

# Performance musical como discurso:<sup>1</sup>

Proposta de análise

Caio Victor de Oliveira Lemos<sup>2</sup>

Universidade Estadual Paulista | Brasil

**Resumo:** O presente texto investiga a possibilidade de depreender os efeitos de sentido num enunciado musical a partir de uma perspectiva discursiva. Inicialmente, apresentaremos alguns princípios da teoria enunciativa para em seguida analisar, dentro dessa proposta, dois enunciados musicais em vídeo – tratados como textos sincréticos que unem música, gestualidade e demais elementos sonoros e visuais – realizados por diferentes intérpretes – Paul Galbraith e Kazuhito Yamashita – tocando a mesma obra, *Nocturnal* op. 70 de Benjamin Britten. Assim, através das marcas da enunciação no enunciado nos será possível inferir como se deu a construção de sentido, as estratégias discursivas utilizadas, e mostrar que imagens distintas foram criadas por cada enunciador, revelando assim o ganho operacional e analítico das ferramentas propostas na descrição da performance musical.

**Palavras-chave:** Performance musical; Discurso musical, Categorias enunciativas; Enunciado sincrético.

---

<sup>1</sup> *Musical performance as discourse: Analytical proposal*. Submetido em: 01/10/2018. Aprovado em: 08/04/2019.

<sup>2</sup> Violonista e doutorando em performance em violão pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, possui graduação em música e mestrado em performance pela mesma instituição. Estudou violão também na Escola Municipal de Música de São Paulo, além de participar de diversos festivais e estudar com importantes violonistas do cenário nacional e internacional. Atua como solista e camerista e tem experiência como professor de violão individual e em grupo em importantes projetos sociais como o Guri Santa Marcelina, entre outros. Atualmente, é professor substituto de Violão e Educação Musical na Universidade Federal do Cariri (UFCA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1103-9627>. E-mail: [caiovictordeoliveira@gmail.com](mailto:caiovictordeoliveira@gmail.com)

**Abstract:** This article investigates the possibility of apprehending the effects of meaning in musical speech from a discursive perspective. We firstly present some principles of the theory of enunciation, followed by the analysis of two musical videos – seen as syncretic objects, which assemble music, gesture, and other sounds and visual elements. The videos present two performances of Benjamin Britten’s Nocturnal op.70 played by different performers – Paul Galbraith and Kazuhito Yamashita. Thus, through the marks left by the enunciation subject on the videos, we will be able to infer how the construction of meaning was brought about, which discursive strategies were used, and therefore show that different images were created by each enunciator, revealing the operational and analytical gain of the tools proposed for the musical performance.

**Keywords:** Musical performance; Musical discourse; Enunciative categories; Syncretic object.

\* \* \*

A ideia – frequente no campo dos estudos musicais – de centralizar a análise exclusivamente em torno da partitura traz algumas consequências contraditórias para a pesquisa que deseja considerar o ponto de vista performático: a primeira é a atribuição de um valor prescritivo sobre a performance, perpetuando a concepção de que uma análise *a priori* baseada exclusivamente em seu registro gráfico justifique uma performance como legítima ou não; a segunda é a negação do próprio ato performático: a análise torna-se um fim em si mesmo, perde-se a perspectiva de um devir. Tomar uma obra musical por sua grafia é uma constatação um tanto questionável, principalmente porque, ao falar de música, remetemo-nos inevitavelmente a seu aspecto sonoro e elementos pertinentes à sua realização. Nesse sentido, é oportuna a indagação de Domenici (2012: 66): “se o som é a essência da arte musical, como sustentar a relação vertical entre composição e performance, escrita e oralidade, sem colocar em risco a existência da própria música?”.

A notação musical é extremamente importante para a música de concerto ocidental: possibilitou o registro, a transmissão e influenciou na construção das próprias estruturas musicais. “Sob a ótica composicional, a notação ofereceu a possibilidade de elaboração e registro de construções abstratas provavelmente impensáveis em situação de oralidade” (ALMEIDA, 2011: 65). Além disso, na maior parte dos casos, é muito relevante à própria performance musical visto que possui uma relação intertextual com

sua realização. Ainda assim, “fetichizar” o texto ou tê-lo como finalidade dentro do fazer musical acarreta não só no abandono de aspectos fundamentais da música, como seu aspecto acústico, mas também nega a integração e o diálogo de seus participantes: compositor, intérprete e ouvinte.

Tendo em vista os apontamentos acima, apresentaremos duas análises de enunciações musicais da peça *Nocturnal* op. 70 de Benjamin Britten realizadas por intérpretes distintos.<sup>3</sup> Assim, lançaremos mão das ferramentas elaboradas pela linguística – área de reflexão vizinha aos estudos musicais que mais extensamente desenvolveu os estudos acerca da enunciação – a fim de propor uma abordagem discursiva aplicada à realização musical que nos permita depreender os efeitos de sentido que ali se constroem. Em outras palavras, para dar conta de uma visada mais ampla e concreta do fenômeno musical, além de considerações relativas à notação, seremos levados a incluir em nosso debate instâncias relativas ao ato performático e seus elementos moventes. É nesses termos que, para além de uma valorização da componente sonora na realização musical, abordaremos também outros aspectos – sonoros, visuais, gestuais, etc. – à disposição do intérprete (e de certa forma, inescapáveis no momento da realização musical) que vão se compor com o som para construir um sentido global da performance e, assim, estabelecer o papel de que se investe o intérprete durante o seu fazer.

## **PREÂMBULO À ANÁLISE – ENUNCIADO E ENUNCIÇÃO**

Ao considerarmos o conceito de discurso de Benveniste, entendido como “a língua enquanto assumida pelo homem que fala e sob a condição de intersubjetividade” (BENVENISTE, 1995: 293), e retomando a definição de enunciação do autor: “é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006: 82), tem-se que a enunciação é a instância de discursivização da língua. Em outras palavras, é a instância de mediação entre competência e performance (língua/fala), ocupa-se do ato de dizer e não propriamente do dito.

Dessa forma, um obstáculo se apresenta: como acessar o “dizer” em si, a enunciação? Não há possibilidade de estudar diretamente a enunciação, uma vez que se trata de um ato efêmero e inapreensível

---

<sup>3</sup> Uma primeira versão dessas análises foi desenvolvida em nossa dissertação de mestrado (OLIVEIRA LEMOS: 2017), onde buscávamos elementos para o estabelecimento do estatuto do intérprete violonista no âmbito da música de concerto ocidental.

por sua própria definição.<sup>4</sup> É possível, no entanto, identificar e descrever os vestígios dessa enunciação que se apresentam no enunciado. É preciso partir, dessa maneira, da relação entre enunciado e enunciação. O enunciado é o que se mostra materialmente, aquilo a que se tem acesso. Todavia, a existência do enunciado pressupõe logicamente um ato de “dizer” que lhe é anterior: a enunciação (GREIMAS & COUTÉS, 2011: 166). “Portanto a enunciação não pode ser conhecida exceto pela forma de pressuposição lógica e é o único modo de existir da enunciação” (GREIMAS, 1974: 10). Logo, são “as marcas da enunciação presentes no enunciado [que] permitem reconstruir o ato enunciativo” (FIORIN, 2016: 27).

A enunciação é uma instância linguística, ou, em outros termos, o conjunto de categorias linguísticas que faz a mediação entre a competência e a performance, criando as condições para a passagem “das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de discurso” (FIORIN, 2016: 31), e nos possibilita refazer o ato enunciativo através dos traços e marcas deixados no enunciado. Esses traços e marcas são de ordem exclusivamente linguísticas, isto é, não buscam ancoragem analítica em elementos exteriores ao enunciado-discurso. Nesse sentido, Greimas (1974: 10) nos adverte: “Fora do texto não há salvação. Isto quer dizer que tudo o que se pode extrapolar vem do texto. [...] Só se pode falar de coisas a partir do texto, do que se descobre no texto”.

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

---

<sup>4</sup> É importante não confundir enunciado com partitura e enunciação com sua realização em uma performance. Enunciado é qualquer manifestação concreta de um ato de linguagem (musical, em nosso caso). Nesse sentido, tanto a partitura quanto a performance são enunciados. A enunciação é o ato de passagem das virtualidades do sistema para a concretude do enunciado. Assim, todo enunciado pressupõe uma enunciação, que lhe é logicamente anterior.

## A PRESENÇA DO ENUNCIADOR

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

Assim, no caso da linguagem verbal por exemplo, quando alguém diz uma frase qualquer como: “vai chover”. Por trás desse enunciado, pressupomos a existência de um sujeito que diz “vai chover”, isto é, existe um “eu digo que vai chover” que está pressuposto no enunciado. Entretanto, se o enunciado for “eu digo que vai chover”, ainda assim, existe um “eu digo que eu digo que vai chover” pressuposto. A lógica é recursiva e, a cada explicitação do *eu digo* no enunciado, um novo *eu digo* pressuposto se impõe, e assim indefinidamente. Essa diferença reside no fato de que um *eu digo* é pressuposto pela existência do enunciado, enquanto o outro *eu digo* é uma enunciação enunciada, ou seja, uma enunciação que está inserida no próprio enunciado.

Dessa maneira, quando o enunciador não deixa marcas de sua enunciação no enunciado, é criada uma debreagem enunciativa. O efeito de sentido criado nesse tipo de enunciado é o apagamento do sujeito da enunciação. Tal constatação pode parecer à primeira vista um ponto negativo, no entanto, esse apagamento serve a um propósito argumentativo/discursivo; pode exigir maestria do enunciador e com isso produzir efeitos de sentido muito eficazes num discurso. Por exemplo, num romance onde a história parece se contar por si mesma, cria-se um efeito de objetividade ou uma naturalidade de causas e efeitos, por exemplo. Na música, o efeito de sentido pode ser, como descreve Manuel Barrueco no documentário *Bach & Friends* (LAWRENCE, 2010), uma fusão entre intérprete e música: “Eu acho que, quando tocamos música, tentamos nos tornar a música. Deve-se começar uma peça musical e, então, como que acordar ao final tendo se tornado aquela música, tendo se tornado alguém que flui com ela. Mas isso

demanda um entendimento profundo da música”<sup>5</sup>.

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

As marcas enunciativas presentes no enunciado são categorizadas em pessoa, tempo e espaço. Cabe ao analista identificar ou propor como elas são identificáveis na linguagem que pretende analisar. Em nossa análise, temos como objeto a realização musical a partir de seu registro em vídeo. Ou seja, os sons musicais são um dos elementos entre outros na construção do sentido do enunciado. Mas, como analisar esse texto? Um enunciado sincrético?

## **ENUNCIADO SINCRÉTICO**

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

---

<sup>5</sup> Tradução nossa para: “I think when we are playing music we are trying to become the music. One should begin a piece of music and then just kind of wake up at the end having become that music, having been one to flow with it. But takes a deep understanding of music.”

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.

Ainda que o enunciador se valha de vários meios para a produção de significados em sua enunciação, o enunciado é visto como um todo de significação. Numa realização musical, ao nosso ver, temos justamente uma enunciação sincrética, entendida dentro dos limites conceituais descritos acima. Assim, investigaremos diferentes planos de expressão, presentes na realização musical, com o intuito de averiguar para onde convergem no plano de conteúdo.

## **AFASTANDO-SE DA INTENÇÃO**

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

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

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

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

## ANÁLISE

Como dissemos, nossa análise tomará como objeto duas gravações em vídeo de diferentes intérpretes executando *Nocturnal* op.70 de Benjamim Britten. Escolhemos dois intérpretes reconhecidos internacionalmente, ambos com vasta produção discográfica: Paul Galbraith e Kazuhito Yamashita<sup>6</sup>. Não nos deteremos em descrever detalhes biográficos dos artistas, centralizaremos nossa atenção no texto produzido – aqui entendido como a totalidade da performance registrada em vídeo. Faremos o movimento de dentro para fora do texto, apenas na medida em que seja possível extrapolá-lo, ou seja, situá-lo em relação a outros enunciados, informações relacionais que tenham de fato deixado rastros no enunciado. A razão da escolha dessas duas interpretações, como ficará claro ao longo da análise, está no fato de que constituem não apenas estilos muito distintos do fazer performático, mas – argumentaremos – quase opostos. As interpretações de Galbraith e Yamashita se constituem assim como dois polos de um contínuo de escolhas enunciativas de que podem lançar mão os intérpretes de violão.

Inicialmente, vamos categorizar os tipos de marcas presentes no enunciado: (i) gestos corporais; (ii) gestos faciais e olhar; (iii) vestimentas e instrumento; (iv) considerações sobre a filmagem; (v) música. Primeiramente, serão feitas considerações sobre a presença ou a ausência das marcas, categorizadas acima, e a relação enunciativa ou enunciativa que estabelecem no enunciado. Em seguida, faremos a relação dessas marcas com a intencionalidade, a estratégia discursiva e a imagem que o enunciador constrói de si.

---

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



## GESTOS CORPORAIS

Se pensarmos em polos extremos da movimentação corporal de um instrumentista numa realização musical, de um lado teríamos a ausência de movimentos. Essa perspectiva só é possível em casos extremos e experimentais<sup>7</sup>. A ausência completa de movimentos na relação entre músico e instrumento resultaria num não tocar. Em outras palavras, o músico que se propõe a executar determinada música, ainda que tenha o objetivo de realizar o mínimo de gestos possível, tem ao menos que fazer os movimentos físicos que lhe garantam a execução instrumental. De outro lado, teríamos a movimentação técnico/instrumental necessária acompanhada de movimentos corporais de outras ordens, ou seja, movimentos “excedentes” em relação aos gestos técnicos. Esses movimentos ditos excedentes podem chegar a extremos que podem ser percebidos pelo espectador como elementos que distraem dos elementos musicais propriamente ditos.

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

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

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

Na interpretação de Yamashita, observamos exatamente o contrário. Ele utiliza um grande

---

<sup>7</sup> Um exemplo de limite experimental é a realização de “4’33” de John Cage.

repertório de movimentos corporais. Os gestos utilizados em grande medida acompanham elementos sonoros. Assim, por exemplo, na seção da música intitulada “Dreaming”<sup>8</sup>, com andamento lento e acordes que devem manter-se ressoando, ao final do ataque de mão direita de cada acorde sua mão direita parece “empurrar” o som em direção a plateia. Na mesma seção mais adiante, ao invés de repetir o mesmo gesto num trecho com características musicais parecidas, Yamashita ao final dos acordes conduz o violão em direção ao público para longe de seu corpo, como se esse gesto fosse manter o som prolongado por mais tempo.

Outro exemplo é a gestualidade corporal empregada na seção “Restless”<sup>9</sup>. Nessa parte da música, o tronco do intérprete se move com frequência de um lado para o outro alterando a posição do instrumento em relação ao público<sup>10</sup>, o que intensifica o caráter inquieto dessa seção, como sugere o título da parte. No entanto, no trecho final da obra, quando se inicia o tema de John Dowland – Come, heavy sleep –, onde Britten faz a indicação “Slow and quite”<sup>11</sup>, Yamashita mantém-se muito mais econômico em relação aos movimentos corporais, praticamente parado, fazendo apenas gestos suaves e lentos de mão direita em notas ou acordes localizados em finais de frase, causando o efeito visual de prolongação do som.

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



Fig. 1 – Gestos corporais de Yamashita em performance da peça  
Fonte: YAMASHITA (2016a, 2016b)

Poderíamos fazer uma análise trecho a trecho da música inventariando seus gestos e relacionando-os com os efeitos de sentido causados, no entanto, o que nos interessa para os propósitos deste texto é a

<sup>8</sup> A 7’51” da parte 1 da performance de Yamashita mencionada na nota 4 acima.

<sup>9</sup> A 3’30” da parte 1 da performance de Yamashita mencionada na nota 4 acima.

<sup>10</sup> Esse movimento, além de um efeito gesto-visual, gera efetivamente uma contraparte acústica. Ao girar a boca do violão para diferentes lados da plateia, a qualidade do som que chega a cada momento ao ouvinte é modificada.

<sup>11</sup> A 4’50” da parte 2 da performance de Yamashita mencionada na nota 4 acima.

relação que Yamashita estabelece entre seu corpo e a realização da obra. O intérprete coloca seu corpo em evidência, empregando gestos físicos que produzem sentidos visuais em sua execução. A colocação em primeiro plano do corpo do intérprete vem dar evidência à presença do enunciador por meio da categoria de pessoa, construindo assim o registro enunciativo.

## **GESTOS FACIAIS E OLHAR**

Assim como a movimentação do corpo, os gestos faciais e o olhar também agregam sentidos numa realização musical. Em nossa vida social, muitos gestos são utilizados produzindo significações: um sorriso, a contração dos músculos da face, o levantamento das sobrancelhas, olhos semicerrados, etc. Davidson (2012: 614) afirma que: “Intuitivamente, todos sabemos que contamos com expressões faciais para comunicar intenções emocionais em relações sociais: a face revela sugestões sobre o estado emocional da pessoa que encontramos”<sup>12</sup>. Da mesma forma, o olhar, combinado com gestos faciais, atribuem sentidos a um enunciado.

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

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

Galbraith utiliza, conquanto, alguns gestos faciais bastante sutis em sua interpretação, como: levantamento das sobrancelhas, contração de músculos da face e movimentos labiais, geralmente associados a sua respiração. Esses gestos aparecem sublinhando alguns momentos musicais: a melodia

---

<sup>12</sup> Tradução nossa para: “Intuitively, we all know that we rely on facial expressions for the communication of emotional intention in social meeting: the face revealing vital cues about the emotional state of the person encountered.”

expressiva do tema de Dowland ao final da peça, respirações associadas a entrada de vozes na composição, caráter sério ou melancólico de alguns trechos.

Os gestos faciais, ainda assim, são discretos no enunciado e estão associados, basicamente, a trechos com relevância na composição. Considerando sua sutileza, é preciso notar que não aparecem em conjunto com algum movimento corporal mais largo por exemplo, o que poderia dirigir a atenção do rosto para os movimentos do corpo. Por outro lado, é importante apontar que a execução estudada nos apresenta uma gravação em estúdio, em que o rosto é frequentemente focalizado. Sendo assim, notamos esses gestos com relativa facilidade pois o tipo de filmagem utilizado<sup>13</sup> apresenta trechos onde o enquadramento evidencia a face do intérprete, favorecendo a percepção dessa gestualidade. Todavia, se a filmagem fosse como no vídeo de Yamashita, ou seja, relativamente longe do intérprete, a partir da localização de alguém na plateia, tais gestos poderiam nem ser notados.

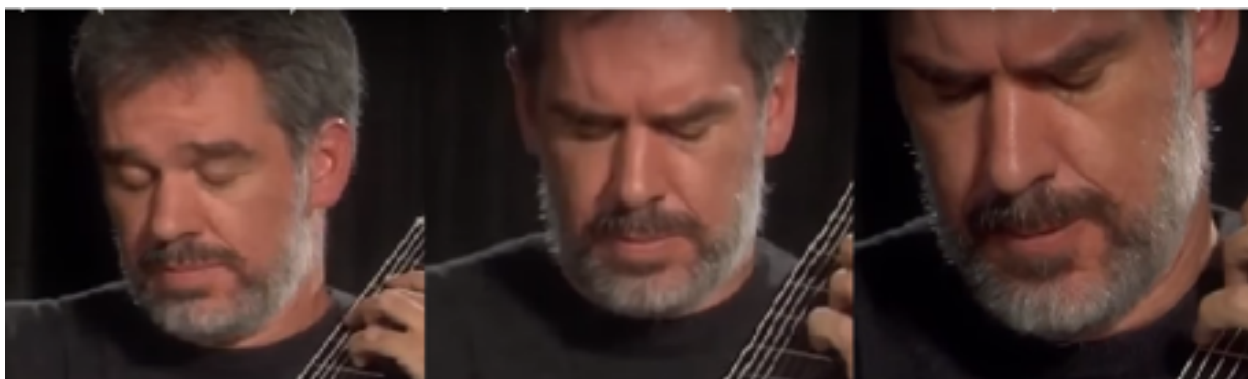


Fig. 2 – Gestos faciais de Paul Galbraith em performance da peça *Nocturnal*.  
Fonte: GALBRAITH (2013)

Assim, apesar de notarmos que Galbraith usa gestos faciais como forma de salientar elementos musicais, é possível argumentar pelas mesmas considerações feitas à sua utilização dos gestos corporais, ou seja, o intérprete os utiliza de forma bastante sutil e esparsa durante sua interpretação. Em nenhum momento, os gestos faciais chamam mais atenção que os elementos sonoros, por exemplo, a ponto de mudar a direção do ouvinte da música para a figura do intérprete. Quanto à utilização do olhar, Galbraith toca de olhos fechados, o que parece ser o único recurso mais saliente capaz de criar algum efeito de sentido nessa componente gestual, o não olhar. A ausência de um olhar dirigido nos remete às diferenças entre uma debreagem enunciativa e uma enunciativa. Como dizíamos, a segunda se configura justamente

---

<sup>13</sup> Voltaremos a esse assunto no tópico sobre considerações sobre a filmagem.

pelo apagamento – a ausência – das marcas da enunciação.

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

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

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

No vídeo de Yamashita, seus gestos faciais são mais difíceis de serem precisados, em comparação com os de Galbraith, pois o registro é feito relativamente distante do intérprete. No entanto, sua performance possui muitas informações visuais, como a utilização de todos os gestos analisados até agora, o que cria uma relação com o público onde os sentidos visuais se apresentam como relevantes para a construção do sentido do enunciado. Assim, ainda que esteja relativamente distante visualmente, o espectador, possivelmente, estará atento para os gestos físicos do intérprete.

Está claro que não é possível associar diretamente gestos expansivos a um registro enunciativo e gestos contidos ao enuncivo. Essa leitura resulta da análise. Na interpretação de Galbraith vemos um cuidado na minimização dos gestos e, por contraste, uma exuberância de gestos na performance de Yamashita. Essas posturas produzem efeitos de sentido que põem em maior ou menor evidência o enunciator. É nesse sentido que vemos Yamashita colocar-se em primeiro plano no enunciado, seja através de gestos corporais, modos de olhar, expressões faciais, em outras palavras, usar desses recursos para destacar a categoria de pessoa e reforçar as características enunciativas.

## VESTIMENTAS E INSTRUMENTOS

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

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

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

Comparando os dois intérpretes poderíamos dizer que, em relação às roupas utilizadas, Galbraith, mesmo utilizando roupas não chamativas, faz um movimento divergente ao esperado pelo enunciatário. Nesse caso, poderia chamar mais atenção que Yamashita, que utiliza vestimentas em conformidade com o esperado. No entanto, os intérpretes estão em situações diferentes, Yamashita num recital ao vivo, frente a frente com o público, e Galbraith em estúdio.

Outro ponto é o instrumento que os intérpretes utilizam e a técnica empregada. A obra *Nocturnal* foi escrita por Britten para violão solo. Apesar disso, comparando os intérpretes, notamos diferentes escolhas nesses aspectos. Yamashita utiliza um instrumento tradicional de seis cordas, e o posicionamento do instrumento em relação ao intérprete, com a utilização de um apoio para o pé esquerdo, possui similaridades com a técnica de Francisco Tárrega<sup>14</sup>, ou seja, fortemente ancorado na tradição.

---

<sup>14</sup> Francisco Tárrega (1852–1909) foi um compositor e violonista de importância central no estabelecimento das técnicas de violão que vigoram em grande medida até a atualidade.



Fig. 3 – Similaridade no posicionamento de Tárrega e Yamashita  
Fonte: DUDEQUE, 1994: 80 (esq.); YAMASHITA, 2016a (dir.).

Galbraith utiliza um violão de oito cordas que ele mesmo ajudou a desenvolver junto com o luthier David Rubio, chama-se violão Brahms<sup>15</sup>. O instrumento tem uma tessitura maior que o violão de seis cordas, já que possui além das seis cordas tradicionais do violão uma corda grave e uma corda aguda adicionais. Esse alargamento da tessitura do instrumento possibilita ao intérprete recursos impraticáveis no violão de seis cordas.

Podemos citar dois exemplos na interpretação de Galbraith onde o violão Brahms cria condições inexecutáveis ao violão de seis cordas. O primeiro diz respeito à seção “Dreaming”, na qual Britten escreve trechos em harmônicos artificiais<sup>16</sup>. Galbraith, nesses trechos, consegue fazer a mescla de notas em harmônico e notas tocadas normalmente, graças ao seu violão de maior tessitura. Essa escolha atribui um interessante efeito polifônico à passagem, pois a diferença de timbre evidencia a independência das vozes. O segundo ocorre na seção final “Slow and quiet”, onde o tema de Dowland aparece. Nessa seção, o intérprete, em muitos momentos, toca a linha do baixo uma oitava abaixo, fazendo referência direta ao próprio Dowland, já que a peça foi escrita para voz e alaúde, instrumento que possui maior tessitura para o grave que o atual violão de seis cordas.

Uma outra decorrência da utilização do violão Brahms é a economia de movimento na mão esquerda para o intérprete, quando comparado com o violão de seis cordas. Em muitos trechos que

---

<sup>15</sup> O nome do violão está ligado à história de pesquisa interpretativa que realizou Galbraith e que o levaram a buscar um instrumento *sui generis* como o que toca hoje.

<sup>16</sup> Harmônicos naturais são feitos por um abafamento da corda com a mão esquerda em pontos selecionados – principalmente, no meio, no terço ou no quarto da corda – e um toque regular na corda com a mão direita. Harmônicos artificiais são feitos pelo pressionamento regular da corda com a mão esquerda na nota desejada; a mão direita fará tanto o abafamento como o toque, usando os posicionamentos selecionados que, nos naturais, cabem à mão esquerda.

exigem mudança de posição da mão esquerda no violão tradicional, é possível executá-los numa única posição no violão Brahms.

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



Fig.4 – Paul Galbraith tocando o violão Brahms  
Fonte: GALBRAITH (2013)

Apesar de inusitado – atraindo potencialmente a atenção para o enunciador – o posicionamento de Galbraith com o violão Brahms parece ir ao encontro de algumas considerações feitas sobre seu fazer enuncivo em relação ao gesto corporal. Diferentemente de Yamashita, onde todos os pontos de contato do instrumento são com o corpo do instrumentista, permitindo que o intérprete se movimente livremente e o violão acompanhe seus gestos, o violão Brahms, além dos pontos em contato com o corpo do intérprete, possui um outro ponto de contato: a extremidade do espigão com a caixa de ressonância. Logo, a possibilidade de movimentar-se com o violão se reduz, pois o espigão precisa ficar posicionado fixamente na caixa de ressonância. Por outro lado, o corpo do intérprete, em geral, e os braços, em particular, podem



manter-se relaxados e livres para a execução de gestos técnicos, uma vez que não é ele – o corpo – que sustenta o peso e o equilíbrio do instrumento. Em outras palavras, o desenvolvimento de um violão que atendesse as expectativas, as necessidades e a busca estética e interpretativa de Galbraith acabou por priorizar aspectos gestuais enuncivos de sua performance.

## **CONSIDERAÇÕES SOBRE A FILMAGEM**

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

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

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

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

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

som, etc., presença essa subentendida pela alta qualidade do produto final.

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



Fig. 5 – Enquadramentos da filmagem de Galbraith  
Fonte: GALBRAITH (2013)

Outro recurso utilizado é a câmera em movimento circundando o intérprete, com recurso de zoom in e zoom out. O efeito de sentido causado pela filmagem é registrar em detalhes a profunda imersão na música, além de sua transcendência técnica e refinamento interpretativo. Para o enunciatário, cria-se uma perspectiva contemplativa da performance, onde o observador acompanha o virtuosismo do intérprete em todos os seus detalhes. Ademais, como já apontado, esses enquadramentos estão em relação direta com as questões de gestualidade discutidas nos dois pontos anteriores. A gestualidade econômica de Galbraith se combina com essas perspectivas de planos mais próximos e mais distantes – mas nunca tão distantes quanto a perspectiva de gravação de Yamashita. Uma gestualidade sutil só pode se fazer perceber de mais perto.

Diferentemente do que foi tratado até aqui para a gestualidade, o uso de câmera aponta para registros invertidos. Se a análise vinha apontando para um registro enuncivo para a performance de Paul Galbraith e enunciativo para a de Kazuhito Yamashita, o uso de câmera sugere o inverso. A proximidade

da câmera e a mudança de pontos de vista no caso de Galbraith simula uma interação do enunciatário com a cena e a execução. A falta de fundo também aproxima Galbraith criando uma possível relação de diálogo (eu-tu). Por outro lado, na performance de Yamashita, o enunciatário está colocado à distância, como um terceiro que não interage diretamente com a cena. A respeito do uso de câmera em anúncios publicitários, Lindenberg Lemos (2007: 76) afirma:

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

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

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

## **MÚSICA**

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

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

Tab. 1 – Categorias do enunciado e categorias da enunciação  
 Fonte: CARMO JR. (2007: 175)

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

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

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

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

## CATEGORIAS DO ENUNCIADO

Todas as categorias previstas, tanto as enuncivas quanto as enunciativas, apresentam-se conjuntamente numa realização musical. Como diz Carmo Jr. (2007: 165): “Quando um pianista pressiona uma única tecla de seu piano, ela está mobilizando todas essas variáveis simultaneamente”.

Assim, a diferença nas performances, pensando em seu aspecto sonoro, está nas diferentes formas de mobilizar essas categorias e os valores atribuídos a cada uma delas.

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

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

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

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

Da mesma forma, seria insuficiente basear-se nas categorias enuncivas para traçar os efeitos de sentido criados nas realizações musicais de Galbraith e Yamashita. Por isso, nos deteremos mormente nas mobilizações das categorias enunciativas dos intérpretes.

## CATEGORIAS DA ENUNCIACÃO

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

Numa realização musical, como dizíamos, todas as categorias apresentam-se em simultâneo e são mobilizadas pelo intérprete. A tabela abaixo, sugerida por do Carmo Jr. (2007: 164)<sup>17</sup>, ilustra essa relação de co-ocorrência e nuances das categorias enunciativas:

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

Tab. 2 – Co-ocorrência das categorias enunciativas  
Fonte: CARMO JR. (2007: 164)

Essas três categorias enunciativas nos dão “pistas” do ato enunciativo de cada intérprete. No entanto, essas marcas podem ser ainda mais esmiuçadas. Carmo Jr afirma que podemos nos aproximar de cada categoria com um olhar ainda mais criterioso, ou seja, é possível atribuir subvalores. Assim, subdivide as categorias pelos seus valores de direção, posição e elã. Resumidamente, poderíamos dizer que ao elã atribuem-se os valores de constância, ou seja, o que podemos classificar como relativamente estável, a direção confere-se aos valores de movimento interno ao elã, e a posição com a mudança de eixo do elã. Ou em sentido inverso, através da direção e da posição chegamos ao elã.

Dessa maneira, indicações como *andante*, *largo*, *presto*, *adagio*, *allegro* indicam valores de constância – elã – do andamento, isto é, a partir de uma visão geral de uma seção ou da peça inteira, chega-se ao que se mostra relativamente estabilizado. As indicações de *rallentando*, *accelerando* indicam as variações ou

<sup>17</sup> A tabela de Carmo Jr. reproduzida aqui trazia originalmente os termos *grave* e *presto* para a categoria de andamento. Escolhemos por substituí-los pelos termos *adagio* e *allegro* para unificá-los em relação à tabela 1, acima, também de Carmo Jr. *Grave*, *adagio*, *allegro* e *presto* são todos termos para a expressão de variações de andamento. Mais que oposições polares, essa categoria se constrói por graus escalares. A escolha de nomes busca apenas ilustrar as oposições estruturantes do sistema. Qualquer outra escolha do largo inventário de andamentos convencionados na prática musical seria igualmente pertinente.

movimentações internas – direção – do elã. Por fim, existe a possibilidade de deslocar o eixo do elã – posição –, em outros termos, a mobilização do elã no sentido de antecipação ou retardo da métrica, como a síncopa e o contratempo<sup>18</sup>.

Carmo Jr. faz as mesmas considerações sobre a categoria de dinâmica onde o elã se refere à sensação percebida entre a polaridade *piano* e *forte*, a direção em *decrecendo* e *crescendo*, e a posição em *callando* e *sforzando*. A tabela apresentada por do Carmo Jr. (2007: 172)<sup>19</sup> sintetiza os subvalores dessas categorias:

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

Tabela 3 – Formas de andamento e dinâmica  
Fonte: CARMO JR. (2007: 172)

O autor classifica o timbre como uma classe aberta, ou seja, não faz generalizações quanto à aplicação dessa categoria de um modo geral. No entanto, se soubermos com qual formação instrumental será feita a realização musical é possível fazer abstrações do mesmo gênero, no caso de nossa análise, uma peça escrita para violão solo. Uma das características pela qual o violão é conhecido é sua grande gama de possibilidades timbrísticas. Dessa forma, também podemos classificar em subvalores a utilização dessa categoria. Assim, o timbre que se mostra mais utilizado será o elã, as variações desse timbre será sua direção, e a mudança súbita do elã, como a modificação de um timbre *sul tasto* para *sul ponticello*<sup>20</sup>, por exemplo, será a posição.

<sup>18</sup> Não se restringe exclusivamente à síncopa e contratempo notados, mas também diz respeito à sensação ou efeito de sentido que esses dois elementos podem causar na realização musical quando mobilizado pelo intérprete, ou seja, podem estar notados seguindo a métrica do elã mas, na realização musical, causarem o efeito de sentido de antecipação ou retardo.

<sup>19</sup> Aqui também escolhemos alterar os termos para o elã do andamento nos mesmos termos do que foi justificado na nota 16.

<sup>20</sup> *Sul tasto* é o toque de mão direita na região da escala do violão. *Sul ponticello* é o toque de mão direita executado próximo ao cavalete.

\* \* \*

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

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

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

As considerações sobre o uso da dinâmica e do timbre seguem as mesmas diretrizes das comentadas sobre o andamento, no que concerne ao elã, direção e posição. Considerando ainda o mesmo trecho que



analisamos acima, Galbraith define claramente a faixa dinâmica de sua execução. Com isso, os *crescendo* e *diminuendo* se fazem perceptíveis através de um grande refinamento de execução que não extrapola o estabelecido, ou seja, não criam o efeito de sentido de uma mudança de faixa dinâmica, de *piano* em contraste com *forte*, por exemplo. Percebe-se o *crescendo* e *diminuendo*, porém dentro dos limites do *elá* desse trecho.

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

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

Yamashita, no mesmo trecho, utiliza uma maior variedade dos timbres. O intérprete inicia o trecho tocando numa região próxima à boca do instrumento – *elá*. Faz pequenas variações na região da corda

---

<sup>21</sup> As indicações de dinâmica do compositor nesse trecho são entre *pianíssimo* e *pianíssíssimo*.

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

onde acontece o ataque de mão direita, assim como o tipo de toque executado. Inicialmente, apenas toca com o polegar, depois são utilizados os outros dedos – indicador, médio e anular – tanto em toques com apoio como sem apoio. Quando o intérprete toca acordes, onde as notas devem ser executadas simultaneamente, o intérprete toca em cima da escala do violão, mais precisamente na região onde encontra-se o meio da corda, pensando em seu comprimento. Esse efeito faz com que o timbre fique “opaco”, “escuro”. Mais à frente Yamashita toca numa região muito próxima ao cavalete do instrumento. O efeito é exatamente o contrário, um timbre com muito “brilho”, “metálico”. Percebe-se, na interpretação de Yamashita, uma espécie de “orquestração”, ou seja, a variação timbrística sugere uma multiplicidade de instrumentos. O enunciatário é a todo tempo surpreendido com “coloridos” diferentes.

\* \* \*

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

Resumindo, poderíamos dizer que Galbraith mostra-se mais estável em todos os elás. O intérprete utiliza frequentemente os subvalores de posição e direção, mas esses movimentos internos do elá reforçam o próprio valor de base. O enunciador constrói o discurso de forma “clara”. Suas escolhas se apresentam ao enunciatário como escolhas necessárias ao discurso. Cria-se um efeito de sentido de “naturalidade” da obra, onde o discurso aparenta dizer por si mesmo. Para o espectador, cria-se uma sensação de segurança, pois o enunciador, que construiu uma imagem de um intérprete competente, aparenta jamais se sobrepor à obra e assim respeita suas “exigências”.

Na interpretação de Yamashita, existe uma variabilidade maior do elá. A referência aos valores de constância em alguns momentos parece estar comprometida, pois o enunciador utiliza veementemente os subvalores de posição e direção. O espectador é colocado em estado de surpresa; é sempre surpreendido, seja por timbres, andamentos inesperados, dinâmicas. Yamashita também se constrói como um enunciador competente. Apesar dos constantes sobressaltos, em nenhum momento a identidade da obra é

perdida. Isso demonstra um grande domínio do intérprete que, mesmo com amplas movimentações nas categorias da enunciação, garante o entendimento da obra.

## ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS E INTENCIONALIDADE

A partir do levantamento das marcas presentes no enunciado, é possível agora interpretar a realização dos intérpretes na forma como são construídas no enunciado realizado. Dessa forma, vamos traçar de que forma essas marcas nos permitem depreender uma estratégia enunciativa e uma intencionalidade dos enunciadores. Como vimos, a construção da imagem dos enunciadores se fez a partir de diferentes mobilizações das categorias enunciativas, seja visual ou sonora. Essa imagem construída está estritamente ligada à relação que se estabelece com o enunciatário, ou seja, nas estratégias que o enunciador utiliza para fazer-crer o seu interlocutor.

Galbraith, em todas as categorias analisadas, mostrou-se dentro de um regime enuncivo. O enunciador buscou apagar as categorias enunciativas causando um efeito de sentido onde a atenção do enunciatário é direcionada aos fatos musicais, sonoros. Para isso, seus gestos corporais e faciais são muito sutis, o enunciador toca de olhos fechados praticamente durante toda a realização musical, suas roupas são discretas,<sup>23</sup> o instrumento utilizado favorece a gestualidade técnica, a mobilização musical das categorias enunciativas possui constância e guia o enunciatário com grande clareza para o entendimento do enunciado. Apesar de a filmagem favorecer uma leitura do filme no registro eu-tu, com o enquadramento próximo e mostrando detalhes, Galbraith, ator instaurado no interior do enunciado, mantém-se ainda dentro de seu registro enuncivo. O fato de o ator da enunciação responsável pela filmagem direcionar enunciativamente o olhar do enunciatário não coloca o outro ator, Galbraith, dentro do regime enunciativo.

Pensando na obra como um todo, Galbraith procura criar um efeito de “organicidade” da obra em sua realização. Apesar de já termos ilustrado, no trecho “Musingly”, as escolhas de Galbraith a respeito das

---

<sup>23</sup> As roupas de Galbraith e Yamashita são um elemento de difícil interpretação global. Por um lado, Yamashita adequa-se ao decoro esperado ao vestir um *smoking*, enquanto Galbraith sai do esperado ao usar uma camiseta de mangas longas. No entanto, é preciso levar em conta o contexto de concerto do primeiro, em oposição ao contexto de estúdio do segundo. Ademais, a roupa escura e sem adereços se compõe com o fundo escuro do estúdio, construindo um apagamento do que poderia ser visto, em outro contexto, como chamativo por sua quebra de expectativa (digamos, vestir uma camiseta para apresentação ao vivo em sala de concerto).

categorias enunciativas e afirmarmos que são mantidas durante toda a obra, um ponto interessante em sua realização é como se dá a passagem de um trecho ao outro.

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

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

As articulações entre as partes da obra são bem diferentes de como feitas por Galbraith. Yamashita procura delimitar bem as partes, por um grande contraste, por uma separação, onde o intérprete mantém-se em silêncio, colocando em destaque o fim da parte. Um bom exemplo é a passagem da primeira seção, “Musingly”, para a segunda, “Very agitated”. A primeira possui um caráter meditativo num registro dinâmico *piano*; a segunda é muito agitada e em registro dinâmico *forte*. Galbraith acaba a primeira seção muito lentamente e com registro dinâmico *piano*, ao invés de iniciar a próxima seção com um pulso acelerado e em dinâmica *forte*, o intérprete inicia com um *accelerando* e *crescendo*, dessa forma prepara o espectador para o caráter agitado da seção que se inicia. Yamashita, ao contrário, termina a primeira seção lentamente e de forma praticamente inaudível; no entanto, inicia a segunda seção com um pulso muito acelerado e em registro dinâmico forte, produzindo algo como uma surpresa, um susto no espectador.

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intuito de analisar a performance musical levando em conta a complexidade de fatores que a compõe, tais como: música, gesto, espaço, etc., utilizamos o instrumental teórico da semiótica discursiva, que trabalha com a noção de textos sincréticos, considerando uma multiplicidade de linguagens de manifestação que se apresentam no enunciado para compor um sentido global ao ato enunciativo. Tendo-se em conta que uma abordagem da música em ato é algo novo no interior dessa teoria, o nosso trabalho neste artigo foi justamente o de propor e discutir os parâmetros pertinentes para uma análise discursiva da performance musical.

Para tanto, analisamos duas performances exemplares – não apenas na qualidade reconhecida dos intérpretes, mas nas maneiras radicalmente opostas que interpretam a mesma obra: *Nocturnal* Op. 70, de Benjamin Britten. Através dos itens analisados (gestos corporais, gestos faciais e olhar, vestimentas e instrumentos, filmagem e música) vemos que Yamashita assevera sua presença no enunciado, dirigindo a atenção para o enunciador. Constrói-se assim uma performance enunciativa. Galbraith, por outro lado, parece propor um relativo apagamento dos traços da enunciação, construindo uma performance que chamaremos enunciva. Isso tudo sugere que a forma com que essas marcas se apresentam em uma performance musical nos permite sua divisão em registro enunciativo e enuncivo – não como categorias estanques, mas como polos em um potencial contínuo de presença de marcas do enunciador – e, assim, nos levam a uma descrição mais global da performance musical.

Reiteramos que a análise discursiva que propomos não se trata de apenas elencar marcas enunciativas presentes no enunciado ou de fazer juízo de valor sobre os registros enuncivos e enunciativos, mas partir de elementos presentes no texto e que nos permitam uma interpretação sobre a intencionalidade dos enunciadores, suas estratégias discursivas, estilos interpretativos, a relação que se construirá com o enunciatário, entre outros fatores. Tendo-se em conta que esses elementos podem ser construídos pelos enunciadores conscientemente ou a sua revelia, estão, de todo modo, presentes no enunciado e nos permitem depreender sentidos.

Além disso, em uma mesma peça os enunciadores também podem se valer dos dois registros alternadamente: enuncivo e enunciativo, já que na outra ponta está o enunciatário que também “negocia” sentidos com o enunciador, ou seja, entre o fazer crer do enunciador e o crer verdadeiro do enunciatário existe uma tensão de valores, como: aceitação, negação, adaptação, dúvida, etc. Assim, uma determinada

proposta interpretativa pode se mostrar mais convincente ou não quando consideramos o enunciatório alvo. No caso dos exemplos trabalhados ao longo do texto, vimos que ambos os enunciadores apresentam performances coerentes, todavia, dentro de propostas radicalmente distintas.

O caminho interpretativo que traçamos ao longo deste texto constrói as interpretações de Yamashita e Galbraith como polares e, portanto, ocorrências exemplares dos usos de gestualidade e sonoridade na construção de interpretações. Mais variações e nuances em cada categoria explorada são possíveis e até prováveis se forem postas à prova num conjunto mais variado de interpretações. Ainda assim, pelo caráter mesmo de exemplaridade dessas interpretações, ficam colocados em evidência os instrumentos enunciativos que o analista tem em mãos para analisar uma performance musical do ponto de vista discursivo.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Por uma visão da música como performance*. *Opus*, vol. 17(2), 63–76, 2011.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2 ed., 2001.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*, vol. I. Campinas: Pontes / Editora da Unicamp, 4 ed., 1995. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri.

\_\_\_\_\_. *Problemas de Linguística Geral*, vol. II. Campinas: Pontes, 2 ed., 2006. Tradução de Eduardo Guimarães et al.

CARMO JR., José Roberto do. *Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música/fala com base na análise comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DAVIDSON, Jane. *Communicating with the body in performance*. In: RINK, J. (Org.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, p. 144–152. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Bodily movement and facial actions in expressive musical performances by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies*. *Psychology of Music*, vol. 40(5), 595–633, 2012.

0305735612449896

DOMENICI, Catarina Leite. *His master's voice: a voz do poder e o poder da voz*. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, (5), 65–97, 2012.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: as Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. São Paulo: Contexto, 3 ed., 2016.

\_\_\_\_\_. *Para uma definição das linguagens sincréticas*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei de & TEIXEIRA, Lucia (Orgs.), *Linguagens na Comunicação: Desenvolvimentos de Semiótica Sincrética*, p. 15–40. São Paulo: Estação das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Enunciação (1): Conceito de enunciação*. Youtube, 2011. Acesso em: 28 de setembro de 2018. URL <https://www.youtube.com/watch?v=RQzJaFYiqhc>

GALBRAITH, Paul. *Benjamin britten: Nocturnal after john dowland*. Youtube, 2013. Acesso em: 30 de setembro de 2018. URL <https://www.youtube.com/watch?v=iY74itDa-Mw>

GREIMAS, Algirdas Julien. *A enunciação: uma postura epistemológica*. Significação: Revista Brasileira de Semiótica, (1), 9–25, 1974. Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz.

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

LAWRENCE, Michael. *Bach & friends*. MLfilms, 2010. Documentário/Música, 116 min.

LINDENBERG LEMOS, Carolina. *Entre Expressões e Conteúdos: do Semissimbolismo às Categorias Tensivas*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

OLIVEIRA LEMOS, Caio Victor de. *O Estatuto Enunciativo do Intérprete Violonista*. São Paulo, 2017. 134f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

YAMASHITA, Kazuhito. *Britten, nocturnal, Moscow, 1995 (part 2)*. Youtube, 2016a. Acesso em: 30 de setembro de 2018. URL <https://www.youtube.com/watch?v=46TBoiSoY4k>

\_\_\_\_\_. *Britten, nocturnal, Moscow, 1995 (part 1)*. Youtube, 2016b. Acesso em: 30 de setembro de 2018. URL <https://www.youtube.com/watch?v=PVLZ-mna7gw>