

A construção do humor em uma performance de violão de Pavel Steidl à luz da semiótica

The Construction of Humor in a Guitar Performance by Pavel Steidl in Light of Semiotics

Caio Victor de Oliveira Lemos
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: Neste trabalho investigamos como ocorre a construção de sentidos em uma performance de violão solo, levando-se em conta as linguagens de manifestação em jogo, tais como sons, gestos, expressões faciais, relação entre enunciador e enunciatário, assim como seus níveis de pertinência e as condições contextuais da cena enunciativa, a fim de se depreenderem as relações entre essas manifestações disponíveis e a força que organiza esse projeto comum. É analisado o registro audiovisual de uma performance ao vivo de Pavel Steidl (2010) tocando a peça *Lambada für Elise*, obra de sua autoria. A fim de operacionalizar os desdobramentos analíticos, utilizamos alguns conceitos basilares da semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2006, 2011), mais especificamente as correlações entre os eixos da intensidade (sensível) e da extensidade (inteligível) na percepção dos elementos discursivos do enunciado. Por fim, constatamos a importância, no caso de nossa análise, de se considerar a performance para além dos sons musicais, bem como em seu diálogo com a tradição e a história, para compreender a construção do humor que marca essa realização.

Palavras-chave: Performance musical. Violão solo. Análise musical. Semiótica musical. Pavel Steidl.

Abstract: In this paper we investigate how the construction of meaning occurs in a solo guitar performance, taking into account the forms of expression at play, such as sounds, gestures, facial expressions, relationship between enunciator and enunciatee, as well as their levels of relevance and the contextual conditions of the enunciative scene, in order to understand the relationships between these available manifestations and the force that



organizes this common project. We analyze the audiovisual record of a live performance by Pavel Steidl (2010) playing the piece *Lambada für Elise*, a work of his authorship. In order to operationalize the analytical developments, some basic concepts from Claude Zilberberg's intensive semiotics (2006, 2011) are used, more specifically the correlations between the intensive axis (that of sensibility) and the extensive axis (that of intelligibility) in the perception of the discursive elements at play. Finally, we note the importance, in the case of our analysis, of considering the performance beyond musical sounds, as well as in its dialogue with tradition and history, to understand the construction of the humor that marks this performance.

Keywords: Musical performance. Solo guitar. Musical analysis. Musical semiotics. Pavel Steidl.

* * *

1. Introdução

Um empreendimento analítico sobre uma performance musical permite ao pesquisador uma grande diversidade de enfoques sobre o objeto, a depender da problemática da pesquisa. Nesse sentido, entre muitas possibilidades, pode-se pretender um estudo em direção a um devir performático, uma preparação da performance, por exemplo, ou perspectiva que objetive descrever aspectos de performances já realizadas, apenas para citar duas. As alternativas crescem exponencialmente se considerarmos as mais variadas matizes teórico-metodológicas que podem ser enfocadas em particular ou em conjunto, tais como aspectos técnicos, sonoros, estilísticos, interpretativos, visuais, etc. Vale sublinhar que o próprio suporte material também se mostra plural, isto é, pode-se partir de considerações sobre a notação, um registro de áudio, uma gravação audiovisual, ou mesmo na desconsideração ou no cruzamento de informações sobre esses suportes. Soma-se a essas características o fato de tratar-se de objeto de natureza dinâmica e instável, isto é, localizado histórica e socialmente em uma cena enunciativa específica, em outras palavras, inserido em uma determinada práxis.

Feitas essas considerações iniciais sobre a complexidade e pluralidade do objeto, tratemos de nossa perspectiva. Propomos nesse estudo uma análise visando à construção de sentidos de uma performance musical registrada em gravação audiovisual, ou seja, suporte em que outros elementos estão em jogo

para além da materialidade sonora e notacional. Aqui, com o intuito de apreender o sentido global do enunciado, são consideradas 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 sincrético¹.

De modo a operacionalizar nossa proposta, recorreremos ao esquema tensivo de Zilberberg (2011), no qual os valores discursivos, no nosso caso as diversas linguagens de manifestação disponíveis no registro, tais como sons, gestos, expressões, entre outras, apresentam-se na tensão (correlação) entre o eixo da intensidade (sensível) e o da extensidade (inteligível). Assim, a sintaxe intensiva é instrumentalizada no espectro de mais e menos, sendo que os valores que se apresentam no enunciado subitamente causando surpresa, comoção, ambiguidade, susto, quebra de expectativa etc., gerando maior engajamento sensível em seu enunciatário, produzem acento, aceleração tensiva, impacto (mais intensidade) e, por outro lado, aquilo que se apresenta previsivelmente encadeado e demarcado, gera desaceleração tensiva, inaccento (menos intensidade). No eixo da extensidade vislumbramos como se desdobram temporal e espacialmente esses valores, isto é, o eixo da intensidade rege o da extensidade.

A percepção tensiva (intensidade x extensidade) é um instrumental que oferece a mesma metalinguagem para os diversos níveis de análise. Em um objeto sincrético, como o de nossa análise, os descritores tensivos serão os mesmos para as diversas linguagens de manifestação presentes (ou pertinentes ao analista) no enunciado. Resultam daí dois pontos importantes a se destacar. O primeiro é que caberá ao analista equacionar essa resultante global dos vetores tensivos de modo a aferir-lhes sentido, contextualizando-os histórica e socialmente diante da especificidade da cena enunciativa. Para ilustrar, em uma realização musical hipotética, o elemento sonoro musical poderia constituir-se

¹ Neste texto, o conceito de *sincretismo* se refere ao acionamento de variadas linguagens de manifestação de um objeto/texto na composição global de seu sentido, isto é, “serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema [em nosso caso, a performance musical] – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc.” (Greimas; Courtés 2011, p. 467).

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, a depender das outras manifestações em jogo, bem como das condições contextuais.

O segundo ponto diz respeito ao aferimento dos valores das cifras tensivas², já que, como veremos, o instrumental tensivo não pretende substituir as ferramentas analíticas já disponíveis na área musical, mas, pelo contrário, depende delas. Em outras palavras, será possível avaliar a tensividade de determinado uso performático, isto é, classificá-lo como comum, raro, surpreendente, inadequado, experimental, entre inúmeras outras possibilidades, a partir da expertise do analista dentro de sua área, em nosso caso, da utilização das ferramentas analíticas disponíveis (e/ou pertinentes) na área da performance musical, bem como na construção de perspectivas interdisciplinares. 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.

Vale destacar ainda que o esquema tensivo nos auxiliará tanto em uma perspectiva sincrônica do enunciado quanto diacrônica, isto é, tanto do ponto de vista de relações internas da performance (enunciado), como nas relações entre a primeira seção (A) de uma música com a segunda (B), por exemplo, assim como na localização histórica de determinado uso, isso porque em determinado contexto certo elemento discursivo pode ser considerado surpreendente e em outro momento já ser considerado um uso comum. Ilustraremos mais concretamente a proposta tensiva durante nossa análise tendo em conta que o intuito deste estudo é mais instrumentalizar nossa análise musical com o subsídio tensivo do que entrar em especificidades da teoria³.

² *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.

³ Para um maior detalhamento da proposta tensiva em sua relação com a performance musical, ver o Capítulo 2 de Lemos (2022).

Dito isso, nesse texto faremos a análise descritiva do 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 enunciador-enunciatário (contrato veridictório⁴) 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. Ao final, de modo a sublinhar algumas estratégias discursivas do enunciador, trataremos de questões de sincretismo na performance, isto é, sobre a conjugação de diferentes linguagens de manifestações no enunciado (sons, gestos, expressões faciais, elementos técnicos, entre outros) e sua resultante de sentido global, e faremos considerações sobre a práxis enunciativa na construção de sentidos na performance de Pavel Steidl.

Um último ponto que vale ser salientado é a instância enunciativa alvo de nosso empreendimento analítico. Isso porque seria possível argumentar que o enunciador do vídeo é o 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 enunciador do enunciado. Em nosso caso, vamos fazer considerações no nível da enunciação enunciada, isto é, da enunciação marcada

⁴ O contrato veridictório (ou dizer-verdadeiro) é um termo semiótico que se refere à relação tácita discursiva que é estabelecida entre enunciador e enunciatário, mais especificamente na tensão entre a ação de convencimento do enunciador (fazer-crer) – dita, *manipulação* no jargão da teoria – e a ação de interpretação do discurso pelo enunciatário (crer-verdadeiro). Não se trata da “verdade” como referência a uma realidade externa, mas do efeito de “verdade” construído no e pelo discurso, assim como também os efeitos de mentira, ironia, metáfora, entre outros. Essa manipulação discursiva do enunciador visa então à “adesão do destinatário, único meio de sancionar o contrato de veridicção” (Greimas 2014, p. 123).

no vídeo e actorializada com Pavel Steidl como enunciador e sua audiência enquanto enunciatário⁵.

2. A performance musical de Pavel Steidl⁶

Trata-se de uma apresentação datada de 2010, no festival de violão realizado na cidade de Calcutá na Índia⁷. 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. Outro elemento que sugere que a câmera está posicionada na perspectiva de um espectador é que durante a apresentação é possível notar diversos sons oriundos da própria audiência, tais como tosses, risadas, sussurros.

O título da peça executada por Steidl (*Lambada für Elise*) já fornece ao 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 peça⁸, a referência à composição de Beethoven aparece logo nos compassos iniciais, estabelecendo uma relação dialógica por meio de uma citação direta.

A performance se inicia então com as notas Ré sustenido e Mi, 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

⁵ O enunciador e o enunciatário, no caso de nossa análise, são o performer e sua audiência, mas não o performer e a audiência reais, em carne e osso, mas sim o performer e a audiência implícitos, ou seja, uma imagem do performer e da audiência construída pelo texto (Fiorin 2012, p. 138).

⁶ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk> Acesso em: 14 de abril de 2022.

⁷ Essas informações estão presentes no próprio enunciado, mais especificamente em um banner atrás do violonista.

⁸ 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.

uma expressão facial contraída e com olhos fechados (Fig. 1), com alguns movimentos de sobrancelha, como se estivesse próximo ao som pretendido.



Figura 1: Início da performance de Pavel Steidl

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 a 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) é resolvida 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* (Ex. 1). 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.



Exemplo 1: Motivo inicial de *Für Elise*, de Beethoven (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*⁹ 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 (a partir dos 17s)¹⁰. Aqui se tem 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

⁹ 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.

¹⁰ As marcações de minutagem da análise referem-se ao vídeo da apresentação de Pavel Steidl disponível na nota de rodapé 5.

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 (25s), seguido de silêncio.

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 (Fig. 2), 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 2: Pavel Steidl movimentando rapidamente os dedos da mão esquerda antes da entrada do tema

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 (27s). 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 (36s). 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 confluír para uma aceleração tensiva, visando chamar a atenção do enunciatário para a passagem mencionada.

O ponto de maior impacto na apresentação, 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 (41s). 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 (43s). 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 extensividade. 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 enunciatário. Ali, o violonista dá um grande sorriso e balança a cabeça rapidamente para frente e para trás, como se estivesse mostrando ao seu enunciatário como ele está se divertindo, brincando com a música (Fig. 3). 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 3: Pavel Steidl sorrindo durante a performance

A seção é encerrada com uma escala rápida em movimento descendente em Lá menor (1m2s). 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 (Ex. 2). A referência à obra de Villa-Lobos é reforçada mais à frente, como veremos, por outra citação ao compositor brasileiro.



Exemplo 2: Escala inicial do *Estudo nº 7*, de Villa-Lobos (acima); Escala em *Lambada für Elise* (abaixo) (fonte: Villa-Lobos 1953; elaboração própria)

A nova seção é iniciada com uma breve linha melódica transitória (1m5s), 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 (1m8s), 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) (1m9s), 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 pelo violonista que 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 (1m26s), 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 e a harmonia aqui parece lembrar o *jazz*. O padrão apresentado (dois compassos) é repetido duas vezes em regiões mais agudas, finalizando com um desenho escalar em direção ao grave. A “teatralidade” de Steidl, nesse ponto, é bastante presente, seja com movimentações corporais que enfatizam o ritmo, seja com gestos labiais, sobretudo, na realização da escala.

Na realização das repetições do padrão mencionado, nota-se um aproveitamento da “topografia” do instrumento para realizar transposições, já que no violão, ao se preservar 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*, *Estudo nº 12* e 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 repetição do padrão intervalar mencionado acima (1m39s), na nona casa do instrumento, ocorrem algumas alterações para finalizar o trecho transitório. Em primeiro lugar, o compasso que antecede a escala não é repetido, como vinha ocorrendo nas outras apresentações, isto é, a recorrência do padrão mencionada é realizada apenas durante o primeiro compasso. 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 (Ex. 3), com a diferença que o Mi no baixo, na performance de Steidl, é realizado antecipadamente e com *staccato* (na cabeça do compasso), e é acrescentado um Mi em corda solta (primeira corda do instrumento) antes do Mi agudo.



Exemplo 3: Trecho do *Estudo n° 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 (1m9s), 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 (1m44s), 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 (Ex. 4), na qual o compositor propõe uma grafia alternativa evidenciando mais gestos musicais visando à performance do que propriamente uma prescrição detalhada dos elementos sonoros.

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

45^{||}

m. der. right hand rechte Hand

i a m i a m i

m. liz. left hand linke Hand

(mp) 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.) p mf

Exemplo 4: Trecho da obra *La espiral eterna*, de Leo Brouwer (fonte: Brouwer 1973)

Nesse momento da obra *Lambada fur Elise*, 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 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 percutir 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 (1m59s). 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 é encerrada 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 (Fig. 4). 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.

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 (2m14s), ao perceber o final 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 final 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.



Figura 4: Momento da performance de Steidl em que ocorre o cruzamento entre braços

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 (Fig. 5).



Figura 5: Expressão facial de Steidl após o fim da seção B

Segue-se a reexposição do tema A. Não é realizada nenhuma alteração em relação à primeira exposição temática. Todavia, o tema é tocado somente uma vez, sem repetição. O violonista finaliza a reexposição com a realização da escala descendente (escala que mencionamos como uma citação ao *Estudo n.º 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 final 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 término da apresentação com um rasgueado. A plateia, que já se manifestava durante a realização da *codeta*, neste momento ovaciona o performer.

3. Considerações sobre o sincretismo e a práxis enunciativa na performance de Pavel Steidl

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. Incluem-se neste rol de elementos 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 (13s) 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 alvo¹¹. 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 (a partir de 36s) 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.

¹¹ 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).

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 (1m2s); a utilização do glissando nas duas direções do braço do instrumento a partir de um único ataque de mão direita (1m8s); o toque entre a pestana e as tarraxas do violão (1m20s), 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 neste tópico 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. Aqui, cabe um adendo na teoria tensiva a fim de explicitar os níveis de análise da proposta. 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).

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.

Desse modo, vemos que na análise feita até aqui 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, apreendidas 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 (2006, p. 168) 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 (dos 27s aos 45s), 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 na estrutura do enunciado. Nessa parte, o performer aumenta a amplitude dinâmica e utiliza o rasgueado em alguns momentos; além disso, Steidl acelera o tempo musical (*rubato*), provocando uma aceleração tensiva também no nível do devir do enunciado, isto é, no plano das escolhas interpretativas do performer para os parâmetros musicais. Em outras palavras, o enunciador reforça a aceleração no nível da estrutura do enunciado com uma aceleração também no nível de seu devir, 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 e olhares, procuram reforçar elementos cômicos, expectativas, surpresas, durante toda a performance. Esses elementos parecem 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 e concentração durante a performance¹². 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

¹² Basta compararmos essa apresentação de Steidl com performances em vídeo de importantes violonistas da primeira metade do século XX até os dias de hoje, por exemplo, desde violonistas como Andrés Segovia (1893–1987), Julian Bream (1933–2020), John Williams (1941), Manuel Barrueco (1952), David Russel (1953), até uma geração mais recente com nomes como Rafael Aguirre (1984), Meng Su (1988), Thibaut Garcia (1994), entre inúmeros outros, quase totalmente marcadas por um semblante sério e concentrado.

tomarmos a reação do público durante e após a performance como parâmetro, podemos aferir que esse uso inabitual foi recebido euforicamente pelo enunciatário.

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...). 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, e toda sorte de afetos. 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 às vezes as pessoas riem enquanto você está tocando?” Eu disse para ela, “eu quero que elas riem – mas nos momentos certos!”¹³ (Steidl 2009, p. 18).

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 eufórica¹⁴ 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

¹³ 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!’”.

¹⁴ Vale salientar 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.

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 uma inabilidade ou erro, o que poderia colocar em xeque o próprio *ethos* do enunciador. 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 performance¹⁵. 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 enunciador e enunciatário na performance de violão de Steidl se dá, grandemente, pelos aspectos gestual e 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.

4. Outras aberturas e alguma conclusão

Para além de um maior detalhamento no âmbito da descrição sonora, das técnicas composicionais e disposições formais do enunciado analisado, e considerando a pertinência na conjugação de diferentes planos de expressão em sincretismo para construção de sentidos na performance de Steidl, poderíamos

¹⁵ 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.

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 enunciador em momentos de silêncio na performance musical, servindo a diferentes finalidades, como, por exemplo, quando movimentava 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.

Por fim, sublinhamos 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, 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. Em última instância, com a perspectiva apresentada neste texto, buscamos 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

1. Brouwer, Leo. 1973. *La espiral eterna*. Mainz: B. Schott's Söhne. (Partitura), 9 p., violão.

2. Fiorin, José Luiz. 2012. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. 2 ed. São Paulo: Contexto.
3. Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph. 2011. *Dicionário de Semiótica*. Tradução Alceu Lima et al. 2 ed. São Paulo: Contexto.
4. Greimas, Algirdas Julien. 2014. O contrato de verificação. In *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*; tradução Dilson Ferreira da Cruz, p. 115–125. São Paulo: Nankin/Edusp.
5. Lemos, Caio Victor de Oliveira. 2022. *A construção de sentido na performance de violão solo no ato e no tempo*. 2022. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
6. Lemos, Carolina Lindenberg. 2021. A Transversalidade das Categorias Tensivas no Tratamento da Expressão. In Schwartzmann, Matheus Nogueira; Portela, Jean Cristtus; Dondero, Maria Giulia (orgs.). *Linguagens Síncricas: novos objetos, novas abordagens teóricas*, p. 67–86. Campinas: Pontes.
7. Steidl, Pavel. 2009. Pavel Steidl. Entrevista concedida a Colin Cooper. *Classical guitar magazine*, p. 18–23. Disponível em: file:///C:/Users/caiov/Downloads/dokumen.tips_pavel-steidl-interview.pdf. Acesso em: 17 jan. 2024.
8. Steidl, Pavel. 2010. *Pavel Steidl: Lambada für Elise (Calcutta, India)*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KYdXMFjE9Gk&list=RDKYdXMFjE9Gk&start_radio=1. Acesso em: 17 jan. 2024.
9. Villa-Lobos, Heitor. 1953. *Doze estudos para violão*. Paris: Max Eschig. (Partitura), 35 p., violão.
10. Zilberberg, Claude. 2006. Síntese da gramática tensiva. *Significação*, v. 25, p. 163–204.
11. Zilberberg, Claude. 2011. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos. Cotia: Ateliê Editorial.