sujeito da enunciação desse enunciado, enquanto o enunciado do intérprete musical é a realização musical, assim, é o sujeito responsável por esse outro ato de linguagem. O fazer do intérprete pressupõe a leitura do enunciado do compositor, porém, são vozes de sujeitos distintos que se manifestam igualmente por meios distintos. Isto é, são enunciados diversos que, logicamente, possuem categorias enunciativas também distintas. (LE MOS, 2017, p. 69-70)

É importante que tracemos a distinção entre esses dois objetos mostrando suas características, limites, categorias, diferenças, etc., o que não significa negar, no que diz respeito à música de concerto ocidental, a inter-relação que possuem, assim como devemos considerar a pertinência de outros elementos também correlacionados com o ato performático (ambiente, situação, instrumento, etc). Todavia, essa ressalva é feita aqui visto que a pesquisa em performance, apesar de recente no meio acadêmico, possui já um histórico de confusão entre os termos e, em alguns casos, tem-se ainda a perpetuação de uma ideologia em torno da partitura que foi fortemente estabelecida no início do século XX. Contudo, após tantos

trabalhos que se debruçaram sobre a música enquanto ato performático (John Rink, Nicholas Cook, Catarina Dominici, etc.), fica insustentável, nos dias de hoje, perpetuar esse equívoco na distinção dos objetos.

Assim, John Rink, em seu texto *Análise e (ou?) Performance*, após iniciar a discussão sobre os termos apresentados no título de seu trabalho, expõe cinco princípios norteadores para sua discussão, sendo que um deles ilustra e sintetiza muito bem a questão debatida até aqui, a saber, “a partitura não é a ‘música’; a ‘música’ não se restringe à partitura” (RINK, 2013, p. 25). Assim, a partitura funciona como um filtro em que os elementos considerados relevantes são selecionados e os contingentes descartados, no próprio plano da escrita, ou seja, a partitura não se propõe a prescrever um evento sonoro/visual plenamente articulado em todos os seus detalhes (MAMMI, 1999). Alexandre Zamith Almeida (2011) vai ainda mais longe ao dizer que, justamente nesses elementos que escapam à partitura, surgem “as atribuições mais preciosas” na realização musical:

É justamente da precariedade da notação musical, de seu caráter sumário, que emergem as atribuições mais preciosas da interpretação e performance musical, concernentes ao preenchimento e adensamento daquilo que a notação segmenta. (ALMEIDA, 2011, p. 66)

É significativo ressaltar que, mesmo os elementos considerados pertinentes e selecionados na notação pelo compositor, apesar do caráter estático do suporte (notação) e a despeito de toda a variabilidade imponderável inerente à situação de performance, também se prestam a múltiplos modos de leitura que, como já dissemos acima, estão em constante movimento e transformação. Sobre isso, Edson Zampronha argumenta que “o signo [aqui entendido como a notação] não existe enquanto entidade independente e estável, ele é o próprio processo dinâmico de representação” (ZAMPRONHA *apud* ALMEIDA, 2011, p. 69). Com isso, o próprio processo de leitura e interpretação da notação também se apresenta como dinâmico e movente, refletindo valores tanto do sujeito como de seu contexto sociocultural. Almeida ilustra esse processo da seguinte maneira:

Toda obra, independentemente de sua data de composição, possui uma contemporaneidade. Isto porque a obra é portadora de aspectos instáveis que se condicionam não à sua data de composição, mas ao momento e contexto de cada performance. É, portanto, uma contemporaneidade que se funda na contemporaneidade do intérprete, na contemporaneidade do ouvinte e na contemporaneidade do contexto atual que preserva a relevância artística da obra e de sua performance hoje (ALMEIDA, 2011, p. 69)

O autor ainda adverte para o risco de tomar-se uma visão superficial sobre a imbricada relação entre notação e performance ao postular a partitura como elemento estável e a performance como instável. Como vimos pela citação acima, a partitura mostra-se também instável ao possibilitar modos de leitura que seguem em constante mudança. Da mesma maneira, a performance pode apresentar-se como segundo texto com pretensão de “fixar” os elementos não prescritos na partitura.

São exemplos os exageros das chamadas tradições ou escolas interpretativas, as quais apregoam maneiras supostamente corretas de se interpretar este ou aquele compositor, e buscam a restrição – e não a potencialização – das multiplicidades de interpretação, tendo como efeito questionável a fixação de verdadeiros maneirismos interpretativos. (ALMEIDA, 2011, p. 70)

Para nosso trabalho, interessa então entender a natureza de cada um desses objetos – partitura e performance –, considerando seus atores, categorias, movimentos e demais elementos envolvidos, bem como explicitar a inter-relação entre os dois, assunto de nosso próximo tópico, evitando-se, desse modo, o risco de perpetuar na pesquisa em performance equívocos já colocados à baila em nossa discussão, como: (i) a atribuição à partitura da capacidade de prescrever todos os elementos presentes no ato performático, isto é, tratando o ato performático como algo excedente; (ii) a negação da materialidade do ato performático, como se fossem equivalentes os modos de fruição do objeto notado e da realização musical; (iii) a imposição de um estatuto hierarquizado entre os atores da cena performática (compositor, performer e espectador); e (iv) a desconsideração de elementos para além dos sons musicais presentes no ato performático, tanto sonoros quanto visuais.

1.1.1 Inter-relação entre partitura e performance

Como vimos até aqui, a partitura e a performance são objetos distintos que partem de enunciações também distintas estando, no entanto, estreitamente interligados. A notação feita pelo compositor visa a performance; enquanto o performer, em sua realização, parte da partitura como texto-base. Andrew Benjamin faz elaboração semelhante sobre a poesia quando diz sobre “a presença do texto... dentro da performance, mas igualmente a presença

da performance dentro do texto” (*apud* COOK, 2006, p. 14). A seguir, vamos aprofundar a discussão em torno dessa imbricada relação entre partitura e performance musical.

Em nossa dissertação (LEMOS, 2017), com o intuito de investigar o estatuto do performer, empreendemos discussão parecida ao elencarmos alguns dos principais termos utilizados para descrever a sua atividade, tratando indiretamente também questões sobre a inter-relação partitura/performance. Dessa forma, após contrastar definições como *reprodutor*, *recriador*, *tradutor*, entre outras, com o objetivo de descrever a atividade do intérprete, constatamos que, apesar de muitas vezes se mostrarem pertinentes ao debate, tais termos se inserem num âmbito teórico sem valor operacional.

Assim, investigamos a atividade do performer a partir da perspectiva enunciativa, estabelecendo suas categorias e utilizando a semiótica discursiva enquanto arcabouço teórico-metodológico, e demonstramos que, enquanto enunciador, o performer é, consequentemente, também um criador. Mancini faz formulação muito parecida sobre o tradutor, utilizando como base epistemológica a semiótica tensiva, ao dizer que “o percurso de criação do tradutor, mesmo que conte com guias mais definidas, não deixa de ser um ato de enunciação, um ato de criação, portanto” (MANCINI, 2020, p. 20). No mesmo texto, a autora faz investigação muito pertinente sobre tradução e adaptação intersemiótica, sendo que muitas das considerações e apontamentos são diretamente aplicáveis e abrem perspectivas significativas para a discussão neste tópico, isto é, a sobre inter-relação entre partitura e performance, bem como sobre os fazeres do compositor e do performer. Ao apresentar um modelo teórico-metodológico operacional para tratar a mencionada problemática, Mancini também aponta caminhos para que nós tratemos do nosso objeto. Vamos então retomar e discutir alguns dos pontos de seu texto, intitulado “A tradução enquanto processo”, cotejando com considerações feitas por autores da área musical.

Acreditamos que a primeira questão já foi suficientemente debatida até aqui, isto é, conceituar a partitura e a performance como objetos distintos que se implicam mutuamente e, com isso, considerar que compositor e performer são enunciadores diferentes de enunciados também distintos. Para citar Cook, “há a arte do compositor e há a arte do performer” (COOK, 2006, p. 10). Entretanto, o lugar do performer conjuga duas modalidades, a interpretação da partitura e a própria realização musical, isto é, olha para um texto visando outro. Considerando esse entre-lugar do intérprete musical, Mancini, ao descrever a dupla articulação de modalidades do fazer tradutório, parece descrever assertivamente também o fazer do performer. Nas palavras da autora, esse lugar “faz com que o fazer tradutório seja, em

si, um termo complexo que congrega e complexifica duas modalidades do fazer: o fazer interpretativo e o fazer persuasivo” (MANCINI, 2020, p. 19). Dessa forma, a autora continua:

O papel do tradutor [e nós diríamos: do performer] se constitui, portanto, entre esses dois fazeres que tensionados estabelecem o fluxo de criação que, se por um lado, mantém a autonomia do ato enunciativo, por outro, determina a operação das escolhas que o tradutor faz dos elementos do texto de partida a serem recriados sob novas coerções. (*idem*)

Percebe-se então que, mais que uma inter-relação entre notação e performance, na qual um termo poderia implicar em maior ou menor grau o outro, tem-se uma efetiva interdependência entre ambos. Do ponto de vista da fruição estética, não faz sentido tratar de um sem considerar o outro. Assim, se, como aponta Nogueira, “a partitura [...] não é um texto-objeto poético pronto para ser fruído no seu próprio modo de existência” (NOGUEIRA, 1999, p. 65), do mesmo modo, apesar da relação entre audiência/enunciatário e performer/enunciador que se estabelece na realização musical, é inegável que essa enunciação se ancora em um texto-base (a partitura): fator de extrema relevância para a própria construção de sentidos, não só pelo mérito do compositor de ter escrito a obra, mas também pelas relações que a partir daí se farão. Em outras palavras, ao relacionarmos um compositor a uma obra estamos também associando esse enunciado a outros enunciados, compositores, obras, contextos, etc. Estabelece-se, portanto, uma relação de diálogo com outras referências.

Com isso, apesar dos muitos pontos de contato com o processo tradutório segundo Mancini, não podemos perder de vista uma importante especificidade da performance musical. Diferentemente do processo tradutório, no qual o texto-base para a tradução já possui uma independência enunciativa enquanto objeto de fruição estética (como a tradução de um poema de uma língua a outra por exemplo), na performance, a notação musical não goza do mesmo estatuto, como nos lembrou a citação de Nogueira mais acima, segundo a qual a notação musical não é um texto-objeto pronto para ser fruído no seu próprio modo de existência (NOGUEIRA, 1999, p. 65). Tampouco trata-se de uma adaptação, como um filme feito a partir de um livro, visto que a partitura prescreve elementos que o compositor deseja presentes na performance (como altura, ritmo, andamento, por exemplo), ou seja, a partitura visa a performance. Cabe ao intérprete *interpretá-los* e não adaptá-los. Isto faz com que a partitura e a performance sejam enunciados ainda mais irmanadamente do que os objetos envolvidos no processo tradutório e no processo adaptativo.

Assim, o performer, dentro de seu fazer complexo (interpretativo e persuasivo) interpretará o projeto enunciativo do texto-base (partitura) e traçará suas próprias estratégias persuasivas (visando sua audiência), considerando as coerções e também possibilidades inerentes à realização musical, bem como o contexto pretendido, como sala, público, situação, etc. O performer se coloca, em suma, como o tradutor de Mancini, “na posição de um Janus que deve tirar da sua interpretação da obra de partida as escolhas que darão forma à obra de chegada.” (MANCINI, 2020, p. 17).

O performer em seu processo interpretativo pode conceber/interpretar o projeto enunciativo original (partitura) a partir de diversos modos de leitura e tem à disposição também um grande número de recursos para evidenciar, durante a realização musical, a sua própria concepção do texto notado. Em outras palavras, em um primeiro momento irá entrever o que Mancini descreve como o arco tensivo da obra. Nas palavras da autora:

O arco tensivo é o desenho da interface sensível de uma obra, um perfil que se constrói a partir da alternância entre momentos de impacto (mais fortes ou mais tênues) e momentos brandos (em graus de atonia), isto é, entre saliências (acentos) e “passâncias” (inacentos), que se alternam em ascendências e descendências de maior ou menor grau. (MANCINI, 2020, p. 25)

Na citação acima, a autora descreve o arco tensivo a partir de conceitos advindos da perspectiva tensiva de Zilberberg. Dada a generalidade dos conceitos da semiótica tensiva, abre-se a possibilidade de aplicação em qualquer ato enunciativo, não exclusivamente o musical. Todavia, como veremos, muitos desses conceitos são inclusive emprestados da área musical, o que facilita a sua adaptação e aplicação dentro da pesquisa em música.

Assim, seguindo na analogia entre os fazeres do performer e do tradutor, de acordo com o que é descrito por Mancini, podemos dizer que o performer, ao interpretar a notação musical, busca ali elementos como forma musical, ponto(s) culminante(s) da obra, contraste de partes, entendimento fraseológico, motivos redundantes, entre inúmeros outros. Após analisar esses elementos e considerar os níveis de pertinência de cada um deles em sua leitura/interpretação, o performer traçará estratégias para enfatizar os elementos citados em sua performance a partir dos recursos que tem à sua disposição na hora da performance, como por exemplo contrastes dinâmicos, mudanças de timbre, concepção do(s) andamento(s), utilização de agógica, etc.

Vale ressaltar que o processo de leitura/interpretação do texto, geralmente, permite muitas isotopias, modos de leitura. Contudo, isso não significa que qualquer leitura seja

possível. Sobre isso, Zampronha, na esteira de Peirce, diz: “o sentido musical de uma obra é construído indutivamente na relação entre as múltiplas possibilidades de entendimentos que a obra possui e entendimentos singulares realizados individualmente pelos ouvintes” (ZAMPRONHA, 2004, p. 75) e mais adiante afirma, sobre o suporte (ou enunciado, como vimos dizendo neste trabalho, isto é, a parte material a que se tem acesso), “ao mesmo tempo em que possibilita a realização de certas conexões, impossibilita outras” (Id., p. 79). Em consonância com o pensamento de Zampronha, Eco elabora ideia muito semelhante:

Um texto “aberto” continua, ainda assim, sendo um texto, e um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer. [...] Mas um texto é um organismo, um sistema de relações internas que atualiza certas ligações possíveis e narcotiza outras. (ECO *apud* MANCINI, 2020, p. 30)

Nesse ponto da discussão, percebe-se que algumas noções frequentemente discutidas na área musical, como fidelidade ao compositor (lê-se fidelidade à partitura) ou livre execução do intérprete (ABDO, 2000), configuram-se mais como efeitos de sentido possíveis, dentro de um *continuum* de possibilidades, do que polos extremos e excludentes em que o performer precise se ancorar como cavalo de batalha. A noção de fidelidade, por exemplo, está totalmente imbuída de escolhas subjetivas, como nos aponta Arrojo:

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos ser o texto original, aquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já dissemos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (ARROJO *apud* MANCINI, 2020, p. 18)

Tais efeitos de sentido encontram ancoragem analítica na semiótica tensiva proposta por Zilberberg, como aponta Mancini. Essa proposta será apresentada em maiores detalhes no próximo capítulo, visto que também constitui instrumental teórico-metodológico para essa tese. Assim, como indica a autora, sobre o exposto acima, “a noção de fidelidade, pensada a partir de um escalonamento de identidades, pode variar no *continuum* entre forte e tênue, também desafiando o binarismo no qual se assenta” (MANCINI, 2020, p.31).

Nessa mesma perspectiva, noções como visibilidade ou invisibilidade do performer não descrevem características inerentes ao sujeito mas sim apresentam pontos extremos dentro de estratégias discursivas à disposição do intérprete em sua realização musical, como mostramos em nossa dissertação (2017) ao compararmos duas performances com diferentes intérpretes executando a mesma obra. Assim, em uma mesma peça o

performer pode inclusive se valer das duas possibilidades, ora evidenciando as marcas que salientem a presença do enunciador, ora apagando essas mesmas marcas e, com isso, dando efeito de objetividade à obra, como se ela se explicasse por si só.

1.2 Intertextualidade

A performance musical não é um ato descolado de seu contexto sociocultural, e, além disso, está em conexão com toda uma tradição que a precedeu. Se, por um lado, é um ato único e irrepetível, assim como todos os atos enunciativos, por outro, é moldada pelo diálogo que estabelece com enunciações anteriores, presentes e mesmo futuras. Todo enunciado, segundo Bakhtin, é inevitavelmente atravessado pelo discurso alheio, ou seja, o discurso é sempre heterogeneamente constituído. Todavia, esses diálogos/tensões entre enunciados podem ocorrer de diversas maneiras e também em níveis diferentes. Neste tópico, discutiremos brevemente um tipo específico de diálogo entre enunciados, o intertextual. Para tal, convém evocar rapidamente o conceito bakhtiniano de dialogismo (que, por sua vez, será discutido mais a fundo no terceiro capítulo, por possuir muitos pontos em contato com o conceito-chave de nossa tese, a práxis enunciativa). Todavia, por se tratar de conceito, historicamente, na raiz do conceito de intertextualidade (DISCINI, 2004), faremos breves considerações no que concerne ao debate proposto neste tópico.

Para Bakhtin, como dissemos, todo enunciado é dialógico, isto é, todo enunciado é heterogeneamente constituído, logo, é inevitavelmente atravessado pelo discurso alheio. Dessa maneira, o enunciado não é uma construção exclusivamente individual, mas também coletiva. Individual porque o sujeito mobiliza o esquema linguístico de forma particular; coletiva porque suas escolhas dialogam responsivamente com outros enunciados anteriores, presentes e mesmo futuros. Assim:

A enunciação individual é só uma fase local num processo global e coletivo, e que tem sempre como consequência confirmar ou invalidar, modificar ou transformar, assumir ou recusar uma enciclopédia de primitivos semióticos que não é de natureza individual. (FONTANILLE, 2017, p. 999)

Isso significa que o enunciado possui em si uma latência responsiva, e esses diálogos se marcarão de diversas maneiras no enunciado, como visto na citação acima. O

enunciado pode dialogar de uma forma ampla com a tradição na qual está inserido. Esse é o caso de quando situamos o compositor da obra em uma performance musical, como vimos no tópico anterior. Nesse caso, o compositor não é apenas uma indicação causal. Como explica Foucault “o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações” (FOUCAULT, 2013, p. 282). E conclui: “a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (*Id.*, p. 278).

Por outro lado, esse diálogo pode se estabelecer de forma mais clara e específica, como com a citação de um tema ou um motivo musical na obra em questão, por exemplo. Esses diálogos entre textos não precisam necessariamente dialogar com planos de expressão da *mesma natureza*, ou seja, um texto que parte de *um tipo* diferente de suporte material também pode ser referido. Um caso comum na área musical é a utilização de títulos, na obra, de homônimos literários como contos populares, romances, textos filosóficos, etc.

A intertextualidade é então um tipo específico de diálogo entre enunciados. Tendo que todo enunciado é heterogeneamente constituído, Authier-Revuz nos ajuda a delinear a discussão ao separar a heterogeneidade marcada ou não marcada no discurso, como vemos pela citação a seguir:

Eu distingo neste conjunto (de heterogeneidade mostrada) as formas marcadas, que chamam a atenção sobre o lugar do outro por uma marca unívoca (discurso direto, aspas, itálico, incisos explicativos) e as formas não-marcadas do mostrado, em que o outro se deixa reconhecer sem marcação unívoca (discurso indireto livre, ironia, pastiche, imitação...). (AUTHIER *apud* DISCINI, 2004, p. 12)

Discini classifica a intertextualidade como o segundo tipo, ou seja, enquanto heterogeneidade mostrada e não-marcada. No primeiro caso, temos a distinção entre o eu e o outro no enunciado, isto é, o eu dá lugar de fala ao outro enfatizando sua presença. Como exemplificou a autora, abrem-se as aspas, utiliza-se o itálico, etc., criando espaço no enunciado para a fala do outro. No segundo caso, sabe-se da presença do outro mas ele não é demarcado, não há separação entre o eu e o outro. Como explica Discini, “na intertextualidade não a fronteiras, não há linha divisória entre o eu e o outro, não há ruptura. Intertextualidade é a retomada consciente, intencional da palavra do outro, mostrada, mas não demarcada no discurso da variante” (DISCINI, 2004, p. 11). Ainda nas palavras da autora:

Na intertextualidade o outro não é um objeto, do qual eu falo no meu discurso. O texto-base entra como condição de construção de sentido do discurso da variante intertextual. A intertextualidade não se protege, portanto, da heterogeneidade constitutiva do discurso. (*Id.*, p. 11)

Como visto, pelo discutido até aqui, toda relação intertextual é marca de uma heterogeneidade constitutiva mostrada e não marcada no discurso. Entretanto, não é menos verdade que outras relações dialógicas, como a heterogeneidade marcada, também se dão entre textos. Afinal, como mostra Matheus Schwartzmann, “não há nada que, para a semiótica, não seja texto. Tudo é texto. Não se pode levar a cabo uma análise sem que se tome uma dada grandeza semiótica como um texto” (SCHWARTZMANN, 2018, p. 3). Ainda assim, tomar o conceito de intertextualidade como debatido até aqui, *stricto sensu*, nos ajudará a entender os níveis de pertinência das grandezas e relações envolvidas na análise de nosso objeto, ao invés de tomar toda relação dialógica como intertexto.

A relação intertextual pode mostrar-se de diversas maneiras, bem como são plurais os efeitos de sentido fruto do encontro com o texto-base. A relação pode se mostrar em um motivo musical literal ou transfigurado, na utilização de um tema conhecido como mote para a composição de variações, na transfiguração estética de um tema, no arranjo de uma canção, etc. Na própria performance o intérprete pode se remeter a alguma outra performance incorporando elementos interpretativos ou mesmo visuais, de maneira mais ou menos explícita. Se pensarmos em um *continuum* de possibilidades entre presenças mais explícitas e presenças mais veladas tem-se à disposição uma infinidade de possibilidades. Com isso, são incontáveis também os efeitos de sentido resultantes na construção dessa relação, tais como: sátira, exaltação, crítica, louvor, ironia, sugestão imagética, etc.

1.3 Texto e contexto

Além das relações intertextuais, conforme descrito acima, ou seja, a heterogeneidade constitutiva mostrada e não marcada no discurso, podemos aproveitar a separação proposta por Authier-Revuz para discutir também o outro lado da heterogeneidade constitutiva, a saber, a não mostrada. Neste caso, pode-se pensar em outras instâncias presentes no ato performático que, todavia, não estabelecem uma relação clara e específica com um enunciado de base, como vimos para a intertextualidade, mas também deixam rastros

no enunciado musical, tais como a situação, o ambiente, a sociedade ou a cultura, além de relações dialógicas com um grupo de enunciados que perfazem um determinado estilo composicional, uma organização formal semelhante (forma sonata, tema com variações, etc.) e assim por diante. Esses elementos são geralmente tratados pelo termo *contexto*, muitas vezes acrescido de um adjetivo (contexto cultural, contexto histórico, contexto social, etc.). Trata-se então da relação do enunciado musical, não exclusivamente com outros enunciados, mas com instâncias sobre as quais ele se constrói.

Dada a variedade e a relevância dos elementos não mostrados para a construção de sentidos em uma performance musical, como argumentaremos neste trabalho, cabe ao analista traçar os níveis de pertinência dos elementos à disposição e relacioná-los à problemática de sua investigação. Essa seleção é tão mais importante dado o número potencialmente incontável de fatores que podem, em maior e menor grau, ser relacionados e influenciar a realização musical. É importante frisar que aproveitamos a separação sugerida por Authier, sobre a heterogeneidade constitutiva do discurso, com a finalidade de distinguir diferentes tipos de relações dialógicas. Assim, no tópico anterior usamos o conceito de intertextualidade conforme Discini o sugere, ou seja, para nos referirmos à heterogeneidade mostrada e não marcada, todavia, como já apontamos, ao considerar esses elementos circundantes também como textos, podemos entender as próprias relações contextuais também como relações entre textos. Dessa forma, se aproveitamos a distinção sugerida por Discini, podemos pensar a heterogeneidade mostrada e não marcada como uma relação intertextual *stricto sensu*, e as relações contextuais como relações intertextuais *lato sensu*. Do ponto de vista metodológico, Barros explica que:

Pode-se caminhar nessa direção e executar a análise contextual, desde que o contexto seja entendido e examinado como uma organização de textos que dialogam com o texto em questão. Assim concebido, o contexto não se confunde com o “mundo das coisas”, mas se explica como um texto maior, no interior de que cada texto se integra e cobra sentido. (BARROS, 2005, p. 78)

Dentro desse amplo âmbito do termo *contexto*, pode-se pensar em esferas mais facilmente relacionáveis ao ato performático e outras de natureza mais velada. Exemplifiquemos. Elementos característicos do ambiente da realização musical podem, eventualmente, justificar escolhas sonoras e/ou gestuais do performer. Como bem sublinha Baz Kershaw, “um princípio fundamental da teoria da performance [...] é o de que nenhum aspecto do ambiente da performance pode ser descartado como irrelevante perante seu

impacto” (KERSHAW *apud* COOK, p. 18, 2006). Dessa forma, a opção de um performer por tocar num registro dinâmico muito alto pode ser marca de um ambiente muito barulhento, isto é, para que o performer se faça escutar é necessário o aumento da amplitude dinâmica. Nesse caso, essa marca no enunciado (dinâmica) apresenta-se de maneira bastante clara.

Por outro lado, poderíamos nos estender para esferas indo além do ambiente físico da performance que, no entanto, são condições *sine qua non* à sua própria realização, como a sociedade, cultura, momento histórico, entre outros. Desse modo, certas escolhas interpretativas (agógica, articulações, andamentos, etc.) podem ser fruto de relações menos aparentes e nem sempre deliberadas pelo performer, como a reprodução de valores tidos como eufóricos por uma dada comunidade de ouvintes/espectadores ou por coerções sociais, por exemplo.

Desse modo, percebe-se a falta de alcance que uma investigação na área de performance musical terá ao desconsiderar esses elementos circundantes (aqui chamados de maneira ampla de contexto) ou mesmo incorrer em equívocos. Como explica Barros, “o exame interno do texto não é suficiente [...] para determinar os valores que o discurso veicula. Para tanto, é preciso inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido” (BARROS, 2005, p. 78). No exemplo que demos sobre a amplitude dinâmica utilizada por um performer, se considerássemos apenas o registro da realização musical retirando-lhe os elementos da situação e/ou do ambiente, caso fizéssemos uma análise descritiva dessa performance, poderíamos chegar à conclusão de que há uma falta de nuances dinâmicas e, conseqüentemente, atribuir ao performer imperícia na mobilização desse elemento.

Poderíamos estender essas observações para outros parâmetros contextuais da realização musical que refletem diretamente nas tomadas de decisão do performer, antes e durante o próprio ato, e que também moldarão suas estratégias discursivas. Como aponta Lina Navickaitė-Martinelli, “mesmo quando lidamos com questões contextuais, extra- ou para-musicais em torno da performance musical, muito também depende e/ou requer uma quantidade significativa de criatividade por parte do performer”² (NAVICKAITĖ-MARTINELLI, 2019, p. 3).

Desse modo, a despeito do trabalho interpretativo e preparatório anterior à performance musical, durante o próprio ato performático o performer deverá tomar decisões e

2 Tradução nossa do inglês: “Even when dealing with contextual, extra- or para-musical matters surrounding the art of musical performance, much also depends on and/or requires a generous amount of creativity on the performer’s side”.

se moldar constantemente diante das mais variadas demandas situacionais. Como mostra Patrick Dahlet, ao descrever a relação entre enunciador e enunciatário, aqui entendidos como performer e audiência, “todo locutor deve incluir em seu projeto de ação uma previsão possível de seu interlocutor e adaptar constantemente seus meios às reações percebidas do outro” (DAHLET, 2005, p. 57). Em outras palavras, as tomadas de decisão e estratégias discursivas não se restringem apenas à atividade anterior à performance, mas apresentam-se também durante o ato performático.

O exemplo dado sobre a mobilização dinâmica, apesar de ilustrado de forma breve e superficial, mostra a pertinência de se considerar os elementos contextuais, não como acessórios à pesquisa em performance, mas como parte integrante do próprio objeto de estudos. Nesse caso, o fator contextual permite explicar certas presenças e ausências de elementos na performance musical bem como as maneiras como são mobilizados os mais diversos parâmetros inerentes à realização musical. Assim, considerado como componente do nosso objeto de estudo, o contexto servirá não só ao interesse de uma análise descritiva, como ilustrado acima, mas também poderá explicar ou dar suporte às mais diversas problemáticas pertinentes à área, seja na preparação para a performance, na elaboração interpretativa, nas estratégias discursivas utilizadas, na construção da imagem do intérprete enquanto enunciador, etc.

Ingrid Monson faz observação semelhante ao considerar os textos musicais não apenas como produtos do contexto, mas também como formadores do próprio contexto. Nas palavras da autora:

As características formais dos textos musicais são apenas um aspecto – um subconjunto, por assim dizer – de um sentido mais amplo do que é ser musical, o que inclui também o aspecto contextual e o cultural. Ao invés de ser concebida como se fosse basilar ou separável do contexto, a estrutura é tomada como tendo entre suas funções centrais a construção do contexto social (MONSON *apud* COOK, 2006, p. 11)

Seguindo esse raciocínio, percebe-se a inconsistência de tratar texto e contexto como elementos dicotômicos, separados (dentro e fora). Kevin Korsyn argumenta que “conceber texto e contexto como uma oposição estável leva a uma compartimentalização da pesquisa musical, separando a análise sincrônica da estrutura interna das narrativas

diacrônicas da história”³ (KORSYN, 2001, p. 55), e adiante ilustra da seguinte maneira, “como se a peça fosse criada fora do tempo e caísse de paraquedas dentro da história”⁴ (*Id.*). Dessa forma, se apenas como especulação teórica insistirmos nessa separação, perceberemos que o texto em si apresenta já diversas características relativas ao seu contexto (termo aqui ainda empregado de forma ampla, isto é, elementos culturais, históricos, situacionais, etc.). Citando Korsyn, “o contexto invade o texto”⁵ (*Id.*). O mesmo ocorrerá ao descrevermos apenas elementos contextuais, as próprias performances passarão a ser elementos constituintes dessa descrição.

Assim, para ilustrar o dito acima, ao se considerar elementos estruturais de uma composição (notação) ou mesmo da própria realização musical, percebemos que os parâmetros composicionais como harmonia, elementos rítmicos, estrutura formal, assim como o modo de se vestir do performer, a técnica utilizada, entre outras, por si já descrevem também elementos contextuais, tais quais o enunciatário pressuposto, os valores socialmente considerados positivos musicalmente, os valores estilísticos, o decoro, etc. Da mesma forma, ao descrevermos valores socioculturais do início do séc. XIX europeu, por exemplo, as próprias composições refletirão elementos valorados por essa sociedade em termos de estilo, disposição formal, instrumentação, etc.

Reiterando que, além de refletirem elementos contextuais, as próprias obras (aqui nos referimos à partitura), enquanto objeto artístico, bem como suas realizações, são fruto e também formadoras desse contexto cultural. Nas palavras de Korsyn, “texto e contexto condicionam-se reciprocamente”⁶ (KORSYN, 2001, p. 58). Assim, ao assistirmos performances em competições de música nos dias de hoje, por exemplo, do mesmo modo, elas refletirão valores considerados eufóricos pela sociedade. Nesse caso, características como alta competência técnica, ausência de erros, andamentos acelerados, refletirão valores esperados para o virtuose de hoje em dia, assim como valores considerados positivos pela sociedade de uma forma geral. Como aponta Queiroz:

A música transcende os aspectos estruturais e estéticos se configurando como um sistema estabelecido a partir do que a própria sociedade que a realiza elege como

3 Tradução nossa do inglês: “Conceiving text and context as a stable opposition promotes a compartmentalization of musical research, dividing the synchronic analysis of internal structure from the diachronic narratives of history.”

4 Tradução nossa do inglês: “As if the piece were created outside time and then parachuted into history.”

5 Tradução nossa do inglês: “Context invades text.”

6 Tradução nossa do inglês: “Text and context reciprocally condition each other”.

essencial e significativo para o seu uso e a sua função no contexto que ocupa. (QUEIROZ, 2005, p. 50)

Vale ressaltar que os valores eleitos pela sociedade como essenciais e significativos, bem como suas funções, como diz Queiroz, estão em constante movimento, ou seja, não são fixos e estáveis. Dessa forma, dentro dessa dinâmica, o performer não precisa, necessariamente, almejar e compactuar com tais valores, podendo inclusive ir contra eles ou propor-lhes novas formas de valoração.

Como apresentamos em nossa dissertação (2017), o modelo enunciativo, desenvolvido pelos estudiosos da semiótica discursiva, parece resolver suficientemente bem essas questões baseadas em relações dicotômicas como dentro/fora, fixo/movente, texto/contexto. Isso porque as categorias de pessoa (eu – tu), tempo e espaço são condições necessárias ao ato enunciativo, isto é, contemplam a dinâmica e individualidade do ato situando-o espacial e temporamente. Assim, para que se realize uma enunciação é necessário que um sujeito, situado temporal e espacialmente, se dirija a um enunciatário. A enunciação será sempre inédita. Em outras palavras, a contextualização é condição para que se depreenda os sentidos do ato enunciativo. Sobre isso, na esteira de Bakhtin, Korsyn apresenta essa questão de maneira muito semelhante, dizendo que “enquanto sentenças são repetíveis, enunciados não são, porque repetir um enunciado em um novo contexto criará um novo enunciado”⁷ (KORSYN, 2001, p. 57). Neste trabalho, propomos o aprofundamento das questões referentes à enunciação aplicadas à performance musical, não apenas pelo subsídio dado a este tópico (texto e contexto) mas para o próprio delineamento do conceito-chave desta tese, a Práxis Enunciativa.

No mais, a despeito de se considerar o *texto* e o *contexto* como partes integrantes e inerentes ao nosso objeto, como propomos aqui, é importante sublinhar que cada vez mais a pesquisa em performance toma elementos contextuais como pertinentes ao estudo, o que reflete a busca pelo justo delineamento do objeto da performance musical, além da proposição de mudanças nas estratégias de investigação. Isso porque passa-se a considerar na performance não apenas os aspectos imanentes relevantes, ou seja, suas estruturas e relações internas, ainda que, como mostramos acima, nessa imanência já seja possível descrever elementos contextuais, mas passa-se a observar também outros valores que se investem na

7 Tradução nossa do inglês: “While sentences are repeatable, utterances are not, because repeating an utterance in new context creates a new utterance”.

realização musical, que não apenas localizam a performance histórica e socialmente atribuindo-lhe valores, mas tornam a própria realização formadora do contexto sociocultural.

Se o contexto é incorporado à discussão, então voltamos a Schwartzmann (2018) e Barros (2005) e vemos esse contexto como uma coleção de textos em interação. O que habitualmente chamamos de texto e contexto – dando uma proeminência para o texto e deixando indefinidos os participantes do contexto como um emaranhado de fatores – são, na verdade, uma série de textos coordenados em torno de um ato comum: a performance. Se temos uma composição de textos de diferentes ordens presentes na performance, surge a questão de sua interação. Somos então levados à discussão do sincretismo de linguagens.

1.4 Sincretismo⁸

Em uma performance musical, o intérprete não se vale apenas de escolhas estritamente musicais. Ao lado dos sons, ele possui diversas outras possibilidades de linguagens à sua disposição. Dessa forma, poderíamos falar de gestos corporais, expressões faciais, roupas, postura, etc., elementos presentes em uma performance e potencialmente carregados de sentidos. Como diz Berio, “um concerto também é um espetáculo. Uma performance de concerto, quer se goste ou não, é também um teatro em potencial” (BERIO *apud* BONIN, 2019, p. 169). Dito de outra forma, em uma performance musical estão em jogo outros elementos, para além dos sons musicais, que também compõem a completude de uma realização musical. Naturalmente, esses elementos podem ser construídos propositalmente ou à revelia do intérprete, mas mostram-se materialmente representados no enunciado musical.

Interessante notar que os elementos destacados acima não são novos no que se refere à realização musical, muito pelo contrário, sempre estiveram presentes e são condição *sine qua non* da performance. No entanto, seja por reprodução de ideologia calcada na hegemonia da notação ou pela pesquisa em performance dar ênfase, inicialmente, quase que

8 Como argumentaremos neste tópico, ao considerarmos a performance musical em toda a sua amplitude, isto é, levando em conta os elementos visuais e sonoros disponíveis ao enunciatário, aprofundamos os níveis de análise na construção de sentidos do enunciado. Entretanto, há que se considerar que é possível partir de um recorte desses elementos para fins analíticos, isto é, levar em conta, por exemplo, apenas os elementos sonoros de uma gravação fonográfica enquanto um todo, como um objeto integral. Realizaremos essa perspectiva no quarto capítulo, deixando as apreciações analíticas sobre o sincretismo para o capítulo cinco.

exclusivamente ao parâmetro som-frequência, esses elementos foram simplesmente desconsiderados dos estudos musicais. Como aponta Bonin:

Se, por muito tempo, nas pesquisas e investigações sobre a linguagem musical, nos preocupávamos, principalmente, em fazer triagens que isolariam o objeto das demais manifestações, como no caso dos estudos que tomavam o som-frequência pura como o principal elemento de geração do sentido musical, para ficarmos em um exemplo, talvez estejamos, neste momento, procurando observar nos objetos musicais os elementos que se misturam para formar o sentido geral de uma obra, tanto no que se refere às misturas no interior da linguagem musical, os contatos entre diversos sistemas e culturas musicais, quanto às interações com outras práticas e linguagens. (BONIN, 2019, p. 183)

Essa busca por compreender a performance musical em sua completude, levando em consideração outros elementos presentes no ato, além do som-frequência, vem se consolidando paulatinamente no meio acadêmico, como nos trabalhos de Jane Davidson (2002) sobre comunicação corporal na performance, de Bruno Madeira (2017) sobre gestos corporais, entre outros. Todavia, na medida em que se complexifica o objeto, novos desafios também aparecem. Além dos motivos citados anteriormente (hegemonia da notação e ênfase única no som-frequência), essa pode ser também uma das razões para que se tenha evitado tratar desses componentes inicialmente nas pesquisas. Em outras palavras, o pesquisador que buscasse investigar esses elementos, num primeiro momento, não encontraria trabalhos metódicos dentro da pesquisa em performance. Sendo assim, deveria debruçar-se em estudos de outras áreas do conhecimento, que possuem investigações sistemáticas sobre determinado elemento, para posteriormente aproximá-los das problemáticas da performance musical e avaliar a pertinência e exequibilidade nesse contato.

Interessante notar que, em especial na música experimental da segunda metade do séc. XX, muitos compositores apresentaram propostas que justamente procuravam explicitar elementos que já estavam presentes na construção musical em qualquer época. Tais elementos são, na verdade, centrais, mas foram, de certa forma, obscurecidos pelos elementos fixados pela notação tradicional (altura, ritmo, etc.) (LE MOS; LEMOS, 2019, p. 183). Como evidencia Almeida, “inquestionável, entretanto, é o fato de a composição contemporânea ter assumido aspectos da concretude sonora e fatores de performance outrora delegados à interpretação musical” (ALMEIDA, 2011, p. 74). Dessa forma, os autores, ao incluir descrições específicas nas composições sobre como se vestir, qual gesto deve ser feito, movimentações específicas no palco, cenário, posicionamento, além de darem relevo a esses elementos e/ou lhe proporem novas formas de significação, colocam em xeque seu caráter

acessório, isto é, revelam seu papel constituinte na performance musical e, no nosso caso, consequentemente, no próprio objeto de estudo.

Nesta pesquisa, para tratar a performance de violão solo em sua completude, ou seja, pelo acionamento de várias linguagens de manifestação em sua enunciação/realização musical, inicialmente, vamos trabalhar sobre dois aspectos: em primeiro lugar, definiremos objeto sincrético (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 467) e apresentaremos a discussão de questões sobre seu funcionamento, bem como os pontos pertinentes na teoria subjacente a essa abordagem; em segundo, investigar quais são as linguagens que estão em jogo em uma performance musical e a pertinência de cada uma.

Se constatamos uma variedade de textos sendo acionados na performance, como discutimos no item anterior, poderíamos supor estarmos diante de múltiplas enunciações dispostas lado a lado. No entanto, se reconhecemos na performance um projeto único, é preciso supor uma única força organizadora, uma única enunciação: estamos diante de um objeto sincrético. Como explica Carolina Lemos, “o sincretismo é uma superposição, uma suspensão de diferenças. Isso se dá quando a diferença entre dois [ou mais] elementos do plano da expressão justapostos ou sobrepostos é suspensa e ambos os termos parecem transmitir um mesmo sentido” (LEMOS, 2021, p. 69). José Luiz Fiorin explica nos mesmos termos, mostrando a incoerência de tratar o ato sincrético como um conjunto de várias enunciações:

Se houvesse uma enunciação para cada linguagem, o resultado seria colocar uma linguagem ao lado da outra, sem que houvesse uma superposição da forma de expressão e, por conseguinte, sem que dela resultasse um sincretismo. Ao contrário, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético. Essa estratégia constitui uma estratégia global de comunicação, que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e uma forma de expressão. (FIORIN, 2009, p. 38)

Todavia, do ponto de vista metodológico, ainda que estejamos nos referindo à apreensão da enunciação sincrética de uma forma global, é preciso reconhecer que há diferentes manifestações em jogo, ou seja, “o que importa é mais o que une do que o que separa os elementos de manifestações distintas, precisamos ainda assim admitir que, para falar de junção, é preciso reconhecer uma distinção” (LEMOS, 2021, 72). Dessa forma, na análise de um texto sincrético, o estudioso precisa conhecer suficientemente as linguagens em jogo, ainda que conte com o mesmo ferramental teórico-metodológico para as diversas

manifestações. Sendo assim, “a utilização desse ferramental teórico único não exclui os estudos individuais das expressões, aliás depende deles” (LEMOS, 2021, p. 68).

Com isso, por meio de análises particulares das manifestações presentes no ato performático, considerando ferramentas teóricas pertinentes que subsidiem a análise de cada manifestação, e tendo como laço teórico-metodológico unificador a semiótica tensiva, chegaremos a determinadas cifras tensivas⁹. Desse modo, teremos “a possibilidade de contrastar e homologar as análises da expressão em termos semelhantes” e, com isso, verificar “se a análise das expressões aponta para uma convergência ou para um conflito entre as diferentes linguagens” (*Id.*). Sublinhamos, mais uma vez, que a área musical não precisará prescindir de seus métodos de análise, pelo contrário, eles serão necessários, como vimos acima. Sobre isso, Lemos é enfática:

[A] proposta não é a de abandonar as análises específicas, a de substituir ferramentas analíticas por algumas poucas categorias totais. A análise em categorias tensivas no plano da expressão depende diretamente do estudo das formas específicas de cada linguagem – lembrando que as linguagens de manifestação que participam no sincretismo não perdem a sua forma em nome de uma forma total (LEMOS, 2021, p. 83).

Como mostraremos mais adiante, as análises individuais das linguagens de manifestação geram cifras tensivas que, individualmente, não refletem o sentido do objeto como um todo. Isso porque as manifestações podem seguir vetores em diferentes direções. Para ilustrar, em uma realização musical hipotética, o elemento sonoro musical poderia constituir-se de maneira a gerar efeito de grandiosidade ou, ainda, de solenidade. Todavia, se, por outro lado, o performer estivesse com o olhar mirado em sua audiência fazendo caretas debochadas, o efeito de sentido seria diverso daquela solenidade aferida pela análise do elemento sonoro musical. Assim, o sentido se dará nas relações entre as manifestações em jogo. No exemplo citado, o efeito gerado provavelmente será o de sátira, piada, etc., a depender das outras manifestações em jogo, bem como das condições contextuais. Nesse sentido, sobre as manifestações em jogo, Bonin diz:

Se reconhecemos no objeto traços de mais de uma linguagem em contato, então há, entre as presenças, uma medida que tensiona e configura a percepção do objeto, a

9 *Cifra tensiva* é um termo da metalinguagem da semiótica tensiva. O termo sugere uma equação subjetiva entre o estado de alma e o estado de coisas, ou seja, o modo como o sujeito apreende os acontecimentos, mais ou menos impactantes, que entram no campo de presença. Nos aprofundaremos nesse assunto no próximo capítulo.

ponto de essa tensão modificar o modo como cada linguagem separada é constituída naquela manifestação notadamente sincrética. (BONIN, 2019, p. 167)

A partir do pequeno exemplo dado acima, percebe-se que essa apreensão de sentidos do objeto como um todo modificaria a própria constituição das manifestações caso fossem pensadas de maneira individual, como aponta o autor. Fato que não contradiz o que foi dito sobre o analista possuir expertise de análise nas manifestações individuais, como vimos argumentando, aliás depende dela. Apenas a partir da análise individual e contraste de suas estratégias em consonâncias e dissonâncias é que se pode chegar a uma equação global da estrutura dos sentidos no sincretismo.

1.4.1 Sonoridade e teatralidade

Cabe agora levantar as linguagens de manifestação em jogo e pensar sobre o modo como elas se relacionam para um sentido global do ato performático. Em um primeiro momento, a resposta é evasiva pois necessita cobrir uma quantidade inumerável de diferentes propostas que cabem dentro do termo performance musical. No entanto, para iniciarmos nossa discussão, vamos considerar a performance musical de um solista de música instrumental. Isto porque como aponta Bonin, performances desse tipo, e isso aplica-se a outras formações também, “gozam de estabilidade histórica e estrutural dentro da linguagem musical, o que constrói uma certa ideia de normalidade com relação à sua constituição” (2019, p. 170). Além disso, a estabilização de uma prática cria expectativas consolidadas pelo tempo que, apesar de não garantirem definitivamente a composição final de fatores, tendem a uma maior constância do que formações mais recentes e experimentais.

Na apresentação de um instrumentista solo, então, além dos elementos sonoros musicais, uma outra presença constante é a própria visualidade, considerando toda a amplitude do termo, disponível ao enunciatário. Elemento que poderíamos subdividir em diversas outras subcategorias, como: gestos corporais, expressões faciais, vestimentas, cenário, etc. Por hora, a título de simplificar a exposição, vamos agrupar todos esses elementos no que Bonin chama de uma certa “visualidade, uma certa ‘teatralidade’ ou *presença cênica*” (*Id.*, grifo do autor). Todavia, ressaltamos que entre as próprias subcategorias elencadas podemos

chegar a diferentes cifras tensivas, mesmo em direções opostas, assim como argumentamos no exemplo sobre elemento sonoro musical e expressões faciais.

Considerando, *grosso modo*, esses dois blocos de manifestação, isto é, os elementos sonoros musicais (também sons do ambiente, público, etc.) e os demais elementos visuais em jogo, presentes em uma performance instrumental solística, resta saber se essas grandezas gozam de mesmo estatuto, se as quantidades de presença são equivalentes e se uma rege a outra ou se se implicam mutuamente na mesma proporção. Bonin nos indica um caminho para os questionamentos acima ao investigar a Música Cênica:

Existe, portanto, uma dependência entre as quantidades de presenças – musical e cênica – que o sujeito estabelece para o objeto que se forma em seu espaço tensivo, e uma *regência musical* que atua como uma força que mantém, para o sujeito, uma *base sensível* que se relaciona diretamente com a música enquanto linguagem matriz (BONIN, 2019, p. 168).

O autor, ao buscar recursos que descrevam a Música Cênica, explana sobre as quantidades de presença (musical e cênica) no objeto. Para Bonin, essas presenças apresentam-se sempre em correlação inversa, isto é, quanto mais de uma menos da outra. Além disso, ele considera a linguagem musical enquanto matriz a partir da qual as outras se mobilizam. Considerando o caso de uma performance musical instrumental solista, podemos pensar na presença cênica enquanto latência inerente à própria performance, como Gilberto Mendes descreve:

Parece que o teatro-musical vem daí, né? Daquilo do teatro que a gente faz, né? Razão porque a gente é ator também, é intérprete. A gente pisa muito no palco, a gente tem desembaraço, né? Mexe pra cá, vira pra lá, sobretudo o cantor. Está atuando, né? E a coisa dele [da música cênica] parece que surgiu da observação do que há de teatro também na interpretação musical... O pianista que entra, pega o piano, senta, não tá muito bom, levanta, acerta melhor; põe a partitura, ela cai no chão, ele pega... é um teatro isso aí. (MENDES *apud* BONIN, 2019, p. 169)

Todavia, em nosso caso, em que a presença cênica se refere substancialmente ao gestual do performer, nem sempre a relação precisa ser inversa. Um amplo movimento gestual do performer concomitante à execução de um acorde em *fortíssimo* não diminui a presença musical, ao contrário, pode reforçá-lo. Da mesma maneira, no caso de uma sequência de notas sendo tocadas em decrescendo até se tornarem inaudíveis, uma estratégia do performer pode ser utilizar apenas gestos (sem efetivamente tocar o instrumento) sugerindo o toque em

pianíssimo das notas que antecedem o silêncio. Nesse exemplo, o gesto estaria enfatizando a presença musical.

Podemos argumentar por considerar a linguagem musical como matriz do ato performático, o que parece fazer sentido no contexto deste trabalho. Isso se justifica pois, ao separarmos os elementos sonoros musicais das outras manifestações, por exemplo, ainda assim podemos ter um objeto que forme um todo de sentido, como é o caso de gravações de áudio. O inverso não se sustentaria, isto é, retirar o áudio de uma realização musical, restando apenas os elementos visuais, e tratá-lo enquanto um objeto autônomo. Por outro lado, reconhecem-se performances musicais em que o aspecto sonoro está no limite. E, assim, mesmo esse critério pode encontrar seus limites.

Ainda assim, quantificar essas manifestações e investigar os seus modos de contato é pertinente para descrever as características do objeto de estudo. Como aponta Lemos, “é preciso supor que há uma interação particular entre as formas da expressão que leva a uma certa linguagem sincrética e não a outra. Isso porque a junção do verbal com o visual nem sempre leva à mesma linguagem” (LEMOS, 2021). Da mesma forma, a junção entre música e visual, por exemplo, pode configurar linguagens diversas como ópera, teatro musical, música cênica, até mesmo videocliques e cinema, etc. Desse modo, a autora pondera que isso “nos leva a pensar que o sincretismo não deva ser uma ferramenta de classificação de linguagens” (*Id.*), mas tão somente uma ferramenta para sua descrição.

1.5 Contribuições semióticas para a delimitação do objeto

Nesse momento da discussão, percebe-se o grande número de fatores implicados na construção de sentidos em uma performance musical, bem como a complexidade de considerá-los em toda a sua amplitude. Isso porque, de um lado, existe um grande número de variáveis ao buscar um olhar integrador sobre performance musical, e, por outro lado, é preciso respeitar a própria natureza movente do objeto.

1.5.1 Os limites do texto

Diante de cenário tão amplo, com múltiplas possibilidades de abordagem, Greimas nos ajuda a dar os primeiros passos, do ponto de vista metodológico, ao colocar o problema da semiótica discursiva frente à crescente complexificação dos objetos estudados.

[...] tudo nos predispõe a colocar o problema da semiótica discursiva em termos de estratégia e de tática: uma estratégia de conjunto para uma dada disciplina, segundo a qual os objetos semióticos simples devem ser examinados antes dos objetos complexos; uma tática particular, para a abordagem de cada objeto discursivo, que consiste em adotar o nível ótimo de análise, o melhor apropriado ao objeto, permitindo deliberar, ao mesmo tempo sobre a especificidade de um texto e sobre os modos de sua participação no universo socioletal. (GREIMAS *apud* SCHWARTZMANN, 2018, p. 3)

Esse percurso proposto por Greimas, em termos de estratégia e tática, aponta caminhos para que o analista, dentro das especificidades do objeto, busque o que o autor chama de “nível ótimo de análise”. Schwartzmann aponta que “para Greimas, o texto era o nível de pertinência, ou, [...] o nível ótimo de análise, em que se podiam ver as estruturas significantes manifestadas” (SCHWARTZMANN, 2018, p. 3). Todavia, como vimos argumentando durante este capítulo, alguns dos aspectos que elencamos como pertinentes na construção dos sentidos de uma performance musical não apresentam-se materialmente representados no texto enunciado, sendo necessário relacioná-lo ao seu entorno sociocultural, seus usos e a *práxis* em que se insere.

Dentro dessa perspectiva, Luiz Tatit (1998), em seu livro *Musicando a Semiótica*, já apontava que os pesquisadores do discurso e do texto oscilavam entre dois enfoques interdependentes em suas investigações. Por um lado, incluindo na investigação elementos circundantes ao enunciado, todavia, algumas vezes perdendo o enfoque linguístico. De outro, concentrando-se exclusivamente nos elementos que garantiriam a coerência do discurso, em muitos casos caminhando para uma gramaticalização do texto, isto é, uma análise apenas dos aspectos internos do enunciado. Nas palavras do autor:

De um lado, os lingüistas buscam elementos para a abordagem dos fenômenos da interdiscursividade, intertextualidade, heterogeneidade discursiva ou, ainda, de polifonia. De outro, não podem deixar de preocupar-se também com os fatores de coesão e de coerência discursiva e textual. No primeiro caso, a adoção progressiva de uma interdisciplinaridade – que vai da sociologia à psicanálise, passando por domínios da filosofia e da inteligência artificial – acaba, por vezes, conduzindo a

pesquisa para fora da órbita propriamente lingüística, de modo que o texto torna-se apenas pretexto para uma verdadeira compulsão interpretativa. No segundo caso, a concentração excessiva sobre os fenômenos que garantem a coerência do discurso [...] muitas vezes caminha para uma gramaticalização do texto, com regras de reconhecimento e aceitabilidade completamente inadequadas a essa dimensão da análise (TATIT, 1998, p. 75).

Tatit já apontava os ganhos operacionais da semiótica no sentido de criar condições teóricas para abordar fenômenos polifônicos e interdiscursivos, todos considerados fenômenos de enunciação (*Id.*). Todavia, considerando o bordão do autor lituano, que ficou clássico na área semiótica, “fora do texto não há salvação” (GREIMAS, 1973, p. 10), é preciso encontrar, para a abordagem de objetos complexos, como é o caso da performance musical, justamente uma “saída do texto”, sem, contudo, deixar a órbita do projeto lingüístico, como advertia Tatit. Nas palavras de Schwartzmann:

A novidade está no que chamamos de “saída do texto”, isto é, na ultrapassagem do nível do texto-enunciado, nível historicamente eleito por excelência, e no redirecionamento das análises e pesquisas na direção dos objetos semióticos, de sua relação com os sujeitos, ou ainda, com os corpos dos sujeitos e com práticas e usos sociais (SCHWARTZMANN, 2018, p. 4).

Conforme o autor explica, essa “saída do texto” não se contradiz com a teoria semiótica já que uma leitura possível dentro dessa disciplina é a de que, como já apontamos acima, “não há nada que, para a semiótica, não seja texto. Tudo é texto. Não se pode levar a cabo uma análise sem que se tome uma dada grandeza semiótica como um texto.” (*Id.*, p. 2). Dessa forma, podemos considerar toda manifestação como texto ou propor uma semiotização da própria comunicação, dinâmica social, situações, etc.

Assim, as palavras de Greimas parecem mais advertir o estudioso a não seguir caminho calcado em impressões subjetivas e/ou perspectivas psicologizantes, que invalidariam os esforços da semiótica para constituir-se cientificamente, do que impor os limites descritivos do objeto. Isso significa que, no caso da realização musical, a depender da complexidade do objeto e do interesse que subjaz à análise, caberá ao analista identificar e, a partir de levantamento e investigação dos elementos envolvidos na produção dos efeitos de sentido no ato performático, traçar os níveis de pertinência de seus constituintes, ainda que rastros enunciativos não se encontrem no texto enunciado, mas, como argumentaremos aqui, podem relacionar-se com o ato de maneiras menos explícitas, como por coerções sociais ou por demandas de uma determinada práxis. Sobre isso, Greimas e Courtés explicam que:

Nem o texto é, portanto, um limite, uma baliza, sendo antes um limiar que pode ou não ser ultrapassado, a depender das escolhas ou interesses do analista, nem a análise semiótica se reduz à sua própria metodologia, na medida em que o que a define são os procedimentos de descrição, regidos sempre pela simplicidade, pela exaustividade e pela não contraditoriedade (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 194).

A citação prevê a dinâmica adaptativa que a teoria semiótica viria a enfrentar frente a novas problemáticas e à crescente complexificação dos objetos. Ainda que se admita a movência necessária ao amadurecimento teórico-metodológico, os autores não abrem mão de princípios que garantam uma abordagem científica: a descrição simples, exaustiva e não contraditória (HJELMSLEV, 2003, p. 11).

1.5.2 A performance musical entre enunciadador e enunciatário

Como discutido até aqui, a performance musical constrói-se como um objeto complexo e dinâmico que possui uma rede de relações dialógicas que influem em seus sentidos. A partir disso, mostra-se improdutivo almejar definir rigidamente seus limites descritivos bem como propor caminho fixo para sua abordagem, já que a própria constituição do objeto pode variar grandemente. Todavia, apesar de sua natureza dinâmica, o método de investigação não deve se confundir com uma abordagem aleatória feita caso a caso, mas deve-se entender as condições de suas realizações e de suas relações. Como explica Fiorin sobre a movência ou instabilidade de valores no discurso:

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

Em outro trabalho (LEMOS, 2019), levamos em consideração elementos específicos das performances analisadas: música/áudio, gesto corporal e expressão facial, vestimenta, instrumento e escolhas de câmera (considerando que se tratava de performances

capturadas em vídeo). A movência, como vimos falando, faz com que a definição de seus componentes por meio de uma lista seja pouco produtiva. Isso porque, em nova análise, poderíamos elencar outros fatores que se apresentassem pertinentes à análise, assim como prescindir de alguns componentes citados acima. Elementos podem estar mais ou menos salientes: um cenário pode ser completamente neutralizado por escolhas da gravação, por exemplo.

Assim, entre os limites do excessivamente restrito do texto (no nosso caso, o musical) e excessivamente aberto de todas as relações intertextuais e interdiscursivas que se colocam para a análise, como colocado por Tatit, Barros sugere uma articulação por meio da instância enunciativa:

Reconstrói-se a enunciação, por conseguinte, de duas perspectivas distintas e complementares: de dentro para fora, a partir da análise interna das muitas pistas espalhadas no texto; de fora para dentro, por meio das relações contextuais — intertextuais do texto em exame. A enunciação assume claramente, na segunda perspectiva, o papel de instância mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico. (BARROS, 2005, p. 78)

Assim, é preciso ter em mente que assistimos a *performances* musicais e o que parece estar realmente em jogo é esse contrato enunciativo: um espectador busca uma experiência musical proporcionada por outro sujeito; esse segundo sujeito oferece ao primeiro uma performance musical. Se o ato performático é de fato um sincretismo, uma composição de variadas manifestações, há um centro dêitico que organiza todos os demais valores: esse centro em torno do qual giram todos os elementos da performance é a relação pressuposta de alguém que enuncia e alguém que acolhe a enunciação. Entre enunciador e enunciatário, a performance.

O eixo enunciador-enunciatário oferece assim a referência de escolha, a cada caso, dos elementos pertinentes para a análise da performance. O pesquisador deverá se perguntar, a cada vez, quais os fatores que estão influenciando a apreensão do ato performático. Longe da indefinição aberta, essa escolha pela enunciação nos oferece um parâmetro de escolha constante, que torna, por isso mesmo, comparáveis as performances mais variadas. Também aí não perdemos a centralidade da música, uma vez que ela está na raiz do contrato que se estabelece entre enunciador e enunciatário.

1.5.3 De volta ao contexto

Como foi levantado na discussão acerca da noção de contexto e de intertextualidade, a abrangência dos estudos sobre performance para além da materialidade do som pede a inclusão de considerações “extra-textuais” que vão desde os gestos, o ambiente, a expectativa do público, até as obras e performances com as quais se estabelecem diálogos, os códigos estilísticos de dada época, enfim, o social, a sociedade, a história. Entre essa enormidade inapreensível e o excesso restritivo da performance, foi preciso encontrar um objeto que fizesse jus ao que se pode chamar de ato performático.

Em vez de lançarmos mão de listas e tipologias de atos, buscamos o elemento constitutivo de uma performance, que são os sujeitos desse evento. Sem o enunciador e o enunciatário, a performance se desfaz. Ao tomar esse eixo dêitico pressuposto como articulador dos elementos essenciais, dos valores relevantes da performance, podemos separar o principal do acessório, o interno do externo e, assim, dar conta das movências do objeto sem perder, a cada caso, o que lhe é constitutivo. Esse movimento também redefine o que será intertextual, ou seja, tudo aquilo com que a performance dialoga, mas que não é parte inerente do ato.

1.6 Para a definição do objeto

Percebe-se, pela discussão empreendida até aqui, que estamos justamente traçando as condições de análise e apontando as relações que se estabelecem, mais ou menos explicitamente, para a construção de sentidos na performance de violão solo. Assim, vimos que, no contexto da música de concerto ocidental, a notação possui uma estreita relação com o fazer performático, se configurando, no entanto, como um objeto distinto. Em outras palavras, o performer parte de um fazer interpretativo, em relação à notação, e a partir dessa leitura, então imbuído do fazer persuasivo, constrói sua enunciação, a performance musical, portanto, outro objeto.

Todavia, além da interpretação dos elementos notados, a atividade do performer partirá de um novo suporte para sua enunciação, logo, coerções de outras ordens se

apresentarão, além de estar sujeito a imprevisíveis variáveis inerentes ao próprio ato. Ainda assim, nota-se a inter-relação, e poderíamos dizer interdependência, entre essas duas instâncias, já que a notação do compositor visa o ato performático, enquanto a atividade do intérprete parte da notação enquanto texto-base para construir sua enunciação.

Contudo, para além dos sons musicais, vimos que na realização musical o performer tem à disposição outras linguagens de manifestação, como gestos, expressões faciais, vestimentas, etc., também constituintes do ato performático como um todo, que podem configurar escolhas deliberadas ou não do performer. Tais recursos apresentam-se materialmente representados no enunciado musical e também são importantes para a construção de sentidos. Sendo assim, classificamos o ato performático enquanto um objeto sincrético e fizemos considerações a respeito das possibilidades para sua investigação, bem como de suas especificidades.

Além disso, a performance musical, considerada em toda a sua completude, não deve ser direcionada, do ponto de vista analítico, exclusivamente pela sua constituição estrutural e pelas suas relações internas, ainda que essas últimas possuam grande relevância, mas também pelos diálogos que estabelecem com outros enunciados, assim como com instâncias de mais difícil apreensão, como sociedade, cultura, costumes, decoro, etc. Essas relações podem se estabelecer em diversos níveis, de maior ou menor impacto, assim como os efeitos de sentido oriundos dessa relação/tensão podem se configurar das mais diversas maneiras.

Dentro desses níveis, explanamos sobre um tipo específico de relação dialógica, a intertextualidade (heterogeneidade mostrada e não-marcada). Nesse tipo de relação, o outro é mostrado no enunciado mas não há demarcação entre o eu e o outro. No segundo caso, aproveitando a classificação de Authier, da heterogeneidade não mostrada, tratamos de forma ampla a relação entre texto e contexto, isto é, a partir do estabelecimento de diálogos de diferentes ordens, seja com a situação ou o ambiente da performance, seja com grupos de enunciados referentes a uma certa tradição, e mostramos que essa relação pode marcar-se no discurso de maneira mais explícita ou não.

Ao movimento de abertura para o intertextual e o contextual, segue-se a necessidade da delimitação. A movência típica do ato performático – aliás, não apenas o musical – torna todo recorte descritivo de difícil determinação. Elementos mais pertinentes num caso podem se mostrar infrutíferos em outros, sobretudo se queremos abarcar performances mais contemporâneas e experimentais. O fator constante, como argumentamos,

é a enunciação. O eixo enunciador-enunciatário distribui valores, estabelece importâncias e, assim, recorta limites: os limites constantes na relação enunciativa, os limites adequados a cada caso.

2

Semiótica tensiva e performance musical

Neste capítulo, investigaremos mais a fundo algumas características de nossa opção teórico-metodológica, a semiótica tensiva, levando em conta sua operacionalização na análise do ato performático. Para isso, faremos um breve retrospecto de nosso percurso na semiótica para, ao mesmo tempo, traçar os motivos dessa escolha teórica. Na sequência, o objetivo será apresentar e discutir pontos da teoria estritamente necessários para o desenvolvimento da pesquisa, tendo em vista uma apresentação amistosa da abordagem tensiva para um leitor não familiarizado. Outros aspectos da teoria, que talvez aqui sejam tratados lateralmente, serão retomados no momento da análise, à medida que se mostrarem necessários. Vale lembrar que nosso percurso com a visada semiótica iniciou-se em nossa dissertação (2017), que tomou como problemática o estatuto do intérprete musical. O que propomos agora é um aprofundamento das discussões levantadas no mestrado, visando, em última instância, o conceito de práxis enunciativa na construção de sentidos da performance musical.

2.1 Semióticas musicais

Cabe fazer um breve retrospecto da investigação semiótica aplicada à música que, a propósito, já apresenta uma rica contribuição tanto em número de trabalhos quanto em perspectivas teóricas e analíticas. Sendo assim, tratada de maneira ampla, o termo semiótica musical na verdade se refere a várias semióticas musicais, visto a grande multiplicidade de abordagens. Jean Jacques Nattiez atribui a essa pluralidade de perspectivas, basicamente, dois motivos:

- 1) As investigações que, desde o final do século XIX, as quais se atribuiu o rótulo semiológico, invocam diferentes orientações epistemológicas e têm um passado científico extremamente diverso;
- 2) Ninguém parece ter proposto um paradigma de análise suficientemente coerente, um *corpus* de métodos universalmente aceito, de modo a que se possa falar da semiologia como uma disciplina autônoma e homogênea (NATTIEZ, 2002, p. 8).

Sobre o primeiro ponto levantado pelo autor, de um modo geral, podemos pensar em dois eixos norteadores para a semiótica, um com raízes em Charles Sanders Peirce e outro

em Ferdinand de Saussure. Do primeiro, considerando os autores que se dedicam à música, têm grande saliência os trabalhos fundadores do próprio Jean Jacques Nattiez (2005) e, posteriormente, outros pesquisadores como Kofi Agawu (2009), Raymond Monelle (2000), David Lidov (2017), Naomi Cumming (2000), apenas para citar alguns. No segundo, temos como pioneiro Eero Tarasti (2012), via Greimas, seguido por Márta Grabócz (1996). Nessa mesma linha francesa, tem-se a semiótica da canção de Luiz Tatit (2007), proposta sobre a qual outros pesquisadores, mais recentes, se apoiaram para expandir a investigação para outros objetos, como a música de concerto. Entre eles podemos citar alguns, como Ricardo Monteiro (2002), Cleyton Fernandes (2014), Antonio Vicente Pietroforte (2015), José Roberto do Carmo Júnior (2007), Marina Maluli César (2017), Lucas Shimoda (2020), Gustavo Bonin (2019), Felipe Mello (2020).

Essa divisão é um tanto grosseira e muitos desses pesquisadores buscam ancoragem também em outros autores da filosofia, da linguística, etc., apresentado novas abordagens e perspectivas. Da mesma forma, alguns autores estabelecem interessantes paralelos entre as duas vertentes. Além disso, os objetos de estudo nessas pesquisas são os mais variados possíveis, como performance musical, educação musical, timbre, partitura gráfica, música cênica, etc. No entanto, esse ligeiro mapeamento e conhecimento de perspectivas nos ajuda, como em formulação sugestiva de Nattiez, a “estabelecer pontes entre as teorias, compreendendo como elas se completam, se contradizem, ou se ignoram” (NATTIEZ, 2002, p. 10). Fernandes sintetiza as vertentes semióticas (peirciana e saussuriana) da seguinte maneira:

Enquanto esta [a piereana] se fundamenta, principalmente, no signo e na filosofia da significação, aquela [a saussuriana] está preocupada em verificar a forma como se constrói o sentido dos textos, quer sejam verbais, musicais, pictóricos, gestuais ou quaisquer outros que se constituam enquanto linguagem (FERNANDES, 2017, p. 20).

Fernandes descreve concisamente os alicerces norteadores das duas perspectivas sobre as quais se desenvolveram variadas concepções de abordagem. Assim, como vimos no primeiro capítulo, as teorias estão em constante movimento, incorporando, abandonando, adaptando, retomando, complexificando as noções que sustentem suas bases epistemológicas, para que, dessa forma, acompanhem as mais novas e diversas demandas oriundas da pesquisa, bem como da natureza do objeto.

2.2 O papel do performer dentro dos modelos teóricos de Nattiez e Tarasti

Dentro desse amplo cenário teórico, nossa predileção pela semiótica tensiva, como perspectiva norteadora, iniciou-se na busca de ferramentas que subsidiassem a investigação iniciada em nosso mestrado, como já mencionamos. Dessa forma, ao traçar as estratégias de escolha da perspectiva teórica a ser tomada na pesquisa, seguimos caminho em consonância com o pensamento de Nattiez, segundo quem “o objetivo deveria ser sempre o de buscar o modelo ou as proposições mais adequadas em função de sua própria concepção da música, de sua própria leitura crítica da musicologia e da avaliação de suas necessidades” (NATTIEZ, 2002, p. 10).

Nesse sentido, em um primeiro momento, pesquisando sobre as principais vertentes da semiótica musical, não encontrei lastros para minha investigação nem nas propostas do próprio Nattiez, e menos na de Tarasti, autores pioneiros na semiótica musical. Isso porque ambos, em seus trabalhos, desconsideram ou tratam lateralmente a atividade do intérprete musical, cerne das minhas preocupações à época. Naquele momento, essa foi a leitura que fiz dos autores e, rapidamente, explico as minhas razões.

Os trabalhos de Nattiez foram muito bem acolhidos na área musical e, a nosso ver, as duas principais razões para isso foram, em primeiro, o fato de levar em conta os métodos de análise já utilizados na área e, em segundo, por possibilitar, através do modelo tripartido, uma espécie de mapeamento dos sistemas analíticos correntes nos estudos musicais bem como traçar os limites de suas abrangências. Sendo assim, o modelo possibilitou a passagem do nível analítico para um nível meta-analítico e assim possibilitou um maior alcance em sua abordagem (COOK, 1996, p. 106), além de melhor delinear a abrangência de uma determinada análise. Nattiez não propõe um novo método analítico, mas organiza e relaciona os já existentes. Cook faz consideração semelhante ao citar o livro *Music and Discourse* do autor francês:

Music and Discourse apresenta a semiótica da música não tanto como um modelo de análise, mas como um quadro dentro do qual música e discurso sobre música podem ser entendidos como construtos simbólicos¹⁰ (COOK, 1996, p. 106).

10 Tradução nossa do inglês: “*Music and Discourse* presents the semiotics of music not so much as a method of analysis, but as a framework within which both music and discourse about music can be understood as symbolical constructs”.

Nattiez diz, então, que uma forma simbólica não se constitui apenas por um nível/dimensão, mas três: nível *poiético*, relativo ao processo criador; nível *estésico*, relativo ao processo receptor; e o nível *neutro*, relativo aos vestígios materiais da forma simbólica. Esta constitui a face do modelo tripartido, baseado em Jean Molino, que Nattiez apresenta em sua semiótica musical. O autor, em seu artigo “O Modelo Tripartite da Semiologia Musical” (2002), apresenta sua proposta com vistas à análise do trecho inicial da peça *La Cathédrale Engloutie* de Debussy. Ao explicar sobre seu escopo teórico, o autor já antecipa algumas questões que poderiam gerar ruído em sua proposta. Nattiez apresenta então três problemas para, em seguida, posicionar-se a respeito dos tópicos levantados. Todavia, gostaria de mencionar apenas o terceiro, a respeito do papel do intérprete dentro do modelo tripartite. Citemos o autor:

O terceiro problema, que está longe de poder ser negligenciado, refere-se ao lugar do intérprete – cantor, instrumentista ou regente – dentro do esquema tripartite [...] no contexto da música ocidental, o intérprete é mesmo alguém que *interpreta*, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura. Por conseguinte, se couber, em determinada análise, que sejam levadas em consideração as opções específicas de um intérprete, penso que estas devem fazer parte da análise estética. (NATTIEZ, 2002, p. 22)

Não queremos reduzir o pensamento do autor à citação acima, mas percebe-se, que, para Nattiez, ao intérprete é negada uma dimensão *poiética*. Ao excluir o intérprete desse lugar de criação, o autor acaba por desconsiderar a música enquanto arte performática. A dupla articulação de modalidades na atividade do performer (interpretativo e persuasivo), pela qual argumentamos no primeiro capítulo, não encontra lugar em seu modelo. Isso fica ainda mais patente no momento de sua análise da obra de Debussy. De considerações sobre as intenções do compositor, via partitura, cartas, documentos de época, etc., parte-se para o ouvinte. Ao performer é negada a *poiética*; à música é negada sua materialidade sonora. Não queremos descreditar o mérito da proposta do autor, todavia, ela se mostrava muito destoante de nossas necessidades de pesquisa, a saber, investigar o estatuto do intérprete musical partindo do princípio de que a música é uma arte performática.

É certo que poderíamos examinar a possibilidade de adaptação do modelo às nossas necessidades, já que, como mencionamos, as teorias também acompanham os movimentos referentes às novas demandas. No entanto, não encontramos caminho orgânico para essa empreitada, pois, ainda que considerássemos o intérprete situado em uma dupla dimensão (estésica e *poiética*), que ferramentas teríamos para investigar seu estatuto?

Lembremos que Nattiez não construiu um modelo de análise, apenas situou os já existentes e demarcou seus alcances. Desse modo, o modelo do autor não proporcionaria nada a mais do que as próprias ferramentas constitutivas da área musical já tinham a oferecer.

A aproximação com os trabalhos de Eero Tarasti, por sua vez, foi ainda menos proveitosa, mesmo considerando que o autor parte de mesma filiação epistêmica que a semiótica tensiva, isto é, os trabalhos de Greimas, que, a propósito, foi professor de Tarasti. A principal razão foi a mesma que a apontada nos trabalhos de Nattiez, ou seja, a desconsideração na teoria da atividade do performer. Além disso, existem outras características, diferentemente dos trabalhos de Nattiez, que não apenas não nos foram convidativas como também, a nosso ver, fizeram com que seu trabalho tivesse muito menos alcance nos estudos musicais. Em primeiro lugar, a utilização de uma terminologia completamente exterior à área musical sem trazer qualquer ganho significativo, além de não trazer nenhuma nova perspectiva considerável; e, em segundo, através de uma livre aplicação da teoria de Greimas, importar um modelo analítico que, nas palavras de Nicholas Cook, faz com que seja “difícil ler [as análises] como outra coisa senão a ilustrações da teoria”¹¹ (COOK, 1996, p. 113).

Falemos, rapidamente, sobre esses dois pontos levantados para, em seguida, chegarmos a considerações sobre o performer na teoria de Tarasti. Em relação à sua utilização terminológica, o que vemos, basicamente, é a substituição de termos consolidados na análise musical por outros oriundos de sua proposta, importados de Greimas, sem trazer, com isso, acréscimo significativo ao termo substituído, o que torna mais difícil o processo de leitura por seu público-alvo. Nicholas Cook, sobre o livro *A Theory of Musical Semiotics* de Tarasti, diz que esse texto é “desnecessariamente hostil ao seu leitor”¹² (*id.*, p. 119). A título de exemplo, o autor utiliza o termo “atores” para se referir ao que na música se convencionou chamar motivos ou temas; ao dizer “isotopias”, refere-se à seção (*id.*, p. 113-114).

Quando comparamos a teoria de Greimas à adaptação que Tarasti faz dela aplicando-a à música, alguns pontos mostram-se incoerentes. A teoria do autor lituano procura explicar os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu *plano do conteúdo*, sob a forma de um *percurso gerativo*. Esse percurso é estabelecido por três níveis de abstração – a primeira etapa, mais abstrata, recebe o nome de nível fundamental, a segunda, de nível narrativo e a terceira, mais à superfície, de nível discursivo. Assim, o sentido de um texto

11 Tradução nossa do inglês: “It is hard to read them as other than illustrations of the theory”.

12 Tradução nossa do inglês: “*A Theory of Musical Semiotics* is an unnecessarily user-hostile book”.

depende da relação entre os três níveis (BARROS, 2005). Tarasti faz considerações apenas no nível narrativo para descrever os sentidos do texto (partitura).

Além disso, como mostra Fernandes, “a semiótica destina-se a investigar a relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo das linguagens, compreendendo o que, desde Saussure, entende-se por *semiose*” (FERNANDES, 2014, p. 82). Basicamente, no plano do conteúdo temos o percurso pelo qual construímos as significações de um texto e, no plano da expressão, o meio pelo qual ele é manifestado. Assim, a título de ilustração, se pensarmos num texto escrito de cunho jornalístico, temos que o plano da expressão (totalidade dos signos gráficos) serve, em suma, apenas como veículo para o plano do conteúdo (significações), isto é, o fato noticiado. No entanto, em textos esteticamente trabalhados, a relação entre expressão e conteúdo é mais complexa. Em uma poesia concreta, por exemplo, a disposição, tamanhos, planos, cores, etc., em suma, como o texto é manifestado (plano da expressão), vão se compor com os elementos verbais para construir os sentidos do texto. Em outras palavras, os sentidos se farão na relação que se estabelece entre os planos do conteúdo e da expressão. Em textos de caráter estético mais evidente, é impossível compreender a geração de sentidos no plano do conteúdo a partir da abstração dos componentes do plano da expressão, isto é, em textos dessa natureza, a configuração do plano da expressão tende a possuir uma relação direta com componentes basais do plano do conteúdo.

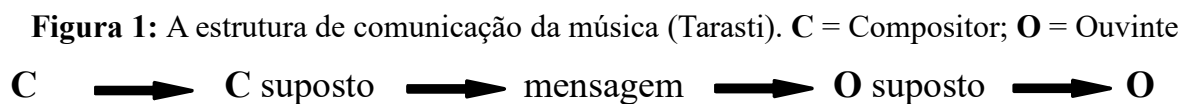
Nesse sentido, percebe-se que nos estudos musicais o plano da expressão – o som no caso da performance, e o aspecto gráfico da notação no caso da partitura – tem proeminência em relação ao plano do conteúdo, esse já mais controverso na área musical. Tarasti, por sua vez, em sua análise, faz uma espécie de homologação direta entre os planos, em uma relação de um para um: determinado motivo representa o *ator Y*, determinado tema representa o *ator B*, e assim por diante, em muitos casos em forma mesmo de sugestão. Como Cook nos exemplifica:

Tarasti estabelece uma lista sistemática dos vários componentes modais possíveis, e tenta sugerir ao que cada um deles poderia corresponder na música. (“Não-poder não-fazer”, por exemplo, poderia denotar “uma diminuição de tensão sem que quaisquer recursos técnico-musicais tenham contribuído para essa diminuição”)¹³ (COOK, 1996, p. 114).

13 Tradução nossa do inglês: “Tarasti sets out a systematic list of the various possible modal compounds, and tries to suggest what each of them might correspond to in music. (‘Not-can not-do’, for instance, might denote ‘a decrease of tension without any music-technical resources contributing to that decrease’)”.

Em outras palavras, o autor se esquia da discussão sobre os modos de instauração de relações entre os planos. Com isso, coloca em risco a própria validade científica da abordagem, já que imbui a análise de perspectivas subjetivas. Em nossa visão, Tarasti importa a proposta de Greimas entrecortadamente, isto é, descarta aspectos relevantes da teoria, perde-se do percurso originalmente proposto. Além do mais, vale lembrar que, apesar de sua pretensão universalizante, a proposta original de Greimas foi estruturada a partir das demandas de significação dos textos verbais. No entanto, como aponta Fernandes, a proposta “não alcançou o mesmo êxito [...] na análise de objetos cujos significantes pertenciam a textos não verbais, como a música” (FERNANDES, 2012, p. 12).

Por fim, retomando o papel do performer dentro da abordagem semiótica de Tarasti, consideremos o texto do autor intitulado “A Música como Arte Narrativa”. No subtópico “O sujeito da narração musical”, Tarasti explana sobre os níveis enunciativos implicados em um texto, ou seja, faz considerações sobre o enunciador, enunciador pressuposto, narrador, enunciatário, enunciatário pressuposto, etc. Em seguida, apresenta um modelo adaptado para o contexto musical, reproduzido abaixo:



Fonte: Tarasti (2013, p. 77)

Percebe-se pelo modelo acima que, assim como em Nattiez, a música não é considerada como uma arte performática: o performer é descartado. Tarasti endereça o enunciado do compositor (a partitura) em uma via direta para o ouvinte. Como se os ouvintes fossem às salas de concerto assistir/apreciar notações musicais. Assim, considerando esse modelo, na melhor das hipóteses, o performer é um mensageiro da voz de alguém, um sujeito sem voz própria.

Apesar das críticas aqui dirigidas a Nattiez e Tarasti, é importante destacar que os trabalhos dos autores são muito relevantes, não somente pelas propostas em si, mas também pelo caminho que abriram dentro da área musical. Uma das marcas do pioneirismo reside na falta de paralelos para impulsionar ou se contrapor dentro da área de destino. Daí, pode resultar um pouco injusto, após tantos anos, apontar inconsistência sobre aspectos que à época nem estavam na pauta da discussão acadêmica. A ideia não é retirar o mérito dos autores, que são incontestáveis, mas tão somente apresentar as lacunas que nos levaram à semiótica

discursiva, em especial ao seu desdobramento tensivo. É pelas razões discutidas acima que não chegamos à semiótica discursiva por sua vertente musical, como talvez fosse de se esperar, mas sim diretamente pela linguística.

2.3 Enunciação musical

Através dessa busca por situar o intérprete, bem como os outros atores da cena performática (compositor e ouvinte/espectador), chegamos às questões enunciativas, via Benveniste. O aparato epistêmico elaborado pelo autor, a nosso ver, apresenta uma visada muito esclarecedora para a cena performática, sem precisar de grandes adequações para fazer considerações na realização musical. As formulações enunciativas já se apresentavam aproximadas de nossas indagações, sendo necessário, naquele momento, investigar o modo de operacionalizar as formulações segundo as necessidades da área musical.

Sumariamente, o autor nos mostra que para que seja possível a passagem do sistema virtual compartilhado por uma determinada comunidade linguística (língua) para a sua realização (fala) é necessário um ato enunciativo. Em outras palavras, para que seja possível passar das condições virtualizadas anteriores à performance para a própria realização performática, é necessário que ocorra um ato enunciativo, em nosso caso, um ato de tocar, cantar, reger, etc. Assim, segundo Benveniste, a enunciação “é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (2006, p. 82). O autor diz, ainda, que o ato enunciativo pode ser descrito a partir de três categorias: pessoa (eu – tu), tempo e espaço; ou, nos termos do linguista, *ego, hic et nunc* (eu, aqui e agora). Ao apresentar as categorias em latim, o autor marca que elas estão presentes em todo ato de linguagem, e não exclusivas de uma determinada linguagem. O que muda é a forma como cada linguagem irá expressá-las.

Outro ponto importante é a diferenciação entre a enunciação e enunciado, objetos distintos que se implicam. Enquanto a enunciação se refere ao ato, o enunciado refere-se à materialidade resultante do ato. Ao incorporar o conceito de enunciação na semiótica, os esforços iniciais de Greimas são a de “desvinculá-la de uma manifestação ligada a um sujeito ontológico e defini-la como sujeito lógico (MANCINI, 2019, p. 68), ou seja, conceber a enunciação como instância logicamente pressuposta pela existência de um enunciado.

A partir desses princípios basilares, aqui descritos sinteticamente, pudemos, em nossa dissertação (LE MOS, 2017), aprofundar a discussão e investigar alguns de seus desdobramentos, como, por exemplo, o modo como as categorias enunciativas apresentam-se no discurso musical, os recursos de debreagem e embreagem, a enunciação-enunciada e a enunciado-enunciado, entre outros. Para muitas dessas categorias, apresentamos formulação aplicada à performance musical, mas, em alguns casos, não conseguimos estabelecer um paralelo satisfatório, como para o conceito de embreagem.

Sendo assim, olhar para a performance musical a partir da perspectiva enunciativa foi bastante elucidativo e, em nosso caso, significou condições sobre as quais não era mais possível desconsiderar o performer na pesquisa. Isso porque o enunciado *performance musical* tem como pressuposição lógica um ato enunciativo do performer, e não do compositor. O ato enunciativo do compositor resulta no enunciado notação gráfica (partitura). Como já argumentamos em nossa dissertação, bem como no primeiro capítulo, esses objetos se implicam, todavia, são objetos distintos. É preciso conhecer o alcance dos dois enunciados (performance e notação) sem contudo confundi-los, ou seja, tratar um pelo outro. Apesar da aparente simplicidade dessas considerações, muitas vezes, isso não se vê refletido na pesquisa em performance. Os objetos são frequentemente trocados.

A abordagem da performance musical como ato enunciativo trouxe contribuições significativas não só por situar a atividade do intérprete, mas também por permitir a operacionalização das categorias enunciativas no contexto performático. A partir disso, nos foi possível identificar as marcas da enunciação no enunciado e/ou o seu apagamento, bem como os efeitos de sentidos daí decorrentes. Além de tocar em questões como estratégias discursivas, veridicção e sincretismo. Todavia, as questões enunciativas, quando situadas no percurso gerativo do sentido proposto por Greimas (plano do conteúdo), integram o terceiro nível de descrição (sintaxe discursiva), nas relações mais de superfície, na discursivização da língua. Diante do esquema do linguista lituano constatamos algumas insuficiências em considerá-lo para o contexto musical, sobretudo devido a dois pontos que, inclusive, já haviam sido apontados por Fernandes em sua dissertação.

- a) o percurso coloca em evidência o chamado plano de conteúdo da linguagem e, em certos casos de semióticas não verbais, este pode não estar no centro de interesse. O proveito da análise talvez recaia, nesses casos, na forma como a linguagem musical se apresenta e, portanto, estaria no plano de expressão.
- b) talvez, o plano de conteúdo do signo musical seja intraduzível para a metalinguagem verbal e incapaz de preencher todos os níveis do percurso gerativo,

claramente estruturado para atender as demandas de significação dos textos verbais (FERNANDES, 2012, p. 12).

A semiótica tensiva propõe uma abordagem mais dinâmica ao processo de significação, incluindo no debate e dando grande relevo à dimensão sensível dos discursos. Não se trata de um abandono da proposta de Greimas, mas um desdobramento frente a novas demandas teóricas e à complexificação dos objetos. Nesse sentido, propondo novas formulações diante das insuficiências iniciais do modelo, como as apontadas acima por Fernandes para o caso da música. Nas palavras de Mancini, “Zilberberg e outros permitiram algumas aberturas para a semiótica greimasiana que realinharam a teoria a desafios contemporâneos que fugiriam do escopo das propostas iniciais” (MANCINI, 2019, p. 65).

Sendo assim, marcado nosso percurso inicial até a semiótica, vamos agora destacar alguns pontos teórico-metodológicos da perspectiva tensiva, visando sua abordagem na pesquisa em performance musical.

2.4 Semiótica tensiva na performance musical

Claude Zilberberg, ao propor um renovado vocabulário à metalinguagem semiótica e ao colocar em relevo a dimensão sensível na investigação do sentido, encontrou “as pistas de um novo caminho para a semiótica” (TATIT, 2019, p. 11). A semiótica tensiva, elaborada e desenvolvida pelo semioticista francês e outros autores, procura oferecer um modelo que contemple a dinâmica e instabilidade dos valores do discurso, ao mesmo tempo que concebe os conteúdos veiculados de forma mais abstrata. Esse movimento proporcionou uma ampliação significativa do horizonte de atuação do semioticista, tanto ao contemplar um conjunto mais amplo de objetos quanto ao promover o diálogo entre diferentes níveis da própria teoria (plano do conteúdo e da expressão, por exemplo).

Zilberberg recorre à musicóloga Gisèle Brelet e importa conceitos e raciocínios da área musical, propondo um vocabulário que melhor atende a movência de valores inerente aos discursos. Dessa forma, incorpora à semiótica conceitos como andamento, tonicidade e intensidade. Em consonância com Tatit, pode-se dizer que o projeto do semioticista era o de “procurar o ritmo, o tempo, o afeto, o acento e demais concepções tensivas no âmago da própria estrutura” (*Id.*, p. 12), possibilitando, assim, a análise das grandezas dinâmicas e

instáveis do discurso. De antemão, percebe-se o proveito de investigar a perspectiva tensiva aplicada à performance, já que muitas das dificuldades de pesquisa na área de performance, como vimos apontando no decorrer do primeiro capítulo, decorrem, justamente, da dificuldade em se considerar a dinamicidade e movência inerentes ao ato performático, em nosso caso, na construção de seus sentidos. Preocupações que vão justamente ao encontro das do semiótico francês ao formular o esquema tensivo.

Além disso, vimos também que a música, por seu caráter mais abstrato, encontrava obstáculos na investigação do seu plano do conteúdo pelo percurso gerativo do sentido de Greimas, “estruturado para atender as demandas de significação dos textos verbais” (FERNANDES, 2012, p. 12). No esquema tensivo, o que se propõe é uma espécie de “prosodização do conteúdo”, isto é, descrever suas oscilações, movimentações, acentos e, com isso, “oferecer um modelo eficaz para se compreender também os aumentos e diminuições típicos das apreciações que realizamos do sentido abstrato” (TATIT, 2019, p. 16). Tatit vai ainda mais longe ao se referir às linguagens poéticas. Segundo o autor, nessas linguagens o principal interesse pode não residir na investigação do seu plano de conteúdo.

Com seus recursos reiterativos e particularizantes, provoca o retorno continuado à instância fonética ou gráfica e o adiamento constante de uma definição clara dos elementos do plano do conteúdo, ainda que permita a convivência dos ouvintes ou leitores com alguns lampejos interpretativos que vão se modificando ao longo do tempo. Enfim, o que permanece na linguagem poética é o regresso ao plano da expressão. Nem sempre há compromisso com a clareza do conteúdo. (TATIT, 2019, p. 128)

Percebe-se pela breve exposição feita até aqui sobre a semiótica tensiva que não houve um abandono do pensamento greimasiano, mas sim uma transferência de pontos de vista. Mancini, ao recorrer a Fontanille, diz que essa movimentação pode ser mais devidamente descrita por um duplo deslocamento: o primeiro, passando da ênfase das estruturas para as operações e os atos; e o segundo, passando das oposições discretas para as diferenças graduais e tensivas (MANCINI, 2019, p. 130). Em outras palavras, buscou-se instrumentalizar a semiótica com um conceitual que possibilitasse descrever a movimentação/dinâmica das grandezas discursivas dentro de um campo perceptivo que oscila dentro de um *continuum*.

2.4.1 Intensidade e extensidade

Zilberberg, em seu texto basilar *Síntese da Gramática Tensiva*, nos diz que “três dados mereceram nossa atenção, porque o sentido é tributário deles, sob diversos aspectos: a estrutura, porque formula; o devir, porque orienta; o andamento, porque dirige a duração do devir” (ZILBERBERG, 2006, p. 168). Assim, o autor destaca a relevância das categorizações e relações internas aos enunciados (estrutura), a colocação em movimento dessa estrutura (devir) e, por fim, a qualidade desse movimento (andamento). Nessa formulação, o autor mostra-se tributário de sua herança greimasiana ao mesmo tempo em que lhe aponta um novo direcionamento. Isso porque, no tripé apresentado, retoma aspectos advindos da teoria greimasiana (estrutura e devir), mas considera a abordagem insuficiente sem a consideração de sua tensividade (andamento). Dito de outra forma, ao mesmo tempo em que mantém as bases epistemológicas que sustentam a proposta de Greimas, fornece “à teoria uma possibilidade de passagem de categorias mais topológicas para categorias mais temporalizadas” (LEMOS, 2021), dando relevo à movência, à instabilidade e à dinâmica dos valores no discurso. Em seguida, ao apresentar as bases de sua formulação tensiva, o autor explica que o estruturalismo privilegiou as microestruturas e negligenciou a elasticidade do discurso (ZILBERBERG, 2006, p. 168).

Quando nos aproximamos da área musical, a pertinência da proposta de Zilberberg (estrutura, devir e andamento) mantém-se, tanto pela inter-relação que estabelecem na construção dos sentidos, como também por explicitar diferentes níveis de análise. Ao elencar e relacionar elementos da notação musical e/ou da performance musical, tais como harmonia, escalas, dinâmicas, timbres ou gestos, opera-se no âmbito da estrutura do enunciado musical. Ao inserir movimento à estrutura (devir), principalmente na inserção do enunciador responsável pelo ato enunciativo, aprofundam-se as relações de sentido que se podem depreender do enunciado. Aqui, é possível vislumbrar as estratégias discursivas empregadas, relações veridictórias entre enunciador e enunciatário, *ethos* e *pathos* (imagens discursivas criadas do enunciador e do enunciatário), apagamento ou presença de marcas que remetam ao ato enunciativo e assim por diante. Por fim, ao traçar as qualidades/características dos movimentos discursivos (andamento tensivo), ou seja, considerar os níveis de impacto do devir estrutural, chega-se a um nível de descrição mais aprofundado nas relações de sentido. Nesse nível, apreciam-se, assim, o(s) aumento(s)/diminuição(ões), ruptura(s)/continuidade(s),

concentração(ões)/dissipação(ões), etc. dos valores discursivos sincrônicos e diacrônicos do enunciado. Nesse sentido, a proposta tensiva leva mais longe a presença da enunciação ao colocar em evidência a apreciação sensível da instância enunciativa.

Dessa maneira, para além da dinamicidade discursiva, Zilberberg reforça também o papel que o aspecto sensível desempenhará em seu esquema. Não apenas como elemento a ser considerado na teoria, mas como instância orientadora na apreensão dos sentidos: “cabe agora abordar o ‘sensível’, não como algo a ser traduzido em ‘inteligível’, mas como algo que deve ser apreendido na tensão que o liga ao inteligível” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 281). O sujeito apreende os valores discursivos então na relação/tensão que se estabelece entre aspectos sensíveis e inteligíveis de sua percepção ou, na terminologia semiótica, na ligação entre intensidade (sensível) e extensidade (inteligível).

Em uma performance musical, por exemplo, o espectador possui uma disposição anímica (sensível) que norteia a maneira como concebe/entende aquele evento (inteligível). Determinados elementos sonoros/visuais na performance musical podem impactar o enunciatário de variadas maneiras e em diferentes graus, dentro de um *continuum* entre alto impacto e baixo impacto. Os geradores desse impacto na disposição anímica do espectador podem ser algo destoante, inesperado, esperado, entrada abrupta de determinado elemento, etc. – por exemplo, uma performance onde o violonista toca em pé com o uso de correias segurando o violão, como no caso das performances do Duo Macarri-Plugliese (figura 2), fato incomum se considerarmos o universo violão clássico; ou o caso de o performer estar vestido de palhaço, como nas performances da “Sequenza V”, de Luciano Berio (figura 3). Por outro lado, a performance pode seguir rigorosamente os protocolos esperados para determinada situação, reverberando ações, gestos, ideias interpretativas amplamente cristalizadas pela tradição, nesse caso, gerando baixo impacto.

Figura 2: Apresentação do Duo Maccari-Pugliese



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6TNSkhCZ-BQ>

Figura 3: Performance da *Sequenza V*, de Luciano Berio



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mxD5Vh4G0mY>

Esse alto ou baixo impacto pode ser marcado pela relação de atração ou repulsa que o sujeito estabelece com determinado elemento discursivo, podendo nesse último predominar, de acordo com a terminologia semiótica, valores eufóricos (positivos) ou disfóricos (negativos). Portanto, os valores discursivos não são atribuídos em si mesmos, mas na relação que estabelecem com o sujeito (BARROS, 2005, p. 86). Um caso exemplar na história da música, e que ilustra muito bem os pontos levantados até aqui, foi a estreia em 1913 do balé *A sagração da Primavera*, com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky. Isso porque, do ponto de vista musical, as salas de concerto de Paris no início do século XX tinham como espectador pressuposto um ouvinte acostumado com obras tonais,

majoritariamente do que hoje compreendemos como período Romântico; do ponto de vista da dança, um espectador habituado a movimentos suaves, corpos alongados, organicidade etc. No entanto, tanto do ponto de vista musical como da dança, a performance do balé apresenta novas formas de organizações sonoras e uma concepção bastante contrastante em relação ao que se esperava dos balés até aquele momento. Zampronha descreve alguns dos elementos musicais inovadores:

Esse breve momento no início da obra [A Sagração da Primavera] transforma a harmonia em um timbre percussivo, recurso que será retomado de forma variada em diversos momentos da composição. Essa harmonia não é funcional tal como na música tonal. A complexidade intervalar desse acorde [acorde repetido, no registro grave]¹⁴ não permite à escuta identificar uma nota fundamental, o que é essencial à percepção de um contexto harmônico. O acorde se apresenta à escuta mais através de sua natureza material, mais pela qualidade sonora que o caracteriza, do que por alguma função. Além disso, esse acorde possui uma relação intervalar distante dos referenciais tonais, e essa relação intervalar esse ouvinte reconhece estar presente de forma similar na sonoridade da obra como um todo (ZAMPRONHA, 2004, p. 77).

Além das variadas características musicais descritas acima, o balé também apresenta novas concepções performáticas: corpos contorcidos, desequilibrados, movimentos alvoroçados etc. Do ponto de vista da semiótica tensiva, temos então um alto impacto sensível no espectador pressuposto da ocasião da estreia da obra (1913), ou seja, são apresentados elementos discursivos novos que poderíamos adjetivar como surpreendentes, inabituais, agressivos e assim por diante. Todavia, os relatos sobre a reação do público na ocasião da primeira performance dessa obra foram divididos, ou seja, houve vaias por parte da audiência e aplausos por outra parte. Dito de outra maneira, parte da audiência, diante do alto impacto da obra, apreciou as inovações apresentadas (valores eufóricos), enquanto outra parte repudiou esses mesmos elementos (valores disfóricos). Passado o arrebatamento sensível inicial, o espectador, em um segundo momento, pode tentar explicar racionalmente as causas dessa atração ou repulsa, ou seja, adjetivar e descrever a experiência/sensação vivida durante a performance da obra, que pode ser: inovadora, genial, à frente de seu tempo, marco para a composição musical etc. (valores eufóricos); ou, por outro lado, poderia-se classificá-la como ruidosa, de mau gosto, escandalosa, desorganizada etc. (valores disfóricos).

De acordo com esse exemplo, alguns pontos já se mostram mais delineados em relação à proposta tensiva. Em primeiro lugar, que o impacto de determinado elemento discursivo não possui um valor intrínseco, mas sim um valor que lhe será atribuído ao

14 O autor se refere ao acorde inicial da parte “O anunciar da primavera – dança das jovens”.

relacionar-se com diversos fatores pertinentes ao enunciado, como: enunciatário pressuposto, ocasião, situação, ambiente e assim por diante. Em segundo lugar, ao conferir um alto ou baixo impacto a determinado elemento no discurso, a relação com o sujeito poderá ter contornos tanto positivos (eufóricos) quanto negativos (disfóricos), isto é, de atração ou repulsão, a depender também de variadas instâncias. Por fim, na relação entre sensível e inteligível, existe a primazia do primeiro sobre o segundo, isto é, o sensível rege o inteligível. Dito de outra forma, primeiro percebemos as grandezas discursivas para depois lhes atribuir designações, relações, descrições etc. ou, ainda, “um objeto parece atraente ou repulsivo antes de parecer negro ou azul, circular ou quadrado” (MERLEAU-PONTY *apud*. KOFFKA, 1999, p. 50).

O engajamento sensível norteará então a própria organização inteligível do objeto/evento que o sujeito fará. Vale lembrar que a proposta da tensividade visa captar também a movência, a instabilidade dos valores discursivos. Dessa maneira, um sujeito que toma um susto ao ser surpreendido em uma dada circunstância, por exemplo, tem aí um alteamento de sua percepção sensível, um impacto. Esse sujeito, no momento do susto, vive um impacto sensível, sua percepção inteligível ainda estará processando o sucedido. Todavia, passado o momento descrito, esse impacto sensível irá provavelmente arrefecer, diminuir, ao passo que sua inteligibilidade, concomitantemente, conseguirá melhor formular o acontecido, descrever, traçar as causas do ocorrido, etc. Nessa pequena ilustração, teríamos então um movimento contrário na correlação entre o aspecto sensível e o inteligível, ou seja, enquanto o aspecto sensível diminui com o passar do tempo, na mesma medida o aspecto inteligível da percepção do objeto/evento aumenta.

Interessante que Zampronha, ao descrever um ouvinte imaginário na estreia do balé *A Sagração da Primavera*, parte de perspectiva teórica diferente (Peirce), todavia, chega em formulação sobre a relação entre os aspectos sensível e inteligível muito semelhante à da semiótica tensiva, inclusive na terminologia que emprega.

Esse ouvinte sai da apresentação vivendo o forte impacto dessa obra [aqui diríamos da performance dessa obra]. Basicamente tenta compreender melhor o que escutou, tentativa que não abandonou durante toda a apresentação. Mas para isso ele precisa descobrir outros modos de relação para construir a inteligibilidade da obra. Os referenciais que possui, construídos a partir de uma música anterior, principalmente tonal, não são suficientes (ZAMPRONHA, 2004, p. 77).

Da mesma forma, na ilustração acima, o aspecto sensível estabelece uma correlação inversa com o inteligível. O espectador vive “o forte impacto” e, em seguida, paulatinamente aumenta o aspecto inteligível, a tentativa de entender, descrever o ocorrido. Reiterando que espectadores diversos, nessa mesma ilustração, poderiam estabelecer diferentes reações ao mesmo objeto/evento, variando entre atração e repulsa. Para isso, a semiótica tensiva toma emprestado da fenomenologia a noção de campo de presença e insere-a no discurso para a construção de um centro dêitico, um centro de referência orientado por um observador. Esse observador percebe *tensivamente* a entrada de valores no campo, ou seja, cada grandeza receberá uma medida no cruzamento da intensidade com a extensidade, gradientes correlatos e orientados. Zilberberg explica que:

(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 para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada em termos de intensidade e extensidade; (iii) em continuidade com o ensinamento de Hjelmslev, uma desigualdade criadora liga a extensidade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma (ZILBERBERG, 2006, p. 169).

A tensividade (valor) de uma grandeza, então, apresenta-se para o sujeito na relação entre o eixo regente da intensidade (sensível) e o eixo regido da extensidade (inteligível), como vimos argumentando mais acima. As correlações entre intensidade e extensidade podem ser classificadas, basicamente, em dois tipos: a conversa e a inversa. Na correlação conversa, o crescimento de uma dimensão implica, igualmente, o crescimento da outra, ou seja, quanto mais intensidade, mais extensidade. Na correlação inversa, o contrário ocorre, isto é, quanto mais intensidade, menos extensidade e vice-versa. Essa segunda, ilustramos mais acima, tanto no caso do sujeito que toma um susto quanto do espectador da estreia de *A Sagração da Primavera*, como descrito por Zampronha.

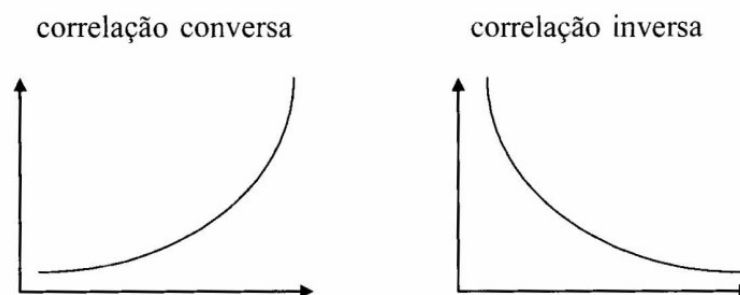
Por outro lado, na relação conversa, o entendimento dos elementos discursivos, de seus direcionamentos, de suas características etc., proporciona também um aumento do engajamento sensível do sujeito, ou seja, tem-se um aumento no eixo da intensidade (sensível) ao passo que também aumenta o eixo da extensidade (inteligível). Nesse caso, em uma sonata clássica, por exemplo, tem-se o primeiro movimento estruturado formalmente em forma sonata, na grande maioria dos casos. Assim, passado a exposição temática, chega-se ao que se chama geralmente de desenvolvimento. Nesse momento, o ouvinte, ao reconhecer a repetição

de motivos apresentados previamente, agora em novas tonalidades, transpostos, variados, aliados à instabilidade harmônica dessa seção, entre outros elementos musicais, tem sua sensação de expectativa, de espera por resolução, aumentada, ou seja, o impacto sensível aumenta na medida em que entende a construção musical que está havendo (inteligível). Em outras palavras, é porque se reconhecem padrões motivicos, técnicas composicionais, instabilidades harmônicas etc., que é possível ao sujeito um engajamento sensível em termos de comoção, surpresa, depreciação e assim por diante. Todavia, vale ressaltar que isso será possível se essa percepção inteligível estiver no universo de possibilidades do ouvinte, no caso do exemplo acima. Caso contrário, a grandeza poderá nem ser percebida. Como explica Carolina Lemos:

A entrada de um objeto no campo de presença de um sujeito está condicionada, em grande medida, à sua disposição em relação a ele. Uma grandeza que esteja muito fora das possibilidades de compreensão/apreensão passará despercebida – menos que átona, simplesmente inexistente para o sujeito (LEMOS, 2021, p. 79).

Zilberberg (2006) apresenta os seguintes gráficos para ilustrar as correlações tensivas:

Figura 4: Correlação conversas e inversa entre os eixos da intensidade e extensidade



Fonte: Zilberberg (2006, p. 172)

As consequências teóricas dessas correlações podem ser ainda mais aprofundadas, mas, por ora, basta termos em conta que esses movimentos entre os eixos da intensidade e da extensidade podem se intercambiar em um texto, isto é, não necessariamente seguem apenas um movimento e uma direção. Trata-se aqui de um aspecto operacional dos gráficos, que podem ser usados para descrever a presença das grandezas do discurso para o sujeito.

Os gráficos, de certa forma, explicitam o interesse na perspectiva tensiva em mais traçar os movimentos das grandezas discursivas do que captar-lhe pontos específicos, isto é,

“as grandezas ‘tendem a’ outras grandezas e não apenas se opõem ou se assemelham a elas” (TATIT, 2019, p. 13). Além disso, percebe-se, pelo exposto até aqui, que a força medular nessas movimentações de sentido e, conseqüentemente, da própria organização/seleção que o sujeito observador faz do objeto/evento, se deve à sua percepção sensível das grandezas discursivas, eixo regente na inter-relação intensidade vs. extensidade.

Em vez de apenas valorizar como positivos (eufóricos) ou negativos (disfóricos), do ponto de vista individual ou comunitário, os conteúdos analisados, a foria passou a ser tratada como força central de mobilização das variáveis aspectuais (TATIT, 2019, p. 17).

2.4.2 Andamento e tonicidade

Vimos até aqui que toda grandeza discursiva tem sempre seu valor estabelecido, dentro da proposta tensiva, em termos de intensidade e extensidade, mais precisamente, na correlação entre as duas valências. Assim, a disposição anímica do sujeito, suas “medidas” afetivas, irão reger as categorias de tempo e espaço enunciativos na construção de sentidos do enunciado. Dito de outra forma:

Se a intensidade retrata o nosso mundo subjetivo, nossas “medidas” afetivas (os nossos estados de alma, nos termos da semiótica), a extensidade refere-se, em princípio, ao mundo exterior, à quantidade dos elementos envolvidos (aos estados de coisas), ou, mais precisamente, ao grau de abrangência dos fatos abordados (TATIT, 2019, p. 17).

Zilberberg, a fim de refinar as correlações entre as duas valências tensivas, propõe a divisão dos eixos da intensidade e extensidade em categorias internas, isto é, cada um desses eixos possui duas subdimensões, como explica o autor: “quanto à terminologia, a intensidade e a extensidade assumem a posição de dimensões; o andamento e a tonicidade, por um lado, a temporalidade e a espacialidade, por outro, assumem a posição de subdimensões” (ZILBERBERG, 2006, p. 170).

O eixo da extensidade, que vínhamos nos referindo como aspecto inteligível, também recebe outros descritivos na literatura semiótica, alguns como “estado de coisas”, “mundo exterior”, “abrangência dos fatos abordados” e “quantidade de elementos envolvidos”. Cada designação mencionada pode ser mais esclarecedora em relação ao tipo de explanação

feita pelo semioticista, no entanto, todos se referem à percepção do sujeito sobre as categorias de tempo e espaço enunciativo. Daí a proposição de subdimensões do eixo da extensidade em termos de temporalidade e espacialidade.

Dessa forma, a percepção das categorias de tempo e espaço do enunciado (extensidade) está condicionada, na proposta tensiva, pela disposição anímica do sujeito da enunciação, isto é, no cruzamento com o eixo da intensidade, onde calculam-se as “medidas” afetivas do sujeito. Em outras palavras, “espacialidade e temporalidade não dizem respeito à concretude e sucessão de eventos no mundo propriamente, mas à percepção que faz o sujeito dos eventos e objetos” (LEMOS, 2021).

Os valores sensíveis (intensidade), então, serão descritos em termos de andamento e intensidade. Cabe ressaltar que, apesar de os conceitos de andamento e tonicidade serem familiares aos músicos, visto que Zilberberg recorreu a conceitos musicais na formulação de sua proposta, aqui eles possuem significados específicos, diferentes de suas acepções musicológicas. Ao utilizarmos esses termos na descrição intensiva de uma grandeza discursiva nos referimos ao andamento e tonicidade tensivas, como ilustraremos adiante. Nesse contexto, andamento e tonicidade são medidas para descrevermos os movimentos da alma, utilizando a terminologia semiótica.

A categoria andamento guarda um papel de destaque nas reflexões de Zilberberg e na formulação de seu esquema tensivo. O autor nos diz que “o andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e diminuições constitutivas de nossas vivências” (ZILBERBERG, 2006, p. 168). Assim, como visto pela citação, a relação entre o andamento tensivo, que será descrito em termos de aceleração e desaceleração, visa descrever a disposição anímica do sujeito e regerá a percepção subjetiva do tempo e do espaço no enunciado.

O paralelo com a acepção musical do termo pode ser elucidativo ao considerarmos a capacidade que a categoria do andamento tem de descrever configurações passionais no universo musical. Isso porque em música o andamento é responsável grandemente pelas relações afetivas atribuídas a determinada peça ou excerto. Em outras palavras, velocidade e afeto são, geralmente, estreitamente relacionados. Essa relação pode ser corroborada pela própria terminologia empregada para a descrição dessa categoria em música, ou seja, designações como *allegro*, *andante*, *largo* etc., usualmente acompanhados por descrições passionais, como *giocoso*, *furioso*, *appassionato* e assim por diante. Como explica Tatit:

Todas essas expressões italianas, adotadas universalmente como padronização de uma metalinguagem musical, demonstram que as variações de velocidade respondem por boa parte das modalidades afetivas disseminadas numa determinada peça (TATIT, 2019, 70).

No entanto, no caso do andamento tensivo as relações entre acelerações e desacelerações respondem por um maior ou menor engajamento sensível do sujeito, ou seja, quanto maior a aceleração, mais intenso é o enlevo passional e, por outro lado, quanto menor a aceleração, menos intensidade. Carolina Lemos explica da seguinte forma:

O caráter subjetivo do andamento é de fácil transposição, pois, de alguma forma, já anuncia uma disposição anímica. A aceleração subjetiva de um susto, de uma surpresa abrevia a percepção do tempo e nos faz perceber o encadeamento de eventos como uma aceleração ou um salto: como se os acontecimentos objetivos tivessem passado como um filme acelerado, em tempo presto. Inversamente, o marasmo do cotidiano, em que esperamos sem sobressaltos pela repetição do conhecido parece fazer os relógios andarem para trás e os fatos do mundo se encadearem em tempo largo (LEMOS, 2021, p. 79).

A sintaxe intensiva aqui, para a categoria andamento, se dá, então, em termos de acelerações e desacelerações. Movimentos que, sobretudo, subsidiam a percepção das movimentações das grandezas no enunciado, ou seja, os vetores de seu devir. Um andamento acelerado, em seu alto impacto sensível, pode gerar diferentes relações com as categorias de tempo e espaço (extensidade), isto é, um andamento acelerado não precisa, necessariamente, criar uma percepção de brevidade temporal para o sujeito, podendo inclusive gerar uma percepção contrária, ou seja, um alargamento na percepção do tempo. Ilustremos.

Em uma situação cotidiana hipotética, imaginemos que dois times de futebol (time vermelho e time azul) disputam a final de um campeonato. Suponhamos que, para o time vermelho ser campeão, é necessário uma vitória simples, por um gol de diferença. Para o time azul ser campeão basta que empate a partida. O placar está em 1 x 0 para o time vermelho e, caso a partida termine assim, ele será campeão. Ainda restam quinze minutos, aproximadamente, para o fim da partida. Sob a perspectiva do torcedor do time vermelho, que torce fervorosamente para que seu time seja campeão, isto é, possui um alto engajamento sensível (andamento acelerado), esses quinze minutos parecem demorar uma eternidade. Esse torcedor quer que a partida termine o quanto antes e, com isso, que se consolide o campeonato a favor de seu time. Por outro lado, o torcedor do time azul, que também possui um alto engajamento sensível (andamento acelerado), quer que seu time faça um gol para e, assim, ser

o campeão. Todavia, a percepção do tempo restante parece passar aceleradamente. A cada investida sem sucesso de seu time, o tempo parece correr. Naturalmente, se o time azul fizer um gol nesses momentos finais da partida as percepções do tempo se intercambiarão. Nesse exemplo, temos os dois tipos de correlação entre os eixos da intensidade e da extensidade, isto é, a inversa e a conversa. Para o torcedor do time vermelho, tem-se uma correlação conversa, uma vez que o andamento acelerado (subdimensão intensiva) implica um alargamento temporal (subdimensão extensiva). Já para o torcedor do time azul, o mesmo caráter acelerado na intensidade implica uma brevidade temporal, ou seja, instaura-se uma correlação inversa.

Para ilustrar com uma situação musical, pensemos em uma apresentação solo de violão clássico por um estudante do instrumento. O performer toca “Asturias”, de Isaac Albeniz, uma das peças mais tocadas no universo do violão clássico, tanto por amadores quanto por profissionais. Para um espectador não familiarizado com o repertório de violão clássico que, no entanto, aprecie o instrumento mas nunca tenha escutado essa peça anteriormente, o engajamento sensível deve ser alto, visto que a peça oferece uma série de efeitos virtuosísticos na performance. A apresentação parece acabar em um “piscar de olhos”. Para um ouvinte que já tenha escutado essa música em diversas ocasiões com diferentes intérpretes de alto nível, o engajamento será provavelmente mais baixo. Durante a apresentação, esse espectador pode ir inclusive formulando uma série de críticas sobre os problemas da execução do performer. Ou seja, não estará propriamente engajado afetivamente na obra, dando mais vazão a um fazer avaliativo, intelectual. A apresentação para esse espectador parece demorar para acabar. Aqui as relações entre intensidade e extensidade são inversas. Andamento acelerado, brevidade temporal; andamento lento, alargamento temporal.

As relações entre o andamento tensivo e o espaço se dão de forma semelhante, e podem ser descritas em termos de triagem e mistura, isto é, dentro de um *continuum* entre o fechamento do espaço (focalizado em determinado elemento espacial) e abertura (dispersão dos elementos espaciais). Reiterando que se trata da percepção espacial do sujeito, portanto um espaço subjetivo, como ilustra Tatit:

Mas ao semiótico interessa mais o espaço subjetivo do ser humano que, diante do impacto de um acontecimento (positivo ou negativo) inesperado, surge tomado pela presença arrebatadora do objeto. Nesse espaço (quase) totalmente ocupado não há lugar para as modalidades que garantem a resposta e a ação (reação) do sujeito (TATIT, 2019, p. 69).

Assim como com as relações temporais, a correlação entre o andamento e o espaço podem adquirir diferentes configurações, tanto em níveis de gradação quanto em correlações conversas e inversas. Na performance da peça “Percussion Study II”, de Arthur Kampela, o violonista inicia a música com uma colher (figura 5), em movimentos curtos de vai e vem, “raspando” rapidamente as cordas do violão. Tanto a utilização da colher quanto os sons produzidos pela sua utilização são inabituais e surpreendentes, do ponto de vista de um sujeito que esteja habituado a um repertório em que o violão seja tocado de forma convencional. Nesse contexto, a surpresa na performance produz um andamento tensivo acelerado em seu espectador (surpresa), diante de todo o espaço disponível visualmente ao enunciatário (cenário, palco, outros espectadores, instrumento e todos os elementos que compõem o espaço da realização musical), esse elemento (a colher) ocupa o espaço subjetivo do sujeito, isto é, sua atenção se foca grandemente nesse elemento surpreendente na performance. Apesar de objetivamente visíveis, os outros elementos desaparecem do campo de atenção do sujeito em favor de uma concentração na colher dirigida pela surpresa.

Figuras 5: Arthur Kampela tocando “Percussion Study II”.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jqAMtjwaWF0>

Por outro lado, em uma performance onde o enunciatário tenha baixo engajamento sensível (andamento lento), isto é, sem surpresas, comoção, susto, estranheza, etc., o espaço parece crescer. Para esse enunciatário, no momento da performance, nenhum elemento da realização musical parece lhe chamar a atenção. Dessa maneira, seu foco, na percepção espacial, está diluído. No limite, diante da falta de interesse do espectador nos elementos da execução musical, qualquer elemento espacial pode ter tanta relevância (ou irrelevância) quanto o próprio ato performático, ou seja, seu foco na percepção espacial poderá se direcionar para o cenário, para os outros espectadores, para seu relógio, para a janela etc.; a performance é só mais um elemento entre tantos outros naquele ambiente.

A sintaxe para a categoria andamento, oscilante entre acelerações e desacelerações, por seu caráter dinâmico e contínuo, ajuda o analista a descrever com mais precisão como as grandezas discursivas se constroem ou se diluem, enfim, como se dão os seus movimentos. Dito de outra forma, essa categoria teórica dá critérios para se observar analiticamente uma entrada abrupta da grandeza no campo de presença¹⁵ (uma aceleração súbita) ou, ao contrário, uma construção gradual do valor no campo de presença¹⁶ (uma aceleração paulatina).

A outra categoria, ou subdimensão, que compõe, junto com o andamento, o eixo da intensidade, é a tonicidade. Sua sintaxe funciona em termos de acentos e inacentos, isto é, descreve as saliências discursivas, bem como suas ausências. Andamento e tonicidade se correlacionam sempre em movimento convergente, quanto mais aceleração mais acento. Todavia, apesar de inicialmente poder parecer uma categoria redundante no eixo da intensidade, a tonicidade nos ajuda a precisar a ênfase ou a importância atribuída a determinado elemento (TATIT, 2019, p. 74-75). Nesse sentido, ao identificar acentos principais e secundários, reforça-se a explicitação do relacionamento entre partes do discurso, bem como das partes com o todo. Em outras palavras, ao acentuar, ou enfatizar, determinado elemento se está também evidenciando “o vigor das grandezas que o circundam” (TATIT, 2019, p. 73).

As grandezas discursivas que provocam acentos e inacentos funcionam então dentro de uma lógica muito similar ao que foi exposto até aqui sobre a categoria andamento, visto que as duas subdimensões funcionam sempre em correlação inversa, como mencionado acima. Nesse sentido, os exemplos dados sobre a categoria andamento poderiam também perfeitamente ser utilizados para ilustrar a tonicidade. Veja que ao explicar o impacto das grandezas no eixo da intensidade, Mancini justamente aproveita o reforço mútuo das duas categorias, em vez de traçar suas especificidades:

Tudo aquilo que se apresenta subitamente, provocando estranheza, ambiguidade, comoção, surpresa, susto, quebra de expectativa, produz acento, se oferece pela intensidade, cria tonicidade e constrói saliências perceptivas nos momentos de impacto. No outro extremo, tudo que é apresentado como previsivelmente encadeado e demarcado, com os sentidos reverberando as construções do imaginário social sedimentado na práxis, constrói-se pelo estilo implicativo, pelo andamento desacelerado, o que cria na interface sensível da obra o inaccento (MANCINI, 2020b).

15 Na terminologia semiótica, isso configura o *modo de sobrevir*. Nas palavras de Zilberberg, “se a grandeza se instala sem nenhuma espera, denegando *ex abrupto* as antecipações da razão, os cálculos minuciosos do sujeito, teremos a modalidade do sobrevir” (ZILBERBERG, 2006, p. 18).

16 Na terminologia semiótica, isso configura o *modo do pervir*.

Com efeito, a correlação das duas categorias (andamento e tonicidade), do ponto de vista operacional, é muito eficaz. Isso porque, pela categoria de tonicidade, o analista vislumbra os acentos principais e secundários do discurso. A ideia não é fazer uma topologia integral de todos os acentos possíveis, mas os acentos explicitam pontos para onde convergem as grandezas; orienta-nos em termos de direcionalidade. A categoria andamento, por sua vez, possui uma sintaxe que consegue traçar os movimentos com mais eficiência (acelerações e desacelerações) e, com isso, evidencia as oscilações que conectam os acentos, isto é, explicitam o processo pelo qual esses acentos se constroem.

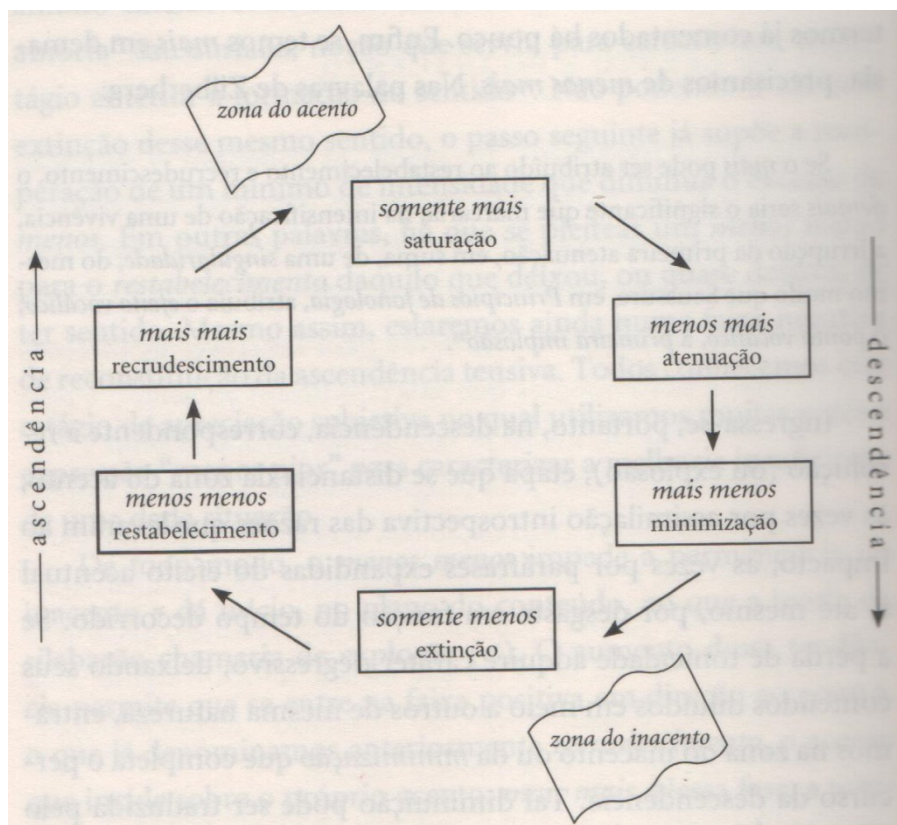
Para ilustrar a relevância da tonicidade (acento/inacento), tomemos o caso da preparação de uma performance musical. Um dos principais trabalhos do intérprete está justamente em encontrar os principais acentos da obra, os enlevos intermediários e o seu ponto culminante. É certo que diferentes intérpretes podem chegar a conclusões diferentes sobre esses pontos e mesmo assim serem coerentes em seus projetos discursivos. Todavia, a despeito das diferentes concepções interpretativas, o que está em jogo é a mobilização discursiva que será feita exatamente para enfatizar esses elementos (no caso da performance musical, elementos como agógica, dinâmica, timbre, etc.), isto é, a dimensão retórica do discurso. Em outras palavras, ao identificar as acentuações (principais e secundárias), bem como as mobilizações feitas para se chegar e/ou sair delas, incluímos no debate “os recursos emocionais e persuasivos [...], especialmente as inflexões melódicas que serpeiam por trás das falas vinculando as informações pretensamente neutras às intenções dos seus sujeitos” (TATIT, 2019, p. 75-76).

Além disso, movidos pela sintaxe de aumentos e diminuições da dimensão da intensidade, os acentos e inacentos funcionam dentro de um *continuum* de possibilidades, o que favorece o entendimento da direcionalidade do discurso, ou seja, o acento evidencia o inacento que o precedeu e/ou o sucede, bem como o inacento explicita o papel dos acentos que o circundam. Nas palavras de Tatit:

A zona do acento, com seu caráter implosivo, indica que os acréscimos já atingiram (ou estão prestes a atingir) o seu limite e que, inexoravelmente, passarão para uma etapa de declínio. Do mesmo modo, a zona do inacento, concebida como etapa explosiva, tende a evitar a extinção, substituindo o excesso de menos por *menos menos* e se dirigindo a uma nova fase acentual (TATIT, 2019, p. 160-161, grifo do autor).

Esse caráter processual dos direcionamentos tensivos, as movimentações entre acentos e inacentos bem como as gradações em mais e menos do funcionamento da sintaxe intensiva, são bem ilustradas pelo esquema da figura abaixo, elaborada por Luiz Tatit:

Figura 6: Direções tensivas e zonas do acento e do inaccento



Fonte: Tatit (2019, p. 154)

A sintaxe da categoria de tonicidade (mais e menos), bem como as relações de direcionalidade subentendidas, são familiares aos músicos, como vimos no caso da preparação da performance. Reiterando que é precisamente esse o trabalho que o intérprete faz ao mobilizar os elementos sonoros para dar ênfase a determinada(s) parte(s) da composição, isto é, dar direcionalidade à música. Isso também se aplica aos elementos que estão no entorno desses acentos principais e, de uma maneira mais geral, às microestruturas da obra (células, motivos, frases, períodos, etc.), já que se trata de um todo de sentido, com suas relações entre as partes e das partes com o todo. Isso porque elementos mais explicitamente codificados (na partitura, em grande medida) são assim valorizados, ressaltados ou esmaecidos e tornados mais sutis a depender das escolhas de ênfase feitas pelo intérprete. O concurso das categorias

de tonicidade e sua sintaxe é o elemento da teoria que pode descrever justamente esses movimentos interpretativos.

Carmo Jr. (2007), em sua tese, faz um paralelo entre as interpretações da pianista Martha Argerich e de um programa de computador Logic Audio do “Prelúdio Op. 28, n. 4”, de Chopin. Resumidamente, viu-se que com Argerich tem-se uma grande manipulação dos elementos sonoros (andamento, dinâmica e timbre) dando direcionalidade à realização musical, enquanto com o programa Logic Audio esse tipo de mobilização não é feito, ou seja, o andamento é precisamente o mesmo do início ao fim, a dinâmica é a mesma e assim por diante. O autor chega à conclusão de que existe uma insuficiência enunciativa nessa falta de manipulação dos elementos sonoros. Esse tratamento aplanado no plano da expressão (materialidade sonora) dificulta inclusive o entendimento intelectual da obra (plano de conteúdo), inícios e finais de frase, ponto culminante, articulação formal, etc. Tatit faz observação semelhante ao dizer que:

Caso não depreendêssemos intuitivamente os pontos de acento que caracterizam a prótase¹⁷ e esta não fosse definida por seu acento final (e principal) que justifica o sentido – ou a direção – dos segmentos melódicos anteriores, as entoações seriam sempre átonas, literalmente monótonas, e não despertariam nossa atenção para o que está sendo dito. Aliás, dificultariam a própria compreensão do conteúdo intelectual. São os acentos que nos apontam as principais direções, ascendentes e descendentes, seguidas pelo curso entoativo e que, portanto, o inserem num projeto de sentido (TATIT, 2019, p. 77-78).

Percebe-se que tanto em uma performance musical quanto em uma fala do cotidiano, a direcionalidade discursiva insere na discussão noções como estratégias, recursos retóricos, *ethos*, dicção, etc. Como aponta Tatit na citação acima, também em concordância com Carmo Jr. (2007), caso falássemos sem variações dinâmicas, sem variações de andamento, sempre com um mesmo ritmo e assim por diante, a comunicação seria monótona e dificultaria ao enunciário o entendimento de seu conteúdo, consideração que podemos estender para o caso da performance musical.

17 Prótase, foneticamente, refere-se a um arco entoativo melodicamente ascendente de um enunciado. Opõe-se à apódose, que corresponde à parte melódica descendente de um enunciado.

2.4.3 Foremas

Apresentados os alicerces da teoria tensiva, mais especificamente as correlações entre intensidade e extensidade na composição das grandezas discursivas, é certo que poderíamos estender as considerações para um maior detalhamento das concepções teóricas apresentadas até agora, assim como discorrer sobre outras proposições pertinentes ao movimento discursivo que não incluímos no debate ainda. No entanto, nosso objetivo central é menos dar conta das minúcias do modelo tensivo do que apresentar as condições mínimas para operacionalizar essa perspectiva teórico-metodológica aplicada à performance musical.

Vimos que as grandezas discursivas não possuem valores em si mas se constroem na própria enunciação, e é com isso em conta que dizemos que, para além de reconhecer e dimensionar o impacto de uma grandeza discursiva, interessa-nos traçar seus movimentos, como é construída, como se desenvolve, como se dissipa ou ganha ainda mais força. Nas palavras de Zilberberg, “as variações e vicissitudes de toda espécie que afetam o sentido decorrem de sua imersão no ‘movente’ (Bergson), no instável e imprevisível, em suma, de sua imersão na foria” (ZILBERBERG, 2011, p. 72).

Nesse sentido, faremos uma breve apresentação dos *foremas* propostos por Zilberberg, visto que são ferramentas que respaldarão nossas ilustrações analíticas e são de operacionalização relativamente fácil na área musical, como atestamos em nossa dissertação (LE MOS, 2017). Os foremas são três: *elã* (pressuposto), *direção* e *posição* (pressupostos). Em linhas gerais, o *elã* é a disposição sensível de base que perpassa o discurso, a referência sobre a qual incidirão os outros foremas; a *direção* diz respeito às alterações (acelerações/desacelerações, tonificação/atonificação) realizadas sobre o *elã*; e a *posição* refere-se ao resultado do movimento, é apreendido de forma acelerada. Dessa forma, o processo não é colocado em evidência, seu efeito é como de um salto à posição final.

Os foremas, portanto, funcionam como balizas que nos ajudam a melhor entender e qualificar as movimentações discursivas. A utilização dos foremas evidencia que as acelerações e desacelerações (andamento), por exemplo, constroem sentidos diversos quando consideramos de onde partem e o caminho que perfazem. Isso porque acelerar uma grandeza que já está acelerada (recrudescimento) é bem diferente de acelerar uma que está desacelerada (restabelecimento). O mesmo vale para as desacelerações, isto é, desacelerar o acelerado (atenuação) não é o mesmo que desacelerar o desacelerado (minimização).

No contexto musical, geralmente, tenderíamos a associar um acorde (ou alguma textura sonora densa) tocado em fortíssimo, a um valor com muito impacto. Assim, dentro de um contexto em que esse acorde é apenas mais um entre tantos outros acordes tocados em fortíssimo, ou seja, numa estrutura musical que parte da reiteração de acordes tocados em fortíssimo, sugere-se uma base sensível de muito impacto. Nesse caso, uma aceleração ou tonificação ainda maiores sobre essa base, poderia ser menos eficaz, do ponto de vista de criar uma saliência discursiva, isto é, causar surpresa, do que se, por exemplo, subitamente se executasse um acorde em pianíssimo. Pode parecer contraditório, mas aqui cria-se um impacto mais contundente, em termos de surpresa, contraste, através de uma desaceleração súbita do que através da aceleração de uma grandeza já acelerada. É preciso pensar nas relações e movimentações que subjazem a determinada grandeza discursiva, e não propor-lhes cifras tensivas estanques. Aqui reside o proveito da utilização dos foremas na análise tensiva.

Nesse exemplo, considerando apenas o elemento ilustrado, isto é, dinâmica e textura musical, o elã seria justamente a base sobre a qual o percurso se constrói, isto é, nesse caso, um contexto de acordes fortíssimos (andamento acelerado e alta tonicidade). Se a partir desse elã (pressuposto) começasse a ocorrer uma diminuição dinâmica (um *decrescendo*), teríamos uma mudança de direção desse elemento. No caso, como foi ilustrado, se ocorresse um pianíssimo súbito teríamos uma mudança de posição. Obviamente, essa é uma ilustração muito grosseira, já que diversos outros fatores também estão em jogo. Entretanto, ela nos mostra o proveito dos foremas à análise mais detalhada.

Poderíamos fazer ilustração semelhante, analisando-a a partir dos foremas, em diversos outros parâmetros musicais e visuais de uma performance (andamento, timbre, articulação, gestos, etc.), mas o que interessa sobretudo em nossa pesquisa é um olhar integrador à performance musical, isto é, a junção desses elementos, o sincretismo. Naturalmente, no curso analítico, a investigação com os foremas pode dar enfoque mais específico a determinado elemento, bem como apontar convergências ou divergências entre os elementos envolvidos, a depender do que se pretenda demonstrar.

Além disso, pode-se pensar nos foremas, assim como com as correlações entre intensidade e extensidade, em uma perspectiva mais abrangente do ponto de vista temporal. Em outras palavras, em vez de se pensar em uma performance musical específica, como vínhamos sempre ilustrando nos exemplos, podemos considerar características das performances musicais através dos tempos.

Para ilustrar essa perspectiva temporal, pensemos nas declarações rotineiras do atual presidente em exercício do Brasil. Em suas falas a apoiadores, entrevistas, *lives*, etc., o presidente muito sistematicamente faz declarações com teores misóginos, racistas, negacionistas, intolerantes e assim por diante (alto impacto sensível). O caráter bastante radical desses posicionamentos conferem ao presidente um elã do excesso e da aceleração, reforçado pela recorrência frequente de suas declarações. Possivelmente, se algum outro candidato à presidência fizesse uma declaração semelhante, teria sua vida política comprometida. Todavia, o atual presidente fez dessa estratégia sua base comunicativa, seu elã. Se hoje, por exemplo, ele vier a público e disser alguma atrocidade sobre acabar com o Supremo Tribunal Federal, intensificar os desmatamentos, ou qualquer outro assunto em que pretenda causar um alto impacto sensível na população, isso já não causaria tanta surpresa; aliás, pelo contrário, são declarações nesse sentido que esperaríamos dele. No entanto, se ele viesse a público com propostas inclusivas, com mensagem sobre tolerância, exaltasse a diversidade (rápida desaceleração), aí sim seríamos surpreendidos, haveria uma mudança de posição que afetaria como nos acostumamos a enxergar seu elã. Apenas para ilustrar todos os foremas, nesse mesmo exemplo, veríamos mais claramente uma mudança de direção se essas mensagens fossem paulatinamente incorporadas nas falas do presidente em exercício (desaceleração). Trataremos mais detidamente desse caráter temporal na música no próximo capítulo ao discutirmos o conceito de práxis enunciativa.

Como vimos sugerindo nos exemplos, os foremas se relacionam com as duas dimensões e suas subdivisões – intensidade (tonicidade e andamento) e extensidade (temporalidade e espacialidade) e se desdobram como no quadro abaixo:

Quadro 1: Relação entre os três foremas e as quatro subdimensões

<i>dimensões</i>	intensidade regente		extensidade regida	
<i>subdimensões</i> <i>foremas</i>	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade
direção	aceleração vs desaceleração	tonificação vs atonização	foco vs apreensão	abertura vs fechamento
posição	adiantamento vs retardamento	superioridade vs inferioridade	anterioridade vs posterioridade	exterioridade vs interioridade
elã	rapidez vs lentidão	tonicidade vs atonia	brevidade vs longevidade	deslocamento vs repouso

Fonte: Zilberberg (2006, p. 175)

Ao cruzar foremas e dimensões, o quadro acima fornece um modelo minucioso de descrição que busca captar as dinâmicas, instabilidades, perspectivas, movências, etc., do sentido, como se pode ver, por exemplo, no cruzamento da subdimensão do andamento com os três foremas. Na relação do andamento com o elã, têm-se os valores rapidez e lentidão, ou seja, sua velocidade. Na relação com a posição, tem-se a mobilização dessa velocidade através da aceleração ou da desaceleração. Por fim, na relação com a posição tem-se o efeito de adiantamento e retardamento sobre a velocidade, estar à frente ou atrás da velocidade de base.

Dito isso, vale lembrar que na atribuição dos impactos sensíveis das grandezas discursivas bem como na qualificação de suas movimentações dependemos invariavelmente também das especificidades de determinada linguagem. Aqui reside, a nosso ver, uma das grandes contribuições do projeto tensivo. Isto porque a perspectiva tensiva não ditará como determinada linguagem cria impacto discursivo, por exemplo. Só será possível atribuir os valores discursivos dessa linguagem a partir de seus instrumentos específicos de análise. Fernandes (2014) comenta assertivamente a esse respeito ao indicar o proveito da aproximação entre semiótica e música. Todavia, poderíamos estender essas considerações para o encontro da semiótica com qualquer outra linguagem.

A semiótica musical não precisa, portanto, reinventar a análise musical e a musicologia, como que se fundasse uma nova e inédita ciência. Antes, do nosso ponto de vista, há muito mais a ganhar aliando-se às ciências que procuram desvendar o sentido dos objetos do que afastando-se delas. A semiótica pode ser,

para a música, uma ferramenta poderosa para a compreensão do discurso, mas nunca substituirá o estudo da harmonia, da forma, do contra-ponto, entre outras áreas não concorrentes, mas complementares (FERNANDES, 2014, p. 77).

Sendo assim, o esquema e a metalinguagem tensiva irão nos auxiliar na análise de nosso objeto em colaboração com as ferramentas de que já dispomos, e não substituir termos e conceitos consolidados e/ou forçar um modelo analítico pensado para outro contexto, como nas críticas que dirigimos a Tarasti.¹⁸

18 Ver 2.2 acima.

3

Performance e práxis

Neste capítulo, retomaremos o debate sob as relações entre intensidade e extensidade aplicadas à performance musical, todavia, levando em consideração não apenas as questões de imanência textual – das relações e diferenças construídas em uma performance específica – para aferir o impacto de uma grandeza discursiva, mas também no papel que a dinâmica histórica e social desempenha nesse processo, ou seja, considerando a práxis em que se insere. Dessa forma, a ideia é relacionar as transformações nas concepções performáticas e/ou de determinados elementos/recursos presentes na realização musical e seu valor (tensividade) a partir de um ponto de vista também diacrônico. Isso porque um mesmo elemento pode adquirir diferentes impactos discursivos quando consideramos sua inserção histórica e social, como, por exemplo, ser lugar-comum, um elemento desgastado pelo uso ou, ao contrário, uma forma inabitual, uma nova proposição. Resumidamente, traçaremos as condições teóricas e metodológicas que nos permitam explicitar como determinadas características performáticas ganham e perdem força, modificam-se, ressignificam-se e assim por diante, na dinâmica de suas práticas.

Assim como todo ato de linguagem, a performance musical é uma realização dinâmica e intersubjetiva que engloba elementos histórico-sociais na construção de seus sentidos. Vimos no primeiro capítulo que, por conta desse caráter movente, o entendimento dos parâmetros notados bem como os valores que guiam certas escolhas performáticas estão em constante transformação, acompanhando de perto a mudança dos valores sociais, dando margem a diferentes concepções e estilos performáticos. Além disso, ao traçar a distinção entre o enunciado performance musical e o enunciado notação musical, vimos também que, do ponto de vista do compositor, esses mesmos valores certamente influenciam o processo composicional; todavia, após a notação da obra, seus parâmetros se cristalizam.

Nesta perspectiva, a estabilidade da notação musical facilita o trabalho do analista que pretenda investigar as características de estilos musicais através do tempo, e mesmo a variedade composicional entre obras contemporâneas, bem como traçar características que gozam de determinado prestígio num momento e caem em desuso noutro. Além disso, é grande o número de registros notacionais musicais tanto no tempo quanto no espaço, ou seja,

é possível vislumbrar, por meio de um olhar mais distanciado, as transformações ocorridas nos diferentes matizes composicionais na história. Dito de outra forma, é possível reconhecer diferentes práxis composicionais no tempo e no espaço.

Comparado com a notação musical, a adoção das performances musicais como corpora de análise é algo recente, visto que o advento do registro fonográfico ocorreu apenas no início do séc. XX. Previamente, havia apenas relatos sobre as performances musicais, que certamente trazem preciosas informações ao musicólogo, mas não correspondem à riqueza de detalhes do registro fonográfico, menos ainda das gravações em vídeo.¹⁹ Diante disso, já seria possível um olhar sobre a práxis performática?

3.1. Aspecto social – dialogismo

Ao traçar as condições para a delimitação de nosso objeto, a performance musical de violão solo, vimos que as considerações sobre aspectos sociais são antes parte integrante de nosso objeto do que informações acessórias. Isso porque na construção de sentidos da cena performática tantos aspectos/escolhas individuais quanto coerções ou relações sociais conjugam-se em sua configuração de sentido. Nessa direção, o conceito de dialogismo, já apresentado brevemente no primeiro capítulo, esclarece sobremaneira esse ponto, pois considera a individualidade do sujeito responsável pela enunciação que, todavia, tem seu discurso inevitavelmente atravessado pelo discurso alheio. Fiorin explica que para Bakhtin todos os enunciados, independentemente de sua dimensão, são dialógicos.

Neles [enunciados] existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciator, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados (FIORIN, 2011, p. 17-18).

A condição de diálogo é, portanto, inerente a todo enunciado, ou seja, é condição *sine qua non* de sua própria existência. Além disso, a constituição de sentidos de um

19 É possível argumentar também que nenhum desses se equipara à materialidade da performance em ato, do estar lá presente. De fato, todo registro pressupõe escolhas e, com elas, perdas. Ainda assim, a estabilização proporcionada pelo registro é condição necessária para a investigação.

enunciado não se dá em uma relação única e isomorfa com outros enunciados preestabelecidos, por exemplo, mas também se constitui dentro de uma imponderável movimentação, em que novos diálogos podem se estabelecer a todo momento. Para ilustrar esse ponto, geralmente tenderíamos a conceber as inovações de uma obra ou mesmo de uma performance através de enunciados anteriores que pudessem ser vistos como precursores, isto é, com certos elementos ainda incipientes, mas que apontassem para as novas proposições de sentido de então. Entretanto, também é plausível pensar que a presença de determinados elementos novos (ou ressignificados) possam alterar o entendimento de obras/performances passadas, isto é, as movimentações de sentido se constroem em diversos sentidos.

Zampronha chega a conclusão semelhante ao apontar os elementos inovadores, na ocasião da estreia da *Sagração da Primavera*, vistos no capítulo anterior, e sua relação com obras do passado. Segundo o autor:

Elementos mais ou menos similares que aparecem em obras anteriores à *Sagração*, embora possam ter suas inteligibilidades relativamente consolidadas, se permitem ser entendidos de forma diferente. Assim, alguns trechos de obras anteriores à composição de Stravinsky até certo ponto se permitem ser conectados com a forma de inteligibilidade desenvolvida para entender a *Sagração da Primavera*. As formas de inteligibilidade desenvolvidas para a *Sagração* se somam às formas de inteligibilidade consolidadas anteriormente, o que gera um diálogo entre duas (ou mais) formas de inteligibilidade diferentes (ZAMPRONHA, 2004, p. 83, grifos do autor).

Zampronha não recorre ao conceito de dialogismo para sua argumentação, todavia, seu exemplo explicita a pluralidade e dinâmica na relação entre enunciados. De um ponto de vista tensivo, poderíamos dizer que o alto impacto da performance da *Sagração da Primavera* ressemantizou seu entorno dialógico.

Um caso parecido no universo do violão clássico se deu na estreia do primeiro disco de Yamashita em 1981. O intérprete japonês, nessa gravação, toca um repertório nunca antes cogitado ao violão como a íntegra da obra *Quadros de uma exposição*, de Mussorgski, baseada na versão orquestral de Ravel. Além do repertório inédito para o seu instrumento, o violonista se vale de diversos elementos técnicos novos, como diversos tipos de tremolo, arpejo tremolado, escovadela com a palma das mãos, trinados simultâneos, posições extremas de mão esquerda, etc. Zanon descreve sua reação diante dessa gravação da seguinte forma: “confesso que até hoje não me recuperei da surpresa ao ouvir esta gravação pela primeira vez. Eu não poderia sequer imaginar que o violão era capaz de fazer tudo isso” (ZANON, 2004, p. 69). O alto impacto gerado pela interpretação de Yamashita, além de apontar novas

possibilidades aos violonistas, e mesmo apresentar novos recursos possíveis no violão para os compositores, coloca também em perspectiva a tradição violonística que o precedeu, seus alcances e limites.

Dessa forma, o conceito de dialogismo dá relevo à imersão do enunciado no universo do sentido, não só apontando as relações mais diretas e outras menos aparentes entre enunciados, mas evidenciando a inerente movência que subjaz a essas mesmas relações, isto é, apontando para diferentes vetores de sentido ligados à instância da enunciação.

Além disso, vale lembrar que, para além dos sons, cada ato significativo numa performance musical, como o gesto, a roupa, o instrumento, a técnica, etc., também se situa em relação a outros enunciados, ou seja, aos tantos gestos que já se fizeram em situação de performance, à tradição de vestimenta nesse tipo de contexto, aos instrumentos que se veem representados nas salas de concerto, etc. Em outras palavras, o discurso em sua totalidade é perpassado pelo discurso alheio. O modo como o discurso alheio atravessa o enunciado pode assumir diversas formas, como mostra Fiorin:

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam (FIORIN, 2011, p. 18).

Para os estudos na esteira de Bakhtin – insistimos – todo enunciado é dialógico. Isso quer dizer que um enunciado é sempre heterogeneamente constituído, “pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso” (FIORIN, 2011, p. 21). As considerações sobre o conceito de dialogismo poderiam ser ainda mais aprofundadas. Todavia, o que nos interessa neste percurso é apontar a relevância do aspecto coletivo para a construção dos sentidos dos enunciados. Veremos adiante que a proposta tensiva, através do conceito de práxis enunciativa, apresenta ferramentas para a descrição de tal aspecto.

3.2. Estabilização de formas linguísticas – uso linguístico

Ao entendermos a enunciação como a instância mediadora entre a língua e a fala, temos que a língua é o sistema linguístico e a fala é a colocação em uso desse sistema. Dentro do contexto performático, poderíamos considerar análogas à língua todas as condições virtualizadas necessárias anteriores à performance musical, isto é, conhecimentos musicais específicos, técnica instrumental, concepção estilística, etc. A fala seria então correlata à própria realização musical, ou seja, ao ato efêmero da performance.

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

Poderíamos pensar em certas recorrências nas concepções interpretativas de peças através dos tempos, mas esses padrões de uso mostram-se também através de outros elementos que se apresentam na performance musical, como a escolha do repertório. Boa parte do repertório que Andrés Segovia apresentava em seus recitais, tanto de transcrições quanto de músicas compostas diretamente para ele, em boa parte da primeira metade do séc. XX, ainda fortemente ancora os programas dos dias atuais, o chamado repertório segoviano. Essa constância de um tipo de repertório nos recitais de violão não se dá sem razão, mas pode ser explicada pelo acolhimento do público em geral, que atribui valores eufóricos a esse repertório e, assim, influencia a própria sedimentação desse último no programa dos concertistas.

Da mesma forma, certas escolhas do ponto de vista técnico-instrumental seguem lógica semelhante. No violão clássico, por exemplo, o dedo mínimo da mão direita (mão que tange as cordas do instrumento) é praticamente não utilizado, exceção feita na execução de rasgueados. Essa opção é grandemente ancorada pelos hábitos técnico-instrumentais

sedimentados pelos concertistas de violão. Por isso, o grande impacto (surpresa) quando Yamashita, por exemplo, utiliza esse dedo em suas performances. É nesse sentido que Bertrand diz que as escolhas da fala/performance não se dão em âmbito completamente individual e livre, mas são moldadas também pelas influências que o sujeito da enunciação recebe, pela recorrência de certos padrões que mostram-se eficientes, pelo peso da tradição.

Para cobrir essa realidade linguística, Bertrand apresenta uma “tricotomia” ao invés da dicotomia língua/fala, incluindo aí também os produtos do uso. O uso linguístico, de acordo com as normas de decoro, gênero, situação, sedimenta padrões relativamente estáveis que, numa determinada comunidade linguística, garante maior efetivação de entendimento entre enunciador e enunciatário. Bertrand explica:

Compreende-se que a enunciação individual não pode ser vista como independente do imenso corpo das enunciações coletivas que a precederam e que a tornam possível. A sedimentação das estruturas significantes, resultante da história, determina todo ato de linguagem. Há sentido “já dado”, depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações lexicais, fixado nos esquemas discursivos, controlado pelas codificações dos gêneros e das formas de expressão que o enunciador, no momento do exercício individual da fala, convoca, atualiza, reitera, repete ou, ao contrário, revoga, recusa, renova e transforma (BERTRAND, 2003, p. 87).

Percebe-se, pela citação acima, que os produtos do uso têm uma estreita relação com o conceito de dialogismo, isto é, todo enunciado se posiciona em relação a outro. Assim, ao moldar-se a fala através de padrões linguísticos fortemente aceitos dentro de uma comunidade, do ponto de vista dialógico, o que se tem é a convocação e aceitação de outro enunciado, portanto, uma relação de diálogo entre enunciados. Lembrando que esse diálogo pode não ser previamente deliberado, pode inclusive se dar em forma de coerção social, ou seja, a reiteração de determinados comportamentos linguísticos pode ser tão forte dentro de uma comunidade a ponto de naturalizar-se entre os membros. Essa utilização da língua pode se tornar tão frequente e espontânea que os membros dessa comunidade passam a encarar essas formas de dizer como necessárias, como *a* verdade.

Na música barroca destinada à corte europeia do sec. XVII, por exemplo, havia padrões composicionais que obedeciam a um determinado estilo musical esperado pelo público ao qual as obras eram destinadas. Assim, se o compositor quisesse ser “bem-sucedido” em sua escrita, deveria compor algo novo, mas que se circunscrevesse a certos limites,

orientados pelo decoro²⁰ em relação ao ambiente e à situação. O mesmo poderia ser dito a respeito da realização musical, ou seja, o modo como era esperado que o intérprete realizasse a performance. Zampronha ilustra esse ponto da seguinte maneira:

O compositor pode construir obras que correspondam o máximo possível a modos de inteligibilidade fortemente estabelecidos e codificados em uma dada comunidade de ouvintes. Nessa situação, torna-se provável que a construção da inteligibilidade dessas obras pelo público coincida com seus consensos fortemente estabelecidos (ZAMPRONHA, 2004, p. 81).

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

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

Na música, como também nas outras artes, se traçarmos um olhar do ponto de vista histórico, não é difícil perceber que diferentes usos, privilegiados em determinado período, são sistematicamente evitados em outros e vice-versa. Essa passagem entre o acolhimento de novas formas de significações e a revogação de outras, bem como o possível retorno de elementos antes caídos em desuso, parece ilustrar bem a descrição de Bertrand acima.

A noção de uso atua em consonância com o conceito de dialogismo, tomando diferentes pontos de vista sobre o mesmo fenômeno. Resumidamente, poderíamos dizer que são ferramentas que consideram a linguagem em movimento, ou seja, examinam o enunciado situando-o contextualmente e considerando o diálogo estabelecido com outros enunciados.

²⁰ Neste trabalho utilizamos o conceito de *decoro* de forma ampla, isto é, referindo-se as condições situacionais, como público e ocasião, que informam as escolhas do enunciatador. Para um maior aprofundamento do conceito de decoro em música ver Mônica Lucas (2007).

3.3. A dinâmica social no discurso – práxis enunciativa

Como vimos, a sedimentação de determinados protótipos discursivos, bem como a negação e o acolhimento de novas formas, seguem uma dinâmica social. O conceito de práxis enunciativa investiga como funciona essa dinâmica social no interior dos discursos, ou seja, procura “explicar como se reproduzem usos sociais, maneiras de dizer, clichês, lugares comuns e como se percebem inovações, formas inabituais” (FIORIN, 2010, p. 53). Possui uma estreita relação com os conceitos apresentados previamente (dialogismo e uso linguístico) com a diferença de que o instrumental teórico e analítico da semiótica tensiva apresenta, não apenas um ponto de vista sobre as relações discursivas, mas também um modelo operacional para a pesquisa.

Do ponto de vista metodológico, é preciso que uma práxis se contraponha a outra para investigarmos seus pontos de contato e seus afastamentos, bem como a pertinência desses elementos na construção de sentidos do enunciado musical. Assim, é necessário que pelo menos dois modos de existência sejam explorados concorrentemente (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 176). Fiorin nos explica da seguinte maneira: “se o sentido é dado pela diferença, a práxis é apreendida por contraste. É preciso estabelecer uma distinção entre uma práxis e outra, para que elas se revelem” (FIORIN, 2010, p. 62).

Nesse sentido, a comparação entre gravações distanciadas temporalmente pode elucidar não só um mas os dois fazeres. Por exemplo, a gravação de um violonista do início do séc. XX e um do início do séc XXI tocando a mesma obra. A despeito das diferenças de recursos tecnológicos por trás dos registros (instrumentos, cordas, microfones, etc.), muitas escolhas nas mobilizações performáticas estão disponíveis aos dois intérpretes, como andamentos, fraseados, articulações, etc. Com isso, é possível vislumbrar os elementos que se mantêm ou se contrastam nesses fazeres e, assim, salientar os valores eufóricos e disfóricos que estão por trás dessas escolhas, bem como depreender os impactos tensivos aí codificados. Nesse caso, um elemento performático pode estar sendo utilizado pela primeira vez na gravação do início do séc. XX (alto impacto), enquanto esse mesmo elemento na gravação do início do séc. XXI pode ser considerado desgastado (baixo impacto), retrógrado.

Dessa forma, a colocação em perspectiva de duas práxis pode elucidar como um determinado elemento discursivo se relaciona com o ato no qual está inserido e também sua relação com outra(s) práxis. Isto é, o elemento convocado no discurso pode ser um lugar-

comum, um uso inovador, uma forma inabitual, um elemento que está caindo em desuso, etc. “A práxis regula, na sincronia e na diacronia, as grandezas utilizadas pelo discurso” (FIORIN, 2010, p. 64). Isto posto, percebe-se a incoerência de apreciar uma determinada práxis a partir dos valores de outra. Aproveitando a ilustração sobre a comparação de duas gravações, seria como tomar os mesmos critérios valorativos atribuídos para a gravação do início do séc. XXI para apreciar as gravações do início do séc. XX. Aquele que, nos dias de hoje, por exemplo, ouvisse Segovia acreditando estar diante de um contemporâneo, poderia avaliar sua performance como anacrônica.

Além dos contrastes entre práxis distintas e dos valores sincrônicos e diacrônicos investidos no discurso, é importante entender as balizas que regulam esses deslizes de sentido. Assim, para que uma determinada forma linguística se estabilize no seio de uma comunidade, dois pontos são fundamentais. Em primeiro lugar, é preciso que haja uma sanção intersubjetiva; em seguida, é necessário que o protótipo seja incorporado por um número suficiente de sujeitos. Isto é, “a aceitação intersubjetiva abre a porta para a recorrência de uma forma; a difusão sociocultural garante a estabilidade de um protótipo” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 181). Interessante notar que Bowen chega a conclusão semelhante ao explicar a dinâmica performática através de uma metáfora. Para o autor:

A metáfora biológica pode esclarecer [esse ponto] porque é o contexto/a audiência e não o organismo que determina quais variantes serão reproduzidas: o que toca em Paris talvez não toque em Nova York. Toda música é re-criação, e a música que não é assim reproduzida (realizada) morre (BOWEN, 1993, p. 166).²¹

O autor aponta também elementos sociais e musicais determinantes para que a forma possa se propagar no interior de uma comunidade, e, talvez, tornar-se um protótipo social. Entre alguns elementos, Bowen aponta a importância de onde o performer toca, para qual audiência e, ainda, quem tem o poder de divulgação dessa performance (BOWEN, 1993, 166). Em outros termos, não é apenas a forma discursiva em si ou a vontade do enunciador de criar, negar, alterar um determinado uso linguístico que irá garantir sua propagação, pois “é a troca social, a circulação dos objetos semióticos e dos discursos no seio das culturas e comunidades que adota ou rejeita os usos inovadores ou cristalizados, e que de certo modo canoniza as criações do discurso” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 181).

21 Tradução nossa do original em inglês: “the biological metaphor provides insight because it is the environment/audience and not the organism which determines which variants will reproduce: what plays in Paris may not play in New York. All music is re-creation, and music that is not so reproduced (performed) dies”.

Em vista disso, uma nova forma ou esquema discursivo que surja em contraposição a um determinado protótipo ou que lhe proponha novas formas de significação não passará de uma peculiaridade discursiva individual caso não seja aceita por uma determinada comunidade discursiva. Bowen, por exemplo, afirma que “as notas de Beethoven são fixas porque nos recusamos a mudá-las”²² (BOWEN, 1993, p. 166), ou seja, existe um forte consenso na música de concerto ocidental de que na performance não se deve mudar as notas determinadas pelo compositor na partitura. Seguindo esse raciocínio, caso se passasse a alterar as notas da partitura, a exemplo do que acontece no *jazz*, e a comunidade sancionasse positivamente esse uso, com o passar do tempo, essa nova forma poderia tornar-se um lugar-comum na práxis.

Do mesmo modo, uma prática sedimentada pelo uso pode dessemantizar a forma, corroer seu valor (FIORIN, 2010, p. 64). Nesse caso, teríamos o caminho inverso ao exemplo do parágrafo anterior. De um ponto de vista histórico, poderíamos pensar na gradual substituição da utilização do cravo pelo piano no século XVIII, isto é, no início do século o cravo era o principal instrumento de teclas representado em concertos e em práticas domésticas, já nos finais do século XVIII o cravo havia sido amplamente substituído pelo piano, caindo em desuso. No caso linguístico discutido por Fiorin, está em jogo o desgaste que fórmulas feitas vão tomando no tempo, e seu uso excessivo acaba sendo a própria razão de seu abandono. No caso do cravo, não está claro que seja da mesma forma – provavelmente não. Razões de ordem organológica, estética, histórica justificam o movimento de obsolescência do instrumento nesse contexto, mas justamente o que nos interessa é o esgotamento de um uso específico – o do cravo, no caso – e, com ele, o resultado do jogo de forças que leva uma prática antes consolidada a cair em desuso.

Esses movimentos de acréscimo e decréscimo de impacto, aumento e diminuição de alcance são observáveis nas opções de instrumento, como ilustrado, mas também nas tantas outras práticas ligadas a outros elementos do ato performático, como técnica instrumental, opções estéticas, vestimentas e assim por diante. Os muitos fatores em jogo, aqui separados para simplificar a exposição, podem se sobrepor e interagir. Por exemplo, enquanto um elemento ganha intensidade, outro perde e vice-versa, além de diversas outras configurações possíveis. A despeito das movimentações, essa dinâmica é ainda assim norteadas pelos pontos já citados, aceitação intersubjetiva e incorporação pelos falantes/usuários.

22 Tradução nossa do original em inglês: “Beethoven's notes are fixed because we refuse to change them”.

De forma a abarcar a dinâmica da práxis enunciativa, Fontanille e Zilberberg (2001) propõem quatro tipos de operações: amplificação, atenuação, resolução e somação. As operações seguem o esquema tensivo proposto pelos autores, ou seja, a correlação entre a dimensão da intensidade e a dimensão da extensidade. Fiorin sintetiza a proposta dos autores:

As operações da práxis em relação conversiva entre intensidade e extensidade são a amplificação e a atenuação (mais intenso e mais extenso; menos intenso e menos extenso). Em relação inversa são a resolução (ou o desdobramento) e a somação (menos intenso e mais extenso; mais intenso e menos extenso) (FIORIN, 2010, p. 65).

As operações descritas acima parecem englobar suficientemente bem os deslizos de sentido e a dinâmica de valores presentes em práxis enunciativas distintas e relacionáveis, além de nos apresentar ferramentas que permitem investigar essa dinâmica no interior do próprio discurso. Na amplificação, temos uma forma que é adotada e integrada, seu uso é reconhecido e amplamente utilizado. Essa operação pode ser ilustrada pela incorporação do vibrato como elemento expressivo nos instrumentos de corda durante o séc. XX, conforme descrito por Zampronha:

Quando se ouvem algumas das primeiras gravações realizadas em 1904, constata-se que os instrumentistas de cordas tocavam sem vibrato, mesmo em obras com alto grau de expressividade. Depois, durante as décadas de 1910-1930, observa-se uma grande modificação: o instrumentista de corda passa a realizar cada vez mais vibrato, passando a integrá-lo na construção da expressividade. Na segunda metade do século XX, o uso do vibrato já se encontra amplamente generalizado, tendo sido adotado por diversos outros instrumentos (ZAMPRONHA, 2004, p. 80).

Figura 7: Operação de amplificação



Fonte: elaboração própria

Vemos que a utilização do vibrato durante o século XX vai ao encontro dos dois pontos citados na incorporação de uma forma linguística à práxis, aceitação intersubjetiva e utilização/propagação pelos falantes, isto é, o vibrato passa a ser cada vez mais utilizado na execução do repertório, até se tornar generalizado, como aponta Zampronha e, além disso, existe um crescente número de instrumentistas que passam a se valer desse recurso que, inclusive, como aponta a citação acima, passa a ser “adotado por diversos outros instrumentos”. Em decorrência, na leitura do gráfico (Figura 7), vê-se um aumento no eixo da extensidade, que reflete um aumento na utilização do vibrato com o passar do tempo (categoria de tempo) e a sua utilização por cada vez mais usuários (categoria de espaço) ou, em outros termos, para uma associação mais imediata com a categoria de espaço, o maior número de usuários representa uma expansão também espacial/geográfica do universo de ação na utilização desse recurso.

No eixo da intensidade, o engajamento sensível também cresce. Se num primeiro momento a utilização do vibrato poderia causar surpresa ou estranheza (impacto sensível), existe um aumento ainda assim no eixo da intensidade com o passar do tempo, já que a utilização do vibrato ganha o estatuto de elemento diretamente associado à expressão. Assim, diferentemente das primeiras utilizações, quando o impacto poderia se dar por ser um recurso novo (surpresa), em um segundo momento a sua utilização passa a ser associada menos à surpresa, pois já é cada vez mais generalizado, e sim como recurso expressivo que produz engajamento sensível. Dessa forma, uma performance sem a utilização do vibrato, quando esse recurso já é amplamente utilizado, poderia ser taxada de pouco expressiva, isto é, causando baixo engajamento sensível. Na amplificação vê-se assim um movimento converso, aumento no eixo da intensidade e da extensidade.

No polo oposto, está a atenuação: “uma forma que é reconhecida, mas não tem qualquer impacto, e vai tornando-se obsoleta” (FIORIN, 2010, p. 65). A técnica violonística chamada de IMALT²³ ilustra esse caso. À primeira vista, o IMALT chama a atenção por ser uma técnica incomum. Todavia, não traz novidade sonora significativa e tampouco foi acolhida para a aplicação em outro repertório que não nas composições escritas exclusivamente para que se utilize essa técnica, mas que também podem ser executadas sem o IMALT.

23 Técnica em que o violonista executa, geralmente, acordes repetidos com os dedos indicador, médio e anular simultaneamente com movimento de palheta, vai e vem com as unhas.

Do ponto de vista tensivo, logo após o impacto gerado pela surpresa, forma inabitual de execução técnica ao violão, o engajamento sensível decresce, já que, como argumentamos, a utilização do IMALT não traz grandes novidades em termos de sonoridade nem proporciona, à primeira vista, alguma outra relação com a situação performática que justificasse um engajamento sensível constante ou crescente. Por isso, tem-se um decréscimo no eixo da intensidade, como vemos pelo gráfico abaixo (Figura 8).

Da mesma forma, ao considerar as categorias extensivas (tempo e espaço) também há um decréscimo, isto é, pelo baixo e localizado impacto não há uma propagação desse recurso técnico entre os usuários linguísticos; os violonistas não incorporaram o IMALT ao repertório e, conseqüentemente, não há propagação dessa forma. Na atenuação tem-se então também um movimento converso, diminuição no eixo da intensidade e da extensidade.

Importa reiterar que tanto as operações de amplificação e atenuação quanto as de resolução e somação, que veremos a seguir, ilustram a movimentação da tensividade no discurso a partir de um recorte espaçotemporal, isto é, essas movimentações não são constantes e eternas, mas nos direcionam ao inferir o engajamento sensível do sujeito do ponto de vista diacrônico. Isso quer dizer, por exemplo, que a utilização do vibrato pode causar um impacto diferente se utilizado na década de 1920 ou nos anos 2000, apesar de ser exatamente o mesmo recurso. Além disso, esses valores podem tomar diferentes direcionamentos a partir de um novo recorte. A técnica IMALT, por exemplo, daqui a alguns anos pode ganhar força, por um motivo que hoje não podemos prever, e ser altamente incorporada à técnica dos violonistas.

Figura 8: Operação de atenuação



Fonte: elaboração própria

Na resolução, a forma é acolhida e utilizada, mas há uma diminuição da intensidade com o passar do tempo. A utilização do toque com apoio no violão ilustra essa operação. O toque com apoio ainda é um importante recurso dentro da técnica violonística, possibilitando recursos timbrísticos, som mais robusto, maior projeção, etc. Todavia, com Tárrega no final do séc. XIX, essa técnica era relevante para a própria aceitação do violão nas salas de concerto. Isto é, devido à pouca amplitude dinâmica do instrumento, o toque com apoio foi uma das “maiores estratégias na imposição do violão como instrumento de concerto, pois sua projeção e nitidez são excepcionais” (ZANON, 2004, p. 7). No entanto, fatores como os avanços na lutheria, ao proporcionar maior potência sonora ao instrumento, bem como a possibilidade de amplificação do instrumento em apresentações, tornaram o tocar apoiado, ainda que relevante tecnicamente, não determinante na carreira do violonista dos dias de hoje, isto é, existe um número considerável de concertistas na atualidade que praticamente não utiliza o toque com apoio, como por exemplo Vladimir Gorbach e Thomas Viloteau.

Figura 9: Operação de resolução



Fonte: Elaboração própria

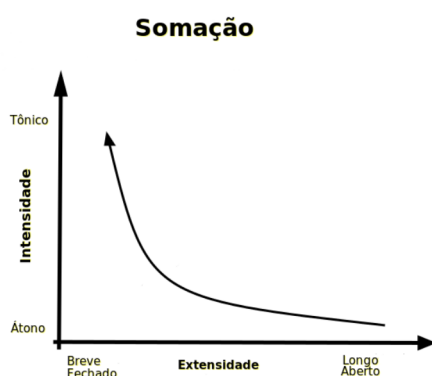
Percebe-se pelo gráfico que há uma diminuição de tonicidade à medida que se estabelece um crescimento espaçotemporal. No caso do toque com apoio, parte-se de uma grande tonicidade, já que esse recurso era condição da própria aceitação do instrumento nas salas de concerto, isto é, condição que proporcionaria o engajamento sensível (impacto) necessário de sua propagação naquele ambiente (volume sonoro e projeção). A diminuição

gradual no eixo da intensidade justifica-se tanto pelo aprimoramento na construção de instrumentos, projetos de lutheria que proporcionam maior volume ao instrumento, quanto pelo avanço e aceitação da amplificação do instrumento nesses ambientes (sala de concerto). Resumidamente, o toque ainda possui relevância dentro da técnica violonística, mas houve um decréscimo quando comparado à condição necessária anterior.

Nota-se também uma aceitação e propagação desse recurso dentro da técnica violonística, ou seja, a partir de figuras centrais como Tárrega e Segovia cresce o número de usuários (estudantes e concertistas) que se valem do toque com apoio (aumento no eixo da extensidade). Nos dias de hoje é amplamente generalizado. Ainda que alguns violonistas não o utilizem sistematicamente em suas performances, certamente conhecem e praticam (ou já praticaram) esse recurso em seus estudos, isto é, ele faz parte da formação de base de um violonista dos dias de hoje. No caso da resolução, tem-se então um movimento inverso, ou seja, diminuição no eixo da intensidade e aumento no eixo da extensidade.

Por fim, “a somação é um aumento da intensidade de uma forma por meio de um uso bem restrito, pouco extenso” (FIORIN, 2010, p. 65). É o que acontece com frequência na música contemporânea, onde há exploração das chamadas técnicas estendidas, isto é, maneiras inusuais de utilizar o instrumento com o intuito de obter novos materiais sonoros. Nesse caso, a técnica utilizada é singular e relevante na execução da obra, mas restrita a esse contexto.

Figura 10: Operação de atenuação



Fonte: Elaboração própria

Não existe um consenso entre os autores ao se estabelecer o que são técnicas estendidas (também chamadas de técnicas expandidas ou ampliadas). Em grande parte porque esse movimento de incorporação de novos recursos pode se apresentar em diferentes frentes, como técnicas instrumentais, novas sonoridades, elementos cênicos e assim por diante. Ledice Fernandes aponta que o consenso parece residir:

No fato de serem estendidas ou expandidas as técnicas (ou gestos, ou sonoridades) instrumentais que fogem dos padrões clássico-românticos definidos nos conservatórios do século XIX e que ainda não fazem parte do arcabouço comum frequentemente utilizado na escrita para um instrumento, a ponto de necessitarem, na partitura, de explicações verbais, geralmente na forma de uma bula (FERNANDES, 2019, p. 227).

Assim, é interessante notar a relação estreita que a noção de técnicas estendidas tem com o próprio conceito de práxis, articulando muitas possibilidades de correlações entre intensidade e extensidade. Em primeiro lugar, a própria noção de o que é considerado técnica estendida está em constante movimento. Assim, como salienta Fernandes, com o passar do tempo, determinados procedimentos técnicos estendidos podem vir a integrar o repertório padrão de técnicas, principalmente quando diversas obras exigirem a utilização desses recursos, que podem vir a tornar-se, dessa maneira, em um segundo momento, recursos recorrentes no repertório, tradicionais (FERNANDES, 2019, p. 227). Para o caso das técnicas estendidas que passam a ser incorporadas pela tradição, temos um processo de resolução, como no toque com apoio, uma vez que seu impacto inicial se dilui na grande extensidade de sua incorporação recorrente. No repertório violonístico, por exemplo, é caso da utilização de recursos como harmônicos naturais, harmônicos artificiais, *pizzicato* Bartók, *tambora*, entre outros. Dito de outra forma, esses recursos que outrora eram vistos como formas inabituais agora são considerados formas convencionais dentro da práxis, isto é, perderam intensidade no decorrer temporal pelo recorrente uso no repertório.

Em segundo lugar, o próprio termo *técnica expandida* nos remete a algo para além do habitual, portanto, incomum, surpreendente. Dessa forma, aquilo que se torna habitual deve necessariamente perder o rótulo de técnica expandida. O termo nos serve, desse modo, como uma bússola para entendermos o que é considerado central ou à margem da práxis em questão e, conseqüentemente, qual seu impacto discursivo. Por exemplo, a utilização do recurso *etouffez* em Fernando Sor no século XIX (Figura 11) foi provavelmente um elemento de bastante impacto para seus espectadores contemporâneos, ao passo que a utilização desse

recurso nos dias de hoje tem um impacto mais reduzido, já que diversas outras obras durante o século XX utilizaram esse recurso, ou seja, não possui a força da novidade como na época de Sor, já não é mais tão surpreendente.

Figura 11: Trecho da *Fantasia op. 7*, de Fernando Sor



Fonte: Fernando Sor (1924)

Tendo isso em conta e retomando a ilustração sobre a operação de somação, tem-se a diminuição no eixo da extensidade, visto que a forma discursiva não se propaga, fica restrita àquele contexto, em alguns casos circunscrita apenas a uma determinada passagem ou a um caso específico, como ocorre com a obra *Exoskeleton (Percussion Study IV)*, de Arthur Kampela. Nela, o violonista deve tocar uma viola, entretanto, usando técnicas de execução como se se estivesse tocando um violão, como é indicado na partitura “for viola alla chitarra” (Figura 12).

Figura 12: Performance de Pablo Márquez da obra *Exoskeleton*, de Arthur Kampela



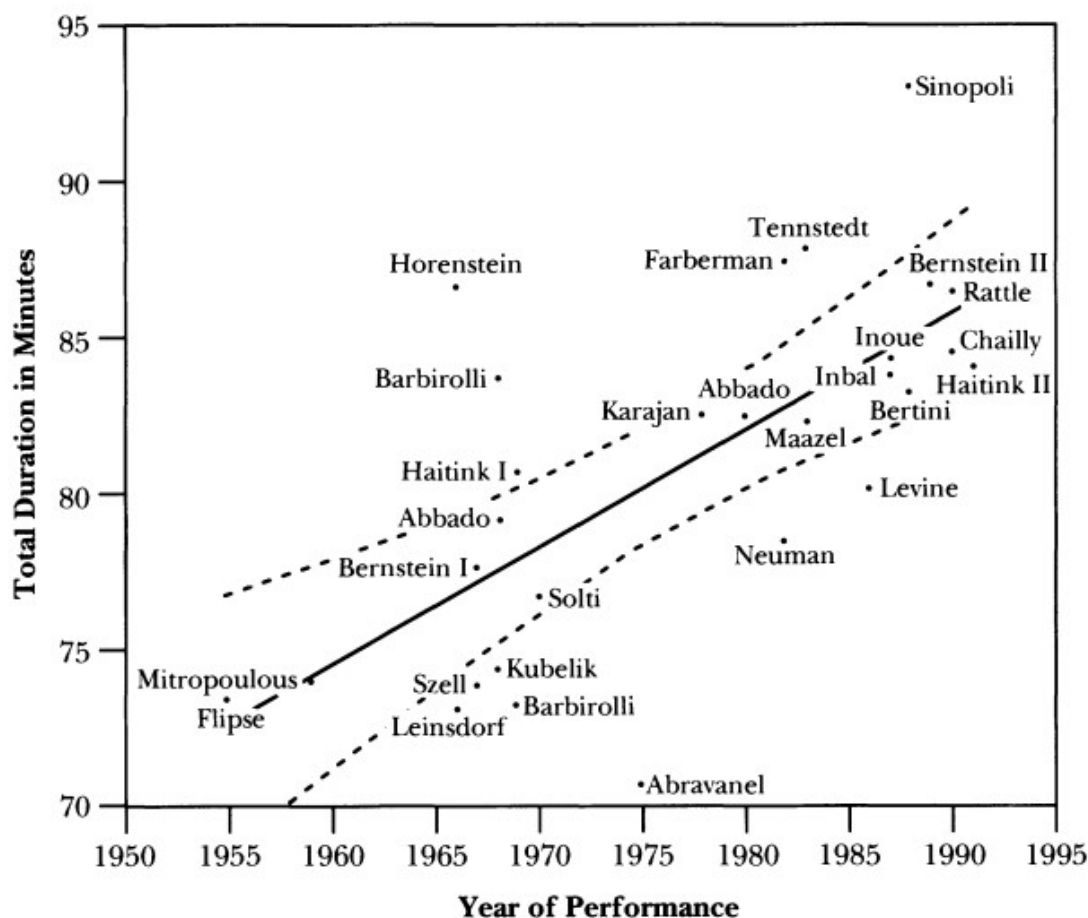
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTC0SxWk>

Por outro lado, há um aumento no eixo da intensidade, visto que o uso da técnica estendida se caracteriza por ser uma forma inabitual, um uso raro, inédito, etc., como vimos mais acima. Diferentemente do exemplo que demos sobre o IMALT, onde não há uma grande diferenciação sonora em seu uso e é mesmo possível executar a passagem com recursos da técnica tradicional, aqui o uso não é um arbítrio possível mas uma condição para a realização em questão.

Em suma, a técnica estendida é um metatermo sob o qual recaem muitas variáveis. Cada instância de técnica estendida terá sua própria história e se desenvolverá em um gráfico particular: resolução, como no *pizzicato* *Bárток*, nos harmônicos artificiais, *tambora*, entre outros; somação, na viola tocada como violão na composição de Kampela; atenuação, no caso do IMALT, já que também se apresenta como uma técnica para além do uso tradicional. Não obstante, toda técnica estendida seguirá, num primeiro momento, uma lógica de somação. Isso porque a novidade que ela supõe acarreta tanto uma extensidade reduzida (acaba de surgir naquele contexto específico) quanto uma alta intensidade (toma de surpresa o enunciatário desavisado).

Como visto pelos exemplos acima, restringimo-nos a ilustrar as operações da práxis enunciativa aplicadas à performance musical apenas a partir de elementos técnico-instrumentais. Todavia, como também pudemos ver durante a argumentação apresentada, esse é apenas um aspecto presente na performance. Poderíamos nos estender à agógica, articulações, variações dinâmicas, ornamentação, andamento, timbre, etc., sem contar os elementos para além dos sons (vestimenta, instrumento utilizado, gestos corporais, expressões faciais, entre outros). Naturalmente, a escolha dos elementos elencados na análise dependerá dos propósitos da investigação. Bowen, por exemplo, a fim de demonstrar a gradual mudança nos estilos performáticos com o passar do tempo escolhe a categoria andamento, ou mais precisamente a duração de gravações da Sexta Sinfonia de Mahler, para construir sua argumentação. O autor chega à seguinte tabela:

Figura 13: Correlação entre duração e ano de gravação da *Sexta Sinfonia*, de Mahler



Fonte: Bowen (1993, p. 165)

O autor constata, por meio da leitura da tabela, uma tendência – ainda que não retilínea –, na segunda metade do século XX, a durações cada vez maiores das gravações da Sexta Sinfonia de Mahler com o passar dos anos. Bowen argumenta, de forma semelhante aos pontos levantados neste capítulo, que essa tendência na escolha de andamentos musicais cada vez mais lentos (maior duração da gravação) relaciona-se diretamente com uma melhor adaptação ao meio em que se insere (valores eufóricos) e, consequentemente, uma maior propagação em futuras gravações, ou, em nossos termos, aceitação intersubjetiva e propagação da forma.

Ainda considerando a tabela de Bowen, teríamos nesse caso, utilizando a terminologia tensiva, uma operação da práxis de amplificação, considerando a categoria de andamento musical mais lento, nas gravações da sexta sinfonia de Mahler, ou seja, um aumento no eixo da intensidade (maior engajamento sensível) aliado a um crescimento também no eixo da extensidade (incorporação e propagação da forma).

3.4 A conjunção possível do dialogismo, do uso e da práxis

As operações ilustradas nos abrem caminho para a viabilização de um dos grandes desafios da pesquisa em performance musical: contemplar a movência dos valores histórico-sociais e da própria dinâmica do ato performático inserida no objeto de análise (enunciado musical), assim evitando impressões subjetivas e/ou perspectivas psicologizantes na construção de sentidos do enunciado musical. A discussão apresentada neste capítulo mostrou como os conceitos de *dialogismo*, *uso linguístico* e *práxis enunciativa* olham para a mesma problemática com ênfases distintas, mas complementares. O dialogismo mostra como o enunciado é perpassado pelo discurso alheio; logo, o próprio enunciado já possui em si uma latência responsiva. O uso linguístico dá relevo aos cerceamentos que os usos impõem à enunciação individual. Por fim, a práxis enunciativa apresenta um modelo teórico-metodológico que procura viabilizar a investigação dessa dinâmica de valores inserida nos discursos. No decorrer do texto, procuramos relacionar tal discussão à área da performance musical. Os exemplos apresentados, ainda que de forma embrionária, já mostram a aplicabilidade e os ganhos operacionais que uma investigação à luz do conceito de práxis enunciativa pode trazer para o próprio fortalecimento de uma cientificidade nos estudos em performance musical.

4

Valores no tempo: análise comparativa

4.1 Considerações sobre enunciador e enunciatário

No decorrer do primeiro capítulo, buscamos as condições para delimitar e possibilitar a investigação sobre a construção de sentidos de nosso objeto, performances de violão solo. Chegamos à conclusão de que o elemento central, isto é, a condição necessária e diretriz para elencar as categorias pertinentes à investigação desses enunciados, é o eixo que se constrói entre enunciador e enunciatário na cena enunciativa (centro dêitico) ou, de maneira um pouco alargada, entre os atores da cena performática. Todavia, vimos também, no decorrer deste trabalho, que um texto (performance musical) permite múltiplas leituras coerentes e, além disso, é de se supor que os espectadores sejam seres particulares com preferências, referências, disposições particulares em relação aos objetos e assim por diante.

Diante dessas considerações, é importante ter em mente que não pretendemos investigar as condições particularizantes e ontológicas dos sujeitos reais presentes no enunciado, mas a imagem que se cria desses atores no discurso, uma vez que “o enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor, mas não o autor e o leitor reais, em carne e osso, mas sim autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto” (FIORIN, 2012, p. 138). Caso contrário, o projeto orbitaria para fora de uma proposta científica, visto que se levaria em conta perspectivas infundáveis da psiquê de cada ator possível, presente, passado e futuro.

O enunciatário é por definição um actante conforme ao texto, e não uma classe inesgotável de atores individuais. Isto posto, admite-se que um mesmo texto pode conter diversas isotopias de leitura; em compensação, afirmar que existe uma leitura plural dos textos, isto é, que um texto dado oferece um número ilimitado de leituras, nos parece uma hipótese gratuita, tanto mais que é inverificável (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 282).

A possibilidade de diferentes modos de leitura a partir de um único texto não significa, então, que qualquer leitura seja possível. Se por um lado um enunciado viabiliza possibilidades de leitura, do mesmo modo impossibilita outras. Esses modos de leitura possíveis a partir de um texto vão ao encontro do próprio papel actancial do enunciatário, isso porque o texto não traz um sentido único a ser descoberto pelo(s) enunciatário(s), que

funcione como um receptáculo do discurso, mas, sim, constrói os seus sentidos no encontro com o(s) seu(s) enunciatário(s). Como explica Bertrand:

O leitor não é mais aquela instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já existente, que se costuma chamar “receptor” ou “destinatário” da comunicação: ele é também e sobretudo um “centro do discurso”, que constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações (BERTRAND, 2003, p. 24).

Tanto enunciador como enunciatário são sujeitos da enunciação, ou seja, é na relação/tensão entre a imagem que o discurso cria do enunciador e do enunciatário que se depreenderão seus sentidos. Isso porque o enunciador produz o enunciado, e o enunciatário, “funcionando como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo *eu* na construção do enunciado” (FIORIN, 2012, p. 137, grifo do autor). Dessa forma, o enunciatário é também um produtor do discurso.

Com efeito, a imagem do enunciatário constitui uma das coerções discursivas a que obedece o enunciador: não é a mesma coisa produzir um texto para um especialista numa dada disciplina ou para um leigo; para uma criança ou para um adulto. O enunciatário é também uma construção do discurso. Não é o leitor real, mas um leitor ideal, uma imagem de um leitor produzida pelo discurso (FIORIN, 2012, p. 153).

Levando isso em conta, uma apresentação de violão solo sofrerá diferentes coerções caso seja uma performance em uma competição de violão, um festival, um evento beneficente, uma abertura de evento, etc. Essa disposição que se desenha em relação ao enunciatário é o que nos ajudará a construir sua imagem. Perceba que não nos interessa quem eram os espectadores reais dessas situações mencionadas, mas o que se pode depreender disso. Em outras palavras, em uma competição de violão, provavelmente, os espectadores esperam assistir a performances com repertórios surpreendentes de difícil execução, virtuosismo com andamentos rápidos e precisão técnica, ausência de erros e assim por diante. Por outro lado, em um festival, a ideia pode ser de apresentar novas propostas compositivas para o instrumento (festival de música contemporânea por exemplo) ou trazer à luz composições de autores desconhecidos de determinado período histórico. A imagem do enunciatário, ou o seu *pathos*, cria-se através dessas predisposições que norteiam a atuação do enunciador, seu raio de ação levando em conta o *tu* a que se dirige. Nas palavras de Aristóteles, “o *pathos* é a disposição do sujeito para ser isto ou aquilo. Por conseguinte, bem argumentar implica

conhecer o que move ou comove o auditório a que o orador se destina” (ARISTÓTELES *apud* FIORIN, 2012, p. 154).

Vê-se, portanto, que as imagens, tanto do enunciatário quanto do enunciador, se constroem no e pelo discurso. No caso da imagem do enunciador ou de seu *ethos* diz-se que “é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito” (FIORIN, 2012, p. 139). No caso de uma performance de violão, o *ethos* se construirá pela própria forma que cria o enunciado, ou seja, pelas mobilizações sonoras, pelas decisões interpretativas, pela proficiência técnica, pelo seu gestual, pela relação com o público, etc. Resumidamente, pelo conjunto de sua enunciação reúnem-se os elementos para a construção de sua imagem discursiva, de seu *ethos*. Nesse exemplo, o *ethos* construído pode ser um enunciador violonista sensível, inspirado, competente, virtuose, mal preparado, de gosto duvidoso, etc.

Essas considerações são, em última instância, uma tomada de posição epistemológica: uma rejeição do inapreensível das interpretações individuais e da adesão a uma noção de genialidade na criação performática, em prol de uma visada que busca elementos concretos, que são, afinal, aqueles a que todos temos acesso quando nos deparamos com uma obra, seja para apenas fruí-la, seja para compor nosso próprio repertório de escolhas performáticas. Nesses termos, aderimos à postura greimasiana já enunciada em seu texto seminal, *Semântica estrutural*: “vemos também que a explicação dos fatos estéticos se situa atualmente sobretudo no nível da percepção da obra, e não mais da exploração do gênio ou da imaginação” (GREIMAS, 1973, p. 16).

Ademais, esse posicionamento nos serve para reiterar uma condição metodológica para a investigação de nosso objeto que já foi mencionada de forma breve no primeiro capítulo, qual seja, a opção pela análise a partir dos elementos possíveis de se depreender no discurso, isto é, a partir da percepção dos elementos que se apresentam na performance musical.

4.2 Perspectivas analíticas à luz da práxis

Durante este trabalho, vimos argumentando sobre a importância em considerar a performance musical como um todo, isto é, levando em conta os elementos sonoros e visuais

disponíveis ao espectador (sincretismo) bem como ter em consideração as particularidades do contexto da cena enunciativa (ambiente, ocasião e demais elementos pertinentes relacionados à realização musical). Todavia, quando se pretende uma visada comparativa entre performances musicais mais distanciadas temporalmente, encontramos certa escassez em gravações que contemplem para além dos sons o componente visual, ou seja, gravações audiovisuais. As primeiras gravações audiovisuais de Andrés Segovia, por exemplo, datam dos anos 1950. Dessa forma, optamos por fazer nossas considerações analíticas, num primeiro momento, na comparação entre gravações de áudio de performances de violão solo realizadas em distintos momentos no tempo.

Essa escolha de recorte justifica-se, em primeiro lugar, pelo maior alcance temporal, como alegamos acima, e, conseqüentemente, um maior distanciamento entre as gravações selecionadas, proporcionando um panorama mais amplo no qual se evidenciam com mais facilidade as diferenças e semelhanças entre os elementos da práxis (em performances de violão solo). Além disso, a gravação em áudio não foi uma prática abandonada ou que perdeu prestígio com o passar dos anos, isto é, os artistas de hoje ainda costumam realizar esse tipo de registro na construção de suas carreiras musicais.

Em segundo lugar, como argumentamos no primeiro capítulo, em uma performance musical elencamos justamente a linguagem musical (ou os elementos sonoros) como matriz a partir da qual os outros elementos presentes no ato performático se organizam, isto é, ao separarmos os elementos sonoros das outras manifestações presentes no ato performático, ainda assim podemos ter um todo de sentido. Sendo assim, a partir da comparação de registros de áudio, temos à disposição diversos elementos pertinentes das performances que nos permitem um olhar mais distanciado, salientando assim a relevância de considerações sobre a práxis na construção de sentidos da performance musical.

Escolhemos três registros em áudio do quarto movimento (“Vivo ed energico”) da sonata *Omaggio a Boccherini* op. 77, de Mario Castelnuovo-Tedesco, para a nossa análise. Trata-se de uma das primeiras obras de envergadura – uma sonata em quatro movimentos – composta originalmente para violão, na primeira metade do século XX (1934), por um compositor não violonista.²⁴ Além da representatividade da sonata de Tedesco para o repertório violonístico, é uma obra que entrou no repertório recorrente dos concertistas de violão até os dias de hoje.

24 Antes disso, o compositor mexicano Manuel Maria Ponce já havia escrito algumas sonatas (1923, 1927, 1928, 1930), bem com Antonio José (1933) e Joan Manén, com a sua *Fantasia Sonata* (1929).

Como nossa análise visa à descrição de concepções interpretativas e características performáticas, julgamos que seria mais produtivo, para esse contraste entre as gravações selecionadas, a escolha de apenas um dos movimentos. Certamente, seria produtivo relacionar todos os movimentos da sonata, já que perfazem a sonata como um todo. Todavia, tanto Andrés Segovia como John Williams, dois dos intérpretes que elegemos para nossa comparação, gravaram apenas o quarto movimento nos registros em questão. Ainda assim, como se trata de movimento virtuosístico do ponto de vista técnico instrumental, acreditamos que as diferenças entre os estilos performáticos, ou seja, as diferentes maneiras pelas quais os enunciadores constroem o *ethos* do virtuose, colocam-se em evidência.

As gravações escolhidas foram a de Andrés Segovia (1936), John Williams (1965) e Meng Su (2016). Apesar de ser um corpus representativo para seus respectivos períodos históricos, é ainda assim bastante pequeno quando o intuito é levantar características de uma práxis, isto é, levantar e interpretar características de um fazer coletivo do ponto de vista semiótico. O reduzido número de gravações se justifica, em primeiro lugar, pelo objetivo central desta tese, que visa demonstrar sobretudo o funcionamento do aparato tensivo com vistas à práxis enunciativa e sua produtividade como ferramenta de análise no campo dos estudos de performance, e não de um levantamento numeroso de gravações que proporcione uma descrição exaustiva desses fazeres (sem dúvida uma perspectiva que merece ser levada a cabo em trabalhos futuros).

Além disso, com a escolha pela comparação de diferentes gravações da mesma obra, alguns outros empecilhos se apresentam. Não conhecemos gravação de violonistas contemporâneos de Segovia tocando essa sonata. Mesmo quando investigamos os contemporâneos de John Williams, os registros ainda são poucos. Julian Bream, por exemplo, contemporâneo de Williams, gravou essa obra apenas nos anos 1990. Apenas a partir dos anos 2000 verifica-se um aumento significativo no número registros da sonata de Tedesco. Apesar da falta de um universo mais amplo de comparação de performances da mesma obra até o século XXI, quando relacionamos as gravações escolhidas com seu entorno contextual, é possível deduzir com relativa clareza quais características podem ser vistas como idiossincrasias de determinado intérprete e quais compõem elementos da práxis performática dentro da qual se inserem. Dessa forma, recursos e estratégias interpretativas utilizadas pelos intérpretes selecionados são muitas vezes práticas correntes também aplicadas por seus contemporâneos em gravações de outras obras, o que nos ajuda a diferenciar usos correntes e peculiaridades individuais.

Um outro ponto relevante é que os intérpretes partiram da mesma edição da obra. Tem-se algumas particularidades no caso de Segovia, como discorreremos a seguir. Em linhas gerais, elas se devem ao fato de Segovia trabalhar em colaboração com o compositor no processo de edição da sonata, sendo assim decisivo na escolha de elementos que deveriam ser incluídos e outros que deveriam ser omitidos ou substituídos na edição. Além disso, Segovia fez a estreia da obra, isto é, não tinha paralelo na construção de sua interpretação como no caso dos outros intérpretes. Ainda assim, se levarmos em conta que a gravação de Segovia já apresenta a versão como publicada pela Schott Editions (1935, reeditada em 1963), edição na qual se basearam os dois outros intérpretes, temos exatamente a mesma notação da obra para a comparação de diferentes escolhas interpretativas e estilos performáticos.

No caso de Meng Su, explicita-se uma certa referência às escolhas feitas na edição de Andrés Segovia, já que na data de sua gravação (2016) a violonista já dispunha do manuscrito, bem como da versão feita a partir do manuscrito por Angelo Gilardino (2007), que conta com substanciais alterações em relação à edição do instrumentista espanhol (Schott Editions). Trata-se de fato relevante se levarmos em conta que as alterações feitas por Segovia, em relação ao manuscrito, não se resumem apenas a apontamentos de trechos inviáveis para o violão ou em propostas com soluções mais idiomáticas para o instrumento, mas incluem também ajustes que se moldam às suas preferências e a seu estilo de tocar violão (MEZA PERAZA, 2020, p. 57). Todavia, a colaboração entre Segovia e Tedesco para a edição da sonata resta como dado externo, e o mais relevante para nossa discussão é o fato de os intérpretes terem partido do mesmo texto notacional da obra para suas respectivas performances (gravações). Isso porque evidencia-se a perspectiva discutida durante esse trabalho, segundo a qual, a partir da cristalização dos elementos notados, colocam-se em relevo mobilizações performáticas que refletem tanto preferências individuais dos intérpretes como perspectivas que se explicam pela práxis na qual se inserem e com a qual dialogam.

4.3 Segovia (1936)²⁵

Ainda que mais recentemente tenhamos à disposição a remasterização do registro fonográfico de 1936 de Segovia tocando o quarto movimento da sonata de Tedesco, é preciso

25 Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xGFyfpNy4w>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

considerar, ao comparar essa gravação com as de Williams e Meng Su, que os recursos técnicos e equipamentos dos quais dispunham os intérpretes em seus respectivos registros eram bastante distintos. Isso porque os resultados desses diferentes ambientes contextuais mostram-se no enunciado, como por exemplo a ausência de ruídos ou a maior ou menor fidelidade ao som dos performers nos registros. Isso sem levar em conta considerações mais laterais que impactam o próprio ambiente em torno da gravação e as tecnologias disponíveis para alcançar o produto final.

Em tempos mais recentes, por exemplo, o performer pode gravar um grande número de *takes* para chegar ao resultado desejado sem grandes gastos materiais, o que pode deixá-lo mais à vontade na realização de sua gravação. A possibilidade de edições mais precisas e recursos de mixagem também potencializam um resultado final mais bem-acabado. Resumidamente, com o passar dos anos, diversos aspectos que envolvem a realização de gravações foram se aperfeiçoando, proporcionando, por um lado, resultados sonoros cada vez mais fiéis, por outro, otimizando o trabalho do performer dentro do estúdio.

Outro ponto de destaque no registro de Segovia, e que se relaciona diretamente com a materialidade sonora de sua gravação, é a utilização de cordas de tripa, já que à época, na primeira metade do século passado, ainda não existia o nylon, material sintético que substituiu as tripas na confecção de cordas para violão.²⁶ Como explica Zanon, “nas gravações anteriores à segunda guerra, Llobet, Segovia [...] tocam com cordas de tripa. Essas cordas têm um timbre mais áspero que o nylon e são notoriamente temperamentais, desfiando e perdendo a sonoridade com o uso e as condições climáticas” (ZANON, 2004, p. 24). Nesse sentido, então, é preciso levar em conta que o ouvinte da gravação de Segovia encontrará um registro marcado por ruídos, eventuais acidentes de percurso, sonoridades “ásperas”, etc. que dizem mais respeito às condições materiais do que a uma diferença de habilidade ou falhas nas escolhas do intérprete.

26 As primeiras cordas de nylon foram feitas por Albert Augustine em 1947.

4.3.1 Andamento

Dito isso, vamos às considerações sobre a gravação. Trata-se de um quarto movimento de sonata²⁷ em andamento rápido estruturado em um rondó,²⁸ seguindo majoritariamente a tradição das sonatas clássico-românticas. No início do movimento temos o refrão, estruturado com um arpejo seguido de uma melodia em sextas e baixo em ré (Figura 14).

Figura 14: Trecho inicial da sonata



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

A escolha do andamento feita por Segovia procura evidenciar o aspecto virtuosístico de sua performance, isto é, provocar um engajamento sensível no ouvinte através da velocidade de sua execução. Todavia, ao utilizarmos os foremas propostos por Zilberberg, percebe-se uma grande oscilação no elã do andamento, sendo algumas vezes difícil precisar a base de que parte para seus aumentos e diminuições de velocidade.

Um exemplo disso ocorre já no início da obra (Figura 14). Nos dois primeiros compassos, Segovia executa os arpejos aproximadamente em torno de 115 bpm; já nos dois compassos seguintes, com a entrada da melodia em sextas e o baixo pedal em ré, o andamento cai para aproximadamente 105 bpm, retomando a velocidade inicial com a volta dos arpejos no quinto compasso. Esse aumento de velocidade nos arpejos e diminuição com as sextas paralelas ocorrem durante toda a execução, visto que esse é o refrão do rondó e, portanto,

27 A partir do período clássico, o termo sonata refere-se a uma composição estruturada em três ou quatro movimentos (raramente dois) contrastantes entre si. De forma geral, o primeiro movimento é estruturado em forma sonata; o segundo, um movimento lento (muitas vezes em forma canção, sonata, mas podendo ser estruturado a partir de outra organização formal); o terceiro, geralmente, uma dança ou um *scherzso*; e o quarto, um movimento rápido (rondó, rondó sonata, podendo ser organizado também a partir de outra organização formal).

28 Em um rondó, o tema principal (A) ou refrão continua sempre retornando no decorrer da peça, todavia, suas aparições são intercaladas por seções contrastantes (B, C, etc.) ou episódios.

sempre se volta a ele. Nota-se também que, como não existe nenhuma alteração indicada pelo compositor, a rigor o andamento seria o mesmo. Podemos deduzir que Segovia opta, a fim de salientar suas habilidades técnicas, por não nivelar o andamento pelas passagens mais difíceis tecnicamente, como parece ocorrer com o violonista no caso das sextas paralelas, mas por não perder a chance de mostrar tanto quanto possível a velocidade rápida nas passagens nas quais se sinta tecnicamente mais confortável. Isso resulta em uma frequente mudança de posição do *elã* do andamento, em especial nesse trecho do refrão, ou seja, não existe uma passagem gradual de uma velocidade à outra (acelerando ou desacelerando), mas sim uma rápida mudança de velocidade. De acordo com a terminologia dos *foremas tensivos*, esse procedimento seria a manifestação de uma mudança de posição.

Outro ponto importante na interpretação de Segovia é a frequente utilização do *rubato*, bastante empregado nos trechos em que se tem uma melodia acompanhada por um arpejo descendente (Figura 15), recurso também utilizado em outras passagens da gravação. Todavia, nesse caso percebe-se mais facilmente uma intencionalidade na mudança de direção do *elã*, isto é, os aumentos e diminuições da velocidade de base, a serviço de uma coerência interpretativa interna à obra.

Figura 15: Melodia acompanhada (sonata Tedesco)



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

Nota-se que as mudanças de posição e direção do andamento, descritos nos apontamentos acima, servem a diferentes propósitos discursivos. De um lado, a mudança de direção serve como estratégia onde se procura evidenciar as passagens rápidas, ainda que tenha que ceder nos momentos tecnicamente mais difíceis. Por outro lado, a mudança de direção (aceleração ou desaceleração), ou o tempo *rubato*, tem o intuito salientar o enlevo emocional presente na passagem. Aqui o andamento musical e andamento tensivo se equivalem, isto é, a aceleração do tempo musical (bpm) corresponde a um andamento tensivo também mais acelerado (engajamento sensível). Trata-se um recurso agógico frequentemente empregado em composições do período romântico, com grafias próprias como em Chopin ou

por indicações por escrito na partitura (*tempo rubato*). Esse é um dos elementos que evidencia a preferência de Segovia por uma estética romântica, ou seja, por querer corresponder no universo violonístico a uma práxis que pianistas e violinistas (solistas de uma maneira geral) cultivavam na segunda metade do século XIX, o que, por sua vez, ajudou a construir a imagem (*ethos*) do gênio, criando efeitos de sentido que compõem um intérprete levado por suas emoções, e não pela razão, durante suas performances.

Em relação ao aspecto dinâmico não se percebem grandes variações em sua execução, ainda que na partitura tenhamos indicações que vão desde o *piano* ao *fortíssimo*. Certamente ocorrem mobilizações nesse sentido, mas dentro de um âmbito mais restrito. Assim, apenas em um momento, aproximadamente aos 2 minutos e 37 segundos da gravação (o total da gravação é de aproximadamente 3 minutos e 40 segundos), em um trecho em que terças paralelas são acompanhadas por um baixo em mi bemol (figura 16), vê-se um contraste em termos dinâmicos, um *piano subito*. Ademais, no restante da gravação a dinâmica parece caminhar dentro de um eix muito claramente estabelecido.

Figura 16: Trecho na partitura em que ocorre o contraste dinâmico mais acentuado na gravação de Segovia



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

Interessante notar que o maior contraste dinâmico realizado na gravação, no qual Segovia faz um *piano subito*, aparece na respectiva notação do trecho (Figura 16) com indicação dinâmica de um *mezzo forte* adjetivado com *più intenso* (contradição especialmente curiosa se lembrarmos que a partitura foi editada pelo próprio Segovia). Aqui um ponto merece destaque: Segovia era um performer de apresentações públicas. Suas escolhas na gravação parecem ir ao encontro de demandas oriundas desse contexto, do palco. Isso porque o violão possui uma pequena amplitude dinâmica. Caso o violonista faça uma dinâmica em *piano* em uma sala de concerto, por exemplo, corre o risco de tornar a passagem inaudível. Essa característica de querer garantir que todos escutem o violão em uma apresentação

pública parece acompanhar Segovia nessa gravação. Assim, durante todo o fonograma o aspecto dinâmico parece ficar em torno de um *mezzo forte*, sem grandes oscilações.

4.3.2 *Timbres*

Todavia, o aspecto mais plano da dinâmica parece ser compensado pela enorme variedade de timbres. Essa grande gama de cores empregada em sua performance vai ao encontro das considerações feitas sobre as demandas de uma apresentação pública. Isso porque, diante da impossibilidade de realizar grandes mobilizações na amplitude dinâmica, Segovia recorre a diferentes tipos de ataque de mão direita em variados pontos de contato com as cordas proporcionando uma grande gama de cores à sua execução. Sendo assim, os contrastes, ênfases, distinções entre frases e seções são reforçadas sobretudo pelos timbres utilizados. Essas considerações são salientadas na descrição do crítico musical Piero Rattalino sobre Segovia:

O maior problema para o músico que se encontra à frente de duas mil pessoas é precisamente este: ter uma grande variedade de cores à disposição, ser um pintor de afrescos. A técnica de Segovia não era particularmente brilhante no que se refere, por exemplo, à velocidade, mas era superlativa no que se referia à variedade de cor (RATTALINO *apud* ZANON, 2004, p. 17).

Dessa forma, Segovia procura surpreender seu enunciário utilizando diferentes cores sonoras durante sua performance. Vemos desde de sons mais opacos ou doces dando unidade a diferentes frases, até o destaque de notas importantes com um som mais encorpado (provavelmente com um ataque lateral das unhas perto da escala do violão), seja em encerramento de seções ou em pontos culminantes de frases. A busca por diferentes cores instrumentais, visando captar a atenção do enunciário durante toda a obra, pode ser vista inclusive em sugestões dadas a Mario Castelnuovo-Tedesco para a edição da obra (Figura 17).

Figura 17: À esquerda, versão manuscrita (comp. 72-74); à direita, versão de Segovia (comp. 72-74)



Fonte: Gilardino (2007); Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

A edição de Segovia acrescenta a utilização de *pizzicato* em diferentes momentos, como ilustrado acima, proporcionando uma paleta maior de sonoridades na performance. O enunciário é a todo momento surpreendido por diferentes toques de mão direita, recursos variados como *pizzicato*, utilização do *vibrato* (dando ênfase a determinadas notas), rasgueado (outro acréscimo de Segovia na edição da partitura),²⁹ diferentes articulações (*glissando*, *staccato*, *legato*, etc.). O crítico musical Peter Stadlen, ao falar sobre as interpretações de Segovia, faz comentários que estão em consonância com os apontamentos feitos até aqui sobre essa gravação:

Suas interpretações são feitas de uma infinita variedade de toque e nuance, aplicadas com atordoante imprevisibilidade. Não há como dizer se a próxima nota será atacada frontalmente ou se será alcançada através de um deslizamento, se a próxima frase trará um vibrato e onde ele será aplicado, se uma passagem rápida soará polida e nítida ou com uma sonoridade oca (STADLEN *apud* ZANON, 2004, p. 18).

4.3.3 O intérprete, a notação e o ato

Um último ponto a se considerar na gravação de Segovia é a relação que o intérprete estabelece com o texto notado. Uma característica particular, como já mencionamos, é o fato de Segovia ser o responsável pela edição dessa obra. Dessa maneira, foi responsável por diversas alterações, adaptações, supressões, acréscimos, além de mudar, na edição final, também o título³⁰ e indicação de andamento³¹ em relação ao texto manuscrito. Segovia embute assim na obra suas preferências estéticas e alterações que favoreçam seu estilo de

29 Recurso utilizado no compasso 209 da edição de Segovia.

30 Na versão manuscrita, constava “Sonatina” e não “Sonata”.

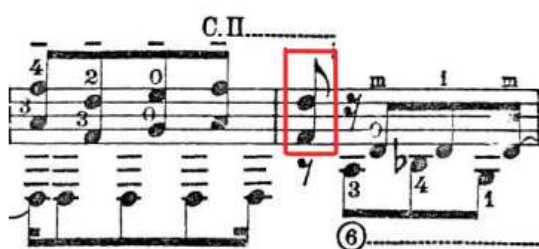
31 Na versão manuscrita, a indicação de andamento do quarto movimento é “*presto furioso*” e não “*vivo ed energico*”.

tocar (MEZA PERAZA, 2020, p. 13). Talvez pela posição de autoridade que Segovia constrói em torno de sua figura, Tedesco não se opõe às alterações apresentadas. Como salienta André Castilho Lopes, no processo de editoração existe uma “total aceitação do compositor perante as inúmeras mudanças sugeridas por Segovia ao manuscrito original” (LOPES, 2014, p. 105).

O fato curioso, e que de certa forma explicita a relação que Segovia estabelecia com a notação, é que, mesmo tendo feito diversas alterações para a edição da obra, quando comparamos a partitura com sua gravação, nota-se que em diversos momentos Segovia toma decisões que vão contra as indicações feitas por ele próprio. Isso pode estar relacionado, provavelmente, com as adaptações feitas a partir das demandas de suas apresentações, como já mencionamos, ou seja, mudanças que partiram de experimentações e testes visando melhores resultados em situações performáticas. A despeito dos motivos que levaram Segovia a realizar inúmeras alterações em relação ao texto notado, o que nos interessa é que elas estão presentes no enunciado musical. Esse fato evidencia uma relação dinâmica em relação à leitura da partitura, isto é, o violonista toma a notação como uma espécie de *script*, roteiro norteador, mas não um objeto definitivo.

Uma das alterações mais recorrentes, quando comparamos notação e gravação, é o acréscimo de notas, em especial em passagens em que se procura marcar mais incisivamente a separação entre frases ou dar destaque a notas de chegada. Isso pode ser visto já no início da obra (compasso 9). Nesse momento, é feito o preenchimento do acorde de Ré maior. Na partitura estão notadas apenas as notas Fá sustenido e Ré (Figura 18). Além disso, Segovia faz um rasgueado sobre esse acorde. Esse procedimento coloca em evidência o fim da frase em sextas paralelas e o início da frase com melodia na linha do baixo.

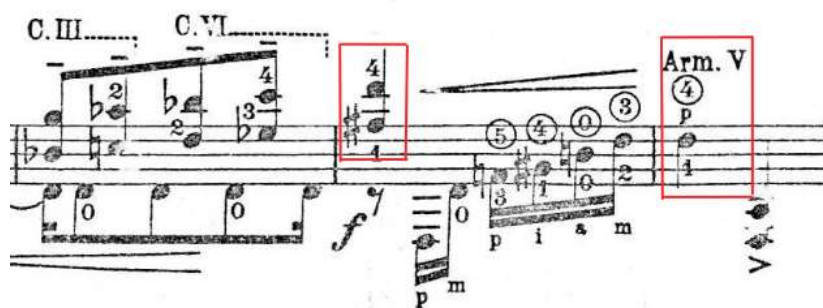
Figura 18: Excerto da partitura, sem o preenchimento do acorde de Ré maior e sem o rasgueado presentes na gravação de Segovia



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

Outra alteração recorrente durante a gravação, que também consiste no preenchimento de acordes que não constam na notação, pode ser observada nos pontos culminantes de trechos que apresentam um movimento ascendente em sextas paralelas (Figura 19). As notas de chegada são preenchidas (três notas em vez de duas, como notado) e enfatizadas com um arpejo descendente nas cordas primas do violão, provavelmente com o toque do dedo polegar em movimento descendente. Esse procedimento é encontrado nos compassos 31 e 107, mas também é igualmente feito em passagens em que o motivo é reduzido, isto é, ao invés das sextas paralelas caminhando por graus conjuntos, realiza-se um salto para as notas de chegada. Isso pode ser encontrado nos compassos 116, 118, 218, 220 e 226.³²

Figura 19: Compassos 30-32



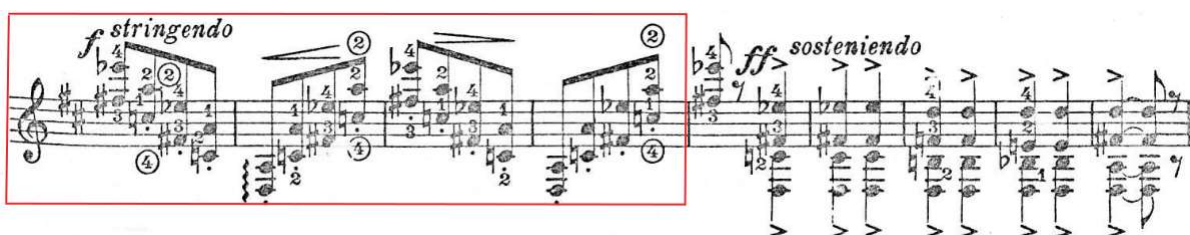
Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

Na ilustração acima (Figura 19), além do acréscimo de nota mencionado (preenchimento do acorde no ponto culminante das sextas paralelas), vê-se também o acréscimo de notas na cabeça do compasso 32, no qual se indica apenas uma nota tocada como harmônico natural. Aqui, Segovia toca duas notas em harmônico natural (aproveitando o harmônico natural disponível na quinta corda), e não apenas um, como notado, aproveitando com isso uma maior ressonância do instrumento. Percebe-se que esses acréscimos em relação à partitura não são alterações pontuais, mas um uso recorrente em sua gravação, e até aqui só mencionamos alterações por acréscimo de notas (mais à frente falaremos brevemente sobre outros tipos de alterações).

32 O compasso 226 indicamos pela contagem de compassos da edição de Segovia, entretanto, como Segovia na gravação omite os compassos 222, 223, 224 e 225, a contagem de compassos entre a gravação e a notação não se equivalem nesse trecho final.

Segovia também toma a liberdade de omitir três compassos da partitura em sua gravação (figura 20).³³ Reiteramos: os motivos que levaram o violonista espanhol a retirar esses compassos (que podem ser os mais variados) não são de nossa alçada. O elemento importante para este trabalho é a ocorrência de tal omissão no registro de Segovia, fato que nos permite depreender a relação que o violonista estabeleceu com a partitura para realizar sua gravação.

Figura 20: Compassos 222-223: em destaque, trecho retirado por Segovia em sua gravação



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

A gravação também apresenta uma grande variedade de articulações, isto é, modos de ataque e de ligação entre as notas, servindo a diferentes propósitos discursivos. O uso das articulações segue vetor parecido com as considerações feitas sobre os outros parâmetros sonoros, ou seja, em muitos casos o violonista executa de maneira diferente quando comparado com a notação de sua edição. Seriam muitos os pontos divergentes caso fôssemos elencar um a um. Todavia, alguns merecem destaque já que eram recursos bastante utilizados também por outros violonistas contemporâneos de Segovia, o que nos dá indícios de alguns usos mais correntes dentro da prática.

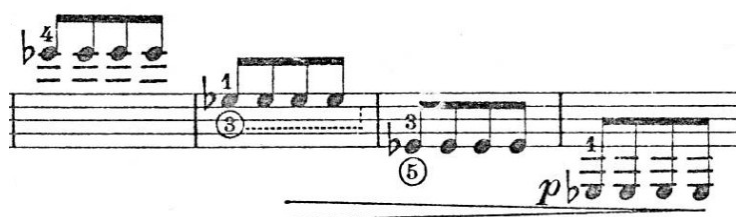
Um desses usos é a prática de acrescentar *glissandos* em (entre) determinadas notas da melodia, produzindo um efeito de projeção parecido ao empregado no canto. Por ser um movimento rápido, sua utilização se vê mais reduzida nessa gravação. Ainda assim, exatamente por ser um recurso que procura emular o canto, percebemos esse uso em passagens mais melodiosas, em especial nas passagens com uma melodia acompanhada por um arpejo descendente, como o trecho ilustrado na Figura 1. Nessas passagens, Segovia, sempre que possível, busca uma digitação sem a utilização de cordas soltas, de preferência com a melodia em uma única corda, dando uniformidade à linha, mas também possibilitando

33 Na gravação dessa obra em 1958, Segovia não omite os compassos citados.

a utilização de *glissandos* entre as notas (seja em movimento ascendente ou descendente), bem como o uso de *vibratos*.

Além disso, é possível notar o acréscimo de *staccatos*, com o intuito de destacar determinadas notas, indicação que não é feita na partitura. Isso pode ser visto nos compassos 153-156, nos quais o intérprete toca quatro vezes o Mi bemol em colcheia e esse motivo é repetido em quatro oitavas diferentes (Figura 21).

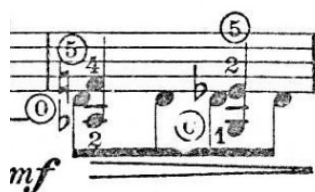
Figura 21: Compassos 153-156: trecho ao qual Segovia acrescenta *staccato*



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

O movimento contrário também é feito pelo espanhol, ou seja, não realizar na gravação indicações de articulação que ele havia proposto na edição da obra. Isso inclui, por exemplo, não realizar legatos (técnicos) indicados na partitura. Um caso curioso acontece no compasso 122, em que Segovia faz uma espécie de aumentação rítmica da melodia, isto é, as semínimas das sextas paralelas se tornam mínimas em sua gravação, logo, é acrescentado um compasso na sua performance (figura 22).³⁴

Figura 22: À esquerda, compasso 122; à direita, o modo como Segovia executa a passagem



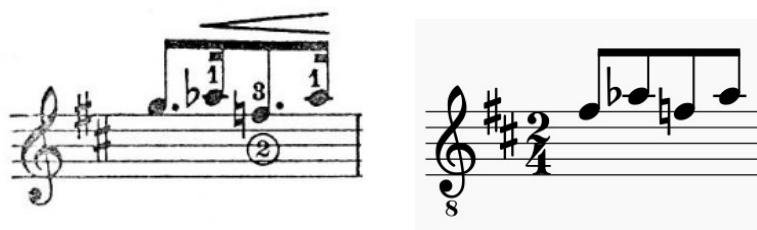
Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Outro ponto no qual Segovia desvia-se de uma leitura estrita da notação é no compasso 142 (Figura 23). Nele, o violonista realiza uma mudança no ritmo do motivo: na

³⁴ Gostaríamos de reiterar que não nos interessam as razões de Segovia para isso (erro durante a performance, preferência, etc.), mas o fato de ser uma marca no enunciado. De qualquer forma, em sua gravação desse movimento datada de 1958, Segovia toca conforme a partitura.

notação tem-se a alternância entre colcheia pontuada e semicolcheia; já na gravação, Segovia toca o motivo em colcheias. A alteração serve para dar ênfase ao motivo que vem sendo constantemente repetido, e que aparece em momentos diferentes da composição, mais especificamente pontuando os momentos nos quais se tem uma melodia acompanhada com arpejos descendentes, como no trecho que se pode ver na Figura 2. Nas primeiras vezes em que o motivo aparece, o espanhol o enfatiza com um som robusto (toque com apoio), e a cada nova repetição o motivo parece ser cada vez mais reforçado, até sua última aparição, quando então Segovia realiza sua alteração rítmica.

Figura 23: À esquerda, notação do motivo (comp. 142); à direita, o modo como foi executado por Segovia



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia); elaboração própria.

Por fim, de modo a deixar claro a articulação entre as seções da obra ou mesmo entre frases em uma mesma seção, Segovia utiliza *fermatas*, *tenutos*, enfim, recursos que evidenciam as articulações formais da obra, servindo, portanto, a um propósito discursivo. Talvez, elementos como esses, se incluídos na partitura, pudessem sobrecarregar a notação com informações que, de certa forma, são de uma certa obviedade do ponto de vista analítico, ou seja, cuja inclusão poderia ser deixada ao bom senso do intérprete. Todavia, reforçamos aqui essa característica na gravação de Segovia pois, por óbvias que sejam, em gravação que analisaremos mais à frente, esse movimento “contra” a partitura (ou complementar a ela) não é feito.

4.3.4 Segovia e a práxis violonística de seu tempo

Poderíamos nos estender por uma descrição mais minuciosa dos elementos presentes nessa gravação bem como na relação entre partitura e performance. Contudo, acreditamos que os apontamentos feitos até aqui já nos possibilitam uma leitura de características performáticas de Segovia e da práxis em que se insere. O violonista espanhol foi uma figura central no estabelecimento do violão enquanto instrumento de concerto, ocupando os grandes teatros onde antes o violão não marcava presença. Portanto, provavelmente muitas das características das performances de Segovia, que possibilitaram ao violonista transitar entre os instrumentos já consolidados dentro do ambiente da música clássica, devem ter causado um grande impacto em seus espectadores, a ponto de reconfigurar as expectativas desse enunciatório em relação ao violão.

O movimento de uma práxis não é linear e previsível, de modo que elementos que serão características centrais em determinado período, provavelmente, já estavam presentes incipientemente em momento anterior. Assim, é de se supor que muitas características das performances de Segovia já se encontravam em Tárrega, Lobet e Pujol (violonistas da geração anterior). No entanto, foi com Segovia que essas características se encontraram nas condições³⁵ necessárias para causar impacto a ponto de mudar o *status* do instrumento.

As primeiras gravações de Segovia – como a que estamos analisando – estão localizadas temporalmente em momento em que o registro fonográfico ainda era muito incipiente. Logo, não temos registros de gerações anteriores para contrastar com as do violonista espanhol. Entretanto, ao pensarmos nos movimentos de uma práxis, como descrito no terceiro capítulo, tomando em consideração o percurso que levou Segovia a se tornar a figura central para o violão no início do século XX, suas performances iniciais, ou anteriores à proeminência que viria a ter, devem ter apresentado elementos de alto impacto na práxis vigente (surpreendentes, inabituais, inéditas, etc.) e encontraram caminho para a aceitação intersubjetiva da comunidade das salas de concerto, gradualmente se propagando entre outros violonistas.

Dessa forma, quando escutamos gravações de seus contemporâneos, registros próximos à gravação analisada mais acima (1936), data em que Segovia já gozava de prestígio internacional, notamos muitos pontos em comum em relação a algumas das características

35 Condições que podem ser das mais variadas ordens, como: históricas, sociais, materiais, técnicas, etc.

descritas. Portanto, podemos supor que se tratam de elementos já habituais dentro dessa práxis. Entre algumas dessas características, podemos citar uma concepção mais flexível do pulso musical. Assim, a utilização de *rubatos*, acréscimo de *fermatas*, *tenutos* são recursos habituais que servem aos mais diversos propósitos discursivos. Vê-se essa característica amplamente utilizada em gravações de Júlio Martinez Oyanguren (1901-1973), Maria Luísa Anido (1907-1996), Luise Walker (1910-1998) e Ángel Iglesia (1917-1967), por exemplo. Todavia, pode-se notar também gravações com uma menor flutuação do pulso entre seus contemporâneos, como as de Rey de la Torre (1917-1994), característica essa que ganharia intensidade e se tornaria um uso comum anos mais tarde, como veremos mais à frente, reforçando a própria dinâmica inerente à práxis.

Outra característica é a ampla exploração de diferentes timbres no instrumento. Isso se reflete tanto no toque em diferentes pontos das cordas do violão, próximo à escala ou ao cavalete, por exemplo, quanto nos diferentes ataques de mão direita (com apoio, sem apoio, frontal, lateral, sem unha, etc.). Essa busca por diferentes sonoridades pode ser vista também na utilização do *vibrato* quase como um ornamento, isto é, dando ênfase a determinada nota, geralmente, em conjunto com um *tenuto* ou *fermata*. Esse é um recurso bastante utilizado na própria gravação de Segovia que analisamos.

Além disso, nota-se, nas gravações de Segovia e de seus contemporâneos, um uso recorrente de *glissandos* ou *portamentos*, em especial em passagens melódicas. Zanon, em programa de rádio, comenta esse uso em gravação de Luise Walker e também aponta a perda de impacto de sua utilização com o decorrer do tempo, a ponto de se tornar praticamente extinto entre os violonistas nos dias de hoje.

Muitas vezes ela [Luise Walker] toca 4, 5 ou 6 notas consecutivas com glissando, um leve deslizar entre elas, um procedimento usado no violino [...] Esta prática, que produz uma textura diáfana e uma projeção quase vocal da melodia está, infelizmente, praticamente abolida das interpretações modernas (ZANON, 2004, p. 25).

A mobilização da dinâmica, nesse período, parece caminhar dentro de um elã mais claramente estabelecido, sem grandes oscilações. Como argumentamos mais acima, as razões para essa escolha podem estar pautadas por demandas oriundas da situação performática, isto é, a baixa amplitude sonora do instrumento aliada à necessidade de se fazer ouvir em ambientes cada vez maiores parece ter guiado as escolhas em torno de uma dinâmica que oscilava próximo a um *mezzo forte*. Naturalmente, essa observação é feita considerando uma

tendência geral, já que, assim como mencionamos a respeito das flutuações do pulso, existem gravações em que os violonistas já exploravam esse parâmetro com uma gama muito rica de patamares sonoros, como o caso das gravações de Júlio Martinez Oyanguren.³⁶

Considerando essas características convergentes entre a gravação de Segovia e de seus contemporâneos ou, em outros termos, esses elementos comuns na práxis do violonista da primeira metade do século XX, nota-se uma relação entre performer e notação bastante flexível. A partitura não estabelece uma função normativa em relação às tomadas de decisão do performer, apenas mostra as linhas gerais a serem seguidas, ao menos no que se refere à concepção de aspectos como pulso, fraseado, dinâmica, articulações ou timbre. Nesse sentido, como mencionamos, o ideal interpretativo dessa práxis valoriza as concepções românticas do virtuose da segunda metade do século XIX, transpostas para o universo violonístico da época em questão. Isso se vê tanto na abordagem interpretativa dos violonistas mencionados, que se deixam levar pelos seus enlevos emocionais durante a performance (ou melhor, criam esse efeito de sentido na realização textual), ou seja, sendo imprevisíveis na realização musical, quanto pelo tipo de repertório valorizado. A aproximação do violão com o repertório de vanguarda daquela época ainda estava por se fazer.

Segovia, enquanto figura central do violão na primeira metade do século XX, é praticamente a personificação dos valores eufóricos dessa geração. Em outras palavras, pela autoridade que se construiu em torno de sua figura, os seus usos performáticos se propagavam com facilidade entre os outros violonistas, sendo a principal referência desses últimos.

A construção de seu *ethos*, ou a imagem que construímos do enunciador Segovia, se mostra pelas mobilizações sobre as quais que discorremos durante nossa análise. Assim, a enorme variedade de timbres e cores proporcionada em sua performance é constitutiva de um enunciador que conhece todos os meandros de seu instrumento, portanto, um enunciador muito competente. A flutuação do pulso, especialmente por não estar indicada na partitura, seria consequência dos enlevos emocionais que o arrebatam na hora de sua interpretação, construindo assim performances imprevisíveis, dependentes do humor do artista na ocasião da execução da peça. Sua apropriação do texto notado, enfatizado pelas diversas divergências entre notação e performance, evidenciam a notação em função do performer e não o contrário. Constroem-se então performances que surpreendem o enunciatário a todo instante, por conseguinte, causando alto impacto sensível nos enunciatários. Nos termos de Aristóteles,

36 Um bom exemplo nesse sentido é a gravação de Oyanguren, realizada em 1937, da *Grand Sonata in C Opus 22*, de Fernando Sor.

diríamos que Segovia constrói seu *ethos*, sobretudo, pela *areté* (sinceridade, espontaneidade). Assim, o violonista se vale da própria imagem construída, a saber, a imagem de um enunciador autêntico, verdadeiro, desembaraçado, etc., para inspirar confiança em seu enunciatário.

4.4 John Williams (1965)³⁷

Ao considerarmos a gravação do jovem John Williams (23 anos à época), algumas considerações iniciais merecem ser tecidas. Em primeiro lugar, é importante sublinhar as diferentes condições de tecnologia de gravação à disposição, bem como as condições materiais em torno do registro de Williams, quando comparado à gravação analisada de Andrés Segovia. Isso porque é notória a melhor qualidade de gravação e também a maior constância e uniformidade do som oferecidas pelas cordas de nylon utilizadas pelo violonista australiano.

Um outro elemento pertinente é que John Williams tem à disposição, para a construção de sua performance, a partitura (edição de Segovia) mas também o registro fonográfico de Segovia (1936). Isso porque, como veremos, a gravação de Segovia funciona como uma espécie de segundo texto que Williams tem à disposição para certas tomadas de decisão interpretativa. Tendo em conta a posição de destaque de Segovia, aliada ao fato de que as coincidências em alguns aspectos performáticos nos dois registros são muitas, é de se supor que essas convergências não sejam mera coincidência. Especialmente porque esses pontos comuns são, geralmente, momentos em que os dois divergem das indicações da notação. Assim, quando Williams faz escolhas performáticas em desacordo com as indicações da partitura, parece ter a gravação de Segovia como texto norteador. Ilustraremos esses pontos no decorrer da análise.

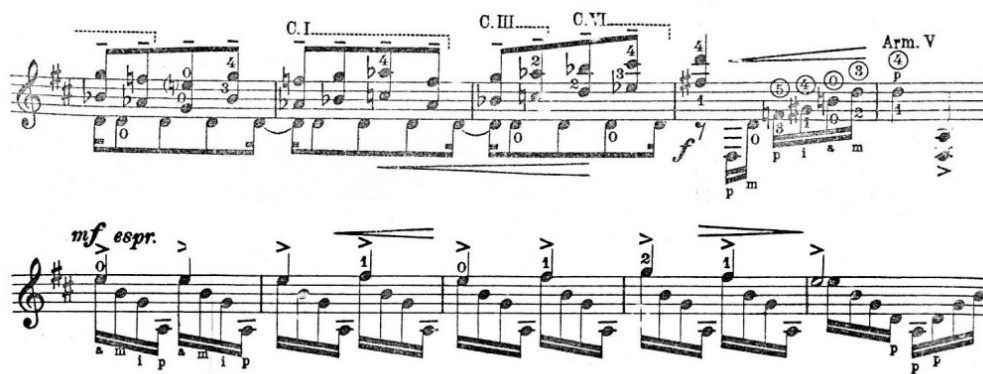
Williams escolhe um andamento muito parecido com o do registro de Segovia, todavia, seu *elã* mostra-se muito mais constante no decorrer da obra. No início, por exemplo (Figura 1), Williams não cede o andamento para a realização das sextas paralelas, a velocidade é mantida e o violonista parece não ter dificuldades técnicas para a execução. Essa

37 Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ULerLwIBMnY>. Acesso em 20 de abril de 2022.

observação inicial sobre suas capacidades técnicas é uma constante durante toda a gravação. Aqui, poderíamos estender essas considerações para o próprio *ethos* construído pelo violonista durante toda a sua carreira, isto é, o *ethos* de um enunciador com capacidades técnicas excepcionais. Zanon tece o seguinte comentário sobre as habilidades de Williams: “parece que nada é difícil o suficiente e tudo soa sem esforço, espontâneo” (ZANON, 2004, p. 45). Voltaremos às considerações sobre a construção do *ethos* do enunciador John Williams mais à frente.

Diferentemente das flutuações de pulso observadas em Segovia, com Williams tem-se a manutenção de um pulso constante, quase metronômico, durante toda a obra. As oscilações, *acelerandos* e *desacelerandos* (ou, nos termos semióticos, a mudança de posição do elã), mostram-se mais sutis e localizadas. Observam-se, basicamente, em finais de frase ou na articulação entre seções e, mesmo assim, muitas vezes são quase imperceptíveis, como no final da exposição do tema A (ou refrão) e a entrada do tema B (ou primeiro episódio) (Figura 24).

Figura 24: Passagem do tema A para o tema B (comp. 28-37)



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

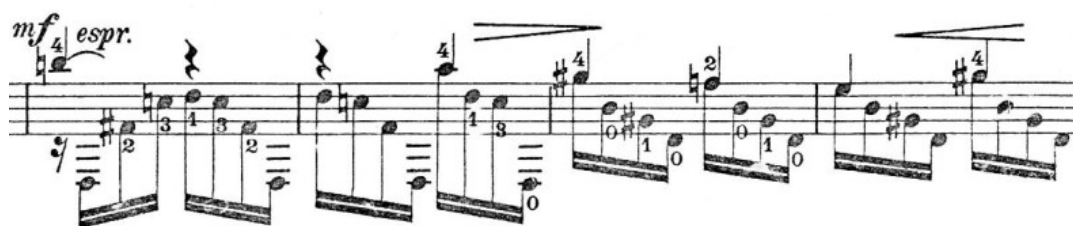
Nessa passagem do tema A ao B, Williams mantém a pulsação absolutamente constante, como se estivesse com um metrônomo monitorando sua gravação. O único gesto performático que salienta a mudança é a variação do timbre, uma vez que, no início dos arpejos (tema B), o violonista utiliza um timbre metálico. Ademais, não é feita sequer uma respiração entre as seções, um gesto agógico que evidencie o movimento cadencial. Enfim, é como se o discurso musical se revelasse por si só (ao menos do ponto de vista de uma

manutenção constante do pulso) sem a necessidade de grandes inflexões do performer no sentido de explicitar as articulações formais da obra.

Interessante notar que as últimas notas do tema A (as notas acentuadas Ré e Lá na região grave do instrumento, no segundo tempo do compasso 32) não são nem ao menos apagadas com o início dos arpejos (tema B). É difícil precisar as razões que levaram o violonista a tomar essa decisão, talvez usar a ressonância dessas notas como uma espécie de reminiscência (dissipação) do Tema A no início da nova seção, como se essa articulação se desse de forma mais orgânica, ou seja, sem um ponto final para um novo início. Mas o fato é que, ao fazer isso, o violonista obscurece as próprias relações harmônicas da passagem, já que a nota Ré da seção anterior se sobrepõe à nova nota fundamental da seção B (trecho em Lá menor).

No decorrer do registro do australiano, é possível notar alguns momentos em que é utilizado o *rubato*, mas, como mencionamos acima, de forma mais tênue e localizada. Na maior parte dos casos em que o violonista se vale desse recurso, ainda assim é possível notar um certo “cálculo” em sua realização, isto é, o tempo *rubato* é devidamente compensado por uma nota de chegada que ele irá destacar (*tenuto*), de forma que a pulsação constante ainda se entreveja. A exceção ocorre a partir do compasso 143 (Figura 25), trecho com indicação de *espressivo*. Nesse momento, Williams utiliza o tempo *rubato* e adiante mantém o andamento mais rápido do que o inicial, até a volta ao tema A, que possui a indicação de *tempo primo*.

Figura 25: Trecho no qual John Williams realiza o *rubato* (comp. 143-146)



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

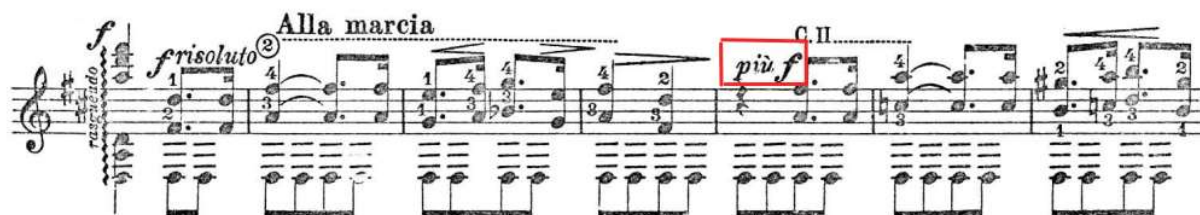
Em relação ao espectro dinâmico utilizado por Williams, quando comparado a Segovia, nota-se uma maior graduação nos *crescendos* e *diminuendos*, todavia dentro de um âmbito ainda reduzido de patamares, isto é, a dinâmica fica em torno do *mezzo forte* a maior parte da peça, sem grandes oscilações nessa dinâmica de base (elã). Muitas vezes, onde na partitura há uma nova indicação dinâmica, Williams opta por uma manutenção do aspecto

dinâmico e lança mão de mudança no timbre, recurso também utilizado por Segovia. Dessa forma, em muitas passagens, no que diz respeito à dinâmica musical, Williams diverge das indicações dadas na partitura. Um exemplo claro dessa atitude ocorre no compasso 107, na passagem “*alla marcia risoluto*”, na qual está indicada uma dinâmica *forte*. O violonista faz exatamente o movimento contrário, ou seja, reduz a dinâmica (algo em torno de *mezzo piano*) e executa o trecho com um som metálico, produzindo contraste pelo timbre.

Se, por um lado, Williams aumenta as graduações do espectro dinâmico, ainda que de forma tímida, na mesma proporção perde em timbre. Nota-se uma variedade de timbres usada pelo violonista, como mencionamos acima, mas as cores produzidas são, basicamente, fruto do local nas cordas em que o violonista faz o ataque de mão direita, ou seja, mais próximo ao cavalete (som mais metálico) ou mais próximo da escala do violão (som mais *dolce*). Naturalmente, não se trata da utilização de timbres binários (ou um ou outro), mas do uso dentro desse espectro citado. Segovia por outro lado, além de explorar essa dimensão do timbre, mostrava também uma grande paleta de tipos de ataque de mão direita (sem apoio, com apoio, sem unha, toque lateral, etc.), proporcionando uma variedade ainda maior de timbres presentes em sua performance.

É relevante ressaltar que, quando comparamos a gravação de Williams e Segovia, a utilização de um timbre mais metálico ou mais *dolce* segue exatamente o mesmo “roteiro”, isto é, as gravações apresentam as mesmas frases com timbre metálico e as mesmas frases com um timbre mais *dolce*. Vale lembrar que na partitura quase não há indicações nesse sentido, apenas uma indicação de *dolce* no compasso 49 e outra no compasso 127 e, mesmo nesses pontos, os intérpretes não seguem a notação à risca. Isso porque, na primeira ocasião (comp. 49), se pensarmos em gradações entre timbres *dolce* e metálico, a frase anterior ao aparecimento da indicação (*dolce*) é tocada com timbre ainda mais *dolce*, ou seja, é feito um movimento, ainda que bastante pequeno, em direção ao metálico. Na segunda ocasião (comp. 147), o timbre parece se manter em comparação ao trecho que o antecede. Os únicos momentos em que encontramos alguma divergência, nesse sentido, entre as duas gravações, foi no compasso 172 (*quasi fantasia*), que Williams toca com timbre mais próximo do centro do espectro enquanto Segovia busca timbre mais metálico, e no compasso 210 (*alla marcia*) (Figura 26), em que Williams mantém o mesmo timbre durante toda a frase, diferente de Segovia que, na segunda semi-frase, onde existe a indicação *più forte*, opta por um timbre mais metálico.

Figura 26: Compassos 209-215

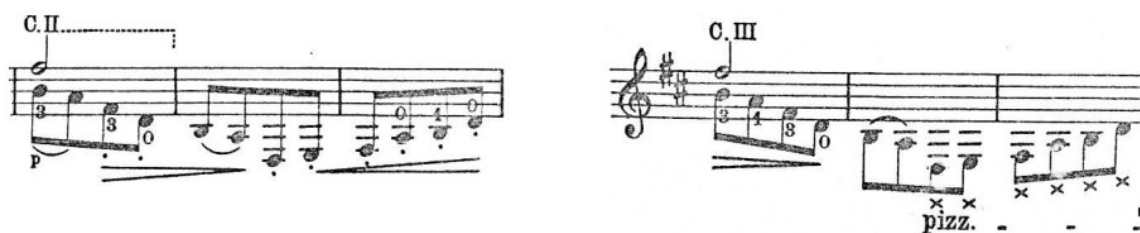


Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Essas coincidências na mobilização do timbre usada nas duas gravações parecem ir ao encontro dos apontamentos que fizemos ao início, isto é, de Williams ter usado o registro de Segovia como uma espécie de segundo texto para algumas tomadas de decisão interpretativas. Isso não se restringe, porém, apenas às mobilizações de timbre. Outros pontos em comum nas duas gravações também divergem do texto notado, como, por exemplo: o acréscimo do harmônico natural na quinta corda (comp. 32); o acréscimo de nota em determinados intervalos de sexta, como descritos na análise de Segovia; e o acréscimo de articulações, como no emprego do *staccato* na repetição da nota Mi bemol (Figura 8).

De forma geral, é possível perceber uma leitura mais estrita da partitura por Williams, em especial no que diz respeito a seguir um pulso mais constante, sem grandes oscilações. Nos momentos em que diverge do texto notado, o registro de Segovia parece subsidiar suas escolhas, quase como se Williams simplesmente acatasse as escolhas feitas pelo violonista espanhol. Todavia, existe um momento no qual a escolha de Williams é diferente do texto notado e propõe alternativa performática distinta à utilizada por Segovia. Nos compassos 73-74, vê-se na partitura a indicação de *pizzicatos*, mas, no registro, o violonista opta por tocar o trecho em *staccatos* (Figura 27). A escolha parece buscar uma simetria entre a articulação da frase antecedente e da consequente. Isso porque os trechos se repetem nas duas frases, mas a edição de Segovia propõe uma variação entre essas repetições pela mudança de articulação.

Figura 27: À esquerda, compassos 65-66; à direita, compassos 73-74



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Essa mudança de articulação proposta por Segovia em sua edição são marcas de um enunciador que buscava surpreender seus enunciatários, marcas presentes em suas escolhas editoriais, mas, sobretudo, em suas decisões performáticas. Nesse sentido, Williams parece buscar equilíbrio, coerência ou, em outras palavras, apresentar um discurso que por si só já explicita seus contrastes, pontos de impacto, reiteraões, articulações formais, etc., sem a necessidade de o performer se colocar mais incisivamente no enunciado. Isso pode ser notado tanto pela escolha da articulação utilizada, como descrito acima, quanto pela manutenção de um pulso sem grandes movimentações, isto é, o performer não faz grandes destaques por meio da alteração do pulso com o intuito de sublinhar elementos discursivos. As variações de pulso em alguns poucos momentos particulares permanecem localizadas, formando a exceção e não a regra.

O enunciador John Williams, quando comparado a Segovia, parece não salientar tanto seus enlevos emocionais por meio de marcas performáticas, ou seja, sua performance apresenta marcas de um planejamento que “não sucumbe aos caprichos do momento”. Assim, seu enunciatário é menos surpreendido e mais conduzido pelos desdobramentos da própria coerência interna do discurso. De toda forma, a despeito das estratégias discursivas particulares de Williams, ao observarmos um *corpus* um pouco maior, considerando diferentes gravações desse período (por volta dos anos 1960) de alguns dos seus contemporâneos, como Narciso Yepes e Abel Carlevaro, notamos que a tendência à leitura mais estrita da partitura, isto é, sem grandes discordâncias entre notação e performance, parece ir se consolidando paulatinamente.

A gravação de John Williams aponta, assim, para uma nova perspectiva de usos performáticos, mas ainda não um ponto de chegada consolidado, dada a grande deferência a Andrés Segovia. Molina ilustra essa forte presença da figura de Segovia da seguinte maneira:

A angústia da influência – no caso específico da interpretação musical – é essa “guerra defensiva” que o artista tardio é obrigado a travar contra a riqueza da própria tradição performática que o forja: como tocar piano depois de Horowitz e Michelangeli? Violão após Segovia e Bream? (MOLINA, 2006, p. 32).

O peso da tradição, nesse caso, parece ser ainda maior, visto que a obra foi dedicada e revisada por Segovia. Assim, além de ser a figura que personifica grandemente os valores da práxis performática do violão na primeira metade do século XX, é também catalisador de grande parte do repertório que se tornaria estabelecido para o instrumento até os dias de hoje. Como afirma Molina:

Uma apreciação do repertório segoviano parece ser muito mais dependente da escuta de performances do próprio Segovia: suas interpretações parecem ser o fundamento – e não uma consequência – das obras para violão de compositores como Ponce, Tansman ou Torroba (MOLINA, 2006, p. 50).

Poderíamos estender as considerações acima também para boa parte da obra de Tedesco para violão, visto que também foram dedicadas e editadas pelo violonista espanhol. Williams, então, utiliza recursos performáticos fortemente estabelecidos na primeira metade do século XX, todavia, sua gravação já aponta vetores de valores que ganhariam intensidade na geração posterior (Manuel Barrueco, David Russell, entre outros), bem como de elementos que perderiam intensidade, caindo em desuso. Voltaremos a esse ponto após a próxima análise.

John Williams constrói o *ethos* de um enunciador altamente capaz do ponto de vista técnico instrumental. Sua performance soa clara (sem notas mal pisadas) e aparentemente sem dificuldades. O violonista procura evidenciar a clareza do discurso, sem grandes interferências que possam obscurecer o fluxo de seu desenvolvimento, e o enunciado parece se construir por si próprio. Em determinados momentos, como na mudança de articulação feita em desacordo com a notação, Williams procura evidenciar os elementos de simetria e equilíbrio do enunciado. Se por um lado notamos uma diminuição em cores (timbres) utilizadas, por outro tem-se um refinamento maior nas oscilações dinâmicas.

Nesse sentido, em Williams, além da presença de usos performáticos que ganhariam intensidade e seriam consolidados mais veementemente, principalmente, na geração posterior à sua, nota-se também uma diferente estratégia discursiva utilizada, quando comparada a Segovia. De volta a Aristóteles, pode-se dizer que a imagem do enunciador John Williams se constrói, principalmente, pela utilização da *phrónesis* (bom senso), sua competência no enunciado se erige com os recursos do *lógos*, isto é, pela prudência,

ponderação, sensatez, etc. e inspira confiança em seu enunciatário por não desviar a atenção dos elementos discursivos, isto é, não chamando muito a atenção para a própria figura do enunciador, ou por ser benevolente com seu interlocutor.

4.5 Meng Su (2016)³⁸

4.5.1 Novas demandas da práxis

As diferenças em relação aos aspectos técnicos de gravação bem como às condições materiais disponíveis a Meng Su são ainda mais acentuadas quando levamos em conta os outros registros analisados. Isso porque a distância temporal entre os registros Williams e Meng Su é de mais de cinquenta anos, e a isso se soma a velocidade sem precedentes, da segunda metade do século XX até os dias de hoje, dos avanços tecnológicos de toda ordem. Sendo assim, a violonista chinesa conta com equipamentos, recursos e técnicas de gravação inimagináveis nos outros cenários analisados. Além disso, o próprio instrumento utilizado por Meng Su (violão Mathias Dammann) já parte de um projeto de luteria mais recente que, entre suas principais características, quando comparado aos violões utilizados por Segovia e Williams, apresenta um substancial aumento de volume e, conseqüentemente, uma maior extensão dinâmica. Vale ressaltar que Williams, a partir dos anos 1980, também fez a opção por utilizar instrumento com técnicas mais modernas de construção, como o violão construído por Greg Smallman.

Interessante notar que o aperfeiçoamento dos recursos e técnicas de gravação vem impactando a expectativa que temos do ato performático e, com isso, a própria dinâmica do ato. Se, com Segovia, a gravação apresentava demandas (e portanto características) oriundas das circunstâncias de uma performance ao vivo, com o passar do tempo, nota-se a tendência a um movimento contrário, isto é, a replicação da “perfeição” do registro na apresentação ao vivo.

38 Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ceecoT__lc0. Acesso em 20 de abril de 2022.

Além da separação de contextos entre aqueles que realizam a música e aqueles que escutam a música, a gravação fomentou um tipo de escuta muito mais voltada para o som em si mesmo que, por exemplo, preza pela clareza absoluta das articulações e das formas de ataque bem como pela precisão extrema das durações de cada nota [...]. Por meio das técnicas de edição e remoção de ruídos, bem como pelo trabalho de equalização, a tecnologia da gravação passou a constituir uma estética de sonoridade virtual que não corresponde à realidade das salas de concerto, mas que elevam as interpretações gravadas a um nível extremo de perfeição técnica. Na medida em que tais interpretações “bem-sucedidas” passaram a gerar novas expectativas nos ouvintes, as performances ao vivo passaram a tomá-las como referências (ASSIS, 2018, p. 130).

A fim de construir carreira como concertista, boa parte dos violonistas da geração de Meng Su com alguma projeção internacional segue caminho muito semelhante no início de suas trajetórias: a participação em competições de violão. Essas competições parecem tomar como balizas (valores eufóricos) para a classificação e premiação dos candidatos aspectos como ausência de erros, repertório difícil do ponto de vista técnico instrumental, andamentos acelerados, clareza nas articulações, etc., enfim, elementos que tendem a premiar, justamente, os violonistas que se enquadrem nessa lógica de trazer as performances “bem-sucedidas” do estúdio para o palco (ao vivo).

Essa lógica não é algo que poderíamos chamar de nova, já que em John Williams isso já podia ser notado. Zanon afirma o seguinte a respeito de suas performances: “poucos músicos fazem de suas gravações um retrato tão perfeito de sua atuação ao vivo” (ZANON, 2004, p. 46). Todavia, nos dias de hoje, essa diretriz não parece ser mais um caso isolado, e sim uma busca compartilhada da geração atual. Meng Su segue essa tendência: a correspondência entre o registro fonográfico e a performance ao vivo de sua interpretação da sonata de Tedesco é muito grande.³⁹ De qualquer forma, essas considerações iniciais servem como contextualização que podem nos ajudar a entender presenças e ausências de determinados elementos em seu registro.

4.5.2 As escolhas de Meng Su

Seguindo então essa inclinação à virtuosidade mais exacerbada que é esperada do instrumentista nos dias de hoje, o andamento escolhido por Meng Su é substancialmente mais rápido, em comparação com Segovia e Williams, algo em torno de 130 bpm. Assim como em

39 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bjwIvTJUNao>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

Williams, a violonista não apresenta dificuldade em manter os andamentos acelerados diante das mais variadas demandas técnicas e, como veremos mais adiante, as mudanças de direção e posição do elã do andamento servem a diferentes propósitos discursivos e não a insuficiências técnicas.

Essa escolha de um andamento que evidencie sua eficiência técnica e cause um alto engajamento sensível em seu enunciatário, não é, como mencionamos, característica ou estratégia particular de Meng Su, mas uma escolha comum entre os violonistas dessa geração. Se considerarmos alguns vencedores de competições de violão que gravaram essa sonata, como Emanuele Buono (2014) e João Carlos Victor (2016), ou mesmo registros de apresentações ao vivo como os de Jérémy Jouve⁴⁰ e Thibaut Garcia,⁴¹ essa velocidade parece ser a escolha de partida dos violonistas. Em alguns casos é escolhido andamento ainda mais rápido.

Diferentemente de Segovia, cuja frequente flutuação do pulso perpassa toda a execução, ou de Williams, cuja constância quase metronômica parece guiar todo o percurso de sua interpretação, as mobilizações de andamento (posição e direção) de Meng Su parecem servir como recurso de contraste entre as partes do rondó. Dessa forma, no tema A, a pulsação é constante e veloz de modo a evidenciar o caráter incisivo do refrão. Durante o tema B, de caráter mais melódico (melodia acompanhada com arpejos descendentes), as mudanças de posição são frequentes, geralmente, com *acelerandos* quando em direção à região mais aguda da melodia e, em algumas terminações de frase, perde-se a sensação do pulso e o tempo parece se esvaír.

Outro recurso na mobilização do andamento ocorre nas duas ocasiões em que se vê, na partitura, a indicação “*alla marcia*” (compassos 107 e 210). Nessas ocasiões, a violonista muda a velocidade do andamento (muda a posição do elã), tornando-o mais retido (em torno de 105 bpm), de modo a exaltar a solenidade das passagens. Desse modo, Meng Su destaca como as mobilizações do andamento podem servir aos mais diversos propósitos e não é necessariamente preciso tomar uma escolha única de utilização constante durante toda a execução, isto é, essas diferentes escolhas podem ser alternadas deliberadamente em uma peça como estratégia para sublinhar os diferentes caracteres das seções.

A mobilização do aspecto dinâmico alcança patamares e precisão impensáveis no contexto das gravações de Segovia e Williams. Esse ganho em relação ao aspecto dinâmico

40 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zFZ7QTqEh-A>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

41 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NydC5AVP5Pc>. Acesso em 20 de abril de 2022.

parece refletir a tendência de cada vez mais, com o passar dos anos, os violonistas se valerem desse recurso como possibilidade expressiva na realização musical. Não que essa fosse uma categoria desconsiderada pelos violonistas na construção de suas performances na primeira metade do século XX, por exemplo, no entanto, a intensificação na exploração dos usos dinâmicos, no decorrer do tempo, relaciona-se diretamente com as próprias condições materiais, tecnológicas, históricas ou, mais resumidamente, condições contextuais que se impunham ao performer violonista e que influíam diretamente nas possibilidades de mobilização possíveis.

Essa preocupação pode ser vista na edição de Segovia da sonata de Tedesco, em que existem diversas indicações de patamares dinâmicos (*mp*, *p*, *mf*, *f*, etc.) bem como de mobilizações internas a determinados patamares (*crescendos e diminuendos*). É certo que a maioria das indicações já constavam no manuscrito de Tedesco. Todavia, Segovia não as retira ou tenta adaptá-las para um espectro possível nas condições materiais de que dispunha.

Assim, nota-se como as novas demandas, insuficiências, anseios, limitações, preferências estéticas, etc. são refletidas nas próprias conquistas de ordem material e tecnológica, ou, como diz o ditado: “a necessidade é a mãe da invenção”. Se, no final do século XIX, Francisco Tárrega e Antônio Torres, respectivamente violonista e luthier, firmaram parceria no intuito de construir violões que atendessem às demandas daquele período, movimento parecido ocorreu nas últimas décadas do século XX. As técnicas de construção desenvolvidas nesse momento se refletiram, sobretudo, em um ganho na paleta dinâmica do instrumento. Sendo assim, é certo que Meng Su apresenta uma grande variedade na categoria dinâmica, pois possui um instrumento que possibilita esse uso. No entanto, a disponibilidade, nos dias de hoje, de violões baseados em projetos de construção modernos é também reflexo de uma busca pela maior exploração do aspecto dinâmico de maneira geral, isto é, não se trata de uma particularidade de Meng Su, mas uma tendência geral entre os concertistas de violão.

Meng Su estabelece, então, patamares muito claros dos registros dinâmicos utilizados durante a música, âmbito que vai do *piano* (*p*) ao *fortissimo* (*ff*). Essas utilizações vão ao encontro da notação na partitura. Se com Segovia e Williams as indicações de intensidade sonora serviam como guias para mobilizações não necessariamente dinâmicas – como vimos, os violonistas, de modo a dar variedade ao discurso dentro de um âmbito dinâmico ainda estreito, frequentemente utilizavam o contraste através da mudança de timbre –, com Meng Su tais indicações são tomadas literalmente em sua quase totalidade.

Além disso, é grande também o refinamento nas mudanças de direção do *elã* (*crescendos* e *diminuendos*) dentro dos patamares estabelecidos. Se nos registros anteriores vimos o efeito de um *crescendo*, por exemplo, quase perpassando toda a amplitude dinâmica do instrumento para se fazer notado, Meng Su procura sempre respeitar os registros estabelecidos para essas oscilações. Assim, percebe-se *crescendos* e *diminuendos* dentro da dinâmica estabelecida, ou seja, oscilações dentro de um registro *piano*, por exemplo, sem ultrapassar seus limites.

Meng Su segue com bastante precisão tanto os patamares dinâmicos quanto as oscilações dessa categoria propostas na partitura. A única divergência que encontramos em relação ao aspecto dinâmico, entre uma não correspondência performática e o texto notado, ocorre nos momentos em que se tem um gesto melódico ascendente em *pizzicatos* (Figura 28). Meng Su opta, nesses casos, por um decrescendo, ao invés do *crescendo* notado, com as duas últimas notas em *pizzicatos* praticamente inaudíveis, sublinhando com isso a finalização da frase e preparando a que se iniciará.

Figura 28: Compassos 80-82



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Esse refinamento no uso dinâmico abre possibilidades significativas na construção de sentidos do enunciado. Se lembrarmos as considerações feitas sobre os *foremas* no capítulo dois, tem-se que, diferentemente de uma atribuição geral de um efeito *crescendo*, como nas gravações de Segovia e Williams, onde o uso desse efeito perpassava quase totalmente a gama dinâmica do instrumento, com Meng é possível diferenciar-se um *crescendo* em registro dinâmico *piano* ou um em registro *forte*, por exemplo. Retomando as categorias desenvolvidas durante esta tese, mostra-se a diferenciação, no eixo da intensidade (sensível), entre acelerar o acelerado ou acelerar o lento, isto é, não se trata mais apenas de gerar o efeito de aceleração, mas também de não negligenciar a identidade daquilo que é acelerado.

Por outro lado, Meng Su não apresenta variações de timbre significativas, não há mudança de cores instrumentais em seu registro. Esse recurso, que com Segovia era um dos grandes atrativos enquanto estratégia enunciativa, visando manter o engajamento sensível do enunciatário através de surpresas relativas ao timbre, é praticamente descartado pela violonista chinesa. Tendência que já se mostrava também em Williams, porém de forma muito sutil. Não custa reiterar que o registro de Meng Su não representa uma generalização dos usos de hoje em dia, mas na perspectiva da práxis, e levando em consideração o uso de seus contemporâneos, é possível visualizar um vetor de perda da intensidade desse recurso performático como elemento pertinente nas estratégias enunciativas dos concertistas de violão da atualidade.

Nesse sentido, somando-se o ganho no espectro dinâmico e a perda nas variações timbrísticas, o violão apresenta, seguindo essa perspectiva, características parecidas ao que um pianista tem à disposição com seu instrumento. Vê-se inclusive expressões metafóricas caracterizando os violões modernos como violão-piano ou violão monocromático. Naturalmente, essas são apenas expressões que consideram o percurso das características buscadas na construção do instrumento com o passar dos tempos, já que, apenas para ilustrar, o piano ainda tem uma gama dinâmica muito maior do que qualquer violão e não possui a capacidade de alterar o timbre, isto é, não é possível atacar as cordas em diferentes pontos nem alterar a forma do ataque.⁴² Da mesma forma, a construção dos violões modernos proporcionou um ganho substancial de amplitude dinâmica em relação aos projetos de construção anteriores (mas longe das possibilidades do piano) e, ainda que tenha perdido possibilidades timbrísticas, está longe de ser um instrumento monocromático.

Quanto à relação entre a gravação de Meng Su e a notação musical da obra, parece haver uma correspondência quase total, isto é, a violonista acata quase todas as indicações notadas em sua performance, com exceções bastante localizadas, como a apontada mais acima sobre o aspecto dinâmico. As alterações realizadas por Segovia em seu registro e seguidas grandemente por Williams, são desconsideradas por Meng Su. A violonista segue precisamente as indicações de notas, ritmos, articulação e dinâmica.

É sobretudo em recursos agógicos, respirações, fermatas, enfim, em aspectos cuja definição normalmente fica a cargo do instrumentista, que se nota certa maleabilidade na interpretação da chinesa. Isso pode ser visto no compasso 209 (Figura 16), no qual, após um longo *crescendo* em sextas e terças paralelas com pedal na nota ré, atinge-se um acorde de Ré

42 Ao menos no que diz respeito à técnica tradicional, isto é, sem levar em conta propostas mais experimentais.

maior. Esse pode ser considerado o ponto culminante da obra (momento de grande impacto). Esse momento de alto engajamento sensível é reforçado, do ponto de vista da escrita, por um acorde cheio (notas em todas as cordas do violão), rasgueado, com dinâmica *forte*, na região sobreaguda do instrumento (o soprano do acorde é a nota mais aguda em todo o movimento) e, além disso, Meng Su inclui uma fermata sobre o acorde: o tempo é suspenso nesse momento, reforçando a importância do acorde.

Figura 29: compasso 209



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

De todo modo, é possível notar, quando colocamos as três gravações em perspectiva, a tendência a uma aceitação cada vez maior de todas as indicações prescritas na partitura. Com Segovia, vimos a utilização da partitura com uma espécie de *script*, dada as significativas alterações propostas em sua performance, aliás tendência que vem sendo discutida e resgatada na atualidade por importantes pesquisadores da área de performance musical, como Nicholas Cook e John Rink. Em Williams, não é possível notar substanciais divergências com o texto notado de modo original, ou seja, existem divergências, mas substancialmente aquelas já propostas anteriormente por Segovia, evidenciando assim a utilização da gravação de Segovia como um segundo texto na construção de sua performance. Já em Meng Su, a correspondência entre partitura e performance é quase integral.

Reiteramos que o que nos interessa aqui é traçar os vetores dessas movimentações discursivas que se mostram através de um exame à luz da práxis, e não apontar os motivos desses ganhos ou perdas de intensidade no decorrer temporal. Sendo assim, se essa tendência se deu por conta de uma crescente centralidade em torno do texto notado, a reificação da partitura, ou se essa crescente correspondência entre partitura e performance se deu pelas novas possibilidades materiais e tecnológicas que proporcionaram os recursos possíveis para esse paralelismo, são questões que fogem ao escopo de nossa proposta, ainda que

reconheçamos que as ferramentas aqui apresentadas possam subsidiar a investigação dessas problemáticas.

Dito isso, Meng Su também constrói o *ethos* de um enunciador competente. As marcas de seu virtuosismo mostram-se pela escolha de um andamento bastante rápido, evidenciando sua capacidade técnica; pelo minucioso e refinado uso das dinâmicas, salientando planos distintos bem como a própria direcionalidade do discurso; pela estratégia nas mudanças de posição e direção do elã do andamento, que além de explicitar os diferentes caracteres das partes do rondó também constroem um efeito de sentido de organicidade, os elementos se constroem e dissipam com certa “naturalidade”, por meio de causas e efeitos. Pode-se dizer que, por esse caráter quase “didático” de sua performance, os elementos são muito claramente planejados e articulados para seu enunciatário; o *ethos* do enunciador Meng Su se dá, sobretudo, pela *eúnoia* (benevolência, solidariedade), apresentando-se assim como alguém solidário com seu enunciatário (FIORIN, 2012, p. 140).

4.6 Considerações sobre a práxis a partir dos registros analisados

Durante nossas análises fizemos breves considerações contextuais dos registros, a fim de justificar presenças e ausências de determinados aspectos sonoros, mas, sobretudo, buscamos elencar mobilizações sonoras (andamento, timbre, dinâmica e articulações, entre outras) e a correlação que os enunciadores estabeleciam entre texto notado e performance, já que os violonistas partiram da mesma edição da partitura. Assim, como nossa proposta é identificar as movimentações inerentes à práxis do concertista de violão, escolhemos gravações com significativas distâncias temporais, de modo a contrastar certos usos performáticos que mostraram ganho ou perda de intensidade através dos tempos.

Como mencionamos na introdução deste capítulo, apesar de se tratar de um corpus reduzido (três registros), ainda que de violonistas representativos para suas respectivas gerações, durante as análises procuramos relacionar cada violonista com gravações de alguns de seus contemporâneos, a fim de diferenciar usos correntes e idiossincrasias pessoais. Ao final de cada análise procuramos, brevemente, mostrar, por meio das estratégias de persuasão utilizadas, como se construiu a imagem (*ethos*) de cada enunciador. Vale ressaltar que, apesar de chegarmos à conclusão de que diferentes estratégias são usadas para a construção das

imagens dos enunciadores, isso não corresponde a uma imposição da práxis, isto é, em cada contexto é esperada a utilização de diferentes estratégias pelos enunciadores. Ainda que em um mesmo contexto os enunciadores se valham de diferentes estratégias enunciativas, é possível encontrar os seus usos comuns, e é esse o ponto que nos interessa.

Dito isso, vamos agora relacionar os aspectos performáticos levantados nas gravações e avaliar como transcorreram com o passar dos tempos ou, nos termos apresentados no capítulo anterior, observaremos se realizam operações de práxis de amplificação, atenuação, resolução ou somação. Lembrando que o aumento no eixo da intensidade, nessas operações, está relacionado com a “eficiência” de engajamento sensível de determinado uso dentro da prática em questão e, assim, está diretamente relacionado, no eixo da extensidade, com a aceitação intersubjetiva desse uso no decorrer temporal e com a propagação realizada dentro da comunidade que compartilha tais valores.

Ao comparar as gravações e considerando suas disposições temporais, é possível perceber a busca cada vez maior por andamentos mais acelerados na performance do quarto movimento da sonata de Tedesco. Se isso ainda não é grandemente perceptível na comparação entre Segovia e Williams, nas quais notamos um aprimoramento técnico com a manutenção da velocidade de base, entre Williams e a geração de Meng Su, a diferença mostra-se acentuadamente. Aqui, o objeto de análise foi a obra de Tedesco. Todavia, se colocarmos em análise outras obras do repertório com caráter parecido, com andamentos rápidos, esse parece ser um vetor comum. Essa tendência parece se confirmar ao considerarmos outras gravações do próprio Segovia em paralelo com a dos concertistas de hoje em dia em obras em andamentos rápidos, como por exemplo: os estudos 1 e 7 de Villa-Lobos, a “Tarantella” op. 87 de Tedesco, os movimentos mais rápidos da “Sonata Romântica” de Manuel Ponce, apenas para citar alguns.

Outro elemento que ganhou intensidade (tensiva) foi a dinâmica ou, mais precisamente, as mobilizações na dinâmica. Com Segovia, o patamar dinâmico escolhido perpassa quase toda a obra sem grandes alterações, com exceção de um momento em que o violonista realiza um *piano subito*. Os efeitos de *crescendos* e *diminuendos*, quando explorados, mostram-se dentro de uma paleta muito reduzida, pois, como Segovia trabalha dentro de um patamar dinâmico já relativamente alto para o instrumento, é difícil, considerando as possibilidades dinâmicas do violão, um maior ganho de volume. Além disso, o violonista parece ser econômico em suas diminuições também, talvez por receio de se tornar inaudível. O espanhol se vale, principalmente, de outros meios para sublinhar os enlevos

emocionais pretendidos, como pela mudança de timbres ou por uma grande flexibilidade do pulso. Em Williams, já é possível notar um ganho nesse sentido, se não pela variedade de patamares dinâmicos, ao menos pela exploração das oscilações (*crescendos* e *diminuendos*). Já em Meng Su, os usos dinâmicos atingem outro nível: há uma exploração mais rica e refinada tanto nos patamares dinâmicos quanto em suas mobilizações internas. Como mencionamos no decorrer das análises, considerando os usos performáticos dos contemporâneos dos respectivos intérpretes, esse aprimoramento na categoria dinâmica parece acompanhar uma tendência geral dentro da práxis.

Assim, tanto a busca por andamentos mais acelerados (em movimentos rápidos) quanto a maior exploração dos níveis dinâmicos vêm passando por uma operação de amplificação dentro da práxis (Figura 30), isto é, sua efetividade é reconhecida pela comunidade e cada vez mais utilizada.

Figura 30: Operação de amplificação



Fonte: elaboração própria.

Por outro lado, as variações de timbre presentes nos registros fazem movimento contrário, ou seja, passam por operação de resolução (o uso perde intensidade) (Figura 18). Com Segovia, vimos uma grande exploração de timbres, muitas vezes responsáveis pela construção de contraste ou surpresa que, a tomar pela notação, seriam realizados pela mobilização dinâmica. Além disso, a diversidade de cores à disposição do espanhol fazia com que essa fosse uma das categorias fundamentais dentro de sua estratégia discursiva, proporcionando, por um lado, a imagem de um enunciador que conhece grandemente as

possibilidades e as minúcias de toques em seu instrumento e, ao mesmo tempo, como recurso de imprevisibilidade em suas performances, a cada apresentação se ouvia novos timbres em diferentes momentos da obra. Em Williams, o uso de timbres é ainda relevante e explorado, em parte, talvez, pela forte influência de Segovia. Todavia, seu uso já se mostra dentro de limites mais estreitos, como argumentamos durante a análise: restringe-se, basicamente, ao local de ataque da nota no comprimento das cordas. Em Meng Su, a utilização de diferentes timbres é praticamente desconsiderada.

Ainda que possamos argumentar que a variação de timbre é um uso performático que está longe de ser extinto e que muitos violonistas atuais ainda se valem desse recurso em suas performances, vê-se, enquanto tendência, uma perda de intensidade e uma menor propagação de seu uso.

Figura 31: Operação de resolução



Fonte: elaboração própria.

Essas descrições de perda e ganho de intensidade são reflexo de vetores de determinados usos performáticos dentro da práxis e não pretendem refletir generalidades performáticas nem dos dias de hoje nem de outros tempos. Ainda assim, já é possível uma observação geral de estilos performáticos que correspondam mais a um período do que a outro, ou seja, uma avaliação dos próprios valores eufóricos e disfóricos a eles associados em determinados períodos. Isso pode ser notado na entrevista que Fernandes realiza, em sua tese, com um professor de violão brasileiro (seu nome é mantido anônimo no trabalho), em que ele fala sobre a impressão de um enunciatário após seu recital:

Eu lembro quando eu toquei nos Estados Unidos em 2012, após o meu recital vieram falar “Ah, você toca do jeito antigo” eu falei “Muito obrigado”. É aquela coisa, porque pra mim, soa como um elogio, e pra eles não foi mal, não seria uma coisa pejorativa. (FERNANDES, 2017, p. 110)

Se levarmos em conta a data do recital do violonista entrevistado por Fernandes (2012), e as considerações tecidas até aqui sobre os usos de dinâmica e timbre nas performances com o passar do tempo, é de se supor que esse “jeito antigo” esteja associado à utilização de uma ampla variedade de timbres em sua performance e um patamar dinâmico mais plano, isso considerando apenas esses dois elementos, já que outros usos performáticos também podem estar associados a determinada práxis. Entretanto, é relevante notar que esse comentário do espectador do recital já explicita como o acesso a registros de performances dispostos nos tempos constroem uma intuição sobre esses “jeitos” de tocar, que aqui descrevemos em termos de práxis. Além disso, não custa sublinhar que os violonistas não necessariamente precisam compactuar com os usos performáticos amplamente compartilhados dentro da práxis vigente, como no caso acima, em que o violonista opta por escolhas performáticas mais próximas às de Segovia, por exemplo, do que às da cena do momento.

Voltando às considerações sobre nossas análises, vimos que todos os intérpretes partem da mesma edição da partitura. Porém na correlação entre notação e performance, percebe-se uma tendência a cada vez menos intervenção do performer no texto notado. Segovia, além das alterações propostas a partir do manuscrito, também faz modificações de diversas ordens em sua performance, tais como acréscimo de notas, supressão de compassos, modificações rítmicas, uso de diferentes articulações, entre outras. Em Williams, algumas discordâncias nesse sentido também são percebidas, mas são menos frequentes e, sobretudo, são modificações que parecem ter sido pautadas pela gravação de Segovia, visto que muito similares às do violonista espanhol. Como argumentamos, o australiano provavelmente utilizou o registro de Segovia como um segundo texto para tomar algumas de suas decisões performáticas. Em Meng Su, a correspondência entre partitura e performance é quase total, ao menos dentro de um universo prático em que a notação possui caráter prescritivo. A chinesa se mostra mais maleável justamente em aspectos que carecem de indicações ou, como já destacamos, que podem não ter sido notados por se esperar que estariam subentendidos, a depender do bom senso do intérprete. Podemos mencionar os momentos cadenciais, nos quais a instrumentista faz a utilização da agógica; os trechos em que o andamento é modificado,

como quando evidencia o caráter da passagem “*alla marcia*”; o acréscimo de fermata; a suspensão (ou respiração) em determinadas articulações fraseológicas; resumidamente, em determinadas mobilizações de ordem temporal. Sendo assim, levando em conta os ganhos e perdas de intensidade na práxis a partir da correlação entre notação e performance, considerando a perspectiva de uma leitura cada vez mais estrita do texto notado, tem-se uma operação de amplificação. Pode-se também pensar a operação pelo seu revés, ou seja, se consideramos a perspectiva de alterações de elementos prescritos na partitura pelo performer, tem-se uma operação de resolução, isto é, cada vez menos o intérprete modifica os elementos notados em sua performance.

Um outro uso que perde intensidade a ponto de se tornar obsoleto é a utilização de *glissandos* entre notas consecutivas na melodia. Em nossa análise, esse foi um elemento tratado brevemente, pois, por se tratar de um movimento em andamento rápido, sua utilização consecutivamente seria de difícil execução, caso fosse desejado pelos performers. Ainda assim, com o intuito de ilustrar outro movimento de práxis, nas gravações é possível notar indícios dessa prática, ainda que não de maneira sucessiva. Em Segovia, por exemplo, a utilização do *glissando* é frequente, se não entre várias notas consecutivas da melodia, ao menos em notas de destaque, seja em movimento ascendente, alcançando uma nota aguda da melodia, seja em movimento descendente, após uma nota mais aguda. Em Williams, esse uso é menos frequente e também, quando ocorre, não é tão acentuado quanto em Segovia. No caso de Meng Su, é um uso praticamente desconsiderado. Nota-se apenas um momento na gravação de um breve *glissando* para alcançar uma nota aguda, em que se tem uma melodia acompanhada por arpejos descendentes. Essa passagem é, ainda assim, sutil a ponto de quase termos dúvida se realmente foi realizado um *glissando*. Deve-se acrescentar que essa certamente não é a melhor peça para ilustrarmos a perda de intensidade desse recurso, ainda mais se a ideia é encontrar o uso repetido de *glissandos* entre as notas da melodia. A comparação a partir de alguma peça mais lenta e com caráter melodioso favoreceria essa observação. Todavia, se considerarmos gravações de contemporâneos de Segovia, como por exemplo a de Luiza Walker tocando a peça *Träumerei*, de Schumann, e a contrastássemos com violonistas da atualidade, esse movimento provavelmente se revelaria. Como aponta Zanon, justamente ao se referir à gravação de Walker citada acima:

Muitas vezes ela toca 4, 5 ou 6 notas consecutivas com glissando, um leve deslizar entre elas, um procedimento usado no violino, como ouvimos nas gravações de Fritz Kreisler ou do quarteto Busch. Esta prática, que produz uma textura diáfana e uma

projeção quase vocal da melodia está, infelizmente, praticamente abolida das interpretações modernas, e esta gravação é um documento de uma época que não existe mais (ZANON, 2004, p. 25).

Considerando a fala de Zanon sobre o uso de *glissandos* consecutivos na melodia, tem-se uma operação de atenuação (Figura 32). Diferentemente da resolução, na qual o uso perde intensidade mas ainda se mantém, na atenuação o uso não só perde intensidade como se torna obsoleto ou, nos termos de Zanon, torna-se “praticamente abolido” nas interpretações modernas.

Figura 32: Operação de atenuação



Fonte: elaboração própria.

Poderíamos estender nossas considerações para outros elementos levantados durante a análise ou mesmo incluir na discussão outros usos performáticos que não foram tratados aqui. Entretanto, como mencionamos, partimos de um *corpus* reduzido de gravações, ainda que de performers representativos em suas gerações, para traçar as operações de práxis. Nosso objetivo foi então apresentar, de maneira sucinta, algumas possibilidades de operacionalização do instrumental tensivo com vistas à práxis, logo, em uma perspectiva diacrônica.

As perspectivas de investigação apresentadas até aqui têm, portanto, um caráter mais ilustrativo de aplicação do que diretivo, isto é, o pesquisador pode partir de problemáticas e ou aplicações metodológicas com vistas à práxis bem distintas das aqui apresentadas, mas ainda assim ser amparado pelo instrumental apresentado. Em nossas análises, por exemplo, não nos detivemos tanto nas razões históricas ou sociais que

justificassem as perdas e ganhos de intensidade de determinado uso, perspectiva que poderia ser levada a cabo e reforçada por uma análise nesses termos. Também podem vir a ser escolhidas gravações com proposições novas ou distintas dos valores compactuados pela práxis, e os efeitos desse uso em seu contexto. Enfim, é um instrumental pertinente às mais variadas problemáticas da pesquisa em performance musical.

Todavia, alguns assuntos discutidos durante esta tese ainda merecem ser explorados, como por exemplo, a investigação da performance musical enquanto um objeto sincrético e a perspectiva tensiva em uma abordagem sincrônica do enunciado musical, isto é, como as grandezas se comportam de um ponto de vista imanente, na relação entre as partes e entre partes e todo, assunto do nosso próximo capítulo.

5

Questões de sincretismo: um estudo de caso

No primeiro capítulo, discutimos as condições para a investigação de nosso objeto bem como elencamos algumas de suas particularidades. Vimos que a enunciação é um aspecto imprescindível para a análise das performances, mais especificamente, no eixo que se constrói entre o enunciador e o enunciatário. Na comparação entre gravações da obra de Tedesco, por exemplo, esse eixo se construiu pelos elementos sonoros disponíveis – já que o enunciatário não tem acesso a outras materialidades/manifestações da performance –, além das condições de sua produção, como edição, mixagem, possibilidade de realizar diversos *takes*, etc. Em outras palavras, nesse caso, esse é o contrato que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário: as condições enunciativas estão postas, não entra em questão para o ouvinte a impossibilidade de acesso à visualidade da performance, por exemplo.

Entretanto, é fato que muitas performances envolvem elementos de outras materialidades, seja por gravações, seja em apresentações ao vivo. Sendo assim, é importante apontar os desdobramentos de nossa proposta em contextos mais amplos que o da materialidade sonora estrita. Nesse sentido, propomos a seguir a análise de uma performance na qual outros elementos estão em jogo na construção de sentido do enunciado, nesse caso, uma gravação audiovisual. Uma vez que se parte de outro contrato enunciativo, o sujeito da enunciação lida com outro universo de relações entre expressão e conteúdo e, portanto, parte-se de uma outra distribuição de valores, estabelecendo diferentes importâncias categóricas e, com isso, definindo-se novos limites ao objeto. Aqui, com o intuito de apreender o sentido global do texto, deve-se considerar as condições contextuais da cena enunciativa, bem como as linguagens de manifestação em jogo e seus níveis de pertinência, a fim de se depreenderem as relações entre essas manifestações disponíveis e a força que organiza esse projeto comum, esse objeto sincrético.

A abordagem analítica também será distinta, se comparada à feita anteriormente. Isso porque não partiremos da comparação entre gravações, mas de considerações sobre um único registro audiovisual. Espera-se assim reforçar que o instrumental tensivo serve às mais diversas possibilidades de investigação em performance musical. Se antes a ideia era traçar as movimentações dos usos performáticos na práxis através dos tempos, agora o objetivo é descrever como se movimentam as grandezas discursivas em uma performance específica. De todo modo, elementos da práxis estarão em jogo ao traçarmos essas movimentações, já que,

como vimos, determinados usos podem ter um maior ou menor impacto a depender das circunstâncias situacionais e histórico-sociais que os englobam.

Assim como na análise comparativa da peça de Tedesco, a perspectiva aqui adotada não tem o intuito de ser minuciosamente descritiva ou propor uma categorização de todos os elementos envolvidos no enunciado musical, e sim de apresentar as linhas globais de mais uma perspectiva analítica, subsidiada pelo instrumental tensivo, com vistas aos elementos da práxis. Desse modo, se antes tratamos lateralmente das movimentações sincrônicas das grandezas discursivas dos enunciados em prol de uma perspectiva mais panorâmica dos ganhos e perdas de intensidade dos usos performáticos, agora incluiremos no debate a conjugação tanto de valores sincrônicos quanto diacrônicos presentes no registro da performance musical.

Para isso, escolhemos um registro audiovisual de uma performance ao vivo de Pavel Steidl tocando a peça *Lambada für Elise*, obra de sua autoria. Apesar de ser um registro amador, a escolha desse *corpus* de análise se deu sobretudo pelas seguintes razões: i) é uma peça relativamente curta (aproximadamente três minutos), o que facilita uma abordagem visando a completude da apresentação; ii) o violonista se vale acentuadamente de sua presença em cena (ou teatralidade), o que facilita a investigação dessa categoria no enunciado sincrético; iii) o eixo enunciator-enunciatário (contrato veridictório) constrói-se de forma inabitual (levando em conta o ambiente de música de concerto, o enunciatário é convidado a participar da performance); iv) as mobilizações performáticas adaptam-se constantemente às exigências da situação, inclusive com alterações na estrutura da obra, enfatizando outro ponto incomum na práxis do concertista de violão. Somam-se a essas características performáticas centrais, outras que levaremos em conta na medida em que se mostrem pertinentes no decorrer da análise.

Por fim, um último ponto que vale ser salientado é a instância enunciativa alvo de nosso empreendimento analítico. Isso porque seria possível argumentar que o enunciator do vídeo é a próprio câmera, sujeito responsável pela gravação, e o enunciatário, aquele que assiste ao vídeo. Nesse caso, estaríamos no plano da enunciação pressuposta, isto é, se existe um vídeo é porque houve alguém que o gravou, portanto, o enunciator do enunciado. Em nosso caso, vamos fazer considerações no nível da enunciação enunciada, isto é, da enunciação marcada no vídeo e actorializada com Pavel Steidl como enunciator e sua audiência enquanto enunciatário.

5.1 Pavel Steidl⁴³

Trata-se de uma apresentação datada de 2010, no festival de violão realizado na cidade de Calcutá na Índia.⁴⁴ A qualidade da imagem, a falta de variação de câmera e a pouca habilidade no manuseio do aparelho sugerem que a gravação foi feita por um telefone celular de algum espectador da apresentação. Além disso, como a câmera está posicionada na perspectiva de um espectador, logo, inserida na plateia, durante a apresentação é possível notar diversos sons oriundos da própria audiência, tais como tosses, risadas, sussurros, etc.

O título da peça executada por Steidl (*Lambada für Elise*) já dá a seu enunciatário informações de caráter cômico ou jocoso, uma possível brincadeira ou sátira, já que associa uma das mais conhecidas obras da música de concerto ocidental, *Für Elise*, de Beethoven, a um ritmo do registro popular que ficou muito conhecido, principalmente, por sua dança de caráter sensual, a lambada. Ainda que o espectador não tenha acesso ao título da peça,⁴⁵ a referência à composição de Beethoven aparece logo nos compassos iniciais, estabelecendo uma relação dialógica por meio de uma citação direta.

A performance inicia-se então com as notas Ré sustenido e Mi sendo tocadas alternadamente em *campanella*. O violonista, ao tocar essas notas repetidamente, faz mobilizações de dinâmica, velocidade e timbre, como se estivesse fazendo uma experimentação sonora com as notas mencionadas. Os gestos faciais de Steidl chamam a atenção por refletir esse estado de busca sonora por meio de uma expressão facial contraída e com olhos fechados (Figura 33), com alguns movimentos de sobrancelha, como se estivesse próximo ao som pretendido.

43 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk> Acesso em: 14 de abril de 2022.

44 Essas informações estão presentes no próprio enunciado, mais especificamente em um *banner* atrás do violonista.

45 A apresentação não necessariamente oferece notas sobre o programa do recital ao espectador, ou ainda, existe a possibilidade de se tratar de um bis no recital, sendo assim uma peça sem notas no programa.

Figura 33: Início da performance de Pavel Steidl



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk>

A despeito dos efeitos de sentido possíveis de se depreender nesses momentos iniciais, nota-se uma estratégia enunciativa bastante pertinente por parte do enunciador para captar a atenção de sua audiência. Isso porque o trecho parece ser tocado *ad libitum*, isto é, ficando livre ao intérprete o número de repetições, bem como as mobilizações sonoras feitas sobre as notas. Essa escolha dá margem para o performer dar continuidade à parte seguinte da peça quando achar pertinente, possivelmente – seus gestos faciais assim sugerem –, quando julgar/perceber que captou a atenção de seu espectador. Esse gesto musical cria impacto no ouvinte, visto que a passagem conjuga uma combinação de elementos incomuns, considerando o repertório tradicional do instrumento e, com isso, a atenção do enunciatário provavelmente volta-se para performance, na figura do enunciador. Em termos semióticos, pode-se dizer que o impacto tensivo reduz a percepção espacial do espectador aos elementos performáticos, tudo o mais ficando em segundo plano. O enunciatário, agora engajado sensivelmente na realização musical, espera por um desfecho. O espectador, mobilizado afetivamente, procura sintetizar e dar sentido, enfim, atribuir inteligibilidade aos elementos performáticos.

A expectativa criada sobre as duas notas tocadas repetidamente (Ré sustenido e Mi) se resolve parcialmente nas notas que dão continuidade à música, que são exatamente as notas iniciais da composição de Beethoven. Tem-se então uma citação do motivo inicial de *Für Elise* (Figura 34). As primeiras notas repetidas tocadas *ad libitum* visando captar a

atenção do ouvinte servem então de elo com o motivo inicial, pois coincidem, justamente, com as notas iniciais da obra de Beethoven, que também partem de repetição das notas Ré sustenido e Mi.

Figura 34: Motivo inicial de *Für Elise*, de Beethoven



Fonte: elaboração própria.

Ainda assim, a aparição do motivo de *Für Elise* não resolve completamente a expectativa do enunciatário, pois as notas são tocadas em um tempo livre, e o violonista ainda enfatiza as duas últimas notas do motivo com fermatas (Ré e Dó), aplicando inclusive um *bend*⁴⁶ na nota Ré, sublinhando ainda mais a expectativa sobre o que se seguirá. Em outras palavras, as mobilizações sonoras descritas aliadas à ênfase dada por Steidl em sua expressão facial e gesto corporal (olhar direcionado para o braço do violão e movimento de tronco para trás, como se fosse dar a entrada para uma orquestra), indicam a proximidade de um devir conclusivo. O enunciatário ainda não tem ideia, por exemplo, das características composicionais da obra: pode se tratar de uma música experimental; pode ser uma cadência inicial para uma peça tonal; etc.

A expectativa se resolve através de um acompanhamento com alternância entre o acorde de Lá menor e Fá com sétima. Aqui tem-se um andamento claramente estabelecido, com um baixo marcado e um efeito percussivo, realizado pela mão direita golpeando as cordas em direção aos trastes do braço do violão. O violonista dá ênfase ao movimento cromático entre Mi e Mi bemol. As características musicais parecem sugerir uma dança, uma música popular. Além disso, sua postura (expressões e gestos corporais) parecem estar de acordo com a práxis dos concertistas de violão, isto é, um semblante sério e monitoramento visual de seus movimentos técnicos (mão esquerda e direita). Esses compassos iniciais, agora com marcações bem definidas de tempo e dentro de uma organização harmônica tonal, são interrompidas por um rasgueado, seguido de silêncio.

46 Técnica muito comum na guitarra elétrica, que consiste em, após pressionar com o dedo da mão esquerda a corda contra o traste, selecionando a nota pretendida, e realizar o ataque de mão direita, fazendo a corda vibrar, puxar a corda em sentido vertical, proporcionando com isso uma alteração da frequência da nota inicial.

Aqui o violonista tcheco dá pistas de que quer estabelecer uma relação com seu enunciatário (contrato veridictório) mais descontraída, em relação ao que geralmente se espera de solistas de música clássica, ou seja, não se deixando levar tão a sério. Isso porque, ao terminar o rasgueado, durante o silêncio que antecede a entrada do tema, o violonista posiciona sua mão esquerda à frente do braço do violão e mexe rapidamente os dedos (Figura 35), como se os estivesse aquecendo, ou se certificando de que estão prontos, para, finalmente, iniciar a entrada do tema. Nesse momento, é possível perceber uma pequena risada de algum espectador.

Figura 35: Pavel Steidl movimentando rapidamente os dedos da mão esquerda antes da entrada do tema



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk>

Em uma análise apenas sonora desse enunciado musical, perder-se-ia esse elemento visual relevante da performance, que marca o início de uma relação entre enunciador e enunciatário mais incomum no contexto da música de concerto. Pode-se argumentar por uma relação interpelativa, mais marcada pela aproximação do enunciador em direção ao enunciatário (eu-tu), convidando-o a participar, a interagir. É, portanto, diferente da relação em que o enunciador se mostra ao enunciatário, deixando-se perceber, mas sem abrir espaço para uma interação mais explícita.

Finalmente, ocorre a entrada do tema. Aqui, do ponto de vista composicional, não existem grandes surpresas. Há a retomada do acompanhamento tocado anteriormente (alternância entre os acordes de Lá menor e Fá com sétima), todavia com destaque para a

apresentação da melodia do tema A. Em outras palavras, a resolução se dá de maneira relativamente previsível: não se tem dúvida de que o tema A começou. Do ponto de vista estrutural, a exposição temática apresenta uma quadratura clássica, isto é, uma sentença com a primeira frase em quatro compassos e a segunda frase, nos quatro compassos seguintes.

Na segunda frase dessa sentença, a melodia acontece em região mais aguda. Além disso, o violonista faz um crescendo dinâmico e, em alguns momentos, utiliza o rasgueado, reforçando ainda mais a ênfase na passagem. Os gestos faciais e corporais de Steidl também se intensificam, com movimentações com a cabeça e com os lábios. Tanto do ponto de vista composicional como performático, os elementos envolvidos parecem confluir para uma aceleração tensiva, visando chamar a atenção do enunciatário para a passagem mencionada.

O ponto de maior impacto, até então, ocorre no fim da segunda frase. Nesse momento, o violonista realiza dois *glissandos*, um em direção à pestana do instrumento e o outro em direção ao cavalete. Além da surpresa que o próprio uso performático possa causar, o violonista acompanha o movimento da mão girando a cabeça para o lado de destino da mão, primeiro para um lado e depois para o outro, como se a cabeça ajudasse a representar o próprio movimento de suas mãos ou o som daí resultante. Depois, no compasso final da segunda frase, ocorre a repetição das notas Ré sustenido e Mi, agora em região mais aguda. Steidl, nesse momento, parece posicionar a cabeça em um lugar diferente a cada nota tocada, bem como faz movimentações com a sobrancelha. O efeito é cômico e a plateia reage com risos mais constantes e sussurros entre os espectadores, provavelmente, comentando o ocorrido.

A sentença é repetida (*ritornelo*). A repetição literal de um tema, como a que ocorre na apresentação de Steidl, tem mais a função de familiarizar o ouvinte com o tema do que de criar um aceleração tensivo. Se retomarmos a discussão sobre as relações entre intensidade (sensível) e extensidade (inteligível), na repetição temática literal, tem-se uma diminuição no eixo da intensidade e aumento da extensidade. Isso porque, na repetição, o enunciatário, do ponto de vista inteligível, já consegue acompanhar o que se sucederá, fazer o “cálculo”, isto é, não será surpreendido. Ainda assim, na repetição enquanto estratégia discursiva, Steidl parece tentar manter o engajamento sensível do ouvinte por meio de novos gestos faciais. Então, se por um lado não se tem novidades no polo musical, por outro, o violonista parece enfatizar sua presença através da acentuação dos gestos faciais. Isso ocorre principalmente na segunda frase da sentença – justamente onde não há novidade musical, o performer abre espaço para inovações gestuais, dirigindo com habilidade a atenção do

enunciatório. Ali, o violonista dá um grande sorriso e balança a cabeça rapidamente para frente e para trás, como se estivesse mostrando ao seu enunciatório como ele está se divertindo, brincando com a música (Figura 36). Depois, os gestos descritos anteriormente são repetidos, quais sejam, os movimentos corporais e expressões faciais associados tanto aos *glissandos* quanto às repetições das notas Ré sustenido e Mi.

Figura 36: Pavel Steidl sorrindo durante a performance



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk>

A seção se encerra com uma escala rápida em movimento descendente em Lá menor. Aqui, parece haver uma citação da escala de abertura do “Estudo nº 7”, de Villa-Lobos, famosa escala na literatura violonística. Todavia, a escala de Steidl é adaptada ao tom e à métrica da música (Figura 37). A referência à obra de Villa-Lobos é reforçada mais à frente, como veremos, por outra citação ao compositor brasileiro.

Figura 37: Escala inicial do “Estudo nº 7”, de Villa-Lobos (acima); Escala em *Lambada für Elise* (abaixo)



Fonte: Villa-Lobos (1953, editado por Max Eschig); elaboração própria.

A nova seção é iniciada com uma breve linha melódica transitória, marcada pelo acompanhamento em *staccato* da quinta e sexta cordas soltas (Lá e Mi). A linha melódica é pontuada com um *glissando* em direção aos dois sentidos do braço do violão, isto é, a partir de um ataque de mão direita, o violonista faz o movimento *glissando* em direção ao agudo e volta ao grave, vai e volta. O som produzido é inabitual, o violão parece produzir o som de duas vogais (O e U). Essa sensação é reforçada pelos gestos labiais de Steidl, concomitantes ao movimento técnico instrumental, como se estivessem reproduzindo oralmente as vogais citadas. Articulações labiais e sons instrumentais parecem se confundir, o efeito é novamente cômico. Os espectadores repercutem o ocorrido, escutam-se risos e buchichos cada vez mais generalizadamente.

Chega-se à segunda seção da peça (B), que é marcada por um movimento mais cíclico. Isso porque continua a repetição de um baixo marcado pelas quinta e sexta cordas soltas do violão em *staccato*, aliada a uma alternância, que parece ser improvisada, entre as notas Mi, Sol e Lá, na primeira corda do violão, seguida por um ligado descendente na terceira corda, entre as notas Lá e Sol. Em meio à periodicidade desse movimento, começam a ocorrer intervenções pontuais. O violonista parece buscar sempre surpreender o enunciatário nessas intervenções. Primeiro, com um movimento escalar descendente rápido realizado na região médio/grave do violão; depois, atacando duas vezes as cordas entre a pestana e as tarraxas do violão (região fora da escala do instrumento) – os sons produzidos são agudos. Além da surpresa de tocar nessa região, Steidl novamente “imita” o som do violão movendo os lábios, como se o som saísse de sua boca. A plateia parece se divertir com a performance;

os risos são agora ainda mais sonoros. Por fim, o violonista ataca as cordas soltas do violão com um movimento de mão esquerda, e não de mão direita, como era de se esperar.

Segue-se um trecho transitório, no qual a linha do baixo está em destaque com acompanhamento harmônico em região mais aguda. A linha do baixo realiza aproximações cromáticas com as notas fundamentais dos acordes. O ritmo da linha enfatiza as síncopes: talvez uma referência ao carimbó, ritmo musical de origem indígena que serviu de base para a lambada. Todavia, a harmonia aqui parece mais lembrar o jazz do que um acompanhamento de música folclórica. Esse padrão apresentado é repetido duas vezes (durando dois compassos) e finalizado com um desenho escalar em direção à região grave. A “teatralidade” de Steidl aqui é bastante presente, seja com movimentações corporais enfatizando o ritmo, seja com gestos labiais, sobretudo, na realização da escala.

Na sequência, nota-se um aproveitamento da “topografia” do instrumento para realizar transposições, já que no violão, ao preservar-se a mesma disposição dos dedos em outra região do braço do instrumento, mantém-se também a mesma configuração intervalar. Esse recurso foi bastante utilizado por Villa-Lobos, nos “Estudo nº 1” e “Estudo nº 12”, ou no “Prelúdio nº 2”, por exemplo. Outros compositores também se valeram desse recurso, como Leo Brouwer na *Danza característica*. Em *Lambada für Elise*, o padrão de dois compassos realizado com início na primeira casa do instrumento é repetido, então, com a mesma configuração (“desenho” dos dedos), na casa cinco e, na continuação, na nona casa. Em outros termos, esse padrão é repetido com distância intervalar de terça maior acima a cada nova realização.

Na terceira vez em que se repete esse mesmo padrão intervalar, na nona casa do instrumento, ocorrem algumas alterações para finalizar o trecho transitório. Em primeiro lugar, a passagem que antecede a escala não é repetida, como vinha ocorrendo nas outras apresentações, durando apenas um compasso, e não dois. Além disso, o trecho não é finalizado com a escala esperada, e sim com uma citação literal de um trecho do “Estudo nº 12”, de Villa-Lobos (Figura 38), com a diferença que o Mi no baixo, na performance de Steidl, é realizado antecipadamente e com *staccato*, e é acrescentado um Mi em corda solta antes do Mi agudo.

Figura 38: Trecho do “Estudo nº 12”, de Villa-Lobos



Fonte: Villa-Lobos (1953).

No trecho da citação de Villa-Lobos, Steidl parece articular novamente com seus lábios os sons produzidos no violão. Por se tratar de uma sequência de notas rápidas, o violonista faz movimentos labiais também muito rapidamente. A plateia parece gostar; escutam-se muitas risadas sutis – supõe-se que pelo reconhecimento da citação ou pela relação entre sons e gestos do violonista.

Diferentemente do início da seção B, cujo caráter mais cíclico, com pequenas intervenções pontuais, parecia almejar surpreender o enunciatário com sons incomuns e formas inabituais de se tocar o instrumento, inicia-se agora um momento que, do ponto de vista formal, classificamos como a segunda parte da seção B, na qual o violonista tem grande liberdade tanto de improvisação quanto de exploração sonora, isto é, não há a sensação de um pulso constante e a execução técnico instrumental parece enfatizar mais os efeitos percussivos do instrumento do que propriamente as alturas tocadas. Essa abordagem inusual de improvisação faz lembrar uma seção da obra *La espiral eterna*, de Leo Brouwer (Figura 39), na qual o compositor propõe uma grafia alternativa evidenciando mais gestos musicais visando à performance do que propriamente uma prescrição detalhada dos elementos sonoros.

Figura 39: Trecho da obra *La espiral eterna*, de Leo Brouwer

C **Rapido - Fast - Schnell**
Irregolare - irregular - ungleichmäßig
 45 //

m. der. right hand
 rechte Hand

m. lsg. left hand
 linke Hand

i a m i a m i

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.)

(mp) p mf

Fonte: Brouwer (1973).

Nesse momento da obra, a mão direita do violonista fica apoiada lateralmente sobre o rastilho, resultando em um som mais apagado (*étouffé*). Além disso, o polegar alterna-se entre ferir a sexta corda sem utilização de unha e golpeá-la contra os trastes, resultando em um efeito percussivo. Os dedos indicador, médio e anular alternam-se golpeando o tampo do violão. Na mão esquerda, o violonista parece improvisar, alternando entre uma linha improvisada na sexta corda do instrumento e notas em outras cordas em toda a extensão do braço do instrumento. O violonista utiliza sobretudo o *tapping*, isto é, o ataque dos dedos da mão esquerda contra as notas na escala do violão, resultando em um efeito entre a frequência pretendida e o som do golpe sobre a escala. Steidl também utiliza a mão esquerda para percudir a lateral do instrumento. Em suma, é um trecho marcado pela imprevisibilidade: o enunciatário é surpreendido a todo o instante, e Steidl procura evidenciar isso a partir de uma grande exploração do instrumento.

Em vista da continuação da estratégia de grande variação de maneiras incomuns de explorar o violão, a performance vai causando cada vez menos impacto discursivo, já que, ainda que sejam abordagens novas ou incomuns, o enunciatário é cada vez menos surpreendido. Isso se dá porque a busca por elementos inabituais não ocorre mais pontualmente e sim sistematicamente nessa seção. Nesse contexto, o violonista busca um som para além do instrumento, isto é, fazendo percussão corporal, um tapa contra a bochecha. Em termos semióticos, diríamos que o enunciador está acelerando tensivamente o já acelerado, recorrendo a uma estratégia que vai além da exploração instrumental. Parece funcionar enquanto estratégia discursiva, já que o público, agora, não contém mais o volume das risadas, rindo fortemente.

Após um movimento contínuo em direção à região aguda, a seção se encerra com a sustentação de uma nota com a mão esquerda em região próxima ao corpo do violão. Nesse momento, o violonista faz um cruzamento de braços (outro elemento raro em performances de violão), isto é, enquanto a mão esquerda sustenta a nota próxima ao corpo do violão, Steidl ataca com a mão direita a primeira casa do instrumento (Figura 40). Em seguida, realiza um *glissando* por quase toda a extensão da corda e, finalmente, ataca a sexta corda livremente. O efeito é bastante impactante tanto pela forma inusual quanto pela grande amplitude do movimento.

Figura 40: Momento da performance de Steidl em que ocorre o cruzamento entre braços



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk>

A relação entre enunciador e enunciatário parece aqui consolidar-se em uma relação mais informal: o enunciatário parece entender a brincadeira. Se até então o público ia se manifestando cada vez mais explicitamente, por meio de risadas e conversas sussurradas, nesse momento o público chega a aplaudir o violonista durante a performance, ao perceber o fim da seção, marcada pelo retorno ao início da seção B, que descrevemos como cíclica. A manifestação da plateia faz lembrar a relação que se estabelece, por exemplo, no *jazz*, em que, ao fim da improvisação de um solista, o público geralmente aplaude o performer – fato comum no universo jazzístico, mas francamente inusitado em performances de música clássica instrumental, por exemplo.

Steidl segue tocando o padrão cíclico apresentado na abertura da seção B, até perceber que a manifestação da plateia (os aplausos) cessou-se e, então, realiza uma escala rápida descendente, marcando o fim da seção B. Diante do breve silêncio ao fim da escala, o violonista acrescenta à expectativa sobre o que se sucederá com uma expressão facial marcada pelas sobrancelhas levantadas e a boca aberta, olhando para o braço do instrumento (Figura 41).

Figura 41: Expressão facial de Steidl após o fim da seção B



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk>

Segue-se a reexposição do tema A. Não é realizada nenhuma alteração em relação à primeira exposição temática. Todavia, o tema é tocado só uma vez, sem repetição. O violonista finaliza a reexposição com a realização da escala descendente (escala que mencionamos como uma citação ao “Estudo nº 7”, de Villa-Lobos). O gesto musical parece encerrar a apresentação, e isso é reforçado pelo gesto físico do intérprete, que fica imóvel durante alguns segundos após a finalização da escala. No entanto, em vez de abrir os olhos em direção ao público, como era de se esperar para marcar o fim da performance musical, o violonista volta o olhar para o braço do violão com uma expressão interrogativa, como se estivesse em dúvida quanto ao fim da apresentação. Na sequência, Steidl volta a tocar o instrumento, gerando grande reação da plateia (risadas e aplausos) enquanto realiza a cadência final (uma *codeta*). Finalmente, o violonista marca o fim da apresentação com um rasgueado. A plateia, que já se manifestava durante a realização da *codeta*, agora ovaciona o performer.

5.2 Algumas considerações sobre o sincretismo e a práxis enunciativa na performance de Pavel Steidl

Nossa perspectiva analítica, na descrição da performance de Pavel Steidl, seguiu uma proposta diferente da apresentada no capítulo anterior, como já havíamos mencionado.

Iniciamos nossas considerações reiterando alguns pontos que nortearam essa mudança de ótica na abordagem, com o intuito de explicitar as novas possibilidades de investigação que se apresentam: (i) o enunciado de Steidl parte de um registro audiovisual (sincrético), uma materialidade diversa de um registro apenas de áudio, trazendo assim novas dimensões de investigação dos sentidos do texto; (ii) por tratar-se de uma performance ao vivo diante de um público, foi possível investigar as marcas explícitas do enunciatário no enunciado (aplausos, sussurros, gritos, etc.) e, assim, fazer considerações sobre a relação/tensão que se construiu entre enunciador e enunciatário durante a própria performance; (iii) ao seguir o fluxo temporal do enunciado em sua totalidade, em vez de apenas selecionar e apontar elementos específicos, a descrição nos permitiu um olhar mais detalhado sobre como se deram as construções de acentos, acelerações, arrefecimentos tensivos, entre outras possibilidades; e (iv) por fim, essa mudança de perspectiva sublinha que a abordagem tensiva na performance musical se constrói a cada caso, a depender da materialidade do enunciado disponível e, também, da(s) problemática(s) que norteia(m) a pesquisa, apontando para uma aplicabilidade em diferentes frentes metodológicas.

Isso posto, foi possível notar que uma relação entre enunciador e enunciatário (contrato veridictório) mais afeita ao riso (jocosa) marcou-se em diferentes níveis na performance de Steidl. Em primeiro lugar, pelo próprio título da obra, que conjuga em um único enunciado dois universos muito distintos, tanto do ponto de vista estrito da composição musical quanto pelos seus horizontes contextuais, seus processos de ritualização. Isso porque alia uma das obras mais conhecidas de um compositor icônico da música de concerto ocidental a uma dança sensual de origem brasileira. A marca de uma possível brincadeira já está dada mesmo antes da apresentação, no caso de o enunciatário ter acesso ao programa do recital. Nesse caso, o enunciador cria um engajamento, uma expectativa em seu enunciatário antes da performance, afinal, como a música irá unir universos tão distantes?

Do ponto de vista compositivo, também é possível perceber elementos de uma brincadeira: a apresentação diluída do motivo inicial de *Für Elise* seguida por um trecho mais afeito ao *jazz*; as referências diretas a obras para violão de Villa-Lobos, talvez uma alusão ao Brasil, terra de origem da lambada, marcada no título da obra; a utilização de sons inusuais no instrumento e, também, de percussão corporal, com o intuito de mais chamar a atenção do espectador, surpreendendo-o, do que como decorrência de uma obra experimental; apenas para citar alguns.

Considerando a relação entre intensidade e extensidade na organização estrutural da peça, percebe-se a utilização de diferentes estratégias com vistas às acelerações e desacelerações tensivas. Já no início, por exemplo, a citação de Beethoven e a suspensão do tempo (fermata) nas duas últimas notas do motivo cria uma aceleração tensiva, isto é, um engajamento sensível do enunciatário diante da incerteza do devir composicional. A expectativa é intensificada em grande medida pelo reconhecimento do motivo pelo enunciatário, caso esse discernimento esteja no horizonte de possibilidades desse espectador alvo, como vimos no capítulo dois. Assim, o reconhecimento (inteligível) reforça a expectativa (sensível) de seu devir, ou seja, na reconfiguração do reconhecido a um novo contexto, portanto, realiza-se um movimento convergente entre intensidade e extensidade.

Nesse mesmo sentido, a segunda frase do tema A é escrita em região mais aguda em relação à frase antecedente. Junta-se a isso uma maior densidade linear, melodia com subdivisões rítmicas mais curtas, portanto com mais notas para um mesmo espaço de pulsos, e vertical, com maior preenchimento de notas e aumento na tessitura das notas do acompanhamento. Esses são recursos composicionais que procuram, justamente, estabelecer um movimento de paulatino crescimento sensível, o que se confirmará em um arco global da obra.

Por outro lado, as desacelerações são ocasionadas por momentos em que não ocorrem quebras de expectativas. O inteligível antecipa os eventos subsequentes. É o caso da repetição exata de seções ou o enquadramento formal previsível em estruturas composicionais recorrentes, reverberando técnicas compositivas mais ou menos frequentes dentro da práxis da escrita musical. Em *Lambada für Elise*, é o caso da repetição literal da seção A após a finalização da seção B. Isso produz um arrefecimento, uma desaceleração sensível: o enunciatário pode se antecipar aos desdobramentos discursivos, sem surpresas, sobressaltos.

Poder-se-ia pensar também em acentos mais bruscos e localizados na composição, em vez de construções graduais de acelerações e desacelerações tensivas. Como, por exemplo, a escala rápida finalizando a seção A da música; a utilização do *glissando* nas duas direções do braço do instrumento a partir de um único ataque de mão direita; o toque entre a pestana e as tarraxas do violão, entre outros. São, basicamente, acentos que se constroem subitamente no discurso, seja pela aparição abrupta, como no caso da primeira aparição da escala finalizando a parte A, seja pela surpresa de um recurso incomum, como no caso de se tocar as cordas em região depois da pestana do instrumento, ou também pela utilização de percussão corporal. Entretanto, as considerações feitas até aqui sobre o plano da escrita musical, ainda

que bastante pertinentes, nos dão pistas para a construção de sentidos musical apenas do ponto de vista estrutural da obra, isto é, por enquanto ainda não incluímos do debate questões performáticas sonoras e visuais que irão se somar às questões estruturais.

Os apontamentos feitos até aqui sobre a organização composicional nos informam sobre o nível da estrutura do enunciado. Retomando a discussão empreendida no capítulo dois sobre os três dados elencados por Zilberberg (2006) dos quais o sentido é tributário, vemos que avançamos na descrição da *estrutura*. Cabe agora discutir o *devir* e o *andamento tensivo*. Para tanto, somos levados a considerar a presença do enunciador enquanto instância responsável pelas estratégias discursivas, depreendidas a partir das mobilizações sonoras e visuais, bem como pelas respectivas imagens discursivas, criadas no e pelo discurso, da figura do performer e de sua plateia.

Interessante notar que tanto no nível da estrutura quanto no do devir a metalinguagem é a mesma, isto é, os níveis estruturais da peça e as mobilizações realizadas pelo enunciador na performance serão descritos em termos tensivos, no cruzamento dos eixos da intensidade e extensidade. Todavia, esses vetores tensivos têm uma grande gama de possibilidades de movimentações, convergentes e divergentes. Em outras palavras, uma aceleração ou acento no nível da estrutura pode corresponder a uma desaceleração ou inaccento no plano do devir (da enunciação). É justamente a partir dessas configurações resultantes dos movimentos vetoriais que se equaciona a configuração do sentido como um todo, isto é, sua resultante global. O andamento tensivo, terceiro dado do tripé sugerido por Zilberberg na constituição do sentido, junto com estrutura e devir, reside precisamente nessa descrição qualitativa dos vetores tensivos na composição do enunciado.

Feito esse breve parêntese em relação a aspectos instrumentais da teoria, voltemos ao enunciado, mais precisamente às mobilizações sonoras realizadas por Steidl. De uma maneira geral, pode-se dizer que, do ponto de vista sonoro, o violonista procura reforçar as movimentações tensivas dos elementos da estrutura, isto é, estabelece-se um movimento tensivo converso entre estrutura e mobilização sonora. Apenas para citar dois exemplos pontuais, logo no início da obra vimos que a repetição *ad libitum* das notas Ré sustenido e Mi tocadas em *campanela*, na perspectiva da estrutura, sublinhava a expectativa de um desfecho, de um devir ainda desconhecido. Steidl reforça esse aceleração tensivo estrutural (expectativa, imprevisibilidade) com um aceleração também do ponto de vista da mobilização sonora utilizada. Nesse momento, o performer faz alterações timbrísticas, bem

como oscilações dinâmicas e, assim, a imprevisibilidade na mobilização das categorias de timbre e dinâmica também reforçam a imprevisibilidade estrutural.

Mais à frente, já na exposição do tema A, vimos que a segunda frase comporta melodia em região mais aguda (em relação à frase antecedente) aliada a um maior adensamento sonoro do acompanhamento (maior amplitude da tessitura), elementos que apontamos como indícios de aceleração tensiva. Aqui, o performer aumenta a amplitude dinâmica e utiliza o rasgueado em alguns momentos; além disso, Steidl acelera o tempo musical (*rubato*). Resumidamente, o enunciador reforça a aceleração estrutural com uma aceleração nos parâmetros sonoros, movimentos tensivos convergentes.

Ao se considerar os elementos visuais presentes no enunciado, mais especificamente, a “teatralidade” do enunciador, percebe-se o proveito em investigar a performance musical enquanto um enunciado sincrético. Isso porque seus gestos corporais, expressões faciais, movimentações, olhares, etc. procuram reforçar elementos cômicos, expectativas, surpresas, durante toda a performance. Esse elemento parece ter ainda mais impacto quando comparamos esses usos com a práxis em que se inserem, isto é, de modo geral espera-se do concertista de violão seriedade, concentração, etc. durante sua performance. Basta compararmos essa apresentação de Steidl com performances em vídeo dos violonistas citados no capítulo anterior (Andrés Segovia, John Williams e Meng Su), por exemplo, quase totalmente marcadas por um semblante sério e concentrado. Isso faz com que o uso de Steidl tenha ainda mais impacto, uma vez que cria uma quebra de expectativa, gerando uma aceleração tensiva. Se tomarmos a reação do público durante e após a performance como parâmetro, podemos aferir que esse uso inabitual foi recebido euforicamente pelo enunciário.

Poderíamos aqui nos perguntar se essas estratégias não põem em cheque o *ethos* do violonista, em outras palavras, se Pavel Steidl não é a piada, se sua figura em si não é risível. Basta considerar a imagem construída do enunciador Pavel Steidl através de sua carreira, para que se entenda que o violonista *conta* a piada. Trata-se de um instrumentista com alta capacidade técnica, fato que pode ser aferido na própria performance em questão, bem como por ter-se sagrado vencedor de um dos mais prestigiados concursos internacionais de violão (International Guitar Competition of Radio France, em 1982). Isso somado a uma extensa discografia, por ter se apresentado nas mais prestigiadas salas de concerto pelo mundo, por marcar presença em diversos festivais de violão no mundo, e assim por diante. Ademais, a própria análise que empreendemos até aqui mostra o controle absoluto sobre suas escolhas e a

habilidade com que propõe soluções violonísticas sofisticadas. Steidl, enfim, controla com maestria as reações da plateia.

Sendo assim, é justamente pela alta competência técnica do enunciador que a relação cômica se evidencia e o público se diverte com ele, e não se diverte às custas dele. Uma relação parecida, no âmbito da composição musical, acontece quando Mozart, já consagrado compositor, escreve a obra *A musical joke*, K. 522, que enfatiza diversos erros de harmonia, instrumentação, assimetrias fraseológicas, etc. Todavia, a sátira é facilmente entendida, não só pelo título da obra, mas também porque o compositor é Mozart (enunciador reconhecido como altamente competente), isto é, ninguém supõe estar diante de erros despercebidos, mas de marcas intencionais no enunciado com a ideia de satirizar compositores ruins.

Nessa performance, Steidl estabelece uma relação quase informal com sua audiência: seus espectadores riem e batem palmas durante a execução da peça, fato incomum quando consideramos a práxis do concertista solo de violão, como já mencionamos. Nesse ponto, evidencia-se a capacidade persuasiva do enunciador, que parece tirar proveito de seu *ethos* previamente adquirido, instituído por um tipo de relação contratual em que se espera seriedade, repertório de difícil execução, enfim, características geralmente tidas como eufóricas nos ambientes de concerto de música clássica. Não nos esqueçamos de sua história em competições de violão e de suas apresentações em salas prestigiadas de concerto, tocando parte do repertório consagrado do instrumento em ambientes em que usualmente é esperada uma abordagem que compactue com os valores da práxis a partir da performance de obras com outras proposições de engajamento sensível (sérias, reflexivas, sentimentais, etc.). É com esse contexto que a interpretação aqui analisada interage, negando-o de certa forma, para mostrar como o violonista também pode fazer a audiência rir, comover-se, impressionar-se, mover-se, etc.. Em entrevista à revista *Classical Guitar Magazine*, Steidl diz o seguinte:

Uma violonista muito importante e uma pessoa muito gentil, de quem eu gosto muito, me perguntou “você não se incomoda que as vezes as pessoas riem enquanto você está tocando?” Eu disse para ela, “eu quero que elas riem – mas nos momentos certos!”⁴⁷ (STEIDL, 2009, p. 18).

47 Tradução nossa do inglês: “A very important guitar player and very nice person, who I love very much, asked me ‘Aren’t you angry that people sometimes laugh while you play?’ I told her, ‘I want them to laugh – but at the right moments!’”.

O comentário acima salienta como esse fazer rir durante a performance, em um ambiente de concerto, é um elemento estranho, incomum na práxis. Em nossa análise, constatamos que o público tomou positivamente (valor eufórico) essa abordagem mais cômica, uma vez que o violonista é ovacionado ao fim da apresentação. Entretanto, esse uso não se vê propagado entre outros enunciadores dessa comunidade. A própria interlocutora de Steidl, na citação acima, “violonista muito importante”, mostra estranheza em relação ao público rir durante o ato performático. A raridade dessa reação (o riso) também poderia ser colocada à prova se tomássemos performances dos principais violonistas da cena atual; não seria difícil constatar que se trata de uma abordagem muitíssimo incomum. Trata-se, portanto, de abordagem não incorporada na práxis. Apesar de ser construída como eufórica⁴⁸ no contexto específico de nossa análise, é prática sem propagação.

Diversas podem ser as razões para esse uso não ser propagado pela comunidade, ainda que tomado euforicamente pelos enunciatários no contexto do nosso *corpus* de análise. Apesar de valorizada por espectadores, os outros performers dessa comunidade (enunciadores dessa práxis) podem simplesmente não compactuar com essa incorporação. Uma outra razão possível é que outros enunciadores não tenham condições de realizar abordagem semelhante, ou seja, não tenham a competência para isso ou possam considerar uma estratégia arriscada, visto que o riso pode incidir sobre a inabilidade, o erro, etc., o que poderia colocar em xeque o próprio *ethos* do enunciadador. Caso semelhante acontece no universo do piano clássico. Gabriela Monteiro, pianista venezuelana, tem o hábito de improvisar em seus concertos, mesmo quando executa o repertório mais tradicional (repertório clássico-romântico). Assim, as cadências dos concertos que executa para piano e orquestra são improvisações realizadas no momento da performance.⁴⁹ A pianista, no momento do bis, pede que a plateia sugira algum motivo para que seja mote de sua improvisação. Da mesma forma que em Steidl, a pianista é bastante ovacionada em suas apresentações, todavia, não se vê esse uso propagar-se entre outros pianistas de música clássica.

Vale reiterar que a construção desse contrato incomum entre enunciadador e enunciatário na performance de violão de Steidl se dá, grandemente, pelos aspectos gestual e

48 Vale reiterar que a abordagem mencionada não é tomada eufórica ou disforicamente pelos seus valores em si, mas é tributária também das relações particulares que compõem a cena enunciativa, como por exemplo o ambiente e a situação. Em outras palavras, essa mesma abordagem empregada por Steidl, tomada euforicamente pelo seu enunciatário em nossa análise, em outro contexto poderia ser considerada indecorosa, disfórica.

49 É interessante notar que, do ponto de vista da práxis, trata-se de um movimento de retomada de um hábito que caiu em desuso, já que as cadências eram geralmente improvisadas até o século XIX.

visual do enunciado – seus movimentos corporais, expressões, olhares, etc. – reforçando a pertinência de se considerar a performance como um todo, como um enunciado sincrético, isto é, levando em conta todos os elementos disponíveis para a construção de sentido. Nesse sentido, se considerássemos apenas a parte sônica da performance de Steidl, perder-se-iam muitas relações de sentido que se mostraram, justamente, na conjugação entre som (ou silêncio) e elementos visuais da performance – perder-se-ia mais ainda se propuséssemos uma análise apenas a partir da partitura.

Certamente, poderíamos ter explorado os elementos visuais de forma mais detida e precisa, como, por exemplo, pela proposição de categorias que descrevessem níveis de importância dos constituintes visuais e sua relação com o sentido. Assim, os movimentos corporais poderiam ser descritos em relação à sua amplitude, ocupação espacial; as expressões faciais em relação aos músculos utilizados correlacionados aos sentidos atribuídos do ponto de vista sociocultural (por exemplo, sorriso com alegria/satisfação/prazer; risada com deboche/piada/sátira, sobrancelhas levantadas com surpresa/expectativa/dúvida; e assim por diante). Todavia, ativemo-nos a destacar esses elementos em momentos mais localizados da performance, mais especificamente, em momentos nos quais o performer se valeu mais acentuadamente desses recursos para determinados propósitos discursivos, intuito que, provavelmente, se perderia em uma análise apenas dos elementos sonoros da performance. Em suma, os elementos visuais aprofundam as relações de sentido na performance musical, bem como explicitam de modo mais veemente certas presenças e certas ausências na realização, reforçando o proveito, para a pesquisa em performance musical, da inclusão de uma ótica mais abrangente da música em ato, isto é, de uma perspectiva sincrética da performance musical.

Tendo isso em conta, na performance de Steidl, nota-se, então, uma pluralidade de utilizações de sua presença física na performance (gesto-visual), de sua teatralidade. Entre algumas, podemos citar: i) a colocação em evidência da presença do enunciatador em momentos de silêncio na performance musical, servindo a diferentes finalidades, como, por exemplo, quando movimenta rapidamente os dedos da mão esquerda antes do início do tema A, ou quando olha para o braço do violão interrogativamente num momento em que aparentemente a apresentação havia terminado; ii) a ênfase dada a determinado material musical, seja por expressões faciais, seja pela movimentação corporal mais acentuada. Um momento exemplar é quando, ao fim da primeira apresentação do tema A, o violonista toca repetidamente as notas Ré sustenido e Mi em região aguda, alusão ao motivo da obra de

Beethoven, e posiciona a cabeça em locais diferentes a cada nota tocada. Também quando, concomitantemente à realização do *glissando*, gira a cabeça para o lado, como se imitasse o movimento técnico das mãos com a própria cabeça; iii) a movimentação labial simultânea à produção de determinados sons no violão, como se os sons fossem produzidos pela sua voz; iv) abordagem técnica que exhibe movimentos mais incomuns das mãos em performances de violão, como o cruzamento dos braços; v) realização de percussão corporal; vi) ênfase na presença do enunciador (expressões faciais, movimentação corporal) em momentos de repetição de material musical, estratégia que parece buscar manter o engajamento sensível do enunciador, ou seja, evita a dispersão do enunciatário por meio da apresentação de elementos novos do ponto de vista visual. Isso ocorre, por exemplo, na repetição do tema A, no início da apresentação.

Poderíamos pensar ainda em outras possibilidades e estratégias em relação à pertinência de investigação da corporeidade do performer na construção de sentidos na performance. Todavia, os tópicos elencados acima já se mostram suficientes para sublinhar tanto a importância dessas considerações para a construção de sentidos na performance quanto para apontar a grande pluralidade de ferramentas de que o intérprete pode se valer, em relação a sua corporeidade, como recurso comunicativo e expressivo. Com isso, reiteramos a pertinência que o instrumental da semiótica tensiva pode ter nas pesquisas em performance musical. Por um lado, é de grande proveito poder lançar mão de uma mesma metalinguagem comum para diferentes planos de expressão do enunciado. Esse fato cria um âmbito comum de comparação e relação entre diferentes aspectos da performance, sem com isso silenciar os próprios recursos de análise já utilizados na área musical, muito pelo contrário, como argumentamos durante essa tese, inclusive dependendo deles. Por outro lado, esse ferramental tensivo também é eficiente por permitir a conjugação dos valores sincrônicos e diacrônicos inerentes ao enunciado por meio de uma perspectiva que considera a enunciação inserida na práxis, isto é, contida em uma rede de valores em constante diálogo e movimento.

6

Considerações finais

No decorrer deste trabalho, buscamos as condições teóricas e metodológicas que nos permitissem investigar como se dá a construção dos valores discursivos em performances de violão solo, considerando sua inserção na práxis. Diante de cenário tão amplo e movediço, fomos levados, em um primeiro momento, a considerar as características, possibilidades e limites da própria performance musical como objeto de estudo, em nosso caso, mais especificamente as performances de violão solo. O desdobramento do aparato enunciativo aplicado à performance musical subsidiou nossa argumentação frente a problemáticas que frequentemente encontram obstáculos dentro dos estudos performáticos, tais como: traçar os alcances e limites da notação musical e da performance enquanto objetos distintos, bem como demarcar a interdependência que estabelecem no contexto da música de concerto ocidental; tomar os componentes performáticos para além dos sons musicais, isto é, considerando os demais elementos sonoros e visuais disponíveis ao enunciatário; considerar a dinamicidade do ato; levar em conta as relações estabelecidas entre os atores da cena performática.

O aprofundamento da discussão sobre as relações de sentido presentes na performance musical nos levou a explorar as relações que os enunciados selecionados estabelecem com outros textos, seja de forma mais marcada no próprio enunciado, seja por meio de relações mais indiretas e sutis. Após esse movimento de abertura, levando em conta a rede intertextual que compõe o enunciado, fizemos o movimento contrário, isto é, buscando as condições essenciais para delimitação do objeto de modo a abarcar tanto performances mais convencionais quanto experimentais. Assim, vimos que nas mais variadas performances o elemento comum e sempre presente é a relação estabelecida entre enunciator e enunciatário. Em vez de lançar mão de tipologias ou demarcar elementos essenciais e acessórios, o próprio eixo dêitico enunciativo estabelece os níveis de importâncias, a distribuição dos valores ou, mais resumidamente, marca o que lhe é constitutivo. Dessa forma, estabelecemos um critério constante e ao mesmo tempo suficientemente aberto de modo a contemplar a própria movência do ato performático.

Em seguida, apresentamos o instrumental da semiótica tensiva aplicando-o à performance musical. Exploramos conceitos teóricos norteadores da teoria, em especial as relações entre intensidade e extensidade na construção dos valores discursivos. Vimos que a incorporação do elemento sensível na percepção do enunciado marca o modo como se compreende os próprios espaço e tempo enunciativos, com isso aprofundando as relações de

sentido e níveis de análise nos enunciados. Por meio de vários exemplos aplicados à performance, demonstramos a eficácia do aparato tensivo bem como argumentamos pela pertinência de sua utilização na descrição dos valores discursivos no enunciado musical e para a pesquisa em performance de um modo geral. Isso porque, em primeiro lugar, esse ferramental permite partir de uma metalinguagem comum para os diversos níveis de análise e, com isso, é possível descrever as cifras tensivas das mais diversas linguagens de expressão, bem como sua composição em uma totalidade discursiva, mostrando o proveito, como verificamos, na investigação da performance enquanto objeto sincrético, além de não concorrer com as ferramentas já consolidadas da área musical, pelo contrário, dependendo delas.

O próximo passo foi a exploração do instrumental apresentado em uma perspectiva diacrônica, chegando assim ao ponto central de nossa tese, isto é, a verificação das influências sócio-históricas, da práxis na composição dos valores discursivos do enunciado. Ao discutir os conceitos de dialogismo, uso linguístico e práxis enunciativa, mostramos como esses conceitos olham para o mesmo fenômeno com diferentes perspectivas. Todavia, como sublinhamos, apenas o conceito de práxis enunciativa apresenta aparato instrumental para subsidiar a análise. Sendo assim, ilustramos as movimentações da práxis, a partir das quatro operações propostas por Fontanille e Zilberberg (2001) (amplificação, atenuação, resolução e somação), com vistas à performance musical, no caso de nossas ilustrações, a partir de elementos técnico-instrumentais, todavia, com a ressalva de que poderiam ser aplicadas a qualquer outro uso performático que se mostrasse pertinente ao analista. Dessa forma, confirmamos nossa hipótese inicial de que os elementos performáticos estão em constante movimentação, isto é, seus valores de impacto no discurso não são intrínsecos mas se compõem na organização formal do enunciado em confluência com a movimentação desses valores em relação à práxis, em outros termos, na confluência entre valores sincrônicos e diacrônicos do discurso.

Nosso passo seguinte foi verificar a exequibilidade do instrumental apresentado em enunciados musicais. Assim, assumimos duas abordagens com diferentes perspectivas analíticas. Essa escolha procurou, em primeiro lugar, contemplar diferentes composições da performance musical enquanto objeto de estudo (registro em áudio e registro audiovisual), mas também para explicitar que as ferramentas oriundas da semiótica tensiva aplicadas à pesquisa em performance musical não servem a um modelo/roteiro preestabelecido de abordagem, podendo servir aos mais diferentes propósitos e problemáticas da área.

Em nossa primeira análise – capítulo quatro – fizemos a comparação entre três gravações de diferentes violonistas tocando a mesma peça, com as datas dos registros substancialmente distanciadas no decorrer temporal: Andrés Segovia (1936), John Williams (1958) e Meng Su (2016) interpretam, cada um a seu tempo, o quarto movimento (“Vivo ed energico”) da sonata *Omaggio a Bocherini*, de Mario Castelnuovo-Tedesco. A ideia principal foi justamente captar a dinâmica de alguns usos performáticos dentro de um panorama histórico, ou seja, investigar o aumento ou diminuição do impacto de um mesmo uso em diferentes contextos históricos. Ainda que tenhamos partido de um corpus reduzido de amostragem, relacionamos cada violonista, sempre que isso se mostrava pertinente, às práticas performáticas de seus respectivos contemporâneos, traçando assim diferenças entre possíveis idiossincrasias dos performers e os usos correntes no entorno temporal de cada violonista, aferindo assim vetores de impacto dos usos performáticos escolhidos no contraste entre as práxis. Demonstramos como os usos performáticos respondem a uma certa tendência no decorrer temporal seja de ganho ou de perda de intensidade (maior ou menor impacto) e que as escolhas realizadas por determinados usos na realização musical configuram a própria construção, em discurso, da imagem do performer, isto é, de seu *ethos*. Com Segovia, resumidamente, notamos diversas oscilações no tempo musical, ampla variação de timbres e uma certa liberdade para alterar elementos da notação. Seu enunciatário é surpreendido a todo instante, o performer parece deixar-se levar pelos arroubos emocionais do momento, criando assim uma imagem de virtuose aos moldes do pianista romântico do século XIX, o gênio inspirado, o excepcional, o fenomenal. Em Williams, apesar da contundente influência de Segovia, percebemos o tempo musical mais constante, grande acuidade técnica e uma leitura mais objetiva do texto musical. Ao enunciatário é apresentada uma exposição clara do texto, racional, planejada. Em relação aos usos performáticos, já percebemos a tendência ao refinamento na mobilização dinâmica, uma diminuição na variedade de timbres, uma ligeira tendência ao andamento mais acelerado e maior acuidade técnica instrumental. Essas tendências apresentaram-se ainda mais claramente a partir da gravação de Meng Su. Com a violonista, vimos um grande refinamento na mobilização dos patamares dinâmicos, praticamente uma performance sem alterações de timbre e um andamento musical bem mais acelerado. Seu *ethos* constrói-se pela alta capacidade técnica, por uma leitura ainda mais objetiva do texto (ou seja, sem alterações em relação aos elementos prescritos pela partitura) e um grande refinamento, sobretudo, nas mobilizações dinâmicas, refletindo elementos eufóricos do que se espera de uma violonista vencedora de concursos dos dias de hoje. Além

disso, ao enunciatório é apresentado claramente o aspecto formal da obra. Cada seção possui características próprias evidenciadas pela performance: em um caso, tempo mais incisivo e veloz explicitando o aspecto virtuosístico; outra seção se vale de *rubatos* para evidenciar uma passagem mais passional; outra ainda, a retidão do tempo de modo a aferir solenidade ao excerto. Por fim, constatamos que as estratégias utilizadas pelos violonistas se inserem em um panorama mais largo, histórico, respondendo a vetores de impacto pertinentes em cada contexto. Longe de constituir receitas e modos de fazer, o que se percebe é que os violonistas constroem sua maneira própria de dizer no interior da práxis de seu tempo, criando assim, *ethe* próprios.

Em nossa segunda análise, optamos por considerar um enunciado sincrético (registro audiovisual), incluindo na discussão elementos para além dos sons musicais, e também visando uma perspectiva descritiva mais pormenorizada em relação às acelerações e desacelerações tensivas, aos acentos e inacentos, no decorrer do enunciado. Dessa forma, analisamos o registro audiovisual da interpretação de Pavel Steidl de sua obra *Lambada für Elise* (2010). O propósito foi explicitar que o enunciado segue uma lógica interna na construção de seu arco tensivo, todavia, a sua proposição de valores se faz justamente quando é inserido na práxis, já que é a partir desse diálogo que determinado enunciado pode constituir-se como elemento estranho, inovador, comum, surpreendente, bizarro, antigo, polido, grosseiro, etc. Assim, percebemos que a performance de Steidl buscou uma relação mais interativa entre enunciador e enunciatório, fazendo o público se sentir autorizado a se manifestar durante a realização musical, movimento contrário à postura comumente vista em salas de concerto, em que o performer geralmente marca uma distância de seu público, deixando-se perceber. Em suma, Steidl assume uma postura incomum dentro da práxis a partir da própria relação com o enunciatório. Dessa forma, parece ir adaptando-se às reações de seu público no momento da performance, seja repetindo determinados trechos enquanto espera a audiência terminar os aplausos, seja improvisando ou buscando elementos técnicos inusuais à práxis do violão, portanto surpreendendo seu enunciatório. Os elementos visuais, mais especificamente expressões faciais, olhares, movimentação corporal, operam como elementos catalisadores dessa relação que descrevemos como mais informal com a audiência. Isso porque Steidl se vale de diversas estratégias por meio das quais o sentido sonoro se compõe intimamente com o elemento visual, gerando em muitos casos uma junção que evidenciou um efeito cômico na performance, por exemplo quando olha interrogativamente para o violão como se tivesse dúvida quanto à finalização da apresentação, ou quando produz um efeito

ilusório em que o som do violão parece ser emitido pela boca do performer. Enfim, o performer acaba por criar um *ethos* inusitado em música ao incorporar humor a uma performance muitíssimo técnica e musicalmente pertinente. Concluimos que, apesar de arriscada, a estratégia é eficaz, constituindo o *ethos* de um enunciador competente ao mesmo tempo que engraçado, de bom humor, conquistando amplamente a admiração de seu público. Aliás, vale salientar que o enunciador se mostra competente/eficaz *justamente* ao explorar a graça e o humor. Como já foi dito, é exatamente isso que o faz romper com a práxis vigente, uma vez que, nesse universo de valores, a mobilização da ludicidade não costuma ser parâmetro para se medir a eficácia da enunciação.

Certamente, cada um dos elementos discutidos em nossas análises poderiam ser considerados mais detidamente. Em especial, as descrições feitas no quarto capítulo ganhariam corpo com a investigação de um número maior de realizações da obra estudada (para além das três escolhidas). Os contrastes que nos auxiliaram no julgamento do valor prático ou idiossincrático das escolhas dos violonistas poderiam ter sido mais bem detalhados, lançando mão de exemplos concretos dos contemporâneos de cada violonista, e portanto para além dos conhecimentos gerais deste autor. Percebe-se também uma franca limitação da análise do enunciado sincrético, visto que, diferentemente daquelas do capítulo quatro, não houve comparação com outros textos. Abre-se aí também espaço para desdobramentos e aprofundamentos. O uso de uma gama maior de objetos de investigação, a elaboração de uma rede de relações via análise pode vir a criar panoramas da práxis de uma época, e, ao cabo, através dos tempos, construindo enfim uma outra história da performance: uma história de seus usos, seus valores, seu sentido. O que se propôs nesta tese foi, assim, menos a descrição exaustiva dos usos e valores empregados nas performances através dos tempos, mas sim a elaboração e a atestação da viabilidade do instrumental tensivo aplicado à investigação performática, com fins a construir os meios para a realização de tal propósito, qual seja, o da construção histórica e sincrônica das escolhas e da construção de sentidos nas performances. Para tanto, aliou-se os estudos tensivos às ferramentas já consagradas na área musical e, com isso, sublinhou-se a relevância da conjugação entre enunciado e práxis para a composição dos valores discursivos que o compõem.

A perspectiva apresentada durante esta tese visa, assim, um caráter mais colaborativo do que diretivo de abordagem, podendo mostrar-se relevante diante das mais variadas problemáticas na pesquisa em performance musical. Buscamos, em última instância, fortalecer a própria constituição de uma cientificidade na área musical em consonância com as

novas demandas investigativas de um objeto tão complexo e dinâmico quanto a performance musical.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**: revista de performance musical, vol. 1, 16–24, 2000. Belo Horizonte.
Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf Acesso em: 31 mai. 2021.
- AGAWU, Kofi. **Music as discourse**: semiotic adventures in romantic music. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão da música como performance. **Opus**, Porto Alegre, vol. 17(2), 63–76, 2011.
Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201/181> Acesso em: 31 mai. 2021.
- ASSIS, Ana Cláudia. Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo. **Música** – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 1, 2018.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. 2.ed. Campinas: Pontes, 2006.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.
- BONIN, Gustavo. Modos de contato na música cênica contemporânea. **Estudos Semióticos**, v. 15, edição especial, São Paulo, abril de 2019, p. 167-183.
Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/153770>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil do séc. XXI: problemas, tendências e alternativas. Rio de Janeiro. In: **Anais do SIMPOM**, 2012.
- BOWEN, José Antonio. The history of remembered innovation: tradition and its role in the relationship between musical works and their performances. **The Journal of Musicology**, v. 11, n. 2, 1993, pp. 139-173.
- BROUWER, Leo. **La espiral eterna**. Mainz: B. Schott's Söhne, 1973. (Partitura), 9 páginas. Violão.
- CARMO JR., José Roberto. **Melodia e prosódia**: um modelo para a interface música/fala com base na análise comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. **Sonata “Omaggio a Boccherini”**, op.77. Editado por Andrés Segovia. Mainz: Schott, 1935.

CASTELNUOVO-TEDESCO. **Sonata “Omaggio a Boccherini”**, op.77. Editado por Angelo Gilardino. Ancona: Bèrben, 2007.

CÉSAR, Marina Maluli. **Texto sonoro e partitura gráfica: aspectos intersemióticos e enunciativos**. 2017. 241 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

COOK, Nicholas. Review-Essay: putting the meaning back into music, or semiotics revisited. **Music Theory Spectrum**, Vol. 18, n. 1, 1996. p. 106-123.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: Música e/enquanto performance. **Per Musi: revista de performance musical**, vol. 14, p. 5–22, 2006. Tradução Fausto Borém, Belo Horizonte.

Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf
Acesso em: 31 mai. 2021.

CUMMING, Naomi. **The sonic self**. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. *In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido***. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 55-84.

DAVIDSON, Jane. Communicating with the body in performance. *In: RINK, J. (org.). **Musical performance: a guide to understanding***. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 144-152.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

FERNANDES, Cleyton Vieira. **Semiótica e construção do sentido no discurso musical: propostas teóricas e aplicações**. 2012, 125f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

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

FERNANDES, Cleyton Vieira. **O violão nas universidades brasileiras: relatos docentes sob a perspectiva semiótica**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. **Opus**, v. 25, n. 3, set./dez. 2019, p. 224-255.

FIORIN, José Luiz. Para uma definição das linguagens sincréticas. *In*: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei de; TEIXEIRA, Lucia (orgs.). **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras, 2009, p. 15-40.

FIORIN, José Luiz. Práxis enunciativa. *In*: PERNAMBUCO, Juscelino; FIGUEIREDO, Maria Flávia; SALVIATO-SILVA, Ana Cristina (orgs.). **Nas trilhas do texto**. Franca: Universidade de Franca, 2010.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FONTANILLE, Jacques. Práxis e enunciação: Greimas herdeiro de Saussure. **Gragoatá**, Niterói, v. 22, n. 44, p. 986-1004, set.-dez. 2017.

Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33545>. Acesso em: 22 jun. 2022.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e Significação**. São Paulo: Humanitas, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

GRABÓCZ, Márta. **Morphologie des oeuvres pour piano de Franz Liszt**: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales. Paris: Kimé, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 1981.

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

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KORSYN, Kevin. Beyond privileged contexts: intertextuality, influence, and dialogue. *In*: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking music**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 55-72.

LEMO, Caio Victor de Oliveira. **O estatuto enunciativo do intérprete de violão**. 2017. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira. Performance musical como discurso: proposta de análise. **Vórtex**, v. 7, n. 1, 2019, p. 1-31.

Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/lemos_v7_n1.pdf. Acesso em: 31 mai. 2021.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira; LEMOS, Carolina Lindenberg. Discussões Epistemológicas acerca da noção de Identidade na Obra Musical. **Anais da Performus**, v. 19, Goiania, 2019.

LEMOS, Carolina Lindenberg. A Transversalidade das Categorias Tensivas no Tratamento da Expressão. In: SCHWATZMANN, Matheus Nogueira; PORTELA, Jean Cristtus; DONDERO, Maria Giulia (orgs.). **Linguagens Sincréticas**: novos objetos, novas abordagens teóricas. Campinas: Pontes, 2021, p. 67-86.

LIDOV, David. **Elements of semiotics**: a neo-structuralist perspective. Edição revisada. S/l: edição do autor, 2017.

LIMA, Sonia Albano de. Pesquisa e performance. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13., 2001, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: Anppom, 2001. p. 531-538.

LOPES, André Castilho. **A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco**: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição e digitação da Suite op.133. Dissertação (Mestrado em Música: Interpretação). Departamento de música, Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, Portugal, 2014.

LUCAS, Mônica. Retórica e Estética na Música do Séc. XVIII. **Art-Cultura**. Uberlândia, v. 9, n. 14, jan-jun 2007, p. 223-234.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1459/1306>. Acesso em: 22 jun. 2022.

MADEIRA, Bruno. **O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística**. 2017. 149 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MAMMI, Lorenzo. A notação gregoriana: gênese e significado. **Música**, vol. 9/10, São Paulo, 1998/1999, p. 21-51.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749/64619%3E>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MANCINI, Renata. A enunciação tensiva em diálogo. **Estudos Semióticos**, v. 15, edição especial, São Paulo, abr. 2019, p. 64-87.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156074>. Acesso em: 14 de abril. 2022.

MANCINI, Renata. A tradução enquanto processo. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 3, set.-dez. 2020, p. 14-33.

Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p14>. Acesso em: 31 mai. 2021.

MANCINI, Renata. **Condições semióticas do sensível**: aprofundamentos da abordagem tensiva – aula 2. 2020b.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nQyhsIKh_k0&t=1612s. Acesso em: 20 jun. 2021.

MELLO, Felipe Marques de. **Elaboração discursiva da performance musical enquanto evento estético**. 2020. 121 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2020.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEZA PERAZA, Pavel Francisco. **Andrés Segovia’s influence in the realization of Mario Castelnuovo-Tedesco’s Sonata Omaggio a Boccherini, Op. 77: a comparative analysis of Tedesco’s manuscript versus Segovia’s edition**. 2020. 100f. Tese (Doutorado em Musical Arts) - Universidade do Arizona, Tucson, 2020.

MOLINA, Sidney. **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.

MONELLE, Raymond. **The sense of music: semiotics essays**. Princeton, Nova Jérsei: Princeton University Press, 2000.

MONTEIRO, Ricardo. **O sentido na música: semiotização de estruturas sintagmáticas e paradigmáticas na geração do sentido musical**. 2002. 290 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NATTIEZ, Jean Jacques. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical. **Debates**, v. 6, Rio de Janeiro, 2002, p. 7-39.

Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebate/article/view/4049/3701>. Acesso em: 20 jun. 2021.

NATTIEZ, Jean Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada**. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NAVICKAITÈ-MARTINELLI, Lina. P is for persona, performance, pogorelich: the performer’s identity as creative tool. **Music & Practice**, v. 5, 2019.

Disponível em: <https://www.musicandpractice.org/wp-content/uploads/2019/12/LNM-PDF-1.pdf> Acesso em: 31 mai. 2021.

NOGUEIRA, Marcos. Condições de interpretação musical. **Debates**, v. 3, Rio de Janeiro, 1999, p. 57-80.

Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/view/4163/3809>. Acesso em: 31 mai. 2021.

PIETROFORTE, Antonio Vicent Seraphim. **A significação musical: um estudo semiótico da música instrumental erudita**. São Paulo: Annablume, 2015.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: MARINHO, V. M; QUEIROZ, L. R. (org.). **Contexturas**. O ensino das artes em diferentes espaços. Curitiba: UFPR, 2005.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. In: CHUEKE, Zélia (org.). **Leitura, escuta e interpretação**. Tradução: Zélia Chueke. Curitiba: UFPR, 2013.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. A noção de texto e os níveis de pertinência da análise semiótica. **Estudos Semióticos**, v. 14, n. 1 (edição especial). São Paulo, março de 2018, p. 1-6.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/144288>. Acesso em: 14 abr. 2022.

SHIMODA, Lucas Takeo. **Por um estudo semiótico do timbre na fala, na canção e na música**. 2020. 221 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SONATA op. 77 “Omaggio a bocherini”. Intérprete: Emanuele Buono. Compositor: Mario Castelnuovo-Tedesco. In: Guitar Recital: Emanuele Buono. Naxos, 2014. CD.

SONATA op. 77 “Omaggio a bocherini”. Intérprete: João Carlos Victor. Compositor: Mario Castelnuovo-Tedesco. In: Guitar Recital: João Carlos Victor. Naxos, 2016. CD.

SOR, Fernando. **Fantasie op. 7**. Bonn: N. Simrock, 1924.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Inter-relações entre performance e musicologia histórica: perspectivas para a interpretação musical**. 2015. 155 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

STEIDL, Pavel. Pavel Steidl. Entrevista concedida a Colin Cooper. **Classical guitar magazine**, mai. 2009, p. 18-23.

Disponível em: http://www.pavelsteidl.com/recenze_files/C.G.%20May%202009%20Pavel%20Steidl%20Interview.pdf. Acesso em: 14 abr. 2022.

STEIDL, Pavel. Pavel Steidl: Lambada für Elise (Calcutta, India). 2010.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk&list=RDKYdXMFjE9Gk&start_radio=1. Acesso em: 12 mai. 2022.

TARASTI, Eero. **Semiotics of classical music: how Mozart, Brahms and Wagner talk to us**. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2012.

TARASTI, Eero. A música como arte narrativa. In: CHUEKE, Zélia (org.). **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: UFPR, 2013.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1998.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 3ª ed. São Paulo: Escuta, 2007.

TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia: Ateliê, 2019

VILLA-LOBOS, Heitor. **Doze estudos para violão**. Paris: Max Eschig. 1953. (Partitura), 35 páginas. Violão.

VIVO ed energico. Intérprete: Andrés Segovia. Compositor: Mario Castelnuovo-Tedesco. Londres: HMV, 1936. 78 rpm 10 polegadas.

VIVO ed energico. Intérprete: John Williams. Compositor: Mario Castelnuovo-Tedesco. In: *Virtuoso Music For Guitar*. Nova York: CBS, 1965. LP.

VIVO ed energico. Intérprete: Meng Su. Compositor: Mario Castelnuovo-Tedesco. In: Meng. *Timonium/EUA: Tonar Music*, 2016. CD.

ZAMPRONHA, Edson. A construção do sentido musical. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (org.). **Arte e cultura III: estudos transdisciplinares**. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2004.

ZANON, Fábio. **A arte do violão**. Programa exibido na rádio Cultura FM. São Paulo, 2004. Roteiro do programa disponível em: <http://aadv.alotSPACE.com/artedoviolao.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2020.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. **Significação**, v. 25, São Paulo, 2006, p. 163-204.

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