

Entre o sensível e o inteligível na performance musical: princípios para a operacionalização da semiótica tensiva aplicada à realização musical

Caio Victor de Oliveira Lemos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Carolina Lindenberg Lemos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Neste trabalho são discutidas a pertinência e a viabilidade do instrumental teórico-metodológico oriundo da semiótica francesa quando aplicado à performance musical. A partir de Zilberberg (2006, 2011) e Tatit (2019), são apresentados conceitos basilares da proposta tensiva, mais especificamente a noção de intensidade (sensível) e extensidade (inteligível) na apreensão dos valores do discurso. Tanto a base epistemológica quanto os aspectos metodológicos são investigados dentro de aplicações voltadas a perspectivas analíticas na performance musical, considerando-se as grandezas sincrônicas e diacrônicas que compõem a enunciação musical. De forma a proporcionar um maior detalhamento analítico, discute-se o proveito da utilização dos foremas (Zilberberg, 2011), instâncias que descrevem em maior minúcia as instabilidades discursivas. Por fim, conclui-se que o instrumental teórico-metodológico apresentado se presta de forma eficaz à descrição da natureza dinâmica e movente do objeto e é relevante às mais variadas problemáticas de pesquisa dentro dos estudos em performance musical.

Palavras-chave: performance musical; análise musical; semiótica francesa; semiótica musical.

Introdução

A partir do recente estabelecimento da performance musical dentro dos estudos acadêmicos já é possível notar uma produção sistemática e diversificada de trabalhos dentro da subárea nos últimos anos, refletindo uma pluralidade de perspectivas metodológicas e bases epistemológicas no tratamento do objeto. Se anteriormente a performance musical era grandemente investigada na órbita de outras áreas do conhecimento como antropologia, filosofia, sociologia, história, agora a produção na subárea passa a imprimir cada vez mais a perspectiva do performer pesquisador na produção de conhecimento sobre a realização musical.

A diversidade de abordagens teórico-metodológicas aponta para a natureza complexa e dinâmica do objeto. Isso porque, em uma performance musical, estabelecem-se condições únicas para sua realização, já que o ato está inserido dentro de um contexto histórico-social, de uma situação específica, enfim, dentro de uma cena enunciativa, o que torna o projeto de traçar características estáveis e definitivas incompatíveis com a natureza do objeto. Todavia, essa natureza instável e dinâmica não significa que haja inviabilidade no tratamento científico da performance; essas características apenas reforçam a complexidade no tratamento do objeto. O método de investigação, entretanto, não deve tomar o feitiço de uma abordagem aleatória feita caso a caso. Deve-se sim entender as condições de suas realizações e das relações construídas contextualmente e em ato, sincrônica e diacronicamente.

Dentro da recente produção em performance musical, nota-se também o proveito no tratamento interdisciplinar da pesquisa, expandido as reflexões para um patamar que talvez com metodologia vinda exclusivamente da área musical não fosse possível alcançar. Aproveitando esse ensejo, este trabalho apresenta e discute a possibilidade de operacionalização do instrumental teórico-metodológico oriundo da semiótica francesa para a pesquisa em performance. Essa perspectiva se insere em um projeto de investigação sobre a construção de sentidos na realização musical e relaciona-se com diversas questões pertinentes ao fazer performático, como as estratégias discursivas no ato, a relação entre performer e audiência, a performance enquanto um objeto sincrético.

Primeiro, trataremos de contextualizar o esquema tensivo de Zilberberg dentro dos estudos semióticos, sublinhando que as questões centrais que levaram o semioticista francês à formulação do seu projeto – analisar as grandezas moventes e instáveis do discurso – coadunam-se justamente com problemáticas pertinentes e atuais da pesquisa em performance musical. Em seguida, iremos apresentar e discutir conceitos basilares da proposta tensiva, mais especificamente a relação/tensão entre o aspecto sensível e inteligível na percepção das grandezas discursivas, sempre direcionando a explanação a partir da pertinência e possibilidade de operacionalização analítica na performance musical. Também discorreremos sobre os foremas, desdobramento teórico que permite um maior aprofundamento nas categorias tensivas e refinamento analítico. Por fim, avaliamos a relevância e exequibilidade da proposta para a pesquisa em performance musical.

1. Semiótica tensiva na performance musical

Claude Zilberberg, ao propor um renovado vocabulário à metalinguagem semiótica e ao colocar em relevo a dimensão sensível na investigação do sentido, encontrou “as pistas de um novo caminho para a semiótica” (Tatit, 2019, p. 11). A semiótica tensiva, elaborada e desenvolvida pelo semioticista francês e outros autores, ao buscar em um maior grau de abstração as constantes discursivas e sua interação, oferece um modelo que contempla a

dinâmica e instabilidade dos valores do discurso. Esse movimento proporcionou uma ampliação significativa do horizonte de atuação do semiótico, tanto ao contemplar um conjunto mais amplo de objetos quanto ao promover o diálogo a partir de uma metalinguagem comum entre diferentes níveis da própria teoria (plano do conteúdo e da expressão, por exemplo).

Como mostra Fernandes, “a semiótica destina-se a investigar a relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo das linguagens, compreendendo o que, desde Saussure, entende-se por *semiose*” (Fernandes, 2014, p. 82). Basicamente, no plano do conteúdo temos o percurso pelo qual construímos as significações de um texto e, no plano da expressão, o meio pelo qual ele é manifestado. Assim, a título de ilustração, se pensarmos num texto escrito de cunho jornalístico, temos que o plano da expressão (totalidade dos signos gráficos) serve, em suma, apenas como veículo para o plano do conteúdo (significações), isto é, o fato noticiado.¹ No entanto, em textos esteticamente trabalhados, a relação entre expressão e conteúdo é mais complexa. Em uma poesia, por exemplo, o número de versos, as rimas, o ritmo, em suma, como o texto é manifestado (plano da expressão), vão se compor com os elementos do conteúdo verbal para construir os sentidos do texto. Em outras palavras, os sentidos se farão na relação que se estabelece entre os planos do conteúdo e da expressão. Em textos de caráter estético mais evidente, é insuficiente buscar compreender a geração de sentidos no plano do conteúdo a partir da abstração dos componentes do plano da expressão, isto é, em textos dessa natureza, a configuração do plano da expressão tende a possuir uma relação direta com componentes basais do plano do conteúdo. Percebe-se então que, nos estudos musicais, o plano da expressão – o som no caso da gravação musical² – tem proeminência em relação ao plano do conteúdo, esse já mais controverso na área musical.

Nesse sentido, a música, por seu caráter mais abstrato, encontrava obstáculos na investigação do seu plano do conteúdo exclusivamente por meio do percurso gerativo do sentido de Greimas,³ “estruturado para atender as demandas de significação dos textos verbais” (Fernandes, 2012, p. 12). No esquema tensivo, o que se propõe é uma espécie de “prosodização do conteúdo”, isto é, descrever suas oscilações, movimentações, acentos e, com isso, “oferecer um modelo eficaz para se compreender também os aumentos e diminuições típicos das apreciações que realizamos do sentido abstrato” (Tatit, 2019, p. 16). Tatit vai ainda mais longe ao se referir às linguagens poéticas. Segundo o autor, nessas linguagens o principal interesse pode não residir na investigação do seu plano de conteúdo:

¹ Estamos aqui pensando tão somente no texto de cada notícia. Se pensarmos no *layout* do jornal impresso, a distribuição gráfica na página, o tamanho das fontes, a relação com as imagens passam a ter relevância.

² Para uma discussão do plano de expressão gráfico da notação em partituras, ver César (2017).

³ Linguista e semiótico lituano radicado na França, Algirdas Julien Greimas foi o proponente da linha semiótica que ganhou posteriormente a alcunha de “discursiva”. O livro que lança esse projeto de investigação intitula-se *Semântica estrutural* (1973 [1966]). A vertente tensiva de Zilberberg é um desdobramento da semiótica de Greimas.

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

Para formulação do esquema tensivo, Zilberberg recorre à musicóloga Gisèle Brelet e importa conceitos e raciocínios da área musical, propondo um vocabulário que melhor atende a movência de valores inerentes aos discursos. Dessa forma, incorpora à semiótica conceitos como andamento, tonicidade e intensidade. Em consonância com Tatit, pode-se dizer que o projeto do semioticista era o de “procurar o ritmo, o tempo, o afeto, o acento e demais concepções tensivas no âmago da própria estrutura” (*Id.*, p. 12), possibilitando, assim, a análise das grandezas dinâmicas e instáveis do discurso. De antemão, percebe-se o proveito de investigar a perspectiva tensiva aplicada à performance, já que muitas das dificuldades de pesquisa na área de performance decorrem, justamente, da dificuldade em se considerar a dinamicidade e a movência intrínsecas ao ato performático, em nosso caso, na construção de seus sentidos, preocupações que vão justamente ao encontro das do semioticista francês ao formular sua proposta.

2. Intensidade e extensidade

Zilberberg, em seu texto basilar *Síntese da Gramática Tensiva*, afirma 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).⁴ Nessa formulação, o autor mostra-se tributário de sua herança greimasiana ao mesmo tempo em que lhe aponta um novo direcionamento. Isso porque, no tripé apresentado, retoma aspectos advindos da teoria greimasiana (estrutura e devir), mas considera a abordagem insuficiente sem a consideração de sua tensividade (andamento). Dito de outra forma, ao mesmo tempo em que mantém as bases epistemológicas que sustentam a proposta de Greimas, fornece “à teoria uma possibilidade de passagem de categorias mais topológicas para categorias mais temporalizadas” (Lemos, 2021, p. 67), dando relevo à movência, à instabilidade e à dinâmica dos valores no

⁴ Note-se que a noção de andamento é análoga àquela utilizada em música, uma vez que agencia a velocidade. No entanto, o caráter geral e abstrato que lhe atribui Zilberberg faz com que o termo possa descrever também a rapidez ou a lentidão subjetiva que reconhecemos nos usos populares como: “o tempo não passa”, “o ritmo frenético da vida” (note-se que, ao dizer “ritmo frenético” estamos falando mais acertadamente do andamento acelerado do cotidiano). Desenvolveremos em detalhe o conceito no interior da semiótica tensiva em seção específica mais adiante.

discurso. Em seguida, ao apresentar as bases de sua formulação tensiva, o autor explica que o estruturalismo privilegiou as microestruturas e negligenciou a elasticidade do discurso (Zilberberg, 2006, p. 168).

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

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

Em uma performance musical, por exemplo, o espectador possui uma disposição anímica (sensível) que norteia a maneira como concebe/entende aquele evento (inteligível). Determinados elementos sonoros/visuais na performance musical podem impactar o enunciatário de variadas maneiras e em diferentes graus, dentro de um *continuum* entre alto impacto e baixo impacto. Os geradores desse impacto na disposição anímica do espectador podem ser algo destoante, inesperado, entrada abrupta de determinado elemento etc. – por exemplo, uma performance onde o violonista toca em pé com o uso de correias segurando o violão, como no caso das performances do Duo Macarri-Plugliese (figura 1), fato incomum se considerarmos o universo violão clássico; ou o caso de o performer estar vestido de palhaço,

como nas performances da *Sequenza V*, de Luciano Berio (figura 2). Por outro lado, a performance pode seguir rigorosamente os protocolos esperados para determinada situação, reverberando ações, gestos, ideias interpretativas amplamente cristalizadas pela tradição, nesse caso, gerando baixo impacto.



Figura 1 – Apresentação do Duo Maccari-Pugliese
(fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6TNSkhCZ-BQ>)



Figura 2 – Performance da *Sequenza V*, de Luciano Berio
(fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mxD5Vh4G0mY>)

Esse alto ou baixo impacto pode ser marcado pela relação de atração ou repulsa que o sujeito estabelece com determinado elemento discursivo, podendo nesse último predominar, de acordo com a terminologia semiótica, valores eufóricos (positivos) ou disfóricos (negativos). Portanto, os valores discursivos não são atribuídos em si mesmos, mas na relação que estabelecem com o sujeito (Barros, 2005, p. 86). Um caso exemplar na história da música, e que ilustra muito bem os pontos levantados até aqui, foi a estreia em 1913 do balé *A sagração da primavera*, com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky. Isso porque, do ponto de vista musical, as salas de concerto de Paris no início do século XX tinham como espectador pressuposto um ouvinte acostumado com obras tonais, majoritariamente do que hoje compreendemos como período Romântico; do ponto de vista da dança, um espectador habituado a movimentos suaves, corpos alongados, organicidade etc. No entanto, tanto do ponto de vista musical como da dança, a performance do balé apresenta novas formas de organizações sonoras e uma concepção bastante contrastante em relação ao que se esperava dos balés até aquele momento. Zampronha descreve alguns dos elementos musicais inovadores:

Esse breve momento no início da obra [*A sagração da primavera*] transforma a harmonia em um timbre percussivo, recurso que será retomado de forma variada em diversos momentos da composição. Essa harmonia não é funcional tal como na música tonal. A complexidade intervalar desse acorde⁵ não permite à escuta identificar uma nota fundamental, o que é essencial à percepção de um contexto harmônico. O acorde se apresenta à escuta mais através de sua natureza material, mais pela qualidade sonora que o caracteriza, do que por alguma função. Além disso, esse acorde possui uma relação intervalar distante dos referenciais tonais, e essa relação intervalar esse ouvinte reconhece estar presente de forma similar na sonoridade da obra como um todo (Zampronha, 2004, p. 77).

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

⁵ O autor se refere ao acorde inicial da parte “O anúncio da primavera – dança das jovens”, que se trata de um acorde repetido, no registro grave.

composição musical etc. (valores eufóricos); ou, por outro lado, poderia-se classificá-la como ruidosa, de mau gosto, escandalosa, desorganizada etc. (valores disfóricos). Note-se que estamos usando a experiência da apreciação para dar alguma concretude aos exemplos, mas, a rigor, ambos os casos independem da fruição real do espectador. A obra escolhida se posiciona discursivamente numa passagem: ela se constrói como suficientemente diferente e inovadora por relação ao que se assistia até então, criando em seu interior as perspectivas tanto de uma recepção eufórica de sua novidade como disfórica pela própria quebra de expectativa – o enunciatário, e seu julgamento, é portanto pressuposto pelo próprio enunciado performático.

De acordo com esse exemplo, alguns pontos já se mostram mais delineados em relação à proposta tensiva. Em primeiro lugar, o impacto de determinado elemento discursivo não possui um valor intrínseco, mas sim um valor que lhe será atribuído ao relacionar-se com diversos fatores pertinentes ao enunciado, como: enunciatário pressuposto, ocasião, situação, ambiente e assim por diante. Em segundo lugar, ao conferir um alto ou baixo impacto a determinado elemento no discurso, a relação com o sujeito poderá ter contornos tanto positivos (eufóricos) quanto negativos (disfóricos), isto é, de atração ou repulsão, a depender também de variadas instâncias. Por fim, na relação entre sensível e inteligível, existe a primazia do primeiro sobre o segundo, isto é, o sensível rege o inteligível. Dito de outra forma, primeiro percebemos as grandezas discursivas para depois lhes atribuir designações, relações, descrições etc. ou, ainda, “um objeto parece atraente ou repulsivo antes de parecer negro ou azul, circular ou quadrado” (Koffka *apud* Merleau-Ponty, 1999, p. 50).

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

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

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

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

(i) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra; (ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada em termos de intensidade e extensidade; (iii) em continuidade com o ensinamento de Hjelmslev, uma desigualdade criadora liga a extensidade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma (Zilberberg, 2006, p. 169).

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

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

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

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

Zilberberg (2006) apresenta os seguintes gráficos para ilustrar as correlações tensivas, sendo o eixo horizontal, o da extensidade e o vertical, o da intensidade:

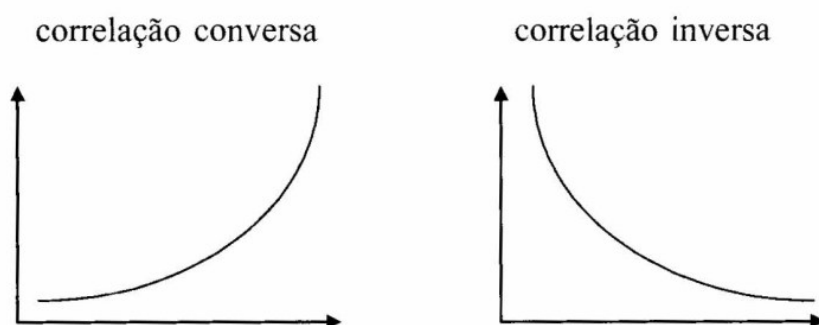


Figura 3 – Correlação converso e inversa entre os eixos da intensidade e extensidade (fonte: Zilberberg, 2006, p. 172)

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

Os gráficos, de certa forma, explicitam o interesse na perspectiva tensiva em mais traçar os movimentos das grandezas discursivas do que captar-lhes pontos específicos, isto é, “as grandezas ‘tendem a’ outras grandezas e não apenas se opõem ou se assemelham a elas” (Tatit, 2019, p. 13). Além disso, percebe-se, pelo exposto até aqui, que a força medular nessas movimentações de sentido e, consequentemente, da própria organização/seleção que o sujeito observador faz do objeto/evento, se deve à sua percepção sensível das grandezas discursivas, eixo regente na inter-relação intensidade *versus* extensidade:

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

3. Andamento e tonicidade

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

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

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

O eixo da extensidade, que vínhamos nos referindo como aspecto inteligível, também recebe outros descritivos na literatura semiótica, alguns como “estado de coisas”, “mundo exterior”, “abrangência dos fatos abordados” e “quantidade de elementos envolvidos”. Cada designação mencionada pode ser mais esclarecedora em relação ao tipo de explanação feita pelo semiotista. No entanto, todos se referem à percepção do sujeito sobre as categorias de temporalidade e espacialidade enunciativas.

Dessa forma, a percepção das categorias de tempo e espaço do enunciado (extensidade) está condicionada, na proposta tensiva, pela disposição anímica do sujeito da enunciação, isto é, no cruzamento com o eixo da intensidade, onde calculam-se as “medidas” afetivas do sujeito. Em outras palavras, “espacialidade e temporalidade não dizem respeito à concretude e sucessão de eventos no mundo propriamente, mas à percepção que faz o sujeito dos eventos e objetos” (Lemos, 2021, p. 81).

Os valores sensíveis (intensidade), então, serão descritos em termos de andamento e tonicidade. Cabe ressaltar que, apesar de os conceitos de andamento e tonicidade serem familiares aos músicos, visto que Zilberberg recorreu a conceitos musicais na formulação de sua proposta, aqui eles possuem significados mais abrangentes, diferentes de suas acepções

musicológicas. Ao utilizarmos esses termos na descrição da intensidade de uma grandeza discursiva nos referimos ao andamento e tonicidade tensivas, como ilustraremos adiante. Nesse contexto, andamento e tonicidade são medidas para descrevermos os movimentos da alma, utilizando a terminologia semiótica.

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

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

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

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

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

A sintaxe intensiva aqui, para a categoria andamento, se dá, então, em termos de acelerações e desacelerações. Movimentos que, sobretudo, subsidiam a percepção das movimentações das grandezas no enunciado, ou seja, os vetores de seu devir. Um andamento

acelerado, em seu alto impacto sensível, pode gerar diferentes relações com as categorias de temporalidade e espacialidade (extensidade), isto é, um andamento acelerado não precisa, necessariamente, criar uma percepção de brevidade temporal para o sujeito, podendo inclusive gerar uma percepção contrária, ou seja, um alargamento na percepção do tempo. Ilustremos.

Em uma situação cotidiana hipotética, imaginemos que dois times de futebol (time vermelho e time azul) disputam a final de um campeonato. Suponhamos que, para o time vermelho ser campeão, seja necessária uma vitória simples, por um gol de diferença. Para o time azul ser campeão basta que empate a partida. O placar está em 1 x 0 para o time vermelho e, caso a partida termine assim, ele será campeão. Ainda restam quinze minutos, aproximadamente, para o fim da partida. Sob a perspectiva do torcedor do time vermelho, que torce fervorosamente para que seu time seja campeão, isto é, possui um alto engajamento sensível (andamento acelerado), esses quinze minutos parecem demorar uma eternidade. Esse torcedor quer que a partida termine o quanto antes e, com isso, que se consolide o campeonato a favor de seu time. Por outro lado, o torcedor do time azul, que também possui um alto engajamento sensível (andamento acelerado), quer que seu time faça um gol para, assim, ser o campeão. Todavia, a percepção do tempo restante parece passar aceleradamente. A cada investida sem sucesso de seu time, o tempo parece correr. Naturalmente, se o time azul fizer um gol nesses momentos finais da partida as percepções do tempo se intercambiarão. Nesse exemplo, temos os dois tipos de correlação entre os eixos da intensidade e da extensidade, isto é, a inversa e a conversa. Para o torcedor do time vermelho, tem-se uma correlação conversa, uma vez que o andamento acelerado (subdimensão intensiva) implica um alargamento temporal (subdimensão extensiva). Já para o torcedor do time azul, o mesmo caráter acelerado na intensidade implica uma brevidade temporal, ou seja, instaura-se uma correlação inversa.

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

parece demorar para acabar. Aqui as relações entre intensidade e extensidade são inversas. Andamento acelerado, brevidade temporal; andamento lento, alargamento temporal.

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

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

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



Figura 4 – Arthur Kampela tocando *Percussion Study II*
(fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jqAMtjwaWF0>)

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

A sintaxe para a categoria andamento, oscilante entre acelerações e desacelerações, por seu caráter dinâmico e contínuo, ajuda o analista a descrever com mais precisão como as grandezas discursivas se constroem ou se diluem, enfim, como se dão os seus movimentos. Dito de outra forma, essa categoria teórica dá critérios para se observar analiticamente uma entrada abrupta da grandeza no campo de presença⁶ (uma aceleração súbita) ou, ao contrário, uma construção gradual do valor no campo de presença⁷ (uma aceleração paulatina).

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

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

⁶ Na terminologia semiótica, isso configura o *modo de sobrevir*. Nas palavras de Zilberberg, “se a grandeza se instala sem nenhuma espera, denegando ex *abrupto* as antecipações da razão, os cálculos minuciosos do sujeito, teremos a modalidade do sobrevir” (Zilberberg, 2007, p. 18).

⁷ Na terminologia semiótica, isso configura o *modo do pervir*.

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

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

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

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

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

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

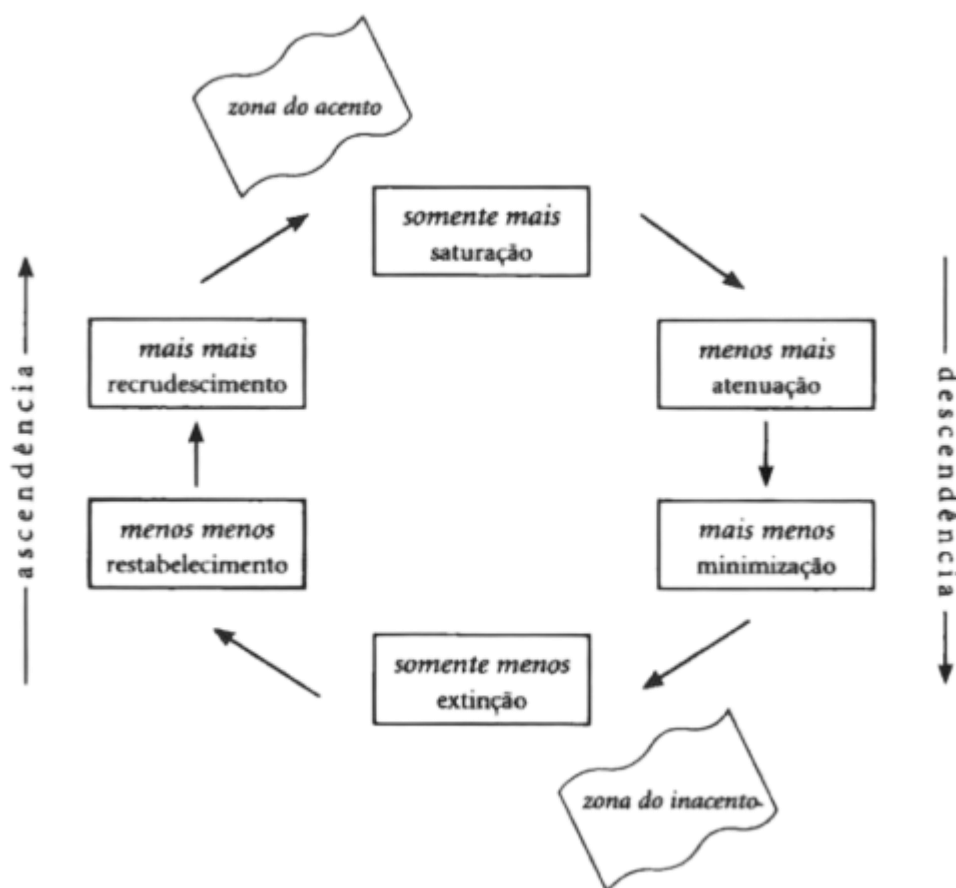


Figura 5 – Direções tensivas e zonas do acento e do inaccento
(fonte: Tatit, 2019, p. 154)

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

pelo intérprete. O concurso das categorias de tonicidade e sua sintaxe é o elemento da teoria que pode descrever justamente esses movimentos interpretativos.

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

Caso não depreendêssemos intuitivamente os pontos de acento que caracterizam a prótase⁸ e esta não fosse definida por seu acento final (e principal) que justifica o sentido – ou a direção – dos segmentos melódicos anteriores, as entoações seriam sempre átonas, literalmente monótonas, e não despertariam nossa atenção para o que está sendo dito. Aliás, dificultariam a própria compreensão do conteúdo intelectual. São os acentos que nos apontam as principais direções, ascendentes e descendentes, seguidas pelo curso entoativo e que, portanto, o inserem num projeto de sentido (Tatit, 2019, p. 77-78).

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

4. Foremas⁹

Vimos que as grandezas discursivas não possuem valores em si mas se constroem na própria enunciação, e é com isso em conta que dizemos que, para além de reconhecer e dimensionar o impacto de uma grandeza discursiva, interessa-nos traçar seus movimentos, como é construída, como se desenvolve, como se dissipa ou ganha ainda mais força. Nas palavras de Zilberberg (2011, p. 72), “as variações e vicissitudes de toda espécie que afetam

⁸ Prótese, foneticamente, refere-se a um arco entoativo melodicamente ascendente de um enunciado. Opõe-se à apódose, que corresponde à parte melódica descendente de um enunciado.

⁹ Da forma grega *phoria*, que significa “estado” ou “tendência”, e o conceito linguístico de “semema”, que designa uma unidade de sentido, ou seja uma tendência de sentido, para o quê ou para onde tende o sentido.

o sentido decorrem de sua imersão no ‘movente’ (Bergson), no instável e imprevisível, em suma, de sua imersão na foria”.

Nesse sentido, faremos uma breve apresentação dos *foremas* propostos por Zilberberg, visto que são o próximo passo no refinamento das categorias tensivas, permitindo maior detalhe no processo de análise.¹⁰ Os *foremas* são três: *elã* (pressuposto), *direção* e *posição* (pressuponentes). Em linhas gerais, o *elã* é a disposição sensível de base que perpassa o discurso, a referência sobre a qual incidirão os outros *foremas*; a *direção* diz respeito às alterações (acelerações/desacelerações, tonificação/atonização) realizadas sobre o *elã*; e a *posição* refere-se ao estágio final de uma alteração, que é portanto apreendida como transformação súbita da base do *elã*, ou seja, tais alterações não são percebidas de forma processual; seu efeito é como de um salto de uma posição inicial à posição final.

Os *foremas*, portanto, funcionam como balizas que nos ajudam a melhor entender e qualificar as movimentações discursivas. A utilização dos *foremas* evidencia que as acelerações e desacelerações (andamento tensivo), por exemplo, constroem sentidos diversos quando consideramos de onde partem e o caminho que perfazem. No contexto musical, geralmente, tenderíamos a associar um acorde (ou alguma textura sonora densa) tocado em fortíssimo, a um valor com muito impacto. Assim, dentro de um contexto em que esse acorde é apenas mais um entre tantos outros acordes tocados em fortíssimo, ou seja, numa estrutura musical que parte da reiteração de acordes tocados em fortíssimo, sugere-se uma base sensível de muito impacto. Nesse caso, uma aceleração ou tonificação ainda maiores sobre essa base, poderia ser menos eficaz, do ponto de vista de criar uma saliência discursiva, isto é, causar surpresa, do que se, por exemplo, subitamente se executasse um acorde em pianíssimo. Pode parecer contraditório, mas se cria um impacto mais contundente, em termos de surpresa, contraste, por meio de uma desaceleração súbita do que por meio da aceleração de uma grandeza já acelerada. É preciso pensar nas relações e movimentações que subjazem a determinada grandeza discursiva, e não propor-lhes cifras tensivas estanques. Aqui reside o proveito da utilização dos *foremas* na análise tensiva.

Nesse exemplo, considerando apenas o elemento ilustrado, isto é, dinâmica e textura musical, o *elã* seria justamente a base sobre a qual o percurso se constrói, isto é, nesse caso, um contexto de acordes fortíssimos (andamento acelerado e alta tonicidade). Se a partir desse *elã* (pressuposto) começasse a ocorrer uma diminuição dinâmica (um *decrescendo*), teríamos uma mudança de *direção* desse elemento. No caso, como foi ilustrado, se ocorresse um pianíssimo súbito teríamos uma mudança de *posição*. Obviamente, essa é uma ilustração

¹⁰ Para uma aplicação desse ferramental em análises de performances musicais, ver Lemos (2019) e Lemos e Lemos (2023).

muito grosseira, já que diversos outros fatores também estão em jogo. Entretanto, ela nos mostra o proveito dos *foremas* à análise mais detalhada.

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

Além disso, pode-se pensar nos *foremas*, assim como com as correlações entre intensidade e extensidade, em uma perspectiva mais abrangente do ponto de vista temporal. Em outras palavras, em vez de se pensar em uma performance musical específica, como vínhamos sempre ilustrando nos exemplos, podemos considerar características das performances musicais através dos tempos. Uma possível perspectiva analítica nesses termos poderia ser a investigação de determinado uso performático em diferentes momentos históricos, como na comparação entre gravações distanciadas temporalmente. Por exemplo, a gravação de um violonista do início do séc. XX e um do início do séc. XXI tocando a mesma obra. A despeito das diferenças de recursos tecnológicos disponíveis a cada registro (instrumentos, cordas, microfones etc.), muitas escolhas nas mobilizações performáticas estão disponíveis aos dois intérpretes, como andamentos, fraseados, articulações etc. Com isso, é possível vislumbrar os elementos que se mantêm ou se contrastam nesses fazeres e, assim, depreender os impactos tensivos aí codificados e os vetores de ganho e perda de intensidade tensiva através dos tempos. Nesse caso, um elemento performático pode estar sendo utilizado pela primeira vez na gravação do início do séc. XX (alto impacto), enquanto esse mesmo elemento na gravação do início do séc. XXI pode ser considerado um uso comum (baixo impacto).¹¹

Dessa forma, a colocação em perspectiva de duas *práxis* pode elucidar como um determinado elemento discursivo se relaciona com o ato no qual está inserido e também sua relação com outra(s) *práxis*. Assim, o elemento convocado no discurso pode ser um lugar-comum, um uso inovador, uma forma inabitual, um elemento que está caindo em desuso etc. Isto posto, percebe-se a incoerência de apreciar uma determinada *práxis* a partir dos valores de outra. Aproveitando a ilustração sobre a comparação de duas gravações, seria como tomar os mesmos critérios valorativos atribuídos para a gravação do início do séc. XXI para apreciar as gravações do início do séc. XX. Aquele que, nos dias de hoje, por exemplo, ouvisse Andrés

¹¹ Para mais exemplos do uso dos *foremas* para análises ao longo do tempo, ver Lemos e Lemos (2023).

Segovia, ícone do violão solo no séc. XX, acreditando estar diante de um contemporâneo, poderia avaliar sua performance como anacrônica.

Desse modo, ao contextualizar determinada performance em seu momento histórico, sua cena enunciativa, o analista considerará os valores de base que organizam essa realização (seu *elã*). Da mesma forma, quando são considerados os ganhos e perdas de intensidade tensiva de algum uso performático através dos tempos, tem-se a perspectiva desses vetores em uma escala mais alargada, ou seja, se esse uso teve um paulatino (direção) ou súbito (posição) ganho de intensidade no decorrer histórico e é incorporado na práxis; ou, pelo contrário, se o uso teve um paulatina ou súbita perda de intensidade e caiu em desuso em uma determinada práxis, tornou-se obsoleta. Em última instância, ao traçar essas movimentações vetoriais de uma prática ao longo do tempo, explicita-se também a própria movência dos seus valores de base (*elã*), como explica Fiorin (2010, p. 64), “a práxis regula, na sincronia e na diacronia, as grandezas utilizadas pelo discurso”.

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

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

Quadro 1 – Relação entre os três *foremas* e as quatro subdimensões
(fonte: Zilberberg, 2006, p. 175)

Ao cruzar *foremas* e dimensões, o quadro acima fornece um modelo minucioso de descrição que busca captar as dinâmicas, instabilidades, perspectivas e movências do sentido, como se pode ver ao considerar as possibilidades nas interseções das subdimensões de intensidade (andamento e tonicidade) e extensidade (temporalidade e espacialidade) com os três *foremas*. Determinados descritores podem ser mais ou menos pertinentes a depender da proposta investigativa bem como da(s) linguagem(ens) em questão.

Retomemos o exemplo tratado anteriormente, sobre um trecho composicional com acordes repetidos executados em uma textura densa, tocado em dinâmica forte, agora de posse do esquema visual disposto na tabela acima. Na relação das subdimensões da intensidade (andamento e tonicidade) com o elã, têm-se os valores rapidez e lentidão (andamento), assim como de tonicidade e atonia (tonicidade), ou seja, sua velocidade e tonicidade tensiva. Em nosso exemplo, como já apontamos, o trecho musical partiria então de um elã sobre uma base sensível de alta tonicidade e velocidade tensiva. Na relação com a direção, tem-se a mobilização dessa velocidade e tonicidade através da aceleração ou da desaceleração e também do processo de tonificação ou atonização. Reiterando que as subdimensões da intensidade (andamento e tonicidade) se correlacionam sempre em movimento convergente. Aqui, vislumbra-se um gradual processo de alteração da base sensível da composição, do seu elã, que pode ocorrer por um crescendo ou decrescendo dinâmico, pela alteração da textura musical, mais densa ou mais rarefeita, entre diversas outras possibilidades como por alterações harmônicas, rítmicas, técnicas instrumentais, a depender das categorias consideradas no percurso analítico.

Dois pontos valem ser sublinhados aqui, o primeiro é que as categorias apresentadas acima foram consideradas em separado apenas para facilitar a exposição. No entanto, o analista deverá considerar seu objeto como um todo de sentido, ou seja, na resultante vetorial dos elementos elencados como pertinentes. Isso porque, no exemplo, na conjugação das categorias mencionadas acima (textura e dinâmica), suas movimentações não precisam necessariamente convergir, podem também serem divergentes, isto é, um crescendo dinâmico e uma gradual dilatação da textura, ou o inverso, isso sem considerar ainda outras instâncias que poderiam ser relevantes na análise do objeto. Nesse caso, para uma consideração mais abrangente que contemplasse o todo de sentido, precisaríamos de mais contexto analítico, como na relação desse trecho com o todo, na possibilidade de considerar outros elementos/matizes pertinentes à análise, além do próprio intuito demonstrativo do analista.

O outro ponto diz respeito a como as movimentações tensivas criam saliências discursivas (maiores ou menores, abruptas ou paulatinas). Isso porque não obrigatoriamente ocorrerá um maior impacto, do ponto de vista de surpresa, quebra de expectativa, comoção, através de um maior aceleração e tonificação tensiva. Como já mencionamos, será necessário considerar seus valores de base, ou seja, acelerar uma grandeza que já está acelerada (recrudescimento) é bem diferente de acelerar uma que está desacelerada (restabelecimento). O mesmo vale para as desacelerações, isto é, desacelerar o acelerado (atenuação) não é o mesmo que desacelerar o desacelerado (minimização – ver figura 5 acima).

Por fim, na relação com a posição tem-se o efeito de adiantamento e retardamento sobre a velocidade, estar à frente ou atrás da velocidade de base ou, nos termos de tonicidade, o efeito de superioridade e inferioridade, estar com valores superiores ou inferiores da

tonicidade de base. Esse é o caso onde consideramos ocorrer um piano súbito em nosso exemplo, isto é, uma mudança súbita nos valores de base considerados (acordes tocados em dinâmica forte). Aqui teríamos um abrupto retardamento da velocidade tensiva e, em correlato convergente, uma abrupta inferioridade da tonicidade. Em termos de saliência discursiva, considerando a terminologia apresentada no quadro de Tatit (2019) (figura 5), ocorreria uma repentina atenuação.

Nas correlações possíveis entre os foremas e as subdimensões de extensidade (temporalidade e espacialidade) as considerações serão parecidas com as vistas até aqui, ou seja, têm-se os valores de base (elã), mudanças graduais (direção) e mudanças abruptas nesses valores de base (posição), todavia, agora com descritores pertinentes à percepção espacial e temporal na enunciação. Nesse sentido, do ponto de vista temporal existe um *continuum* de possibilidades entre as percepções de brevidade vs. longevidade (elã), foco vs. apreensão (direção) e anterioridade vs. posterioridade (posição). Na percepção espacial enunciativa os descritores serão deslocamento vs. repouso (elã), abertura vs. fechamento (direção) e exterioridade vs. interioridade (posição). Vale reiterar que o eixo da extensidade é regido pelo da intensidade. Assim, como vimos no tópico 3, a percepção espacial e temporal enunciativa estará condicionada pela relação/tensão estabelecida com o eixo da intensidade, em outros termos, essa percepção ocorrerá de acordo com o engajamento sensível do sujeito da enunciação.

A tabela acima procura traçar as movimentações de sentido a despeito de qual seja a linguagem em foco, isto é, trata-se de um projeto que faz o levantamento das possibilidades de sentido de uma forma geral a partir de um maior grau de abstração. Desse modo, é esperado que determinadas linguagens construam seus sentidos com predominância em percepções enunciativas do espaço e/ou do tempo, ou mesmo na pertinência de investigação de apenas uma ou outra. No caso da música, por exemplo, se consideramos apenas o aspecto sônico de uma performance musical, possivelmente a percepção temporal da enunciação seja mais pertinente numa descrição analítica nesses termos, ainda que possamos argumentar pela categoria de espaço também. No entanto, se consideramos uma performance para além dos sons musicais, com considerações também em relação as gestos corporais, expressões faciais, olhares, ambiente onde ocorre a performance, entre outras categorias, a questão espacial poderá ser tão relevante quanto a temporal no intuito da apreensão global de sentido do enunciado, isto é, no tratamento da performance musical enquanto um objeto sincrético.

Apesar de os descritores apresentados na tabela nos oferecerem uma ideia geral das possibilidades de avaliação das oscilações de sentido, é preciso levar em conta as especificidades da linguagem em questão, já que as linguagens se constroem sobre diferentes paradigmas espaciais e temporais. Nesse sentido, a atribuição dos impactos

sensíveis das grandezas discursivas bem como na qualificação de suas movimentações dependem invariavelmente também das especificidades de determinada linguagem. Aqui reside, a nosso ver, uma das grandes contribuições do projeto tensivo. Isto porque a perspectiva tensiva não ditará como determinada linguagem cria impacto discursivo, por exemplo. Só será possível atribuir os valores discursivos dessa linguagem a partir de seus instrumentos específicos de análise. Podemos assim imaginar que, se na linguagem musical alterações de dinâmica produzem variações de impacto, na pintura esse mesmo tipo de flutuação de intensidade pode ser obtido pelo trabalho com as cores, por exemplo. Fernandes (2014) comenta assertivamente a esse respeito ao indicar o proveito da aproximação entre semiótica e música. Todavia, poderíamos estender essas considerações para o encontro da semiótica com qualquer outra linguagem.

A semiótica musical não precisa, portanto, reinventar a análise musical e a musicologia, como que se fundasse uma nova e inédita ciência. Antes, do nosso ponto de vista, há muito mais a ganhar aliando-se às ciências que procuram desvendar o sentido dos objetos do que afastando-se delas. A semiótica pode ser, para a música, uma ferramenta poderosa para a compreensão do discurso, mas nunca substituirá o estudo da harmonia, da forma, do contra-ponto (sic), entre outras áreas não concorrentes, mas complementares (Fernandes, 2014, p. 77).

Sendo assim, o esquema e a metalinguagem tensiva compõem-se com o ferramental analítico já consagrado na teoria musical e oferece meios de detalhar aspectos antes deixados em relativo segundo plano nas preocupações dos estudiosos da música.

Considerações finais

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

As categorias performáticas elencadas durante o texto também poderiam ser mais exploradas e aprofundadas, tanto se consideradas isoladamente como em um âmbito comum de comparação e relação entre diferentes aspectos da performance, perspectiva essa que salienta o proveito na utilização de uma metalinguagem comum para as diferentes categorias performáticas e níveis de análise, além de responderem por aspectos sincrônicos e diacrônicos do enunciado. Ainda assim, ficam colocados em evidência os instrumentos de análise que, em conjunto com as próprias ferramentas já utilizadas na área musical, formam uma consistente

base teórico-metodológica disponível às mais variadas demandas/problemáticas da área musical. Enfim, os argumentos pela pertinência e operacionalidade do instrumental tensivo aplicado à performance musical buscam fortalecer a própria constituição de uma cientificidade na área musical em consonância com as novas demandas investigativas de um objeto complexo e dinâmico quanto a performance musical.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.

CARMO JR., José Roberto. *Melodia e prosódia: um modelo para a interface música/fala com base na análise comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12112007-141109/fr.php>. Acesso em: 27 set. 2024.

CÉSAR, Marina Maluli. *Texto sonoro e partitura gráfica: aspectos intersemióticos e enunciativos*. 2017. 241 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-07062017-083301/pt-br.php>. Acesso em: 27 set. 2024.

FERNANDES, Cleyton Vieira. *Semiótica musical: princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção*. 2014, 205f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02062015-165108/publico/2014_CleytonVieiraFernandes_VOrig.pdf. Acesso em: 27 set. 2024.

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

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

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973 [1966].

LEMOS, Caio Victor de Oliveira. Performance musical como discurso: proposta de análise. *Revista Vórtex*, v. 7, n. 1, p. 1-31, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/2687/1783>. Acesso em: 19 jun. 2024.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira; LEMOS, Carolina Lindenberg. A práxis da performance violonística: três gravações de “Omaggio a Boccherini”, de Tedesco. *Revista Vórtex*, Paraná, v. 11, n. 1, p. 1-38, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/7440/5402>. Acesso em: 19 jun. 2024.

LEMOS, Carolina Lindenberg. A transversalidade das categorias tensivas no tratamento da expressão. In: SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; PORTELA, Jean Cristtus; DONDERO, Maria Giulia (org.). *Linguagens sincréticas: novos objetos, novas abordagens teóricas*. Campinas: Pontes, 2021, p. 67-86.

MANCINI, Renata. Condições semióticas do sensível: aprofundamentos da abordagem tensiva – aula 2. 2020b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nQyhsIKh_k0&t=1612s. Acesso em: 20 jun. 2021

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

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

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

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

ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. *Galáxia*, n. 13, p. 13-28, 2007.

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