

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GUSTAVO CARDOSO BONIN

**Por uma enunciação musical:
a profundidade tensiva e as espessuras da presença**

São Paulo

2023

GUSTAVO CARDOSO BONIN

**Por uma enunciação musical:
a profundidade tensiva e as espessuras da presença**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutorado em Música. Área de Concentração: Processos de Criação Musical. Linha de Pesquisa: Sonologia: criação e produção sonora. Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Bonin, Gustavo Cardoso
Por uma enunciação musical: a profundidade tensiva e
as espessuras da presença / Gustavo Cardoso Bonin;
orientador, Silvío Ferraz Mello Filho. - São Paulo, 2023.
380 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Enunciação Musical. 2. Identidade e Percepção
Musical. 3. Gisèle Brelet. 4. Semiótica Tensiva. 5.
Transdução Criativa. I. Ferraz Mello Filho, Silvío. II.
Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Banca examinadora

Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho

Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. José Henrique Padovani Velloso

Departamento de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

Departamento de Linguística e Semiótica da Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Verónica Liliana Estay-Stange

Université Paris-Cité

Julgamento: _____ Assinatura _____

para Renata e o fundo de rio que nos conduz

Agradecimentos

Agradeço aos professores e pesquisadores que fizeram parte deste grande ciclo de pesquisa. Agradeço a meu orientador Silvio Ferraz por oferecer uma abertura sempre muito generosa para a investida interdisciplinar que se deu neste trabalho. A Diana Luz Pessoa de Barros e José Henrique Padovani pelas ricas contribuições na etapa de qualificação do doutorado. À gentileza da leitura e à presença dos membros que compõem a banca de defesa, Rogério Costa, José Henrique Padovani, Ivã Carlos Lopes e Verónica Estay-Stange.

Agradeço aos amigos que me ajudaram ativamente no percurso do doutorado. A Rodrigo Borges pela parceria nas composições e nas análises de áudio; a Thierry Barbot por ter me ajudado a comprar os livros de Gisèle Brelet na França; a Marcelo Barbosa, pelas conversas sobre Bergson e a *duração*; a Micael Antunes pelas conversas sobre música, áudio e pelas composições compartilhadas neste período; a Camille Laurent pelas criações feitas em parceria; a Juliana di Fiori Pondian pelas composições compartilhadas e pela ajuda nas ideias de impressão dos livros da tese; a Rafael Leite pelas ajudas na secretaria do CMU-USP.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – Processo 2020/02326-4) pelo financiamento de pesquisa, sem o qual não seria possível a dedicação necessária ao trabalho do doutorado.

Agradeço aos companheiros de vida:

aos da família e aos amigos de longa data, aos meus pais Sílvia e Max, às minhas irmãs, Marina, Lara e Vitória, a Gabriela Bruel e família Bruel, a Guilherme Raggi.

aos amigos do Capim Novo e aos professores de música, a Gabriel Xavier, Maíra Alves, Rafael Costa, Joachim Emidio, Adriano Aprigliano, Micael Antunes, Camille Laurent, Rodrigo Borges, Simone Cit, André Egg, Matheus Bitondi, André Ribeiro, Alex Buck, Rodrigo Lima, Maurício de Bonis, Paulo de Tarso Salles e Silvio Ferraz.

aos amigos e professores do GesUsp, Taís Oliveira, Matheus Mafra, Lucas Shimoda, Ana Noronha, Clarissa Monteiro, Leonardo Reitano, Lucas Porto, Eduardo Prachedes, Caio Oliveira Lemos, Carolina Lindenberg Lemos, Norma Discini, Waldir Beividas, Elizabeth Harkot de LaTaille, Eliane Soares Lima e Ernani Terra.

aos destinadores, Gilberto Mendes, Luiz Tatit, Claude Zilberberg e agora Gisèle Brelet.

Aos meus filhos Ben e Oli, que crescem igual alface e descortinam a *passagem do tempo*.
À Renata Mancini, que já *conhecia mil dias antes*.

Resumo

Esta pesquisa se situa na intercambialidade que há entre *invenção* e *interpretação*, apontando um modo de enfrentar as questões da *enunciação musical*. Para compreender como a *percepção musical* está sujeita às cristalizações e metamorfoses das *identidades musicais*, nos valem do contato interdisciplinar das ideias da musicóloga e esteticista Gisèle Brelet, assim como de outros autores de música, com as propostas da abordagem tensiva da semiótica discursiva. Propomos que a análise do ato e da subjetividade que caracterizam a identidade dos sujeitos musicais passa por compreender como a *profundidade* e a precedência sensível dos sujeitos marcam ou acentuam os diferentes níveis do que chamamos de *espessuras* da enunciação musical. Sugerimos três espessuras: a da existência, a da pertinência e a das figuras musicais, que procuram dar conta das grandes questões que caracterizam as especificidades da enunciação musical. Para exemplificar a operacionalidade da proposta, procuramos oferecer uma diversidade de exemplos que pertencem tanto às práticas musicais artísticas quanto às práticas de pesquisa em música. Escolhemos as obras *Choros nº 6*, de Heitor Villa-Lobos, *Prélude nº 6 (... Des pas sur la neige)*, de Claude Debussy, *Pas de Cinq*, de Mauricio Kagel e *Mycenae-Alpha*, de Iannis Xenakis, e as quase-teses ou quase-livros de Silvio Ferraz (2007), Valéria Bonafé (2016) e Francisco Lauridsen Ribeiro (2019). Por fim, apresentamos o modo como as questões da enunciação musical influenciam meu modo de compor música. A partir de uma escrita leve, íntima e mais próxima da oralidade, escrevi um livro de artista que trabalha com a ideia de *transdução criativa* que é transversal aos processos inventivos das peças que compus no período do doutorado.

Palavras-chave: Enunciação Musical; Identidade e Percepção Musical; Gisèle Brelet; Semiótica Tensiva; Transdução Criativa.

Abstract

This research is situated in the interchangeability that exists between *invention* and *interpretation*, pointing to a way to face the issues of *musical enunciation*. To understand how *musical perception* is subject to the crystallizations and metamorphosis of *musical identities*, we make use of the interdisciplinary contact of the ideas of musicologist and aestheticist Gisèle Brelet, as well as other music authors, with the proposals of the tensive approach of discursive semiotics. We propose that the analysis of the act and the subjectivity that characterize the identity of musical subjects passes through understanding how the *depth* and the sensitive precedence of the subjects mark or accentuate the different levels of what we call the *thicknesses* of musical enunciation. We suggest three thicknesses: that of existence, that of pertinence, and that of musical figures, which seek to account for the major issues that characterize the specificities of musical enunciation. To exemplify the operability of the proposal, we intend to offer a diversity of examples that belong both to artistic musical practices and to research practices in music. We chose the works *Choros nº 6*, by Heitor Villa-Lobos, *Prélude nº 6 (... Des pas sur la neige)*, by Claude Debussy, *Pas de Cinq*, by Mauricio Kagel and *Mycenae-Alpha*, by Iannis Xenakis, and the quasi-theses or quasi-books by Silvio Ferraz (2007), Valéria Bonafé (2016) and Francisco Lauridsen Ribeiro (2019). Finally, we present how issues of musical enunciation influence my way of composing music. From a soft, intimate writing that is closer to orality, I wrote an artist's book that works with the idea of *creative transduction* that is transversal to the inventive processes of the pieces I composed during the doctoral period.

Keywords: Musical Enunciation; Perception and Musical Identity; Gisèle Brelet, Tensive Semiotics; Creative Transduction.

Sumário

Introdução	1
------------	---

----- Parte I -----

Capítulo I – Premissas do Sujeito Musical	10
--	-----------

1.1 Premissas amplas	11
1.1.1 Os sentidos na música	24
1.2 Premissas restritas	45
1.2.1 Acordos, Presença e Existência	79

Capítulo II – Enunciação Musical	85
---	-----------

2.1 Acordos musicais	89
2.1.1 Doação sensível	108
2.2 Existência musical	135
2.2.1 A ilusão cíclica	151
2.2.2 Espessura da existência	158
2.2.3 Espessura da pertinência	173
2.2.4 <i>quase-teses ou quase-livros</i>	197
2.3 Presença musical	206
2.3.1 Espessura das figuras	220
2.3.2 Aparato de <i>foremas</i>	250
2.3.3 <i>Choros nº6</i>	265
2.3.4 Porções do devir	282

Considerações finais	286
-----------------------------	------------

Referências	293
--------------------	------------

Glossário	301
------------------	------------

----- Parte II -----

Livro de Artista - *transdução criativa*

<i>Transdução</i>	1
<i>Transdução criativa</i>	10
<i>Contínuo de transduções</i>	58

Introdução

Somos musicista e semioticista ao mesmo tempo. Uma união que nos leva à tensividade e à intercambialidade que há entre *invenção* e *interpretação*, operações centrais que apontam para as questões relativas à *percepção musical* que, por sua vez, se submete à *identidade musical*.

Para enfrentar uma pesquisa interdisciplinar, optamos por dar vazão à perspectiva do sujeito musical. Tomamos o ponto de vista do musicista, partindo das direções propostas pela musicóloga, pianista, esteticista e filósofa francesa Gisèle Brelet, e de outros autores da área que já lidaram com as mesmas questões. Em paralelo, apresentamos caminhos de análise que foram construídos pela via da semiótica discursiva que estão, até certa medida, camuflados em nosso estilo de escrita. Essa estratégia é uma homenagem às parábolas e à argumentação figurativa de Paolo Fabbri, semioticista que tristemente nos deixou há pouco.

Nosso maior desafio nesta tese foi encontrar uma justa medida na escrita para que o musicista e o semioticista se sentissem acolhidos. Sabemos que é impossível fazer uma fusão completa do pensamento desses dois leitores, pois cada um tem não apenas as suas especificidades epistemológicas, mas também um estilo de argumentação característico. Dessa maneira, para não exagerar no uso das categorias semióticas, que são muitas e que possuem pouca sedimentação nas áreas da música, pedimos um pouco de paciência ao semioticista, pois iremos usar as categorias de análise como se pertencessem ao fluxo da escrita, a uma espécie de “naturalidade” de um estilo de redação que tentará contemplar mais a perspectiva musical e artística. Porém, salvo engano, nenhum uso foi impensado e tentamos aprofundar um ou outro assunto na medida da necessidade. Ao mesmo tempo, pedimos a perseverança dos musicistas com as incursões teóricas mais densas na perspectiva que propomos, e sua generosidade para entender o caráter ecumênico e, até certo ponto, permeável das ideias sobre a enunciação musical.

Para discutir as questões da invenção e da interpretação, nos aproximamos dos principais vetores da *enunciação* – dependência entre sujeito da enunciação (bifurcado em enunciador e enunciatário) e objeto-enunciado – e dos caminhos abertos recentemente pela abordagem tensiva desenvolvida por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille. A tensividade nos dá a oportunidade de entender como os aspectos sensíveis da percepção musical orientam a *profundidade* e as *espessuras* do projeto enunciativo do sujeito da enunciação (musical).

Para os/as musicistas, pesquisadores e inventores, decidimos fundamentar nosso caminho em busca de uma enunciação musical a partir dos escritos de Gisèle Brelet. O arco de suas três principais obras constrói uma proposta de enunciação musical: i) no seu primeiro livro, *Esthétique et Création Musicale* (1947), a autora apresenta os imperativos estéticos mais gerais que conduzem a invenção e criação musical pela ótica do compositor; ii) na segunda obra, seus dois grandes tomos de *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique* (1949), Brelet explora a complexidade perceptiva do ato musical, em que se fundem num só corpo os seres do compositor, do intérprete e do ouvinte; iii) no terceiro livro, *L'interprétation Créatrice: l'exécution et l'œuvre* (1951), a autora procura descrever a criatividade inerente ao papel do intérprete no processo de montagem, “tradução” e execução das obras musicais.

Veremos que uma das maiores contribuições de Gisèle Brelet, ainda não completamente aproveitada pela reflexão musical, foi explicitar como a diferença entre níveis de profundidade das categorias musicais mais canônicas revela a subjetividade musical que está implicada nos atos onde experienciamos as obras e o ser musical.

La forme musicale incarne l'acte pur du sujet qui se pose lui-même
(Gisèle Brelet)

O percurso completo da tese se dá na passagem de uma investida mais geral e globalizante para uma investigação mais específica e particularizante da enunciação musical. Seguiremos um caminho que parte de uma enunciação *extensa*, colocando em jogo as cristalizações e metamorfoses da práxis sonoro-musical, para uma enunciação *intensa*, que leva em conta as projeções dêiticas (pessoa, tempo e espaço) do sujeito da enunciação.

Segmentamos a tese em duas grandes partes. A primeira, composta pelos capítulos um e dois, diz respeito ao desenvolvimento teórico da tese, enquanto a segunda parte, o livro de artista, corresponde às criações musicais que foram realizadas no período do doutorado. No primeiro capítulo, **premissas do sujeito musical**, faremos uma apresentação mais abrangente de todas as questões que serão enfrentadas na tese. Dividimos em premissas amplas e premissas restritas, que se desenvolvem a partir de um processo de densificação teórica.

Nas **premissas amplas**, iremos expor as questões coletivas e canônicas do sujeito musical, como a sua emancipação em relação aos sujeitos das outras linguagens artísticas; a efemeridade do seu ato enunciativo; e as especificidades do modo como produz sentido. Trouxemos um diálogo entre as discussões estéticas e musicológicas de Gisèle Brelet, Enrico Fubini, Jean-Jacques Nattiez e de outros autores da música, sempre intercalados com questões da semiótica discursiva. Fizemos uma primeira distinção importante para a enunciação musical que corresponde à diferença entre os *atores* da enunciação musical, como “Marisa Rezende”, “Villa-Lobos”, “Orquestra Sinfônica de Bahia”, “ouvintes de rádio” etc., sejam coletivos ou individuais, que recobrem os *actantes* da enunciação musical – que são funções – como *compositor, intérprete, ouvinte e pesquisador de música*. Na

esteira dessa distinção, indicamos a amplitude e a permeabilidade que há entre as práticas musicais artísticas e as práticas de reflexão em música.

Nas **premissas restritas**, apresentaremos uma primeira síntese das ideias mais centrais de Brelet sobre o *ser musical* e o *tempo musical*. Ao mesmo tempo, iremos mostrar como Claude Zilberberg se vale também da influência da autora para propor suas categorias da abordagem tensiva. Iniciamos, nesse ponto, a apresentação da mescla entre os pensamentos dos dois autores, Brelet e Zilberberg, que fundamentam a maior parte da nossa pesquisa. Com essa aproximação inicial, começamos a tratar do modo como os aspectos sensíveis do sujeito musical constroem a *profundidade* (*aproximação* e *afastamento*) que marca de modo específico os estratos das três *espessuras* da enunciação (musical): i) a da existência; ii) a da pertinência; iii) a das figuras. Por fim, trazemos uma breve exposição da ampliação mais recente da abordagem tensiva que diz respeito às dinâmicas do *corpo semiótico*.

No segundo capítulo, a **enunciação musical**, desdobraremos as questões que foram apresentadas nas premissas do sujeito musical. Dividimos o capítulo em três seções que correspondem aos *acordos musicais*, à *existência musical* e à *presença musical*. Em cada seção, apresentamos exemplos musicais de diferentes tipos, que procuram concretizar as nossas discussões teóricas. Optamos pela divisão em três seções para que houvesse um encadeamento mais gradual do que, em termos gerais, chamamos de *presença musical*.

Nos **acordos musicais**, trataremos dos contratos que se estabelecem entre enunciador-musicista e enunciatário-ouvinte, sejam eles de *confiança* (relação sujeito – sujeito), sejam eles de *crença* (relação sujeito – objeto). Apresentaremos questões musicais que levam em conta tanto os aspectos inteligíveis como os sensíveis das relações *fiduciárias* (crer e não-crer) e *veridictórias* (ser e parecer), apresentando quatro exemplos musicais que explicitam diferentes situações enunciativas.

A diferença da relação entre sujeitos e a relação entre sujeito e objeto nos levará a falar sobre as dinâmicas em que há confrontos e confluências entre as partes envolvidas nos acordos musicais. Veremos como há uma mudança de *confiança* que se estabelece a partir da virada de paradigma que levou o sujeito musical da *nota ao som*; como uma cena cotidiana da internet, em que há um instrumento musical desconhecido (o *qin*), nos mostra possíveis modulações de *confiança* e *crença*; como a *confiança* em determinadas instituições que promovem eventos musicais e artísticos pode modular ou ser modulada

pela *crença* na peça *Pas des cinq*, de Mauricio Kagel; e, por fim, como se dá a *doação sensível* implicada na *crença* sensível e estética que o sujeito estabelece com a obra musical.

Na subseção da ***doação sensível***, tomamos como base um pensamento muito sutil de Brelet sobre a *fruição* ou *posse* musical, que diz respeito ao modo como o sujeito musical pode se engajar sensivelmente nos elementos que constituem a experiência das obras musicais. Para lidar com a *doação sensível*, escolhemos o *Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige)*, de Claude Debussy. A análise da peça de Debussy nos dá a oportunidade de mostrar a operacionalidade da noção de *arco tensivo* de Renata Mancini, que diz respeito a um perfil sensível de base que se constitui em caminhos que vão para os picos ou saliências e caminhos que vão para os vales ou passâncias. O desenho do arco tensivo foi construído a partir do conjunto de forças concorrentes que compõem as camadas sonoras da peça. A interação das forças na obra nos levou a falar de uma *força de contenção* que impede o excesso e a extinção das tensões em jogo. Também comparamos nossos resultados com duas técnicas de análise de áudio, as *matrizes de autossimilaridade* e a *curva de novidade*.

Na ***existência musical***, iremos apresentar uma mescla entre os pensamentos de Gisèle Brelet, Iannis Xenakis, Claude Zilberberg e Jacques Fontanille para propormos um mecanismo temporal mínimo da existência musical, tendo em vista o modo como os elementos musicais *virtualizados* são *atualizados*, *realizados* e *potencializados* nos atos musicais. Chamaremos esse mecanismo de ***espessura da existência***, nome da segunda subseção da existência musical. Ele nos dará a oportunidade de apreender um programa narrativo de base de uma determinada existência musical em questão, que diz respeito à relação mais global entre enunciador-musicista e enunciatário-ouvinte, e também revelar os programas narrativos de uso que correspondem às etapas internas à existência musical focalizada, ou seja, aos processos criativos do compositor e do intérprete, à produção e circulação das obras musicais, às práticas de escuta, de crítica e pesquisa em música etc.

Para desenhar uma existência musical, iremos dizer que, a princípio, é importante destacar o caráter realizado de um *texto musical* qualquer, seja ele mais canônico (*instrumento musical*, *performance musical ao vivo*, *partitura* ou *áudio musical*), seja ele menos convencional (entrevista, palestra, rascunhos, diários, relatos etc.), para, depois, compreender como os outros textos que participam dessa existência específica são predicados como musicais. Cada desenho de uma existência musical nos mostra o que chamamos de situações enunciativas.

Para exemplificar a espessura da existência, trazemos a peça *Mycenae-Alpha* (1978), de Iannis Xenakis. Refletimos sobre quatro situações enunciativas que nos oferecem caminhos de investigação da existência musical implicada na obra. A relação entre os actantes e atores musicais em jogo nos revelou modos de interação que preveem certas coerções e liberdades que podem confirmar ou modular as existências mais canônicas da enunciação musical.

Na subseção seguinte, trataremos da **espessura da pertinência**, que irá apresentar as reflexões que levam em conta o modo de organizar os *corpora* musicais. Iremos mostrar como os diferentes “tamanhos” dos textos musicais nos oferecem distintas questões identitárias a serem discutidas. Podemos depreender uma identidade musical indo *rumo às coisas* (signos, textos-enunciados e objetos) ou *rumo à vida* (práticas, estratégias e formas de vida), como nos mostra Verónica Estay-Stange com base nas ideias inaugurais de Jacques Fontanille sobre os diferentes limites da imanência textual. Os polos extremos de cada direção compõem o contínuo da espessura da pertinência, esta que será marcada pela *profundidade* dos sujeitos musicais.

Para exemplificar a diferença entre os níveis de pertinência dos textos musicais, nos valem de alguns casos da prática de música experimental, contemporânea ou atual. A música nova nos dá uma visada mais explícita das distinções de pertinência, pois é natural que ela procure ampliar os limites textuais mais cristalizados pela práxis musical. Por fim, iremos trazer três *quase-teses* (ou *quase-livros*) defendidas por Silvio Ferraz (2007), Valéria Bonafé (2016) e Francisco Lauridsen Ribeiro (2019) para exemplificar como a direção *rumo às coisas* pode promover uma hibridização entre as formas de vida artística e acadêmica.

Na **presença musical**, iremos tratar das questões identitárias do *vivido*. A partir de uma intensificação da mescla entre os pensamentos de Brelet e Zilberberg, diremos que a presença dos atores e actantes musicais pode ser predicada pela **profundidade** (*aproximação ↔ afastamento*) do seu ponto de vista, isto é, pelos *graus do vivido* que estabelecem um contato mais íntimo ou menos íntimo do sujeito musical com seus textos musicais. É a profundidade correspondente à orientação dos aspectos sensíveis sobre os aspectos inteligíveis que irá marcar as espessuras da enunciação (musical).

Nesta seção, iremos apresentar a **espessura das figuras**, que corresponde a um modo de operacionalizar a diferença de níveis das categorias musicais mais canônicas (som, silêncio, nota, melodia, harmonia, polifonia, timbre, textura, massa e ruído): estratos de

figuras que vão da superfície *figurativa* ao fundo *figural*. Para cada categoria musical, esboçamos um caminho que nos leva da superfície ao fundo e vice-versa, sempre nos valendo das proposições sugeridas por Gisèle Brelet.

A espessura das figuras nos dará a oportunidade de tratar da face mais *intensa* da enunciação musical, nos levando para a subseção do *aparato de foremas*. Apresentaremos um caminho para depreender a maneira pela qual o sujeito musical compõe a sua dêixis enunciativa, ou seja, o modo de projetar-se temporalmente e espacialmente nos textos musicais. Para exemplificar o aparato tensivo da enunciação musical, mostraremos como encontrar estratégias confluentes ou divergentes entre as figuras da superfície figurativa e as figuras do fundo figural na obra orquestral *Choros n° 6*, de Heitor Villa-Lobos. Teremos a oportunidade de revelar com mais clareza a diferença entre os níveis de figuras e, a partir disso, depreender os traços da *temporalidade* e da *espacialidade* que constroem a face *intensa* da identidade *actancial* e *atorial* do sujeito da enunciação musical.

O modo como seccionamos a tese busca dar conta da enunciação musical que cobre as grandes questões da linguagem e, principalmente, do sujeito musical. Pode parecer um despropósito de nossa parte aventar uma visada tão vasta, porém, apresentar as grandes vias de acesso às questões da enunciação musical foi o modo que encontramos para suprir uma carência de estudos semióticos sobre o tema e, ao mesmo tempo, reunir as ressonâncias que as discussões sobre a *percepção* e a *identidade* levantadas pelas musicologias e sonologias possuem entre si e com a semiótica discursiva. Apostamos, portanto, na construção de um raciocínio geral sobre a enunciação musical. Isso implica em investidas menos concretas, menos desdobradas e com menos exaustividade analítica. Esperamos poder desenvolver futuramente cada via apresentada nesta tese, a fim de desdobrar as questões relativas à enunciação dentro dos limites da linguagem musical e também nos seus contatos e permeabilidades com outras enunciações artísticas e humanas.

Em suma, para enfrentarmos uma descrição do modo como a *presença musical* se estabiliza e se transforma enunciativamente ao longo da sua história, optamos por apresentar três *espessuras* que são marcadas ou acentuadas pela *profundidade* do sujeito musical. A espessura corresponde à forma metaforizada de lidar com a estratificação gerativa do sentido de Louis Hjelmslev, ou seja, o modo como o sentido se constrói depende de uma diferença de níveis ou de estratos mais *extensos* e *globalizantes* ou mais

intensos e particularizantes. A profundidade nos oferece uma maneira de tratar os graus *vivid* fenomenologicamente pela presença (musical). Esses graus, mais fortes ou mais fracos, são os que marcam ou acentuam em ato os estratos específicos de cada espessura da enunciação, nos revelando uma maior ou menor intimidade da subjetividade musical.

Esperamos que os leitores possam se sentir acolhidos em alguma parte da tese, na medida em que o nosso maior desafio e desejo é o de que a ênfase recaia sobre as permeabilidades do contato interdisciplinar. Não é uma tarefa fácil, mas decidimos arriscar.

<ÿ>

No **livro de artista**, meu memorial de *transdutor*, apresentei minhas músicas ou quase-músicas que foram compostas no período do doutorado, de 2019 a 2022. Chamei o “livrinho” que compõe a parte II da tese de *transdução criativa* e o dividi em três pequenas partes: *transdução*, *transdução criativa* e *contínuo de transdução*.

Na primeira parte, falo do empréstimo que faço do modo como Paolo Fabbri liga o conceito de transdução aos *estudos da tradução*. Levanto uma breve discussão sobre a maneira como a música parece servir como um modelo de transdução figural, a partir das reflexões de Gisèle Brelet, Silvio Ferraz, Claude Zilberberg e Jacques Fontanille.

Na segunda parte, apresento uma descrição dos meus processos criativos em cada peça, sem camuflar o fato de que a descrição é uma reconstrução da memória, do que lembro dos atos criativos. Nesse ponto, mostro como faço a transdução dos meus textos de partida, às vezes um poema, um conto, uma reforma trabalhista, um algodão, uma bugiganga etc., nos textos de chegada, ou seja, nas peças propriamente ditas. Cada transdução tem maneiras específicas de traduzir as superfícies figurativas e os fundos figurais dos textos de partida, mas, costumo sempre manter uma mesma direção na transdução que é a que vai do fundo figural à superfície figurativa.

Na terceira parte, faço uma discussão breve sobre a questão do quanto a identidade se mostra una ou múltipla nas invenções e interpretações. Ou seja, em que momento nos deixamos ser mais uno que múltiplo ou mais múltiplo que uno nas invenções e interpretações? Trago uma citação de Ignácio Assis Silva para falar da passagem da identidade una para a identidade múltipla e vice-versa. Ao mesmo tempo, discuto como a

transdução e os estudos da tradução podem ser um caminho para compreender quando os textos de partida estão mais presentes ou mais camuflados nos textos de chegada.

Procurei fazer uma escrita leve, íntima e mais próxima da oralidade para tentar explicitar uma prática e um produto acadêmico que vem se tornando bastante comum nas pós-graduações em artes: o livro de artista. Isso entra em ressonância com a hibridização das formas de vida artísticas e acadêmicas, a partir do momento em que o artista passa a ser também um professor e um pesquisador acadêmico. Espero poder contribuir com essa permeabilização crescente entre as práticas de interpretação (análise) e de invenção (criação).

1. Premissas do Sujeito Musical

E quanto à sua origem – **NO COMEÇO ERA A FÁBULA**. E sempre será.
No limite, nada mais há além de *ti*: Tudo é um *tu*. Fábula pura. (Paul Valéry)

A princípio, iríamos explorar o contato e as permeabilidades entre a enunciação da música e as enunciações de outras artes. Esse é um assunto comum nas pesquisas e criações artísticas e é um tema que, motivado pela aceleração tecnológica da contemporaneidade, teve um ápice histórico recente que caminha agora para um novo processo de declínio e cristalização. Iniciamos nossos estudos sobre os objetos sincréticos e as linguagens híbridas a partir da prática de *música cênica* nos limites da prática de música contemporânea e experimental brasileira (BONIN, 2018, 2019 e 2020). No entanto, descobrimos que para falar sobre enunciações híbridas era preciso compreender melhor os ingredientes da mistura antes que se tornem um só no caldo de linguagens dos compartilhamentos sociais vigentes. Por isso, demos um passo atrás e nos voltamos para uma enunciação geral da música, mesmo que seus caminhos mais consolidados pareçam ser desafiados recentemente pela *arte sonora*, pela *música cênica* e pelas *paisagens sonoras*, formas híbridas por excelência que dão diferentes tipos de ênfase e tratamento às formas e forças sonoras e musicais. Não deixaremos de apresentar breves contrapontos entre as formas musicais e as formas híbridas quando lidarmos com a subversão dos mecanismos mais estáveis da enunciação musical.

1.1 Premissas amplas

Optamos por compor uma seção de premissas para que nossas bases epistemológicas e metodológicas sejam mais bem apresentadas. Haverá um *crescendo* de especificidade que se inicia a partir das questões mais amplas e gerais, tratando das interações entre as grandes áreas de pesquisa e criação em música, até nossos alicerces mais restritos e específicos, lugar onde apresentaremos os pontos fixos que fundamentam nossa estrutura argumentativa.

Nosso foco recai sobre o *sujeito musical*. E como há um esforço de novidade no modo de compreender esse sujeito coletivo, achamos importante situar esta tese entre as diferentes áreas de pesquisa e criação em música.

Gisèle Brelet será a principal guia em nossa busca por uma enunciação musical. A autora propõe uma visada estética e filosófica da música a partir da ideia de que nas obras e atos musicais podemos apreender e criar a subjetividade do *ser* ou *sujeito musical*, subjetividade que diz respeito diretamente ao *tempo musical*, da qual se desmembra uma *tripla duração* (BRELET, 1949, p. 50) que corresponde aos *seres* do *compositor*, do *intérprete*¹ e do *ouvinte*. Apesar de nos valermos das categorias e do pensamento de Brelet, não pretendemos nos debruçar demoradamente sobre a densidade e os desdobramentos filosóficos do trabalho da autora. Queremos que as ideias de Brelet sobre a *invenção* e *interpretação* musicais se tornem aplicáveis nos campos de reflexão e criação musical. Para isso, fizemos uma leitura da sua obra a partir da metodologia de análise oferecida pela semiótica discursiva.

Para entendermos como a enunciação musical opera no todo da linguagem, é importante explicitar logo de partida que os *atores da enunciação* musical, como “Marisa Rezende”, “Nelson Freire”, “Abstrai Ensemble”, “Villa-Lobos”, “Orquestra Sinfônica da Bahia”, “domínio público”, “ouvintes de rádio” etc., serão grandezas semânticas, individuais ou coletivas, que recobrirão os *actantes da enunciação* musical, grandezas sintáticas que se bifurcam em *musicista* (*compositor+intérprete*) e *ouvinte*,

¹ Preferimos explorar a polissemia do termo *intérprete*, mesmo que ele seja usado de diferentes maneiras em outras áreas de pesquisa e que, ao mesmo tempo, se ligue à noção greimasiana de *fazer-interpretativo* (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p.), categoria que corresponde ao ato do enunciatário. Também nos referimos ao *actante* que concretiza ou executa as formas sonoro-musicais, podendo ser recoberto por um *ator* individual, dual ou coletivo. Suas equivalências mais comuns na música são *performer*, *músico*, *musicista* e *instrumentista*.

respectivamente, projeções enunciativas na prática artístico-musical do *enunciador-destinador* e *enunciatário-destinatário* (GREIMAS & COURTES, 2008, p. 20, 44, 171 e 132-133). Essa diferença é crucial, pois um mesmo ator musical pode sincretizar, nas manifestações musicais, distintos actantes musicais e um mesmo actante musical pode ser recoberto por distintos atores musicais. Por exemplo, o actante *intérprete* por ser recoberto pelos atores “Odette Ernst Dias”, “Guiomar Novaes” e “Antônio Menezes”, enquanto atores como “Moacir Santos”, “Marisa Rezende” e “Hermeto Pascoal” costumam recobrir os actantes *compositor* e *intérprete* ao mesmo tempo. Assim, podemos tratar de questões relativas às generalidades dos *actantes* ou dos *seres* musicais de Brelet separadas da análise das características específicas das manifestações e *estilos* dos *atores* musicais.

Também lidaremos com a porosidade um pouco incerta e escorregadia entre a enunciação de duas práticas que acreditamos sintetizar todas as práticas musicais: i) as *práticas artísticas da música*; ii) as *práticas de reflexão sobre música*. Isso se dá pelo fato de que, ao longo da história recente e documentável da música, os *atores* musicais transitam com muita frequência entre esses dois campos centrais². Talvez esses trânsitos sejam comuns a todas as linguagens artísticas e é por isso que optamos por tratar também do actante *pesquisador de música* no âmbito da enunciação musical. Aqui, consideraremos o *pesquisador de música* de modo amplo, ligado não apenas às coerções das práticas acadêmicas de pesquisa, mas a todo *actante musical* que manifesta um pensamento sobre a linguagem musical. O pesquisador sempre tende para um *pesquisador-ouvinte* que possui uma escuta instrumentalizada por alguma epistemologia, individual ou coletiva, mas muitas vezes também se sincretiza com o *compositor* e/ou *intérprete*. Dessa maneira, os *papéis enunciativos* (FONTANILLE, 2017a, p. 68) que recobrem esses *actantes* ficam embaralhados nas produções dos *atores* musicais que, por essa razão, constroem uma certa maleabilidade nos modos de existência da enunciação musical, flexibilidade que procuraremos explicitar ao longo da tese. Mas como a hipóstase e univocidade dos nossos *actantes* centrais também são possibilidades que foram estabilizadas historicamente pela linguagem, vale a pena entender tanto as suas especificidades como as suas permeabilidades.

² Ao comentar sobre o caráter *anômalo* da história da música em relação a história de outras artes, Enrico Fubini diz que “a música, mesmo no interior de sua tradição, de um mundo de sons seus, soube disseminar-se e transpor com uma dinâmica muito maior os valores, os estilos, os estilemas, as próprias invenções do mundo da música doura para o da música popular e vice-versa da tradição oral para a acadêmica” (FUBINI, 2019, p. 49).

é sabido que todas as artes chamadas temporais precisam de interpretação para poderem reviver o momento da sua criação. Se a natureza destas artes é a de se desenrolarem no tempo, a sua sobrevivência na história deve ser confiada a uma qualquer forma de grafia que conserva uma imagem da sua vida até o momento em que um intérprete a fará reviver na sua natureza temporal. E este é o caso também da música. Mas aquilo que pode ser uma necessidade torna-se, no caso da música, uma arte adjunta: o intérprete – diretor de orquestra ou executante – compete, por vezes, com o próprio compositor, pelo orgulho da criatividade, e, de todas as formas, é uma figura dotada de autonomia e de grande relevo artístico (FUBINI, 2019, p. 58).

Enrico Fubini é o esteticista da música, amplamente lido no Brasil, que irá anunciar para nós os problemas mais gerais da linguagem, agindo como ponte entre a superfície dos diversos modos de pensar música e as nossas questões mais específicas.

O autor lembra que o pensamento sobre música ao longo da sua história, na diacronia de uma espécie de musicologia *lato sensu*, sempre se valeu de imperativos interdisciplinares ou transdisciplinares (FUBINI, 2019, p. 13-40). Desse modo, as pesquisas em música sempre tiveram como foco não uma disciplina coesa, cujo desenvolvimento coletivo se deu com base em uma gramática compartilhada, mas sim na centralidade do objeto *linguagem musical*. Nos contatos entre áreas, o *pesquisador de música* sabe que há, mesmo que almeje em seu íntimo uma espécie de epistemologia específica da música, um jogo de polêmicas e porosidades entre as visadas científicas de predominância empiristas (matemáticas e lógicas, fisio-acústicas, psicoacústicas, médicas, cognitivas, neurológicas e biológicas etc.) e as perspectivas das humanidades (históricas, antropológicas e sociológicas, estéticas e filosóficas, políticas e culturais, midiáticas e mercadológicas etc.). Na história do pensamento musical, as duas visadas anteriores estão sobre uma balança que oscila ao longo dos tempos para um lado e para outro e não é difícil perceber que, atualmente, o maior peso tende aos pontos de vistas cientifizantes e empíricos – o “novo empirismo”³ (HURON, 2021a) ou a “musicologia empírica” (CLARKE e COOK, 2004) –,

³ Vale marcar que há um embate recente entre uma “nova musicologia”, iniciada nos anos 1980 e muitas vezes reconhecida pelos rótulos de “pós-modernista” e “pós-estruturalista”, e um “novo empirismo”, cujos maiores avanços se deram nos últimos vinte anos. De um lado, a “nova musicologia” se esforça para assumir o que Maria Alice Volpe chama de engajamento “historicamente situado” (VOLPE, 2007, p. 113) das subjetividades musicais, se aproximando dos *culturais studies*. De outro lado, o “novo empirismo” busca, nas palavras de David Huron, uma “investigação musical cientificamente inspirada. Este novo entusiasmo empirista é especialmente evidente na psicologia da música e no ressurgimento da musicologia sistemática” (HURON, 2021a, p. 3 – tradução nossa). É evidente que falamos de modo bastante global e que há esforços de permeabilidade entre as duas correntes, esforços que são mais bem encampados pelas *pesquisas artísticas* e pelas *estéticas* e *semióticas* da música.

tendência que é resultado dos avanços na obtenção e análise computacional de grandes bancos de dados de diversas culturas musicais.

Um banco de milhares ou milhões de obras musicais, unido ao avanço das técnicas de gravação, reprodução e análise computacional de áudio ocorridas no último século, atenuam um pouco o caráter *anômalo* que Fubini confere à historicidade musical. Repleta de lacunas documentais, a música vive, segundo o autor, uma construção histórica diferente das outras artes e culturas do mundo.

Os motivos desta situação, anômala não só em relação ao mundo das artes, mas também em relação ao mundo da cultura em geral, são complexos e impossíveis de reduzir a uma única causa. Algumas explicações são quase óbvias: a música, arte do tempo, extingue-se, apaga-se sem deixar rastro com o ato da sua execução; as notações antigas, em comparação com as modernas, são demasiado imperfeitas para poderem servir de documento válido a uma sua fiel reconstrução; os instrumentos musicais têm uma vida limitada no tempo e é difícil reconstruí-los após o seu desaparecimento (FUBINI, 2019, p. 42)⁴.

A *anomalia* documental e histórica da música incide diretamente na enunciação musical, na medida em que não se estabilizou, entre os *atores* musicais, um consenso sobre a partir de quais objetos e práticas musicais vivem e se depreendem nossos *actantes* e *atores*. Por exemplo, intérprete e ouvinte só podem ser depreendidos na *performance ao vivo* e no *áudio musical* ou já desde a *partitura*? O compositor não está até mesmo na invenção e interpretação do *instrumento musical*? O *pesquisador-ouvinte* não se inventa a partir da instrumentalização do seu modo de escuta? E, mesmo que o *áudio musical* atenuem um pouco a *anomalia* histórica da música, principalmente pelas gravações de obras contemporâneas, ele acaba por se transformar em um outro objeto e, ao mesmo tempo, produzir uma outra prática no interior da prática musical geral, o que complexifica ainda mais o jogo das presenças e existências musicais. Assim, essa anomalia, que dificulta a sobrevivência sócio-histórica da música, nos levará a apresentar diferentes modos de existência dos *textos*⁵ musicais e, em função disso, distintas maneiras de se depreender e

⁴ Fubini ainda comenta que “essas explicações são insuficientes e não nos explicam por que é que ainda hoje podemos representar o *Édipo*, a *Antígona*, ou *As Bacantes* – e o teatro é igualmente uma arte do tempo –, e como é que da música e dos coros que as acompanhavam, constituindo uma sua parte integrante, só restou notícia incerta da sua existência” (FUBINI, 2019, p. 42).

⁵ A semiótica discursiva se vale da noção de *texto* proposta pelo linguísta dinamarquês Louis Hjelmslev. O *texto* é uma unidade maleável de sentido em que a *semiose* ou *função semiótica*, pertinente ao nível de análise em

criar a presença dos *actantes* e *atores* musicais. Lembrando que, quando dizemos textos musicais, nos referimos não apenas aos objetos canônicos e centrais como o *instrumento musical*, a *performance musical ao vivo*, a *partitura* e o *áudio musical*, mas sim a todas as manifestações, inclusive contextuais⁶, que colaboram para construir a imagem mais bem acabada do sujeito musical, como entrevistas, rascunhos, livros e outros textos que nos levem a coleta de traços da identidade histórica, sociocultural, econômica, ideológica, política etc.

Outro fato que atenua essa anomalia histórica e ao mesmo tempo ramifica ainda mais a enunciação musical, diz respeito à prática de reflexão sobre música de três actantes que nascem a partir das suas sincretizações com os *fazer*es dos actantes da prática artístico-musical: i) *pesquisador-compositor* ii) *pesquisador-intérprete* iii) *pesquisador-compositor-intérprete* ou, simplesmente, *pesquisador-musicista* (compositor+intérprete). A produção desses actantes pode ser englobada pelo que atualmente se chama de *Pesquisa Artística*⁷, cujas tendências metodológicas e epistemológicas são as mais variadas possíveis e seguem a mesma oscilação entre as perspectivas científicas e das humanidades que uma musicologia *latu senso* põe em curso na história do pensamento musical. No entanto, a característica que melhor define suas atividades é o fato de que, ao tratarem das especificidades dos seus *fazer*es e *sentires* inventivos e interpretativos – processos artísticos de composição, execução e escuta musical –, a manifestação e publicação de suas reflexões produzem outros textos (artigos, livros, rascunhos, diários, comunicações,

questão, se estabelece na articulação e interdependência entre um *plano de expressão* e um *plano de conteúdo* e cada um dos planos possui *forma* e *substância*, seja de uma semiótica verbal, não-verbal ou sincrética. Portanto, teremos uma função relacional entre a *forma* e *substância* da *expressão* e a *forma* e *substância* do *conteúdo* de uma dada pertinência que os limites da análise põem em foco: “a cidade é um texto, a história é um texto, o perfume é um texto, o mundo sensível é um texto...” (FONTANILLE, 2008). Se tomarmos o uso mais corrente desses termos no campo das artes, é preciso ligar, mesmo com ressalvas, *forma* a *plano de expressão*, *conteúdo* a *plano de conteúdo* e *matéria* (e às vezes *energia*) à *substância*. A partir dos anos 80, com a virada fenomenológica da semiótica discursiva, a *semiose* ou *função semiótica* (articulação de expressão e conteúdo) passa a ser vista pelo ponto de vista da *percepção* que é mediada por um *corpo-actante* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001) (ZILBERBERG, 2011) (FONTANILLE, 2017a).

⁶ Para a semiótica discursiva, os elementos contextuais são, no fundo, *textos*. Nesse sentido, a relação que se dá entre texto e contexto é sempre intertextual: um *texto* em relação com outros *textos*. “Reconstrói-se a enunciação, por conseguinte, de duas perspectivas distintas e complementares: de dentro para fora, a partir da análise interna das muitas pistas espalhadas no texto; de fora para dentro, por meio das relações contextuais — intertextuais do texto em exame. A enunciação assume claramente, na segunda perspectiva, o papel de instância mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico” (BARROS, 2005, p. 78).

⁷ Para referências gerais, conferir o livro “Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea” (2022), organizado por Bibiana Bragagnolo, Emyle Daltro e Leonardo Pellegrim Sanchez.

entrevistas etc.) a partir dos quais podemos depreender ainda melhor a vida dos actantes e atores musicais.

Dessa maneira, optar pela exclusividade da prática artístico-musical, que lidaria apenas com os actantes compositor, intérprete e ouvinte, implicaria, ao nosso ver, em uma supressão de objetos e atos que nos ajudariam a compor a presença mais bem acabada dos sujeitos musicais. E, mesmo que uma arqueologia da enunciação musical seja uma tarefa praticamente impossível, devido a anomalia histórica que Fubini e diversos autores nos apresentam, acreditamos que agregar o *pesquisador* ou *pensador* de música nos coloca mais perto de uma realidade da enunciação musical ou, até quem sabe, de uma enunciação “musicalizada”.

Resta acrescentarmos, ainda que de forma sutil e inicial, a ideia de que nosso sujeito musical (actantes e atores) possui um *corpo* cuja constituição dos valores e sentidos musicais é orientada pela sua *percepção*. A partir da investida fenomenológica⁸ encampada por Fontanille e Zilberberg (1998 e 2001), a percepção passa a ser fundamental para compor o campo (tensivo) da *presença* constituído pela correlação entre aspectos sensíveis e inteligíveis que são mediados por um *corpo-actante* (FONTANILLE, 2004) (FONTANILLE, 2017a), seja ele individual ou coletivo: o *corpo* torna-se o operador da *semiose* ou *função semiótica* (articulação entre expressão e conteúdo)⁹. Assim, trataremos sempre de *corpos-actantes-musicais* e de atores musicais que se identificam pelas *figuras* de um *corpo do sujeito musical*.

Logo lidaremos com a complexidade das interações entre as dinâmicas sintáticas elementares dos corpos-actantes e os seus possíveis recobrimentos atorais ou as *figuras* do corpo musical. Por ora, é importante explicitar que o *sujeito musical* começa a ser definido na dependência entre a classe aberta dos *atores musicais* e as bifurcações até então estabilizadas dos *corpos-actantes musicais* que trafegam entre a prática artística e a reflexiva de música. Nada impede que se trabalhe com outras dinâmicas actanciais a depender da pertinência que a pesquisa coloca em foco. Por exemplo, se houver

⁸ A semiótica discursiva começa a se aproximar da fenomenologia e dos aspectos sensíveis da construção de sentido nos anos 1980, tendo como marcos iniciais importantes a publicação dos livros *Da imperfeição* (1987), de Greimas, e *Semiótica das paixões* (1991), de Fontanille e Greimas.

⁹ “Mas, a partir do momento em que se interroga a *operação* que reúne os dois planos de uma linguagem, o corpo se torna indispensável: seja tratado como sede, vetor ou operador da semiose, ele aparece como a única instância comum às duas faces ou aos dois planos da linguagem [expressão e conteúdo], instância que pode fundar, garantir ou realizar sua reunião em um conjunto significante” (FONTANILLE, 2017a, p. 14).

necessidade de tratar dos modos de concretizar e produzir as práticas performáticas de música, talvez seja preciso lidar com a função do produtor de música, do diretor artístico, do técnico de som, em tempos antigos dos mecenas, senhores feudais, religiosos etc. Nicolas Cook (2018)¹⁰ já nos disse que todos esses seres colaboram para construir o imagem global da enunciação musical.



Antes de seguirmos para os modos como o sujeito musical manifesta sentidos musicalmente, iremos apresentar outras três questões gerais: a sua *emancipação* e consequente *autonomia estética*, e a *efemeridade* do seu ato performativo ao vivo.

Sobre estética, temos que lidar com o nosso modo de compreender a percepção estética dos fenômenos de um *corpo-sujeito que percebe um mundo-objeto que é percebido pelo corpo-sujeito*¹¹ (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001) (ZILBERBERG, 2011) (FONTANILLE, 2017a) e, ao mesmo tempo, com as especificidades e a *autonomia* da estetização da música que é operada pelo corpo do sujeito musical (*actantes* e *atores*). Optamos por diluir nosso modo de compreender a percepção estética ao longo de toda tese. De todo modo, antes de tratarmos da operacionalidade analítica de categorias estéticas tradicionais, como as avaliações axiológicas do *gosto* (*belo*¹² : *feio*, *bom* : *ruim*) ou as suas motivações ou sensações páticas (*satisfação*, *indiferença*, *prazer* etc.), iremos partir da ideia de que não há propriamente uma dimensão estética que se constitui em oposição a outras dimensões como a pragmática (*fazer*), a cognitiva (*saber*), a fiduciária (*crer*) ou a veridictória (*ser* e *parecer*) etc.: “o que se opera é a estetização das grandezas encontradas” (ZILBERBERG,

¹⁰ No livro *Music as creative practice* (2018), o autor defende que “não há criação musical que, de certo modo, não seja colaborativa” e que “no caso da performance clássica, o mundo da arte pode incluir não apenas compositores e intérpretes, mas também empresários, luthiers, afinadores, produtores e faxineiros, sem mencionar públicos e críticos” (COOK, 2018, p. 69-70).

¹¹ A virada fenomenológica da semiótica discursiva, iniciada nos anos 80 pelos continuadores de Greimas, renova o conhecido adágio de Greimas (2008): *o sujeito é aquele que busca objeto e o objeto é o que é buscado pelo sujeito para o sujeito é aquele que percebe o mundo e o mundo é o que é percebido pelo sujeito* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001).

¹² Greimas (2002) comenta que a própria axiologização da estética não solidifica suas categorias conotativas em um dada sociedade: “o gosto não convoca o desgosto como seu contrário, e o belo reina solitário na boca de todos, já faz mais de cem anos, a despeito dos filósofos e críticos da arte. A feiura (*laideur*), cuja etimologia germânica – *leid* “dor” – já torna suspeita, não corresponde ao belo, e é “a beleza da feiura”, e não a fealdade, o que é admitido como valor estético” (2002, p. 79). Esta insubordinação da estética, explicitada por Greimas, afirma que o “universo estético avalia, exalta seus valores a partir de um horizonte neutro” (GREIMAS, 2002, p. 80). Seja pela *indiferença*, seu contraste patêmico, ou pela *insignificância*, a repulsa de qualquer atribuição.

2006a, p. 144) pelo sujeito que se vê imerso sensível e inteligivelmente no mundo que percebe. Desse modo, o objeto estético ou estetizado é um *objeto tensivo* (ZILBERBERG, 2006a, p. 144) que se relaciona com o ponto de vista do sujeito a partir dos seus graus de *ativação* ↔ *passivação*, categoria utilizada em larga escala por Gisèle Brelet. Portanto, entendemos a estética menos como uma dimensão de categorias bem definidas e mais como um operador possível da relação do corpo-sujeito com o mundo-objeto que percebe: “os valores estéticos, **ascendentes**, afirmam-se como um excedente de sentido” (GREIMAS, 2002, p. 80 – grifo nosso).

Se devemos tomar e compreender o ponto de vista do sujeito musical em relação às especificidades da *autonomia estética* da música, é importante lembrar que há e houve muita mobilidade e polêmica no modo como esse sujeito, coletivo e histórico, situou os limites de constituição da música enquanto uma linguagem humana cujo sentido se constrói a partir de uma predominante estetização do caráter temporal de suas manifestações sonoras. Para um exemplo simples, Fubini (2019, p. 12-24) comenta que, no velho ocidente musical, houve uma verdadeira batalha entre uma “música prática” (*prática artística de música*), fortemente desprestigiada em relação às práticas de outras artes, e uma “música pensada” (*prática de reflexão sobre música*). Batalha que, no fundo, produziu as definições mais extremas da linguagem – do puro encadeamento do som-matéria-física, o *empirismo puro* tal como define Brelet (1947), à pura abstração lógico-matemática ou filosófica, o *formalismo puro* (BRELET, 1947) – e impediu, por muito tempo, uma visão mais conciliadora e complexa entre os fazeres estéticos dos sujeitos musicais.

Gisèle Brelet faz parte de um grupo de autores, situados entre os séculos XIX e XX, que buscaram reverter ativamente o caráter desprivilegiado que a “música prática” teve em tempos mais remotos do ocidente. A *pesquisadora-intérprete* defende a *autonomia estética* da música em relação às outras artes (1949, p. 1-61), uma espécie de emancipação do sujeito musical, a partir da revalorização da *efemeridade* do seu ato performático, situando a performance e execução sonora e musical ao vivo no centro da linguagem, lugar onde a pesquisadora começa a definir o sujeito musical a partir da fusão dos seres do compositor, do intérprete e do ouvinte. Situar a centralidade da linguagem na *efemeridade* e densidade existencial – fusão das subjetividades dos seres musicais – do ato artístico-musical já nos liberta, de partida, das definições mais extremas e reducionistas da música.

É evidente que há outras culturas cujo ato de estetizar as sonoridades produziu a distinção entre prática artístico-musical e prática de reflexão musical, a partir de caminhos mais conciliadores, ou talvez, essa distinção nem tenha se explicitado em certas culturas musicais. Em um dos textos que melhor sintetiza a profundidade de toda a investigação de Brelet, *Musique et Silence*¹³, de 1946, há uma passagem em que a autora fala da costumeira negligência que o ouvinte ocidental tem ao “nascimento do som” a partir do silêncio que o antecede no *presente indivisível* (p. 180) e efêmero do ato performático, postura diferente dos ouvintes Hindus ou Tibetanos¹⁴ que participam das práticas musicais ligadas ao sagrado, em que o merecimento do “nascer do som” está unido a um pensamento consciente e inteligível da escuta que engaja sensível e espiritualmente a subjetividade interior. No mesmo ano de 1946, Brelet publica um artigo chamado *Musique exotiques et valeurs permanentes de l'art musical* em que, além de criticar a fetichização¹⁵ das importantes diferenças de superfície dos objetos e atos de outras culturas musicais periféricas, postura assumida principalmente pelos compositores da época, aponta para a existência de *valores permanentes* ou de uma base profunda comum que dá *autonomia* e *suficiência*¹⁶ aos objetos e práticas humanas que estetizam a temporalidade das formas e substâncias sonoras.

Entendida assim, a base comum que dá conta de estabilizar a *autonomia* da música é o operador mais profundo de um sujeito que estetiza sensivelmente (sensorial e afetivamente) o caráter temporal das sonoridades. Fubini é um dos poucos autores que trazem Gisèle Brelet, na companhia de Vladimir Jankélévitch, para marcar a busca por uma espécie de *ur-linguagem* da música a partir de uma “naturalidade pré-lógica” ou da

¹³ Em parceria com Juliana di Fiori Pondian, submetemos a tradução para o português do artigo *Musique et Silence* de Gisèle em revistas brasileiras de música.

¹⁴ “Os ocidentais normalmente são negligentes ao se prepararem para a escuta, enquanto os Hindus e os Tibetanos sempre consideraram o “nascimento do som” como um mistério religioso no qual a alma só pode entrar se merecer... Portanto, o “nascimento do som” existe apenas para aquele que, respeitando o silêncio inicial de onde ele irrompe, sente eclodir em si as fontes secretas da interioridade” (BRELET, 1946, p. 170 – tradução nossa).

¹⁵ No original, “L'exotisme est bien souvent une valeur fautive, nourrie de notre incompréhension même, et il y a en lui comme un irrationnel soigneusement entretenu, parce qu'il est créateur de dépaysement et d'impressions étranges : ainsi s'accusent des différences superficielles au détriment des analogies plus profondes”.

¹⁶ Há outra passagem marcante em que Brelet diz que “esta estética autônoma só pode ser construída com base nesta *metafísica imanente* que propomos, uma metafísica que descobre no fundo da música o tempo musical em que suas regras técnicas estão suspensas e que é a razão última de sua autonomia e suficiência” (BRELET, 1949, p. 40 – tradução nossa).

“valência pré-linguística” (FUBINI, 2019, p. 57) que está sempre presente em cada obra musical:

Talvez se consiga imaginar uma cumplicidade originária entre a natureza temporal do som e a interioridade do homem enquanto naturalidade pré-lógica; hipóteses avançadas, amiúde, por muitos filósofos: desde Hegel e Schopenhauer até pensadores mais próximos de nós como Bergson, Gisèle Brelet, Jankélévitch, etc. (FUBINI, 2019, p. 57).

Logo explicitaremos melhor a investida de Brelet nessa base pré-lógica da música, cuja operacionalidade expõe uma possível cumplicidade entre a estetização da natureza temporal do som e a subjetividade humana: do sujeito musicalizado que “sente eclodir em si as fontes secretas da interioridade” (BRELET, 1946, p. 170). É essa operação que faz a liga mais contundente entre o pensamento de Brelet e a abordagem tensiva desenvolvida por Jacques Fontanille e, principalmente, por Claude Zilberberg. Por ora, vale a pena entender que o fato de haver muita mobilidade, porosidade e polêmica no modo como o sujeito musical, coletivo e histórico, situa os limites de constituição da linguagem musical, diz respeito principalmente às diferenças de superfície¹⁷ dos objetos e atos musicais de diversas culturas, sejam elas centrais ou periféricas em uma dada época. Em suma, é importante para a *invenção* e *interpretação* do corpo-identidade autônomo e emancipado do sujeito musical, que se realiza nas *práticas musicais* (artísticas e de reflexão), tanto o que *particulariza*, a partir de uma base profunda que opera a estetização da natureza temporal do som, quanto os elementos de superfície que o *pluraliza*. Dessa maneira, mais fundamental para nós não é assumir essa ou aquela definição de música, mas sim a *espessura* (superfície e fundo) identitária que é concretizada pelo conjunto de manifestações e discursivizações produzidas pelo sujeito musical ao longo da sua história.

¹⁷ Quando usamos “superfície” não nos referimos ao caráter pejorativo do termo, a uma espécie de superficialidade negativa. Nos referiremos a uma diferença de nível de profundidade dos estratos de análise, em que a *superfície* é o nível mais próximo da concretude complexa e *intensa* (HJELMSLEV, 1991) da manifestação.

Sabemos que o mundo contemporâneo também nos dá provas das mobilidades e polêmicas nas definições de música que o sujeito musical assume. Hoje, temos uma grande disputa pela extensão dessa definição: Música ou Arte Sonora? Musicologia ou Sonologia?

Depois de um processo histórico de emancipação do sujeito musical, cuja vida foi marcada por sujeições ou invisibilizações a outras práticas artísticas, práticas míticas e do sagrado, práticas políticas e de guerra etc., torna-se mais visível o seu corpo-identidade no tecido social, ele passa a ser percebido mesmo quando participa de outras práticas e linguagens humanas, não importa se em caráter mais ou menos proeminente ou se com uma axiologização marcadamente mais negativa ou mais positiva, uma processualização mais eufórica ou disfórica etc. Há uma existência musical emancipada a partir da estabilização dos fazeres e sentires dos seus *actantes musicais* ao longo da história, actantes que chegaram à conclusão de que o termo *música* poderia abranger toda estetização possível das formas sonoras, seja a partir das práticas que se engajam na força da centralidade propagativa das culturas musicais, seja a partir das práticas que encampam a força da periferia pelas emergências inovadoras ou resistências ao desaparecimento. Mas, hoje, esse termo está em plena crise: a *arte sonora* entra na briga pelo direito de abrangência da estetização e culturalização das formas sonoras.

Nos seus últimos escritos, produzidos nos anos 60, Brelet assume uma posição favorável às vanguardas europeias que se realizavam na época enquanto prática periférica. A discussão da autora influenciou e cristalizou certos pensamentos sobre as inovações musicais da metade do século XX no ocidente, como, por exemplo, as críticas à estrutura “vazia” na escuta do serialismo integral, a retomada do papel interpretativo e performático do actante *compositor*, a partir das técnicas da música concreta e eletroacústica, a retomada e o aprofundamento do ponto de vista *empirista* no pensamento musical etc. O que mais nos chama a atenção nesse momento da escrita de Brelet, especialmente em *Musique et structure*, de 1965, é a ideia de que a *emancipação* do sujeito musical percorre um caminho que o leva a uma forte ampliação e difusão da sua *autonomia estética*: “é dar

ao sujeito musical total autonomia para que ele possa se engajar em um diálogo livre com os sons” (BRELET, 1965, p. 391 – tradução nossa)¹⁸. A autora diz que

a atonalidade não nasceu por decreto, mas simplesmente notou e consagrou um fato: a falência dos quadros tonais, que só haviam desmoronados porque eles não podiam mais desempenhar a função organizacional que reivindicavam, ou seja, controlar a abundância de um material sonoro que seu crescente enriquecimento levou diretamente à emancipação (BRELET, 1965, p. 388-399 – tradução nossa)¹⁹.

Dessa maneira, a emancipação do sujeito musical esteve ligada, em determinado período histórico, à hegemonia propagativa cuja centralidade foi dada a práticas musicais que se valiam quase exclusivamente do sistema tonal. Sabemos que nada disso é novidade. Hoje, há autores que inclusive tratam do modo como essa hegemonia influenciou ou mesmo colonizou²⁰ outros sistemas musicais periféricos. Mas, então, o que poderia explicar uma metamorfose do sujeito musical para o sujeito da arte sonora? Precisamos trazer a virada etnomusicológica desse sujeito.

Jean-Jacques Nattiez é um dos diversos autores que indicam, com base na face etnomusicológica recente do sujeito musical, a relativização e maior amplitude dos objetos nas pesquisas em música: “pelas questões que suscita, a etnomusicologia desempenha um papel absolutamente peculiar em face à musicologia tradicional, pois obriga a relativizar – destacando a especificidade de nossa cultura – as obras e as práticas musicais ocidentais” (2020, p. 418). A virada que a etnomusicologia provocou nos estudos em música no último século, a ponto de Nattiez indicar que ela conduz as práticas de pesquisa em música para a invenção de uma “vasta musicologia geral”²¹ (2020, p. 429), traz de fundo duas questões

¹⁸ No original, “c'est de conférer au sujet musical une pleine autonomie afin qu'il puisse engager avec les sons un libre dialogue”.

¹⁹ No original, “Il faut souligner en effet que l'atonalité n'est ment née par décret, mais se bornait à constater et à consacrer un fait : la faillite des cadres tonaux, qui ne s'étaient effondrés que parce qu'ils ne pouvaient plus exercer la fonction organisatrice à laquelle ils prétendaient, c'est-à-dire contrôler l'abondance d'une matière sonore que son enrichissement croissant conduisait directement à l'émancipation”.

²⁰ Ver *O tonalismo como força colonizadora na África* (2021), de Kofi Agawu.

²¹ Em uma apresentação on-line chamada “On the future of music research”, o pesquisador David Huron (2021b), com um pensamento similar ao de Nattiez, diz que uma musicologia aplicada precisa se preocupar com a extensão e o caráter aplicado aos usos da sociedade que se pode dar aos objetos da pesquisa musical. O termo em inglês “applied” é utilizado também no campo na etnomusicologia. Krisala Harrison (2014), em artigo que descreve uma segunda onda da etnomusicologia aplicada, iniciada nos anos 1990, aponta que, além das investigações tradicionais e exclusivas sobre o folclore musical, também foram inseridas as preocupações com a “música em uso em uma variedade de contextos, acadêmicos e outros, incluindo educação, política cultural,

importantes: i) a etnomusicologia revela uma investigação mais atenta sobre o “tamanho” do objeto de interpretação e de invenção musical: a *espessura* da pertinência musical que se desenha a partir das mínimas *figuras* sonoro-musicais até as *formas de vida*²² (FONTANILLE, 2015) musicais que habitam a *semiosfera*²³ (LOTMAN, 1999) da linguagem como um todo; ii) a descentralização de obras e práticas musicais do ocidente europeu, algo extremamente importante para que a autonomia estética do sujeito se amplie a partir da difusão e integração de sistemas e práticas musicais periféricas.

Assim, o conjunto coletivo de manifestações e discursivizações musicais, a *práxis sonoro-musical*, ampliou a autonomia estética do sujeito musical tanto pelos atos artístico-musicais como pelas reflexões sobre a música de diversas culturas. Se trouxermos a dinâmica de funcionamento das forças que consolidam a *semiosfera*, proposta pelo fundador da escola de semiótica russa, Lúri Lotman, talvez fique mais claro a mudança de perfil do sujeito musical.

As transformações da *práxis sonoro-musical* podem ser observadas a partir de uma tensão entre ao menos duas forças globais ou supraindividuais antagônicas: i) de um lado, há uma força *central* centrípeta que endossa as organizações canônicas, implicativas e que, do ponto de vista fiduciário (crer) global, possui maior *credibilidade* (relação sujeito-sujeito) e *crença* (relação sujeito-objeto); ii) de outro lado, há uma força *periférica* centrífuga que se manifesta a partir de inovações, discursos controversos, concessivos ou em desaparecimentos e extinções que, do ponto de vista fiduciário (crer) global, possui menor *credibilidade* (relação sujeito-sujeito) e *crença* (relação sujeito-objeto).

A ocupação do centro ou da periferia nessa dinâmica se dá tanto por *valores de absoluto*, em que os sujeitos operam a partir de *triagens*, como por *valores de universo*, em

resolução de conflitos, medicina, programação artística e música comunitária” (SEM apud HARRISON, 2014, p. 17).

²² Fontanille (2008 e 2015) propõe recentemente um percurso de análise semiótica que contempla e explicita diferentes *níveis de pertinência* do *texto*, da menor amplitude a maior abrangência: *signo, texto, objeto, práticas e formas de vida*. O último nível, o mais abrangente de todos, é inspirado nos *Jogos de linguagem* de Wittgenstein e diz respeito à “deformação coerente, obtida pela repetição e pela regularidade do conjunto das soluções estrategicamente adotadas para ajustar as cenas predicativas entre elas” (FONTANILLE, 2015, p. 31 – tradução nossa). Publicamos um breve artigo (BONIN, 2022) sobre uma possível operacionalidade na musicologia atual.

²³ Do embate entre uma força central e difusa, que se propaga centripetamente, e uma força periférica e concentrada, que emerge e resiste centrifugamente, resulta um espaço esférico que é base para a noção de *semiosfera* proposta por Lúri Lotman, ideia que “estabelece parâmetros de associação entre a morfologia de funcionamento do mundo natural – e das formas biológicas dotadas de vida – e o universo de comunicação da humanidade” (SILVA, 2018, p. 81). As permeabilidades e transformações das forças se dá a partir do que Lotman chama de *tradução*, não no seu sentido *stricto sensu*, mas como interação e adaptação das práticas envolvidas.

que os sujeitos operam a partir de *misturas* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001). Se, antes, o sujeito musical propunha uma extensão da estetização ou da sua *autonomia*, a partir da centralidade de práticas que se valiam quase exclusivamente do sistema tonal, o que enfatiza a operação de *triagem*, hoje, ele busca enfatizar a sua propagação estética a partir da pluralidade dos sistemas e práticas sonoro-musicais, ou seja, assume a *mistura*. É uma inversão²⁴ em vias de construção.

É evidente que estamos falando, nessas premissas amplas, de movimentos globais e não das dinâmicas mais delicadas e muitas vezes controversas. Também há, entre os *atores musicais*, diversos conflitos, polêmicas, camuflagens e resistências nessa metamorfose do corpo do sujeito musical coletivo. E como certas culturas não chamam a estetização das sonoridades de *música*, ou mesmo lutam para se desvencilhar dos domínios do *corpo* de uma *música absoluta* de outrora, *arte sonora* ou mesmo *sonologia* parecem lhes vestir melhor. Não temos como prever precisamente os próximos passos dessa transformação identitária do sujeito musical, ou seja, se de fato haverá uma passagem de um para outro ou se o sujeito da arte sonora optará por sua emancipação e autonomia em moldes parecidos com os do sujeito das artes visuais, cujos actantes e práticas internas são as mais variadas possíveis. Por isso, preferimos manter o “musical” como predicativo desse sujeito, assumindo o risco de sermos anacrônicos, por dois motivos: i) não há um estudo mais detalhado, no campo da semiótica e estética musical, sobre as estabilizações históricas da enunciação musical; ii) o sujeito da arte sonora começa a estabilizar sua dinâmica quando hibridiza certas funções actanciais da música com a enunciação de outras linguagens, o que fugiria ao escopo deste trabalho.

1.1.1 Os sentidos na música

Acreditamos haver bem mais concordância do que se imagina nos estudos sobre os modos de significação da música. Em um conjunto de concordâncias, temos, por exemplo: i) a não especificidade ou a abertura de conteúdo das obras musicais e, por consequência,

²⁴ “No que diz respeito ao valor, sua problemática se enquadra no âmbito de uma sintaxe extensiva, que procede por meio de operações de triagem e de mistura. Em geral, quando dois estilos artísticos se sucedem, as operações de mistura desfazem as partições estabelecidas pelas operações anteriores de triagem; o familiar denuncia o solene. Valores exclusivos e altivos, os valores absolutos dão lugar a valores universais acomodatórios e razoáveis. A distância enunciativa não é a mesma” (ZILBERBERG, 2012, p. 136 – tradução nossa).

uma maior inclinação à análise e criação das grandezas de expressão sonoro-musical; ii) o entendimento de que há uma forte ligação e privilégio da música com as condições sensíveis – sensoriais e afetivas – da formação de sentido humano geral; iii) o caráter efêmero da historicidade musical e das realizações performáticas na prática artístico-musical; iv) a interdisciplinaridade das práticas de reflexão em música; v) a intertextualidade e a interdiscursividade na formação dos estilos dos sujeitos musicais.

Iremos apresentar encaminhamentos para essas questões que nos parecem ser ecumênicas. Vale fazer a ressalva de que os pontos iii), iv) e v) não chegam a ser características estritamente específicas da música. Se ficarmos apenas no campo das linguagens artísticas, podemos lembrar que há certas artes mais consolidadas e emancipadas que também possuem um caráter efêmero nos seus atos e histórias e, do ponto de vista das práticas de reflexão, optam por caminhos interdisciplinares, como, por exemplo, o teatro e a dança. Há permeabilidades entre as enunciações de linguagens artísticas que se dão exatamente pela efemeridade do ato cênico e performático de suas realizações: as músicas cênicas (*ópera, musicais da Broadway, música-teatro experimental* etc.) são casos bastante explícitos.

De todo modo, nosso objetivo central em relação aos estudos sobre o sentido musical é seguir o que já vínhamos fazendo anteriormente, ou seja, a busca pela inversão de perspectiva na reflexão: *do ponto de vista da linguagem-objeto musical para o do sujeito musical*. Por isso, a enunciação musical é o centro da nossa pesquisa.



Na seção anterior, indicamos nossa concordância com Nattiez (2020) quando este aponta para uma espécie de Musicologia (e/ou Sonologia) vasta ou *latu senso*, especialmente a partir da face etnomusicológica assumida pelo sujeito musical no último século. Fubini, nas partes finais do seu livro (2019, p. 165-170), faz um percurso histórico que, do ponto de vista das práticas de pesquisa em música, sintetiza muito bem os percursos do que ele chama de *A semiologia da música*. O autor vai dizer que

a semiologia da música socorre-se, portanto, de outras disciplinas e, por seu turno, é útil a outros domínios de estudos como estímulo a uma análise mais atenta dos aspectos linguísticos [para Fubini, articulação de

expressão/significante e conteúdo/significado] e dos mecanismos da comunicação [ou da enunciação] (FUBINI, 2019, p. 170 – inserções nossas).

Apesar de sabermos que não há uma unidade tão clara nas semiologias e semióticas da música, principalmente por se valerem de bases epistemológicas divergentes, mais correntemente situadas entre a semiótica peirciana e a pós-greimasiana²⁵, preferimos aceitar a “união dos divergentes” sugerida por Fubini, pois, no fundo, são disciplinas que procuram os modos de construção de sentidos (expressão e conteúdo) musicalmente manifestados pelo sujeito musical. Sem que se fira a suscetibilidade das diferenças metodológicas, pois são necessárias e incontornáveis para a coerência interna, o objetivo dessa tomada de posição é de se pôr à disposição das outras disciplinas musicológicas e sonológicas da linguagem, ao mesmo tempo em que as semiologias e semióticas da música podem se valer de estratégias oferecidas por outras disciplinas musicológicas, a depender do nível de pertinência das análises. Assim, acreditamos corresponder à questão iv): a interdisciplinaridade assumida pelos pesquisadores que refletem sobre música.

As semióticas da música tiveram seu *frisson* nas práticas musicais no período que se estende dos anos 70 até o fim da década de 90. Infelizmente, parece que os conflitos internos e externos ganharam bem mais reverberações do que as aproximações ou incorporações duradouras. E isso não diz respeito especificadamente às diferenças entre um pensamento binário ou ternário, estratificado ou planar, lógico-linguístico ou lógico-filosófico, narrativo-enunciativo ou interpretativo, mas, sim, a uma espécie de “hostilidade” ou mesmo “religiosidade” metodológica, com os dentro e os de fora. Cook (1996) tem certa razão em dizer que a investida de Eero Tarasti no seu livro *A Theory of Musical Semiotics* (1994) é hostil com seu leitor de música. Pois, para falar de temas e motivos melódicos, ele recorre forçadamente à semantização personificada de superfície, uma espécie de *ator melódico* da expressão sonoro-musical; para falar de seções de uma obra, ele usa *isotopias*, se valendo somente do enunciado *partitura*; para falar da enunciação na prática artístico-musical, ele aponta uma ligação direta entre *compositor* e *ouvinte* e deixa de lado o papel criativo e fundamental do *intérprete* etc. Por isso, nosso maior esforço é o de assumir predominantemente o ponto de vista do *sujeito musical*,

²⁵ Há diversos autores que já apresentaram os percursos, convergências e divergências das semiologias e/ou semióticas da música. Vale ver o próprio Fubini (2019), Cook (1996), no Brasil, Martinez (1999), Ferraz (1997), Fernandes (2014), Shimoda (2020), Lemos (2022).

trazendo assim, na medida do possível, os consensos que fazem parte do seu vocabulário. É evidente que, pela ambivalência que nos constitui, como musicista e semioticista, essa talvez seja a empreitada mais difícil da tese. Esperamos, sinceramente, alcançar o máximo possível desse objetivo.

Não queremos fazer tábula rasa com os dois autores que mais contribuíram para a existência marcada de uma semiótica musical: Jean-Jacques Nattiez e Eero Tarasti. Até porque eles continuam produzindo, se transformando e, hoje, seus perfis são mais permeáveis do que antigamente. Já trouxemos a nova face etnomusicológica de Nattiez, sem que a sua antiga proposta tripartite seja o começo e o fim da contribuição semiótica para a musicologia e, sobre Tarasti, vale trazer sua contribuição no segundo dicionário de semiótica com o verbete *devenir* (TARASTI *apud* GREIMAS e COURTÉS, 1986, p. 67-68) e se dirigir rapidamente para o modo peculiar como o sujeito musical manifesta conteúdos musicalmente.

Como a música é um fenômeno que flui no tempo, a temporalidade da música não é apenas um dos parâmetros ordinários da música, mas também um elemento ainda mais fundamental dentro da própria música, ou seja, a temporalidade não pode ser reduzida a simples esquemas rítmicos ou métricos, mas é a categoria de uma estrutura profunda da qual os fenômenos rítmicos são apenas manifestações superficiais. Devido a esta temporalidade, a semiótica musical é a de um processo contínuo e não descontínuo. A temporalidade pode assim ser definida na música pela noção do *devenir*, que se situa, em relação às categorias fundamentais do ser e do fazer, abaixo delas, como algo que não é nem ser nem não-ser, mas algo no meio, o "quase nada" de acordo com a definição de V. Jankélévitch. Em vista do *devenir*, ser e fazer representariam para ele suas sobremodalidades: ambos podem modalizar o *devenir*. Neste caso, o *devenir* da música é facilmente sentido como um princípio natural, embora ele não possa ser investido em nenhuma forma sem uma atividade humana cultural: é o ato de entonação que transforma a música de seu estado imanente em realidade soante (TARASTI *apud* GREIMAS e COURTÉS, 1986, p. 67 – tradução nossa)²⁶.

²⁶ No original, "Étant donné que la musique est un phénomène coulant dans le temps, la temporalité de la musique n'est pas seulement un des paramètres ordinaires de la musique, c'est aussi un élément encore plus fondamental à l'intérieur de la musique elle-même. C'est dire que la temporalité ne peut être ramenée à de simples schémas rythmiques ou métriques c'est plutôt la catégorie d'une structure profonde dont les phénomènes rythmiques ne sont que des manifestations de surface. A cause de cette temporalité, la sémiotique musicale est celle d'un processus continu et non discontinu. La temporalité peut ainsi être définie, en musique, par la notion de devenir, qui se situe, par rapport aux catégories fondamentales de l'être et du faire, en dessous d'elles, comme quelque chose qui n'est ni être, ni non-être, mais quelque chose entre les deux, le «presque rien» selon la définition de V. Jankélévitch. En vue du devenir, l'être et le faire représenteraient pour lui ses surmodalisations : ils peuvent tous deux modaliser le devenir. En ce cas, le devenir de la musique est facilement ressenti comme un principe naturel, bien que le devenir musical ne puisse s'investir dans aucune forme sans une

A ideia de um *devoir musical* é fundamental para Brelet (1947, 1949 e 1951), pois este fluxo está ligado a uma temporalidade profunda das obras e dos sujeitos musicais que não se confunde com o que ela chama de *devoir* ordinário das práticas utilitárias e cotidianas, apesar de se valer dele para existir. Por isso é que o *devoir* musical colabora para melhor definir o corpo-identidade emancipado e autônomo dos actantes musicais. Esse *devoir*, que para a autora não é apenas contínuo, mas também descontínuo, é dos sujeitos e das obras, portanto, da enunciação e dos enunciados musicais. E é desse mesmo *devoir* que podemos depreender as *figuras*²⁷ de conteúdo mais “visíveis” e explícitas das obras, figuras que se constroem na articulação com as *figuras* da expressão sonora (*notas, timbres, texturas, massas* etc.). Vale a ressalva de que, a partir da abordagem tensiva, as *figuras* “são menos traços do que **vectores**. Em outras palavras, menos participios, como passados resolvidos, do que gerúndios, como presentes em *devoir*, em ato” (ZILBERBERG, 2011, p. 19). No fundo, Brelet e diversos autores estão dizendo que, quando estamos lidando com a percepção dos actantes musicais no nível de pertinência dos encadeamentos sonoros das obras, são os movimentos desse *devoir* musical, fluxo, linha prosódica etc. que nos dão as *figuras* explícitas do conteúdo musicalmente manifestado. E como se identifica essas *figuras-vectores, figuras-movimentos* ou *figuras-fluxos* de conteúdo? A partir de uma discussão com Raymond Bayer²⁸, Brelet sintetiza um modo de depreender essas figuras ou esquemas dinâmicos que são ligados diretamente aos aspectos sensíveis da nossa percepção.

Como disse Raymond Bayer, a música "nos faz sentir a farsa de uma dialética de assonâncias": acreditamos que exprime os nossos sentimentos, mas na verdade apenas expressa o "*a priori* da sensibilidade", limitando-se a modelar sua dinâmica sobre os nossos sentimentos, o que não se pode traduzir na sua materialidade. **Crescendo e decrescendo, aceleração e desaceleração, tensão e distensão**, tais são os *a priori* da sensibilidade comum aos sentimentos e à música (BRELET, 1949, p. 418-419 – tradução e marcações nossas)²⁹.

activité humaine culturelle : c'est l'acte d'intonation qui transforme la musique en la faisant passer de son état immanent à la réalité sonante”.

²⁷ Estamos partindo do conceito de *figura* proposto por Hjelmlev (2009), desse modo, teremos figuras tanto de expressão como de conteúdo.

²⁸ No original, “Dans une discussion de la Société d’Esthétique (19 avril 1947)”.

²⁹ No original, “Comme l’a dit Raymond Bayer, la musique « nous joue la farce d’une dialectique d’assonances » : nous croyons qu’elle exprime nos sentiments, mais en vérité elle n’exprime que les « *a priori* de la sensibilité », se bornant à calquer sa dynamique sur celle de nos sentiments, qu’elle ne peut traduire en leur matérialité. Croissance et décroissance, accélération et retard, tension et détente, tels sont les *a priori* de la sensibilité communs au sentiment et à la musique”.

Crescendos e decrescendos, acelerações e desacelerações, tensões e distensões, termos musicais que, separados da sua rica aplicabilidade às figuras da superfície específica da expressão sonora, ajudam a depreender as figuras profundas de conteúdo das obras. Esse é o cerne da influência de Brelet na produção teórica e semiótica de Claude Zilberberg, a partir do seu livro *Elements du grammaire tensive* (2006), traduzido para o português em 2011. O que o semioticista vai fazer é transpor essas categorias musicais para a análise da dinâmica profunda de qualquer devir humano.

Sabores emocionais do andamento

A música tem a mesma dimensão temporal que nós; e o aspecto mais marcante do andamento é, antes de mais nada, seu aspecto expressivo. Pelo andamento, a música se comunica, nos é dito, com nossos sentimentos, que, como a música, têm seu próprio andamento. O compositor, durante a criação musical, não está sujeito ao tempo físico, embora sua obra deva se manifestar nele para poder viver. Nem está sujeito ao desdobramento primário de seus estados de alma, dos quais a obra musical seria a notação imediata. Mas ele pode identificar, pode-se dizer, a *essência temporal* de tal e tal sentimento. Alegria e tristeza, por exemplo, são caracterizadas por uma duração de uma qualidade particular, por um esquema temporal que as reflete e evoca; isolando esse esquema temporal, o compositor pode expressar um ou outro ou a passagem de um para o outro. O andamento da obra musical não traduz a *duração* dos fatos psicológicos que são sua fonte, mas apenas seu *caráter*. **A música retém apenas o que é mais geral e essencial nos sentimentos, o que é consistente com a vontade e a atividade, seu grau de tonicidade e tensão, a estimulação ou o enfraquecimento, a aceleração ou desaceleração do eã da vida.** Ora, precisamente esse lado ativo e essencial do sentimento, que se expressa em um andamento particular, – essa rapidez da alegria, essa lentidão da tristeza – a música pode se apropriar dela sem renunciar a si mesma (BRELET, 1949, p. 372-373 – tradução e marcações nossas)³⁰.

³⁰ No original, “Saveurs émotionnelles du tempo : La musique a même dimension temporelle que nous-même ; et aspect le plus frappant du tempo, c’est tout d’abord son aspect expressif. Par le tempo, la musique communique, nous dit-on, avec nos sentiments, qui, comme elle, possèdent leur tempo propre. Le compositeur, lors de la création musicale, n’est pas assujetti au temps physique, bien que son œuvre doive pour vivre venir s’y manifester. Il n’est pas non plus assujetti au déroulement primaire de ses états d’âme, dont l’œuvre musicale serait l’immédiate notation. Mais il lui est permis de dégager, pourrait-on dire, l’*essence temporelle* de tel ou tel sentiment. Joie et tristesse par exemple se caractérisant par une durée d’une qualité particulière, par un schème temporel qui les reflète et évoque ; en isolant ce schème temporel, le compositeur peut exprimer l’une ou l’autre ou encore le passage de l’une à l’autre. Le tempo de l’œuvre musicale ne traduit pas la *durée* des faits psychologiques qui en sont la source, mais seulement leur *caractère*. Des sentiments la musique ne retient que ce qu’il y a en eux de plus général et le plus essentiel, de conforme à la volonté et à activité, leur degré de tonicité et de tension, la stimulation ou l’affaiblissement, l’accélération ou le ralentissement que subit en eux l’élan de la vie. Or, précisément ce côté actif et essentiel du sentiment, qui se traduit dans un tempo particulier, - cette rapidité de l’allégresse, cette lenteur de la tristesse, - la musique peut se les approprier sans se renoncer”.

Para fechar esta rápida investida no primeiro ponto, sobre a abertura da superfície do conteúdo e a consequente prevalência das análises das figuras de expressão musical, podemos pensar que há uma *espessura*³¹ da pertinência textual, os diversos níveis de pertinência dos *textos musicais* que já comentamos anteriormente (das mínimas figuras sonoras às formas de vida musicais e culturais), assim como há uma *espessura contínua* das *figuras* musicais, de conteúdo e de expressão. Isso implica dizer que teremos um contínuo especular que vai das figuras mais concretas³² de superfície (*figurativas*) até as figuras mais abstratas de profundidade (*figurais*) e vice-versa, tanto no conteúdo quanto na expressão de qualquer nível de pertinência de análise e criação, de interpretação e de invenção musicais³³. Apesar de parecer grandioso, isso é um ponto razoavelmente pacífico na musicologia atual. A peculiaridade dos sentidos musicalmente manifestados é de que, quando isolamos os encadeamentos sonoros das obras, o conteúdo resultante dá maior “visibilidade” ou deixa explícitas as *figuras figurais*, por outro lado, deixa aberto, implícito e latente os caminhos de leitura da superfície figurativa a serem preenchidos ou, o que dá na mesma, o conteúdo nesse nível de pertinência demanda maior *catálise*³⁴ de *figuras figurativas* dos actantes musicais. Zilberberg chega a dizer, no seu artigo *Relativité du rythme* (1990), que se sente “inclinado a pensar que a música, por assim dizer, ouviu o figural e, portanto, se beneficiou da *suficiência do figural*” (1990, p. 39 – tradução nossa)³⁵.

³¹ Fontanille e Zilberberg, no capítulo *devoir* do livro *Tensão e Significação*, já previam a necessidade de se pensar o “devoir na ‘espessura’ e a estratificação do discurso, ou mesmo, mais genericamente, o devoir nos discursos pluri-dimensionais” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 158).

³² O concreto e o abstrato são diferentes para cada plano, expressão e conteúdo, e diferentes de um nível de pertinência para outro na análise ou criação musical. Por um lado, essa categoria colabora para acessar a qualidade da figura, mas por outro, complica quando lidamos com a “materialidade” do plano de expressão sonora: o que não é concreto na sonoridade? Essa distinção fica menos controversa quando a ligamos com a categoria *intenso : extenso* de Hjelmslev (1991), pois, assim, a concretude tende ao intenso, na medida em que impõe uma força de concentração e especificidade na cadeia sintagmática, e a abstração tende ao extenso na medida em que impõe uma força de difusão e globalidade na cadeia sintagmática, independentemente da “materialidade” envolvida.

³³ Há uma afinidade desse pensamento com uma espécie de gradualização dos elementos da composição e da percepção musical que Silvio Ferraz (1997) importa das noções de Gesto, Figura e Textura de Brian Ferneyhough, cujas definições Ferraz busca aproximar das proposições semióticas de Peirce.

³⁴ “A catálise é a explicitação, efetuada graças às relações de pressuposição que os elementos manifestos no discurso mantêm com os que estão implícitos, dos elementos deixados elípticos nos diferentes níveis da articulação discursiva (Greimas e Courtés, 1979: 33). As marcas da enunciação presentes no enunciado permitem reconstituir o ato enunciativo” (FIORIN, 2016, p. 27).

³⁵ No original, “Nous sommes enclin à penser que la musique s’est comme mise à l’écoute du figural et a bénéficié, de ce fait, de la *suffisance du figural*”.

É verdade que imagem, imaginação e imaginário se tornam termos e conceitos metafóricos. Todavia, neste horizonte de pensamento, ainda que percam toda e qualquer implicação de ordem figurativa, adquirem, ao invés, uma valência mais profunda e mais adequada a explicar as raízes mais secretas da obra musical (FUBINI, 2019, p. 80).

A obra *Le figure della Musica* (1998), de Salvatore Sciarrino, é um belo exemplo de como depreender a *figuralidade* do conteúdo musicalmente manifestado e, inclusive, encontrar a “musicalidade” profunda, comum aos nossos sentimentos, que habita as obras visuais.

Essa peculiaridade dos modos de manifestar o conteúdo vale para quando isolamos o encadeamento das formas e substâncias sonoras, seja depreendidas a partir do enunciado *partitura* ou/e *áudio musical*, ou até quando falamos da organologia sonora do *instrumento musical*. Quando lidarmos com o nível das práticas, estratégias ou/e formas de vida musicais, – lembrando que o enunciado *performance musical ao vivo* é um texto sincrético (*presença musicais e cênicas* (BONIN, 2018)) que está no nível das práticas e da enunciação em ato – a espessura figurativa-figural do conteúdo das obras musicais está plenamente explícita e realizada. Logo traremos mais detalhes sobre a *convocação* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993) (MANCINI, 2019a) que há entre as figuras musicais que apresentamos e, ao mesmo tempo, como a *profundidade* [*aproximação* ↔ *afastamento*] do ponto de vista do sujeito musical marca sensivelmente mais certas figuras do que outras.

Assim, não há propriamente um erro nas interpretações e invenções que trazem certas paixões mais complexas, motivações páticas, elementos temáticos ou figurativos, como a *melancolia*, *alegria*, *angústia*, *prazer*, *leveza*, *austeridade*, *liberdade*, *violência*, caráter *cerimonial*, *ritualístico*, *nacionalidade*, *vento*, *mar* etc., a exemplo de esteticistas, musicólogos e cientistas experimentais que fazem semiótica musical sem mencioná-la, ou mesmo de compositores, intérpretes e ouvintes que se valem desses elementos para as suas motivações inventivas e interpretativas. Certas propostas metodológicas se valem desse nível de análise do conteúdo para tratar das estabilizações estilísticas ou de gênero da música, como o caso da teoria das *Tópicas* (RATNER, 1980). Essas metodologias buscam uma saída interdiscursiva para construir tipologias as mais variadas, ou seja, partem de certos traços temáticos já estabilizados pelo conteúdo de outras linguagens, como, por exemplo, o *rústico*, o *picaresco*, o *carnavalesco*, o *infantil* etc., para compor quadros e mais

quadros de gêneros e estilos musicais³⁶. Só nos parece importante ter consciência da abertura, do caráter implícito e latente das figuras mais concretas do conteúdo musicalmente manifestado pelas formas e substâncias sonoras, tendo em vista que, para a semiótica discursiva, não haveria um conteúdo que só a música produz, mas sim modos particulares de produzir conteúdos humanos que são compartilhados em uma dada sociedade, sejam eles manifestados e/ou “traduzidos” por semióticas verbais, não-verbais ou sincréticas.³⁷

Sabemos que há algumas poucas figuras de superfície nos encadeamentos sonoros que, de tão cristalizadas e icônicas para as práxis sonoro-musicais, chegam a constituir a identidade de grupos de sujeitos, como é o caso dos *cantos dos pássaros* ou dos *sons dos sinos*, entre os que praticam a música concreta e eletroacústica. Tanto que o movimento da música concreta e a prática das *paisagens sonoras* possuem um grande engajamento em direção à manipulação e transformação da iconicidade sonora do mundo. Mais um traço que confirma o percurso de ampliação da autonomia estética do sujeito musical (ou, quem sabe, do sujeito da arte sonora).

<ÿ>

Para falar da prevalência dos enfoques do sujeito musical nas figuras de expressão no nível dos encadeamentos sonoros, devemos aceitar que as semiologias e semióticas não chegaram a contribuir com uma metodologia mais robusta para as figuras de superfície, diferentes do que elas oferecem para espessura (superfície e fundo) estratificada do plano de conteúdo. Salvo engano, boa parte das investidas semióticas no nível de superfície do plano de expressão sonoro se valem das metodologias que já pertencem à musicologia *lato sensu*. Do ponto de vista da semiótica discursivo de base hjelmsleviana, vale mencionar o esforço inaugural de José Carmo Jr. (2007) que buscou isolar e apontar as hierarquias melódicas da expressão musical a partir das ferramentas da glossemática (HJELMSLEV,

³⁶ Para consulta, ver a tipologia de gêneros e estilos brasileiros proposta por Paulo de Tarso Salles (SALLES, 2018, p. 223-298)

³⁷ A metodologia da semiótica discursiva parte do entendimento de que o conteúdo humano é geral, não-universal, imanente e manifestável pelos mais variados e possíveis tipos de expressão “material”, sejam ligados ao corpo estável de certas linguagens e práticas (expressão teatral, cinematográfica, midiática etc.) ou mesmo aos campos sensório-motores (expressão visual, sonora, somática etc.).

1975), afirmando que a figura ou função “nota” realizada sonoramente pode ser descrita pelos glossemas virtuais *cronemas* (durações virtuais), *dinamemas* (intensidades virtuais) e *tonemas* (alturas virtuais), *quase-figuras* ou *funtivos* que podem ser pertinentes ou não para determinada análise das hierarquias melódicas (*nota, célula, frase e período*), que vão se construindo em sua cadeia sintagmática. Há uma maleabilidade metodológica de fundo, pois, nada impediria que a figura-função “nota” passasse para uma figura-função “timbre”, “massa sonora”, “textura sonora” etc. Porém, seu objetivo visava mais as relações das grandezas melódicas com as grandezas prosódicas da fala realizadas na canção. Ao mesmo tempo em que o autor notou que parece ser preciso “informatizar” ou “computacionalizar” as operações quase “algorítmicas”³⁸ da glossemática para que, por fim, elas cheguem mais perto dos importantes resultados já obtidos pelas metodologias de inspiração lógico-matemáticas ou pela computação musical, tendo em vista o uso dos enunciados canônicos como a partitura, o áudio musical e/ou o instrumento musical. É uma tarefa valiosa que fica a ser cumprida.

Por isso, além de nos valermos de outras metodologias para a análise das figuras figurativas da expressão musical, tendo em vista que a abordagem tensiva dá conta das figuras figurais de expressão e conteúdo, também não entraremos no subterrâneo das formas científicas da sonoridade (formas e substâncias sonoras), ou seja, na sua materialidade físico-acústica que é, em geral, matematicamente descrita ou “traduzida”: a expressão musical tem a peculiaridade de ser muito bem descrita por “traduções” matemáticas de diversas ordens, das operações mais simples às mais complexas. Gostaríamos apenas de apontar uma certa sintonia com os estudos mais empíricos das sonoridades musicais que, cada vez mais, se encaminham para o que entendemos como uma espécie de especularidade da expressão musical, do nível mais baixo [superfície] ao mais alto [fundo] e vice-versa.

Brelet trabalha com as noções de forma sonora e forma musical, mas a distinção entre uma e outra nem sempre é muito clara, pois ela parte da ideia de que a forma musical já está pré-formada na substância e forma sonora: “na sonoridade, nota-se com frequência que a música já está pré-formada. A razão disto reside no valor original deste sensível que,

³⁸ Um dos últimos trabalhos de Hjelmslev, *Résumé of a theory of language* (1975), se resume a um compêndio de princípios, regras e de 454 definições sintéticas que, em seu funcionamento interrelacional, se aproximam muito do que hoje chamamos de “biblioteca” nas linguagens de programação, tanto no estilo como na lógica de funcionamento.

longe de ser pura matéria indeterminada, é em si mesma *matéria formal*” (BRELET, 1949, p. 66 – tradução nossa)³⁹. A partir da semiótica, diríamos que a substância sonora corresponde as áreas globais do espectro sonoro que são percebidas pelos actantes por serem recortadas e criadas pelas mais diversas categorias formais, estáveis e instáveis, tanto estritamente sonoras como sonoro-musicais.⁴⁰

Fig. 1: Musical Content⁴¹ Features.

STRUCT		CONCEPT LEVEL		MUSICAL CONTENT FEATURES				
CONTEXTUAL	global >3 sec	HIGH II	EXPRESSIVE	cognition emotion affect = <i>syntactic+semantic concepts</i>				
		HIGH I	FORMAL	melody	harmony	rhythm	source	dynamics
	NON-CONTEXTUAL	global <3 sec	MID	PERCEPTUAL	key profile	tonality cadence	rhythmic patterns tempo	instrument voice
LOW II			SENSORIAL	successive intervallic pattern	simultane intervallic pattern	beat IOI	spectral envelope	dynamic range sound level
local + spatial		LOW I	PHYSICAL	pitch	time	timbre	loudness	
NON-CONTEXTUAL	local + temporal	LOW II	SENSORIAL	periodicity pitch pitch deviations	note duration	roughness	neural energy	
		LOW I	PHYSICAL	fundamental frequency	onset offset	spectral flux	peak	
				frequency	duration	spectrum	intensity	

↑ 1.8 Perception ↓

Table 1.2: Conceptual framework used within the context of audio mining. A distinction is made between low-level, mid-level and high-level audio descriptors (Leman et al., 2003)

Fonte: BULLOCK, 2008, p. 44.

³⁹ No original, “Dans la sonorité, on l’a souvent noté, la musique se trouve déjà préformée. Or la raison en est dans l’originale valeur de ce sensible qui, loin d’être pure matière indéterminée, est par soi-même matière formelle”.

⁴⁰ Para a semiótica discursiva, há, na manifestação dos sentidos, uma circularidade inerente à interação das formas (categorias) com as substâncias (áreas), seja de expressão ou de conteúdo: *para estabelecer uma forma é necessária uma substância que só é possível a partir de uma forma*. Paolo Fabbri faz uma leitura muito instigante de um capítulo de *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari (1995, p. 69-115), que discute a morfogênese do sentido e esclarece que “para Deleuze, como para Hjelmslev, a matéria não é um conjunto caótico de elementos e traços, mas é algo que se torna substância apenas na medida em que é formada” (FABBRI, 1998, p. 4 -tradução nossa).

⁴¹ O termo “content” parece cobrir, no trabalho de Bullock, tanto a expressão quanto o conteúdo musical ao mesmo tempo.

Isso pode até nos dar alguma entrada nas investidas mais empíricas da musicologia, mas, para uma aproximação efetiva e sólida, estamos bem longe de uma interação consistente. E, mesmo não tendo competência para avaliar a relevância e coerência do quadro que apresentamos acima (Fig. 1), parece que Jamie Bullock (2008) aponta, com base nos desenvolvimentos das análises de áudio, uma diferença ou passagem da percepção estética e musical (não temos certeza) que vai da forma sonora à forma musical e vice-versa.

Bullock vai compor esse quadro a partir da distinção entre os níveis baixo, médio e alto dos descritores de áudio, diferenças apontadas por Leman et al. (2003). Mesmo que intuitivamente, podemos ver um percurso de investigação do plano de expressão sonoro-musical que, ao formar quatro colunas especulares, vai das categorias mais comuns na musicologia (*melodia, harmonia, ritmo, fonte e dinâmica*), passa por um nível intermediário, geralmente apresentado por descritores baseados na psicoacústica (*altura, tempo, timbre e volume*), até as categorias primitivas das formas e substâncias sonoras, no nível do sinal sonoro (*frequência, duração, espectro e intensidade*). Cada um dos níveis é habitado⁴² e acessado a partir de certos descritores de áudio. Se escolhermos a coluna de estratos que corresponde a *fonte, timbre e espectro*, temos, respectivamente, *instrumento-voz* no primeiro estrato, *envelope espectral* no segundo, *rugosidade, fluxo espectral e centróide espectral* no terceiro estrato, sendo que cada descritor possui uma maneira de representar visualmente os seus resultados, seja por forma de onda, gráficos espectrais etc.

A semiótica discursiva costuma se preocupar com a geratividade do sentido, ou seja, vale mais o caminho que se leva para significar do que o significado propriamente dito. Ao propor o famoso percurso gerativo do conteúdo (do estrato mais concreto ao mais abstrato: *nível discursivo, nível narrativo e nível fundamental*), Greimas se inspira no gerativismo de Chomsky e, principalmente, na proposta de Hjelmslev de que as grandezas e as zonas extensas/extensivas costumam orientar ou reger o percurso de significação. Assim, para Greimas, as estruturas fundamentais estão no princípio do ato de significar. No entanto, a abordagem tensiva faz nascer o que Zilberberg chama de quiasmo na geratividade:

⁴² Em nossa defesa de doutorado, José Henrique Padovani comenta que pode ser mais objetivo dizer que “cada um dos níveis é correlacionado a uma determinada estratégia técnica de análise e processamento de sinais visando a extração de dados quantitativos”. Como dissemos no corpo da tese, ainda há um caminho de aproximação a ser percorrido com as técnicas de análise de áudio.

Entre as categorias hjelmslevianas e as categorias tensivas, surge um quiasmo, já que as categorias extensas são diretoras para Hjelmslev, quando, na perspectiva tensiva, a intensidade, ou seja, a afetividade, rege a extensidade (ZILBERBERG, 2011, p. 18).

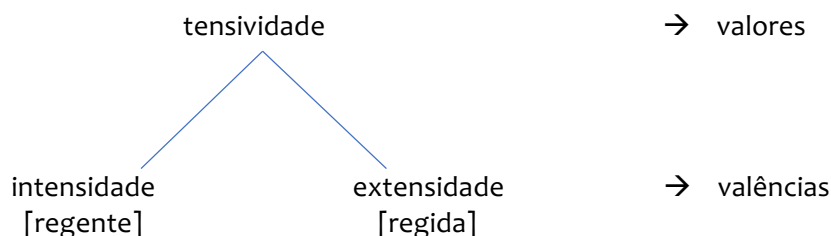
Não queremos entrar em discussões teóricas e terminológicas propriamente ditas, pois não há uma descontinuidade metodológica ou epistemológica realmente marcada entre os autores, mas sim ressaltar uma característica bastante pacífica para o sujeito musical, que é a da maleabilidade gerativa da expressão sonora nos seus atos inventivos e interpretativos. Isso implica dizer que, no nível dos encadeamentos sonoros, o sujeito musical, coletivo ou individual, às vezes dá mais ênfase nas obras ao campo das alturas, outras vezes às organizações rítmicas, e, quem sabe um dia, às organizações das dinâmicas⁴³. Assim, vamos ao encontro de boa parte da bibliografia que fala sobre a *emergência do som* e do *timbre* (SOLOMOS, 2013) e, ao mesmo tempo, do que Verónica Estay-Stange, no seu livro *La Musique hors d'elle-même: Le paradigme musical et l'art contemporain*, chama de *emancipação acentual* (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 33-50), qual seja, de que, do ponto de vista da expressão sonora da música, o ato enunciativo dos actantes musicais “acentua” sensivelmente mais uma coluna ou colunas do que outra(s) no quadro de Bullock. Isso nos leva para uma das questões mais fundamentais para esta tese: a *profundidade* do sujeito da enunciação musical.

Seguindo a guinada fenomenológica nas reflexões das humanidades, a *profundidade tensiva* diz respeito ao quão gradativamente próximo ou afastado sensivelmente o corpo-sujeito se põe em relação às grandezas ou *figuras* do mundo que percebe: dando acento às mais próximas e inaccento às mais distantes. Isso nos afasta de uma certa “naturalidade da matéria sonora” nas experiências estético-musicais.

Ao dar continuidade aos estudos semióticos sobre a *foria* e a *estesia*, encampados com mais força, respectivamente, em *Semiótica das Paixões* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993) e em *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2002), Zilberberg propõe acolher as condições sensíveis do sentido, a continuidade pura enquanto fluxo a ser “gramaticalizado” na sua relação com o inteligível, não como uma modesta função de adjunto adverbial de modo,

⁴³ Podemos lembrar dois compositores que exploram a predominância das organizações das dinâmicas em algumas obras: Giacinto Scelci e Salvatore Sciarrino.

como uma simples “ênfase”, mas sob a denominação de “*intensidade*”⁴⁴, como grandeza regente do par derivado da esquizia inaugural” (ZILBERBERG, 2011, p. 66):



Dessa primeira bifurcação, que foi construída ao longo de toda a pesquisa de Zilberberg, surge a ideia de que a tensividade é a função ou o lugar imaginário em que a intensidade, os estados de alma ou o sensível, tanto dos campos sensório-motores como da afetividade, rege a extensividade, os estados de coisa ou o inteligível. É a partir dessa correlação, organizada entre momentos de maior e menor impacto sensível, que passa a existir um “espaço tensivo de recepção [operado pela profundidade de um sujeito-observador] e qualificação para as grandezas que têm acesso ao campo de presença”⁴⁵ (ZILBERBERG, 2011, p. 67- inserções nossas). Cada grandeza ou *figura*, de expressão e de conteúdo, que passa a habitar esse espaço tensivo é “qualificada, primeiramente, em termos de intensidade e extensividade e, em seguida, em termos das subdimensões controladas por ela” (2011, p. 67). Cada dimensão, intensidade e extensividade, possui duas subdimensões:

⁴⁴ O termo *intensidade* tem um uso amplo em diversas correntes filosóficas. Zilberberg (2011, p. 18) diz que a coincidência entre o seu uso e o de Kant é bem-vinda, porém fortuita. Pode-se confundir, inclusive, com os pares *intensivo : extensivo*, *intenso : extenso* e *intencional : extensional* pertencentes à glossemática de Hjelmslev, mas esses pares não correspondem estritamente à proposta de Zilberberg, apesar do semiótico se valer deles em muitos casos, e tampouco possuem definições homólogas na própria teoria glossemática. Para mais investigações sobre esses termos, ver esses verbetes no tomo II do dicionário de semiótica (GREIMAS e COURTÉS, 1986), escritos pelo próprio Zilberberg, e sobre a *relação participativa* desses pares de termos para fundamentar as bases da glossemática hjelmsleviana, ver o artigo *La notion de “participation” chez Louis Hjelmslev* de Lorenzo Cigana (2014).

⁴⁵ A noção de *campo de presença* nasce de uma inspiração fenomenológica que está mais presente na obra *Tensão e Significação* (2001). Os autores irão dizer que “a presença perceptiva deve ser confrontada à “foria” que a carrega, sendo esta da ordem do puro “vivenciado”, isto é, do *sentir*. Desse ponto de vista, a presença é o correlato *perceptivo* de uma grandeza puramente *sensível*, identificável à “*lebendige Strömung der Gegenwart*” segundo Husserl, ao “fluxo inapreensível” segundo Cassirer” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 135).

- i) uma do ponto de vista da **medida**, que se subdivide em *andamento* (acelerado ↔ desacelerado) e em *tonicidade* (tônico ↔ átono) que são orientadas dinamicamente pelos operadores: *aumento* e *diminuição*;
- ii) outra do ponto de vista do **número**, que se subdivide em *temporalidade* (breve ↔ longa) e em *espacialidade* (fechada ↔ aberta) que são orientadas dinamicamente pelos operadores: *triagem* e *mistura*.

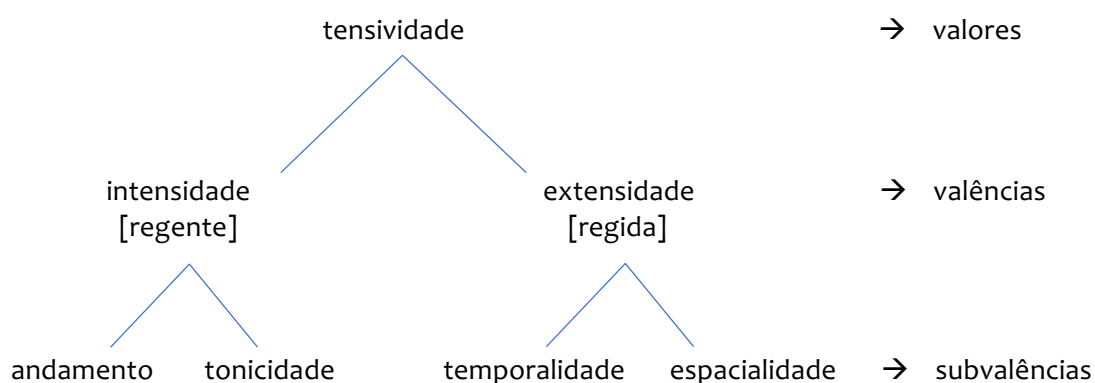
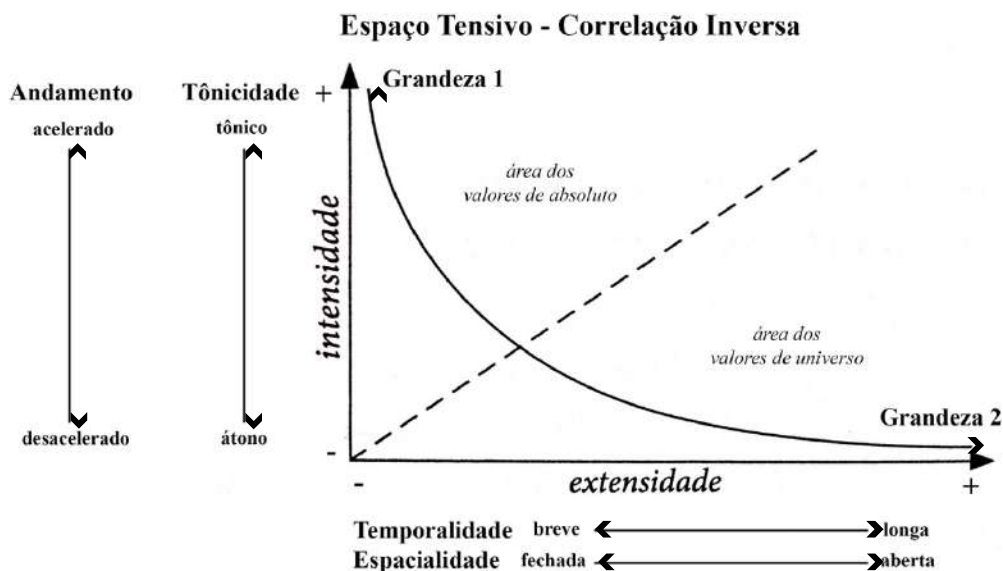


Fig. 2: Espaço tensivo – correlação inversa.



Fonte: Elaboração própria baseada em (ZILBERBERG, 2011) p. 69.

Zilberberg chega a propor um diagrama (Fig. 2) para representar sua ideia de espaço tensivo. Nele, podemos ver a ilustração da dinamicidade que a proposta tensiva

impulsiona, deixando mais clara a ideia de *direções tensivas*: i) uma *ascendente* (grandeza 2 → grandeza 1), da baixa intensidade e maior extensidade à alta intensidade e menor extensidade; ii) uma *descendente* (grandeza 1 → grandeza 2), da alta intensidade e menor extensidade à baixa intensidade e maior extensidade.

O modo como as *figuras* ocupam esse espaço tensivo do sujeito musical, se são, gradativamente, mais impactantes-tensas-próximas ou mais tênues-distensas-distantes, independentemente de serem traços melódicos, harmônicos, rítmicos, timbrísticos e de dinâmicas, compõe a “medida” perceptiva ou a *cifra tensiva* (TATIT, 2020) desse sujeito. Entendemos que começa a ficar um pouco mais palpável a influência que Zilberberg traz da música e de Brelet, principalmente se lembrarmos que a autora nos diz que a dinamicidade (*aumento : diminuição*) dos pares “crescendo e decrescendo [tonicidade tensiva], aceleração e desaceleração [andamento tensivo], tensão e distensão [tensividade resultante], [...] são os *a priori* da sensibilidade comum aos sentimentos e à música” (BRELET, 1949, p. 418-419 – tradução e inserções nossas)⁴⁶. Logo esclareceremos e aplicaremos melhor cada categoria que Zilberberg propõe para compor esse espaço tensivo que, por sua vez, é moldado pela *profundidade da presença* do sujeito musical. Por ora, podemos voltar à expressão sonoro-musical e dizer que os sujeitos musicais se inventam ou podem ser interpretados primeiramente pelo modo como marcam ou “acentuam” mais certas categorias/*figuras* ou *quase-figuras* musicais do que outras e, segundo, pela especularidade entre figuras figurativas e figurais que compõem os estratos das categorias do plano de expressão sonoro-musical.

Apesar de arriscado, poderíamos dizer que, no caso do quadro de Bullock (figura 1), as colunas, a serem “acentuadas” pela *maleabilidade* gerativa da profundidade do sujeito musical, correspondem às categorias ou *quase-figuras* da expressão sonoro-musical, e a *especularidade* poderia corresponder a ideia de níveis de análise, sendo que cada nível ou estrato de análise é composto pela relação especular entre *figuras figurativas* e *figuras figurais*. Essa ligação entre as disciplinas de análise só será validada caso haja alguma interação mais robusta entre a semiótica e as metodologias mais empiristas da musicologia e sonologia. Para nós, seguiremos utilizando apenas as noções de *maleabilidade* e

⁴⁶ No original, “Croissance et décroissance, accélération et retard, tension et détente, tels sont les *a priori* de la sensibilité communs au sentiment et à la musique”.

especularidade para falar das questões específicas do plano de expressão sonoro da enunciação musical.

<ÿ>

Para finalizar os apontamentos sobre os sentidos da música, resta-nos trazer apenas o ponto v): as intertextualidades e interdiscursividades na construção do estilo do sujeito musical. Enquanto na interdiscursividade tratamos estritamente da imanência textual (somente conteúdo), na intertextualidade lidamos com a imanência textual manifestada (expressão e conteúdo) (FIORIN, 2012). Essas duas relações podem ser pensadas em qualquer nível de pertinência textual, ou seja, desde as interações entre as mínimas figuras musicais até as formas de vida musicais no interior das sociedades. Na musicologia, é mais comum que se utilize a intertextualidade e interdiscursividade nas questões que procuram descrever as estabilizações e transformações dos gêneros e dos estilos, sejam individuais ou coletivos. As discussões de gênero e estilo costumam ser bastante polêmicas, pois é natural que haja muita mobilidade tanto no modo como os pesquisadores classificam os gêneros e estilos, como nas manifestações dos actantes da prática artístico-musical.

Do ponto de vista do sujeito musical, da construção do seu corpo-identidade, é fundamental que haja uma investigação entre ao menos mais de uma manifestação musical, recolhendo os seus textos musicais canônicos (*partituras, áudios musicais, performances e instrumentos musicais*) e outros textos como rascunhos e manuscritos, entrevistas, comunicações, livros e relatos etc. É a partir de um modo como um ator musical, coletivo ou individual, reitera uma mesma estratégia enunciativa que podemos estabilizar, em maior ou menor grau, uma identidade no interior da linguagem, seja por uma estratégia de um ator que repete um mesmo “gesto” enunciativo, seja por uma estratégia de um ator que varia o “gesto” enunciativo e, por consequência, compõe *fases enunciativas* ao longo da sua história. Além das escolhas no nível dos encadeamentos sonoros, podemos observar também o modo como um ator recobre os actantes musicais nas etapas dos seus atos inventivos e interpretativos, ou seja, nas suas práticas de criação e de análise. Nada disso é novidade na musicologia *latu senso*. Parece-nos importante apenas que se compreenda quando há, na invenção e na interpretação, uma interdiscursividade, somente relação entre conteúdos, ou uma intertextualidade, relação entre textos musicais, expressão e conteúdo. Vale lembrar que a relação entre texto e

contexto é compreendida, pela semiótica discursiva, como uma intertextualidade: um texto em relação com outro texto.

Quando há foco nos encadeamentos ou sintagmas sonoros, é mais comum que se tenha uma relação intertextual. Um exemplo muito explorado é o caso das citações ou reescrituras, estritas ou parciais. Tanto Willy Corrêa de Oliveira como Gilberto Mendes são compositores que se valem dessas estratégias enunciativas para construir seus corpos de enunciadores. Mas um ouvinte ou um pesquisador-ouvinte especializado pode compor seu modo de escuta das obras a partir de uma referencialização *ad aeternum*, já que certos sistemas musicais são bastantes sintéticos e estáveis. Dessa maneira, a relação intertextual leva em conta a presença sonora de ao menos dois textos em questão, seja ele apreendido ou criado na latência sonora da *partitura* ou na presença sonora propriamente dita no *instrumento musical*, *áudio musical* e na *performance musical ao vivo*.

A lógica subjacente à *citação*, à *reescritura*, ou, o que dá na mesma, à operação intertextual, costuma ser compreendida como o mecanismo que estabiliza o corpo-identidade de um enunciador (musicista) ou enunciatário (ouvinte) individual. Mas ela é uma lógica que pode se estender ao corpo coletivo desses actantes, ou seja, os gêneros, estilos, períodos ou mesmo “formas” musicais históricas se constroem a partir da operação intertextual.

A razão das diversas polêmicas nos estudos sobre os gêneros e estilos reside menos na intertextualidade, que nos parece ser um assunto pacífico para a musicologia, do que na interdiscursividade. Acreditamos que isso se dá pela peculiaridade do modo como o conteúdo é musicalmente manifestado: a “visibilidade” e o caráter explícito em direção à profundidade figural de um lado e, de outro, a abertura e o caráter implícito em direção à superfície figurativa que já comentamos anteriormente.

Um caráter muito importante da interdiscursividade é que ela é transversal às linguagens e culturas humanas. Portanto, uma mesma *figura* de conteúdo pode ser manifestada por diferentes expressões, seja ela mais concreta e específica (*figura*, *figurativização* e *figuratividade* GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 209-212) ou mais abstrata e ampla (*tema* e *tematização* em GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 495-496). Por exemplo, podemos abranger as figuras de conteúdo mais concretas de um *tanque de guerra*, de uma

arma e de *sangue* à uma figura⁴⁷ (*tema*) mais abstrata da *violência*. O modo como elas são manifestadas expressivamente pela enunciação de diferentes linguagens varia muito. No nível dos sintagmas sonoros, seria possível produzir o *som-de-tiro* das figuras *tanque* e *arma* com maior ou menor iconicidade expressiva, o que as poderiam ligar diretamente ao tema da violência, mas para *sangue* não teríamos uma figura da expressão musical capaz de a manifestar inequivocamente, no máximo algo perto de um *som-aquoso* e *viscoso* que, junto ao contexto sonoro imediato das figuras anteriores, poderia reforçar um pouco o tema da violência e, ao mesmo tempo, abrir outros caminhos de escuta-leitura. Além de confirmar o caráter aberto da superfície do conteúdo musicalmente manifestado, esse exemplo simples explícita uma hierarquia das figuras, o que estamos chamando nesse trabalho de *espessura contínua* das *figuras*, ou seja, a *violência* é uma isotopia que abrange as outras figuras (*tanque*, *arma* e *sangue*). A *violência*, inclusive, pode ser englobada por outras figuras que, a depender do ato enunciativo, serão mais abstratas naquele texto em questão, como, por exemplo, *ritualístico*, *selvagem*, *liberdade*, *opressão*, *vida*, *morte* ou figuras ainda mais profundas e que dizem respeito diretamente aos movimentos dinâmicos e muitas vezes isotópicos (servem tanto para expressão como para conteúdo) da figurabilidade, como *concentração* ou *condensação*, *diluição* ou *expansão*, *aumento* e *diminuição*, *aceleração* ou *desaceleração* (bruscas ou gradativas) etc. Assim, quanto mais geral e ampla for a figura de conteúdo utilizada para a classificação de um gênero, estilo, tipo, *tópica* musical etc., mais textos musicais ela poderá abranger.

A questão que se coloca é que as camadas mais figurativas do conteúdo musicalmente manifestado são apresentadas de modo implícito pelo enunciador (musicista), o que, por consequência, deixam abertos os caminhos de escuta-leitura do enunciatário (ouvinte). A violência poderia ser interpretada por *agressividade*, *guerra*, *hostilidade*, *crueledade* etc. Nesse exemplo que trouxemos, havia a possibilidade de termos certa iconicidade com figuras do plano de expressão, como *sons de tiros*, mas a maioria das manifestações musicais não possuem esse fechamento na figuratividade e tematização do plano de conteúdo. Dessa maneira, a interdiscursividade na música é muito flexível e

⁴⁷ Greimas dizia que “não é tanto a articulação sintagmática do discurso figurativo que merece nossa atenção – esta permanece “causal”, lógica ou fiduciária, conforme o caso –, mas sim sua aptidão para projetar uma dupla referência: primeiro, em *profundidade* e criadora de uma isotopia temática mais abstrata [relação entre superfície e fundo]; depois, em *lateralidade*, ao desenvolver uma nova isotopia figurativa paralela [relação entre estratos do mesmo nível]” (2014, p. 143).

instável, ficando, muitas vezes, a cargo de um consenso, não pejorativo, dos atores musicais. Vamos trazer um breve exemplo para concluir nossa ideia de que é preciso distinguir a interdiscursividade da intertextualidade.

Fig. 3: Classificação de gêneros, estilos, tipos e tópicos encontrados nos quartetos de Villa-Lobos

<i>Gênero expressivo</i>		<i>Estilo</i>	<i>Tipo</i>	<i>Símbolo/Tópica</i>
Cerimonial	Ritualístico	Afro-brasileiro	Xangô	Berimbau
	Sério		Capoeira	Batucada
	Grave		Canto de Xangô	
Saudoso	Profundo	Ameríndio	Dança	Flauta nasal
	Melancólico		Melodia	Motivo indígena
	Elegíaco		Paisagem sonora	Dança ritual
	Terno	Infantil	Natureza: harmônicos, glissandos, 4l/5l ^(*)	
	Ingênuo		Melodia inserida (citação)	
	Lamento		Canto do sabia-da-mata	
	Nostálgico		Style-oiseaux	
Rústico	Bucólico	Caipira	Toada	Viola caipira
	Rude		Cantira	Rabeca
	Cordial		Ponteio	Canto em terças
	Cantos de trabalho	Nordestino	Baião	Sanfona
	Selvagem		Cantiga de cego	Aboio Rabeca
Carnavalesco	Festivo	Carioca	Baixaria (7 cordas)	
	Grandioso		Síncope brasileira	
Picaresco	Gingado		Choro	Tamborim
	Brejeiro		Samba	Carinhoso
	Malandro	Modinha	Alma brasileira	

Fonte: (SALLES, 2018, p. 233).

Paulo de Tarso Salles (2018, p. 223-298) faz uma classificação hierárquica que vai do mais geral ao mais específico: *gênero expressivo*, *estilo*, *tipo* e *símbolo/tópica*. O autor parte de outras classificações como as de Mario de Andrade (1928) e Ricardo Almeida (1948) para compor uma tipologia mais bem acabada. Todas essas figuras (ou *figurações* (SALLES, 2018, p. 232), como diz o autor) podem, ao nosso ver, ser interdiscursivas a depender dos consensos entre os atores musicais individuais ou coletivos, mas a segunda coluna costuma ser, em geral, apenas intertextual nas práticas de pesquisa em música. É evidente

que há diversas sutilezas e maiores ou menores fechamentos interdiscursivos e intertextuais a depender de como essas figuras são apresentadas na argumentação do pesquisador. O *estilo caipira*, proposto por Salles, além de contar com as interdiscursividades que são manifestadas expressivamente por diferentes grupos culturais do interior do Brasil, através da dança, da comida, da música etc., possuem intertextualidades musicais a partir também das figuras timbrísticas (*viola caipira* e *rabeca*) assim como outras figuras da expressão musical (*dobramentos melódicos de terças e sextas paralelas, articulação staccato, diatonismo e movimento por grau conjunto*). No entanto, o gênero expressivo *rústico* e seus subgêneros, que abrangem o estilo caipira, não estabelecem relações intertextuais bem definidas no campo da música, o que faz com que sua análise seja preferencialmente realizada a partir da interdiscursividade que abrange diversas manifestações expressivas distintas.

Por fim, talvez valesse trazer muito brevemente uma terceira operação, ainda pouco ou nada utilizada, na relação entre textos: a *intertexturalidade* (SILVA, 1996, p. 15). No artigo *A escuta do sensível* (1996), o semioticista brasileiro Ignácio Assis Silva diz que as práticas artísticas, principalmente as mais contemporâneas, tratam de uma operação intertextual em que os elementos “matéricos” ou “substanciais” tomam a frente na relação entre os textos na busca por efeitos sinestésicos, tanto de conteúdo como de expressão.

Excousseau sugere, de modo bastante feliz, que essas configurações [sobre a volta da materialidade nos discursos] sejam chamadas, não de ideogramas, mas de verdadeiros “materiogramas”; atravessando todo o universo de produção de objetos, esses materiogramas instituíram, mais do que uma intertextualidade – conceito com que já estamos familiarizados –, uma espécie de “intertexturalidade”⁴⁸ (SILVA, 1996, p. 15 – inserção nossa).

Podemos lembrar as questões da *rugosidade sonora* que vieram complementar, tanto na expressão como no conteúdo, as relações entre *consonância* e *dissonância*; a *tatilidade* das massas sonoras etc. György Ligeti diria que podemos relacionar “sons com cor, forma

⁴⁸ Estética concreta, lógica do sensível, lógicas figurativas e locais de que se vale o homem para pensar a si mesmo e ao mundo, concreção imaginativa, metáfora verdadeiramente radical ou materiogramas, diferentes nomes de estratégias muito próximas entre si de uma via antropológica – a da antropologia do concreto – para dar conta da racionalidade que atravessa o discurso estético (SILVA, 1996, p. 15).

e textura; e forma, cor, e qualidade material com cada sensação acústica” (LIGETI e BERNARD, 1993, p. 165).



Apresentamos o que acreditamos ser os problemas mais amplos de uma possível enunciação musical. Cada assunto anterior pode se ramificar em labirintos de especificidades, subáreas e interfaces com outras disciplinas e práticas humanas. Podemos lembrar que, nesse início, começamos a definir a estabilidade e mobilidade identitária do sujeito musical, coletivo e histórico, a partir das flexibilidades que os atores musicais promovem ao recobrir os nossos actantes centrais (compositor, intérprete, ouvinte e pesquisador). Ao mesmo tempo, apresentamos as características mais gerais do modo como esse sujeito constrói sentidos nas suas textualizações e práticas artísticas e reflexivas. Nesse *crescendo* de especificidade no modo como vamos tratar a enunciação musical, vamos nos dirigir agora para o seu ponto mais tônico: a interface entre as ideias de Brelet e as propostas tensivas de Zilberberg e, ao mesmo tempo, uma breve apresentação da noção de *corpo* na semiótica, sugerida por Fontanille (2004 e 2017). Como faremos aproximações epistemológicas mais densas, pedimos um pouco de generosidade do leitor de música. Sempre traremos as questões musicais de Brelet e também de outros autores da música quando possível e, ao longo da tese, apresentaremos novamente, em detalhes e com exemplos, tudo o que virá a seguir.

1.2 Premissas restritas

Gisèle Brelet é uma ilustre desconhecida nos campos de pesquisa e criação em música. Ilustre porque é lembrada e citada por diversos autores consagrados como Walter Wiora, Andrès Briner, Edward Lippman, Oliver Messiaen, Enrico Fubini, Ivo Supičić, Susanne Langer⁴⁹, Igor Stravinsky, dentre muitos outros. Desconhecida porque as propostas da musicóloga, esteticista, filósofa e pianista francesa parecem não ter suscitado muitos estudos e desdobramentos mais consistentes.

⁴⁹ Na tradução de *Musique et Silence* (1946) para o inglês, Langer diz que o escrito de Brelet é um dos "muitos ensaios significativos sobre arte" que apareceram "nas últimas cinco ou seis décadas" (LANGER, 1958 *apud* MCBRAYER, 2017, p. 12).

Ao mesmo tempo moderna, com um espírito largamente aberto aos problemas musicais do seu tempo, Gisèle Brelet era profundamente imersa na tradição. O seu salão em Ville d'Avray, e mais tarde em Sèvres, onde frequentavam músicos e filósofos, incluindo alguns dos maiores do nosso tempo, era um lugar de irradiâncias, onde meditações lúcidas e ardentes tomavam forma. Mas, paradoxalmente, Gisèle Brelet, especialmente nos seus últimos anos, parecia tanto rodeada como sozinha. Poderíamos dizer radiante e ignorada, mundialmente famosa e esquecida (SUPIČIĆ, 1973, p. 3 – tradução nossa)⁵⁰.

Benjamin McBrayer (2017) recolheu, em sua tese⁵¹ de filosofia, inúmeras aparições esparsas da autora francesa na bibliografia musical. O mais curioso é que, apesar da sempre citada densidade e riqueza de sua produção, a maioria das aparições são de passagem.

No Brasil, há dois autores que tiveram maior contato com a produção de Gisèle Brelet. No capítulo *Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX* (2014), Silvio Ferraz nos ajuda a compreender uma questão fundamental para Brelet: a distinção entre a *duração psicológica e vivida* do tempo cotidiano e a *duração estética e vivida* do tempo musical. Também há, nesse capítulo, uma ótima síntese da tensão entre o *empirismo* e o *formalismo* apresentada no primeiro livro da autora:

[1.] o empirismo (o tempo da música barroca, seguindo ordem “natural” dos sons), o [2.] formalismo (tempo da música do classicismo, o qual é determinado como forma *a priori*), [3.] empirismo extremo (o tempo que nasce dos estados psíquicos, como na música do romantismo que se contrapõe ao classicismo), [4.] forma extrema do formalismo (a retomada das formas *a priori*). Para Brelet faltaria ao quadro de Souvtchinsky apenas a inclusão da música de [5.] Claude Debussy, para compreender o tempo como “começo que não cessa de começar” (tal qual a frase de Jankelevitch) (FERRAZ, 2014, p. 94).

Luiz Tatit é outro autor brasileiro que traz Gisèle Brelet para apresentar as bases⁵² sobre as quais Claude Zilberberg desenvolve sua abordagem tensiva da semiótica discursiva. Apesar de não ser do campo da música, Zilberberg é quem, ao nosso ver, mais

⁵⁰ No original, “A la fois moderne, l'esprit largement ouvert aux problemes de la musique de son temps, Gisele Brelet 6tait profondement plongee dans la tradition. Son salon de Ville d'Avray, puis de Sevres, que frequentaient musiciens et philosophes, parmi lesquels certains des plus grands de notre epoque, fut un lieu de rayonnement, ou prenaient vigueur des meditations lucides et ardentes. Mais, paradoxalement, Gisele Brelet, sur-tout dans ses dernieres annees, semblait A la fois entour6e et seule. On oserait dire rayonnante et ignoree, mondialement connue et oubliee”.

⁵¹ MacBrayer defende a tese em filosofia *Mapping mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of Music in post-World War II france* em 2017 na Universidade de Pittsburg.

⁵² Ver o artigo *Bases do pensamento tensivo* (2019a), de Luiz Tatit.

profundamente se valeu das ideias de Brelet para fundamentar seu ponto de vista semiótico. Além do semioticista francês, talvez haja, no campo da composição e pesquisa musical, um caminho velado nas invenções e nos estudos sobre o *tempo musical* que se inicia a partir da influência⁵³ que autora gerou em Igor Stravinsky e Olivier Messiaen. No entanto, para termos mais certeza dessa influência, até então velada, seria necessário outro percurso de pesquisa.

Boa parte dos autores que citam Brelet marcam suas duas principais bases filosóficas: i) os estudos sobre a *duração* de Henri Bergson; e a ii) proto-fenomenologia de Louis Lavelle. A autora realmente se valeu dessas bases para defender sua tese de filosofia na Universidade Sorbonne Paris IV, em 1949, mas não só. Brelet apresenta certas divergências com Bergson e há outras questões importantes que partem de Kant, Schopenhauer, Étienne Souriau e especialmente de Pierre Souvtchinsky e Raymond Bayer.

Para tentar escapar de um mar filosófico facilmente naufragável, vamos nos guiar na densidade de Brelet a partir de três pontos interdependentes que, de certa forma, estão subjacentes às premissas amplas. Com isso, esperamos que as ideias da autora comecem a se tornar aplicáveis nas práticas musicais. Esses três pontos servirão apenas como uma apresentação difusa das ideias musicológicas e filosóficas da autora para, com a ajuda da semiótica, propormos modos de aplicação analítica e criativa no curso da tese.

1. *Duração musical*: inspirada na *duração psicológica e vivida* de Bergson e na proposta de uma *metafísica imanente*⁵⁴ da música de Souvtchinsky, a noção de Brelet diz respeito à subjetividade musical ou ao *ser musical* a ser apreendido e/ou criado a partir das figuras sonoras e musicais imanentes às obras musicais. No entanto, Brelet e Bergson divergem no modo de compreender como o *ser*, respectivamente, se apreende/é criado ou é vivido na melodia: i) para Bergson, a melodia é a figura ou grandeza musical que melhor encarna um dos seus dois tipos de duração: o tipo da *duração pura*, a *pura continuidade intensiva*; ii)

⁵³ Ingrid Pustijanac (2007) diz que Messiaen fez uma síntese de influências que passa pelos pensamentos filosóficos de Tomás de Aquino, Henri Bergson, a teoria da relatividade de Albert Einstein e as obras de dois "musicólogos-filósofos": André Souris e Gisèle Brelet. Há uma passagem curiosa na tese de MacBrayer em que Robert Craft, no *Confronting Stravinsky* (1986), diz que "embora Gisèle Brelet tenha sido ignorada por estudiosos de Stravinsky, os seus escritos exerceram uma considerável influência sobre ele em 1946-1950, particularmente no "Chances de la Musique Atonale" de Brelet.

⁵⁴ Brelet diz que a escolha por uma *metafísica imanente* se deve muito a um pequeno artigo de Souvtchinsky, chamado *La Notion de Temps et la Musique: réflexions sur la typologie de la création musicale* (1939).

para Brelet, seguindo um pouco Bachelard, a melodia é tanto *continuidade* como *descontinuidade*:

De fato, há, como mostraremos em detalhes adiante, duas concepções possíveis da duração: uma pura de toda a mistura e a outra na qual intervém sub-repticiamente a ideia de espaço. A duração totalmente pura é a forma assumida pela sucessão dos nossos estados de consciência quando o nosso eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente os estados anteriores. Para tanto, não é preciso que ele se absorva por completo na sensação ou na ideia que passa, pois nesse caso, ao contrário, deixaria de durar. Também não é preciso esquecer os estados anteriores. Basta que, ao se lembrar desses estados, o eu não os justaponha ao estado atual como um ponto a outro ponto, e sim os organize com ele, como acontece quando nos lembramos das notas de uma melodia, fundidas num todo (BERGSON, 2020, p. 69).

Ouçamos uma melodia e nos deixemos embalar por ela: não temos a percepção clara de um movimento que não está ligado a um meio móvel, de uma mudança sem que nada mude? Esta mudança é suficiente, é a própria coisa. E mesmo que leve tempo, é indivisível: se a melodia parasse mais cedo, já não seria a mesma massa sonora; seria outra, igualmente indivisível. (BERGSON, 1911, p. 24-25).

Usando o exemplo da melodia, Gaston Bachelard descobriu a justificativa para a sua concepção “atômica” do tempo. Para Bachelard, a melodia é realmente descontínua e sua continuidade é inteiramente metafórica: por conseguinte, refuta a duração bergsoniana. Claro que não aceitamos esta “atomização” da melodia e acreditamos na sua real continuidade; mas esta continuidade, ordenada e racional, precisava do descontínuo para se constituir a si própria. Isto é claramente visível no contraponto de Bach, onde a continuidade do todo nasce da descontinuidade dos segmentos melódicos que se revezam perpetuamente e, por assim dizer, transmitem o seu elã temporal uns aos outros (BRELET, 1949, p. 49 – tradução nossa)⁵⁵.

Há diversas leituras possíveis, inclusive a de que os três autores em questão (Bergson, Bachelard e Brelet) não estejam necessariamente em divergência⁵⁶, mas com Zilberberg acreditamos que não vale a pena tomar partido nessa discussão.

⁵⁵ No original, “S'appuyant lui aussi sur l'exemple de la mélodie, Gaston Bachelard y découvre la justification de sa conception « atomique » du temps. Pour Bachelard, la mélodie est réellement discontinue et sa continuité est toute métaphorique : elle réfute donc la durée bergsonienne⁵⁵. Certes nous n'acceptons pas cette « atomisation » de la mélodie, et nous croyons à sa continuité réelle; mais cette continuité, ordonnée et rationnelle, avait besoin du discontinu pour se constituer. On le voit bien dans le contrepoint de Bach, où la continuité de l'ensemble naît de la discontinuité de segments mélodiques qui perpétuellement se relaient et pour ainsi dire se transmettent leur élan temporel”.

⁵⁶ Essa divergência faz parte de uma polêmica famosa que foi inaugurada por Bachelard em *Dialética da duração* (1936). Para mais detalhes, ver os diversos autores que compõem o livro *Bachelard & Bergson: continuité et discontinuité* (2006), organizado por Frédéric Worms e Jean-Jacques Wunenburger.

Não é o caso de reacender uma querela sem objeto, pois a “casa do sentido” é vasta o bastante para acolher tanto o contínuo, quanto o descontínuo, mesmo porque nem este nem aquele fazem sentido por si mesmos, mas apenas por sua colaboração. O mais razoável é admitir suas hipóstases como “variedades” circunstanciais e ocasionais (ZILBERBERG, 2011, p. 16).

Para a semiótica discursiva, as questões da *continuidade* e da *descontinuidade* dizem respeito diretamente aos estudos da *aspectualidade* que, dito de um modo simples, é responsável pela instauração do ponto de vista ou do centro dêitico (*actante*, *tempo* e *espaço*) a partir do qual se produzirá a significação: “se aspectualizar é demarcar, delimitar, segmentar ou dividir por meio da categoria de *continuidade vs descontinuidade*, então o próprio ato de produzir significação pode ser concebido como um procedimento de **aspectualização** (BARROS, 1998, p. 3). Na abordagem tensiva, a dinamicidade aspectual profunda – *devir ascendente e descendente* – é a base mais importante para se pensar a determinação ou precedência da dimensão sensível (sensorial e afetiva) sobre a dimensão inteligível da construção de sentido.

Voltando à Brelet, agora sob o prisma da abordagem tensiva, o *ser* ou *sujeito musical* (ponto de vista ou centro dêitico) pode ser apreendido e criado pela aspectualização (continuidade : descontinuidade) que se dá na relação entre as mais diversas figuras sonoras e musicais, de conteúdo e de expressão. São as relações entre as figuras que geram, na percepção sensível e inteligível, um horizonte de expectativas musicais que podem ou não ser cumpridas, conforme maior ou menor estabilização de certos sistemas e processos musicais coletivamente compartilhados. É importante marcar que essa subjetividade musical, que é a maior busca de Brelet, está em um outro nível de análise e criação que parte da técnica musical para ultrapassá-la. Isso nos leva ao segundo ponto.

2. *Tempo estético-musical*: neste ponto, vale lembrar que compreendemos a estética como um operador sensível da relação do corpo-sujeito em direção ao mundo-objeto que percebe, operador que *ativa* ↔ *apassiva* sujeito ou objeto: “o que se opera é a estetização das grandezas [figuras] encontradas” (ZILBERBERG, 2006a, p. 144) pelo sujeito que se vê imerso sensível e inteligivelmente no mundo que percebe e vive. Ao mesmo tempo, podemos trazer a distinção entre a *duração psicológica e vivida* do tempo cotidiano e a

duração estética e vivida do tempo musical proposta por Brelet. A autora vai dizer muitas vezes que a criação e a descoberta do tempo musical é uma *ascese*, uma espécie de base estética da música:

A música é uma especulação sobre o tempo inseparável de uma experiência do tempo vivido. Dessa forma, é a união dos dois polos antinômicos do ser. Mas esta união, que o processo criativo deve alcançar e que é o seu ideal, revela-se muitas vezes difícil. Na forma temporal da música, a pura duração psicológica, amorfa e estéril, e todos os estados passivos que a povoam, podem intrrometer-se. Mas a duração psicológica não é tempo musical, é mesmo um obstáculo invencível para ele. E se a criação musical é uma ascese, se é a descoberta de padrões temporais criativos, é porque é o abandono da duração psicológica passiva e a penetração na essência ativa e metafísica do tempo que é o tempo musical. [...]. Mais do que qualquer outra criação artística, a criação musical é uma ascese, uma vez que ordenar o tempo não é ordenar certas modalidades da alma, mas a própria alma, na sua substância mais profunda (BRELET, 1949, p. 35-36 – tradução nossa)⁵⁷.

A citação acima resume muito bem o coração desse ponto: o *tempo musical* é um tempo estético que, apesar da dependência que tem em relação ao caráter *vivido e íntimo* do tempo cotidiano, se desprende e se difere dele: “a obra musical não se confunde com a psicologia de sua criação, mas com os atos puramente estéticos que por si só a criaram e que ela eterniza” (BRELET, 1949, p. 448 – tradução nossa)⁵⁸. Brelet se vale muito de um longo artigo de Raymond Bayer, intitulado *L'esthétique de Bergson* (1941), para defender essa diferença entre os tempos: “Bergson oferece à R. Bayer a oportunidade de distinguir entre tempo estético e tempo metafísico. [...]. ‘Bergson confundiu assim o tempo puro com o tempo estético: o tempo puro não retém nenhum traço do tempo estético’” (BRELET, 1949, p. 52 – tradução nossa)⁵⁹.

⁵⁷ No original, “La musique est une spéculation sur le temps inséparable d’une expérience du temps vécu. De cette manière elle est bien l’union des deux pôles antinomiques de l’être. Mais cette union, que doit réaliser le processus créateur et qui est son idéal, s’avère souvent difficile. En la forme temporelle de la musique peuvent s’immiscer la durée psychologique, amorphe et stérile, et tous les états passifs qui la peuplent. Or, la durée psychologique n’est pas le temps musical, elle lui est même un obstacle invincible. Et si la création musicale est une ascèse, si elle découvre de schème temporels créateurs, c’est qu’elle est abandon de la durée psychologique passive e pénétration en cette essence active et métaphysique du temps qu’est le temps musical. [...]. Mais plus que tout autre création artistique est ascèse la création musicale, puisque ordonner le temps, c’est ordonner non plus certains modalités de l’âme, mais l’âme même, en sa plus profonde substance”.

⁵⁸ No original, “L’oeuvre musicale ne se confond pas avec la psychologie de sa création, mais avec les actes proprement esthétiques qui seuls la créèrent et qu’elle éternise”.

⁵⁹ No original, “Bergson fournit à R. Bayer l’occasion de distinguer *temps esthétique et temps métaphysique*. [...]. « Bergson a donc confondu le temps *pur* et le temps *esthétique* : le temps *pur* ne retient aucun trait du temps *esthétique* »”.

A musicóloga faz uma reflexão muito sutil sobre o engajamento necessário para que todos os actantes ou seres musicais acessem a subjetividade estético-musical, imanente às obras musicais. Tudo se dá a partir de uma tomada de posição *ativa* do actante. Ao doar *ativamente* os seus mecanismos sensíveis mais íntimos e profundos, ou seja, sua capacidade formal e substancial de *acelerar/desacelerar, tonificar/atonizar, tensionar/distensionar*, ele se *apassiva* ou deixa-se guiar pela *duração* ou *devir* musical que é imanente à obra e prática musical em questão. Dito de outro modo, é preciso assumir um caráter *ativo* para entrar e se *apassivar* às “curvas prosódicas” do sujeito musical que vive, em partilha, aquela presença e existência em ato: “a plenitude [do ato musical], da qual florescem espontaneamente formas temporais harmoniosas, é tanto técnica quanto espiritual: pois é **fruição** ou **posse** pela alma e pelo corpo, da duração [musical] e é como um **abandono ativo ao seu elã** [doação sensível]”⁶⁰ (BRELET, 1951, p. 153 – tradução, marcações e inserções nossas). É por isso que Brelet liga todo seu mecanismo formal do *tempo musical* ao predicativo prático da *ascese*, como uma espécie de ato de engajamento e entrega que dá acesso à base estética da música. Acreditamos que, com Zilberberg, isso possa se estender a toda experiência estética, com a ressalva de que as práticas artísticas demandam dos actantes e atores uma *atividade* mais engajada, tendo em vista que, por vezes, somos assaltados (*acelerados*) por eventos estéticos inesperados do cotidiano. Dessa maneira, a diferença entre a *duração psicológica* e *vivida* do tempo cotidiano e a *duração estética* e *vivida* do tempo musical (ou artístico em geral) é, sob a ótica tensiva, uma distinção contínua de *graus do vivido*: quanto mais próximo da duração cotidiana e dessemantizada da vida, menos engajamento estético e sensível, quanto mais próximo da duração estética e ressemantizada da vida, mais engajamento estético e sensível.

Um fato curioso é que, mesmo antes de conhecer⁶¹ Brelet, parece o que intuito de “musicalizar” a semiótica de Zilberberg seguia o mesmo caminho da autora, pois a “inegável musicalização da significação, longe de constituir uma alienação, deve ser

⁶⁰ No original, “L’exécution est vie temporelle parfaite. La souplesse, d’où spontanément éclosent les formes temporelles harmonieuses, est à la fois technique et spirituelle : car elle est possession, par l’âme et le corps, de la durée et comme un actif abandon à son élan”.

⁶¹ Luiz Tatit (2019a, p. 11-12) diz que Zilberberg é apresentado aos escritos de Brelet em 1999 por um musicólogo francês.

entendida como um progresso na compreensão da natureza poética do tempo” (ZILBERBERG, 1990, p. 44 – tradução nossa)⁶².

3. *Tripla duração musical*: por fim, vale dizer que Brelet, via Bayer (1941), prevê a possibilidade de apreender do tempo musical três *durações musicais e estéticas* que correspondem ao ser do *criador*, do *intérprete* e da *obra* (diremos aqui do *ouvinte*):

Mas o que é a duração musical e pode ela ser definida de forma unívoca? A duração de uma obra musical é, em última análise, a do intérprete em que esta obra ganha vida. No entanto, o intérprete “encontra, no tempo da obra, nada mais do que o primeiro impulso de si próprio e a sua duração subjetiva do instante” (BAYER, 1941, p. 285). Admitamos, portanto, que “esta tradução da duração criadora, que é o tempo da obra, seja uma interpretação sem ensinamento e, paradoxalmente, no mínimo, sem força interpretativa; dessa maneira, o tempo íntimo do artista não se inscreve como tal no tempo da sua obra... O construído, sem poder ser separado dele, recobre e cobre o imediato” (BAYER, 1941, p. 285). Desde o início, Bergson abstém-se de distinguir esta *tripla duração* - a do criador, da obra e do intérprete - que vive dentro do tempo musical. E aqui vemos mais uma vez como o metafísico *a priori* distorce os dados mais elementares da experiência musical (BRELET, 1949, p. 50 – tradução nossa)⁶³.

Para Brelet, os três seres ou *durações* estão unidos na experiência ou manifestação musical, principalmente na sua efêmera realização performática ao vivo sincretizada no papel enunciativo do *intérprete*. Ao mesmo tempo, prevê que a invenção e a interpretação musicais sejam atos que mobilizam *compositores, intérpretes e ouvintes*⁶⁴ pressupostos pelos *textos e práticas* musicais. Já vimos que os seres que compõem o *tempo musical* de

⁶² No original, “L’indéniable musicalisation de la signification, loin de constituer une aliénation, doit plutôt être comprise comme un progrès dans la saisie de la nature poétique du temps”.

⁶³ No original, “Mais qu’est-ce que la durée musicale et peut-elle être définie de manière univoque ? La durée de l’œuvre musicale, c’est finalement celle de l’interprète en laquelle cette œuvre vient vivre. Or l’interprète « ne retrouve jamais, dans le temps de l’œuvre, que l’éclair primesautier de lui-même et sa durée subjective de l’instant »⁶³. Admettons pourtant que « cette traduction de la durée créateur, qu’est le temps de l’œuvre, soit une interprétation sans leçons et, paradoxalement pour tout dire, sans vertu interprétative; il resterait encore que le temps intime de l’artiste ne s’inscrit point tel quel dans le temps de son œuvre...Le construit, sans qu’on puisse l’en séparer, recouvre et couvre l’immédiat ». Bergson dès l’abord s’interdit de distinguer cette *triple durée* – celle du créateur, de l’œuvre et de l’interprète – qui vit au sein du temps musical. Et l’on saisit ici encore une fois comment l’a *priori* métaphysique vient déformer les données les plus élémentaires de l’expérience musicale”.

⁶⁴ No livro *Do tempo musical* (2001), Eduardo Seincman apresenta uma ideia muito similar: “Criação e fruição musicais são duas faces inseparáveis e complementares de um único fenômeno: a interpretação. O tempo musical não é um dado apriorístico, nem da obra, nem do observador: cria-se, realiza-se na relação entre ambos. Compositores, intérpretes e ouvintes, todos se enquadram nessa relação essencial não-hierárquica” (2001, p.14). Apesar de ter o mesmo tema e a mesma base filosófica de Brelet, o pensamento de Bergson, não há, salvo engano, referência à produção da autora no livro de Seincman.

Brelet podem ser entendidos, sob a base da semiótica, como *actantes musicais* (*compositor, intérprete, ouvinte* e, para nós, também *pesquisador de música*) que são recobertos e arranjados de diversas maneiras pelos *atores musicais* (“Marisa Rezende”, “Hermeto Pascoal”, “Dominginhos”, “Orquestra Sinfônica de São Paulo” etc.). Ambos, actantes e atores, se inventam e podem ser apreendidos a partir de diversas manifestações *textuais* e *discursivas*: *performance ao vivo, partitura, áudio musical, instrumento musical*, entrevistas, rascunhos, testemunhos, livros etc.

Assim, a subjetividade da qual Brelet fala está ligada diretamente ao seu modo de compreender o *tempo musical* imanente à experiência e à manifestação dos elementos ou *figuras musicais*:

A descoberta do tempo musical está ligada a um método de imanência que procura aprofundar os dados da experiência musical até ao seu ponto secreto de convergência. Será este ponto de convergência apenas um polo imaginário? Pelo contrário, nele se manifesta o próprio ser da música, um ser que traz dentro de si a derradeira inteligibilidade de todos os seus atributos e a faz irradiar para fora (BRELET, 1949, p. 56-57 – tradução nossa)⁶⁵.

Em suma, o tempo musical, para Brelet, é um dispositivo formal que não se limita a percepção das durações sonoras da superfície dos textos e atos musicais. A autora procura dar conta, em um outro nível que parte da superfície da técnica musical e a ultrapassa, de um *ser* ou *dever* temporal que é fruto das diferenças aspectuais⁶⁶ (continuidades e descontinuidades) entre as diversas e *possíveis* grandezas ou figuras sonoras e musicais implicadas na imanência textual. Essa *presença* ou esse *ser musical*, que Brelet propõe para superar tanto as leituras mais negativistas e técnico-formalistas feitas nas propostas de Hanslick (1984), como as metafísicas transcendentais de Schopenhauer e Bergson sobre a música (BRELET, 1949, p. 38-61), é o nosso *sujeito da enunciação musical* que condensa em

⁶⁵ No original, “La découverte du temps musical est liée à une méthode de l'immanence cherchant à approfondir les données de l'expérience musicale jusqu'en leur secret point de convergence. Ce point de convergence n'est-il qu'un pôle imaginaire? Bien au contraire en lui se manifeste l'être même de la musique, être portant en soi l'intelligibilité dernière de tous ses attributs et la faisant rayonner sur eux”.

⁶⁶ Para Brelet o tempo musical “é um dispositivo formal para se pensar a relação entre elementos contínuos e descontínuos, traduzindo as diferenças sonoras em intensidades (“elãs”, impulsos) que promovem retomadas incessantes de seus próprios temas e motivos, compondo, por fim, em outro nível, uma nova continuidade a que chamamos de duração musical” (TATIT, 2019a, p. 62).

si, nas manifestações musicais, os actantes e atores musicais, o que Silvio Ferraz chama, para as práticas artístico-musicais, de “ser da escuta”:

O “ser da escuta” é este conector solto que liga os momentos, que faz nascer e suspender o tempo. Ele é a justaposição de elementos, atraído por uma nova paisagem sonora ou por uma paisagem melódica. O “ser da escuta” é aquele lugar em que começam e terminam o objeto sonoro e o musical. Ou seja, dizer que este lugar de conexão é o “ser da escuta” é o mesmo que dizer que a escuta opera nos cortes, nos micros e macrocortes, e estes cortes não apenas o **compositor** [e **intérprete**] os realiza, mas o **ouvinte** também acaba juntando alguns elementos por sua própria conta, essas são as brechas da escuta (FERRAZ, 2016, p. 100 – inserção e marcações nossas).

Os três pontos que apresentamos, *duração musical*, *tempo estético-musical* e *tripla duração*, compõem uma síntese mínima das bases mais gerais de Brelet. Vale apontarmos que a ideia de *duração musical*, que engloba os outros dois pontos, se depreende e se constrói nas manifestações musicais como um *dever profundo* ou, para nós, uma *figuralidade aspectualizada*, uma espécie de “curva prosódica” ou “retoricidade abstrata”, com suas *ascendências* e *descendências*, da presença mais profunda desses seres ou *actantes*. Assim, quando Brelet assume que há tanto continuidades como descontinuidades nesse dever musical, acreditamos que a duração (musical) profunda passa a ser uma resultante da correlação perceptiva entre a precedência do sensível que determina os aspectos inteligíveis.

<ÿ>

Para intensificarmos nossa aproximação entre o pensamento de Brelet a visada tensiva de Zilberberg, é importante reforçarmos a *precedência sensível* e a *especularidade* que compõem, respectivamente, a **profundidade** e a **espessura** do sujeito da enunciação (musical), ou seja, a gradação entre o quão *próximo* ou *afastado* o ponto de vista aspectual de um corpo-sujeito, que existe na relação com um mundo-objeto, marca ou “acentua” os estratos e as figuras percebidas, figuras que são *convocadas* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993) (MANCINI, 2019a) especularmente da superfície ao fundo e vice-versa pela enunciação. As duas noções lidam, respectivamente, com a assimetria gerativa e a

estratificação do sentido. Vamos esclarecer esse parágrafo começando pela especularidade estratificada do sentido.

O pensamento estratificado, tal como proposto por Louis Hjelmslev, é uma das bases mais fundamentais para a semiótica discursiva, tendo em vista que, ao propor o percurso gerativo do conteúdo, Greimas se vale da relação entre três níveis ou estratos da imanência, cada qual com suas categorias de análise, que vai da superfície mais concreta e próxima da manifestação (nível discursivo), passa por um estrato intermediário (nível narrativo) e chega até a profundidade mais abstrata da construção de sentido (nível fundamental). Acreditamos que uma apresentação muito detalhada desse percurso de Greimas, ou mesmo uma tentativa de aplicação dessa proposta, não encontre muita permeabilidade nos campos musicais, tendo em vista que seriam necessárias certas adaptações quando, por exemplo, nos voltarmos para a pertinência dos sintagmas sonoros. Assim, vamos investir na porosidade que liga o pensamento de Brelet à estratificação do sentido assumida pela semiótica discursiva.

Brelet vai afirmar um pensamento estratificado da experiência musical ao dizer que, por exemplo, a melodia, categoria que para a autora melhor sintetiza o “gesto vocal”⁶⁷ profundo da música, possui tanto continuidade como descontinuidade – polos da aspectualização –, ou seja, que as diferenças mais descontínuas ou menos descontínuas de superfície entre notas, motivos, temas, frases, períodos e organizações harmônicas, explícitas ou latentes, convocam, em um outro nível (mais profundo), uma continuidade primitiva (*duração musical*), uma “curva prosódica total”⁶⁸ ou um “fluxo linear” que será atualizado e realizado no ato perceptivo do sujeito musical. Dito de outro modo, há, no

⁶⁷ A noção de “gesto vocal” é muito importante para Brelet, especialmente no que diz respeito ao seu modo de pensar a profundidade de certas categoriais musicais (melodia, harmonia e ritmo): “a música traduz apenas o aspecto interior dos gestos e especialmente o mais íntimo e sutil deles, o gesto vocal, um gesto invisível e musical por excelência, uma vez que, em última análise, é inadequado ao próprio espaço sonoro” (BRELET, 1949, p. 175).

⁶⁸ Brelet e Zilberberg se aproximam muito a partir de uma espécie de *prosodização extensa* da subjetividade. De um lado, a autora parte das noções rítmicas bastante conhecidas de tempo forte (*posé e thesis*) e tempo fraco (*levé e arsis*) para dizer que a relação entre um e outro não é a de uma oposição brutal, “mas a afirmação discreta de uma predominância qualitativa do tempo métrico 'puro' sobre o tempo métrico alterado” (BRELET, 1949, p. 282), predominância que compõe zonas temporais que se orientam em direção ascendente ou descendente, respectivamente, a *prótase* ou *apódose*. É dessas zonas temporais em “fluxo contínuo” de onde podemos depreender a “prosódia essencial” do ser musical. De outro lado, Luiz Tatit vai marcar muitas vezes que o projeto de “musicalização” da semiótica discursiva, operado por Zilberberg, passa inevitavelmente por um transporte da prosodização da expressão vocal, para uma prosodização do conteúdo: “enfim, determinadas propostas recentes [da abordagem tensiva] que visam aprofundar tanto quanto possível a hipótese de uma prosodização do conteúdo” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 151).

mínimo, uma superfície da expressão sonora marcada por descontinuidades locais e globais que, pela percepção íntima do sujeito musical, convoca um outro estrato que é contínuo, um nível mais profundo que nos revela as direções *ascendentes* e *descendentes* do sensível, movimentos graduais ou abruptos, de maior ou menor impacto do devir musical. Esse pensamento que vai dos estratos de superfície aos de profundidade pode ser aplicado à melodia de uma peça de Mozart ou mesmo na direcionalidade de uma massa sonora de Ligeti ou Xenakis etc. A questão colocada por Brelet é a de que há distintos estratos na invenção e interpretação do *ser musical* e que eles se definem pela dependência entre descontinuidade e continuidade:

Descontinuidade:

Se a música é a arte do tempo determinado e pensado, ela não pode se satisfazer com o movimento contínuo no espaço dinâmico [continuidade primitiva], que parece ser sem forma, ininteligível e até mesmo inapreensível. Para que possamos apreciar a mudança, precisamos da dualidade de **movimento e repouso**, e da atualidade de graus definidos [descontinuidade] na virtualidade da continuidade (BRELET, 1949, p. 109 – tradução, marcações e inserções nossas)⁶⁹.

Continuidade:

A melodia é certamente um devir e um movimento: o que sua forma delinea não são as sonoridades, graus fixos e pontos de parada do movimento, mas os intervalos preenchidos por um movimento virtual subjacente; o movimento melódico flui assim dentro da continuidade primitiva que permanece virtualmente presente, em sua indeterminação de passagem pura, nos graus que a fixam e determinam (BRELET, 1949, p. 110 – tradução nossa)⁷⁰.

Já comentamos anteriormente sobre a relação especular (\leftrightarrow) entre as *figuras figurativas* de superfície e as *figuras figurais* de profundidade, tanto da expressão sonora e/ou sincrética como do conteúdo musicalmente manifestado nos diversos textos musicais. Só vale marcar novamente, agora com Brelet, que a existência desses estratos depende dos processos de aspectualização transversais à semiose que instauram um

⁶⁹ No original, “Si la musique est l’art du temps déterminé et pensé, elle ne saurait se contenter du mouvement continu dans l’espace dynamique, lequel apparaît comme informe, inintelligible et même insaisissable. Pour que nous puissions apprécier le changement, il nous faut la dualité du mouvement et du repos, et l’actualité de degrés définis dans la virtualité du continu”.

⁷⁰ No original, “La melodie certes est devenir et mouvement: ce que dessine sa forme, ce ne sont point les sonorités, degrés fixes et point d’arrêt du mouvement, mais les intervalles que remplit un mouvement virtuel sous-jacent; le mouvement mélodique s’écoule donc au sein de la continuité primitive qui reste virtuellement présent, dans son indétermination de pur passage, aux degrés que la fixent et la déterminent”.

ponto de vista (*actante, tempo e espaço*) nos textos e atos musicais. Nada impede que a *espessura contínua* das figuras seja composta por diversos estratos entre a superfície e o fundo. É o caso, por exemplo, das questões rítmicas, durativas e acentuais das formas e substâncias sonoro-musicais, pois podemos ir das relações durativas simples e polirítmicas da concretude sonora, passar pelas métricas de acentuação de maior ou menor regularidade/irregularidade, e chegar até as balizas mais profundas de uma espécie de “pulsação acentual”⁷¹ do devir musical. Brelet, ao falar sobre o caráter de síntese que a ampla categoria de ritmo tem na música, empresta de Dom Gajard (1944) uma relação entre ao menos três planos ou estratos sobrepostos para descrever uma mínima unidade ou figura rítmica.

Como acontece o processo desta síntese que constitui o ritmo? O inciso, a primeira das grandes unidades rítmicas, é ele mesmo uma "síntese em três planos sobrepostos". O primeiro plano é o do "ritmo elementar" que agrupa dois ou três tempos simples (tempos primários e indivisíveis); o segundo plano é o do *tempo composto*, pela junção, no ictus rítmico, dos ritmos elementares, sendo o fim do movimento anterior o início do movimento que se segue. O terceiro plano é finalmente o do *ritmo composto* através da síntese de tempos compostos. O ritmo gregoriano é, portanto, também uma síntese de sínteses (BRELET, 1949, p. 284 – tradução nossa)⁷².

Nada disso chega a ser novidade na musicologia e sonologia em geral. É como se falássemos de uma “polifonia de estratos” *lato* como uma das ideias nucleares do sujeito musical. Sendo assim, cada categoria ou *quase-figura* musical pode ser definida por um conjunto de estratos, como vimos anteriormente no quadro de Bullock (2008). Cabe aos

⁷¹ Brelet aponta que “assim como a natureza todo-temporal do ritmo, os antigos reconheceram a verdadeira função do acento. Livre de tempos fortes, o ritmo antigo implica um sentimento delicado pela essência profunda do acento, uma essência que não é dinâmica e intensiva [da expressão sonora], mas puramente espiritual; pois os Antigos tinham compreendido que o *acento* tinha, acima de tudo, um *poder de organização da duração rítmica*, um poder que foi trazido à luz pela pesquisa experimental e que secretamente permanece sob o revestimento intensivo e percussivo [da superfície] que o acento recebe no ritmo moderno (BRELET, 1949, p. 282 – tradução e inserções nossas).

⁷² No original, “Comment s’effectue le processus de cette synthèse qui constitue le rythme? L’incise, première des grandes unités rythmiques, est elle-même une « synthèse à trois plans superposés ». Le premier plan est celui du « rythme élémentaire » qui groupe deux ou trois temps simples (temps premiers et indivisibles) ; le deuxième plan, celui du *temps composé*, par la jonction, sur l’ictus rythmiques, des rythmes élémentaires, la fin du mouvement précédent devenant le commencement de celui qui suit. Le troisième plan est enfin celui du *rythme composé*, par la synthèse des temps composés. Le rythme grégorien est donc aussi synthèse de synthèse”.

atores e actantes musicais em questão operar, nas invenções e interpretações, mais ou menos estratificações.

E é preciso sempre distinguir, nesta música com formas que nascem do tempo vivido, da forma aparente e analisável, a forma profunda, com analogias secretas e sutis, cuja coerência só pode ser apreendida quando a experiência temporal da qual ela provém é revivida (BRELET, 1947, p. 97 – tradução nossa)⁷³.

Apesar de Brelet parecer preocupada quase que incansavelmente com os níveis mais profundos do ser musical, uma questão importante é que acreditamos não haver, na invenção e interpretação do sujeito musical, maior importância *a priori* de um ou de outro estrato. Pois cada nível tem suas especificidades que colaboram para compor a relação merológica (partes e todo) da estratificação. Desse modo, acreditamos que o corpo-identidade do sujeito se mostra no que Ignácio Assis Silva chama de *orientação dupla* ou especular de uma espessura contínua de figuras (superfície e fundo).

A relação entre figuratividade profunda e a de superfície é conhecida, na teoria semiótica, como figurativização. Ela institui um jogo de eco (Eco?!) ou de espelho (Narciso?!) entre a estrutura profunda e a de superfície. Estamos acostumados a pensar nessa relação como se dando no sentido que vai da estrutura profunda em direção à da superfície. Usando as metáforas Eco e Narciso, estou sugerindo uma **orientação dupla** na leitura desse percurso: pode ser que as figuras de superfície sejam eco da estrutura profunda, pode ser ainda que a relação entre esses níveis seja uma espécie de relação narcísica, um jogo de espelhos (SILVA, 1995, p. 31 – marcações nossas).



Com isso, podemos dizer que a enunciação opera a *convocação*⁷⁴ *enunciativa* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 37) (MANCINI, 2019a, p. 106) da especularidade entre as

⁷³ No original, “Et l’on doit toujours, en cette musique aux formes jaillies du temps vécu, distinguer dela forme apparente et analysable, la forme profonde, aux analogies secretes et subtiles, dont la cohérence ne peut être saisie que lorsqu’est revécue l’expérience temporelle d’où elle procede”.

⁷⁴ A noção de *convocação* busca dar conta, na semiótica, da difícil operação de *conversão* de um estrato em outro estrato. Mesmo depois de muita discussão, não se chegou a um consenso entre os pesquisadores sobre a operacionalidade da *conversão*, mesmo entre os hjelmslevianos mais dedicados. Greimas e Fontanille fazem, no livro *Semiótica das Paixões* (1993), uma feliz contribuição ao propor uma outra saída para essa discussão: ao invés de se pensar na logicidade da *conversão* dos estratos, pode-se pensar que o ato enunciativo do sujeito da enunciação convoca uma especularidade entre as figuras (*figurativas* e *figurais*, de conteúdo, de expressão e do centro dêitico (actante, tempo e espaço), a partir do que, na época, se chamava de pré-condições do sentido, ou seja, das forças sensíveis. Hoje, com Zilberberg, sabemos que as pré-condições sensíveis (sensoriais e afetivas) são já **condições** do sentido, e que é a precedência ou regência do sensível que orienta as apreensões inteligíveis.

figuras de superfície (*figurativas*) e as figuras de fundo (*figurais*) a partir dos processos de aspectualização, atualizando e potencializando figuras de expressão, de conteúdo e figuras que compõem o seu centro dêitico e perceptivo (figuras do actante, do tempo, do espaço). Assim, podemos escolher qualquer um dos dois caminhos epistemológicos da aspectualização indicados por Jean Petitot no seu artigo *Le schématisation morphodynamique de l'aspectualité* (1989): “de topológico para lógico, ‘descontinuamos o contínuo intuitivo’ [fundo → superfície]; de lógico para topológico, ‘continuamos o discreto formal’ [superfície → fundo]”⁷⁵ (PETITOT, 1989, p. 9 – tradução e inserção nossa):

Tabela 1: Dinamismo da Aspectualidade.

	“continuamos o discreto formal” (...) ⁷⁶	“descontinuamos o contínuo intuitivo” (...)
Superfície Lógica		
Fundo Topológico	(...)	(...)

Fonte: Elaboração própria a partir de Petitot, 1989.

Se o princípio especular da espessura contínua de figuras, orientação dupla que é resultado da aspectualização inerente ao ato de convocação enunciativa do sujeito, se constitui por uma *equivalência*⁷⁷ de suas grandezas categoriais (*figurativo : figural*), então, como é que o sujeito musical, no seu ato enunciativo, se deixa evidenciar mais por certos estratos, grandezas, *figuras e/ou quase-figuras* musicais do que por outras?

Podemos lembrar que, anteriormente, apontamos a peculiaridade do modo como o sujeito musical explicita o estrato figural e deixa implícito e aberto os estratos figurativos

Essa proposta parece dar conta da relação entre os estratos e, ao mesmo tempo, contribuir para a discussão sobre a partir de qual estrato a enunciação está presente: *em todos*.

⁷⁵ No original, “du topologique au logique, on ‘discontinuise le continu intuitif’; du logique au topologique, on ‘continue le discret formel’”.

⁷⁶ O símbolo (...) diz respeito a ideia de que os estratos podem se desdobrar em mais estratos a depender da pertinência adotada. A posição acima ou embaixo das camadas é meramente operacional, pode-se apresentar o figural na parte de cima e o figurativo na parte de baixo, como costumam dispor os franceses.

⁷⁷ “considerar termos em uma categoria como equivalentes, ou seja, colocados no mesmo nível (equivalente) em relação à categoria a que pertencem” (CIGANA, 2014, p. 201 – tradução nossa).

de conteúdo nos sintagmas sonoros, evidenciando o que acreditamos ser uma espécie de “transparência” da superfície em relação ao fundo da estratificação do conteúdo musicalmente manifestado: “a música desfruta desta notável originalidade em relação às outras artes por estar muito mais próxima da sensação [contínua] pura”⁷⁸ (BRELET, 1949, p. 65 – tradução nossa). Agora, podemos trazer a segunda questão: a **precedência sensível** da nossa percepção que, ao *maleabilizar* e *marcar* a espessura de figuras, *assimetriz*⁷⁹ a geratividade do sentido. Em outras palavras, a geratividade do sentido, o(s) estrato(s) de onde parte a significação, depende de qual “lugar(es)” da espessura será(ão) marcado(s) sensivelmente pelo sujeito da enunciação musical. Há dois caminhos que nos fazem assumir essa postura. Um diz respeito à máxima de Zilberberg de que a dimensão sensível (a *intensidade*) – as condições sensíveis (sensoriais e afetivas) do sentido – rege a dimensão inteligível (a *extensidade*); e o segundo caminho se constrói no funcionamento da *relação participativa*, a partir da qual Hjelmlev constrói sua teoria glossemática da estratificação.

Vamos ao contínuo sensível...



Há diversos modos de “sofrermos” perceptivamente a dimensão sensível dos sentidos e das vivências, seja pelas estratégias sensoriais acessadas pela expressividade da substância enformada ou da “matéria”, predominantemente exteroceptiva, seja pelas estratégias afetivas, experienciadas na substância do conteúdo e na *semiose* proprioceptiva (exteroceptiva e interoceptiva). Independentemente da axiologização operada pelo corpo-sujeito, se disfórica e negativa ou eufórica e positiva, há, de um lado, uma predominância das estratégias enunciativas que dão ênfase ao plano de expressão, incluindo sua dimensão “matérica”, sintagmaticamente estabilizado e, de outro lado, uma predominância das estratégias enunciativas que dão ênfase ao plano de conteúdo afetivo das emoções, mais complexas ou menos complexas. Parece que, em geral, os diversos pesquisadores, de distintas áreas, deram o primeiro passo em direção a um pensamento

⁷⁸ No original, “La musique jouit de cette originalité remarquable par rapport aux autres arts d’être beaucoup plus proche qu’eux de la pure sensation”.

⁷⁹ “considerar ao mesmo tempo os correlatos em suas relações assimétricas, ou seja, em sua característica faculdade de substituição, dando possivelmente origem a vários sincretismos e sobreposições” (CIGANA, 2014, p. 201 – tradução nossa).

global sobre o sensível, a partir da *fratura* e da *surpresa*, e, depois, dos *graus de fratura/surpresa*. Porque há, sabemos, *surpresas e surpresas*. Elas nos revelam medidas ou *cifras tensivas* (TATIT, 2019c) de maior ou menor *aceleração* e *tonificação*, que surpreendem nosso campo subjetivo de expectativas e esperas, abreviando a *temporalidade* e fechando a *espacialidade* dos nossos atos perceptivos. Há, como nos diz Ignácio Assis Silva, de um lado, a vida cotidiana ou a usura que rebaixa as diferenças em um movimento “tendente à entropia, o (inter)valo, o vazio” (SILVA, 1996, p. 16), e, de outro lado, a *fratura*⁸⁰ e a *surpresa* rompem esse apagamento das diferenças para ressemantizar os usos, e refazem o gesto das gesticulações apagadas, “ou, como quer H. Michaux, para devolver ao gesto o que é dele, o seu papel fundador: no gesto que traça, repousa a origem comum do eu e da linguagem” (SILVA, 1996, p. 16).

Opondo-se ao uso, essa utilização funcional de nossos dias que esvazia, pouco a pouco, nossos gestos transformando-os em gesticulações, que modifica nossos pensamentos, reduzindo-os ou fazendo-os tender ao estado de clichê, que faz de nossos lazeres produtos negociáveis, a *fratura* [a *surpresa*] vem romper esse avanço da funcionalidade por meio de desvios do funcional e tornar a vida mais espessa (SILVA, 1996, p. 16).

O que Zilberberg vai propor, valendo-se também das ideias de Brelet, é uma espécie de gramaticalização “musical” do modo como o contínuo puro oscila e é mobilizado pelo corpo-sujeito que se inventa e é interpretado no e pelo mundo-objeto percebido em ato. O contínuo puro corresponde a dimensão sensível⁸¹ que, ao ser operada a partir de *aumentos* e *diminuições* mais ou menos graduais (desaceleradas) ou mais ou menos abruptas (aceleradas), orienta os graus de impacto que, por sua vez, indicam *direções tensivas* (ascendente e descendentes).

Para Zilberberg, a enunciação em si se articula em termos de oscilações tensivas, privilegiando tanto as demarcações e as condensações (isto é, as descontinuidades), quanto as progressões e as expansões do fluxo fórico (e, portanto, o contínuo). Isso explica o poder criativo da instância da enunciação: poder criador do tempo, com suas expectativas, no primeiro caso, e criador do espaço, com suas expansões e seus desdobramentos

⁸⁰ Para Greimas (2002), a *fratura* desliga o sujeito do sintagma da cotidianidade apassivante.

⁸¹ Para quem for se aventurar nos escritos de Brelet, há uma pequena questão etimológica: quando a autora usa a palavra “*sensible*”, ela costuma se referir tanto a experiência sensorial da forma sonora e suas permeabilidades e contatos com outros canais sensórios-motores, como as questões de *tensão* e *distensão* que são subjacentes a ideia musical de “nota sensível”: passagem ascendente ou descendente de meio tom.

narrativos, no segundo. A instância reguladora de todas essas alternâncias rítmicas não é outra senão o Eu na posição de sujeito enunciador (TATIT, 2019a, p. 3).

Como as medidas dessa dimensão, puramente contínua e vivida no ato perceptivo, dependem do ponto de vista subjetivo e aspectual (contínuo e descontínuo) instalado na imanência textual pelo sujeito da enunciação (desdobrado nos polos enunciador e enunciatário), Zilberberg vai buscar diversas fontes bibliográficas que exploram a questão das gradações subjetivas da experiência sensível. Dentre as diferentes fontes tomadas pelo autor, podemos citar os pensamentos de Gisèle Brelet, sobre os *mais* e os *menos*, e de Paul Valéry, sobre o *demais* e o *pouco demais* (ZILBERBERG, 2011, p. 113). Essa busca do semioticista resultou em uma ideia de *quantificação subjetiva*⁸² (TATIT, 2019c) da percepção sensível (contínuo puro) e inteligível (descontínuo puro) que demarca os *limites* e segmenta os *limiões* do *campo de presença* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 124-151) do sujeito da enunciação. Em suma, a abordagem tensiva prevê “quantificar” o sensível a partir da relação entre dois pares de *intervalos*⁸³ aspectuais: os limites dos sobrecontrários (S1 e S4 – *demais* e *pouco demais*), as “bordas” do campo de presença, por assim dizer; e os limiões dos subcontrários (S2 e S3 – *mais* e *menos*), o “miolo” do campo de presença. Esses intervalos compõem uma categoria contínua em que *andamento* (velocidade sensível) e *tonicidade* (“força” sensível), subdimensões da *intensidade sensível* ou dos estados de alma, se graduam em uma série simples de $[1 \leftrightarrow 0]$:

⁸² O termo é apresentado por Luiz Tatit (2019c) e diz respeito à leitura aspectual que Zilberberg, apoiando-se em vários autores, faz das gradualizações da dimensão sensível dos sentidos.

⁸³ “A noção de **intervalo** continua, a nosso ver, subestimada. Guardadas as devidas proporções, se o ponto de vista tensivo se revelar consistente, a noção de intervalo poderia vir a ser a sua “bandeira”, assim como o termo *diferença* resume o projeto saussuriano, *dependência*, o projeto hjelmsleviano, e *oposição*, o projeto greimasiano” (ZILBERBERG, 2011, p. 267). Vale lembrar que Brelet, ao falar sobre a continuidade primitiva da melodia, diz que “a melodia é certamente um devir e um movimento: o que sua forma delinea não são as sonoridades, graus fixos e pontos de parada do movimento, mas os **intervalos** preenchidos por um movimento virtual subjacente” (1949, p. 110).

Tabela 2: Quantificação subjetiva

1				0
S1	S2	S3	S4	
sobrecontrário	subcontrário	subcontrário	sobrecontrário	
demais + tônico + acelerado	mais - tônico - acelerado	menos - átono - desacelerado	pouco demais + átono + desacelerado	

Fonte: Elaboração própria a partir de Zilberberg (2011).

Fig. 4: Calvin e Haroldo - Quantificações



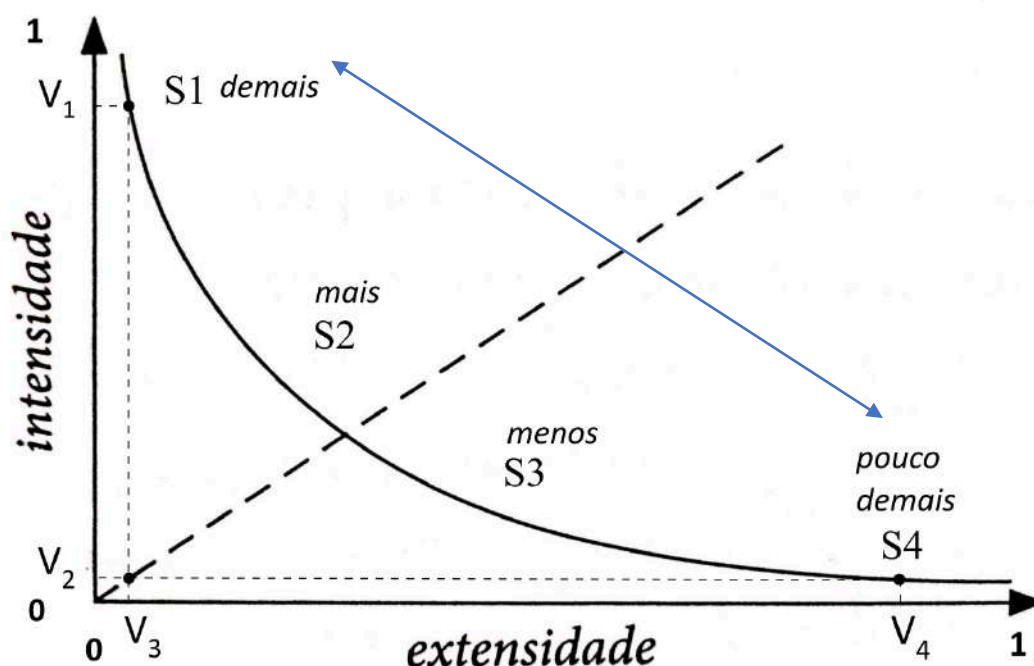
Fonte: Blog *Tiras do Calvin*⁸⁴.

Se trouxermos o diagrama tensivo proposto por Zilberberg, que já prevê o cruzamento aspectual entre a **medida** da continuidade pura (*intensidade sensível* operada

⁸⁴ Link: <https://tiras-do-calvin.tumblr.com>

por *aumentos e diminuições*) e o **número** da descontinuidade pura (*extensidade inteligível* operada por *triagens e misturas*), veremos que os termos da grade anterior ocupam certos lugares ou zonas tensivas do campo de presença do sujeito da enunciação:

Fig. 5: Quantificações subjetivas no espaço tensivo⁸⁵.



Fonte: Elaboração própria baseada em (ZILBERBERG, 2011).

Apesar da operacionalidade do diagrama⁸⁶ não corresponder totalmente a complexidade do pensamento de Zilberberg, e mesmo do de Brelet, ele colabora para que comecemos a “desenhar” e entender o jogo de forças do espaço tensivo ou *campo de presença* do sujeito da enunciação. O importante é deixarmos claro que tanto para Brelet, como para Zilberberg, a *duração* ou o *dever* (musical) mais profundo, que corresponde a face figural da subjetividade dos seres ou actantes, é desenhada pelo cruzamento da

⁸⁵ V^1 , V^2 , V^3 e V^4 correspondem às *valências* de intensidade e extensidade que são fúntivos dos *valores*.

⁸⁶ O diagrama apresentado acima prevê uma correlação inversa das medidas, ou seja, quanto maior for a intensidade, teremos menos extensidade perceptiva (valores de absoluto), e quanto menor for a intensidade, teremos mais extensidade perceptiva (valores de universo). Zilberberg também apresenta a possibilidade de uma correlação conversas, portanto, quanto maior for a intensidade, teremos mais extensidade perceptiva (valores de apogeu), e quanto menor for a intensidade, teremos menos extensidade perceptiva (valores de abismo). No entanto, é importante frisar que as duas correlações possuem hierarquias ou níveis diferentes: i) a correlação inversa é a que delimita os valores perceptivos, ou seja, a grade de *limites* e *limiars* da quantificação subjetiva do sujeito da enunciação; ii) enquanto a correlação conversas opera nos graus dos valores já estabelecidos pela correlação inversa (ZILBERBERG, 2011) (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001) (ZILBERBERG, 2012).

continuidade (*intensidade*) com a descontinuidade (*extensidade*). O desenho resultante da correlação entre as dimensões (sensível e inteligível) é uma espécie de “curva sinusoidal” (∞) composta de ascendências e descendências maiores ou menores, mais graduais ou menos graduais, mais abruptas ou menos abruptas, o que Renata Mancini (2020) denomina *Arco Tensivo*:

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

Arco tensivo, um perfil sensível da obra, passível de ser modulado a partir do conjunto de estratégias de textualização de que o enunciador se vale, com suas *cifras tensivas* subjacentes (MANCINI, 2020, p. 17).

A busca por esse perfil ou “gesto vocal” profundo da subjetividade musical parece ser a grande meta de Brelet. É a partir das estratégias enunciativas que os actantes musicais escolherão para dispor as figuras musicais, de expressão e conteúdo, que poderemos depreender ou inventar os contornos do arco tensivo. Quando chegarmos na seção *Presença Musical*, do segundo capítulo, exploraremos os detalhes dos mecanismos tensivos e como podemos aplicá-los na interpretação e invenção dos textos e atos musicais.

Agora, podemos fechar o argumento sobre a ideia de que o sensível (estados de alma) precede e determina o inteligível (estados de coisa): a **profundidade**⁸⁷ tensiva, que desenha o *campo de presença* do sujeito da enunciação, a partir de uma relação mais *próxima* e *intensa* ou mais *afastada* e *extensa*, marca os estratos, na **espessura** tensiva, a depender da medida da *intensidade*. Quanto mais *intensa*⁸⁸ for a marcação, menos estratos ou figuras estarão envolvidos, quanto mais *extensa*, maior equivalência sensível entre o conjunto de estratos.

⁸⁷ Para ter um panorama do uso e evolução do conceito de *profundidade* na semiótica discursiva, vale recorrer ao artigo *A noção de "Profundidade" na semiótica*, de Ivã Lopes (LOPES, 2006).

⁸⁸ Do ponto de vista da intensidade projetada sobre extensidade, quanto mais acelerado e tônico, mais lidaremos com uma força de concentração da zona participativa (caráter *intenso* para Hjelmslev (1991)) e, de outro lado, quanto mais desacelerado e átono, mais lidaremos com uma força de difusão e englobamento das zonas participativas (caráter *extenso* para Hjelmslev (1991)).

O fato de o sujeito musical preferir marcar ou “acentuar” o estrato figural nos sintagmas sonoros diz respeito, a nosso ver, ao seu modo de compor a semiose musical deste nível de pertinência, ou seja, ao seu modo enunciativo de articular a *comutação*⁸⁹ entre as figuras de expressão e as de conteúdo. Já dissemos anteriormente que, se tomarmos os sintagmas sonoro-musicais como nível de pertinência em foco, seja apreendido do instrumento musical, da partitura, do áudio musical e/ou da performance musical ao vivo, teremos a articulação ou comutação entre, de um lado, as figuras (figurativas e figurais) plenamente realizadas da expressão sonoro-musical e, de outro lado, a “transparência” ou o caráter implícito da superfície figurativa em relação ao caráter explícito do fundo figural do conteúdo musicalmente manifestado. Esse “esvaziamento” do conteúdo musicalmente manifestado caracteriza e enfatiza a face figural da subjetividade musical, que é resultado da semiose musical, tendo em vista que a “transparência” figurativa nos leva direto aos movimentos sensíveis e dinâmicos do *devenir musical* ou, como diremos nesta tese, do seu *arco tensivo*: “*vai direto ao coração*”...

Não é à toa que muitos esteticistas e pesquisadores dizem que a busca por uma maior abstração de conteúdo, encapada pelas artes modernas e contemporâneas do ocidente, assume uma “musicalidade” inerente às suas práticas inventivas. Essa “musicalização” das práticas artísticas é o argumento central do livro *La musique hors d'elle-même: le paradigme musical et l'art contemporain* (2018a), de Verónica Estay-Stange. A autora reúne diversas fontes, tanto de pesquisadores como de artistas, que trazem as questões musicais para o centro de suas artes.

De fato, paralelamente a esta tentativa de *musicalização intermídia do visível*, desenvolveu-se uma tendência a aprofundar um *substrato musical* que seria inerente à pintura e que este último poderia se revelar através de seus próprios meios. Assim, em 1935, Henri Valensi publicou o *Primeiro Manifesto do Musicalismo*, no qual convidava os pintores a “trabalhar em conformidade às leis de inspiração e composição da música”. Ele postulou a *musicalização* de todas as artes com base no que ele chamou de “leis de predominância”, um princípio de evolução histórica segundo o qual cada grande período da civilização seria marcado pela predominância de uma

⁸⁹ A articulação entre figuras de expressão e figuras conteúdo, sejam grandezas simples ou complexas (categorias), é dada pela prova de *comutação* (HJELMSLEV, 2009, p. 75-77), que, em resumo, “não é mais do que a explicitação da relação de solidariedade (da pressuposição recíproca) entre [figuras do] planos de expressão e [figuras do] plano de conteúdo de uma semiótica” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 83 – inserção nossa): “a correlação de um plano que contrai uma relação com uma correlação do outro plano da língua será chamada de *comutação*” (HJELMSLEV, 2009, p. 75).

determinada arte. Por uma leveza progressiva, as artes teriam chegado ao estágio em que a música se impõe como um modelo, exigindo a dinamização do visível. Na pintura, esta transformação seria expressa, como ilustrado pelas pinturas do mesmo pintor, pelo desenvolvimento plástico e geométrico dos temas no espaço de acordo com regras semelhantes às aquelas que determinam sua implantação musical no tempo (STANGE, 2018a, p. 11 – tradução nossa)⁹⁰.

[De] um ponto de vista estritamente estético, este texto [de Henri Rovel (1908)] incorpora uma tendência que permanecerá presente, de uma forma muito diversificada, tanto na arte moderna como na contemporânea: o uso da música como modelo ou como força motriz para outras artes (STANGE, 2018a, p. 10 – inserção e tradução nossa)⁹¹.

Se a música serviu de modelo para as outras artes, particularmente a partir do século XIX, talvez seja na medida em ela que as precedeu no reconhecimento de sua base figural (ZILBERBERG, 1990, p. 43)⁹².

A explicitação e marcação sensível nesse “fluxo abstrato” profundo, subjetividade musical que se desenha pela semiose musical, dá ao sujeito musical uma permeabilidade sem precedentes, tanto ao que Fubini (2019) chama de um certo “grau de universalidade” da linguagem, quanto aos seus contatos com outras artes e linguagens humanas. Fubini diz que

é verdade que quando se escuta, pela primeira vez, música estranha ao nosso mundo cultural-musical a compreensão se torna difícil; mas também é verdade que, mesmo sem especiais noções gramaticais e sintáticas acerca da música que escutamos pela primeira vez, temos a possibilidade de penetrar na nova linguagem com uma relativa facilidade e, seja como for, com certeza que não se apresentam as mesmas dificuldades que temos perante uma linguagem verbal desconhecida, que requer meses e anos para ser aprendida. Talvez seja precisamente a presença de um fundo musical comum em todas as linguagens musicais que nos permite percebê-

⁹⁰ No original, “En effet, parallèlement à cette tentative de *musicalization intermédiaire du visible* s’est développé la tendance à l’approfondissement d’un *substrat musical* qui serait inhérent à la peinture et que celle-ci pourrait révéler par ses moyens propres. Ainsi, en 1935, Henri Valensi publie le *Premier Manifeste du Musicalisme*, où il invite les peintres à « œuvrer en obéissant aux lois d’inspiration et de composition de la musique ». Il postule alors la *musicalisation* de tout les arts sur la base de ce qu’il appelle la « lois des prédominance », un principe d’évolution historique selon lequel chaque grande période de la civilisation serait marquée par la prédominance d’un art particulier. Par un allègement progressif, les arts seraient arrivés au stade où la musique s’impose comme modèle, en exigeant la dynamisation du visible. En peinture, cette transformation s’exprimerait, comme l’illustrent les tableaux du même peintre, par le développement plastique et géométrique de thèmes dans l’espace suivant des règles semblables à celle qui en déterminent le déploiement musical dans le temps”.

⁹¹ No original, “D’un point de vue proprement esthétique, ce texte incarne une tendance qui restera présente, de manière très diversifiée, aussi bien dans l’art moderne que dans l’art contemporain : le recours à la musique comme modèle ou comme moteur des autres arts”.

⁹² No original, “Si la musique a servi de modèle aux autres arts, notamment à partir du dix-neuvième siècle, c’est peut-être dans la mesure où elle les a précédés dans la reconnaissance de sa base figurale”.

las como significativas num espaço de tempo muito mais curto, por muito distante que estejam dos nossos hábitos auditivos. Este fundo comum é mais característico da estrutura da nossa percepção auditiva e não tanto da estrutura musical: toda a música que se funda e articula nestes dados ou esquemas elementares, mas fundamentais, da percepção, torna-se *compreensível*, sem necessidade de *tradução* alguma até para o ouvido mais inexperiente, menos educado para as linguagens musicais (FUBINI, 2019, p. 74).

Por isso, acreditamos que a imensa permeabilidade do sujeito musical com os sujeitos de outras linguagens, diz respeito à “transparência” figurativa inerente a sua identidade. Pois as outras linguagens podem preencher figurativamente esse “esvaziamento” do conteúdo e, ao mesmo tempo, se valer de uma certa “ordenação”⁹³ sensível profunda que os encadeamentos sonoro-musicais produzem. Não é à toa que, nas práticas musicais que procuram manter uma normativa mais “tradicional” do concerto ou show de música, tente se apagar ou “normatizar” o máximo possível as *presenças cênicas* (iluminação, figurino, relação espacial palco-plateia, gestualidades corporais do intérprete etc.) das performances musicais ao vivo, a fim de deixar ainda mais explícito a figuralidade desse sujeito musical, de acordo com a máxima de que *o que vale é o som*. Por isso que os mais puristas consideram o sujeito absoluto da música somente aquele relacionado aos encadeamentos sonoro-musicais, seja no enaltecimento das presenças musicais e normatização das presenças cênicas das performances musicais ao vivo, seja no isolamento das formas e substâncias sonoras no áudio musical, nas latências sonoras da partitura ou nas sonoridades oriundas das fontes sonoras (instrumentos musicais). Veremos que, apesar dessa característica ser inerente à enunciação musical, há outras pertinências da invenção e interpretação musicais que ajudam a compor a presença mais bem acabada do *corpo* dos nossos actantes e atores musicais.



Para encerrarmos a primeira seção das premissas restritas do sujeito musical, resta apresentarmos os modos como a “encarnação” da *semiose* (expressão e conteúdo),

⁹³ Brelet diz que “mais do que qualquer outra criação artística, a criação musical é uma *ascese*, uma vez que **ordenar** o tempo não é **ordenar** certas modalidades da alma, mas a própria alma, na sua substância mais profunda (BRELET, 1949, p. 35-36).

sugeridas por Jacques Fontanille (2004 e 2017), nos ajudam a dar mais “corporeidade” às dinâmicas tensivas que compõem a identidade do sujeito musical. Fontanille vai dizer que

a partir do momento em que se interroga a *operação* que reúne os dois planos da linguagem [expressão e conteúdo], o corpo se torna indispensável: seja tratado como sede, vetor ou operador, ele aparece como a única instância comum às duas faces ou aos dois planos da linguagem, instância que pode fundar, garantir ou realizar sua reunião em um conjunto significante (FONTANILLE, 2017a, p. 14).

O corpo discursivo inerente à imanência do *textos musicais*, que se difere do corpo ontológico ou biológico de carne e osso das epistemologias científicas, pode ser apreendido e inventado pela mesma *profundidade actancial* que marca e acentua a *espessura* especular (*figurativo : figural*) que estamos trazendo neste trabalho. O que Fontanille vai propor é uma “encarnação” das dinamicidades tensivas, muitas vezes abstratas demais, que mobilizam as transformações da identidade do sujeito a partir da transversalidade aspectual das figuras dos atos semióticos realizados. Isto é, “(1) o corpo como substrato da semiose, e como motivo teórico; (2) o corpo como figura ou configuração semiótica, como manifestação observável nos textos e nas semióticas-objeto em geral” (FONTANILLE, 2017a, p. 17).

- (1) No primeiro caso, o corpo participa da “substância” semiótica, e particularmente da determinação do **actante** [compositor, intérprete, ouvinte e pesquisador de música], quer seja actante enunciativo ou actante narrativo: o motivo teórico central será aquele do **corpo-actante**;
- (2) No segundo caso, o corpo é uma figura, entre outras e, a esse título, as figuras da corporalidade teriam lugar ao lado, especialmente, das figuras da temporalidade e da espacialidade [centro dêitico]; todavia, ele ocupa na dimensão figurativa um lugar à parte, fundado em sua relação com o **ator** e, bem particularmente, com o **ator da enunciação** [classe aberta: “Marisa Rezende”, “Orquestra Sinfônica da Bahia”, “ouvintes de rádio” etc.], e isso porque as figuras do corpo desembocam muito frequentemente nas propriedades enunciativas (FONTANILLE, 2017, p. 14 – marcações e inserções nossas).

É natural encontrarmos mais discussões explícitas de Brelet sobre o corpo musical no seu último livro: *L’interprétation Créatrice: essai sur l’exécution musicale* (1951). Neste livro, a autora procura dar conta do papel do *intérprete* na execução das obras musicais, pois

este actante é quem, de fato e em geral, melhor corporifica as manifestações musicais. Apesar de tratar melhor a experiência fenomenológica de um corpo no mundo a partir das noções de *presença*, *plenitude* e *elã*, importadas de Louis Lavelle, Brelet nunca deixa de entender a manifestação corporal e realizada dos actantes musicais (compositores, intérpretes, ouvintes e, para nós, também pesquisadores) como um ato sensível imanente às obras e práticas musicais: “a arte só é realizada em uma obra dotada de um corpo sensível” (BRELET, 1951, p. 34 – tradução nossa)⁹⁴. Esse corpo sensível imanente às obras ou textos musicais existe, para Brelet, no ato estabelecido entre um dentro e um fora, entre uma interioridade interoceptiva (“alma”) e uma exterioridade exteroceptiva (“corpo”).

A execução realizável é a participação do corpo e da alma na música. A exteriorização viva e artística deve surgir das profundezas vividas do ser, e é nelas que o intérprete deve receber a obra musical. Assim, a execução musical, que se manifesta externamente, é na verdade um ato interior do qual a ação externa é apenas o efeito e o teste. E é possível imaginar um intérprete sem um instrumento que, negligenciando a execução material, tocaria a música de uma forma totalmente interior e ideal, fazendo-a ressoar silenciosa e secretamente na intimidade de si mesmo, libertando-se assim das servidões da técnica instrumental. E, na realidade, o ouvinte “puro” é precisamente este intérprete silencioso de uma música interior... (BRELET, 1951, p. 26-27 – tradução nossa)⁹⁵.

Podemos ver que *intérprete* (enunciador) e *ouvinte* (enunciatário) são responsáveis pela invenção e interpretação do corpo enunciativo imanente às obras e práticas musicais. Essa invenção ou interpretação depende de uma doação ativa do actante ou, como diz Fontanille (2017), de uma *tomada de posição do corpo próprio* em relação ao não-próprio do mundo sensível percebido.

Se a distinção entre conteúdo e expressão pode ser, a todo momento, deslocada, é porque a divisão entre as **figuras interoceptivas** e as **figuras**

⁹⁴ No original, “Il n’est d’art que réalisé, c’est-à-dire dans une oeuvre d’art douée d’un corps sensible”.

⁹⁵ No original, “L’exécution véritable est participation du corps et de l’âme à la musique, où s’atteste que l’exécutant s’est totalement confondu avec elle. L’extériorisation vivante et artistique doit sourdre des profondeurs vécues de l’être : et c’est en elles que l’interprète doit recevoir l’oeuvre musicale. Ainsi l’exécution musicale, qui se manifeste au dehors, est en vérité un acte intérieur dont l’action extérieure n’est que l’effet et l’épreuve. Et l’on peut concevoir un exécutant sans instrument qui, négligeant l’exécution matérielle, jouerait la musique de manière tout intérieure et idéale, en la faisant résonner silencieusement et secrètement en l’intimité de lui-même, se délivrant ainsi des servitudes de la technique instrumentale. Et en réalité le parfait auditeur, c’est précisément cet exécutant silencieux d’une musique intérieure...”.

exteroceptivas só pode ser operada por um **tomada de posição do corpo próprio** que **marque** assim o mundo sensível como uma fronteira imaginária, efêmera e, entretanto, perfeitamente eficaz, por torná-lo significante e inteligível. Mas, a partir desse mesmo fato, é necessário admitir que a função semiótica elementar está indissoluvelmente ligada à distinção corporal entre o “próprio” [eu] e o “não-próprio” [não-eu] (o corpo próprio e aquilo que não lhe é próprio), distinção de que o próprio corpo é o operador. Assim se define, em primeira instância, o “corpo-actante” (FONTANILLE, 2017, p. 23 – marcações e inserções nossas).

Assim, para enunciar sua profundidade perceptiva (*proximidade: afastamento*), a sua tomada de posição, o corpo-actante constrói no ato uma fronteira ou “tela”⁹⁶ com o mundo percebido a partir das suas marcações sensíveis e aspectuais na espessura contínua das figuras (*figurativas: figurais*) propriocepticas (interoceptivas e exteroceptivas). Nesse sentido, o corpo atua como mediador da nossa relação com o mundo.

A virada corporificante da semiótica nos leva a pensar a identidade das instâncias da enunciação não apenas pelo viés formal, mas também pelas transformações enunciativas e narrativas dos sujeitos que podem ser mediadas e conduzidas pelas propriedades corporais, “essencialmente as matérias e as forças, um substrato e uma energia” (FONTANILLE, 2017a, p. 24). Assim, o corpo-actante, constituído de *carne e forma corporal*, é sede e vetor de *impulsões e resistências* que contribuem para as suas transformações identitárias imanentes à enunciação em ato. Para lidar com um corpo que é submetido e que se identifica a partir de pressões e tensões, internas e externas, Fontanille vai sugerir uma distinção entre de um lado, a i) *carne*, enquanto substância material dotada de uma energia transformadora e também como centro de referência da *tomada de posição* do corpo-actante e, de outro lado, o ii) *corpo-próprio*, enquanto identidade que se constrói no processo de semiose, expressão e conteúdo, e também no desenvolvimento sintagmático de cada semiótica-objeto (FONTANILLE, 2017a, p. 24-25):

⁹⁶ A ideia metafórica de “tela” como fronteira do corpo-sujeito com o mundo-objeto é muito produtiva para pensarmos a espessura de figuras (figurativa e figural). Inclusive poderíamos ligá-la à ideia de Greimas sobre a “figuratividade” (espessura) da construção do sentido: “a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível (GREIMAS, 2002, p. 74). Luiz Tatit e Renata Mancini usam em sala de aula a metáfora da tela para falar da operacionalidade que as ferramentas tensivas têm nas análises semióticas, exatamente porque o caráter figural da tensividade, muito inspirado em uma espécie de substrato musical, funciona como uma tela a partir da qual se depreende a vivência sensível da semiose.

- i) A *carne* receberia o título de instância enunciante por excelência, na qualidade de *força de resistência e de impulsão*, mas também como posição de referência, uma porção de extensão a partir da qual essa extensão se organiza [campo de presença tensivo]. A *carne* está então, ao mesmo tempo, no fundamento da dêixis [pessoa, tempo e espaço], e no núcleo *sensório-motor* da experiência semiótica.
- ii) O *corpo-próprio* como portador da identidade em construção e em devir, e [que] obedecerá, por sua vez, a uma força diretora (FONTANILLE, 2017, p. 24-25).

Por mera convenção terminológica, Fontanille chama de “Eu” a *carne* (do eixo da intensidade) que impele, resiste e faz referência, e de “Si” o *corpo-próprio* (do eixo da extensidade) que orienta, dirige, se inventa e se identifica. Tendo em vista que o “Si” se dividirá em *Si-idem*, que confirma sua identidade por processos de similitude e repetição, e *Si-ipse*, uma “construção por manutenção e permanência de uma mesma direção e de um mesmo projeto de identidade, apesar das interações com a alteridade” (FONTANILLE, 2017a, p. 25). Ambos se *pressupõem e se definem reciprocamente*:

o *Si* é a parte do actante a que o *Eu* projeta para poder se construir agindo; o *Eu* é a parte do actante a que o *Si* se refere se construindo. O *Eu* obtém no *Si* a impulsão e a resistência que lhe permitem se colocar em devir; o *Si* obtém no *eu* a refletividade de que tem necessidade para medir a si mesmo na transformações. O *Eu* coloca ao *Si* um problema que não cessa de resolver: o *Eu* se desloca, se deforma e resiste, e pressiona o *Si* a enfrentar sua própria alteridade, problema que o *Si* se esforça para resolver seja por repetição e similitude [*Si-idem*], seja por visada constante e mantida [*Si-ipse*]. O *Eu* e o *Si* são de qualquer modo inseparáveis, são a *frente* e o *verso* de uma mesma entidade, o corpo-actante (FONTANILLE, 2017, p. 25-26 – inserções nossas).

As três instâncias do corpo-actante (*Eu*, *Si-idem* e *Si-ipse*) dizem respeito, segundo Fontanille, à *figuralidade* desse corpo, ou seja, “as figuras que nos preocupam aqui são esquemas dinâmicos aplicáveis a entidades materiais, e formam globalmente *uma morfologia e uma sintaxe figurais*” (FONTANILLE, 2017a, p. 26). Por exemplo, vimos anteriormente que as quantificações subjetivas [$S_1 \leftrightarrow S_2 \leftrightarrow S_3 \leftrightarrow S_4$] propostas por Zilberberg (2011) nos oferecem uma *sintaxe figural* das medições subjetivas e sensíveis do sujeito da enunciação. A partir da dinamicidade das partículas tensivas *mais* e *menos*, o semioticista chega a compor um quadro de etapas e subetapas das transformações figurais ou das *direções tensivas* (ascendência e descendência). Essas direções conduzem o que

Fontanille chama de forças de *excitações e inibições*⁹⁷, que vão dando forma à carne e ao corpo-próprio (*Eu e Si*) que se põe em contato com o mundo não-próprio (*não-Eu*).

No quadro abaixo (Tab. 2), temos etapas gradativas de tensionamento e distensionamento do corpo-actante, respectivamente, i) *ascendências* que se dividem em *restabelecimento* (retomada → progressão) e em *recrudescimento* (ampliação → saturação), ii) *descendências* que se dividem em *atenuação* (moderação → diminuição) e em *minimização* (redução → extenuação). Essa segmentação das direções tensivas desenharam os processos graduais e implicativos (ZILBERBERG, 2011) de intensificação ou enfraquecimento, mas também preveem os processos abruptos e concessivos (ZILBERBERG, 2011) que dão saltos nesse gradiente, do *recrudescimento* para a *atenuação*, por exemplo, e que moldarão o campo de presença do sujeito da enunciação.

Tabela 3: Sintaxe das quantificações subjetivas.

Direções tensivas	N ₁	N ₂ [S ₁ → S ₂] atenuação [cada vez menos <i>mais</i>]		N ₂ [S ₃ → S ₄] minimização [cada vez <i>mais</i> menos]	
		N ₃ moderação [≈ retirada de pelo menos <i>mais</i> um <i>mais</i>]	N ₃ diminuição [≈ retirada de mais de um <i>mais</i>]	N ₃ redução [≈ acréscimo de pelo menos um <i>menos</i>]	N ₃ extenuação [≈ acréscimo de <i>mais</i> de um <i>menos</i>]
	N ₁	N ₂ [S ₄ → S ₃] restabelecimento [cada vez menos <i>menos</i>]		N ₂ [S ₂ → S ₁] recrudescimento [cada vez <i>mais</i> <i>mais</i>]	
		N ₃ retomada [≈ retirada de pelo menos <i>mais</i> um <i>menos</i>]	N ₃ progressão [≈ retirada de mais de um <i>menos</i>]	N ₃ ampliação [≈ acréscimo de pelo menos um <i>mais</i>]	N ₃ saturação [≈ acréscimo de <i>mais</i> de um <i>mais</i>]

Fonte: Elaborada a partir de Zilberberg (2011, p. 60).

⁹⁷ Fontanille (2017a, p. 27) traz esses termos dos estudos sobre o *gesto reflexo* de Merleau-Ponty.

A eficácia aplicativa dessa proposta depende do objetivo da interpretação ou invenção em foco. Muitas vezes, uma dessas etapas tensivas pode esclarecer a estratégia recorrente de um ator ou/e actante musical particular, por exemplo, se queremos tratar dos actantes que participam, em geral, das práticas contemporâneas ou experimentais da linguagem musical, podemos observar como a disposição das figuras musicais procuram *saturar* ou *extenuar* os limites perceptivos dos actantes em jogo, produzindo o que Zilberberg chama de recursividade tensiva, ou seja, uma busca por ultrapassar e aumentar os *limites* dos campos perceptivos dos actantes e atores musicais. É por isso que vemos recorrentemente os atores musicais, que habitam as práticas contemporâneas e experimentais da música, lidarem com o tema dos *limites* auditivos e musicais implicados nos textos e atos musicais.

O “passo a mais” que Fontanille dá em direção às dinâmicas corporais corresponde a “concretização” das forças (tensivas) contraditórias que enformam a identidade do corpo-actante. Essa busca do semioticista não está distante do modo como Silvio Ferraz entende as dinâmicas dos *fluxos de energia* (FERRAZ e TEXEIRA, 2019, p. 6). Baseando-se no conceito de *modulação*, do filósofo francês Gilbert Simondon, os autores irão dizer que no ato musical há uma força de ação de dois fluxos de energia, um de modulação de *amplitude* e outro de modulação de *frequência*. As modulações de frequência e de amplitude são mais conhecidas, no campo da música, por suas formas científicas da expressão sonora de origem físico-acústica, porém, no caso de Ferraz e Teixeira, elas nos parecem estar relacionadas diretamente à operacionalidade das subdimensões da *intensidade* tensiva, na medida em que i) a modulação de *amplitude* (de “onda”) diz respeito ao tamanho do impacto, mais tônico ou mais átono, da diferença entre uma *tonicidade* posta em contato com outra *tonicidade* (forças tensivas contrárias) e; ii) a modulação de *frequência* diz respeito à velocidade dos ciclos (de “onda”), cujo caráter acelerado ou desacelerado marca a diferença entre um *andamento* posto em contato com outro *andamento* (forças tensivas contrárias).

É na relação de forças tensivas contrárias que o corpo-actante erige sua identidade figural. Para concretizar a ação dessas forças na construção da identidade do corpo, Fontanille se vale do *princípio de inércia*, de uma inércia de movimento em que “simples excitações/inibições conjugadas (as pressões e tensões) produzem um *ato* *significante* e um *forma auto-organizada e emergente*” (FONTANILLE, 2017a, p. 27). O modo de descrever

essa inércia de movimento passa pela explicitação de dois pontos (*remanência* e *saturação*) que caracterizam a resistência da estrutura⁹⁸ material e energética, ou seja, o corpo-actante submetido a tensões (forças opostas): “diminuindo ou anulando o efeito das tensões sucessivas e de intensidades diferentes, esses pontos contribuem então para desenhar os limites de uma *zona de equilíbrio privilegiada nas interações entre matéria e energia*, e conseqüentemente uma morfologia e uma sintaxe recorrentes e identificáveis” (FONTANILLE, 2017, p. 28).

Partindo de uma regra geral das morfologias dinâmicas, encontrada em todos os sistemas físicos suscetíveis de evoluir de maneira *não-linear*, Fontanille diz que o 1) *ponto de remanência* exprime a “resistência do sistema à alteração das forças, à passagem de uma força à força inversa, ou, simplesmente, à aparição ou o desaparecimento de uma força”, enquanto o 2) *ponto de saturação* “exprime a capacidade de resistência do sistema à aplicação de cada uma das forças, e particularmente a suas variações de intensidade” (FONTANILLE, 2017a, p. 28).

O *ponto de remanência* permite ao corpo-actante resistir à inversão, à aparição ou ao desaparecimento de uma força: ele fornece então a esse corpo a capacidade de operar as diferenças. O *ponto de saturação* exprime a estabilidade morfológica do corpo-actante, sua resistência às intensidades demasiado fortes ou às amplitudes demasiado fortes de deformação que ele poderia sofrer: exprime sua capacidade de aceder à iconicidade (FONTANILLE, 2017, p. 29).

Desse modo, a *inércia* do corpo-actante definida por esses dois pontos, é o mínimo necessário para pensarmos distintamente o corpo e as forças que se exercem sobre ele e nele. O importante é entendermos que essa investida metodológica, que visa o corpo imanente ao texto e não o corpo biológico das epistemológicas científicas, vale para os seres da enunciação e do enunciado, ou seja, para os actantes e atores musicais, mas também para aqueles que vivem nos sintagmas sonoro-musicais. Isso implica dizer que, no fluxo dos encadeamentos sonoros, podemos depreender ou inventar forças opostas que lhes dão um *corpo*, uma identidade semiótica.

⁹⁸ “Todo e qualquer substrato material dinâmico pode então ser convertido em actante desde que as forças a que se está submetido obedeçam à seguinte condição: do conjunto díspar dessas forças se extraem as forças opostas, antagônicas; se umas são dispersivas, as outras são coesivas; se umas são excitadoras, as outras são inibidoras; e o conjunto é configurado como “esquema dinâmico” (FONTANILLE, 2017a, p. 28).

Silvio Ferraz, no artigo *Composição por personagens: a escrita de Casa Tomada e Casa Vazia* (2004), parte da ideia de personagem rítmico, proposta por Messiaen (1986), para entender os sintagmas musicais como uma cena em que “personagens” se constroem pelos seus modos interação, ou seja, a partir das tensões ou forças opostas que os constituem.

O personagem rítmico reflete, segundo Messiaen (1986), uma cena: um personagem age, bate em um segundo, o segundo age mas em razão do primeiro, enfim um terceiro assiste ao conflito. Ele fala não do material empregado, aquele aspecto relacionável a um fenômeno sonoro, a um objeto X ou Y, mas de uma **tensão existente entre os objetos** (FERRAZ, 2004, p. 34 – marcações nossas).

As “cenas” internas aos enunciados musicais, compostas de objetos sonoros mais ou menos personificados⁹⁹ que podem ser uma melodia, uma “textura”, um timbre, uma “massa” sonora etc., são projeções dos actantes musicais [compositor, intérprete e ouvinte]. Cada um desses “personagens” sonoros é um ponto vista, um corpo que se consolida na tensão com os outros “corpos-personagens” que compõem a cena sonora. Vale marcar que a interpretação e invenção dos limites e permeabilidades (limiars) que conformam os corpos sonoros dependem do modo como actantes e atores se manifestam e se projetam no enunciado musical.

O modo dinâmico como esses pontos de vistas sonoros, internos aos enunciados e textos musicais, são projetados, se mais *implicativos* (*se isso → então aquilo*) e distensos ou *concessivos* (*embora isso → aquilo*)¹⁰⁰ e tensos, é o que nos dá a espessura das figuras (*figurativas : figurais*) e, ao mesmo tempo, revelam as forças (*excitações e inibições*) aspectualizadas que enformam a profundidade (*aproximação : afastamento*) da inércia corporal dos actantes e atores musicais. Iremos explicitar melhor a diferença entre esses

⁹⁹ O que gostaríamos de alertar é que quando se limita o recobrimento figurativo dos “seres” das cadeias sonoras apenas à seres humanos, pode-se cair em um “bom senso ingênuo e rasteiro” (FIORIN, 2016, p. 36), pois a enunciação permite “que todo ser, num processo de personificação, torne-se enunciador e instaure como enunciatário, bastando para isso que se dirija a ele, qualquer outro ser, concreto ou abstrato, presente ou ausente, existente ou inexistente” (FIORIN, 2016, p. 37). Os actantes musicais já personificaram seus objetos sonoros diversas vezes, como, por exemplo, as ideias de sujeito e contrassujeito das obras barrocas do ocidente.

¹⁰⁰ Um dos três modos tensivos propostos por Zilberberg (2011), o modo de junção que possui inspiração na retórica clássica, se articula entre a *implicação*, que diz respeito às construções causais do horizonte de expectativa do sujeito, formulada a partir da sintaxe *se isso então aquilo*, e, de outro lado, a *concessão*, que se remete às quebras de expectativa do sujeito, formulada a partir da sintaxe *embora isso, aquilo*.

dois níveis, o dos sujeitos da enunciação e o dos sujeitos do enunciado, no decorrer da tese. Por ora, é importante entendermos que as dinâmicas que consolidam a identidade inercial do corpo-actante servem para os sujeitos de ambos os estratos.

Para concluir a nossa breve apresentação das dinâmicas corporais sob a ótica da semiótica, vale reforçarmos as correlações tensivas que geram os três tipos ou instâncias de identidade que permitem descrever o devir ou a figuralidade¹⁰¹ do corpo-actante. Segundo Fontanille, as três operações semióticas de base são a *tomada de posição* que instaura a *referência* (o Eu-carne), a *apreensão* (para o Si-idem) e a *visada* (para o Si-ipse):

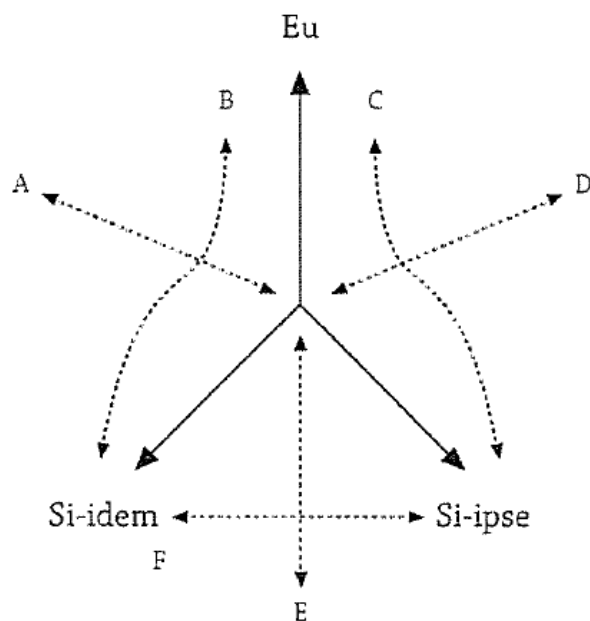
- i) O *Eu-carne* é a instância de referência, a identidade postulada, mas sempre suscetível de se deslocar, assim como a sede e a fonte da sensório-motricidade; ele é também o sistema material cuja inércia pode se manifestar seja por *remanência*, seja por *saturação*.
- ii) O *Si-corpo* é a instância que se refere ao *Eu-carne* (de onde vem o caráter refletido e a escolha do pronome reflexivo para designá-lo) e à sensório-motricidade¹⁰², para lhe obedecer ou pressioná-la, para acompanhá-la ou desviá-la; é então a identidade em construção no próprio exercício do fazer semiótico. Se distinguimos os dois tipos de *Si*, vamos opor: (1) a identidade dos *papéis* (*Si-idem*), cujo modo de produção implica o recobrimento, a cada nova fase, da precedente, e que assume as operações relevantes da *apreensão* e (2) identidade das *atitudes* (*Si-ipse*), cujo modo de construção repousa na acumulação progressiva de traços transitórios, sabendo que em cada identidade transitória o actante se descobre *outro*; esse tipo assume as operações provenientes da *visada* (FONTANILLE, 2017a, p. 40).

Essa tipologia, quando posta em contato, gera o que Fontanille chama de *modelo de produção do ato*, representado na forma de um ponto triplo em que as correlações tensivas se desenham da seguinte maneira:

¹⁰¹ Fontanille (2004 e 2017a) ainda propõe descrever a figuratividade do *corpo* semiótico a partir do conceito de *invólucro*, que diz respeito a uma espécie de contorno inerente ao contato do corpo-actante com o mundo-objeto.

¹⁰² O papel da sensório-motricidade está intimamente relacionado à força de impulsão e resistência operadas pelo *Eu-carne* e refletida pelos *Si*, na medida em que “a convergência dos estímulos polisensoriais resulta um *corpo* coeso cuja caracterização é essencialmente tributária de seu próprio movimento, fato este que faz com que a sensório-motricidade seja tida como correlato “carnal” da intencionalidade” (MANCINI, 2005, p. 53).

Fig. 6: Instâncias do corpo-actante¹⁰³.



Fonte: Fontanille (2017a, p. 41).

Cada interação entre as três instâncias, de duas em duas, gera zonas tensivas correlatas. A relação entre *Eu-carne* e *Si-idem* estabelece o confronto tensivo da *coesão da ação*; a interação entre *Eu-carne* e *Si-ipse* estabelece a *coerência da ação* e, por fim; a relação entre *Si-idem* e *Si-ipse* estabelece, como resultantes da *coesão* e da *coerência*, a *congruência da ação*:

Zona tensiva da Coesão da ação = Eu-carne e Si-idem

Zona tensiva da Coerência da ação = Eu-carne e Si-ipse

Zona tensiva da Congruência da ação = Si-idem e Si-ipse

Este é o fim e o ápice do *crescendo* de nossas premissas restritas. Temos ciência de que a aplicação inventiva e interpretativa dessas propostas de aproximação do pensamento musicológico e filosófico de Brelet com as propostas da abordagem tensiva ainda é, nesta altura da tese, muito nebulosa. Mas acreditamos que uma primeira apresentação da face mais densa de nossa pesquisa nos ajudaria a não ter que parar tanto, no curso do segundo capítulo, o fluxo de exposição dos problemas próprios da enunciação

¹⁰³ Os eixos A, B, C, D, E e F correspondem às variações de tensão nos três espaços tensivos do corpo-actante.

musical. Assim, apresentamos termos, conceitos e operações mais centrais para nós e, ao mesmo tempo, indicamos os caminhos que fizemos para chegar até os seus modos de uso em uma possível enunciação musical. Esperamos que, na próxima e última seção antes do segundo capítulo, todo o percurso percorrido até aqui ganhe uma forma mais sintética para o leitor que gentilmente nos acompanha.

1.2.1 Acordos, Presença e Existência

Pela necessidade de organizar um caminho de apresentação da tese, optamos por compor o segundo capítulo em três seções ordenadas da seguinte maneira: 1) acordos musicais, 2) existência musical e 3) presença musical. Todas essas dimensões dizem respeito à interdependência do sujeito musical, actantes e atores, com a linguagem-objeto musical que é compartilhada e vivida em sociedade. Vamos fazer uma breve apresentação de cada seção para que o leitor possa vislumbrar um todo de nossa proposta de enunciação musical.



Na seção dos acordos musicais, trataremos do contrato entre os sujeitos na enunciação, a *confiança* intersubjetiva, e entre sujeito da enunciação e objeto-enunciado, a *crença* no objeto. Essas duas dimensões do acordo (*confiança* e *crença* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 263-277)) levam em conta a inteligibilidade das dimensões fiduciárias do *crer* e *não-crer* e, por consequência, as veridictórias do *ser* e *parecer* (*implicativas*: “verdade” [*parece* e *é*] e “falsidade” [*não parece* e *não é*]; *concessivas*: “mentira” [*parece mas não é*] e “segredo” [*não parece mas é*]) (GREIMAS e COURTÉS, 2008) (SOARES e MANCINI, 2021), como também o *engajamento sensível* (MANCINI, 2019b e 2020) (BRELET, 1947, 1949 e 1951) que os sujeitos estabelecem entre si, a sua *confiança sensível* e, principalmente, com os textos e atos musicais nos quais se projetam e vivem, a sua *doação sensível*.

A ideia é que sempre haverá um dialogismo implicado nas práticas e textos musicais. Esse diálogo, estabelecido entre um destinador-enunciador que “persuade” sensível e inteligivelmente um destinatário-enunciatário que, por sua vez, irá reagir à persuasão, é

ocupado pelos actantes e atores musicais. Por exemplo, se levarmos em conta uma cena tradicional de uma *performance musical ao vivo*, em que há a presença de intérpretes que tocam em ato uma obra de um compositor para ouvintes, teremos um destinador-enunciador *musicista* (compositor+intérprete) e um destinatário-enunciatário *ouvinte* que atuam, respectivamente, por um *fazer-persuasivo* e um *fazer-interpretativo* (GREIMAS e COURTÉS, 2008). De partida, sabemos que há, nesse diálogo, um pacto de confiança estabelecido entre enunciador e enunciatário: o Villa-Lobos de Nelson Freire oferece ao ouvinte uma confiança mais bem estabelecida pela práxis sonoro-musical do que compositores e intérpretes desconhecidos, devido ao prestígio e grande circulação já alcançados por aqueles atores musicais. Porém, esse é um contrato que pode ser tensionado e entrar em conflito a partir dos graus de crença que o ouvinte irá estabelecer com a obra musical experienciada e a sua confiança no musicista.

Essa distinção entre as duas faces fiduciárias do *crer* pode gerar os mais diversos jogos e graus de confiança e crença que, por consequência, produz uma variada gama de efeitos e modulações veridictórias, uns mais implicativos (*parece e é música [verdade]*, *não parece e não-é música [falsidade]*) e outros mais concessivos (*parece mas não é música [falsidade]*, *não parece mas é música [segredo]*)¹⁰⁴. Lembrando que tratamos sempre dos sujeitos discursivos que são imanentes aos textos e práticas musicais, ou seja, de determinada figura atorial e função actancial que só pode ser interpretada e inventada nas manifestações textuais.

Em resumo, essa proposta parte da ideia de que nenhum ato enunciativo da música se estabelece sem que os sujeitos musicais atribuam uma interação (tensiva) entre graus de confiança intersubjetiva e os graus de crença nas obras musicais, estes operados predominantemente pelo engajamento sensível, estésico e estético dos actantes e atores musicais. Trouxemos anteriormente a noção de *doação sensível*, inspirada na ideia de *fuição* ou *posse* de Brelet (1949 e 1951), para tratar da “entrega” ativa que deve ocorrer, da parte dos actantes a atores musicais, para que seja possível *apassivar-se* ou deixar-se levar pelo devir ou *duração musical* que corresponderia a face figural da subjetividade musical. No fundo, Brelet toca em um problema muito delicado que é o da passagem do

¹⁰⁴ Vinicius Soares e Renata Mancini (2021) propõem uma gradação tensiva dos efeitos veridictórios da “verdade”, “falsidade”, “mentira” e do “segredo”. Porque há, sabemos, verdades e verdades, mentiras e mentirinhas etc.

corpo-actante desestetizado dos atos cotidianos, já dessemantizados e desgastados pelo uso, para o corpo-actante estetizado que se enuncia a partir das manifestações ressemantizadas da música.

Entendemos que cada cena enunciativa irá revelar os mais diversos tipos de acordos. Mesmo as pequenas etapas narrativas da enunciação musical, como a relação intersubjetiva entre compositor e intérprete, entre intérpretes, entre pesquisador-ouvinte e pesquisador-compositor etc., podem ter suas especificidades fiduciárias, veridictórias e de engajamento sensível a depender das estabilizações operadas pela práxis musical em questão e, evidentemente, das suas subversões. Assim, vemos a possibilidade de entender os sentidos e vivências construídos nestas etapas narrativas da enunciação musical.

<ÿ>

Nas duas outras seções, a *existência* e a *presença* musicais, apresentaremos os modos de como podemos tratar, respectivamente, i) os estados e etapas existenciais da enunciação musical que compõem os diferentes cenários ou situações enunciativas e; ii) as questões identitárias do *corpo* dos actantes e atores musicais implicadas nas cenas enunciativas.

As duas seções partem da premissa tensiva de que a *presença* do sujeito da enunciação deve ser assumida, antes de tudo, no seu funcionamento em ato, em um *curso de ação*. Portanto, a precedência e determinação da dimensão sensível - manutenções ou quebras de expectativa - sobre a dimensão inteligível dos sentidos no ato vivido da experiência musical, de uma *enunciação musical em ato*, é o que abre as portas para pensarmos a enunciação musical a partir dos graus de presença (presença presentificada e ausência presentificada)¹⁰⁵ do sujeito musical, do mais impactante ao mais tênue: plenitude

¹⁰⁵ Assumimos a *presença* tal como é proposta por Zilberberg e Fontanille na obra *Tensão e Significação* (2001), em que teremos a ambivalência concomitante dos graus de *presença presentificada* e os graus *ausência presentificada*. É importante fazer esse alerta pois o modo como Zilberberg trata a *presença* no livro *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011) difere do modo como trataremos nesta tese. Apesar da *presença* neste último livro citado se aproximar do modo como Brelet entende a *presença*, noção trazida da fenomenologia de Louis Lavelle, as noções não são de modo algum excludentes: aquela abrange esta. A diferença reside no fato de que a *presença* conforme é tratada em *Tensão e Significação* é *extensa* e engloba todas os graus de presença e ausência presentificadas (plenitude realizada, vacuidade virtualizada, falta atualizada e inatividade potencializada), enquanto a *presença* do *Elementos de Semiótica Tensiva* diz respeito, em consonância com o pensamento de Brelet, somente ao caráter *intenso* da presença realizada na *vivência* do ato enunciativo, deixando os outros graus sob a égide da *sobrevivência*.

(do ato de realização) ↔ vacuidade (do ato de virtualização) (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 124-151).

Na ótica tensiva, a existência é uma declinação da presença. É a partir dos graus de presença (*plenitude, inanidade*¹⁰⁶, *falta* e *vacuidade*), que se depreende as modalizações existenciais (*realizado, potencializado, atualizado* e *virtualizado*):

- i) a plenitude é realizada
- ii) a vacuidade é virtualizada
- iii) a inanidade é potencializada
- iv) a falta é atualizada

A interação entre as dimensões da *presença* e da *existência* se revela a partir das duas direções tensivas (*ascendências* e *descendências*) que correspondem às transformações elementares do sujeito da enunciação e, ao mesmo tempo, compõe uma terceira espessura que diz respeito à sobreposição das existências nas balizas que marcam as etapas de transformação do sujeito.

Por ora, vale entender que a depender do que assumirmos como *ato pleno e realizado* do actante e/ou ator musical na pertinência da interpretação ou invenção em foco, haverá todo um arranjo dos modos como esses sujeitos irão atuar enunciativamente nas diversas práticas musicais artísticas e de reflexão. Seguindo as propostas de Brelet (1947, 1949 e 1951), iremos iniciar a apresentação das existências musicais ao situaremos a cena central da enunciação musical na *performance musical ao vivo*, texto sincrético e prática musical em ato que põe em contato intersubjetivo a presença dos actantes compositor, intérprete e ouvinte, ou enunciador *musicista* (compositor+intérprete) e enunciatário *ouvinte*. A partir dessa locação da plenitude realizada na prática musical em ato, condensada em um texto sincrético e que prevê todas as etapas internas de invenção e interpretação musicais, é que se desdobrarão uma espécie de “fractalidade” das possíveis existências musicais. Ou seja, todas as etapas de concepção, criação, montagem, ensaios, produção, realização, gravação e escuta etc., podem ser entendidas como modos de presença e existência internas que compõem uma presença e existência musical global. Também será possível falar sobre as emancipações de actantes que são mais bem estabilizadas pelo sistema da

¹⁰⁶ “Inanidade” diz respeito a etapa posterior à realização, a uma espécie de “amortecimento” do ato enunciativo.

enunciação musical, como nos casos canônicos das práticas dos improvisadores, do lado dos intérpretes, e das práticas dos compositores de música acusmática, do lado dos compositores.

Veremos que Brelet se vale frequentemente das modalizações existenciais¹⁰⁷ para tratar do *ser temporal* da música. Seus usos se coadunam com os usos mais comuns dos encaminhamentos filosóficos, ou seja, para a autora, *real* e *atual* são manifestações do ser sonoro e musical, e o *virtual*, geralmente ligado a um dos dois tipos de *silêncio* da autora, é o conjunto das possibilidades virtualizadas da música.

A música reflete na sua forma a própria essência do tempo [existencial]. Mas o tempo, criativo e destrutivo, que é o elã da nossa vida e o seu limite insuperável, é composto de ser e não-ser, de realidades atuais e de possibilidades que nunca serão realizadas; e a música, para nos dar uma imagem fiel disto, associa as sonoridades – símbolo do realizado e do atual – com o silêncio, símbolo das virtualidades indeterminadas e obscuras, das infinitas potencialidades do devir (BRELET, 1946, p. 170 – tradução e inserção nossas)¹⁰⁸.

Optamos por apresentar primeiro a existência musical, pois ela nos dará uma visada mais concreta e ampla da variedade de cenas enunciativas que podemos tratar na música. Depois, traremos os modos de apreender e inventar a presença musical, isto é, as estratégias enunciativas que desenham o *corpo-identidade* dos actantes e atores musicais.

Esperamos que o primeiro capítulo tenha trazido um começo de leitura sobre as ideias de *profundidade* e *espessura* tensivas que escolhemos para tratar da enunciação musical. Tudo isso faz parte do que entendemos, nesta tese, como *percepção musical*. Em suma, acreditamos que é a profundidade sensível (*proximidade* e *distanciamento*) do sujeito musical que marca e “acentua”, de diversos modos, as três espessuras que trouxemos até aqui, na ordem apresentada nesse capítulo: **i)** uma espessura contínua de figuras musicais (*figurativas* ↔ *figurais*); **ii)** uma espessura da pertinência textual (das mínimas figuras às formas de vidas que habitam a semiosfera da linguagem) (FONTANILLE,

¹⁰⁷ Também veremos que outros pesquisadores musicais lidam com as existências musicais ao tratarem das questões do tempo musical, como é o caso de Iannis Xenakis nas *álgebras temporais* (1962, 1967 e 1988).

¹⁰⁸ No original, “La musique reflète en sa forme l'essence même du temps. Or le temps, à la fois créateur et destructeur, qui est l'élan de notre vie et son invincible limite, est composé d'être et de non-être, de réalités actuelles et de possibilités qui ne seront jamais réalisées ; et la musique, pour nous en donner une image fidèle, associe aux sonorités — symbole du réalisé et de l'actuel — le silence, symbole des virtualités indéterminées et obscures, des puissances infinies du devenir”.

2008) (FONTANILLE, 2015); **iii**) uma espessura das direções da presença-existência (**1ª direção**: plenitude realizada → inanidade potencializada → vacuidade virtualizada; **2ª direção**: vacuidade virtualizada → falta atualizada → plenitude realizada). Todas as espessuras são interdependentes e dizem respeito a diferentes modos de observar as estabilizações e transformações inventivas e interpretativas do corpo do sujeito da enunciação musical.

Subjacente a esta abordagem está uma forma de praticar a semiótica, que se baseia em uma concepção fixa de sentido. O sentido não é para ser encontrado ou descoberto, nem mesmo para ser construído, é para ser transformado: o sentido é, além disso, nada mais do que esta transformação dos objetos que apreendemos como suscetíveis de significar. Trabalhar o sentido é, portanto, realizar transformações: deslocar, desacentuar e reacentuar, inverter ou dar a volta, mudar o ponto de vista ou mudar a perspectiva (Fontanille, 2019, p. 12 – tradução nossa).¹⁰⁹

¹⁰⁹ No original, “Sous-jacente à cette démarche, on découvre une manière de pratiquer la sémiotique, qui repose sur une conception bien arrêtée du sens. Le sens n’est pas à trouver ou à découvrir, il n’est pas même à construire, il est à transformer : le sens n’est d’ailleurs rien d’autre que cette transformation des objets que nous appréhendons comme susceptibles de signifier. Travailler le sens, c’est donc opérer des transformations : déplacer, désaccentuer et réaccentuer, inverser ou retourner, faire basculer le point de vue ou rebrousser la perspective”.

2. Enunciação Musical

La forme musicale incarne l'acte pur du sujet qui se pose lui-même
et ne peut se poser que par rapport au temps (Gisèle Brelet).

O capítulo anterior nos trouxe um primeiro confronto com as questões enunciativas da música, focando na presença e existência que os actantes e atores musicais manifestam nas práticas musicais artísticas e de reflexão. Neste início de capítulo, vale apontarmos brevemente quais são os limites que englobam o que estamos chamando de enunciação musical. Primeiro, trataremos dos limites e limiares da enunciação musical em relação às outras enunciações artísticas e, depois, iremos marcar nossa posição sobre as tensões que se dão entre as práticas centrais e periféricas que habitam o interior da semiosfera musical.

Do ponto de vista da construção de densidade sensível da escrita, iremos seguir o mesmo percurso que fizemos no primeiro capítulo: haverá um *crescendo* de intensidade que culmina na última seção deste capítulo, a *presença musical*.

A princípio, lidaremos somente com os actantes *compositor, intérprete, ouvinte e pesquisador de música*, o que nos leva a não tratar, neste primeiro momento, nem dos actantes que fazem parte das funções essenciais de outras práticas e/ou linguagens artísticas, nem dos outros actantes internos às cenas enunciativas da música. Para deixar mais clara nossa demarcação, podemos apontar dois exemplos de outras enunciações artísticas mais estáveis historicamente que, apesar de possuírem muita permeabilidade com a música, se consolidam a partir de um outro núcleo de enunciação: i) a Canção e a ii) a Ópera.

É inegável que ambas as práticas artísticas possuem *presenças musicais* e que os actantes *compositor, intérprete e ouvinte* também fazem parte, de maneira específica, da sua enunciação. No entanto, o *cancionista* é um enunciador sincrético, cuja linguagem cancional estabilizou o seu desdobramento em pelo menos *compositor-letrista-intérprete*, independentemente se estivermos falando da prática lírica ou popular de canção. Nesta última, é comum haver, inclusive, um desdobramento do *compositor* em *melodista e arranjador-orquestrador*¹¹⁰, este último que tratará mais especificadamente das questões sonoro-musicais das atualizações e realizações cancionais. Em tempos mais recentes, a canção vem notabilizando a função do *produtor de canção*, que atua como uma espécie de diretor artístico que está presente em todas as etapas enunciativas, da concepção à realização, e orienta até a circulação do produto (texto) cancional. Assim, mesmo que haja muitos atores cancionais que recubram a função nuclear do *cancionista* (*compositor+letrista+intérprete*), principalmente nas práticas de canção popular, a enunciação cancional possui uma existência com mais desdobramentos internos que a enunciação musical e, ao mesmo tempo, prevê tipos diferentes de interação entre seus actantes e atores.

Na ópera há uma enunciação ainda mais desdobrada, tendo em vista que o enunciador *operista* poderá ter a mesma multiplicidade ou coletividade do enunciador do *teatro*. Ou seja, o *operista* pode se desdobrar em *cancionista* (*compositor (melodista+orquestrador) + letrista+intérprete*), *ator-intérprete*, *libretista-dramaturgo*,

¹¹⁰ Em sua pesquisa sobre o papel do *arranjador* na canção, Marcio Coelho (2014) explora as questões voltadas às existências musicais implicadas nesse importante papel actancial na canção.

diretor cênico, iluminador, cenografista etc. Neste momento, não importa entender como os atores recobrem e constroem o encadeamento temporal dessas funções nos seus processos e práticas inventivas e interpretativas. Basta compreendermos que esses desdobramentos e funções actanciais do enunciador da Canção e da Ópera, estabilizados ao longo da história dessas linguagens sincréticas, diferem do modo como os actantes musicais atuam na invenção e interpretação dos atos e textos musicais.

Sobre o actante *pesquisador de música*, parece-nos que ele possui uma grande permeabilidade com essas três linguagens distintas, pois é mais comum que o pesquisador de música também faça reflexões sobre as *presenças musicais* que fazem parte dessas outras enunciações. Porém, há, cada vez mais, pesquisadores específicos que procuram tratar das questões da sua linguagem-objeto de modo mais generalizado, tentando englobar todas as presenças e não apenas a sua *presença musical*.

É evidente que há subversões actanciais mesmo no interior da enunciação musical e elas costumam estar ligadas às experimentações enunciativas da linguagem, principalmente no que diz respeito ao seu contato com diferentes enunciações artísticas. O caso do *compositor de música cênica contemporânea*, prática ligada à música contemporânea e experimental que costuma habitar a periferia da semiosfera musical, é um exemplo claro de permeabilidade e tensionamento da sua função canônica na enunciação musical, tendo em vista que, por exemplo, um mesmo ator musical pode sincretizar a função de compositor e iluminador ao mesmo tempo, como é o caso recorrente nas obras do brasileiro Luíz Carlos Csekö: ele compõe o *som* e a *luz* da performance musical ao vivo. São esses tensionamentos e permeabilidades actanciais que parecem conduzir os processos de hibridização das linguagens artísticas ocorridos nos últimos anos. Acreditamos que ainda não é possível equacionar o quanto dessas sincretizações e hibridizações balançam o núcleo mais estável da enunciação musical. Por ora, parece-nos importante entender os limites e limiares que tratam da estabilidade e da capacidade de transformação da enunciação musical.

<ÿ>

Dissemos anteriormente que as transformações do conjunto coletivo de manifestações e discursivizações musicais, a *práxis sonoro-musical*, podem ser observadas

a partir de uma tensão entre ao menos duas forças globais ou supraindividuais antagônicas: i) de um lado, há uma força *central* centrípeta que propaga as organizações canônicas estáveis, *lentas*¹¹¹, implicativas e que, do ponto de vista fiduciário (crer) global, possui maior *credibilidade* (relação sujeito-sujeito) e maior *crença* (relação sujeito-objeto); ii) de outro lado, há uma força *periférica* centrífuga que se manifesta a partir de inovações, discursos controversos e instáveis, *rápidos*, concessivos ou em desaparecimento e extinção que, do ponto de vista fiduciário (crer) global, possui menor *credibilidade* (relação sujeito-sujeito) e menor *crença* (relação sujeito-objeto). A ocupação do centro ou da periferia dessa dinâmica pode se dar tanto por *valores de absoluto*, em que os sujeitos operam *triagens*, como por *valores de universo*, em que os sujeitos operam *misturas* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001).

Fig. 7: Semiosfera



Fonte: Apresentação da tese de Mariana Coutinho, 2019.

Também já dissemos que parece haver um processo de inversão na ocupação do centro da semiosfera musical, pois os sujeitos que ocupam as práticas centrais vêm acentuando mais a diversidade de manifestações enunciativas, portanto, marcando os *valores de universo*. A ponto de que as práticas de *música contemporânea de concerto*, *música popular instrumental* e as de *música instrumental antiga-folclórica-tradicional*, antes

¹¹¹ A diferença entre os polos *lento* e *rápido* dizem respeito a *velocidade* ou *andamento* tensivo de base.

periféricas por excelência e que se definiam pela concessividade e pela luta contra a extinção, passassem a ocupar uma parcela um pouco mais significativa das realizações centrais da música. Não é à toa que os pesquisadores de música que costumam focar suas investigações na periferia da linguagem tenham que dar um passo a mais em direção a sistemas e práticas musicais ainda mais periféricas, ou mesmo se lançar nas enunciações híbridas e nas reflexões interdisciplinares mais intensas. Esse procedimento de “aceitação”, *desaceleração* ou “tradução” centrífuga da periferia, como diria Lúri Lotman (1999), é uma das possibilidades do jogo de forças da semiosfera.

Nesta tese, buscaremos apresentar um mecanismo de enunciação musical que possa ser útil para pensar todo o conjunto das práticas, as centrais e as periféricas. Por terem suas especificidades, tentaremos trazer exemplos que contemplem tanto as centrais como as periféricas. Desse modo, mesmo a diferença entre, por exemplo, a *música de concerto* / “erudita” / “clássica” etc. ou *música popular-tradicional instrumental* não nos levará a mudar o argumento de base que fundamenta nossa ideia de enunciação musical. As diferenças entre as duas práticas que citamos é mais explícita nos tipos de actantes e, principalmente, nos tipos de atores musicais. É evidente que a depender dessa tipologia, haverá traços ideológicos mais marcados que indicam traços econômicos, políticos, socioculturais etc. que podem, por fim, marcar uma maior ou menor distinção entre essas duas práticas. Vamos, enfim, nos dirigir ao núcleo da tese começando pelos acordos musicais.

2.1 Acordos musicais

Ao entendermos que o ato musical, em toda sua espessura de pertinência e existência, pressupõe um diálogo interno, isto é, uma relação de maior ou menor *confiança* intersubjetiva (S/S) construída entre um *enunciador-musicista* (compositor+intérprete) e um *enunciatário-ouvinte* que estabelece uma maior ou menor *crença* no objeto (S/O), nos parece necessário compreender como se dá essa “conversa triangular” entre os sujeitos e o objeto – *com quem se fala* e *com o que se diz* –, diálogo que estabelece os acordos ou contratos da enunciação (musical). Dito de um outro modo, trataremos das estratégias sensíveis e inteligíveis do *fazer-persuasivo* do destinador-enunciador, que prevê a avaliação sensível e inteligível do *fazer-interpretativo* do destinatário-enunciatário. Cada ator musical

em foco poderá assumir tanto o papel do destinador como do destinatário, e essas duas forças (o fazer persuasivo e o fazer interpretativo) apontam para uma retomada incessante de uma sintagmática narrativa que colabora para construirmos a identidade dos nossos actantes e atores musicais. É importante frisar que os fazeres implicados no diálogo enunciativo, fazeres *persuasivo* e *interpretativo*, dizem respeito a *intencionalidade* imanente aos textos e atos musicais e não a *intenção*¹¹² do sujeito empírico.

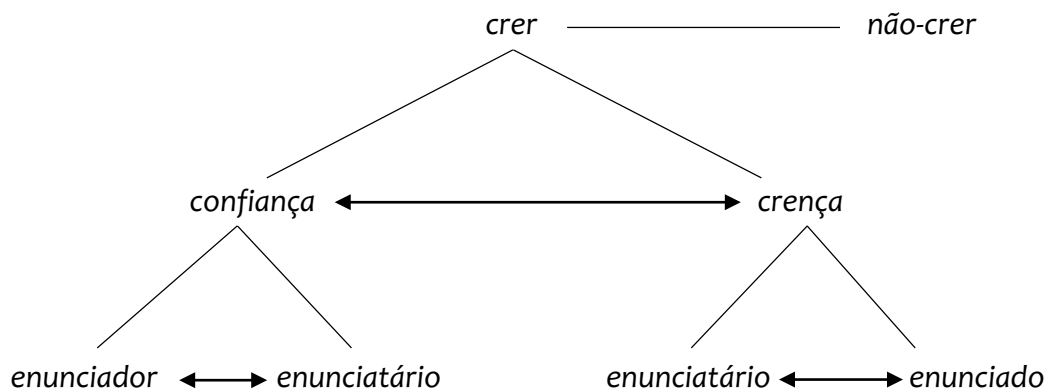
Se tomarmos a *práxis sonoro-musical* como um todo, sabemos que ela tem estabilizado certos cânones, certos enunciadores, cujo prestígio estabelece, de partida, uma confiança mais tônica. Não é à toa que os campos semânticos da *fama* e do *prestígio* são bastante enfatizados no campo da música e das artes, positivamente e negativamente. É uma característica comum da enunciação da música, e das artes em geral, elevar essa confiança dos enunciadores-destinadores em níveis vertiginosos, que constroem uma espécie de forte *temor patêmico* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 266-267) ou uma *certeza e admissão plenas* para os destinatários, confiança muitas vezes construída e excedida também pelos *pesquisadores de música* (críticos, ouvintes-especialistas, pesquisadores acadêmicos etc.) e uma certa subserviência dos *ouvintes-leitores* desses *pesquisadores-enunciadores*. Tamanha é a confiança que parece surgir, nos últimos cinquenta anos, uma necessidade de ajuste no equilíbrio tensivo desse elo intersubjetivo de confiança (S/S), assim, a “morte do autor-gênio” e a mais recente “relevância do ouvinte” passa a ser, ao menos no campo da música, uma narrativa de busca atual que vem sendo fortificada também pela crise veridictória recente que é exemplificada globalmente pelas *fake news*.

¹¹² Na obra *Os limites da interpretação* (1987), Umberto Eco faz uma distinção entre *sujeito empírico* de carne e osso, orientado por uma *intenção*, e um *sujeito modelo* que é depreendido e se inventa a partir de uma *intencionalidade* imanente aos textos cuja leitura é mais aberta ou mais fechada. Neste mesmo livro, Eco faz uma importante ressalva em relação a sua ideia anterior de *obra aberta*. O autor vai dizer que um texto não contém uma abertura ilimitada de leituras disponíveis para o destinatário, pois o “funcionamento de um texto (mesmo não verbal) explica-se levando em consideração, além ou em lugar do momento gerativo, o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como o modo com que o próprio texto prevê essa participação” (ECO, 2012, p. 2). Dessa maneira, “um texto ‘aberto’ continua, ainda assim, sendo um texto, e um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer. [...] Mas um texto é um organismo, um sistema de relações internas que **atualiza certas ligações possíveis e narcotiza outras**” (ECO, 2012, p. 81 – marcações nossas). Para concluir, vale mencionar a ideia, proposta por Verónica Estay-Stange (2018a), de que a *obra aberta*, ou a maior abertura de interpretação dos textos musicais, diz respeito mais à relação que se estabelece entre os actantes compositor e intérprete no interior da enunciação musical.

Como a dimensão sensível tem um papel fundamental na construção de sentido da enunciação musical, parece-nos importante levar em conta as gradualizações sensíveis das dimensões cognitivas da *fidúcia*¹¹³ e da *veridicção* construídas pela profundidade dos actantes musicais em seus atos enunciativos. Podemos sintetizar as duas dimensões dessa maneira:

- i) a dimensão **fiduciária** se estabelece a partir das modalidades do *crer* e *não-crer*, sendo que a primeira modalidade pode ser subdividida em *confiança* (relação entre enunciador e enunciatário) e *crença* (relação entre enunciatário e enunciado) (GREIMAS, 2014, p. 127-146); a sua gradualização¹¹⁴ revela três tensões: i) uma estabelecida entre (\leftrightarrow) a força da *confiança* e a força da *crença*; ii) outra que se dá no interior da *confiança* (enunciador \leftrightarrow enunciatário); e, por fim, iii) outra que se estabelece no interior da *crença* (enunciatário \leftrightarrow enunciado) (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 263-278);

Fig. 8: A dimensão fiduciária.



Fonte: Elaboração própria.

¹¹³ No famoso artigo *O saber e o crer: um único universo cognitivo* (1980), Greimas faz uma aproximação entre os universos cognitivos da *fidúcia* e do *saber*: “tudo se passa como se o *crer* e o *saber* estivessem alinhados em uma estrutura elástica que no momento extremo de tensão se polarizasse produzindo uma oposição categórica, mas que ao se relaxar chegasse ao ponto de confundir os dois termos” (GREIMAS, 2014, p. 128).

¹¹⁴ Como a gradualização tensiva da *fidúcia* ainda é trabalho que precisa ser feito com mais densidade, decidimos tratar da maneira mais simples, ou seja, apenas apontando os graus *forte/fraco* de engajamento fiduciário.

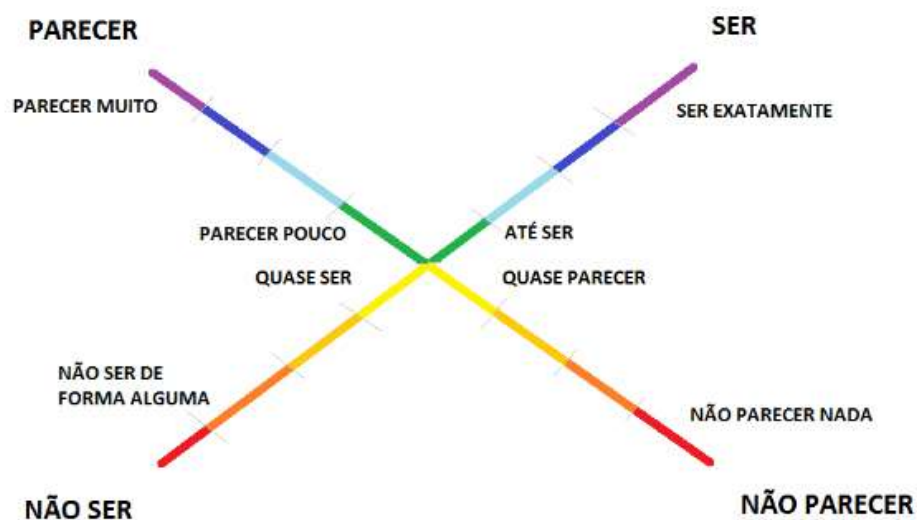
- ii) a dimensão **veridictória** se constrói na relação entre o *ser* e o *parecer* que, ao se relacionarem com seus termos contraditórios, *não-ser* e *não-parecer*, projetam os efeitos de “verdade” (*parece* e *é*), “falsidade” (*não parece* e *não é*), “mentira” (*parece mas não é*) e “segredo” (*não parece mas é*) (GREIMAS, 2014, p. 115-126). Os efeitos veridictórios podem ser graduados a partir dos modos tensivos da *junção*, ou seja, a partir dos graus de *implicação*, que constroem os graus de “verdade” e de “falsidade”, e dos graus de *concessão*, que constroem os graus de “mentira” e de “segredo” (SOARES e MANCINI, 2021).

Fig. 9: Graus de veridicção - Rede.

parecer	parece muito	é exatamente	ser
	parece pouco	até é	
não parecer	quase parece	quase é	não ser
	não parece nada	não é de forma alguma	

Fonte: Elaborado a partir de (SOARES e MANCINI, 2021).

Fig. 10: Graus de veridicção – Gradualidades.



Fonte: (SOARES e MANCINI, 2021, p. 13).

A narrativa mais simples dos modos de uso analítico das duas dimensões é a seguinte:

1ª etapa: a partir de uma dada *confiança*, o destinador-enunciador tentará *persuadir* (fazer-crer) sensível e inteligivelmente com base em um regime veridictório construído no texto musical, portanto, o enunciador oferecerá para o enunciatário um *parecer*;

2ª etapa: o destinatário-enunciatário irá avaliar sensível e inteligivelmente o *parecer* do regime veridictório construído no texto musical a partir da *confiança* no enunciador e na *crença* no dito, decidindo, por fim, um *ser*.

O destinador do discurso, em seu projeto enunciativo, escolhe um regime de veridicção e procura fazer seu destinatário interpretar o discurso segundo o contrato veridictório proposto e nele acreditar ou não. O destinatário, por sua vez, interpreta-o a partir de seus conhecimentos, crenças e emoções e da capacidade de persuasão do destinador (BARROS, 2020, p. 28).

Vale lembrar que, para semiótica discursiva, os graus de “verdade”, “mentira”, “segredo” e “falsidade” são construções discursivas oferecidas pelo enunciador que podem ser confirmadas, refutadas, moduladas pelos enunciatários. Quando pensamos essa narrativa em um *curso de ação*, em uma enunciação em ato, sempre levamos em conta que, além da possível intercambialidade entre as funções enunciador e enunciatário que um ator musical poderá assumir, haverá modulações nas forças fiduciárias e veridictórias. Assim, o projeto enunciativo encampado por enunciador e enunciatário está sempre em movimento.

No caso da enunciação musical, podemos ter uma imensa diversidade de combinações fiduciárias e veridictórias: uma crença forte do ouvinte no objeto em relação a uma fraca confiança do ouvinte no musicista (intérprete+compositor); uma crença e confiança fortes do ouvinte no objeto e no intérprete, mas uma confiança fraca no compositor; uma escolha veridictória do musicista pelo “segredo” (*não parece música mas é*) pode ser modulada pelo ouvinte para “falsidade” (*não parece música e não é*); uma escolha veridictória do musicista pela “verdade” (*parece música e é*) pode ser confirmada pelo ouvinte, com base em uma *confiança* muito forte no musicista, como uma “verdade”

inquestionável ou muito forte (*parece muito música e é exatamente*) etc. Os modos de se depreender esse jogo de forças depende da situação em foco, dos textos musicais canônicos e de outros textos como entrevistas, comentários, artigos acadêmicos, matérias de jornal, de revista e assim por diante. Muitas vezes, para construir uma imagem mais bem acabada desses acordos musicais, será necessário construir um rede intertextual entre diversos tipos de textos.

Não temos nenhuma pretensão normativa ou prescritiva para definir o *parecer* e o *ser*, assim como o *crer* e o *não-crer* de um tipo de actante ou ator musical particular, de uma obra musical, de um sistema musical, de um estilo, período, prática ou forma de vida musical específica. A ideia é observar como as dinâmicas fiduciárias e veridictórias, implicadas nos textos e atos musicais das mais diversas culturas, conformam os *valores* e *valências* sensíveis e inteligíveis (ZILBERBERG, 2011) do sujeito da enunciação que é projetado nos textos ou enunciados musicais. Vamos aos exemplos.



Anteriormente, trouxemos a força de emancipação e autonomia estética que foi assumida pelo sujeito musical coletivo no último século, a ponto de “dar ao sujeito musical total autonomia para que ele possa se engajar em um diálogo livre com os sons” (BRELET, 1965, p. 391)¹¹⁵. Apontamos as ampliações que ocorreram pelas práticas artísticas da música, com suas experimentações sonoras e musicais, e pela face etnomusicológica pertencente às práticas de reflexão em música, que a faz ampliar e integrar uma gama maior de sistemas e práticas musicais antes periféricas. Para confirmar essa ampliação, e ao mesmo tempo entender as modulações nos acordos musicais, vamos tomar de exemplo um pequeno trecho do livro *De la musique au son: L'émergence du son dans la musique des XX-XXIeme siècles* (2013), de Makis Solomos, publicação que vem endossar uma mudança de paradigma no campo da música atual.

Tudo aconteceu como se, durante um século, a música tivesse realizado uma mudança de paradigma. Passamos de uma cultura musical centrada na ideia de nota a uma cultura centrada na ideia de som. E pode-se apostar

¹¹⁵ No original, “c'est de conférer au sujet musical une pleine autonomie afin qu'il puisse engager avec les sons un libre dialogue”.

que esta mudança radical é, pelo menos tão revolucionária quanto a que, no início do século XVII, deu origem à tonalidade. Em relação à música mais avançada do século XX, vemos em retrospectiva que o qualificador “atonal” apenas correspondeu ao seu potencial de destruição do passado, sendo que o recentramento no som constituiu o seu lado construtivo (SOLOMOS, 2013, p. 8).

No caminho aberto pela famosa definição do compositor Edgar Varèse, para quem a música passa a ser um “som organizado”, a emergência do som, defendida por Solomos, em relação a uma música antes centrada na nota, se constrói a partir de uma modulação veridictória do sujeito musical prototípico do século passado para o sujeito musical contemporâneo. Essa transformação, segundo o autor, faz com que o sujeito musical coletivo assumira sua identidade e sua crença em relação à emergência do som, a partir do seu potencial de “destruição” da hegemonia do sistema tonal, ou seja, operando a partir dos graus de “falsidade” (*não parece e não é música*) e “mentira” (*parece, mas não é música*) ligados à exclusividade do tonalismo:

[A] atonalidade não nasceu por decreto, mas simplesmente notou e consagrou um fato: a falência dos quadros tonais, que só haviam desmoronado, porque eles não podiam mais desempenhar a função organizacional que reivindicavam, ou seja, controlar a abundância de um material sonoro cujo crescente enriquecimento levou diretamente à emancipação (BRELET, 1965, p. 388-399 – tradução nossa).¹¹⁶

A transformação segue, atualmente, pela sua força “construtiva” de novos e cada vez mais numerosos sistemas de sons musicais, ou seja, encaminha sua identidade em relação à emergência do som a partir dos graus de “segredo” (*não parece, mas é música*) e os graus de “verdade” (*parece e é música*). Ao mesmo tempo, podemos falar das transformações de *confiança* implicadas na ideia de emergência do som. Citando apenas um exemplo mais difundido, a institucionalização da música nova promovida por Pierre Boulez leva em conta a criação do IRCAM, aliada aos fortes incentivos do estado francês à música contemporânea da época, o que fortificou a credibilidade do destinador-boulez-ircam e impulsionou a mudança de paradigma conduzida pela emergência do som, isto é,

¹¹⁶ No original, “Il faut souligner en effet que l'atonalité n'est ment née par décret, mais se bornait à constater et à consacrer un fait : la faillite des cadres tonaux, qui ne s'étaient effondrés que parce qu'ils ne pouvaient plus exercer la fonction organisatrice à laquelle ils prétendaient, c'est-à-dire contrôler l'abondance d'une matière sonore que son enrichissement croissant conduisait directement à l'émancipation”.

surge uma forte *confiança* que o destinatário-ouvinte pode passar a depositar nos destinadores compositores e intérpretes de música nova. Essa modulação de *confiança* começa a influenciar a *crença* que os ouvintes passam a ter nas obras de música nova. Nessa visada ampla, e com certeza parcial dos fatos, a aceitação da emergência do som não passa apenas pela *crença* que os ouvintes depositam nas obras. Nesse tipo de exemplo, que leva em conta as transformações mais globais do sujeito musical, podem se inserir as reflexões e as disputas fiduciárias e veridictórias que são reveladas pelos estudos bastante recentes do *decolonialismo*, da *ecologia sonora*, das pautas identitárias etc. Isto é, a “tradução” das práticas periféricas para a centralidade e conformação identitária mais difundida do sujeito musical passa também pelos contratos de *confiança* entre actantes e atores musicais.

<ÿ>

Os acordos musicais podem ser observados em qualquer etapa ou cena que ative os mecanismos da enunciação musical, a depender do foco inventivo e interpretativo em questão. As interações entre musicista-ouvinte, compositor-intérprete, intérprete-intérprete, ouvinte-ouvinte, compositor ou intérprete consigo mesmo também podem ser observadas a partir desses acordos. Basta identificar quem assume o papel de destinador e o de destinatário e suas intercambialidades nos programas narrativos implicados nos textos e atos musicais. Vamos focar no texto *instrumento musical* para apresentarmos brevemente alguns acordos dentro dos inúmeros possíveis.

Fig. 11: Qin ou Tchin

Não tem um que venha em casa e não pergunte: "que instrumento é esse?"

Faço questão de explicar em detalhes. Desde o nome (qin ou tchin) até a história cultural abreviada.

Muitos diriam (como já o disseram) que sou um idealista. Pode até ser. Mas prefiro pensar em recepção cultural. Prefiro pensar que cada pessoa decide por si só quais os objetos de outra cultura que a despertam da mesmice.

É um trabalho de formiguinha. Pois é claro que o olhar comum sobre a China não vai mais longe do que os artigos da 25 e os celulares e computadores pela metade do preço. Mas veja só: difusão cultural, para quem acredita ser possível construir um outro horizonte, é algo que se faz todo dia.



Fonte: Postagem em rede social.

Fig. 12: Comentários na postagem de Qin ou Tchin



Fonte: Postagem em rede social.

A relação do ouvinte com um instrumento musical que nunca viu e ouviu, independentemente de ser ou não uma cena performática de escuta da música, pode nos dar algumas pistas sobre os acordos fiduciários e veridictórios estabelecidos com o intérprete e compositor e, às vezes, até com o luthier¹¹⁷, que atua como um actante intermediário que pode ter uma função mais ativa ou menos ativa na relação entre compositor e intérprete.

Os dois textos, um verbo-visual (Fig. 11) e outro verbal (Fig.12), fazem parte de uma postagem de rede social de um ator musical que é um razoavelmente conhecido intérprete brasileiro de Qin ou Tchin, um instrumento tradicional chinês. Na figura 11, temos a perspectiva de um intérprete que não faz parte completamente da cultura chinesa e que, até por isso, acentua os valores da difusão cultural de uma face menos conhecida da China no Brasil. Há outros traços de identidade do intérprete projetado nesse texto que comentaremos mais adiante, porém, vamos tomar o ponto de vista do ouvinte, que também está presente nesse pequeno exemplo, mesmo que essa tomada de posição só fique mais evidente a partir do comentário que explicita a cena cotidiana do dedetizador que pergunta se aquele instrumento é um violoncelo.

Há, nos textos, duas perguntas que são feitas por dois atores, um primeiro coletivo e geral e outro individual desconhecido (o dedetizador), que podem recobrir a função de ouvinte neste primeiro momento da análise: “que instrumento é esse?” e “esse instrumento é um violoncelo?”. Perguntas que nos dão, de partida, um *crer* do ouvinte que aquele objeto *parece* e é (“verdade”) um instrumento musical, mas que ele não conhece. Ao fazer as perguntas, esses atores se tornam atores musicais que recobrem o actante musical *ouvinte*, cujo acordo de *crença* e de *veridicção* com o texto musical (*instrumento musical*) está estabelecido. Essa crença ainda não é a de uma certeza tônica, pois ao perguntar sobre que instrumento é esse e se ele é um violoncelo, o ouvinte atesta um grau de incerteza próprio e, ao mesmo tempo, testa a *confiança* no intérprete que, como vimos na postagem, faz questão de explicar em detalhes “desde o nome (qin ou tchin) até a história cultural abreviada”. Assim, a primeira avaliação veridictória do ouvinte está calcada em um *parece muito* um instrumento musical que, pela forte confiança depositada no intérprete após uma possível explicação detalhada sobre o qin, confirmará tonicamente

¹¹⁷ O luthier é, em geral, recoberto por um ator distinto dos atores que recobrem intérprete e compositor. Porém, mais recentemente, o compositor vem se sincretizando com o actante luthier na busca por novas sonoridades.

ser um instrumento musical, isto é, *parece muito* e *é exatamente* um instrumento musical: o *qin*. Ao mesmo tempo, deixará de pensar que o instrumento seria um violoncelo.

A dimensão sensível implicada nesse exemplo está implícita no primeiro comentário da postagem: “E a pessoa que pergunta geralmente quer saber”. O interesse despertado nos dois atores, individual e coletivo, está nos graus de incerteza que ele estabelece pela sua crença no instrumento musical (relação sujeito-objeto), ou seja, há uma indefinição ou dúvida que os movem sensivelmente a fazerem as perguntas. Nosso intérprete, que explica em detalhes o instrumento, pode causar uma descendência sensível local exatamente por explicitar todas as lacunas e esclarecer as indefinições postas pelo ouvinte. Desse modo, os graus da fidúcia podem modular a avaliação veridictória do ouvinte em questão. Poderíamos pensar em um outro perfil de ator-intérprete que poderia mudar a jogo de forças da fidúcia. Por exemplo:

- i) um ator-intérprete que descrevesse, sem muitos detalhes ou atenção, ou com uma certa insegurança sobre as informações do instrumento musical, diminuiria o grau de confiança entre os sujeitos, o que poderia manter a incerteza e uma certa maleabilidade na avaliação do ouvinte sobre *ser* um instrumento musical específico: (1) graus de “verdade” na primeira pergunta: *parece muito* um instrumento musical e *é* ou *parece muito* um instrumento musical e *quase é* – (2) graus de ser e não-ser (“verdades” e “mentiras”) na segunda pergunta;
- ii) um ator-intérprete que procurasse fazer uma brincadeira, dizendo que na verdade esse objeto é uma escultura que representa para os chineses um instrumento musical, mas que não serve para tocar música, ofereceria um grau alto de confiança entre os sujeitos, mas poderia modular a crença e a veridicção a depender da capacidade de interpretação do ouvinte, ou seja, poderíamos entrar nos graus concessivos da “mentira”: *parece muito* um instrumento musical, mas *quase é* ou *parece muito* um instrumento musical, mas *não é de forma alguma*. Nesse exemplo poderíamos ter, conforme a resposta do ouvinte em questão, uma pequena ou grande ascendência sensível.

O breve exemplo nos ajuda a explicitar a escala gradual dos modos epistêmicos (*certeza, incerteza, exclusão e probabilidade*) que colorem a crença de um sujeito que pode *admitir, afirmar, duvidar e recusar* o objeto (GREIMAS, 2014) (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001). A probabilidade de *ser* ou *não-ser* um violoncelo, ou mesmo o *koto* que foi mencionado nos comentários da postagem anterior, instrumento tradicional japonês que se parece muito com o *qin* chinês, diz respeito aos graus moventes da crença que vão sendo modulados, a depender da força de *confiança* no enunciador, da capacidade interpretativa do enunciatário e das cenas enunciativas e predicativas em foco. Se esse mesmo ouvinte que pergunta se “esse instrumento é um violoncelo” encontrasse o Pindorama (Fig. 13), do *compositor-luthier* Walter Smetak, em uma cena cotidiana como a descrita na postagem, é possível que os graus de incerteza e a concessividade do acordo musical aumentassem. Ele duvidaria até mesmo se esse é ou não um instrumento musical. Se mudarmos a cena enunciativa e esse ouvinte experenciar o Pindorama em uma performance musical ao vivo, o *ser* um instrumento musical pode até se manter nos graus de “verdade” (*parece e é* um instrumento musical) pela força da cena enunciativa, mas a indefinição e concessividade sobre qual é o instrumento da performance musical se manteria.

Fig. 13: Pindorama (1973)



Fonte: SMETAK (1973)

Essa é uma leitura simples dos dois textos que trouxemos. Poderíamos lidar com diversos níveis do mesmo problema. Seria possível tratar, por exemplo, dos efeitos que o intérprete pode gerar em relação a quem o lê nas redes sociais. Ao escolher certos valores que marcam a difusão da cultura chinesa, a partir da estratégia enunciativa de uma apresentação detalhada e altamente implicativa das informações, uma espécie de “tom professoral”, relação mestre-discípulo etc., são possíveis diferentes tipos de respostas dos interlocutores que se manifestem na postagem. Isso pode parecer não ter a ver com a enunciação musical, mas essa é umas das aparências que queremos desfazer, pois não são apenas os atos performáticos, criativos, interpretativos e os atos de escuta que ativam os mecanismos na enunciação musical. O importante é começar a entender como os acordos musicais nos dão traços identitários dos actantes e atores musicais.



Na relação mais comum entre *compositor-intérprete*, mediada pelo texto *partitura* e que culmina em uma realização performática, seja ela ao vivo ou gravada¹¹⁸, vale marcarmos a importante e recente contribuição que Caio Victor de Oliveira Lemos¹¹⁹ (2022) dá para os estudos da enunciação musical sob o ponto de vista do *intérprete*. Dentre as contribuições trazidas por Lemos para pensar o papel enunciativo do intérprete, podemos marcar a sua aproximação com a proposta de Renata Mancini (2020), para quem o *tradutor* assume a “posição de um Janus que deve tirar da sua interpretação da obra de partida as escolhas que darão forma à obra de chegada.” (p. 17). Assim, o intérprete funciona como um pivô que se coloca como enunciatário que interpreta e avalia o texto *partitura* e a persuasão do *compositor-enunciador* para se por, em outra etapa da existência musical, como enunciador persuasivo e sincrético (musicista que congrega compositor+intérprete) do texto *performance musical* ao vivo e/ou gravada. Há certas peculiaridades dos modos de existência dos dois textos musicais citados que iremos esclarecer na próxima seção, pois se tomarmos a *performance musical* como o texto musical realizado e pleno em foco, a

¹¹⁸ Trataremos com mais detalhes a diferença entre as realizações ao vivo e gravada na seção Existência Musical.

¹¹⁹ O autor defende a tese intitulada *A construção de sentido na performance de violão solo no ato e no tempo* (2022) utilizando a mesma base metodológica que nos valemos em nossa proposta de enunciação musical: a semiótica discursiva e, principalmente, a sua abordagem tensiva.

partitura será entendida como uma atualização ou etapa parcial do ato enunciativo que é operado pelo actante e enunciador *musicista* (compositor+intérprete).

Por ora, queremos marcar que a face interpretativa do intérprete, na posição de enunciatário, em relação à persuasão do compositor-enunciador, está sujeita aos mesmos mecanismos dos acordos musicais que estamos trazendo nesta seção da tese. Se antes o intérprete assumia o papel de destinador naquele programa narrativo e cena cotidiana que trouxemos anteriormente, cujo ato enunciativo visava fazer o ouvinte-destinatário crer a partir de uma dada confiança e de um regime veridictório escolhido e manifestado, agora, ele é quem vai avaliar sensível e inteligivelmente o fazer persuasivo do compositor que estará manifestado na *partitura* musical, a partir das figuras musicais e das figuras sonoras latentes que estruturam aquela obra, e em outros textos, que poderão lhe ajudar a fazer uma avaliação mais bem acabada da obra e da sua confiança naquele compositor.

Quando um *intérprete*, na sua prática musical, vai escolher uma determinada peça, ele pode às vezes dar mais ênfase à relação de **confiança** no compositor, como quando o intérprete precisa realizar uma prova de orquestra e precisa convencer a banca a partir da escolha de um compositor consagrado para o seu instrumento, ou mesmo porque o compositor é reconhecido como um criador que explora coisas inusitadas no seu instrumento etc.; e, de outro lado, ele pode dar mais ênfase à sua **crença** no objeto musical, porque o intérprete pode se colocar em algum ponto do contínuo que vai da *admissão* à *recusa* das estratégias enunciativas dispostas nos textos musicais, ou seja, na *partitura*, no *áudio musical*, na *performance musical* e no *instrumento musical* “inventado” pelo compositor, em que a presença do compositor está projetada. Logo voltaremos com exemplos mais concretos da relação canônica entre intérprete e compositor.



Vamos apresentar um último exemplo para operar alguns detalhes das modulações fiduciárias e veridictórias. Se estivermos no nível de pertinência das *práticas*, podemos levar em conta o ponto de vista das instituições promotoras de eventos musicais e artísticos que compõem a cena predicativa da prática de concerto/show/apresentação ou de performance musical artística. Seleccionamos instituições-enunciadores que pertencem às práticas centrais e periféricas e as dividimos a partir de uma gradação que leva em conta a

especificidade dos eventos que elas promovem, ou seja, quão especializadas elas são em promover performances de música. Neste caso, cada instituição é um ator que recobre o actante enunciator.

- i) Sala SP e Ibrasotopé (SP) – Sala Cecília Meireles e Áudio Rebel (RJ)
 - Apenas ou quase só música
- ii) Theatro Municipal (RJ e SP)
 - Música, ópera e ballet
- iii) SESC (RJ e SP)
 - Todo tipo de espetáculo artístico
- iv) MAC (SP) e IMS (RJ)
 - Exposição de artes visuais e performances artísticas diversas

Os pontos (i, ii, iii e iv) são dispostos a partir da grade aspectual e subjetiva que trouxemos no primeiro capítulo, em que há a diferença entre os termos polares, os *sobrecontrários* i e iv, e os termos intermediários, os *subcontrários* ii e iii (ZILBERBERG, 2011). Para observar as modulações fiduciárias e veridictórias que podem estar implicadas nas performances, tomamos de exemplo a peça *Pas des cinq*, de Mauricio Kagel (1965).

Fig. 14: Pas des cinq

The figure displays three diagrams (1, 2, 3) showing a pentagon with vertices A, B, C, D, E and internal lines connecting them. Diagram 1 shows a complex web of connections, while diagrams 2 and 3 show different configurations of lines. To the right is the title 'Pas des cinq' by Mauricio Kagel (1931), 'Wandelszene' (1965). Below the diagrams is a musical score with five parts labeled A, B, C, D, and E. Part A is marked 'Molto Lento' (3/16), B is 'Presto' (3/16), C is 'Lento' (3/8), D is 'Presto' (6/16), and E is 'Molto lento' (3/16). The score includes various tempo markings: 'Molto Lento', 'Presto', 'Moderato', 'Allegro', and 'Vivo'. It also features dynamic markings like 'acc.' and 'rall.' and a 'Stack' section with 'OL.H.' and 'OL.L.' labels. A copyright notice at the bottom reads '© Copyright 1967 by Universal Edition (London) Ltd., London' and 'Universal Edition UE 14686'.

Fonte: (KAGEL, 1965).

Fig. 15: Pas des cinq



Fonte: (KAGEL, 1965).

Boa parte das obras do compositor argentino Mauricio Kagel possui *presenças musicais* e *presenças cênicas*. De um modo muito breve, e apenas a título de exemplificação, podemos apresentar as características que, do ponto de vista de um ouvinte-destinatário ligado mais às práticas centrais e conservadoras, são *implicativas* ou *concessivas* (ZILBERBERG, 2011), isto é, não impactam ou impactam o horizonte de expectativa do sujeito-destinatário, respectivamente: a figurativização da pessoa ocupada pelo corpo dos intérpretes-instrumentistas no palco é implicativa e comum nas performances de música, no entanto, sua gestualidade, seu figurino, seu modo de tocar os instrumentos e os próprios instrumentos são concessivos. Ao mesmo tempo, a figurativização da configuração palco-plateia é concessiva, pois é um espaço aberto praticamente sem lugar definido para o público. Desse modo, há, no espaço tensivo desse ouvinte-destinatário que estamos levando em conta, mais aspectos concessivos que implicativos, concentrando os elementos descritos na área do *valor de absoluto* (ZILBERBERG, 2011), que circunscreve o fazer musical de uma maneira marcada e, por isso, os modos de composição da obra são interpretados por esse ouvinte mais tradicional como desvios. Dito isso, podemos nos encaminhar para o foco da nossa discussão: os acordos musicais estabelecidos entre destinador e destinatário no nível da prática de concerto ou da *performance musical ao vivo*.

Tomando apenas os polos extremos – i) Sala SP e Ibrasotope (SP) – Sala Cecília Meireles e Áudio Rebel (RJ); iv) MAC (SP) e IMS (RJ) – podemos dizer que as instituições possuem uma credibilidade ou *confiança* inversa em relação ao critério simples que escolhemos, o de oferecer somente eventos de música ou diferentes tipos de eventos artísticos.

Tabela 4: confiança das instituições.

Confiança	i) Sala SP e Ibrasotope (SP) – Sala Cecília Meireles e Áudio Rebel (RJ)	iv) Mac (SP) – IMS (RJ)
confiança entre destinador e destinatário	forte	fraca
identidade	marcada	difusa
operador	máxima triagem (só música)	predominância de mistura

Fonte: elaboração própria.

Ao oferecerem um evento musical em que se realizará a peça *Pas de cinq*, de Mauricio Kagel, as instituições-destinadoras poderão tentar persuadir o destinatário-ouvinte de que a obra *parece* e é música, portanto, construindo um efeito de “verdade”. Haveria também a possibilidade de que o destinador oferecesse essa obra como um segredo (*não parece, mas é música*), a depender, por exemplo, do modo de divulgação do espetáculo. O *parecer* que será julgado pelo fazer-interpretativo do destinatário-ouvinte pode confirmar o *ser* (música) ou modular a força da sua *crença* e o acordo veridictório postos em jogo.

O quadro abaixo leva em conta as instituições que promovem apenas eventos musicais, por isso, estamos dizendo, neste breve exercício, que a *confiança* estabelecida entre os actantes é forte. Dividimos as instituições a partir de duas perspectivas, uma do ponto de vista das práticas centrais, a Sala SP e a Sala Cecília Meireles, e outra das práticas periféricas, o Ibrasotope e o Áudio Rebel. Uma obra como a de Kagel é recebida de forma diferente pelas duas perspectivas, como já apontamos anteriormente. Com isso, o destinatário previsto pelas instituições modula a *crença* na obra e o contrato veridictório de formas diferentes.

Tabela 5: crença e veridicção dos destinatários.

Crença	i) Sala SP e Sala Cecília Meireles (RJ)	i) Ibrasotope (SP) e Áudio Rebel (RJ)
fazer-interpretativo	modula o não-parecer (quase parece e não parece nada)	modula o parecer (parece muito e parece pouco)
juízo	o ser (é exatamente e até é)	apenas o é exatamente
resultado	modula da verdade para o segredo	confirma a verdade

Fonte: elaboração própria.

Podemos dizer que destinatário comum da Sala SP e Sala Cecília Meireles pode mudar o *parecer* música para *não-parecer* música com suas gradações (*quase parece* e *não parece nada*), mas, no entanto, pela força de *confiança* que o destinatário deposita no destinador, mantem-se o *ser* música em suas gradações (*é exatamente* e *até é*). Dessa forma, o destinatário-ouvinte pode modular a “verdade” (*parece* e *é*) oferecida pelo destinador-instituição para o “segredo” (*não parece*, mas *é*). É possível que, em casos específicos e conflituosos, haja uma transformação inclusive do *ser* música para *não-ser* música. Essa mudança seria tônica, pois a *confiança* entre os actantes é forte, haveria, portanto, uma modulação impactante dos polos dos acordos fiduciário (*não-crer*) e veridictório (efeitos de “mentira” ou “falsidade”). Já o destinatário comum do Ibrasotope e do Áudio Rebel é o que mais vai se adequar aos contratos oferecidos pelo destinador-instituição, pois a prática de música nova e/ou experimental trabalha mais regularmente com obras como a de Kagel. Desse modo, o lugar de modulação veridictória seria apenas nos graus do *parecer* música, ou seja, entre um *parece muito* e um *parecer pouco*. Mas sempre é música.

No quadro abaixo, dispomos as modulações possíveis, tendo em vista que o perfil do destinatário previsto pelos destinadores-instituições MAC e IMS não é tão específico da música, o que, como dissemos, constrói uma *confiança* mais fraca. Lembrando que estamos falando apenas de um perfil prototípico neste exemplo hipotético. Em casos específicos já realizados, há outros textos como entrevistas, postagens, reportagens etc. que ajudam a construir uma imagem mais concreta dos acordos estabelecidos. No caso dos museus, o destinatário possui maleabilidade para modular os acordos fiduciário e veridictório, pois sem a marcação de uma *confiança* forte, ele pode transformar tanto o *parecer* música em

não-parecer música, como o *ser* música em *não-ser* música. Nesse sentido, ele pode confirmar o efeito de “verdade” como convertê-la em “segredo”, “mentira” ou “falsidade”. Quando dissemos anteriormente que essas instituições estão sob o operador da *mistura* (ZILBERBERG, 2011), operador da *extensidade*, estávamos marcando exatamente a pluralidade de possíveis acordos estabelecidos entre destinador e destinatário.

Tabela 6: crença e veridicção dos destinatários.

Crença	iv) Mac (SP) – IMS (RJ)
fazer-interpretativo	modula as gradações tanto do parecer como do não-parecer
juízo	as gradações do ser e do não-ser
resultado	pode confirmar a verdade como modular para segredo, mentira ou mesmo a falsidade

Fonte: elaboração própria.

Os graus intermediários – ii) Theatro Municipal (SP e RJ) – iii) SESC (SP e RJ) –, não ofereceriam tanta maleabilidade nos acordos musicais quanto os museus e salas de exposição que comentamos acima, mas ofereceriam mais maleabilidade que as instituições que ocupam o polo extremo da *triagem*. Além de oferecermos algumas ferramentas para análise das etapas de persuasão e interpretação para a diversidade de cenas enunciativas da música, o que queremos mostrar é que a construção dos acordos musicais depende tanto da relação entre o destinatário de uma determinada prática e o texto-obra, a *crença*, como da relação entre o destinatário e o destinador, a *confiança*, relação estabelecida a partir dos contratos fiduciário e veridictório. Na próxima seção, encerramos nossa investida nos acordos musicais enfatizando o ato de escuta e de entrega dos actantes musicais a partir da ideia de *fruição* ou *posse*, sugerida por Brelet e que passaremos a chamar de *doação sensível*.

2.1.1 Doação sensível

Não só a obra de arte merece ser amada, mas sempre responde àqueles que a amam; oferecendo-se docilmente a seu contemplador, por uma **posse-fruição** bem-aventurada, deixa transparecer suas profundezas mais secretas (BRELET, 1949, p. 1 – tradução e marcação nossa)¹²⁰.

No seu projeto sobre o *tempo musical*, Brelet acentua, a todo momento, uma busca pela descrição das “curvas prosódicas” mais profundas das obras musicais, a *duração musical* que atesta a “suficiência do presente” em ato: “a atualidade comovente de um ato que se apodera de si mesmo e assim atualiza aquela parte mais viva do tempo que é o presente, ao qual, apesar das fugas da imaginação para o futuro e o passado, nosso pensamento e nossa vida aderem” (BRELET, 1949, p. 18 – tradução nossa)¹²¹. Já tivemos oportunidade de dizer isso no primeiro capítulo e traçar um paralelo com o que chamamos de face figural do sujeito musical. A autora entende que, para viver a “vida” dessas curvas figurais no ato perceptivo, é necessário que haja uma atividade da parte dos actantes musicais nos seus fazeres inventivos e interpretativos. Acreditamos que essa atividade é a *fruição* ou *posse* das curvas profundas, posse operada por um ato interior de doação sensível e comovente que opera os graus de *crença* de um sujeito que se submete passivamente ao corpo-actante que habita o texto musical.

A obra musical é uma série e uma hierarquia de curvas [figurais] enroladas umas nas outras. Mas essas curvas, e sua união, nunca nos são dadas: é o espírito que as fornece, de si e para si, através do ato de memória que reúne as sonoridades dispersas no tempo numa forma indivisível. Trata-se, portanto, de um silêncio pleno e musicalmente habitado, embora puramente subjetivo. Esse silêncio é apaziguamento e fruição/posse, pois prolonga um prazer sonoro anterior a uma forma espiritual (BRELET, 1946, p. 177-178 – tradução e inserções nossas)¹²².

¹²⁰ No original, “Non seulement l'œuvre d'art mérite d'être aimée, mais elle répond toujours à qui l'aime; s'offrant docilement d'elle-même à son contemplateur, pour une possession bienheureuse, elle laisse transparaître ses profondeurs les plus secretées”.

¹²¹ No original, “l'émouvante actualité d'un acte prenant possession de lui-même et actualisant ainsi cette partie la plus vivante du temps qu'est le présent, auquel adhèrent toujours, malgré les évasions de l'imagination vers l'avenir et le passé, notre pensée et notre vie”.

¹²² No original, “L'œuvre musicale est une série et une hiérarchie de courbes qui s'enveloppent. Mais ces courbes et leur union ne nous sont jamais données : c'est l'esprit qui se les donne, lui-même à lui-même, par l'acte de la mémoire qui réunit les sonorités dispersées à travers le temps en une forme indivisible. Il est donc un silence plein et peuplé musicalement bien que purement subjectif. Ce silence est apaisement et possession, car il prolonge en une forme spirituelle une jouissance sonore antérieure”.

Zilberberg (2011) diz que música tem o privilégio de explicitar melhor uma espécie de “polifonia de curvas figurais”, umas mais latentes que outras, construindo um “devir na ‘espessura’” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 158) estratificada do discurso. Cabe aos sujeitos deixar-se levar mais ativamente ou menos ativamente pelas diversas curvas figurais, às vezes selecionando mais uma(s) do que outras, como também pela sua união.

Mas, por outro lado, temos que introduzir a questão da relação entre o devir e o fazer ou, mais exatamente, a eventualidade da repercussão do segundo termo sobre o primeiro: o devir é algo que se *faz*? Realmente, de duas uma, ou o devir é concebido como sendo compacto, liso, suficiente e, nesse caso, não depende de operação particular para ser produzido. Ou todo devir é *produto* e, portanto, é o sincretismo de várias grandezas descontínuas; nesse segundo caso, será que o devir poderia ser, por analogia com o engendramento do número, *serial* num primeiro tempo, depois *alisado* num segundo tempo? A menos que a diferença entre um devir “rugoso” e um devir “liso” seja um efeito de distância da observação: o olhar distanciado permitiria ver apenas uma mudança contínua e orientada ali onde o olhar próximo depreenderia estados e fazeres (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 164).

Ao assumir que esse efeito de distância ou de **profundidade** é o que constrói a **espessura** do devir, devemos compreender como interpretar e inventar as tensões (forças excitadoras e inibidoras) que definem essas curvas figurais. Do ponto de vista da *crença*, enquanto uma das faces do acordo fiduciário, entendemos que o elo sujeito-objeto na enunciação musical depende desse *engajamento sensível* (MANCINI, 2019b e 2020), ou comovente segundo Brelet, mais do que dos caminhos inteligíveis da veridicção, engajamento sensível que está diretamente relacionado com a estetização da temporalidade implicada nas figuras sonoras e musicais. Antes de apresentamos um exemplo concreto, vale explicitar melhor o mecanismo que faz do sujeito musical um sujeito *ativo* e *passivo* ao mesmo tempo, isto é, como o ato *ativo* e estetizante do sujeito, em um primeiro momento, o *apassiva* em relação ao objeto (tensivo) estetizado.

E o sentimento musical será precisamente uma emotividade liberada do conceito e afetada apenas pelo próprio pensamento musical, uma emotividade [passiva] que será apenas o verso e o teste de uma atividade (BRELET, 1949, p. 411 – tradução e inserção nossa)¹²³.

¹²³ No original, “Et le sentiment musical, ce sera précisément une émotivité libérée du concept et que n'affectera que la pensée musicale elle-même, une émotivité qui ne sera que l'en vers et l'épreuve d'une activité”.

Queremos crer que a *doação sensível* dos actantes musicais opera, antes de tudo, a entrega *ativa* dos mecanismos necessários para *fazer-sentir*, ou seja, sua capacidade humana de *aumentar* e *diminuir* o sensível. Não nos parece fácil fazer uma tradução semiótica das quatro funções da escuta de Pierre Schaeffer (1966), principalmente porque as distinções entre *concreto/abstrato* e *objetivo/subjetivo*, que formam o quadro¹²⁴ de escutas do autor, e mais as *tendências da escuta* (*banal/especialista – natural/cultural*), não parecem corresponder a complexidade das interações dessas escutas, questão apontada inclusive pelo próprio autor¹²⁵. No entanto, vale dizermos que Schaeffer também fala de uma gradação da *atividade* da escuta que corresponde, para nós, aos graus de *doação sensível*, tanto sensorial como afetiva. De certa forma, a *escuta reduzida*, que põe em foco e em dominância a terceira função de escuta, o *entendre* que opera as seleções focalizadas dos aspectos sonoros implicados no *objeto sonoro*, é o caminho que o autor encontra para falar do grau de atividade necessário para que o ouvinte alcance a tal “unidade original” da obra ou acontecimento sonoro.

Através de uma curva imprevista da audição [concessão], ou então, mais prosaicamente, por um retorno inverso de percurso [memória e implicação], há um reagrupamento daquilo que parece, de saída, conduzir inevitavelmente de um lado à origem concreta do som e, de outro, à sua significação abstrata; recusando-se a esquartejar a escuta entre o acontecimento [sonoro da expressão] e o sentido [conteúdo musicalmente manifestado], aplica-se mais e mais a perceber aquilo que constitui a **unidade original**, isto é, o objeto sonoro. Este representa então a síntese de percepções de hábitos dissociados. Não saberíamos negar as aderências às significações ou às anedotas, nem as romper; mas pode-se

¹²⁴ O famoso quadro das funções da escuta de Schaeffer se desenha da seguinte forma:

4. <i>Comprendre</i> – para mim: signos – diante de mim: valores (sentido linguagem) Emergência de um conteúdo do som e referência, confrontação a noções extra-sonoras.	1. <i>Écouter</i> – para mim: índices – diante de mim: evento exterior (agente instrumento) Emissão do som	Objetivo
3. <i>Entendre</i> – para mim: percepções qualificadas – diante de mim: objeto sonoro qualificado. Seleção de certos aspectos particulares do som.	2. <i>Ouïr</i> – para mim: percepções brutas, esboços do objeto – diante de mim: objeto sonoro bruto. Recepção do som.	Subjetivo
Abstrato	Concreto	

¹²⁵ Schaeffer (1966) irá dizer, com certa frequência, que o seu caráter objetivo é sempre intersubjetivo. Por objetivo ele entenderá as experiências musicais que apresentam concordância intersubjetiva, de outro lado, o subjetivo corresponde às variações das experiências particulares. Para mais detalhes das funções da escuta propostas pelo autor, consultar o artigo *As quatro funções da escuta de Pierre Schaeffer e sua importância no projeto teórico do Traité*, de Davi Donato (2016).

inversamente visá-las, para tomar delas a origem comum (SCHAEFFER, 1966, p. 155-156).

De certa maneira, Schaeffer nos diz que não importa qual será o acesso sensível que se escolha, sensorial, afetivo ou mesmo as anedotas e os conteúdos musicais mais abstratos são, para o autor, uma via de acesso *ativo* para alcançar o que ele chama de *unidade original* ou *objeto sonoro*, unidade de onde depreendemos a face figural que opera isomorficamente (expressão e conteúdo) o sentido musical. O grau de atividade ou de *crença* (*admitir* ↔ *afirmar* ↔ *duvidar* ↔ *recusar*) desse sujeito que se engaja sensivelmente no objeto sonoro-musical é inversamente proporcional a sua submissão às curvas figurais que a obra põe em jogo: quanto mais *ativa* e *estetizante* é seu engajamento sensível, mais *passiva* é sua relação com o *objeto estetizado e ativo*. Desse modo, os atores musicais, que recobrem os actantes musicais (compositor, intérprete, ouvinte e pesquisador de música), se engajam ativamente e se doam passivamente em suas práticas inventivas e interpretativas nos mais diversos graus, da maior à menor *doação sensível*.

Ao se valer da função de grande envergadura que é a *ativação vs. passivação*, Zilberberg faz uma distinção entre os processos de estetização e etização (dimensão da ética), estabelecidos pela *crença* do sujeito no objeto, o que pode nos ajudar a concluir nossa questão.

Se a estetização consiste em um *ativar o objeto* e em *passivar o sujeito*, a etização, a moralização, exige que se introduza, de modo permanente, ao lado de um *sujeito ativo* um *sujeito passivo*, pático, decidido a obedecer às ordens ditas morais (ZILBERBERG, 2006a, p. 145).

Tabela 7: Estetização e Etização

	ativação do sujeito	passivação do sujeito	ativação do objeto
estetização	-	+	+
etização	+	+	-

Fonte: Zilberberg (2006a, 145).

A estética é esse comércio, esse encontro, esse lugar de troca entre um objeto ativo, factivo, e um sujeito passivo, pático, enquanto a ética põe em confronto um sujeito ativo e um sujeito passivo. A assunção do objeto no caso da estetização e a partição do sujeito no caso da etização – que faz

do sujeito ético um sujeito “responsável” – são criadoras de tensões, de tempo e, evidentemente, de valores (ZILBERBERG, 2006a, p. 145).

Assim, a *doação sensível*, que só pode se dar no ato do presente vivido, que põe em jogo as conclusões e implicações, assim como as surpresas, falhas, suspensões e concessões, diz respeito a *posse* ou *fruição* que o sujeito musical *admite* ↔ *recusa* de si mesmo.

Acima de tudo, a essência e o centro vivo do tempo, onde ele se abre para a eternidade e se despoja de suas imperfeições, é o presente, o lugar de toda *posse* ou *fruição*, o das coisas e de si mesmo; e é a este presente que o tempo musical, acima de tudo, presta homenagem, que não é senão um imenso presente em expansão para abraçar a totalidade da vida temporal da obra musical que ali se realiza e se possui (BRELET, 1949, p. 38)¹²⁶.

Esse ato simultâneo e inverso de ativamento e apassivamento do sujeito musical não é fácil de depreender, pois sua realização depende da efemeridade da enunciação em ato. O grau de atividade que o ator musical desprenderá nas práticas de interpretação ou de invenção não tem uma fixidez textual muito clara. Talvez seja possível recolher alguns traços que indiquem o grau de atividade da sua *doação sensível* nos relatos, testemunhos, entrevistas etc. Ou mesmo em uma certa tipologia de ouvinte, compositor e intérprete, como propõe Brelet (1947) no seu primeiro livro, em que os divide em um contínuo que vai do *formalista puro* ao *empirista puro*, passando pelos graus intermediários. Iremos comentar mais detalhes dessa sua tipologia mais adiante. É certo que, por exemplo, um ator-ouvinte que se entrega à prática de música eletrônica “dançante”, o *techno*, depende de um grau elevado de entrega sensível. Já um ator-ouvinte que ocasionalmente participa da prática de *muzak* (“música de elevador”) não tenha tanta atividade em direção às suas curvas figurais. Mas isso diz respeito aos papéis enunciativos canônicos e coletivamente estabilizados. Quando houver necessidade de focalizar um ator individual em uma prática particular, talvez não seja tão fácil fazer essa “medição” da *crença*¹²⁷. Vamos trazer um

¹²⁶ No original, “Et surtout l'essence et le centre vivant du temps, où celui-ci s'ouvre sur l'éternité et se dépouille de ses imperfections, c'est le présent, lieu de toute possession, celle des choses et de soi-même; et c'est à ce présent que le temps musical avant tout rend hommage, lui qui n'est qu'un immense présent s'élargissant pour embrasser la totalité de la vie temporelle de l'œuvre musicale qui s'y accomplit et s'y possède”.

¹²⁷ Zilberberg diz que a operação de estetização privilegia o *crer* da dimensão fiduciária em relação ao *saber* da dimensão cognitiva: “Isso quer dizer que a atividade estetizante, considerada do ponto de vista cognitivo,

exemplo mais concreto para identificarmos possíveis formas de operação dessa dupla inversa do ativamento-apassivamento do sujeito musical.

Escolhemos o *Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige)* para piano solo, de Debussy (1910), com a interpretação do pianista brasileiro Nelson Freire¹²⁸, principalmente porque o compositor tem o costume de deixar bastante claras as camadas e figuras musicais. Para não nos demorarmos demais nos detalhes do plano de expressão, vamos direto para as tensões que articulam as curvas figurais, tendo em vista que queremos descrever a *doação sensível* dos sujeitos implicados na imanência da obra. Lembrando que, com Petitot (1989, p. 9), podemos ir tanto da superfície ao fundo, do figurativo ao figural (“continuamos o discreto formal”), como do fundo à superfície, do figural ao figurativo (“descontinuamos o contínuo intuitivo”).

Primeiro, vamos descrever as estratégias persuasivas do enunciador musicista, Debussy-Freire, que visa construir um corpo-actante pela figuralidade ou por uma “força” da *contenção*, como um *manter-se no curso apesar do risco de exceder-se ou de desaparecer: ...des pas sur la neige*. Esse é o modo de construção do seu corpo. Ele tem uma forte *congruência* identitária ou uma inércia de movimento que não se abala, construindo um perfil de enunciatário-ouvinte, previsto pelo seu modo de enunciar, que se coaduna ou suporta a força de contenção desse corpo projetado pelo enunciador-musicista. Portanto, a *apassivação* do enunciatário-ouvinte frente ao texto musical depende de uma entrega ativa às forças de contenção predominantes.

consiste na confissão do caráter “enigmático” (“enigmático e grandioso” para Freud diante do *Moisés* de Michelangelo) das obras, “obscuro”, para utilizar o termo que prevaleceu na literatura moderna. [...]. Numa palavra, o saber consome-o, o crer soma-o” (ZILBERBERG, 2006b, p. 144).

¹²⁸ Link: <https://open.spotify.com/track/20xJrBmgukXGh1kcsLcYg?si=3b1e0e390cdf4e36>.

Fig. 16: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige).

.VI.

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p expressif et douloureux*
Ce rythme doit avoir la chaleur sonore
d'un fond de paysage triste et glacé

m.d.

pp *expressif*

Cédez - - - Retenu - - - //

pp *p*

Fonte: Debussy (1910).

Fig. 17: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige).

The image displays five systems of musical notation for Debussy's Prelúdio nº 6. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is characterized by overlapping textures and specific performance markings. The first system is marked 'Cédez' and '# a Tempo', with dynamics *pp* and *ppp*. The second system is marked 'Retenu' and '# a Tempo', with dynamics *m.g.* and *pp*. The third system is marked '*p* Comme un tendre et triste regret'. The fourth system is marked 'Plus lent' with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The fifth system is marked 'Très lent' and includes a *morendo* instruction leading to a *ppp* dynamic. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

(... Des pas sur la neige)

Fonte: Debussy (1910).

Debussy costuma explicitar com muita clareza a sobreposição de camadas figurativas que se distinguem na escuta, explorando, inclusive, a sobreposição de distintos eixos de altura que podem corresponder a diferentes escalas modais, tonais, hexatônicas etc. No Prelúdio nº 6, o compositor cria três camadas que podem ser percebidas nitidamente na

escuta da obra e que oscilam e sobrepõem os eixos de D e Db. A figura musical de superfície (o *ostinato*), que inicia a peça e espelha a camada figural dominante, é bastante evidente e se resume na relação entre i) uma 2ª maior e uma 2ª menor em um registro médio; e a ii) duração de curta-longa: nesse caso Ré₃-Mi₃ → Mi₃-Fá₃ de uma quiáltera (Fig. 16). Para tirarmos o traço figural dessa camada¹²⁹ figurativa da expressão sonora, é preciso entender que a sua reiteração quase obsessiva nos dá, constantemente, traços tensivos de implicação, ou seja, atua com uma memória retrospectiva que confirma a todo momento a expectativa dos actantes em jogo e, ao mesmo tempo, se esforça para conter e subjugar as outras forças que passam a habitar o seu campo de presença. É como Silvio Ferraz diz em relação à interação dos *personagens* ou, para nós, o corpo dos sujeitos do enunciado: é preciso compreender a “tensão existente entre os objetos sonoros” (2004, p. 34). Assim, e de modo bastante simples, cada desaparecimento e reentrada abrupta dessa camada figurativa reiterada nos dá cifras tensivas contencção, atenuando uma força geral que se excede ou restabelecendo uma força em vias de desaparecimento. As outras duas camadas figurativas são sempre subjugadas pela contencção figural da primeira camada, seja por uma estratégia que impede os desaparecimentos da tensão ou pela metamorfose brusca e contensiva que sofrem essas duas camadas ao serem transformadas figurativamente na primeira camada.

Fig. 18: Figura do *ostinato*.

Triste et lent (♩ = 44)

pp

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore
d'un fond de paysage triste et glacé*

Fonte: Debussy (1910).

Ao inverso da primeira camada musical da peça, as outras duas camadas figurativas projetam figuralmente uma mobilidade e fluidez maior, portanto, dão mais ênfase às

¹²⁹ Usaremos camadas ou estratos para nos referirmos à um elemento do enunciado que possui tanto uma face figurativa como uma face figural.

estratégias concessivas e às novidades dentro do campo de expectativas construído na obra. A segunda camada (2 - azul) se apresenta logo no início da obra pelo Ré₃ constante que passa a se expandir ao longo da peça tanto melodicamente, por movimento figurativos ora ascendentes, ora descendentes que costumam ocupar a região médio-grave (Db₁ ↔ C₃), como harmonicamente em acordes; a terceira camada (3 - vermelha), que ocupa a região médio-aguda (C₃ ↔ Cb₅), é essencialmente melódica, cujas curvas figurativas de ascendência ↔ descendência são, em geral, ritmicamente suspensivas e fragmentadas a todo momento pela força de contenção que lhe é imposta pela primeira camada (1 - verde). É a partir dessas três camadas figurativas (1, 2 e 3) que se projetam especularmente as curvas e forças figurais concorrentes. Da interação tensiva entre essas três curvas, cada uma portadora de um *elã* próprio (Brelet, 1947, 1949 e 1951) (ZILBERBEERG, 2011, p. 74) que se identifica por maiores e menores implicações e concessões, poderemos depreender uma curva única que acreditamos se aproximar do que Brelet chama de *duração* ou *devenir musical*, ou mesmo do que Silvio Ferraz trata como *fluxo de energia*.

Fig. 19: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Camadas - Seção A (comp. 1-7).

Fonte: Debussy (1910).

A segmentação mais geral da partitura e da escuta do áudio é razoavelmente simples, pois a divisão das grandes seções depende da reaparição do *ostinato*, que é muito brevemente suprimido. Há apenas uma exceção que diz respeito à única seção (F) em que a figura central do *ostinato* não aparece na obra. O ponto mais forte da peça está localizado na seção (D).

Tabela 8: Segmentação Prelúdio nº 6 de Debussy.

seções	compassos	áudio	seções	compassos	áudio
A	1-7	0'00" - 0'41"	E	26 - 28	2'28" - 2'43"
B	8 - 15	0'42" - 1'26"	F	28 - 31	2'44" - 3'03"
C	16 - 19	1'27" - 1'52"	G	32 - 34	3'04" - 3'22"
D	20 - 25	1'53" - 2'27"		34 - 36	3'23" - 3'55"

Tabela 7: Elaboração própria.

Das interações figurais entres as três camadas, há uma relação de oposição que as conformam, sendo que a primeira camada estática se opõe à mobilidade das outras duas camadas¹³⁰. Já dissemos que os estratos (2) e (3) recebem a força de contenção orientada pela camada (1) que impede o desaparecimento das forças e também impõe metamorfoses figurativas nas outras camadas. Há quatro estratégias de que a primeira camada se vale para conter o excesso ou o desaparecimento das forças: i) há uma primeira estratégia geral de submissão das camadas 2 e 3 a um passo rítmico constante, que é transversal a toda peça; ii) o ostinato some *abruptamente* no interior das seções A e D para conter o excesso, esvaziando assim a tensão que estabelecia com as outras duas camadas; iii) a reaparição do ostinato interrompe *abruptamente* um desenvolvimento rítmico, melódico e/ou harmônico mais livre que vinha acontecendo nas duas outras camadas, também para conter excesso, no interior da seção B e na passagem do F → G; iv) o ostinato inaugura *abruptamente* um nova seção nas primeiras quatro das seis transições da peça para conter o desaparecimento. A segunda e a terceira estratégias buscam atenuar as forças em concorrência e operar uma *descendência*, enquanto a quarta estratégia procura operar uma *ascendência* das forças em vias de desaparecimento.

Lembrando que não iremos trazer detalhes das características figurativas de cada estrato, i.e., grandezas precisas ou melhor discretizadas do campo das alturas, durações, dinâmicas e dos timbres. No entanto, nada impede que uma nova análise faça diferentes discretizações na superfície figurativa da peça. Nosso objetivo principal neste momento é

¹³⁰ Lembrando que, além da existência de uma espessura contínua de figuras, relação entre estratos de superfície e de fundo, há uma relação de *lateralidade* entre as figuras: estratos figurativos *laterais* a estratos figurativos e estratos figurais *laterais* a estratos figurais. Greimas dizia que “não é tanto a articulação sintagmática do discurso figurativo que merece nossa atenção – esta permanece “causal”, lógica ou fiduciária, conforme o caso –, mas sim sua aptidão para projetar uma dupla referência: primeiro, em *profundidade* e criadora de uma isotopia temática mais abstrata [relação entre superfície e fundo]; depois, em *lateralidade*, ao desenvolver uma nova isotopia figurativa paralela [relação entre estratos do mesmo nível]” (GREIMAS, 2014, p. 143).

desenhar uma interpretação possível do jogo de forças figurais que compõe a cena sonora, que pode ser ativada pela *doação sensível* dos actantes musicais.

Na primeira seção (A) da peça (Fig.19), que se resume à irregularidade¹³¹ dos “tamanhos” das camadas que estão alocadas nos primeiros sete compassos, há dois exemplos das estratégias de contenção operadas pela primeira camada, ambas no último compasso. Primeiro, o ostinato some e esvazia a tensão entre as camadas e depois, na transição de A para B, aparece abruptamente para conter o desaparecimento. Dito de um outro modo, após a saída das camadas (1) e (2), o estrato (3) começa a desaparecer em busca de um *relaxamento* que é impedido pela força contensiva do estrato (1) que reaparece na próxima seção. Guardemos na memória que os três últimos compassos desse trecho têm a primeira interação entre as três camadas ao mesmo tempo. Veremos que essa ação conjunta se repetirá na seção D, a mais tônica da peça.

Na segunda seção (B), que se estende do oitavo compasso até o décimo quinto (Fig. 20), temos um *crescendo* maior de tensão e a operação de metamorfose figurativa da camada (2) que mimetiza as características do estrato (1), ou seja, depois de uma emancipação gradual da camada (2), liberando-se da subordinação rítmica e, principalmente, melódica da primeira camada, chegando até a uma compor uma figuratividade melódica (comp. 12 e 13) independente, há um rompimento brusco que apresenta a mesma figurativização rítmica da camada (1), mas com diferente intervalo, distinta direção melódica na região em que a camada (2) se desenvolvia, por isso optamos por chamar de metamorfose brusca da camada (2) em estrato (1). Isso corresponde à terceira estratégia de contenção operada pela camada (1), ou seja, o seu aparecimento abrupto interrompe o desenvolvimento sonoro de outra camada. Logo em seguida, nos compassos 14 e 15, teremos o aparecimento de um traço melódico ainda mais fragmentado da camada (3) e o enfraquecimento final do estrato (2), que é *inibido* pela ação brusca e contensiva da camada (1) no trecho seguinte, operando a partir da quarta estratégia de contenção.

¹³¹ A escolha por um compasso quaternário parece ser feita em função de uma maior facilidade de execução, tendo em vista que as três camadas da peça constroem uma irregularidade “formal” constante, ou seja, suas entradas e sobreposições muitas vezes não se submetem a quadraturas ou mesmo a períodos mais simétricos.

Fig. 20: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Seção B (comp. 8-15).

Fonte: Debussy (1910).

O interessante é que essas duas primeiras passagens (A e B), que põem em foco primeiro uma disputa mais marcada entre as camadas (1) e (3), seção A, e depois entre as camadas (1) e (2), seção B, fazem a apresentação das forças concorrentes e de todas as estratégias contensivas do primeiro estrato que estarão em jogo ao longo do restante da peça.

Depois, teremos uma seção (C)(Fig. 21) que possui quatro compassos (do 16 ao 19), cuja força de contenção do primeiro estrato submete as outras duas camadas à repetição que é fundamental para a sua identidade: o estrato (2) volta ao Re_3 inicial e apresenta um fragmento melódico de $2^a m \rightarrow 2^a M$ ($G_2 \rightarrow Ab_2 \rightarrow Bb_2$), reiterado três vezes na região médio-grave e com um breve traço (Ab_2 como quinta de Db) do novo campo de alturas alcançado anteriormente; o estrato (3) apresenta a repetição de uma descendência melódica fragmentada que se dirigirá, no último compasso do trecho, para uma figura já apresentada no início da peça. Aqui, temos a vitória da força de *inibição* da camada (1) sobre os estratos (2) e (3), levando em conta a sua força para conter o desaparecimento provocado pelo “Cédez” do último compasso.

Fig. 21: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Seção C (comp. 16-19).



Fonte: Debussy (1910).

A seção (D)(Fig. 22) se estende por 6 compassos (do 20 ao 26) e é o ponto mais forte da peça. Teremos uma repetição do modo de interação das três camadas apresentadas nos compassos 5 e 6 da primeira seção (A) e, em seguida, uma expansão desse gesto para o novo campo de alturas (Db), que foi alcançado pelo estrato (2) anteriormente. Podemos ver que há a mesma estratégia de contenção pela saída abrupta do ostinato no penúltimo compasso e também pelo reaparecimento abrupto do ostinato na próxima seção (E – Fig. 22). A camada (1) consegue controlar menos as forças excitadoras dos outros dois estratos (2 e 3). Não é à toa que, apesar de ainda sofrer alguma fragmentação, a camada (3) consegue se expandir melodicamente um pouco mais do que antes e, ao mesmo tempo, é reforçada pela força harmônica do estrato (2) que costuma ser o responsável pelas novidades harmônicas. No entanto, mesmo o esforço dessas duas camadas não é suficiente para romper a contenção e *inibição* impostas pelo estrato (1), que neste trecho se sintetiza ainda mais ao selecionar apenas a sua segunda parte, a que vai de E₃ a F₃.

Fig. 22: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Seção D (comp. 20-26).



Fonte: Debussy (1910).

Daqui em diante haverá um *decrecendo* geral de intensidade sensível, apesar de uma novidade especial que logo comentaremos. A próxima seção (E)(Fig. 23), que se resume a três compassos (do 27 ao 29), tem um caráter muito parecido com o trecho (C), em que a força de contenção da camada (1) submete as outras camadas a um platô de tensividade que contem os excessos e enfraquecimentos das forças em jogo, mesmo que com menos impacto do que antes, pois teremos uma maior mobilidade harmônica da camada (2).

Fig. 23: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Seção E (comp. 27-29).



Fonte: Debussy (1910).

Na seção seguinte (F)(Fig. 24), que também se resume a três compassos (do 30 ao 32), teremos uma pequena novidade, que é a interação das camadas (2 e 3) sem a presença do ostinato (camada 1). O interessante é notar que o campo de alturas dessa interação, que antes era apresentado como força oposta à contenção da camada (1), principalmente por excitação retensiva do trecho mais forte da peça (D), agora parece se apresentar como uma força de *relaxamento*, uma *continuação da continuação*¹³². Há um detalhe figurativo sutil que parece fazer uma inversão dos papéis das camadas (2 e 3) a partir da sua ocupação no espectro sonoro: o estrato (2) passa, no último tempo do último compasso, para a região médio-aguda, enquanto a camada (3) passa a se desenrolar na região médio-grave. Nada impede que vissemos as duas camadas (2 e 3) como uma força antagonista unida que se consolidasse no embate com a força de contenção do estrato (1), dando-nos assim uma relação mais clara entre um *programa* e seu *contraprograma* (ZILBERBERG, 2011, p. 99) que se articulam a partir dos *modos de junção* tensivos (implicação e concessão)¹³³. Tendo visto

¹³² A partir da relação fórica entre os termos *parada* e *continuação*, proposta por Zilberberg (2011), Luiz Tatit sugere, em diversos escritos, uma operacionalização desses termos em um fluxo fórico que prevê duas direções: 1ª direção: *continuação da continuação* (relaxamento) → *parada da continuação* (contenção) → *continuação da parada* (retenção); 2ª direção: *continuação da parada* (retenção) → *parada da parada* (distensão) → *continuação da continuação* (relaxamento). Trataremos em mais detalhes essas operações na *Presença musical*.

¹³³ Zilberberg (2011, p. 99) propõe uma rede tensiva das relações de prevalência do *programa* sobre o *contraprograma* e vice-versa.

o que se dará no fim da peça, essa inversão parece uni-los ainda mais em uma espécie de desistência à submissão da força de contenção e *inibição* predominantes na peça. Na transição desta seção para a próxima (G), temos a presença da estratégia de contenção do ostinato, a partir da interrupção de um desenvolvimento das duas outras camadas.

Fig. 24: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Seção F (comp. 30-32).



Fonte: Debussy (1910).

A última seção (G) (Fig. 25) possui 5 compassos (do 35 ao 37) e é marcada pela transformação abruta e figurativa da camada (2), agora ocupando a região médio-aguda, em estrato (1), tal como aconteceu no trecho (B)(Fig. 20). Ao mesmo tempo, temos a submissão das figuras do estrato (3) à repetição típica da camada (1). A peça se encerra em um *morrendo*, como indica Debussy na partitura, do estrato melódico (3) que segue e se submete ao campo de alturas estabelecido pela camada (1) no início da peça.

Fig. 25: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Seção G (comp. 30-32).



Fonte: Debussy (1910).

Não pretendemos nos alongar mais na descrição do plano de expressão da peça. Poderíamos entrar nos por menores expressivos e encontrar outros traços que confirmassem ainda mais essa força proeminente de contenção e *inibição* da camada (1). Acreditamos que as quatro estratégias de contenção que comentamos nos dão uma visão geral da força de inibição implicada na escuta da obra. Poderíamos tirar outros traços da *partitura*, a partir de teorias mais tradicionais e/ou contemporâneas; poderíamos tirar traços do *instrumento musical*, da *performance musical* e do *áudio musical*, a partir de distintas teorias, dando vazão aos modos de enunciar do actante intérprete. Ainda estamos apresentando exemplos incompletos para nos concentrarmos em assuntos específicos da enunciação musical, neste caso, nas estratégias que definem a *doação sensível* dos actantes musicais.

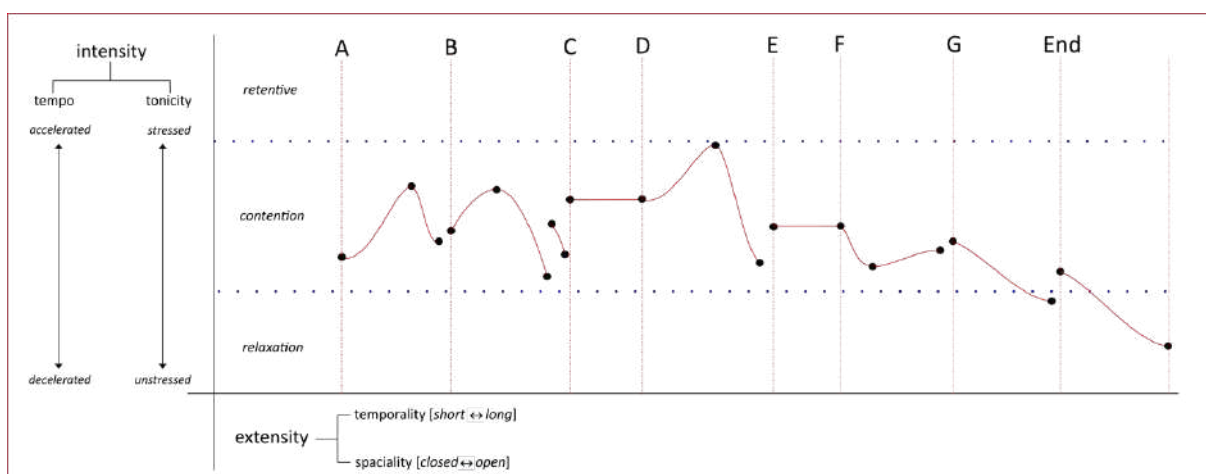
Para concluir nossa descrição das estratégias figurais presentes no projeto enunciativo escolhido pelo enunciador musicista, vale marcar que as operações que resumem o embate de forças entre os *personagens* internos à cena sonora nos ajudam a entender o modo como o corpo-actante musicista compõe e modula sua dêixis perceptiva no ato performático, ou seja, a sua *tomada de posição* que conforma uma temporalidade e uma espacialidade perceptiva. Os diversos *ciclos de contenção* da peça, as seções, desenham a dêixis perceptiva a partir três operações contínuas, que correspondem aos dois *modos de eficiência* (ZILBERBERG, 2011, p. 269) tensivos – o *pervir* que corresponde aos processos graduais, e o *sobrevir* que corresponde aos processos abruptos – e um terceiro modo que diz respeito aos platôs tensivos, em que a força tensiva geral se mantem, nem *pervir* nem *sobrevir*:

- i) Seções operadas predominantemente pelo *pervir*: *ascendências* e *descendências* graduais do tensionamento das forças figurais concorrentes: A, B, D, F e G;
- ii) Seções operadas residualmente pelo *sobrevir*: *ascendências* ou *descendências* abruptas do tensionamento das forças figurais concorrentes: A, B, F, D e G;
- iii) Seções operadas predominantemente por um *pervir* que constrói platôs tensivos: *suspensão* ou *manutenção* de um perfil estacionário das forças figurais concorrentes: Trechos C e E.

São essas *ascendências* e *descendências* que constroem o *arco tensivo* (MANCINI, 2020) abaixo (Fig. 25), a nossa curva figural mais profunda: a *duração musical*, *dever musical* ou *continuidade primitiva*, segundo Brelet; o *fluxo de energia*, segundo Silvio Ferraz; a

unidade original de Schaeffer, dentre tantos modos de chamar esse “fluxo ininteligível e até mesmo inapreensível” (BRELET, 1949, p. 109) do sentido musical e, diria Zilberberg, do sentido humano. Nada impede que o pesquisador de música faça recorte locais e desenhe arcos tensivos internos aos trechos, a fim de explicitar um ou outro detalhe que possa esclarecer ainda mais as experiências sensíveis (sensoriais e afetivas) dos actantes musicais implicados na obra musical.

Fig. 25: Prelúdio nº 6 (...*Des pas sur la neige*) – Arco tensivo.



Fonte: Elaboração própria¹³⁴.

Tabela 9: Prelúdio nº 6 (...*Des pas sur la neige*) – Segmentação do arco tensivo.

seções	modos de junção	modos de eficiência	direção tensivas	áudio
A	implicação	pervir	asc. gradual	0'00"
			desc. gradual	0'36"
	concessão	sobrevir	asc. abrupta	0'41"
B	implicação	pervir	asc. gradual	0'42"
			desc. gradual	1'03"

¹³⁴ Vale fazermos uma marcação importante para entender a representação do arco tensivo: quanto mais *tônica* e *acelerada* (impactante) é a intensidade do campo de presença, quanto mais alto subirmos nas curvas, haverá um campo tensivo cuja percepção temporal e espacial é mais *concentrada*, portanto, uma temporalidade mais *curta* e uma espacialidade mais *fechada*; de outro lado, quanto mais *átone* e *desacelerada* (tênue) é a intensidade do campo de presença, quanto mais baixo descermos nas curvas, haverá um campo tensivo cuja percepção temporal e espacial é mais *difusa*, portanto, uma temporalidade mais *longa* e uma espacialidade mais *aberta*. Uma representação que melhor resolvesse essa questão da extensidade teria que fazer o diagrama tensivo “caminhar” junto com o desenrolar da obra musical.

	<i>concessão</i>	<i>sobrevir</i>	asc. abrupta	1'13"
			asc. abrupta	1'26"
C	<i>implicação</i>	<i>pervir</i>	platô	1'27"
D	<i>implicação</i>	<i>pervir</i>	asc. gradual	1'53"
			desc. gradual	2'20"
	<i>concessão</i>	<i>sobrevir</i>	asc. abrupta	2'27"
E	<i>implicação</i>	<i>pervir</i>	platô	2'28"
F	<i>implicação</i>	<i>pervir</i>	asc. gradual	2'44"
			desc. gradual	2'51"
	<i>concessão</i>	<i>sobrevir</i>	asc. abrupta	3'03"
G	<i>implicação</i>	<i>pervir</i>	desc. gradual	3'04"
			<i>concessão</i>	<i>sobrevir</i>
End	<i>implicação</i>	<i>pervir</i>	desc. gradual	3'35" a 3'55"

Fonte: Elaboração própria.

O que nos parece ficar explícito no arco tensivo acima é que a força contensiva, resultante do embate entre as camadas da cena sonora, age inibindo tanto os excessos quanto as insuficiências das forças em jogo. Esse ponto “médio” de tensividade nos dá uma percepção entre acelerada e desacelerada do andamento, entre tônica e átona da tonicidade, que ora comprimem e ora expandem a temporalidade e a espacialidade figurais, sem que os extremos, tanto dos excessos como dos desaparecimentos, sejam alcançados no processo de escuta. Metaforicamente, é como se houvesse uma espécie de compressor de volume que impedisse a chegada no fortíssimo e no pianíssimo, *atenuando* ou *restabelecendo* a tensividade intermediária da contenção, característica muito valorizada na gravação de Nelson Freire, que procura não exceder em liberdades de dinâmica e rítmicas. Não é à toa que, somando um traço de conteúdo oferecido pelo subtítulo da obra (*...Des pas sur la neige*), por catálise, poderíamos ter uma interpretação em que há uma cena figurativa implícita ou latente cuja ação de “dar passos sobre a neve” recobre sensivelmente a força figural contensiva que foi explicitada pelo enunciador musicista: *um não cessar apesar de* qualquer outra força, excessiva ou extenuante, que venha lhe tirar do “passo” contensivo e convicto.

Recentemente¹³⁵, tivemos a feliz oportunidade de fazer uma aproximação da abordagem tensiva com a análise de áudio. Em parceria com Rodrigo Borges, fizemos a comparação do arco tensivo do Prelúdio nº 6 de Debussy (1910) com os resultados de duas técnicas de análise do áudio da interpretação de Nelson Freire (2009). Escolhemos as *matrizes de autossimilaridade* (FOOTE, 1999; PAULUS, MÜLLER e KLAPURI, 2010) e a *curva de novidade* (SIMURRA e BORGES, 2021), ambas as técnicas lidam com as questões da expectativa no áudio. Apesar de não ser específica para o áudio, a abordagem tensiva tem a mesma preocupação com a projeção de um horizonte de expectativa, que será confirmado ou não e em graus. Por isso, encontramos diversas convergências e algumas divergências entre as abordagens de análise, que apontam certos limites de cada ponto de vista e também nos indicam os desenvolvimentos futuros a serem percorridos.

Neste trabalho, optamos por fazer uma análise das características timbrísticas gerais do áudio da peça. O método de *autossimilaridade*¹³⁶ calcula a semelhança entre cada dois instantes da gravação de áudio, e a representação final é resumida em uma matriz na qual os pontos de transições de timbre podem ser observados. O método *curva de novidade*¹³⁷,

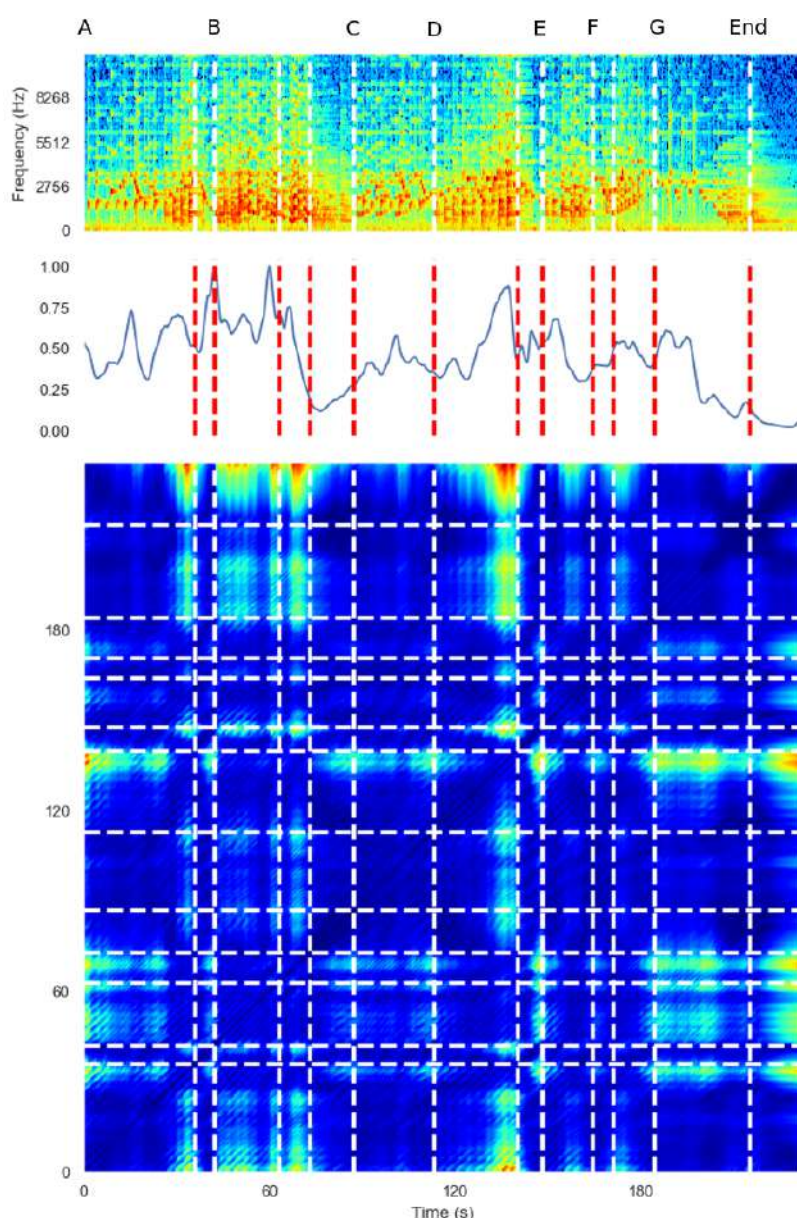
¹³⁵ Submetemos um artigo na Sound and Music Computer Conference 2023 (SMC 2023) chamado “An analysis of the musical expectation in Nelson Freire's performance of Debussy's Prelude nº 6: combining tensive semiotics and audio analysis”.

¹³⁶ As matrizes de *autossimilaridade*, ou matrizes de autodistância, foram propostas para visualizar a estrutura da música e do áudio e seu cálculo é descrito a seguir. Primeiro, são calculadas as semelhanças acústicas entre cada dois instantes de uma gravação de áudio, e o resultado é uma representação bidimensional. Em segundo lugar, uma matriz de núcleo de uma dimensão inferior, com uma estrutura tipo tabuleiro de xadrez 2×2 , é correlacionada ao longo da diagonal da matriz de autossimilaridade e o resultado é representado como uma função de novidade. A função de novidade, então, pode ser usada para identificar pontos nos quais ocorrem mudanças de timbre. A menor distância que pode ser calculada é a distância entre uma característica de áudio e ela mesma, o que acontece ao longo da diagonal desta matriz. Uma estrutura tipo tabuleiro de 2×2 é então correlacionada com esta diagonal para obter uma curva cujos picos indicam os principais pontos para uma transição timbrística ou um instante de descontinuidade em um contexto temporal particular.

¹³⁷ A *curva de novidade* foi apresentada pela primeira vez em SHIMURRA e BORGES (2021). O principal objetivo do método é representar as transições entre as características de áudio consecutivas de acordo com o nível de novidade que elas representam no contexto de áudio específico. Uma sequência de características de áudio é primeiramente descrita de acordo com um vocabulário reduzido e as transições entre os elementos deste vocabulário podem ser representadas como uma curva que expressa o nível de novidade dentro de um contexto temporal do áudio. O método é descrito em quatro etapas. No primeiro passo, (i) todas as características F são agrupadas em K clusters com a ajuda de um algoritmo de clustering, independentemente da sua posição na sequência linear original. Cada conjunto de características tem um índice na faixa $[1, \dots, K]$, e o número das características associadas a cada agrupamento podem variar. A seguir, (ii) K centroids $(C = \{C1, C2, \dots, CK\})$ são calculados para indicar o conteúdo timbrístico médio contido em cada agrupamento. Em seguida, (iii) o método faz a interação através de todas as características de áudio (F), atribuindo o índice do centróide mais próximo a cada uma dessas características. E finalmente, (iv) cada um dos clusters K está associado a um nível de novidade, dependendo de quantas características de áudio ele contém: clusters que ocorrem raramente ao longo do áudio

por outro lado, representa a sequência de características do timbre de acordo com a novidade associada a cada transição. O primeiro método indica os pontos em que o timbre apresenta discontinuidades locais, enquanto o segundo método revela a qualidade das transições entre trechos de áudio homogêneos, a partir de uma perspectiva global da obra. Temos abaixo as representações dos resultados obtidos.

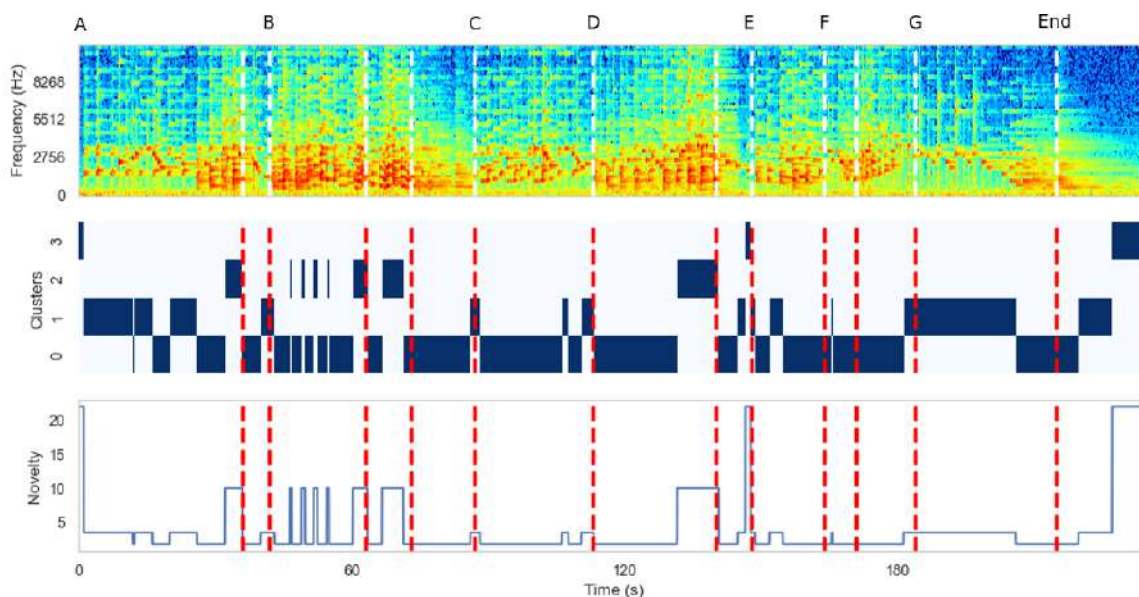
Fig. 26: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Matriz de autossimilaridade.



Fonte: Elaboração em parceria com Rodrigo Borges.

estão associados a um grau mais alto de novidade, enquanto clusters que ocorrem raramente estão associados a um grau mais baixo de novidade. A novidade de cada transição entre características de áudio consecutivas é expressa de acordo com a diferença entre o grau de novidade do anterior e do próximo cluster, e estão resumidos em uma *curva de novidade*.

Fig. 27: Prelúdio nº 6 (...Des pas sur la neige) – Curva de Novidade.



Fonte: Elaboração em parceria com Rodrigo Borges.

Para fazer a comparação¹³⁸ entre o arco tenso e as duas técnicas de análise do áudio, partimos das mesmas estratégias de contenção do ostinato (camada 1). Ou seja, observamos quando i) o ostinato some abruptamente na seção A e D; quando ii) o ostinato aparece abruptamente no momento em que as outras camadas começam a se desenvolver rítmica, melódica e/ou harmonicamente no fim da seção B e na passagem do F pro G; e quando iii) o ostinato aparece abruptamente para impedir que as forças desapareçam no silêncio nas 4 primeiras transições (A para B, B para C, C para D, D para E). Para não nos alongarmos, vamos apresentar brevemente as divergências e as convergências entre as duas abordagens.

No que diz respeito ao cruzamento do arco tenso (fig. 25) com a matriz de autossimilaridade (fig. 26), temos as seguintes questões:

- i) Tanto no final da seção A como na primeira metade da seção D, podemos observar uma forte e grande ascendência na curva, seguida de um movimento descendente abrupto provocado pela força de

¹³⁸ Em nossa banca de defesa, José Henrique Padovani comenta que é importante tomar cuidado para que o contato entre as duas estratégias de análise não elimine a riqueza uma da outra a partir de uma simplificação dos resultados, ao que concordamos plenamente devido ao caráter ainda incipiente do contato entre os métodos de análise.

contenção do ostinato. Pode-se também notar que a ausência do ostinato leva a uma queda abrupta da curva, ou seja, a falta do ostinato contém a descontinuidade.

- ii) No final da seção B, a curva de descontinuidade está contida em um grau ainda maior do que antes, o que pode justificar a ideia de que um aparecimento repentino do ostinato, que interrompe o desenvolvimento da segunda camada, é ainda mais forte. Nas transições da seção F para a seção G, deveríamos ter outra contenção, segundo o arco tensivo, mas o que se observa é um aumento da curva. Isto pode ter acontecido devido ao fato de que não há a presença do ostinato na seção F, o que torna sua reaparição uma descontinuidade.
- iii) Há uma clara contenção das descontinuidades nas transições da seção A para a seção B (convergência). Aqui, o ostinato impede o desaparecimento da força. Nas transições de B para C e de D para E, a curva sobe e a força aumenta por causa do aparecimento do ostinato (divergência). Na transição de C para D, há uma leve decadência na curva (contenção), mas logo sobe novamente para o ponto mais alto da peça inteira (quase uma convergência, mas muito provavelmente uma divergência).

Na matriz de autossimilaridade é possível observar uma relação equilibrada entre divergências e convergências. Temos duas convergências no ponto i), uma no ponto ii) e uma no ponto iii). De outro lado, temos uma divergência no ponto ii) e três no ponto iii). No que diz respeito ao cruzamento do arco tensivo (fig. 25) com a curva de novidade (fig. 27), temos as seguintes questões:

- i) Há um salto de novidade do cluster 0 para o 2, que volta logo em seguida do cluster 2 para o 0, na final da seção A e na primeira metade da seção D. Isso revela o grau de novidade e de aceleração que ela causa. Logo após o acréscimo de novidade, salto do cluster 0 para o 2, o

- desaparecimento abrupto do ostinato impõe uma rápida descendência do cluster 2 para o 0, ou seja, o sumiço do ostinato contém a novidade.
- ii) Na seção B, há diversos saltos do cluster 0 para o 2, que só são contidos pela interrupção do ostinato no final da seção. Na transição da seção F para a seção G, deveria haver a contenção de uma novidade anterior ou a manutenção do cluster 0. No entanto, temos um acréscimo menor de novidade, do cluster 0 para o 1. Isso talvez aconteça pelo fato de que não há a presença do ostinato na seção F, o que torna sua reaparição uma novidade.
 - iii) A contenção das novidades nas quatro primeiras transições é evidente. O ostinato impede que a força do final das seções A, B, C e D desapareça. Parece que, em geral, o quase silêncio surge como novidade e o ostinato atua para contê-la.

Há mais convergências do que divergências na comparação entre o arco tensivo e a curva novidade. Com exceção da divergência na transição da seção F para a seção G, as outras comparações encontram convergências que reforçam o caráter de contenção da primeira camada da peça.

A descrição das estratégias de contenção que o ostinato assume na peça, característica muito valorizada na interpretação de Nelson Freire, mostrou várias convergências e algumas divergências que nos levam a algumas questões relevantes para pesquisas futuras: (i) uma melhor compreensão do papel do silêncio nas medições de áudio, tendo em vista o caráter de novidade ou descontinuidade que ele aponta nas análises; ii) uma busca de dinamização na forma como as medições de áudio calculam os limites do que é ou não novidade/descontinuidade ao longo do tempo. Esta dinamização procura explicar o fato de que a expectativa é modulada durante todo o processo de escuta. Uma novidade ouvida duas ou mais vezes não é mais a mesma novidade; iii) a expectativa musical também deve levar em conta uma *enunciação musical* que é compartilhada coletivamente por uma práxis musical, ou seja, como sistemas musicais cristalizados, estilos e gêneros são atualizados pelo *compositor, intérprete e ouvinte* no

horizonte de expectativas deduzidas da peça musical. Comentaremos sobre este último ponto logo na seção da existência musical.

A primeira aproximação entre as duas abordagens, quase diametralmente opostas, nos convida a outras formas de pensar as questões da expectativa musical, seja a partir das *quantificações subjetivas* (ZILBERBERG, 2011) (TATIT, 2019c) que fazemos das experiências vividas, seja a partir das medidas que as análises empíricas do áudio musical nos oferecem.

<ÿ>

Para uma semiótica que levasse em conta também o corpo dos actantes, diríamos que a força contensiva predominante na peça de Debussy mantém sua inércia de movimento tanto a partir do ponto de **remanência**, pela manutenção de uma mesma direção e força principal do início ao fim da peça, quanto a partir do ponto de **saturação** que conteve de modo eficaz os excessos e as extenuações das forças de intensidade. Por isso, a peça se mostra melhor na tensão entre o *Si-idem*, construído por repetição e similitude, e o *Si-ipse*, construído por manutenção de uma visada teleológica, apesar das alteridades enfrentadas, ou seja, pela tensão que configura a zona de *congruência*. A camada (1) é um exemplo que condensa em uma única figura *ostinato*, o excesso de *Si-ipse* e *Si-idem* que, por consequência, produz uma *idiosincrasia* nítida. Por outro lado, a fraca presença do *Eu-carne* impende que os acasos, surpresas e quebras identitárias mais tônicas se deem, o que nos leva, também por catálise, à base figural de paixões como a *paciência*, a *resignação*, a *obstinação* etc., sem que marcássemos qualquer assunção axiológica positiva ou negativa mais dominante.

Depois desse longo percurso, podemos voltar à questão da *doação sensível* e, por fim, encerrarmos a nossa seção. A pergunta que fizemos foi: como se dá, nas práticas de invenção e interpretação musical, a *crença sensível* ou relação inversa entre ativamento e apassivamento dos actantes musicais em relação aos textos musicais?

Naturalmente, compositor, intérprete, ouvinte e pesquisador de música se doam sensivelmente nas suas práticas de invenção e interpretação. É evidente que cada um o faz à sua maneira e o que os engloba é a obra musical, esta que se desdobra da mínima figura às formas de vidas nela implicadas. Para o compositor, vale trazer uma citação de Brelet:

O compositor, durante a criação musical, não está sujeito ao tempo físico, embora sua obra deva se manifestar nele para poder viver. Nem está sujeito ao desdobramento primário de seus estados de alma, dos quais a obra musical seria a notação imediata. Mas ele pode identificar, pode-se dizer, a *essência temporal* de tal e tal sentimento. Alegria e tristeza, por exemplo, são caracterizadas por uma duração de uma qualidade particular, por um esquema temporal que as reflete e evoca; isolando esse esquema temporal, o compositor pode expressar um ou outro ou a passagem de um para o outro. O andamento da obra musical não traduz a *duração* dos fatos psicológicos que são sua fonte, mas apenas seu *caráter*. A música retém apenas o que é mais geral e essencial nos sentimentos, o que é consistente com a vontade e a atividade, **seu grau de tonicidade e tensão, a estimulação ou o enfraquecimento, a aceleração ou desaceleração do elã da vida**. Ora, precisamente esse lado ativo e essencial do sentimento, que se expressa em um andamento particular, – essa rapidez da alegria, esta lentidão da tristeza – a música pode se apropriar dela sem renunciar a si mesma (BRELET, 1949, p. 372-373 – tradução e marcação nossa)¹³⁹

O ato de composição talvez seja o “lugar” onde a intercambialidade entre invenção e interpretação seja a mais nebulosa. Por dois motivos: i) o primeiro gesto inventivo necessita de uma interpretação e, portanto, “tradução”, que depende muito do quão bem ou mal circunscrito estão os germes potenciais da memória, seja ela mais sensível ou mais inteligivelmente marcada, mais retrospectiva (←) ou mais prospectiva (→). É por isso que muitas vezes se diz que não se sabe bem quando, de onde e até de quem surgiu aquela ideia inicial; e ii) os graus de *doação sensível ao gesto um* e aos demais gestos criativos são de difícil fixação textual. Depois do *gesto um*, o compositor se ativará-apassivará gradualmente com o que está diante de si, ou seja, assumindo a experiência temporal e vivida das figuras (figurativas e figurais) de um texto musical em construção. O que Brelet nos diz na citação anterior é que o compositor pode se valer da figuralidade que habita a profundidade dos sentimentos humanos gerais, que são compartilhados em sociedade. Ele

¹³⁹ No original, “Le compositeur, lors de la création musicale, n’est pas assujetti au temps physique, bien que son œuvre doive pour vivre venir s’y manifester. Il n’est pas non plus assujetti au déroulement primaire de ses états d’âme, dont l’œuvre musicale serait l’immédiate notation. Mais il lui est permis de dégager, pourrait-on dire, l’*essence temporelle* de tel ou tel sentiment. Joie et tristesse par exemple se caractérisant par une durée d’une qualité particulière, par un schème temporel qui les reflète et évoque ; en isolant ce schème temporel, le compositeur peut exprimer l’une ou l’autre ou encore le passage de l’une à l’autre. Le tempo de l’œuvre musicale ne traduit pas la *durée* des faits psychologiques qui en sont la source, mais seulement leur *caractère*. Des sentiments la musique ne retient que ce qu’il y a en eux de plus général et le plus essentiel, de conforme à la volonté et à activité, leur degré de tonicité et de tension, la stimulation ou l’affaiblissement, l’accélération ou le ralentissement que subit en eux l’élan de la vie. Or, précisément ce côté actif et essentiel du sentiment, qui se traduit dans un tempo particulier, - cette rapidité de l’allégresse, cette lenteur de la tristesse, - la musique peut se les approprier sans se renoncer”.

pode se valer da sua *essência* ou *esquema temporal*, para, então, interpretá-las e inventá-las (“traduzi-las”) ativamente em formas e forças musicais, do gesto *um* ao gesto *final*, este que costuma ser mais um abandono ou uma força das contingências¹⁴⁰ do que um hábito consciente dos compositores.

No caso do prelúdio de Debussy, há esse mistério que temos que lidar enquanto pesquisador de música. Como saber qual foi o grau de engajamento sensível do compositor em seu ato inventivo? Parece-nos irresponsável dizer que havia um alto grau de engajamento pela forte coerência ou bom equilíbrio interno da obra musical, pois iríamos assumir o que negamos anteriormente: as categorias estéticas clássicas de *bom/ruim* – *belo/feio* que, como já vimos inúmeras vezes, fica por conta do ator-actante particular e da sua época. Mesmo os traços identitários encontrados em rascunhos, diários, cartas e entrevistas dos compositores não dão conta da *doação sensível* na enunciação em ato. O mesmo acontece com os atos inventivos e interpretativos dos intérpretes e ouvintes. Dessa maneira, não nos parece prudente apontar caminhos muito bem definidos nessa altura da pesquisa.

O que podemos apontar em relação a análise que fizemos da interpretação de Nelson Freire do prelúdio de Debussy, é que a *doação sensível* do ouvinte, que se colocará em maior ou menor medida como enunciatário da obra, parece-nos depender de uma entrega que viva e suporte a força figural de um *corpo-contenção* implicado nos caminhos tensivos abertos pelo texto musical. Ao mesmo tempo, esse ouvinte poderia se apassivar ativamente nessa *inibição* tensiva mais eufóricamente ou mais disfóricamente, a depender exclusivamente do ator-actante em questão. De outro lado, um ouvinte que não suportasse tão bem a contenção, talvez não se engajasse sensivelmente no arco tensivo proposto pelo musicista. Com isso, acreditamos encerrar a nossa investida desta tese no campo dos acordos musicais. Resta testar essa proposta com mais concretude nos diversos tipos de acordo possíveis no interior da enunciação musical. O problema que tentaremos resolver na próxima seção é o de que a *percepção musical* pode ser vista a partir de uma

¹⁴⁰ Além das contingências pragmáticas que dizem respeito a encomendas, festivais, concursos, editais etc., temos que levar em conta as contingências durativas da vida de um ator que é um actante criador de música, principalmente o seu fim, tendo em vista que os compositores não param de compor ao longo da vida, só põem certas *paradas* textuais nesse contínuo inventivo e interpretativo.

espessura da existência que, por consequência, coloca em jogo tanto os acordos musicais que vimos aqui, como os diversos níveis de pertinência dos textos musicais.

2.2 Existência musical

E os silêncios, longe de ameaçar a continuidade da forma musical, são um retorno ao ato a partir do qual a sonoridade nasce - não apenas **no tempo**, mas **fora do tempo**, na intemporalidade de sua forma (BRELET, 1946, p. 177 – tradução nossa)¹⁴¹.

Para revelarmos a existência musical, teremos que lidar com a relação que há entre os processos e os sistemas da *práxis sonoro-musical*, respectivamente, formas sonoro-musicais *no tempo* e *fora do tempo*. A partir desse primeiro passo, vamos apresentar como essa tensão comporta programas narrativos de base e de uso da enunciação musical. São cursos enunciativos que colocam em jogo uma diversidade de textos musicais com seus diferentes níveis de pertinência, textos que, a depender do cenário enunciativo, serão modalizados na espessura da existência como *realizados, atualizados, potencializados* ou que apontam para a confirmação ou mudança dos possíveis musicais *virtualizados*. Para isso, precisamos trazer a ideia dos **possíveis musicais** a serem atualizados, realizados e potencializados nas obras musicais. Assim, poderemos afirmar que a enunciação musical assume um papel de invenção e interpretação de um campo ou de condições de possibilidade musicais, que são realizadas e transformadas pela *liberdade enunciativa* dos actantes e atores particulares que se manifestam nos mais diversos *textos musicais*. Vamos retomar Brelet para falar da questão dos *possíveis musicais*.

O pensamento fenomenológico de Brelet possui uma influência muito marcada de Louis Lavelle (1883-1951), para quem deve noções importantes como *possível, presença, elã, presente eterno* etc. Inclusive, podemos apontar que esta última noção marca a influência mais nítida que Brelet exerceu nos escritos sobre o *tempo musical* de Olivier Messiaen¹⁴².

¹⁴¹ No original, “Et les silences, loin de menacer la continuité de la forme musicale, sont un retour vers l'acte d'où elle naît — non seulement dans le temps, mais hors du temps, dans l'intemporalité de sa forme”.

¹⁴² Herman Parret, no artigo *Temps vécu, temps-affect et temps musical à propos de l'éternité selon Messiaen* (2006), começa a explicitar a influência do pensamento de Brelet no de Messiaen. Em uma síntese breve sobre a noção de *presente eterno* de Brelet, Parret diz que “a sonoridade conhece a *essência intrínseca do tempo* ao aceitar plenamente sua própria condição temporal. Ao capturar a duração específica da música, a sonoridade a encerra em um *presente eterno*” (2006, p. 235). Em seguida, o autor aponta que Messiaen fica “impressionado

Dessa influência fenomenológica da autora, podemos entender que os *possíveis musicais*, o conjunto de possibilidades que a enunciação musical mobiliza, não existem em si, eles só passam a existir no ato enunciativo assumido por uma presença musical.

Em contrapartida, não há possível em si: talvez se possa dizer que o que permanece em estado de possibilidade para um indivíduo é sempre atualizado por outro. Mas basta por ora observar que, uma vez que cada um deles se realiza graças a um ato de participação que lhe é próprio, pode definir-se a presença total [sujeito coletivo da enunciação musical] não como a de todos os possíveis ao mesmo tempo, mas antes como o ato que fornece a todos os seres particulares eficácia suficiente para pôr todos os possíveis e para que nenhum desses possíveis permaneça jamais em estado de pura possibilidade [virtual] (LAVELLE, 2019, p. 194 – inserções nossas).

Na realização em ato desses possíveis se dão as arbitrariedades e afinidades¹⁴³ sígnicas que são mais estabilizadas ou mais inovadoras: categorias de alturas, de durações, de dinâmicas, timbrísticas etc., no nosso caso, pela coleção de manifestações de uma *práxis enunciativa (sonoro-musical)* desenvolvida ao longo da história coletiva do sujeito musical. E a arbitrariedade e afinidade não devem ser ligadas

somente aos signos, e sim estender-se ao conjunto da *semiose*, **na medida em que o arbitrário significa que aquilo que acontece poderia não ter acontecido**; isso equivale dizer que a semiótica tem por objeto prioritário a problemática – muitas vezes tida como anacrônica – do **possível** (ZILBERBERG, 2011, p. 18 – marcações nossas).

Assim, o *possível musical*, o aquilo estético e estésico que acontece mesmo podendo não ter acontecido, depende dessa circularidade *arbitrária* (e também *afim*) operada pela enunciação musical, que mobiliza dependências tanto ao tomar isoladamente o plano de expressão sonoro e musical (com sua forma e substância), quanto na *semiose* resultante da articulação de conteúdo e expressão musicais nos diferentes níveis de pertinência textual.

com a "metafísica imanente do tempo musical" de Gisèle Brelet" e se associa diretamente a um "presente como eternidade" proposto pela autora.

¹⁴³ Hjelmslev fala de uma "afinidade eletiva" (*Wahlverwandschaften*): "a arbitrariedade também tem os seus limites, uma vez que existe uma afinidade bem definida entre certas formas e certas áreas de substância. A substância a ser atribuída à forma em questão não é, por conseguinte, de forma alguma uma construção a partir do nada" (HJELMSLEV, 1988, p. 279-280).

Como dissemos anteriormente, os estudos sobre os sistemas e processos musicais possuem pontos de vistas muito diversos, cuja marca identitária mais evidente é a interdisciplinaridade. Optamos por trazer uma mescla de três visadas que nos ajudarão a pensar os limites e limiares que articulam o conjuntos dos possíveis virtuais da música, os seus sistemas, e os modos de realização nos atos musicais, os seus processos: i) a *síntese do ritmo e os silêncios* de Brelet; ii) as *álgebras temporais* do compositor grego Iannis Xenakis; e iii) os *modos de existência* da abordagem tensiva.

<ÿ>

Brelet também têm seu mito de nascimento do som musical e ele passa inevitavelmente pelo papel da voz: “a voz, a mãe do som [musical], ao produzi-lo, fez com que ele se tornasse ele mesmo” (BRELET, 1949, p. 400 – inserção nossa)¹⁴⁴, porém,

a voz não é de forma alguma uma qualidade natural e material dos seres vivos, é um atributo espiritual, um atributo que, naturalmente, não possuía, mas que **voluntariamente** deu a si mesma: supõe a liberdade de um ser que a criou pelo efeito de sua vontade como um signo de si mesmo (BRELET, 1949, p. 400 – tradução e marcação nossa)¹⁴⁵.

Para produzir esse primeiro ato de presença e liberdade enunciativa manifestado pela voz, Brelet diz que foi necessário extrair dos sons naturais o som-voz, isolá-lo enquanto signo de presença ao invés de um signo de referência à um “objeto” do mundo ordinário.

Para produzir um som que se torna um signo de presença, era necessário *extrair*, por assim dizer, dos sons naturais, o elemento físico do elemento sónico: caso contrário, o próprio som nunca teria sido reproduzido pela voz; seu mecanismo nunca teria sido conhecido; sua *significação* teria sido eternamente escondida de nós (BRELET, 1949, p. 400 – tradução nossa)¹⁴⁶.

¹⁴⁴ No original, “La voix, parente du son, en le produisant l'a fait devenir lui-même”.

¹⁴⁵ No original, “Or, la voix n'est nullement une qualité naturelle et matérielle des êtres vivants, elle est un attribut spirituel, un attribut qu'il ne possédait pas naturellement, mais qu'il s'est volontairement donné à lui-même : elle suppose la liberté d'un être qui l'a créée par l'effet de sa volonté comme signe de lui-même”.

¹⁴⁶ No original, “Pour produire un son qui devienne un signe de présence, il a fallu *extraire*, em qualche sorte, au sein des sons naturels, l'élément physique de l'élément signalétique : sans cela, le son même n'eût jamais été reproduit par la voix; son mécanisme n'eût jamais été connu; la *signification* nous en eût éternellement masqué la nature”.

Importante marcar que a concepção de signo de Brelet se aproxima certas vezes da ideia de referencialidade ou mesmo mimetização dos “objetos” do mundo. Ela se aproxima mais da nossa concepção de signo, enquanto *semiose* resultante da articulação entre figuras da expressão e figuras do conteúdo, quando utiliza termos como, por exemplo, *significação*, *atributo espiritual*, *pensamento musical*. O que estamos querendo mostrar nessa morfogênese da *presença musical* (ato de musicalização), que é intrinsecamente entrelaçada com a *presença da voz* (ato de oralização), é que o *som musical*, segundo Brelet, se decanta por uma espécie de extração dupla: primeiro dos sons naturais que inventa voluntariamente a presença humana pelo *som-voz*, depois da própria voz que, pelos sons “filtrados”, inventa sua presença na marcação da sensorialidade da expressão musical e consequente sumarização do conteúdo.

A música está assim imediatamente ligada à sensação [sensorial], a partir da qual o físico Helmholtz concluiu que a teoria das sensações auditivas estava destinada a desempenhar um papel muito mais importante na estética musical do que na teoria da iluminação ou na perspectiva na pintura (BRELET, 1949, p. 66 – tradução nossa)¹⁴⁷.

Não há novidade nesse pensamento e comentamos anteriormente sobre a peculiaridade existente na formação de sentido nas manifestações musicais: enquanto a dominância da expressão sonoro-musical explicita plenamente suas faces figurativas e figurais, temos o caráter implícito, aberto e latente da figuratividade em razão do caráter explícito da figuralidade no conteúdo musicalmente manifestado. A segunda extração que opera uma espécie de filtro no *som-voz*, é uma *triagem* que confirma essa peculiaridade da *semiose musical*. Porém, o que mais nos interessa no pequeno mito de morfogênese musical de Brelet é que há, desde o gesto um da música, uma invenção de *presença e intencionalidade*: nasce não só o som musical, mas o *sujeito musical* imanente ao som musical. E esta presença tem sua inteligibilidade dominante, tendo em vista que o conjunto dos campos sensório-motores está sempre ativo nos atos perceptivos, a partir das discretizações ou *descontinuidades* formais que faz das substâncias do *contínuo sonoro*.

¹⁴⁷ No original, “La musique est donc immédiatement liée à la sensation, ce dont le physicien Helmholtz concluait que la théorie des sensations auditives était appelée à jouer un rôle beaucoup plus importante dans l'esthétique musicale que la théorie de l'éclaircissement ou de la perspective dans la peinture”.

Ao invés de tomarmos o caminho mais bem trilhado do sujeito musical que discretiza e inventa o **campo de possibilidades** das afinações e, por consequência, das alturas musicais, vamos lidar com o que Brelet chama de “essência espiritual do ritmo” (BRELET, 1949, p. 259 – tradução nossa)¹⁴⁸ e nos encaminharmos rapidamente para as definições dos seus *silêncios*.

O tempo musical coloca todos os ritmos secundários, vestígios ou paródias do ritmo essencial em seu devido lugar. Pois o tempo é rítmico, e o ritmo é temporal: nele se expressa em sua pureza a natureza ativa e formal do tempo, a "coisa da alma", cuja euritmia reflete e confirma. Só na música, a arte do tempo, o ritmo não é uma metáfora, mas uma realidade viva: e conhecer o ritmo musical é conhecer a essência do ritmo (BRELET, 1949, p. 259 – tradução nossa)¹⁴⁹.

O caráter da escrita de Brelet costuma ter um “ar grandioso” que acaba, muitas vezes, camuflando a clareza do seu pensamento. Além de buscar uma desbiologização da morfogênese rítmica, que condicionava o nascimento das discretizações durativas da superfície sonora ao pulsar do coração ou ao fluxo da respiração¹⁵⁰, a autora procura explicitar que “o ritmo implica um atividade sintética e livre do espírito: a estrutura rítmica, é uma síntese temporal” (BRELET, 1949, p. 259 – tradução nossa)¹⁵¹. Essa síntese temporal aponta para uma categoria *fora do tempo* pertencente ao sistema musical coletivo que se organiza como uma grande “prosódia geral”: [$<$ $>$] “uma grande prótase [*levé*] e uma grande apódose [*posé*]” (BRELET, 1949, p. 284 – tradução nossa)¹⁵². Brelet parte de um artigo chamado *Notions sur la rythmique grégorienne* (1944), de Dom J. Gajard, em que a liberdade consequente do gesto e presença da voz primordial dá ao ritmo musical um

¹⁴⁸ No original, “Essence spirituelle du rythme”.

¹⁴⁹ No original, “Le temps musical remet à leur juste place tous les rythmes secondaires, vestiges ou parodies du rythme essentiel. Car le temps est rythmique, et le rythme, temporel : en lui s’exprime en sa pureté la nature active et formelle du temps, « chose de l’âme », dont il reflète et confirme l’eurythmie. En la musique seule, art du temps, le rythme n’est pas une métaphore, mais une vivante réalité : et connaître le rythme musical, c’est connaître l’essence du rythme”.

¹⁵⁰ “Para o artista que cria ritmos, nenhum ritmo biológico - o do coração ou da respiração - se impõe como único modelo: [ele tem] o pensamento e a vontade de criar livremente seus próprios ritmos, seja na arte ou no homem. E os ritmos biológicos - do coração e da respiração - são ritmos somente através do ato de pensar que totalizam seus pulsos. Em uma série de pulsos isocrônicos, o pensamento nos faz ouvir o que ele quer, um isocronismo ou um ritmo, este ritmo ou aquele. O ritmo vem da mente e não do corpo [biológico]: e a motricidade é rítmica apenas na medida em que a alma a habita” (BRELET, 1949, p. 259-260 – tradução e inserções nossas).

¹⁵¹ No original, “le rythme implique une activité synthétique et libre de l’esprit : la structure rythmique, c’est une synthèse temporelle”.

¹⁵² No original, “D’une grande protase et d’une grande apodose”.

movimento livre que não está subordinado à alternância figurativa e explícita dos tempos fortes e dos tempos fracos, pois o

ritmo não é uma questão de intensidade. É uma questão de movimento, de movimento ordenado; é um agrupamento, uma síntese. Falando em termos gerais, o ritmo é essencialmente uma *síntese*; seu papel é subtrair cada um dos sons de sua própria individualidade, a fim de fundi-los todos em um único grande movimento, através de uma série de unidades cada vez maiores e mais abrangentes, que se encaixam umas nas outras e se complementam para chegar a uma unidade total (GAJARD, 1944, p. 10 – tradução nossa)¹⁵³.

O ritmo elementar, ligação de um *subir* [*levé*] e um *descer* [*posé*], manifesta a própria essência do ritmo; e Dom Gajard não tem dificuldade em mostrar que a definição que ele dá de ritmo gregoriano - a relação de um *subir* a um *descer* - é universalmente válida. "Toda vez que você levantou o pé [*subiu*] e o colocou abaixo [*desceu*], você deu um passo. Não importa se você faz ou não um ruído quando coloca o pé no chão. Não é o ruído que faz você seguir em frente! Se, em vez de um passo, você toma como termo de comparação a ondulação das ondas do mar, a onda é composta de um aumento e seu relaxamento, de um pico e de uma depressão; esta depressão da onda, culminação do aumento que precede o ponto de partida do avanço que se segue, não produz ruído; não é menos real!... A caminhada não é composta apenas de uma sucessão material de passos; estes se encaixam, se me permitem dizer, um no outro, pela recuperação do equilíbrio do pé esquerdo que desce, condicionando o levantamento do pé direito, e assim por diante" (BRELET, 1949, p. 284-285 – tradução nossa)¹⁵⁴.

A relação entre as duas direções, *ascendente* e *descendente*, do movimento rítmico voluntário e ativo - [*<* *>*] *subir* e *descer* - compõe o que Brelet chama de *forma fundamental do ritmo*, a partir da relação entre *elãs* (impulsos para os picos) e *repousos* (impulsos para

¹⁵³ No original, "le rythme n'est pas une question d'intensité. C'est une question de *mouvement*, de mouvement ordonné; c'est un groupement, une synthèse. A parler d'une façon générale, le rythme est essentiellement un *synthèse*; son rôle est de soustraire chacun des sons à leur individualité propre, pour les fondre tout dans un grand mouvement unique, par une suite d'unités de plus en plus grandes et compréhensives, qui s'enchaînent les unes dans les autres et se complètent mutuellement pour arriver à l'unité totale".

¹⁵⁴ No original, "Le rythme élémentaire, liaison d'un *levé* à un *posé*, manifeste l'essence même du rythme ; et dom Gajard n'a pas de peine à montrer que la définition qu'il donne du rythme grégorien – relation d'un *levé* à un *posé* – vaut universellement. « Toutes les fois que vous avez levé le pied et que vous l'avez posé plus loin, vous avez fait un pas. Peu importe d'ailleurs que vous fassiez, ou non, du bruit en posant le pied à terre. Ce n'est pas le bruit qui fait que vous avancez ! Si, au lieu d'un pas, vous prenez comme terme de comparaison l'ondulation des vagues de la mer, la vague est fait d'un gonflement et de sa détente, d'une cime et d'un creux ; ce creux de la vague, aboutissement du gonflement qui précède et point de départ du bond qui suit, ne fait pas de bruit ; il n'en est pas moins réel !... La marche ne se compose pas seulement d'une succession matérielle de pas ; ceux-ci s'emboîtent, si j'ose dire, les uns dans les autres, le posé pied gauche conditionnant par la reprise d'équilibre qu'il assure, le levé du pied droit, et ainsi de suite".

os relaxamentos), estes que não se opõem mas se entrelaçam em uma renovação constante que afirma concomitantemente, pela lembrança [←] e pela expectativa [→], tanto a vivacidade e poder de transformação do ato perceptivo (processo), como o campo de possibilidades de origem (sistema) operados pelas visadas dos actantes musicais.

Se a forma fundamental do ritmo é a de elã e repouso, elã e repouso não se opõem; o elã assegura a unidade de movimento, mas não cessa de se renovar nos sucessivos repousos: como a atividade, o ritmo, em seus repousos, não só encontra um novo elã que se prolonga de forma contínua, apesar do repouso e dentro do próprio repouso, o impulso anterior, mas encontra, neste novo elã, o próprio elã de sua origem que se regenera ali. E é concebível que a duração [bergsoniana] seja contínua apenas através de suas próprias articulações (BRELET, 1949, p. 286 – tradução e inserção nossa)¹⁵⁵.

Apesar de bastante abstrato, este pensamento aspectual sobre o ritmo está presente em diversas correntes musicológicas e mesmo em propostas de outras áreas. Wallace Berry, no livro *Structural Functions in Music* (1975), apresenta uma ideia muito similar de que os parâmetros ou *quase-figuras* musicais possuem três tendências, *progressão*, *recessão* e *estatismo*, e que um aumento de intensidade (*progressão*) acarreta a tendência ou expectativa de declínio (*recessão*) até um estágio ideal de repouso (*estatismo*), a partir do qual o movimento recomeça, como exemplificado visualmente pelos sinais de dinâmica:



Seguindo este raciocínio, ele chega à conclusão de que há “dissonâncias” e “resoluções” dentro de todos os parâmetros ou *quase-figuras* musicais (BERRY, 1987, p. 13). Para o semiótico que nos lê, é clara a aproximação da ideia de uma “síntese espiritual do ritmo” de Brelet com a proposta de silabação de Saussure, proposta que só passa a receber mais atenção no interior da semiótica a partir dos esquemas tensivos de Zilberberg. Saussure (1916, p. 64-71) vai dizer que podemos analisar as discretizações silábicas a partir de dois constituintes, implosões (>) e explosões (<), que, relacionando-se,

¹⁵⁵ No original, “Si la forme fondamentale du rythme est celle de l’élan et du repos, élan et repos ne s’opposent pas; l’élan assure l’unité du mouvement mais ne cesse de se renouveler dans les repos successifs : comme l’activité, le rythme, en ses repos, non seulement retrouve un nouvel élan qui prolonge d’une manière continue, malgré le repos et au sein du repos même, l’élan antérieur, mais retrouve, en ce nouvel élan, l’élan même de son origine qui s’y régénère. Et l’on conçoit que la durée ne soit continue que par ses articulations mêmes”.

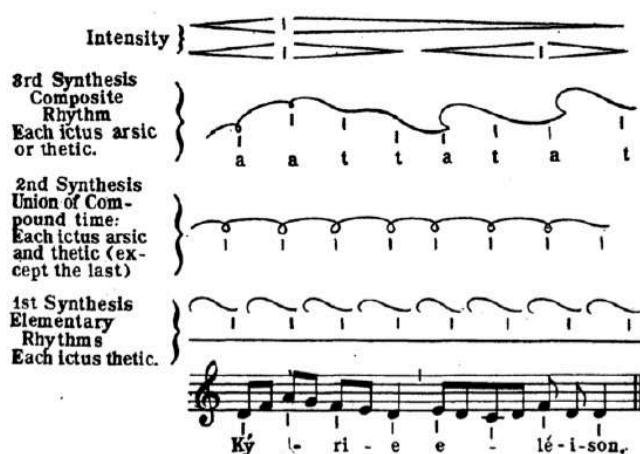
nos dariam os *limites* nas **i) fronteiras silábicas**, o grupo implosivo-explosivo (>|<); e no **ii) efeito de ponto vocálico**, grupo explosivo-implosivo (< >); e os *limiars* no **iii) elo explosivo** (<<); e no **iv) elo implosivo** (>>).

O que é mais importante é que esses constituintes são definidos por suas funções mútuas e contextuais na sequência sonora da linguagem e não pelos fonemas já conhecidos previamente como vogais e consoantes. Saussure ilustra o seu raciocínio demonstrando que a vogal “i” pode exercer a função de soante em “fidalgo” (f^íd^í...), mas pode também operar como consoante em “piegas” (p^íe^íg^í...), já que neste caso a função de soante recai sobre o “e” ou, mais precisamente, sobre o “ε”. No início de “piegas”, encontramos o *elo explosivo* (<<), isto é, uma gradação que conduz à explosão máxima nesse contexto (em “ε”), mas podemos também ter um *elo implosivo* (>>), como acontece na palavra “porta” (p^or^ot^oa^o), que perfaz a gradação contrária em direção ao fechamento máximo. Foram essas micro-orientações indicadas pelo elos, somadas às evoluções entoativas sugeridas pela prótase e pela apódose, que instigaram Zilberberg a propor noções de ascendência e descendência para explicar, no plano de conteúdo, as direções tensivas, do *menos ao mais* e vice-versa (TATIT, 2019c, p. 97)¹⁵⁶.

As análises do ritmo gregoriano, feitas por Dom Gajard¹⁵⁷, se aproximam dessa proposta de silabação de Saussure¹⁵⁸ e acreditamos que a “essência espiritual do ritmo” de

¹⁵⁶ Luiz Tatit é um autor que se vale frequentemente das questões da silabação de Saussure sob a ótica tensiva.

¹⁵⁷ No livro *Notions sur la rythmique grégorienne*, Dom Gajard (1944, p. 33) chega a compor suas “curvas essenciais” que aplicam as três sínteses do ritmo que apresentamos anteriormente: i) ritmo elementar ii) tempo composto e iii) ritmo composto:



¹⁵⁸ Zilberberg faz uma associação entre os pensamentos de Bachelard e Deleuze a partir de uma junção operada pela proposta de silabação de Saussure: “Se a tese de Bachelard é principalmente sintagmática e a de Deleuze, paradigmática, ambos os pontos de vista se completam quando se adota a perspectiva saussuriana, tanto nos “Princípios de Fonologia” quanto em algumas passagens dos *Escritos*. Nesses textos, tudo ocorre como se Saussure estivesse a escuta de Valéry: ‘Trata-se de encontrar a construção (escondida) que identifica um

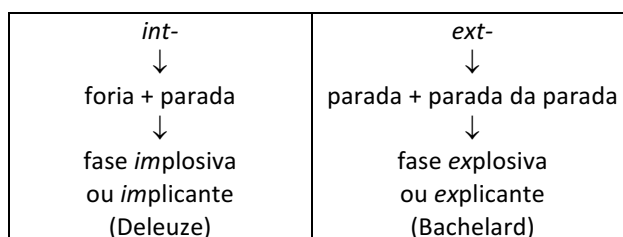
Brelet pode servir para toda espessura de figuras (figurativo e figural) de qualquer obra musical, seja mais recente ou mais antiga, dependendo somente dos diferentes modos que os actantes musicais irão se valer para representar as atualizações ou potencializações gráficas dos ritmos elementares, respectivamente, notações musicais para uma futura interpretação ou transcrições da realização sonoro-musical. O arco tensivo depreendido do *Prelúdio VI*, de Debussy, é uma amostra das movimentações rítmicas elementares da face figural.

Implosões e explosões, *levé* e *posé* ou *elã* e *repousos* para Brelet, *ascendência* e *descendência* de Zilberberg, são elementos rítmicos mínimos que orientam nossas lembranças e esperas, respectivamente, uma memória retrospectiva e uma memória prospectiva (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 126). Esse campo de lembranças e expectativas rítmicas e aspectuais (contínuas e descontínuas) existe no ato perceptivo em realização, a partir desse *ritmo elementar* [$< >$] que está virtualmente latente no que Brelet irá chamar de silêncio “pleno” ou “cheio” que se difere do silêncio “vazio”.

Para nos dar uma imagem fiel disso, a música associa as sonoridades – símbolo do **realizado** e do **atualizado** – ao silêncio, símbolo das **virtualidades** indeterminadas e obscuras, das infinitas **potencialidades** do devir (BRELET, 1946, p. 170 – tradução e marcações nossa)¹⁵⁹.

O silêncio é, portanto, o símbolo da possibilidade – e da liberdade, obreira dos possíveis. O tempo musical, como a nossa duração interior, não é uma forma lógica; e esse silêncio original, ao qual a música não cessa de regressar, exprime a liberdade da sua forma, que, tal como a própria consciência, só existe através de uma criação contínua. Poderíamos dizer que o silêncio é a própria matéria da música, uma vez que nele os sons

mecanismo de produção com uma dada percepção (Valéry, 1973, p. 1283). Esse ‘mecanismo de produção’ é para Saussure o jogo das implosões e das explosões na cadeia fônica, que está no princípio de uma morfogênese que depreende especialmente o ‘ponto vocálico’ e a ‘fronteira silábica’. Quer falamos da *energeia*, da *foria*, do *fluxo* catalisável do ser, quer do ritmo, como fazem Claudel, O. Paz ou Deleuze, um isomorfismo esclarecedor esboça-se pelo fato de retomar uma tensão geradora que ajusta vantajosamente entre si o *int-* e o *ext-*” (ZILBERBERG, 2011, p. 288):



¹⁵⁹ No original, “Et la musique, pour nous en donner une image fidèle, associe aux sonorités — symbole du réalisé el de l’actuel — le silence, symbole des virtualités indéterminées et obscures, des puissances infinies du devenir”.

particulares são resolvidos na possibilidade de todos os sons. Assim, a forma sonora seria como a determinação de um silêncio original onde dormem todas as virtualidades sonoras. Mas a obra perderia o seu sentido sem essa fuga contínua do som para o infinito das suas possibilidades. E dessas possibilidades nasce a **espera**¹⁶⁰, que é a atenção à forma musical e a participação no ato que a engendra. Se o som parece emergir do silêncio, é porque ele só pode nascer do movimento pelo qual, no silêncio, a atividade já se dirigia a ele (BRELET, 1946, p. 170-171 – tradução nossa)¹⁶¹.

No artigo *Musique et Silence* (1946), Brelet, antes mesmo da sua tese sobre o *tempo musical*, compõe uma síntese muito bem-acabada do que será seu entendimento sobre a existência musical, síntese que é expandida e diluída nos três principais livros da autora (1947, 1949 e 1951). Brelet fala da presença de um *silêncio vazio e explícito* de superfície, ligado a perfectividade do fim das “frases” musicais que, por sua vez, nascem de e retornam para um *silêncio pleno e implícito* de profundidade, que está subjacente à toda obra musical, que produz *esperas* a partir das possibilidades musicais estabilizadas e transformadas pela *práxis sonoro-musical* que engendra a participação dos actantes no ato musical.

Mas há dois tipos de silêncio: o que deve permanecer vazio e o que deve ser preenchido. O espaço virtual e silencioso sobre o qual a melodia desenha a sua forma deve permanecer implícito. Como Riemann demonstrou, a melodia molda a indivisibilidade e unidade de seu movimento nessa continuidade espacial primitiva, que a própria melodia implica e pressupõe. No entanto, nos silêncios que separam as várias melodias, as várias frases de uma obra, o espaço sonoro é interrompido, pois ele já não deve unir, mas separar. Dessa forma, realiza-se um silêncio vazio que não mais sustenta um espaço sonoro virtual – para que a melodia que vai se esmaecendo possa se concluir e fechar-se sobre si mesma (BRELET, 1946, p. 171)¹⁶².

¹⁶⁰ A ideia de *espera* ou *expectativa* é uma das vias mais interessantes para aproximar o pensamento de Brelet com as propostas musicológicas de Leonard B. Meyer e os desdobramentos do nível narrativo de Greimas.

¹⁶¹ No original, “Le silence est donc le symbole de la possibilité — et de la liberté, ouvrière des possibles. Le temps musical, comme notre durée intérieure, n'est pas une forme logique ; et ce silence originel auquel la musique ne cesse de revenir, exprime la liberté même de sa forme qui, comme la conscience même, n'existe que par une création continuée. On pourrait dire que le silence est la matière même de la musique, puisqu'en lui les sons particuliers se résolvent en la possibilité de tous les sons. Ainsi la forme sonore serait-elle comme la détermination d'un silence originaire où sommeilleraient toutes les virtualités sonores. Mais elle perdrait son sens sans cette évocation continue du son vers l'infini de ses possibles. Car en eux naît l'attente, qui est attention à la forme musicale et participation à l'acte qui l'engendra. Si le son semble surgir du silence, c'est qu'il ne peut naître en effet que du mouvement par lequel, dans le silence, l'activité s'orientait déjà vers lui”.

¹⁶² No original, “Mais il est deux sortes de silences : celui qui doit rester vide et celui qui doit être comblé. L'espace virtuel et silencieux sur lequel la mélodie dessine sa forme doit rester sous-entendu : comme l'a montré Riemann, c'est en cette continuité spatiale primitive qu'elle implique et présuppose que la mélodie puise l'indivisibilité et l'unité de son mouvement. Mais en les silences qui séparent les diverses mélodies, les diverses phrases d'une

O que nos parece fundamental no pensamento de Brelet é que os *possíveis musicais*, como, por exemplo, a *forma fundamental do ritmo – subir e descer, elãs e repousos* [$\langle \rangle$] – possuem uma existência *fora do tempo*, enquanto categoria paradigmática do *sistema*, mas também *no tempo*, enquanto categoria sintagmática do *processo*, ou seja, o *silêncio “pleno”* e implícito aponta tanto para uma ausência presentificada como para os “*vestígios*” de uma ausência ausente, como dirá Zilberberg: “o paradigmático [do sistema puro e fora do tempo] é apenas um vestígio” (2011, p. 13 – inserção nossa). Vamos trazer a evolução do pensamento de Iannis Xenakis sobre o *tempo musical* e ver como a interação entre suas *álgebras temporais* (*hors-temps*, *en-temps* e *temporelle*) nos apresenta um mecanismo operacional das existências musicais. Nosso objetivo, com a mescla dos pensamentos desses três autores, é aproximar áreas e oferecer uma operacionalidade para as mais diversas existências dos sujeitos musicais no interior e nos contatos da enunciação musical com outras enunciações, mas, ao mesmo tempo, queremos redescobrir e divulgar a força das propostas de Brelet, mesmo que a construção da objetividade analítica seja adiada um pouco.

$\langle \ddot{Y} \rangle$

As ideias sobre o *tempo musical*¹⁶³ de Xenakis se ligam diretamente à existência musical e estão mais bem apresentadas em três escritos: *Trois poles de condensation* (1962), *Vers une Métamusique* (1967) e *Sur le temps* (1988)¹⁶⁴. Nos dois primeiros, Xenakis parece mais focado na busca pelos elementos mínimos dos sistemas musicais, i. e., as categorias musicais que ocupariam um espaço sem tempo, o arcabouço do *hors temps*. Em *Vers une Métamusique*, ele chega a apresentar hierarquias com níveis bem definidos no campo das alturas musicais do sistema da Música Antiga e da Música Bizantina. Nesse primeiro

œuvre, l'espace sonore s'interrompt : car il ne doit plus relier mais séparer. Ainsi se réalise un silence vide que ne sous-tend plus un espace sonore virtuel — afin que la mélodie qui s'éteint puisse s'achever et se refermer sur elle-même”.

¹⁶³ Há diversos outros autores que trabalharam com as álgebras temporais de Xenakis. No Brasil, vale conhecer o artigo *Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX* de Silvio Ferraz (2014) e a dissertação *O tempo e sua reflexão a partir da obra de Iannis Xenakis* de Danilo Rossetti (2012).

¹⁶⁴ Há outras aparições menos marcadas, como no artigo *La voie de la recherche et de la question* de 1965. Parte do que apresentaremos a seguir foi publicado em *Musical Enunciation: the modes of temporal existence in Iannis Xenakis*, presente nos anais do *Xenakis 22: Centenary International Symposium* de 2022.

momento, entendemos que o pensamento do autor pode facilmente se relacionar com a ideia de que a enunciação musical é o ato de colocação de um dado *sistema* em uso, em *processo* (BENVENISTE, 1966) (GREIMAS e COURTÉS, 2008) (FIORIN, 2016). Em *Sur le temps* (1988), Xenakis ainda se questiona sobre um espaço sem tempo, um *hors-temps* que funciona como um arcabouço ou campo de possibilidades de uma topologia vetorial e musical – como sistemas afinações, escalas, modos, arquiteturas de fuga, algoritmos matemáticos para gerar sons etc. – a serem atualizadas e realizadas temporalmente (*en-temps*). No entanto, o autor inverte sua descrição do encadeamento das *álgebras temporais*, ao invés de ir do *sistema* ao *processo*, vai do *processo* ao *sistema*, e passa a dar mais visibilidade às questões da memória. Vamos entender como isso se dá e, ao mesmo tempo, apresentar as permeabilidades com os modos de existência previstos pela abordagem tensiva.

Como declinação direta das modulações da **profundidade** da *presença* (plenitude realizada, falta atualizada, inanidade potencializada e vacuidade virtualizada), a *existência enunciativa* diz respeito ao ato dinâmico e sempre renovado que faz da enunciação a instância de mediação entre os elementos dos sistemas e seus usos nas sociedades: “a articulação semiótica mínima é a que confronta o *próximo*, para a presença realizada, e o *distante*, para a presença virtualizada” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 126). Para termos clareza sobre as questões da existência, é importante entendermos a distinção entre *sistema* e *processo* (HJELMSLEV, 2009), razoavelmente conhecida no campo geral das ciências, e a sua renovação tensiva a partir do conceito de *práxis enunciativa* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 171-202). Não sabemos se Xenakis chegou a ter contato com a teoria glossemática desenvolvida pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev nos anos 1940. Fazemos esse paralelo, pois a diferença entre *hors-temps* e *en-temps* do compositor grego se aproxima muito da distinção entre *sistema* e *processo* proposta por Hjelmslev.

A lei estocástica serviu para Xenakis vislumbrar uma composição em que a forma musical fosse “baseada em um número mínimo de restrições lógicas, um número mínimo de relações entre os acontecimentos sonoros” (XENAKIS, 1971, p. 31 – tradução nossa)¹⁶⁵. Na mesma direção, Hjelmslev dirá que “a todo *processo* corresponde um *sistema* que

¹⁶⁵ No original, “Basée sur un nombre minimum de contraintes logiques, un nombre minimum de relations entre les événements sonores”.

permite analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas” (HJELMSLEV, 2009, p. 8). Apesar dos objetivos pragmáticos dos dois autores serem diametralmente opostos, um em direção à invenção, e outro à interpretação e análise, ambos estão em busca das **correlações** mínimas que compõem as dependências ou funções entre os elementos de um dado *sistema* virtual que podem ser alcançadas, na interpretação e na invenção, pelas **relações** contidas em um *processo* realizado, como é o caso do canto das cigarras trazido por Xenakis (1971, p. 26), como exemplo de um objeto sonoro realizado e passível de ser “reapresentado” e variado a partir de um mínimo de regras musicais. Vamos nos valer de uma certa vantagem (ou talvez desvantagem?) “algorítmica” e lógica¹⁶⁶ da teoria glossemática de Hjelmslev para apresentar duas definições mais concisas de *sistema* e *processo*:

Df. 9. Um PROCESSO é uma hierarquia relacional. -- opp Df 11 SISTEMA (HJELMSLEV, 1975, p. 5 – tradução nossa)¹⁶⁷.

Df. 11. Um SISTEMA é uma hierarquia correlacional. -- opp Df 9 PROCESSO. -- Df 311 SISTEMA-GERAL, Df 312 ESQUEMA (HJELMSLEV, 1975, p. 5 – tradução nossa)¹⁶⁸.

Uma outra distinção, essencial para a teoria da linguagem, é a existente entre a função “e...e”, ou “conjunção” [hierarquia relacional], e a função “ou...ou” ou “disjunção” [hierarquia correlacional]. É sobre esta distinção que se baseia a distinção entre processo e sistema: no processo, no texto, encontra-se um e... e, uma conjunção, ou uma coexistência entre os fúntivos que dela participam. No sistema, pelo contrário, existe um ou... ou, uma disjunção ou uma alternância entre os fúntivos que dele participam (HJELMSLEV, 2009, 41-42 – inserções nossas).

A primeira questão de Xenakis em *Sur le temps*, sobre a existência de um “espaço livre da tutela do tempo” (1994, p. 96 – tradução nossa)¹⁶⁹, é o cerne da descrição de um sistema musical. Para os actantes musicais, é corriqueiro falar sobre as estruturas ou os sistemas musicais que edificam a linguagem musical, sejam eles “naturais”, frutos de uma

¹⁶⁶ O sentido de *lógico* aqui não se remete à lógica clássica dos encadeamentos implicativos da inteligibilidade. A teoria glossemática de Hjelmslev procura, a partir de uma inspiração lógico-matemática, identificar uma *sub-lógica* ou uma *pré-lógica* que resulta, em última instância, em oposições ou correlações participativas que se afastam de uma lógica binarista.

¹⁶⁷ Df. 9. A PROCESS is a Relational Hierarchy. -- opp Df 11 SYSTEM (HJELMSLEV, 1975, p. 5).

¹⁶⁸ Df. 11. A SYSTEM is a Correlational Hierarchy. -- opp Df 9 PROCESS. -- Df 311 GENERAL-SYSTEM, Df 312 SCHEMA (HJELMSLEV, 1975, p. 5).

¹⁶⁹ No original, “l’espace affranchi de la tutelle du temps”.

transformação diacrônica, histórica e coletiva, e/ou “artificiais”, resultados de uma proposição individual. Podemos pensar no sistema dodecafônico de Schönberg que ocupa um lugar híbrido nessa qualificação entre natural e artificial, pois, como aponta Xenakis, o compositor austríaco “não tinha razão, [...], para introduzir uma ordem temporal nos doze sons e, por consequência, reforjar uma estrutura polifônica, pura, é claro, mas ultrapassada” (1971, p. 28 – tradução nossa)¹⁷⁰. Com isso, Xenakis, na época de *Trois poles de condensation* (1962) e *Vers une Métamusique* (1967), quis dar um passo a mais em direção às mínimas premissas de um sistema musical que seria descrito a partir de leis estocásticas. Portanto, Xenakis distingue muito bem o processo *en-temps* do sistema musical *hors-temps*. No primeiro, as sonoridades realizadas coexistem em uma cadeia sintagmática que é apreensível no tempo da percepção fenomenológica e, no segundo, alternam-se e sobrepõem-se topológica e vetorialmente esquemas paradigmáticos virtuais, como categorias de afinação, de alturas, de “intensidade”, de durações, de combinações timbrísticas, de sobreposições de camadas sonoras, de projeções acústicas no espaço etc.

Ou ainda, a categoria *no-tempo* consiste na tradução das estruturas *fora-do-tempo* para a linguagem musical, visa a colocar estas estruturas no tempo, ou seja, definir ritmos, escalas, harmonias, acordes, séries dodecafônicas etc. (ROSSETI, 2012, p. 13).

Ou seja, de um espaço totalmente sem tempo, ou de tempo totalmente reversível, passamos a um tempo em que a memória se faz presente na forma de hábito (FERRAZ, 2014, p. 16).

O período de 26 anos entre os textos de Xenakis não deixa de revelar certas metamorfoses no modo como o compositor apresenta as suas álgebras temporais. A transformação que acreditamos ser de fato relevante é a diferença entre duas **direções** (existenciais) com que a álgebra *temporelle* atua na interação entre *hors-temps* (sistema) e *en-temps* (processo). Essa distinção será fundamental para entendermos a enunciação musical a partir da práxis sonoro-musical.

Vamos falar da primeira direção: em *Vers une Métamusique* (1967), a categoria *temporelle* age para atualizar temporalmente e realizar *en-temps* os esquemas mínimos do

¹⁷⁰ No original, “Or, Schönberg n’avait aucune raison, [...], de réintroduire un ordre temporel dans les douze sons et par conséquent de reforger une structure polyphonique, pure bien sûr, mais surannée”.

sistema musical. Xenakis chega a dizer que “uma melodia ou um acorde [*en-temps*] em uma determinada gama é composta a partir de relações da categoria *hors-temps* com a categoria *temporelle*” (XENAKIS, 1971, p. 42 – tradução, inserção e marcação nossas)¹⁷¹. Nesse artigo, o compositor apresenta alguns sistemas musicais históricos, como o antigo e o bizantino, a partir de uma classificação hierarquizada em níveis (primeiro, segundo, terceiro etc.) dos esquemas *hors-temps*.

Em *Trois Poles de Condensation* (1962), o compositor chega a propor um encadeamento para essa primeira direção:

- a) Assim, uma composição musical pode ser vista primeiro do ponto de vista das operações e relações fundamentais, *independentes* do tempo, que chamaremos de *estrutura lógica* ou *algébrica hors-temps*.
- b) Em segundo lugar, uma composição musical, examinada do ponto de vista temporal, mostra que os eventos sonoros criam durações no eixo do tempo que formam um conjunto com estruturas grupais interligadas. Este conjunto é estruturado com a ajuda de uma *álgebra temporelle* que é independente da *álgebra hors-temps*.
- c) Finalmente, uma composição musical pode ser examinada do ponto de vista da correspondência entre sua *álgebra hors-temps* e sua *álgebra temporelle*. Obtemos a terceira estrutura fundamental, a estrutura *algébrica en-temps* (XENAKIS, 1971, p. 36-37 – tradução nossa)¹⁷².

A segunda direção é mais presente em *Sur le temps* (1988). Na tentativa de axiomatizar estruturas *temporelles no hors-temps*, Xenakis parte da força primordial da percepção temporal: a separabilidade (ou a diferença, a descontinuidade, a separação etc.). Portanto, ele parte da noção de anterioridade perceptiva causada pela descontinuidade temporal, sem a qual o fluxo do tempo não seria percebível, para depreender o sistema musical a partir dos traços musicais retidos pela memória. Na citação abaixo, Xenakis marca inclusive as operações que configuram a primeira e a segunda direção, respectivamente,

¹⁷¹ No original, “Une melodie ou un accord sur une gamme donnée sont faits de relations de la catégorie hors-temps avec la catégorie temporelle”.

¹⁷² No original, “a) Ainsi une composition musicale peut être vue d’abord sous l’angle d’opérations et relation fondamentales, indépendantes du temps, que nous appellerons *structure logique* ou *algébrique hors-temps*. b) Ensuite une composition musicale examinée du point de vue temporel montre que les événements sonores créent, sur l’axe du temps, des durées qui forment un ensemble muni de structures de groupe abélien. Cet ensemble est structuré à l’aide d’une *algèbre temporelle* indépendante de l’*algèbre hors-temps*. c) Enfin, une composition musicale peut être examinée du point de vue de la correspondance entre son *algèbre hors-temps* et son *algèbre temporelle*. Nous obtenons la troisième structure fondamentale, la structure *algébrique en-temps*”.

de decomposições paradigmáticas (“desacumulação”) e de composição sintagmática (“acumulação”).

1. Percebemos eventos separáveis
2. Graças à separabilidade, estes eventos podem ser assimilados a pontos-repetições [temporelles] no fluxo do tempo, pontos esses que são instantaneamente içados para *hors-temps* por seu traço em nossa memória
3. A comparação dos pontos-traços nos permite atribuir-lhes distâncias (intervalos, durações). Uma distância, traduzida espacialmente, pode ser considerada como um deslocamento, um passo, um salto de um ponto a outro, um salto intemporal, uma distância espacial.
4. É possível repetir, para ligar os referidos passos.
5. Há duas orientações possíveis nas iterações, uma por acumulação de etapas, a outra por desacumulação (XENAKIS, 1994, p. 101-102 – tradução e inserção nossas)¹⁷³.

É a partir desse modo bidirecional de pensar a categoria *temporelle* que os eventos *en-temps* passam a ser acontecimentos complexos que podem ser compostos (1ª direção) ou depreendidos (2ª direção) na relação entre esquemas *hors-temps* e conjuntos *temporelles* de estruturas grupais interligadas. Desse modo, é a categoria ou álgebra *temporelle* que, para Xenakis, faz a passagem do *sistema* (*hors-temps*) para o *processo* (*en-temps*) e vice-versa. Se nos permitirmos uma pequena delicadeza, podemos perceber que as duas direções já estavam subjacentes em uma das citações do autor que trouxemos anteriormente: uma forma musical [temporelle] “baseada em um número mínimo de restrições lógicas [*hors-temps* → *en-temps*], um número mínimo de relações entre os acontecimentos sonoros [*en-temps* → *hors-temps*]” (XENAKIS, 1971, p. 31 – inserções nossas).

Enfim, chegamos ao ponto nevrálgico da mescla entre as álgebras temporais e os modos de existência semióticos: a categoria *temporelle* é diretamente associável à enunciação enquanto *práxis enunciativa* que faz a mediação entre *sistema* e *processo*. Ainda há alguns detalhes para que essa associação seja mais robusta, por isso, precisamos

¹⁷³ No original, “1. Nous percevons des événements séparables; 2. Grâce à la séparabilité, ces événements peuvent être assimilés à des points-repères dans le flux du temps, lesquels points sont instantanément hissés hors le temps grâce à leur trace dans notre mémoire; 3. La comparaison des points-traces permet de leur assigner des distances (des intervalles, des durées). Une distance, traduite spatialement, peut être considérée comme le déplacement, le pas, le saut d’un point à un autre point, un saut intemporel, une distance spatiale; 4. Il est possible de répéter, d’enchaîner lesdits pas; 5. Il y a deux orientations possibles dans les itérations, une par accumulation des pas, l’autre par dé-accumulation”.

entender agora como as duas direções que apresentamos compõem um movimento cíclico com base nas *transformações elementares* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 137-138) da existência semiótica: *virtualização, atualização, realização e potencialização*.

2.2.1 A ilusão cíclica

Há uma peculiaridade muito comum nos modos de existência das artes quando um dos enunciados ou textos finais é uma performance realizada ao vivo: a sua segmentação e a sua intrínseca coletividade. Ou seja, as artes performáticas possuem actantes que realizam etapas distintas na narratividade da enunciação, que acabam por explicitar a segmentação da passagem do *sistema (hors-temp)* ao *processo (en-temps)* e vice-versa. Iniciaremos uma apresentação de um possível programa narrativo de base que compõe uma forma cíclica que se ancora na enunciação em ato do enunciador-musicista com o enunciatário-ouvinte. Com isso, poderemos segmentar as etapas existenciais e entendê-las como programas narrativos de uso que predicam cada cenário interno da existência musical: etapas de criação, de montagem, de interpretação, de performance, de escuta etc.

Para um exemplo simples, tomemos apenas o texto *performance musical ao vivo* de um conjunto instrumental qualquer como um texto realizado, tendo em vista a presença canônica de atores particulares que recobrem os actantes compositor, intérprete e ouvinte. Na narrativização cíclica da enunciação, ou nas duas direções que a álgebra *temporelle* mobiliza, o compositor costuma *atualizar (temporellement¹⁷⁴)* em *partitura* ou representação gráfica qualquer um conjunto de elementos musicais de um sistema *virtualizado* que é mais ou menos estabilizado pela *práxis sonoro-musical*. Os elementos dessa partitura serão interpretados, “traduzidos” e *realizados* sonoramente pelos intérpretes para ouvintes em um ato performático. Na realização (*en-temps*) do enunciado *performance ao vivo*, podemos falar com mais clareza da relação entre enunciador-musicista e enunciatário-ouvinte em ato: as figuras sonoro-musicais são postas em memória pelo sujeito da enunciação musical (enunciador-musicista e enunciatário-ouvinte) na etapa de *potencialização (temporelle)* que retroalimenta o sistema musical, ou como diz

¹⁷⁴ Em *Trois poles de condensation* (1962), Xenakis se preocupa mais com a primeira direção da álgebra *temporelle* e especificamente com o programa de uso operado pelo actante compositor. É por isso que ele vai abordar as questões do determinismo e do indeterminismo nos processos composicionais.

Xenakis: “são instantaneamente içados para *hors-temps* por seu traço em nossa memória” (1991, 102 – tradução nossa)¹⁷⁵.

Essa ciclicidade canônica da existência musical, que acreditamos ser pacífica para a musicologia em geral, sofre uma sintetização por outras duas práticas musicais artísticas que também são bem estabilizadas na enunciação musical: a *improvisação* e a *música acusmática*. Ambas produzem uma emancipação dos actantes intérprete e compositor nesse ciclo existencial. De um lado, o actante improvisador-intérprete se vale do seu instrumento musical para fazer a passagem direta do sistema ao processo, sem a intermediação do actante compositor. É comum dizer que ele toca e compõe em ato. De outro lado, o compositor de música acusmática se vale da prótese-instrumento-musical computador+difusores para transportar sua composição e interpretação sonora, em ato ou pré-composta, diretamente à realização, sem que haja uma intermediação de intérpretes. É importante fazer uma ressalva de que as práticas mais “puras” de improvisação e composição acusmática sincretizam as funções actanciais do compositor e intérprete, anulando uma em função da outra, o que é diferente de um ator musical recobrir as duas funções ao mesmo tempo. Ou seja, um determinado ator particular pode compor uma obra e depois executá-la em uma performance musical, já o improvisador¹⁷⁶ e o compositor acusmático prescindem dessas duas etapas existenciais segmentadas e atualizam e realizam as figuras musicais ao mesmo tempo. Logo, traremos mais detalhes sobre as diferenças dessas práticas musicais canônicas. Nosso objetivo atual é esclarecer como a passagem e a interação entre as álgebras *hors-temps* (sistema) e *en-temps* (processo) compõem a existência musical.

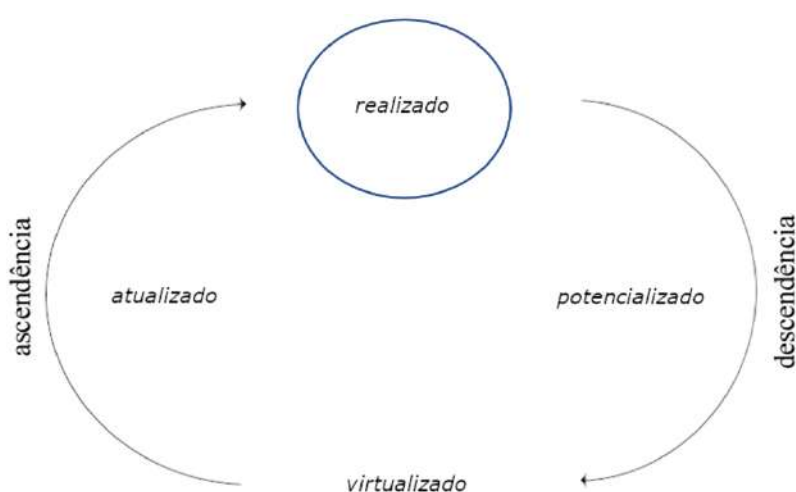
Veremos que, a depender da escolha do enunciado ou texto musical em foco, seja para fins de invenção ou de interpretação, pode haver diferenças na narrativização e na própria configuração da existência musical. Mas, antes, há duas distinções que se fazem necessárias para que nossa proposta de aproximação entre os silêncios de Brelet, as álgebras temporais de Xenakis e os modos de existência tensivos ganhe mais corpo: i) a diferença entre temporalidade perceptiva e encadeamento existencial; ii) e a distinção e interdependência entre sistema virtual e sistema virtualizado:

¹⁷⁵ No original, “sont instantanément hissés hors le temps grâce à leur trace dans notre mémoire”.

¹⁷⁶ Como sugestão de Rogério Costa, membro da banca de defesa, o improvisador pode receber o nome de *performer*, o que o diferencia do actante *intérprete* que está definido pela sua interação e diferença com os outros dois actantes centrais da enunciação musical, *compositor* e *ouvinte*.

i) a temporalidade perceptiva, sob à ótica tensiva, diz respeito à apreensão sensível e inteligível no fluxo do tempo fenomenológico, ou seja, a percepção das relações entre os acontecimentos sonoros e musicais *en-temps* em um “*extended present*”¹⁷⁷ (TEXEIRA e FERRAZ, 2019, p. 500). Diferentemente, o encadeamento existencial diz respeito, nesta proposta, à sequencialização e segmentação cíclica e coletiva do percurso de transformação elementar da existência musical (Fig. 24):

Fig. 28: Ciclo dos modos de existência.



Fonte: Elaboração própria a partir de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 135).

ii) um dos principais ganhos da abordagem tensiva (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001) (ZILBERBERG, 2011) é compreender que os esquemas paradigmáticos que estruturam um sistema puro (*hors-temps*) são como se fossem vestígios, fósseis ou fotografias de uma memória coletiva que podem ser depreendidos a partir das operações individuais e coletivas que compõem os textos realizados. Com isso:

¹⁷⁷ No artigo *The performance of time (or the time musical performance)* (2019), de William Texeira e Silvio Ferraz, há uma ideia de que a apreensão do fluxo temporal na performance musical em ato “demands another sense of time, an *extended present* where the whole being is applied in the actualization of a musical action between movement and sound and, at the same time, connects these movements and sounds to those just produced, already anticipating and planning the next technical step, listening internally to the next time or the next attack. [...]. All these movements happen simultaneously, like an energy that rationalization cannot contain. It is indeed a dilation of the present that promotes the synthesis of past and future in the performative act (TEXEIRA e FERRAZ, 2019, p. 500).

convém provavelmente distinguir o “virtual”, puro pressuposto sistêmico do discurso, e o “virtualizado”, obtido por desprendimento de um praxema; do ponto de vista da análise discursiva, porém, esses dois modos se superpõem de maneira exata, na medida em que - memória da coletividade (sistema virtual) ou memória das operações do discurso (grandezas virtualizadas) - ambos aparecem como a memória da práxis enunciativa (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 175).

Vê-se, portanto, que ‘ao fim e ao cabo’ as identidades paradigmáticas são...sintagmáticas; o paradigmático é apenas um vestígio (ZILBERBERG, 2011, p. 13).

Ao borrar as fronteiras entre sistema e processo, podemos pensar um sistema virtualizado dinamicamente pela *práxis sonoro-musical*, operada a todo momento pela memória coletiva dos usos, que nos conecta diretamente ao *silêncio pleno e implícito* de Brelet que está subjacente à toda obra musical, na medida em que há uma latência dos esquemas sistemáticos mais estabilizados ou menos estabilizados em nossos atos de invenção e interpretação. É a partir dessa camada silenciosa subjacente à obra musical que se cria as esperas e expectativas no campo de presença perceptivo do sujeito musical, sejam esquemas da enunciação musical (presença e existência dos atores e actantes), sejam categorias de figuras musicais de expressão e de conteúdo.

Neste ponto há uma virada essencial. Se tomarmos as categorias temporais discutidas por Xenakis a partir do ponto de vista da abordagem tensiva, temos que assumir que *hors-temps* possui uma bifurcação entre *virtual* e *virtualizado*, o que implica na diferença entre os vestígios paradigmáticos de um *ur-sistema* (FUBINI, 2019, p. 57) da linguagem musical e as operações paradigmáticas advindas do uso nas distintas culturas musicais, que conferem certa dinamicidade sistêmica relativa às mudanças e variações decorrentes da relação entre os acontecimentos sonoros realizados *en-temps*. Em suma, esse ponto de vista assume nem a origem, nem o fim dos sistemas e processos, mas sim, o curso das transformações contínuas dos sistemas e processos musicais. Nossa escolha epistemológica faz com que a álgebra *temporelle* ganhe um papel fundamental para o funcionamento da existência musical, já que é ela que põe em curso o ciclo ou o *devoir* existencial dos sujeitos musicais.

Uma prova clara de que a categoria *temporelle* é a “cola” das álgebras de Xenakis é o segundo polo de condensação (1971, p. 33-35) proposto pelo compositor: as cadeias markovianas. O cálculo da probabilidade de um evento sonoro acontecer após um outro

não diz respeito exclusivamente à modelização das relações sonoras *en-temps*, (como reproduzir o som das cigarras a partir de um mínimo de regras musicais), ou às construções sonoras que seguem implicativamente as probabilidades compostas (a invenção a priori de cadeias markovianas), mas, sim, ao processo de alimentação e retroalimentação que podem mudar ou variar em ato os índices de probabilidade das cadeias markovianas. No fundo, é como o funcionamento de um algoritmo de inteligência artificial que nos persegue nas redes sociais, a partir do momento em que damos atenção a uma nova coisa.

Outra questão que comprova a dinamicidade dos sistemas musicais é a seção intitulada “degradação progressiva das estruturas *hors-temps*”, presente no *Vers une Métamusique* (1971, 58-9). Apesar do tom de lamentação em relação às transformações ou “empobrecimentos” (XENAKIS, 1971, p. 59) que o sistema da música ocidental sofreu a partir da baixa idade média, Xenakis descreve as etapas de mudança dos sistemas musicais, que acabam por enfatizar a forma de variação que possui a categoria *temporelle*. Para Xenakis, o empobrecimento da música do ocidente diz respeito ao esquecimento e a sintetização das categorias paradigmáticas que compõem o sistema musical em uso na linha histórica.

Por fim, resta indicarmos que as flechas curvas da Fig. 24 correspondem, no campo de presença do sujeito da enunciação, às duas direções tensivas, *ascendente* e *descendente*, que queremos associar às duas direções *temporelles* que encontramos em Xenakis (1962, 1967 e 1988). Essas direções ou operações remetem às *transformações elementares* da existência enunciativa, propostas pela abordagem tensiva, e constituem, em concordância direta com a forma “*prosódica*” *elementar do ritmo* de Brelet (1949, p. 284), uma espécie de “*sintaxe-prosódica*” da existência (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 135):

<i>prótase</i>	< >	<i>apódose</i>
<i>do sistema ao processo</i>		<i>do processo ao sistema</i>

i) [***prótase***] as operações *ascendentes*, pelas quais as formas são convocadas visando à manifestação:

- Virtualização → Atualização [Virt. → At.] representa a *emergência* de uma forma;
- Atualização → Realização [At. → Real.] descreve seu *aparecimento*;

ii) [*apódose*] as operações *descendentes*, pelas quais as formas são implicitadas, estocadas em memória, ou até mesmo apagadas e esquecidas.

- Realização → Potencialização [*Real.* → *Pot.*] é a condição de *declínio* de uma forma num discurso particular e, eventualmente, sua fixação no uso enquanto praxema pontencial;
- Potencialização → Virtualização [*Pot.* → *Virt.*] descreve o *desaparecimento* de uma forma (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 186).

Se o objetivo de uma investigação for o de descrever ou inventar o cenário interno de um processo criativo, estaríamos no âmbito da *emergência* [*Virt.* → *At.*] de uma forma musical, etapa canonicamente encadeada pelo actante compositor e muitas vezes concretizada materialmente a partir de uma representação gráfica e visual qualquer. Já o *aparecimento* [*At.* → *Real.*] e a realização sonora propriamente dita, ou seja, um estudo sobre as escolhas interpretativas de uma partitura já atualizada, são operados tradicionalmente pelo actante intérprete, que age tal como os tradutores, pois interpretam um texto de partida, a *partitura*, para realizar um outro de chegada, a *performance musical*. Esses são os dois campos mais bem explorados pela musicologia *lato sensu*.

Se a intenção é observar como os efeitos perceptivos de uma obra já realizada são armazenados na memória do musicista e do ouvinte (enunciador e enunciatário) nas obras musicais, leva-se em conta o *declínio* [*Real.* → *Pot.*] ou impacto daquela forma musical. Luiz Tatit (2019c, p. 144-147) propõe uma diferença gradativa entre potencialização *tônica* e *átônica* e assim podemos diferenciar uma memória de maior ou menor tonicidade. Na memória *tônica*, a surpresa subverte uma, algumas ou todas as características mnésicas de um sistema musical. Na *átônica*, algumas ou todas as características mnésicas de um sistema musical são confirmadas. É nessa etapa que se estuda as revoluções ou grandes viradas provocadas por obras ou movimentos musicais específicos. O *desaparecimento* [*Pot.* → *Virt.*] de uma forma musical diz respeito à volta das figuras já armazenadas, com mais ou menos tonicidade, em nossa memória ao sistema musical virtualizado. Nessa etapa, podemos estudar com mais detalhes as mudanças e variações sistêmicas da linguagem musical.

Se o objetivo for o de entender a percepção sensível e inteligível (ou a *enunciação*) *em ato*, naquele estado que Teixeira e Ferraz chamam de “*extended present*” (2019, p. 500),

basta transportar todo esse mecanismo da existência para a complexidade do ato musical, ou seja, neste caso, as direções deixam de ser sequenciais e passam a ser coexistentes. Logo veremos como isso se transforma no que chamamos nesta tese de *espessura da existência musical*.

Mesmo que ainda haja detalhes a serem explorados, a partir de textos e práticas musicais específicas, temos um primeiro modelo de encadeamento da existência musical que é operado por uma *práxis*¹⁷⁸ *sonoro-musical* que se insere em um tempo vivido coletivamente. Para ligarmos as existências musicais com a primeira seção desse capítulo, podemos encontrar diversos *acordos musicais* em cada programa de uso interno ao programa de base geral e cíclico, ou seja, as tensões entre *confiança* e *crença* que os actantes musicais manifestam sensível e inteligivelmente nos mais distintos tipos de cenários enunciativos.

Vale um pequeno alerta sobre os actantes que se ocupam das direções existenciais que apresentamos. Fizemos uma divisão entre os papéis enunciativos dos compositores, intérpretes e ouvintes apenas para fins didáticos. Quem opera toda a movimentação cíclica é o *sujeito coletivo da enunciação musical*, portanto, *enunciador-musicista* e *enunciatário-ouvinte* ao mesmo tempo. Um compositor sempre compõe algo pensando em um ouvinte em potencial, que pode, inclusive, ser a imagem que ele tem de si próprio, e o mesmo vale para o intérprete. Desse modo, o enunciatário não está presente apenas na realização da obra, mas, de fato, desde a primeira etapa da existência musical, a *emergência* da forma musical.

Outro detalhe interessante é que acreditamos que a hibridização da enunciação musical com outras enunciações artísticas passa não apenas pelo contato de figuras (cênicas, visuais, somáticas etc.) que fazem parte de outras linguagens e práticas artísticas, mas também, e talvez principalmente, pelas permeabilidades e subversões dos programas de base e de uso, a ciclicidade completa e suas segmentações, da narrativização existencial.

¹⁷⁸ Fontanille aponta que “A práxis enunciativa foi definida há cerca de trinta anos (Greimas e Fontanille (1991), Bertrand (1993), Fontanille e Zilberberg (1998)) como compreendendo todas as operações que, por meio de uma apropriação do sistema das estruturas profundas da narratividade, produzem configurações semióticas suficientemente estabilizadas para se colocarem à disposição de outros usos, as quais são apreendidas, por essa mesma razão, num movimento constante de remodelação das formas. [...]. A práxis enunciativa implica assim cadeias de operações, organizadas no tempo coletivo, e uma capacidade de criação e de renovação na produção das figuras do sentido, sob a coerção de condições culturais” (FONTANILLE, 2017, p. 986).

Na próxima seção fecharemos nosso raciocínio com a ideia de que a enunciação musical, como um todo, depende de arranjos compartilhados coletivamente de uma *espessura da existência musical*. Com isso, saímos da ciclicidade existencial para uma proposta de coexistência dos modos de existência, já presente no *silêncio “pleno” e implícito* de Brelet, que mobilizam de modos diferentes os enunciados e textos musicais.

2.2.2 Espessura da existência



Para a abordagem tensiva, a *presença* é sempre pensada em graus de vivência, da plenitude máxima à maior vacuidade. Isso implica que o enunciado ganhe uma **profundidade** enunciativa: o enunciado-objeto está mais próximo e íntimo ou mais afastado e distante, a partir do ponto de vista que conforma o *campo de presença*, ou campo perceptivo, do sujeito da enunciação. Essa gradação é intimamente relacionada aos *modos de existência*. Dessa maneira, as direções cíclicas são pensadas como uma profundidade existencial que opera a partir de um regime de dominâncias ou de uma *espessura* que sobrepõe os modos *virtualizado, atualizado, realizado e potencializado*.

A semiose é, dessa maneira, tanto tensão quanto competição. E os cenários de manifestação [realização] apresentam processos concorrentes na profundidade dos modos de existência: em um mesmo segmento da manifestação, coexistiriam as semioses virtuais, potenciais e atuais (FONTANILLE, 2017a, p. 213 tradução e inserção nossa)¹⁷⁹.

A estrutura intencional subjacente à prática discursiva seria, portanto, *estratificada em numerosos modos de existência*: em um mesmo segmento da cadeia do discurso, coexistiriam visadas intencionais de diferentes estatutos, visadas de *virtualização, potencialização e atualização*. Uma visada de *virtualização* é simplesmente da ordem do *possível* (alética): geralmente disponível, mas sem exercer nenhuma pressão quanto à manifestação discursiva. Uma visada da *potencialização* é da ordem do *potestativo*: não somente está disponível, mas também exerce uma pressão para vir à manifestação. Uma visada da *atualização* é da ordem do *volitivo*: ela se impõe e se instala na manifestação discursiva (FONTANILLE, 2017a, p. 62).

¹⁷⁹ No original, “La sémiologie est de ce fait à la fois tension et compétition. Et les réglages de la manifestation disposent ces procès concurrents dans la profondeur des modes d’existence : en un même segment de la manifestation, coexisteraient alors des sémiologies virtuelles, potentielles et actuelles”.

Portanto, “a partir do momento em que o enunciado é concebido como uma profundidade enunciativa estruturada na superposição dos graus de existência da práxis enunciativa, este passa a ser entendido como um regime de dominâncias entre os modos de existência” (MANCINI, 2019a, p. 81). Ou seja, “o passo que vencemos aqui é importante, já que o modelo que propomos é um modelo de profundidade do discurso e de coexistência das instâncias do discurso” (FONTANILLE, 2017a, p. 63).

Esse pensamento, que oferece uma estratificação da espessura da existência a partir da profundidade da presença, nos dá a chance de nos afastarmos das oposições marcadas entre *tempo real* ou *tempo deferido*, *tempo objetivo* ou *tempo subjetivo*, para tratarmos da existência dos actantes musicais no interior dos mais diversos tipos de práticas musicais. Em suma, se assumirmos o ponto de vista do sujeito da enunciação (musicista e ouvinte) da *práxis sonoro-musical*, sempre lidaremos com o tempo “real” e subjetivo. Além disso, a *espessura* da existência também nos dá a possibilidade de pensar de um modo mais complexo sobre as diferentes faces existenciais que os enunciados e textos musicais canônicos (*performance*, *áudio*, *instrumento* e *partitura*) assumem no interior da enunciação musical.


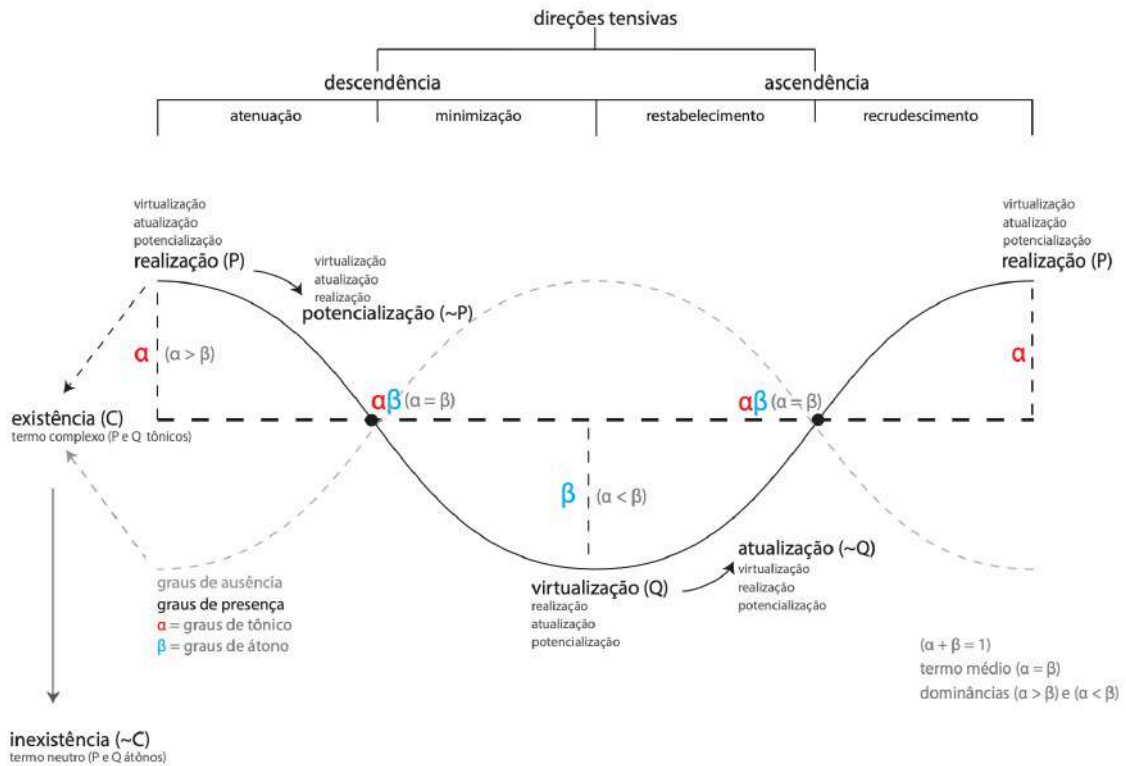
Com as informações que temos agora, podemos desenhar uma curva sinusoidal (Fig. 29) da existência a partir do modo de representar as estruturas elementares da significação proposto por Bernard Pottier (1981). Com base na profundidade da presença, que se caracteriza pelos graus de presença (linha contínua) e de ausência (linha descontínua) presentificadas, teremos as espessuras da existência em que, a cada etapa ou programa de uso, haverá uma dominância diferente. O fluxo da curva de existência possui uma dinamicidade que contempla a ciclicidade inerente ao seu movimento, mas, ao mesmo tempo, dá conta das possíveis variações e mudanças que podem se dar nos sistemas virtualizados, tendo em vista que cada “volta” não volta para o mesmo lugar. É o mesmo que se pensar no desenho de uma mola vertical () cuja direção parte da base e não volta. Essa dinamicidade orienta as trocas de dominância da existência por duas negações-passagens, potencialização (~P) ou atualização (~Q), dos estados anteriores que, por sua vez, se impulsionam em direção à virtualização (Q) ou à realização (P).

Fig. 29: Presença e Existência



Fonte: Elaboração Própria a partir de Pottier (1980).

Vamos trazer a obra *Mycenae-Alpha* (1978) (Fig. 31), de Xenakis, composta inteiramente no UPIC¹⁸⁰ (Fig. 30), para apresentarmos alguns cenários possíveis que modulam diferentemente a existência musical, portanto, apresentam diferentes modos de existência das práticas e textos musicais implicados. Primeiro, precisamos focalizar o que tomaremos como ato realizado em questão, seja na invenção-criação, seja na interpretação-análise. Depois, encontramos as outras dominâncias existenciais que podem ou não ser preenchidas por textos musicais tangíveis ou “concretos”. A mobilidade de classificação das modalizações existenciais é uma das vantagens da proposta, tendo em vista a grande variedade de práticas vividas pelos atores e actantes musicais. Assim, a antiga discussão sobre qual é o texto musical por excelência não precisa ser levada em conta, já que depende exclusivamente do que tomamos como texto musical realizado.

¹⁸⁰ O UPIC (Unité Polyagogique Informatique CEMAMu) é um dispositivo construído para se “desenhar” partituras gráficas. Ele foi desenvolvido por Xenakis e pelo *Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales* em 1977. Na época, o usuário do UPIC poderia fazer os desenhos gráficos em uma “mesa” em que o eixo horizontal (X) correspondia ao tempo cronológico e o eixo vertical (Y) correspondia às alturas musicais.

Fig. 30: UPIC e Iannis Xenakis



Fonte: XENAKIS (1977).

Fig. 31: Trecho de *Mycenae-Alpha* (1978) de Iannis Xenakis



Fonte: XENAKIS (1978).

Cenários

- 1) *performance ao vivo* de uma difusão sonora (palco-plateia);
- 2) *áudio musical* de uma difusão somente sonora;
- 3) *vídeo-partitura* no Youtube;
- 4) *partitura* no ato de realização visual do UPIC.

As quatro situações acima levam em conta experiências diferentes dos actantes e atores musicais que podem ser assumidas como a manifestação musical em foco. Depois de selecionar qual é nosso texto realizado *en-tempo*, basta compor a sua existência musical. Veremos que são os tipos de cenário que nos conduzem para a riqueza de existências musicais que, globalmente, compõem os possíveis da enunciação musical.

- 1) O primeiro cenário é o mais canônico e diz respeito mais diretamente às práticas de performance ao vivo que possuem figuras musicais e cênicas. A sintagmatização da sua cena predicativa pressupõe, ao menos, um concerto/show/apresentação em um dia, hora e lugar específicos, com configurações específicas (palco italiano, de arena, hall de hotel, laje de casa, porão de bar etc.); uma segmentação das etapas da experiência em preparação e montagem dos musicistas, chegada dos ouvintes, **execução da peça**, fim da escuta, saída dos ouvintes, desmontagem dos equipamentos, entre outras etapas internas e imprevistos. Para chegarmos a essa prática realizada que coloca em foco a enunciação em ato entre musicista e ouvinte, geralmente recobertos por atores distintos, principalmente na execução da peça, precisamos refazer as etapas existenciais (programas de uso) e predicar os possíveis textos mais canônicos dentro desse cenário enunciativo geral (programa de base).

Circularidade e Passagens

- a. [Virt. → At.] actante compositor faz *emergir* pelo UPIC uma representação gráfica e visual (*partitura atualizada*);
- b. [At. → Real.] actante **compositor**+intérprete se funde ao instrumento *computador-difusores* para fazer *aparecer* uma realização sincrética (presenças musicais e cênicas) ao vivo, a partir de uma interpretação da

partitura feita no UPIC (*partitura atualizada e performance ao vivo realizada*);

- c. **Sem áudio gravado ao vivo:** [*Real.* → *Pot.*] actantes musicista e ouvinte em ato levam para a memória uma realização apreendida (*performance ao vivo potencializada*);
- d. **Sem áudio gravado ao vivo:** [*Pot.* → *Virt.*] actantes musicista e ouvinte em ato fazem *desaparecer* uma memória mais ou menos tônica de uma realização apreendida, o que pode levar, eventualmente, o sistema a uma mudança (*performance ao vivo virtualizada*);
- e. **Com áudio gravado ao vivo:** [*Real.* → *Pot.*] actantes musicista e ouvinte em ato levam para a memória uma realização apreendida, essa que foi concretizada parcialmente por um *áudio musical gravado ao vivo* contendo a cena auditiva do espaço sonoro (*performance ao vivo e áudio musical potencializados*);
- f. **Com áudio gravado ao vivo:** [*Pot.* → *Virt.*] actantes musicista e ouvinte em ato fazem *desaparecer* uma memória mais ou menos tônica de uma realização sincrética apreendida e gravada (*performance ao vivo e áudio musical virtualizada*).

Espessura

- a. **Realizado:** *performance ao vivo* (actantes : musicista e ouvinte).
- b. **Atualizado:** *partitura gráfica* (actantes: musicista e ouvinte latente).
- c. **Potencializado:** *áudio musical gravado ao vivo* (actantes: musicista e ouvinte).
- d. **Virtualizado:** *performance ao vivo* (actantes: musicista e ouvinte pressupostos).

Cada etapa ou programa de uso terá suas questões específicas. De modo geral, a musicologia já lida com essas etapas, apresentando diferentes maneiras de apreender os elementos que as constroem. Nosso objetivo é oferecer um mecanismo geral que pode ser usado para pensar o jogo de existências de qualquer cenário possível da enunciação musical.

Se tomarmos, por exemplo, a etapa da [At. → Real.], que assume a dominância da segunda fase da atualização, temos um **compositor**+intérprete que é sincretizado atancialmente e recoberto pelo ator Xenakis. Aqui, teremos que lidar com os modos como esse ator-actante irá interpretar as figuras musicais da *partitura atualizada* e, a partir de um contato mais próximo ou afastando com o texto instrumento musical computador+difusor, realiza-se sonoramente uma *performance musical ao vivo*. Essa passagem sempre leva em conta um actante ouvinte latente nas escolhas feitas por Xenakis nessa etapa. Isso implica dizer que teremos questões, com mais determinação ou mais indeterminação, ligadas ao modo como Xenakis programará o computador para interpretar e realizar-inventar as representações gráficas da partitura atualizada; teremos questões envolvendo a relação entre computador e difusores, assim como as qualidades dos difusores; teremos questões envolvendo o projeto de difusão sonora no espaço da performance ao vivo; teremos questões envolvendo a luteria do instrumento musical (da invenção de software à fabricação de difusores específicos) etc. Cabe aos musicistas e pesquisadores de música filtrarem as questões importantes para o seu objetivo em questão.

- 2) O segundo cenário diz respeito mais diretamente às práticas de criação e escuta de áudio musical que possuem foco nas figuras sonoro-musicais, cuja sintagmatização da sua cena predicativa é a mais aberta de todas. Isso acontece pelo fato de que a vivência do seu texto realizado pode se dar nas mais diversas cenas enunciativas: no metrô, em um estúdio de gravação, no carro, em um ato individual ou coletivo, pelos mais diversos tipos de difusores de som etc. Desse modo, cada uma dessas possíveis cenas predicativas possui sintagmatizações específicas, em que as programações e os imprevistos os mais diversos irão influenciar a enunciação em ato entre musicista e ouvinte. Vamos revelar as etapas existenciais (programas de uso) e predicar os possíveis textos mais canônicos dentro desse cenário enunciativo geral (programa de base).

Circularidade e Passagens

- a. [Virt. → At.] actante compositor faz *emergir* pelo UPIC uma representação gráfica e visual (*partitura atualizada*);

- b. [At. → Real.] actante **compositor**+intérprete se funde ao instrumento *computador-difusores* para fazer *aparecer* uma realização sonoro-musical concretizada em um *áudio musical*, a partir de uma interpretação da partitura feita no UPIC (*partitura atualizada* e *áudio musical realizado*);
- c. [Real. → Pot.] actantes musicista e ouvinte em ato levam para a memória uma realização apreendida (*áudio musical potencializado*);
- d. [Pot. → Virt.] actantes musicista e ouvinte em ato fazem *desaparecer* uma memória mais ou menos tônica de uma realização apreendida, o que pode levar, eventualmente, o sistema a uma mudança (*áudio musical virtualizada*).

Espessura

- a. **Realizado: *áudio musical* (actantes : musicista e ouvinte).**
- b. **Atualizado: *partitura gráfica* (actantes: musicista e ouvinte latente).**
- c. **Potencializado: *áudio musical* (actantes: musicista e ouvinte).**
- d. **Virtualizado: *áudio musical* (actantes: musicista e ouvinte pressupostos).**

Um foco particularmente interessante no segundo cenário é a própria enunciação em ato, o modo de existência realizado, principalmente pelo ponto de vista do ouvinte. A liberdade que esse actante tem para compor e experienciar a cena predicativa e todas as suas etapas de escuta é imensa. É diferente ouvir a *Mycenae-Alpha* em uma octofonia de um ambiente acusticamente preparado, localizado no sótão de uma casa, e ouvi-la em um *Moving Sound* no ombro, como os antigos da Philips, enquanto caminha em uma loja de roupas. Este último exemplo chegaria inclusive a borrar os limites entre uma escuta de áudio e uma performance propriamente. Esse papel mais ativo do enunciatário é comum nas práticas artísticas contemporâneas e, nesse caso, dá ao ouvinte uma maior autonomia em relação à cena predicativa em questão. Na etapa da [Real. → Pot.], teríamos também questões relacionadas às diversas qualidades sensoriais dos diferentes difusores de áudio; teríamos questões que envolveriam as estratégias implicadas no modo como o ouvinte seleciona os áudios que vai escutar, portanto, lidando diretamente com os *acordos musicais*; teríamos questões relacionadas às formas de vida dos ouvintes (ouvintes de

rádio, ouvintes de streamings, ouvintes “vintages” etc.) condensadas em sua prática de escuta, e assim por diante.

- 3) O terceiro cenário diz respeito mais diretamente às práticas de invenção e interpretação de vídeo-partituras musicais, os *score follower*¹⁸¹, que possuem foco tanto nas figuras sonoro-musicais como nas figuras visuais da representação gráfico-musical (os *grafemas* das partituras), cuja sintagmatização da cena predicativa está ligada, geralmente, às dinâmicas de plataformas digitais que armazenam e compartilham vídeos como o Youtube, Instagram, Vimeo etc. As etapas sintagmáticas da prática passam pelo upload do vídeo-partitura na plataforma, os seus modos de divulgação e circulação, os modos como o ouvinte-usuário procura e/ou é encontrado pelo vídeo-partitura, a execução do vídeo-partitura, os modos de compartilhamento pós-escuta etc. Apesar do cerceamento dos algoritmos de recomendação, a vivência nas plataformas digitais é bastante fluída e pode abrir diversos caminhos de invenção e interpretação. Vamos revelar as etapas existenciais (programas de uso) e predicar os possíveis textos mais canônicos dentro desse cenário enunciativo geral (programa de base).

Circularidade e Passagens

- a. [Virt. → At.] actante compositor faz *emergir* pelo UPIC uma representação gráfica e visual (*partitura atualizada*);
- b. [At. → Real.] actante **compositor**+intérprete se funde ao instrumento *computador-difusores* para fazer *aparecer* uma realização sonoro-musical concretizada em um *áudio musical atualizado*, a partir de uma interpretação da partitura feita no UPIC. A partir de uma junção do *áudio musical* e da *partitura atualizados* em um vídeo-partitura, o actante

¹⁸¹ Um exemplo de canal brasileiro bastante conhecido de vídeo-partitura ou *score follower* é o *Descompasso* (<https://www.youtube.com/@DescompassoVideopartituras>). Há uma comunidade crescente de atores que compõem esses textos musicais, basta observar a profusão de canais e grupos como o Score Video Creator Discord Server: <https://discord.gg/QRbwTRs>. No Instagram, o @scorefollower, chega a compor áudio-vídeo-partituras não apenas de obras musicais “tradicionais” como também a partir de cenas cotidianas, como uma porta batendo, sons de animais, reels de receitas de comida, falas cotidianas etc.

“copista-videomaker” realiza o texto musical sincrético (*vídeo-partitura musical realizado*);

- c. [Real. → Pot.] actantes musicista (compositor+intérprete+copista) e ouvinte em ato levam para a memória uma realização apreendida (*vídeo-partitura musical potencializado*);
- d. [Pot. → Virt.] actantes musicista e ouvinte em ato fazem *desaparecer* uma memória mais ou menos tônica de uma realização apreendida, o que pode levar, eventualmente, o sistema a uma mudança (*vídeo-partitura musical virtualizada*).

Espessura

- a. **Realizado:** *vídeo-partitura musical* (actantes: musicista, “copista” e ouvinte).
- b. Atualizado: *partitura gráfica e áudio musical* (actantes: musicista e ouvinte).
- c. Potencializado: *vídeo-partitura musical* (actantes: musicista, “copista” e ouvinte).
- d. Virtualizado: *vídeo-partitura musical* (actantes: musicista, “copista” e ouvinte pressupostos).

É evidente que, nesse cenário, o mais interessante são as questões relativas ao surgimento e nova ênfase do que chamamos, sem nome melhor, de actante “copista-videomaker”. No caso do score follower da *Mycenae-Alpha*¹⁸², temos um ator específico, o Ryan Power, que publicou o *vídeo-partitura* no seu canal do Youtube em julho de 2022. Se tomarmos a etapa da [At. → Real.], teremos uma segmentação interna em duas partes: haverá i) a interpretação e invenção do actante intérprete-computador-difusor em um *áudio musical atualizado* que é ii) unido a *partitura atualizada* em um *vídeo-partitura realizado* pelo “copista-videomaker”. O interessante é que a prática de ouvir uma obra seguindo a partitura não é exatamente uma novidade na enunciação musical, no entanto, ela ficava restrita aos atores que, geralmente, também recobrem os actantes do lado do musicista (compositores e intérpretes) e, principalmente, do pesquisador de música. Ao mesmo tempo, essa prática acontecia simultaneamente à experiência da *performance*

¹⁸² Link: <https://www.youtube.com/watch?v=a7EtqxHsJ9E>.

musical ao vivo. Agora, com os vídeo-partituras, aqueles atores que costumavam só ocupar o papel enunciativo do ouvinte podem vivenciar e construir sentidos com essa experiência que lida com expectativas sonoras e visuais do texto musical. Nós optamos por colocar o predicativo de “copista-videomaker” nesse “novo” actante exatamente para marcar que, apesar do ambiente digital das plataformas, essa prática musical não é totalmente nova e, ao mesmo tempo, dizer que há um pequeno gesto de emancipação e um ganho de força inventiva do copista ou editor de partitura na atualidade da enunciação musical. A ponto de dizermos que, tomando a etapa da [Pot. → Virt.], que vai da memória potencializada do ato em direção ao sistema virtualizado, há uma pequena variação ou transformação na dinâmica de dominâncias das presenças no sistema da enunciação musical, tendo vista a nova ênfase que se dá ao “copista-videomaker” e a existência realizada do vídeo-partitura.

Atualmente, é até comum que os atores-compositores sincretizem todos esses actantes. Apesar de um certo crescimento da prática da vídeo-partitura, o compositor hoje já costuma ser o responsável pela edição das suas partituras, inclusive ele pode compor outros tipos de visualidade para suas vídeo-peças, como é o caso, por exemplo, da *Couro de Sapo*, de Silvio Ferraz (peça de 2017, vídeo-peça de 2022¹⁸³). Outro exemplo explícito são as partituras que exploram uma visualidade diferente da convencional, como o caso do concerto digital do GruMA em 2021, intitulado *partitura imagéticas*¹⁸⁴.

Esse terceiro cenário nos ajuda a explicitar alguns aspectos fundamentais da existência musical: i) teremos sempre um encadeamento lógico-temporal das etapas que não depende de nenhuma marcação diacrônica específica, pois passaram-se 44 anos entre a criação da partitura de Xenakis e a invenção do vídeo-partitura neste caso acima; ii) os atores que recobrem os actantes variam, a depender da realização em foco; iii) teremos modulação da predicação existencial (realizado, atualizado, potencializado, virtualizado) dos textos musicais, a depender da experiência musical em questão; iv) cada etapa pode pôr em foco outros actantes musicais menos proeminentes da música ou actantes de outras enunciações que confirmem ou subvertam as expectativas do sistema da enunciação musical; v) podemos ter sincretismos actanciais operados pelos atores musicais, como no caso de Xenakis, que sincretiza compositor e intérprete neste cenário

¹⁸³ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=G7fjuGeMBw>.

¹⁸⁴ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=VVNYGETVz9E>.

específico, correspondendo ao que falamos anteriormente sobre a emancipação do actante compositor. Pode-se sincretizar actantes que pertencem canonicamente a enunciação da música ou actantes de outras enunciações diferentes. Vamos para o nosso último cenário.

- 4) No quarto cenário, faremos uma espécie de “zoom”, relacionado mais diretamente à invenção e interpretação, que focaliza a prática musical do compositor, cuja sintagmatização da cena predicativa é aberta assim como o ato de escuta do *áudio musical*. Isso acontece pelo fato de que a vivência do seu texto realizado, que canonicamente torna-se tangível a partir de uma representação gráfica qualquer, pode se dar nas mais diversas cenas enunciativas: no metrô, na universidade, em um ato individual ou coletivo, numa tarde ou no período de 50 anos etc. Desse modo, cada uma dessas possíveis cenas predicativas possuem sintagmatizações específicas, em que as programações e os imprevistos os mais diversos irão influenciar a enunciação em ato do compositor. Vamos revelar as etapas existenciais (programas de uso) e predicar os possíveis textos mais canônicos dentro desse cenário enunciativo geral (programa de base).

Circularidade e Passagens

- a. [Virt. → At.] actante compositor faz *emergir* ou fabrica o instrumento-musical UPIC (*UPIC-instrumento musical atualizado*);
- b. [At. → Real.] actante compositor+**intérprete** se funde ao instrumento UPIC para fazer *aparecer* uma realização musical, cuja sonoridade está latente na visualidade da partitura (*partitura gráfica realizada*);
- c. [Real. → Pot.] actantes musicista e ouvinte em ato levam para a memória uma realização apreendida (*partitura gráfica potencializada*);
- d. [Pot. → Virt.] actantes musicista e ouvinte em ato fazem *desaparecer* uma memória mais ou menos tônica de uma realização apreendida, o que pode levar, eventualmente, o sistema a uma mudança (*partitura gráfica virtualizada*).

Espessura

- a. **Realizado: *partitura gráfica* (actantes : musicista e ouvinte).**
- b. Atualizado: *UPIC-instrumento musical* (actantes: musicista e ouvinte).
- c. Potencializado: *partitura gráfica* (actantes: musicista e ouvinte).
- d. Virtualizado: *partitura gráfica* (actantes: musicista e ouvinte pressupostos).

No seu ofício, parece que o compositor precisa lidar mais nitidamente com duas questões totalmente interligadas. De um lado, precisa se voltar para as categorias musicais de um determinado sistema musical *virtualizado*, seja ele partilhado coletivamente ou particularmente inventado e, de outro lado, tem que lidar com o que costumamos chamar de “ferramenta” ou técnica de composição, cuja função é a de atualizar os possíveis musicais das mais distintas maneiras. Um fazer em direção ao sistema musical e outro em direção ao processo musical, respectivamente. Na espessura de pertinência, veremos que compositor, intérprete e ouvinte trazem do sistema não apenas as figuras musicais, mas também os objetos-suportes, as práticas, as estratégias e formas de vida. Voltando ao ato realizado do compositor, acreditamos que, de certa maneira, a ideia de ferramenta não fica muito longe da definição de *instrumento musical*: um texto musical que, a partir de um determinado grau de junção (da fusão completa à separação completa), colabora para inventar a identidade do actante musical em foco. Nos acostumamos a dizer que o instrumento musical é o que produz a materialidade do som-musical, porém, talvez possamos estender a ideia de instrumento musical para aquelas tecnologias que também fazem parte da construção da presença e existência do compositor. Isso implicaria dizer que, dentre outras diversas técnicas, a própria escrita “grafomusical” do compositor não deixaria de ser um instrumento musical. Não é à toa que os actantes luthier e compositor possuem vizinhanças e existências muito estreitas. Basta tomar de exemplo diversos atores musicais, como Walter Smetak, Helmut Lachenmann etc., que, para construir uma identidade mais marcada, recobriram as duas funções ao mesmo tempo.

Há uma grande variedade de tecnologias e, por consequência, de instrumentos musicais de que se vale o compositor. Os jogos de I Ching de John Cage e o UPIC de Xenakis ocupariam, por exemplo, a mesma relação existencial, lidando apenas com graus diferentes de determinação ou indeterminação das *atualizações* ou escolhas

composicionais. No caso da composição da partitura gráfica de *Mycenae-Alpha*, Xenakis precisou inventar o instrumento UPIC antes de desenhar a partitura. Assim, se tomarmos a partitura gráfica como o texto musical realizado em foco, portanto, como a meta final do ato de invenção e interpretação dessa existência musical, teremos: i) a invenção do UPIC que ocupa a etapa da [Virt. → At.], em que o compositor construiu uma ferramenta-instrumento que colabora para atualizar as figuras musicais (no caso do UPIC, a partir de um eixo horizontal de tempo-duração e um eixo vertical de alturas), e depois, ii) se valer do instrumento musical UPIC para desenhar em ato os sintagmas musicais da partitura, correspondendo à etapa da [At. → Real.]. Esta etapa que leva à realização, demanda uma ação do corpo do compositor que é análoga, mesmo que distinta, à demanda que o intérprete instrumentista tem ao executar um instrumento musical.

As questões que podem surgir em cada etapa desse quarto cenário são as mais diversas, a depender do foco da análise em questão. Podem surgir questões relativas à ergonomia e idiomatismos do instrumento UPIC; aos modos como Xenakis desenhou a *Mycenae-Alpha*; às limitações e expansões no ato de atualização das figuras musicais que o UPIC promove etc. O importante é que, a partir desse último cenário, tivemos oportunidade de esclarecer melhor o que chamamos, metaforicamente, de “fractalidade” da existência musical. Pois, a depender do que tomamos como prática e texto musical realizado, poderemos revelar as etapas que compõem a existência musical em foco, depreendendo do todo e das partes – programa de base e programas de uso – as diversas questões que entram em jogo naquela enunciação musical.

É evidente que não tratamos dos detalhes dos quatro cenários que trouxemos. Cada pesquisador de música, e mesmo os outros actantes musicais, podem pôr luz em lugares e questões existenciais as mais diversas. Acreditamos que o interessante dessa proposta é que, a partir das “balizas” e das passagens entre os modos de existência, podemos observar as semelhanças e diferenças de cada realização musical específica e, por fim, chegar a compor certas tipologias da existência musical, essas que podem se definir em uma tensão entre as práticas mais centrais e implicativas e outras mais periféricas e concessivas. Portanto, a novidade da proposta não está no fato de mostrarmos uma existência específica mais inovadora ou mais convencional, mas sim, na observação de todas as existências por um mesmo mecanismo e, por consequência, poder ver os diferentes tipos de predicação dos textos e práticas musicais.

É comum ouvirmos dos artistas que é um ofício básico da arte o de *inventar novas vidas* ou *novos modos de existir*. Ao mesmo tempo, também vemos que das múltiplas existências converge um corpo coeso, um sujeito coletivo fruto de metamorfoses contínuas. Étienne Souriau lembra que a filosofia manteve aberta a questão da multiplicidade e da unidade da existência, “mas as respostas dos filósofos são tendenciosas. Ao mesmo tempo que afirmam, desejam. E, segundo o que desejam, vemos a existência ora desabrochar em múltiplos modos, ora voltar a ser uma” (SOURIAU, 2020, p. 7). Com o que apresentamos, talvez possamos vislumbrar a oscilação ou tensão entre o uno e o múltiplo (musical), sem excluir um ou outro. Afinal de contas,

quando se fala do ser, espera-se vê-lo reinar sozinho numericamente, imediatamente, a multiplicidade dos seres que o senso comum acreditava distinguir tornando-se fantasmática, esses pretensos seres, para se reunirem ao ser e se fundirem nele, agrupam-se em tribos, cada uma sob a bandeira de um gênero particular da existência. Assim se reúnem todos os corpos e todas as ideias. Ou ainda, os possíveis, os contingentes, os necessários. E o ser único, para abarcar essa multiplicidade, se faz síntese de todos os gêneros de existência, une em si todas essas irradiações (SOURIAU, 2020, p. 8).

Vale refazer um alerta que já fizemos anteriormente. Apesar de marcarmos a presença dominante de certos actantes em etapas específicas da existência musical, não significa que eles operam e vivem apenas naquelas etapas. Relembrando Brelet, a *tripla duração musical* (compositor, intérprete e ouvinte) está unida no ato vivido da experiência musical. Um intérprete, em seu ato de “tradução”, precisa atualizar elementos interpretativos dos sistemas musicais, mesmo que o compositor já tenha selecionado um grupo de figuras musicais específicas. A escolha de determinadas figuras musicais, feitas por um compositor, já traz um “perfil” de ouvinte que está latente nas suas estratégias enunciativas. Cabe ao pesquisador de música saber depreender o ouvinte esperado para aquelas escolhas. Na seção *presença musical*, iremos apresentar uma maneira de depreender os traços que compõem o perfil do ouvinte-enunciatário.

Para nos encaminharmos para as questões mais “concretas” da existência musical, vamos trazer a *espessura de pertinência* dos textos e atos musicais, ou seja, as questões relativas ao “tamanho” ou amplitude do objeto, *corpus* ou *corpora* musicais. Em geral, a musicologia e sonologia já se preocupam com os diferentes tamanhos do objeto musical.

Basta observarmos as questões colocadas pela *ecologia sonora*, pelas *pesquisas artísticas* e, principalmente, pelos desenvolvimentos das *etnomusicologias*.

2.2.3 Espessura da pertinência

Para enfrentar o que estamos chamando, metaforicamente, de “espessura” da pertinência textual, apresentaremos o modelo semiótico dos *níveis de pertinência* proposto por Jacques Fontanille (2008 e 2015). Desde o início da tese, já trabalhamos com a ideia de que há diferentes níveis de pertinência na enunciação musical, mesmo sem explicitá-los propriamente. Antes, optamos por usar apenas dois conceitos semióticos para não sobrecarregar a metalinguagem da escrita: *texto* e *prática* (ou ato) musical, sendo que o primeiro engloba o segundo, isto é, a prática é um texto. Agora, podemos trazer as outras subdivisões internas à espessura da pertinência para darmos mais “concretude” e consistência a questões relativas à existência musical, marcando a predominância do ponto de vista do *texto*. Veremos que, mesmo os textos musicais mais canônicos como a *performance musical ao vivo*, o *instrumento musical*, *áudio musical* e a *partitura*, podem ser pensados a partir de uma espessura perceptiva que vai do menor nível de pertinência, as mínimas *figuras musicais*, à maior amplitude, as *formas de vida musicais*.



Foi a partir do artigo *Etnomusicologia* (2020), de Nattiez, que apresentamos anteriormente a força de relativização dos objetos predados como musicais. No último século, a preocupação da etnomusicologia em descentralizar as obras e práticas musicais do ocidente europeu nas pesquisas em música revelou-se fundamental, tanto no que diz respeito à difusão de sistemas e práticas musicais periféricas, quanto à uma investigação mais atenta sobre o “tamanho” do objeto de pesquisa e de criação musical. Essa investida da etnomusicologia põe em questão não só a estetização e percepção do caráter temporal das sonoridades, mas também as outras experiências sensório-motoras envolvidas, a pluralidade de práticas musicais que revelam traços sociais, econômicos e políticos das mais diversas culturas musicais.

Em uma apresentação online chamada “On the future of music research”, o pesquisador David Huron (2021b), em um pensamento similar ao de Nattiez, diz que uma musicologia aplicada precisa se preocupar com a extensão e o caráter aplicado que se pode dar aos objetos de pesquisa. O termo em inglês “applied” é utilizado também no campo na etnomusicologia. Krisala Harrison (2014), em artigo que descreve uma segunda onda da etnomusicologia aplicada, iniciada nos anos 1990, aponta que, além das investigações tradicionais e exclusivas sobre o folclore musical, também foram inseridas as preocupações com a “música em uso em uma variedade de contextos, acadêmicos e outros, incluindo educação, política cultural, resolução de conflitos, medicina, programação artística e música comunitária” (SEM *apud* HARRISON, 2014, p. 17)¹⁸⁵.

Mesmo pertencendo a áreas musicológicas e sonológicas distintas, respetivamente, semiótica, cognição musical e etnomusicologia, os três autores procuram ampliar os níveis de pertinência do *corpus* musical. A pergunta de fundo é: até onde vai uma pesquisa e análise musical? Acreditamos que essa questão pode resolver muitos mal-entendidos na prática de pesquisa em música, principalmente quando há interação entre diferentes maneiras de se pensar a música. Parece que, muitas vezes, se compara de forma desatenta elementos que pertencem a estratos diferentes da pertinência textual: os sintagmas sonoros com o contexto e a forma de vida social; as representações gráfico-sonoras com a sua circulação nas práticas de escuta; o instrumento de análise e/ou criação com o ato de compor, e assim por diante. Veremos que os níveis ou estratos de pertinência sempre possuem ligações entre si, seja por caminhos de *condensação*, seja por movimentos de *expansão*. O ganho de uma compreensão mais clara da amplitude dos objetos de pesquisa é que os diálogos entre áreas de uma possível “musicologia vasta” (NATTIEZ, 2020) se tornam mais fluídos e frutíferos.

Recentemente, a semiótica se deparou com as mesmas questões sobre a amplitude dos objetos de pesquisa. Vamos fazer uma breve apresentação da situação mais recente da proposta de Fontanille, que procura estabelecer níveis mais claros da extensão analítica, apontando o *tipo de experiência*, as *instâncias formais* correspondentes e os seus movimentos de *integração ascendente* e *condensação descendente*, e, ao mesmo tempo, trazer alguns exemplos nossos da enunciação musical e outros apresentados por Verónica

¹⁸⁵ No original, “[...] music to use in a variety of contexts, academic and otherwise, including education, cultural policy, conflict resolution, medicine, arts programming, and community music”.

Estay-Stange (2018a). Não há uma mudança de perspectiva teórica na proposta de Fontanille, pois seus níveis de pertinência se ligam diretamente à noção ampla de texto que estamos trabalhando nesta tese. Uma das suas metas com essa proposta é a de buscar uma proximidade maior com outras áreas de pesquisa como a sociologia, antropologia e os *cultural studies*.

Para acomodar o novo modelo nos argumentos basilares da semiótica, Fontanille propõe um modo de dissolver a tensão que há entre o “objeto” declarado da teoria, o texto enquanto unidade de sentido (“a cidade é um texto, a história é um texto, o perfume é um texto, o mundo sensível é um texto... (2008, p. 10)), e os “objetos” de análise que a teoria enfrenta atualmente.

Como já vimos, o texto se constitui na articulação entre figuras do plano de conteúdo e figuras do plano de expressão e cada plano terá forma e substância (cf. HJELMSLEV, 2003, p. 53-64). Nas áreas de pesquisa em artes, muitas vezes se usa a relação entre forma e conteúdo, que corresponde, na semiótica, à expressão e conteúdo. É importante marcar que os limites do texto nessa semiótica são bastante maleáveis e que o texto, em princípio, é compreendido

como uma totalidade absoluta e universal, o texto pode ser manifestado de diversas maneiras, porque ele próprio não é determinado pela experiência, possibilitando, por essa razão, que a teoria calcule uma variada gama de possibilidades de manifestação (MORAES, 2020, p. 235).

A ideia de texto-absoluto, de que nos fala Moraes (2020), a partir da diferença entre *text* e *texter*¹⁸⁶ proposta por Hjelmslev (2003), deixa bastante aberta a amplitude de pesquisa, já que qualquer manifestação de qualquer “tamanho” é passível de ser analisada pela teoria. A partir da apreensão das figuras que compõem a articulação entre expressão e conteúdo de uma dada experiência escolhida como *corpus*, constitui-se um texto que será o recorte de pertinência com que o(a) pesquisador(a) irá trabalhar.

Apesar da grande amplitude¹⁸⁷ implicada na definição de texto para a semiótica, acabou-se ligando a ideia de texto aos objetos da linguística, da literatura, da poesia ou

¹⁸⁶ *Text* e *texter* são, respetivamente, a forma singular e plural de texto em dinamarquês.

¹⁸⁷ Jean-Marie Floch e Diana Luz Pessoa de Barros já se valeram dessa vasta amplitude para analisar, respectivamente, as características que dão identidade aos usuários do metrô e as marcas enunciativas que conformam os discursos de intolerância, de ódio e as estratégias de construção e circulação das fakes news nas práticas online.

daqueles objetos que possuem elementos da linguagem verbal. No intuito de atenuar essa ligação e também de dissolver a tensão entre o “objeto” declarado da teoria e os desafios dos objetos contemporâneos, Fontanille (2008 e 2015) propõe uma estratificação das amplitudes de análise com a intenção, não exclusiva, de que os diálogos com outras áreas de pesquisa se tornem mais produtivos. Para isso, ele sugere seis estratos de pertinência, da amplitude mínima à máxima abrangência: *signos*, *texto-enunciado*, *objetos*, *práticas*, *estratégias* e *formas de vida*. Há movimentos da *expansão* da pertinência, da menor para a maior, com a *integração ascendente*, e, inversamente, caminhos de *condensação descendente*, da maior para a menor. Cada termo do modelo tem sua história de relações com termos e conceitos de outras teorias, porém, o que mais nos interessa é apresentar e compreender os limites e permeabilidades de cada nível ou da relação entre eles.

Tabela 10: Níveis de pertinência.

Tipo de experiência	Instâncias formas	Instâncias materiais
Figuratividade	Signos ↓	Propriedades sensíveis e materiais das figuras
Interpretação	Textos-enunciados ↓	Propriedades sensíveis e materiais dos textos
Corporiedade	Objetos ↓	Propriedades sensíveis e materiais dos objetos
Prática	Cenas predicativas ↓	Propriedades sensíveis e materiais das práticas
Conjuntura	Estratégia ↓	Propriedades sensíveis e materiais das estratégias
<i>Ethos</i> e comportamento	Forma de vida ↓	Propriedades sensíveis e materiais das figuras

Fonte: (FONTANILLE, 2005, p. 36).

O modelo nos dá oportunidade de tratar e difundir, para toda a semiosfera da enunciação musical, uma característica bastante cara à música e às artes contemporâneas: a ampliação dos limites da invenção (criação) e da interpretação (análise) musical, ou seja, lida-se não só com as experiências estéticas das figuras musicais implicadas nos sintagmas sonoro-musicais, mas também com as outras experiências e figuras que compõem os objetos-suportes, as cenas, os processos inventivos, o ambiente, a cotidianidade performática, as formas de vidas.

Ampliando a questão da *abertura* da obra de arte, de Umberto Eco, Estay-Stange diz

Que ao propor abrir o *conceito de abertura*, por assim dizer, entenderemos por "abertura semiótica" a redefinição do plano de expressão da obra [de arte] através do estabelecimento de uma nova coerência integrativa - um nível de pertinência suplementar. Essa concepção, que está mais próxima daquela intuitivamente adotado por J.-Y. Bosseur, do que daquela desenvolvida por U. Eco, nos permite questionar o estatuto da obra de arte como ela havia sido definida desde o Romantismo. Ao integrar o "mundo ao redor", com seu substrato sensível, a arte contemporânea se opôs ao princípio da *clausura* - neste caso, uma *clausura fenomenal* - que fez da obra um sistema autônomo, um microcosmo: este é o golpe de misericórdia para o ouriço e a tradição que ele representa (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 104-105 – tradução e inserção nossa)¹⁸⁸.

Daqui em diante, quando usarmos o termo *texto-enunciado*, estaremos nos referindo somente a este nível de pertinência específico, distinguindo-o, assim, dos outros níveis: *signo, objeto, prática, estratégia e forma de vida*. Ao mesmo tempo, desprendemos totalmente a noção de *figura* do *signo*, pois acreditamos que a *espessura de figuras* (figurativo ↔ figural) que estamos apresentando neste trabalho está presente em qualquer um dos seis níveis propostos por Fontanille. A escolha pelo uso dos níveis de pertinência implica em uma especificação que acreditamos colaborar com uma análise mais refinada e “concreta” da existência musical, que nos daria uma espécie de intuição da grande amplitude perceptiva das obras musicais. Porém, é importante que se entenda que todos os níveis são *textos*: articulação entre figuras figurativas e figurais de expressão e de conteúdo.

Em geral, não há necessidade de que as pesquisas ou invenções musicais percorram toda a espessura dos estratos ou os cinco níveis de pertinência. Atravessaremos brevemente todos os estratos apenas para fins didáticos. No entanto, em princípio, é importante observar qual ou quais níveis o problema de pesquisa e invenção coloca mais ênfase. Como estamos propondo um contato e uma certa isonomia, mesmo que arriscada, entre as práticas de criação-invenção e de análise-interpretação, vamos iniciar pelo

¹⁸⁸ No original, “Dès lors, en proposant pour ainsi dire *d’ouvrir le concept d’ouverture*, nous entendrons par “ouverture sémiotique” la redéfinition du plan de l’expression de l’oeuvre par l’instauration d’une nouvelle cohérence, intégrative - un niveau de pertinence supplémentaire. Cette conception, qui se rapproche davantage de celle adoptée intuitivement par J.-Y. Bosseur que de celle développée par U. Eco, permet de s’interroger sur le statut de l’oeuvre d’art telle qu’elle avait été définie depuis le romantisme. En intégrant le “monde environnant” avec son substrat sensible, l’art contemporain s’est opposé au principe de *clôture* - dans ce cas, une *clôture phénoménale* - qui faisait de l’oeuvre un système autonome, un microcosme : c’est là le coup de grâce porté au hérisson et à la tradition qu’il représente”.

descrição do estrato que Fontanille descreve como o próprio curso “em ato” (2008, p. 25-28): a *prática*.

No nível da *prática*, aponta-se qual é o *regime de crença* característico, relações entre sujeito e objeto que apontamos na seção dos *acordos musicais*¹⁸⁹, e descreve-se quais são as etapas e processos do curso de ação que constroem uma *cena predicativa*, tal como as etapas existenciais dos cenários que apontamos nas questões da seção anterior. Essa cena, que existe a partir de uma maior ou menor estabilização operada ao longo da história das suas realizações, é predicada, ou qualificada, a partir das *etapas* e *regimes* que a definem. Por exemplo: i) a **seleção** de materiais e ferramentas [Virt. → At.] e ii) a **aplicação** de ferramentas [At. → Real.] são etapas imprescindíveis que pertencem igualmente às práticas de criação-invenção e às práticas de análise-interpretação, etapas que, depois da primeira sequencialização (a *seleção* como fase inicial e a *aplicação* como etapa secundária), podem ser permutáveis ao longo de todo o processo e colocam em jogo uma questão bastante frequente na área musicológica: a intercambialidade entre ambas.

Nessas duas etapas comuns, que são fases de um mesmo ato, podemos apontar certas diferenças que as caracterizam individualmente. Na aplicação das ferramentas, as práticas de invenção e as de interpretação possuem predominâncias de processos com direções opostas, um de decomposição, em geral, metalinguística, e outro de composição sintagmática. Isto é: i) a prática de interpretação dá preferência a desmembrar seu material a partir de ferramentas metalinguísticas, sejam elas de uma teoria com epistemologia consolidada, sejam elas inerentes a um uso próprio e particular; ii) a prática de criação prefere unir o material escolhido em uma nova cadeia sintagmática ou processual. Estamos sempre falando de predominâncias, pois ambas as práticas possuem os dois processos.

O que também colabora para diferenciá-las é observar seus contatos com outras práticas, principalmente as que colocam em relevo a realização dos seus “produtos” finais. Se, em geral, a prática de análise está intimamente ligada às publicações da prática acadêmica, a prática de criação está mais ligada à prática performática.

Um ator que explora recorrentemente a criação no nível da prática performática é John Cage. Em peças como *4'33''* ou *Organ2/ASLSP*, o que está posto em evidência é a

¹⁸⁹ Os regimes de *crença* se dirigem diretamente para o contrato veridictório e a nossa ideia de *doação sensível* estabelecido na relação entre sujeito e objeto, mas alcança também, por implicação, os regimes de *confiança* estabelecidos entre os sujeitos. Para mais detalhes, ver a seção *Acordo musicais* deste capítulo.

prática de concerto, pois, de um lado, a ausência de encadeamento sonoro ressalta uma tensão em uma das etapas de um concerto de música – sentar-se na plateia, entrada do músico, o **músico toca**, o músico é aplaudido – e, de outro lado, uma música que pode durar séculos faz com que a plateia e os músicos nunca a experienciem completamente.

A cada interação entre práticas diferentes, surgirão novas etapas, implicações e tensões. Por exemplo, a área de pesquisa acadêmica que lida com os processos criativos na universidade procura tensionar ou hibridizar o contato entre a criação e a análise a partir de artigos que explicitam o processo criativo, artigos que organizam diferentemente a diagramação ou que possuem alguma invenção visual que fuja dos modos prototípicos de se dispor os elementos de um artigo científico etc. Iremos apresentar um exemplo que esclarece melhor a hibridização dessas práticas e formas de vida mais adiante.

Podemos lembrar também da interação que as práticas de criação estabelecem com as práticas de aleatoriedade como, por exemplo, o jogo de dados ou o I Ching, utilizado por diversos compositores. Em geral, esse contato procura tensionar a etapa de *aplicação* ou de encadeamento sintagmático dos materiais e ferramentas selecionados(as), pois tira do enunciador a escolha decisiva no passo a passo da cadeia sonoro-musical para dá-la à “sorte” ou a uma maior ou menor probabilidade implicada na prática aleatória escolhida. Esse tipo de contato, aliado ao *objeto-computador*, colabora atualmente para levar a criação, a priori do actante compositor-intérprete, para o ato performático ao vivo, ação também característica do actante improvisador-compositor.

Poderíamos especificar cada vez mais as etapas, processos e os contatos que constroem as cenas predicativas das práticas de invenção e de interpretação, mas o interessante é que se tenha em mente que os elementos que caracterizam as práticas descrevem um curso de ação, ou seja, um processo encadeado em fases aspectuais de uma temporalidade lógica (inicial, durativa, final)¹⁹⁰, da maneira que são mais ou menos cristalizadas ou subvertidas nas culturas musicais.

Todo nível de pertinência tem uma face¹⁹¹ virada para um nível inferior, direcionada por *condensação*, e para um superior, direcionada por *integração* e *expansão*. Também há

¹⁹⁰ A aspectualidade clássica de superfície se define pela relação entre os polos perfectivos (incoativo e terminativo) e o centro imperfectivo (durativo) (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 39-40).

¹⁹¹ Como já vimos, Fontanille (2008) também chamou os níveis de pertinência de *percurso do plano da expressão*, pois, precisamente, a cada passagem de estrato, o nível atual torna-se ou *substância da expressão*, por integração e expansão, ou *forma da expressão*, por condensação, do nível subsequente.

a possibilidade do que Fontanille chama de *síncope*, ascendente ou descendente, entre os níveis de pertinência, qual seja, os saltos de um estrato para um outro não consequente, por exemplo, do *signo* diretamente para a *forma de vida*: isso acontece quando lidamos com uma composição ou interpretação *em estilo de* qualquer período histórico da linguagem musical. Logo voltaremos a essa questão, primeiro, vamos observar a passagem implicativa de um nível ao outro. Partindo do nível das *práticas*, podemos

- i. operar por *condensação descendente* e apresentar os **objetos, textos-enunciados** e **signos**;
 - ii. operar por *integração ascendente* e descrever a **estratégia** e a **forma de vida** que articulam as **práticas** em contato.
- (i) A **prática** é constituída por **objetos**, que oferecem um tipo de experiência sensório-motora e tridimensional, que também servem de suporte para os **textos-enunciados**, estes que podem ser reduzidos aos **signos** ainda mais elementares presentes no seu interior.

Vamos tomar de exemplo o **objeto-computador**, já que ele pertence igualmente às duas práticas, de criação-invenção e análise-interpretação. Enquanto interface corporal, podemos pensar em diversos tipos de interação com a “materialidade” do objeto computador, a partir de diversas figuras sensório-motoras: o computador pode ser um notebook ou personal computer (PC), ou seja, haverá uma mobilidade espacial e somática maior ou menor no seu uso; ele pode ter diferentes tipos e tamanhos de tela; tipos de mouse, pads, controladores; tipos de fones (abertos, fechados etc.); tipos de monitores de áudio e assim por diante. Ele pode também ser pensando enquanto *objeto-instrumento-musical* que propõe uma interação corporal e colabora para compor a cena predicativa da prática performática, ou seja, o que a sensorialidade do objeto computador influencia na percepção em ato: o intérprete pode explorar a sensação tátil do teclado ou de um *pad* que faz a extensão desse teclado-computador, entre outras diversas possibilidades.

Enquanto interpretação, poderíamos tomar o **texto-gravação-digital** que utiliza o **objeto-computador** enquanto suporte. Esse é o nível mais explorado no campo musicológico, pois os modos de se analisar e criar o todo dos encadeamentos sonoros, a partir das ferramentas digitais, são os mais diversos. Podemos lembrar dos softwares como PD, MAX, as sínteses auditivas, os descritores de áudio etc. Estes softwares são exemplos de ferramentas selecionadas que servem tanto para a invenção como para a interpretação musical. Os processos de modelizações são exemplos bastante claros. O que está em jogo nesse nível são as relações sintagmáticas que há entre as figuras sonoro-musicais.

Enquanto signficidade, podemos escolher grandezas mínimas do **texto-gravação-digital**, como um intervalo melódico, um acorde, um timbre, uma massa espectral específica etc.

- (ii) A **estratégia** é uma operação que agencia mais de uma prática, enquanto a **forma de vida**, termo emprestado de Wittgenstein, é uma “deformação coerente, obtida pela repetição e pela regularidade do conjunto das soluções estrategicamente adotadas para ajustar as cenas predicativas [**práticas**] entre elas” (FONTANILLE, 2005, p. 30).

Enquanto conjuntura, um exemplo de **estratégia** que agencia as práticas de análise-interpretação e de criação-invenção, principalmente na etapa de *aplicação* de ferramentas, é a das *funções algorítmicas* que são programadas no objeto-computador, em especial, as que trabalham com a manipulação de probabilidades. Do lado da análise, a mesma função pode construir modelizações de diferentes textos-enunciados. Do lado da criação, pode construir cadeias sintagmáticas mais ou menos aleatórias.

Enquanto ethos e comportamento, as **formas de vida** artística e científica podem ser postas em interação quando os regimes de crença que

caracterizam as práticas de análise e de criação são tensionados. Por exemplo, um artista que passa a viver em um “ambiente” científico que tem suas demandas específicas, acaba relativizando certas **práticas, objetos, textos-enunciados** e **signos** que podem hibridizar as formas de vida. Traremos mais detalhes desse tensionamento na próxima seção.

O breve exemplo acima nos dá uma noção de como operar o modelo de pertinência de Fontanille. Lembrando que a experiência do sujeito da enunciação musical (enunciador-musicista e enunciatário-ouvinte) é completa, tal como vimos na seção da *espessura da existência*. Os níveis servem como um modo de organizar os graus de imanência que o ato enunciativo da música põe em foco. Mesmo uma prática musical mais canônica pode ser observada a partir dessa espessura da pertinência. Por exemplo, se nos concentrarmos no ato realizado de uma *prática de ensaio e montagem* de um grupo instrumental qualquer, teremos determinadas etapas específicas, como a escolha e gestão dos dias, horários e locais dos ensaios como uma fase inicial, que geralmente contempla não só os actantes compositor e, principalmente, o intérprete, mas também o diretor e produtor artístico. Depois, teremos os ensaios propriamente enquanto fase durativa, com suas etapas internas de preparação de seções, de naipes específicos etc., e, por fim, o último ensaio, que pode, em alguns casos, ser uma realização bem próxima da *performance ao vivo* da peça, o que costumamos chamar de *ensaio aberto*, cuja presença do ouvinte é corporificada em ato.

Seguindo um caminho de *condensação descendente* da espessura de pertinência do cenário de ensaio, poderíamos levar em conta os **objetos** que proporcionam as experiências sensório-motoras tridimensionais dessa prática como, por exemplo, o espaço em que se realiza o ensaio, levando em conta talvez as questões de conforto ou desconforto somático, tátil, visual, auditivo etc. Às vezes, é uma meta de pesquisa querer investigar as condições de trabalho do intérprete de um grupo instrumental. Poderíamos tomar outros **objetos** como as cadeiras, as estantes, a iluminação, as características das edições gráficas das partituras (tamanho e tipo de folha, diagramação etc.) que colaboram mais ou menos para sua legibilidade, entre outros.

No nível do **texto-enunciado**, levamos em conta a construção e montagem dos sintagmas musicais, ou seja, a realização e trabalho com os trechos e seções, buscando

ajustar os modos de interpretação daquele encadeamento sonoro que é composto de pequenos **signos** (frases melódicas, estruturas rítmicas e dinâmicas, afinação, combinações timbrísticas e de articulação etc.) que podem ser focalizados durante o ensaio.

No caminho inverso, a *expansão ascendente* que vai da **prática**, passa pela **estratégia** e chega na **forma de vida**, poderíamos pensar que a *prática de ensaio*, em relação direta à *prática de concerto/show*, depende de uma **estratégia** mais ampla, geralmente articulada por diretores e produtores artísticos, que organiza as práticas de ensaios, de divulgação do espetáculo, de arrecadação de verba, de escolha de repertório, de preparação do espaço físico da performance, com limpeza, segurança, estruturas de mobilidade pública etc. Assim, a partir de uma recorrência no modo como se dá o conjunto desses níveis de pertinência (**signo, texto-enunciado, objeto, prática e estratégia**), pode-se chegar a uma das faces da *forma de vida musical*, face que dá ênfase às diversas práticas musicais que convergem para o texto geral da *performance musical ao vivo*. Como dissemos anteriormente, cada um dos nossos textos musicais canônicos pode ser expandidos a partir dos níveis de pertinência. Vimos que, neste caso, sentimos a necessidade de trazer o nível das **estratégias**¹⁹² para mostrar que o concerto ou show de música demanda uma articulação entre diversas práticas que, neste contexto, são predicadas como musicais, mesmo que possuam muita permeabilidade com outras práticas artísticas e humanas.



As práticas mais canônicas de música têm a peculiaridade de apresentarem características dadas como tácitas para o sujeito musical, porque de tão estabilizadas, passam quase “desapercebidas”. Isso dificulta a explicitação das peculiaridades de cada um dos níveis de pertinência. Por isso, vamos tomar alguns breves exemplos de música contemporânea, emprestados de Verónica Estay-Stange (2018a), para explicitarmos e darmos ainda mais concretude à espessura de pertinência.

¹⁹² A questão da **estratégia** é que ela é também uma prática que tem a peculiaridade específica de ordenar e pôr em contato outras práticas subjugadas. Um exemplo muito corriqueiro de **estratégia** é a do uso dos algoritmos de recomendação nas práticas digitais, pois o tipo de sintaxe que prevê a forma de alimentação, recomendação e retroalimentação do algoritmo pode ser a mesma para mais de uma prática digital.

A autora apresenta os níveis pertinência a partir de duas direções: uma i) *rumo às “coisas” (signo, texto-enunciado e objeto)* e outra; ii) *rumo à vida (prática, estratégia e forma de vida)*¹⁹³. O primeiro exemplo que podemos trazer é o da existência realizada das *partituras visuais*. Tratando da relação entre um **texto-enunciado** e seus **signos**, poderíamos ir das notações musicais mais canônicas até aquelas que se aproximam das produções visuais e plásticas das artes visuais. Estay-Stange traz de exemplo as partituras de *musica visiva* de Luciano Ori, que “consiste em montagens de palavras e imagens organizadas em torno de pautas musicais” (2018a, p. 111 – tradução nossa)¹⁹⁴.

Nas partituras abaixo (Fig. 32 e 33), podemos ver usos diferentes das pautas musicais. Por exemplo, na primeira, Ori se vale delas para expandir uma plasticidade inerente às suas linhas de expressão e construir uma figuratividade de conteúdo (“ondas do mar”), enquanto na segunda partitura, as pautas colaboram na construção de uma outra figuratividade de conteúdo que evidencia a figura de uma “cidade perturbada” (*La città sconvolta*). Ambas partem de figuras visuais e verbais (traços de caráter como *Sonoro ma dolce, animato* etc.), características das partituras tradicionais, para construir, com algum grau de concessividade, efeitos figurativos de conteúdo.

¹⁹³ A autora faz apresentação dos níveis de pertinência com base nas organização abaixo:

L'œuvre au-delà de l'œuvre	<i>vers les « choses »</i>	N + 1	<i>le médium</i> [suporte, texto-enunciado e signo]
		N + 2	<i>l'objet</i> [objeto]
	<i>vers la vie</i>	N + 3	<i>la situation sémiotique</i> [prática e estratégia]
		N + 4	<i>la forme de vie</i> [forma de vida]

¹⁹⁴ No original, “consiste en des assemblages de mots et d’images organisés autour de portées musicales”.

Fig. 32: Il Lungomare.

ETUDES - TABLEAUX **5. IL LUNGOMARE**

Sonoro ma dolce

The image shows a musical score for 'Il Lungomare' from the 'ETUDES - TABLEAUX' series. The score is written on a single staff with a treble clef. The music is represented by a series of wavy, blue lines that flow across the staff, creating a visual effect of movement and sound. The score is divided into several sections, each with a specific tempo or mood indicated by text: 'cullando', 'mosso', 'malinconico', 'animato', and '(perdendosi)'. The overall style is minimalist and expressive, focusing on the visual and auditory qualities of the wavy lines.

cullando

mosso

malinconico

animato

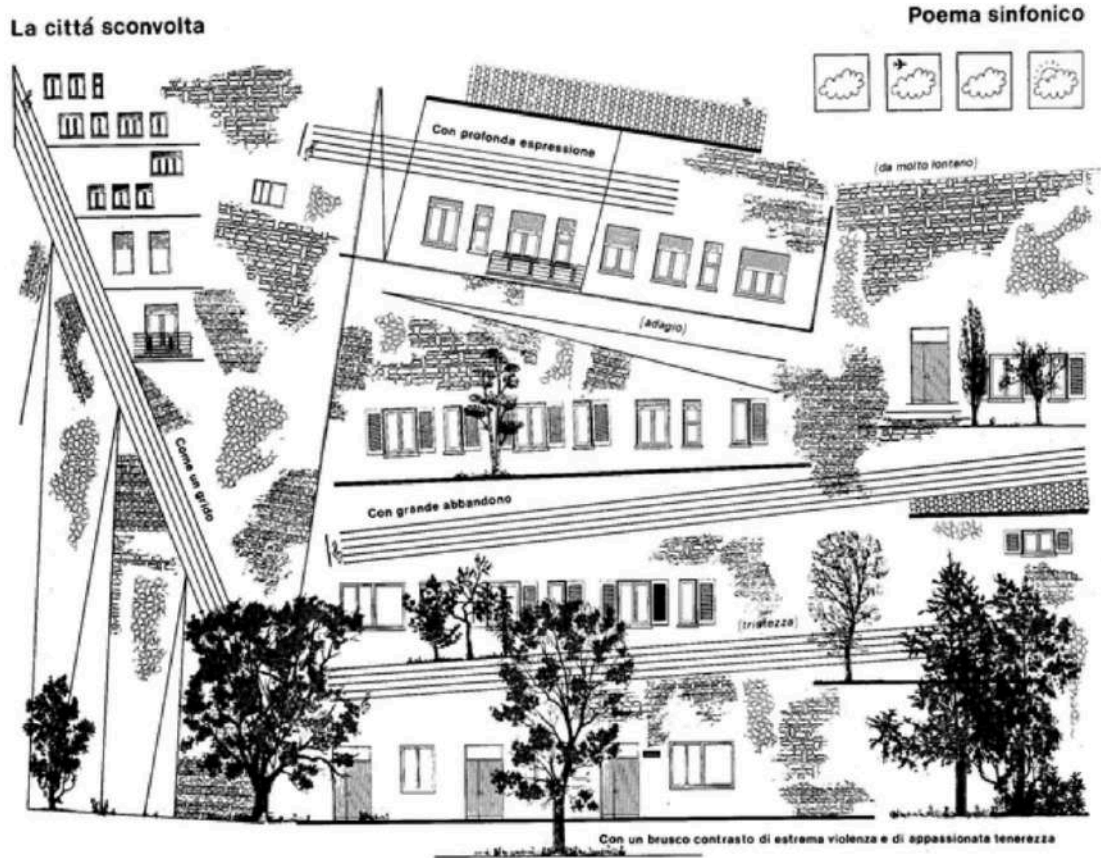
(perdendosi)

32/200

L. Campi

Fonte: ORI (1992).

Fig. 33: *La città sconvolta*.



Fonte: Ori (1980).

São inúmeros os exemplos de partituras visuais na bibliografia da música contemporânea. Vale ver dois livros que reúnem diversas experimentações: *Notations 21*, de Teresa Sauer, e *Notazione e grafia musicale nel XX secolo*, de Jesús Villa-Rojo.

Há exemplos que buscam uma plasticidade ainda maior e, por consequência, uma sumarização ou abstração do conteúdo, como é o caso das figuras 34 e 35 abaixo. Se tratássemos essas partituras em relação à prática de performance, teríamos que lidar com as questões de abertura e fechamento das interpretações e “traduções” sonoras possíveis [At. → Real.]. Cada caso revelaria uma maior ou menor abertura de interpretação oferecida aos intérpretes pela partitura visual. O importante, neste ponto da tese, é entendermos que nestes exemplos estamos no nível do texto-enunciado e de seus signos internos. As análises e criações que fazemos no áudio musical e no instrumento musical, a partir somente dos sintagmas sonoro-musicais, está também no mesmo nível de pertinência. Se levássemos em conta as questões do tipo de papel, da moldura ou dos manejos táteis das

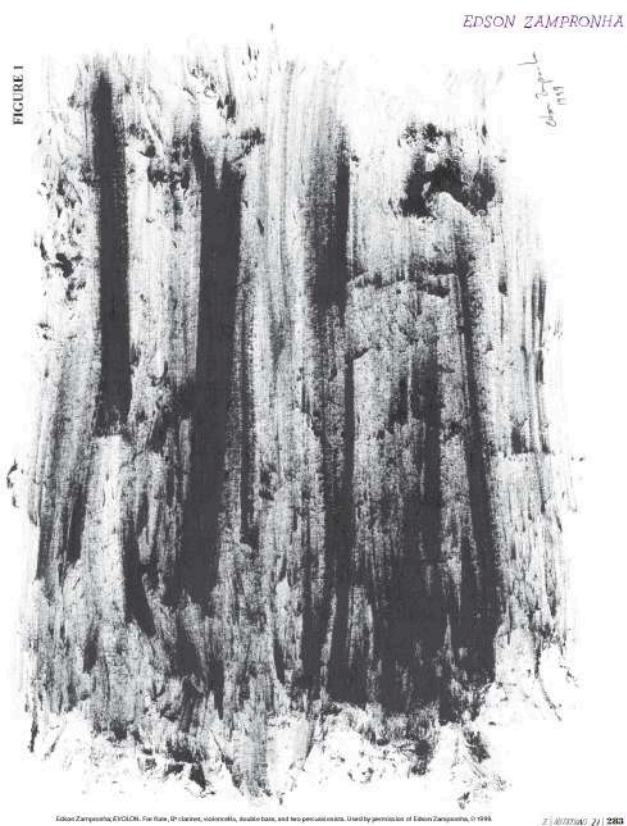
partituras abaixo, por exemplo, estaríamos já no âmbito da interação corporal com o objeto.

Fig. 34: paisagem p. 5 instrumentos.



Fonte: FERRAZ (2021).

Fig. 35: Evolon.

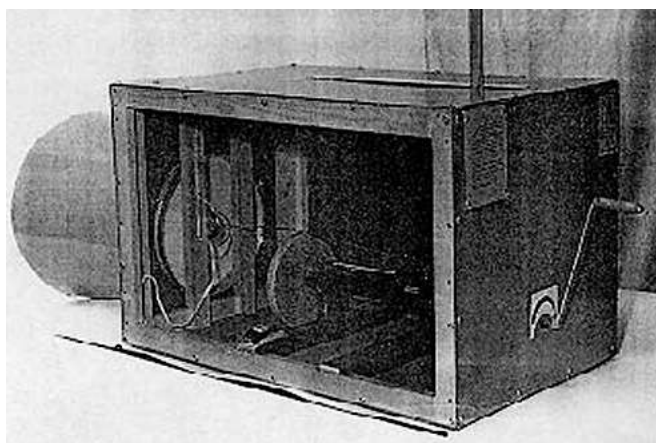


Fonte: ZAMPRONHA (1999).

Ainda *rumo às coisas*, em direção ao **objeto** enquanto estrutura material “dotada de uma morfologia, de uma funcionalidade e de uma forma exterior identificável, cujo conjunto é ‘destinado’ a um uso ou uma prática mais ou menos especializada” (FONTANILLE, 2006, p. 2018), Estay-Stange traz a *Arte dos Ruídos*, de Luigi Russolo. Ao apresentar o instrumento *intonarrumore* ou *rumorharmonium*, a autora diz que seu “corpo” “faz parte da obra – vista como uma *ação ruidística* global –, bem como o ruído que produz” (2018, p. 118 – tradução nossa)¹⁹⁵. A ação de Russolo, enquanto luthier-compositor, é famosa, principalmente pelo seu contágio com a ecologia sonora das revoluções urbanas de sua época.

Com seus instrumentos, Russolo buscou recriar artesanalmente toda essa variedade de sons e qualificações do som. Se a tecnologia de síntese e manipulação eletrônica do som ainda estava em seus primórdios, foi a partir de mecanismos mais arcaicos semelhantes àqueles de Leonardo da Vinci (p. 175), **e de elementos como manivelas e campanas de amplificação – possivelmente inspirados naquelas dos fonógrafos e gramofones** –, que Russolo encontrou os elementos técnicos para elaborar sua luteria. De fato, quanto ao seu funcionamento, os *intonarumori* patenteados em 1914 por Russolo tinham **como princípio organológico básico** a fricção circular de uma corda ligada a uma membrana que era amplificada mecanicamente por cones (VELLOSO, 2013, p. 217 – marcações nossa).

Fig. 36: *Crepitatori*.



Fonte: RUSSOLO (1914)

Para o **objeto**, é necessário focalizar a interação corporal e sensório-motora dos actantes. Ao recobrir a função de luthier-compositor na fabricação dos *intogrumori*, Russolo inscreve no objeto uma gestualidade somática, visual e tátil que especifica a

¹⁹⁵ No original, “Fait partie de l’œuvre – envisagée comme une *action bruitiste* globale –, au même titre que le bruit qu’il produit”.

organologia do instrumento musical. Nesse caso, o instrumento não é autônomo, exigindo, portanto, uma interação corporal do intérprete. Assim, os instrumentos musicais nos dão diversas figuras possíveis para descrever esse nível de pertinência do objeto, desde figuras figurativas de expressão que dizem respeito, por exemplo, à gestualidade mecânica e corporal necessária para produzir determinado som (girar, apertar, deslizar etc.), como figuras figurais que marcam gestos somáticos mais gerais: a *condensação* ou *expansão* da gestualidade, a *aceleração* ou *desaceleração*, a *retenção* ou o *relaxamento* etc.

Para o ouvinte, essa interação com os **objetos** é ressaltada na música contemporânea, tanto pela concessividade da crença veridictória dos acordos musicais (se parece mais ou menos, se é mais ou menos um instrumentos musical), quanto pela ênfase em uma espécie de tatilidade implicada no modo como o intérprete toca aquele instrumento. Em outra situação, ligada principalmente à arte sonora que se realiza nas **práticas** de exposições de artes, o ouvinte pode ter uma interação bem mais corporificada com o **objeto** ou “escultura” sonora que, muitas vezes, possui uma automação própria, tendo em vista que ele também pode se tornar um **ouvinte-musicista** ao tocar aquele instrumento musical presente na exposição.

No que diz respeito à sensorialidade sonora, não nos parece produtivo fazer uma distinção muito marcada entre os níveis de pertinência do **texto-enunciado** e do **objeto**¹⁹⁶. Fora os diferentes cenários e, portanto, distintas **práticas** de escuta e de execução sonora, parece-nos que a interação corporal auditiva dos actantes musicais é a mesma para os dois níveis em questão. Talvez pudéssemos nos valer dessa divisão para tratar das polisensorialidades ou dos efeitos sinestésicos, de conteúdo e de expressão¹⁹⁷, no âmbito do **objeto** e filtrar a experiência unicamente sonora para o **texto-enunciado**. Assim,

¹⁹⁶ Talvez haja uma feliz coincidência com o termo *objeto sonoro* escolhido por Schaeffer para designar a “unidade original” da estetização das sonoridades da música e do mundo, unidade ligada à sensorialidade auditiva e ao ato de *seleção* feito predominantemente pela categoria do *entendre*.

¹⁹⁷ Podemos ter efeitos sinestésicos de expressão e de conteúdo. De um lado, há aquelas experiências sensoriais que ao ouvirmos um som, sentimos automaticamente um cheiro. Neste caso, teremos duas figuras proprioceptivas da expressão que se sincretizam no ato perceptivo. De outro lado, temos o sincretismo que procuram um efeito sinestésico apenas no conteúdo, como, por exemplo, quando descrevemos que o som da arcada de uma *rabeca* é *áspero*. Não há propriamente uma experiência sensorial nessa descrição. É, segundo Renato Albuquerque (2022), o que geralmente acontece nas descrições dos etnólogos sobre as vivências do “real” na cultura a ser descrita: “O Brasil esboçava-se em minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas, ocultando arquiteturas estranhas, tudo isso num cheiro de defumador, detalhe olfativo introduzido subrepticiamente, ao que parece, pela homofonia observada de forma inconsciente entre as palavras *Brésil* e *grésiller* [“Brasil” e “crepidar”], e que, mais do que qualquer experiência adquirida, explica que ainda hoje eu pense primeiro no Brasil como num perfume queimado” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 50).

contemplaríamos a ideia de *expansão ascendente* da pertinência e, ao mesmo tempo, poderíamos contemplar as invenções da música nova que buscam provocar e experimentar os efeitos sinestésicos, como, por exemplo, os que enfatizam o contato entre o auditivo, o tátil e o visual (*textura sonora, massa sonora* etc.). Porém, essa é uma separação que parece não suportar uma investigação mais cuidadosa. Sendo assim, quando tratarmos dos campos sensíveis do corpo musical na seção *Presença musical*, tentaremos responder melhor as questões da sensorialidade sonora implicada nas pertinências musicais. Vamos nos dirigir rumo à vida, tal como sugere Estay-Stange (2018a).

A autora diz que um dos grandes gestos de transgressão da arte contemporânea

implica a superação da tênue fronteira entre a obra, por um lado, e as interações e práticas individuais ou coletivas implantadas ao seu redor, por outro. Ao integrar "o ambiente em que é implantado e que lhe confere sua eficácia enunciativa e pragmática" (FONTANILLE, 2006, p. 218), o objeto artístico se abre para a "situação semiótica". Além disso, ao incorporar os tipos de práticas sociais que abrangem e estruturam essas interações, a obra se estenderá às "formas de vida" para se juntar ao *teatro do mundo* (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 120-121 – tradução nossa)¹⁹⁸.

No mundo das artes experimentais, há dois casos trazidos pela autora que explicitam bem a passagem da fronteira tênue entre o **objeto** artístico e a vida **prática** do mundo: a performance art, definida por Kaprow (1996), e os conhecidos happenings do grupo Fluxus. Sabemos que o primeiro caso é consequência direta do segundo. Não é à toa que John Cage se valia de uma descrição simples e ao mesmo tempo muito ampla de teatro: “a razão pela qual eu quero fazer minha definição de teatro tão simples é para que se possa ver a própria vida cotidiana como teatro” (CAGE, KIRBY e SCHECHNER, 1962, p. 50 – tradução nossa)¹⁹⁹.

Se você está em uma sala e um disco está tocando e a janela está aberta e há alguma brisa e uma cortina está soprando, isso é suficiente, me parece,

¹⁹⁸ No original, “suppose le dépassement de la frontière, ténue, entre l’oeuvre, d’une part, et les interactions et pratique individuelles ou collectives déployées autour d’elle, de l’autre. En intégrant “l’environnement dans lequel il est implanté, et qui lui procure son efficacité énonciative et pragmatique”, l’objet artistique s’ouvre à la “situation sémiotique”. Plus loin encore, en incorporant des types de pratiques sociales qui englobent et structurent ces interactions, l’oeuvre s’étendra jusqu’aux “formes de vie” pour rejoindre le théâtre du monde”.

¹⁹⁹ No original, “The reason I want to make my definition of theatre that simple is so one could view everyday life itself as theatre”.

para produzir uma experiência teatral (CAGE, KIRBY e SCHECHNER, 1962, p. 50-51 – tradução nossa)²⁰⁰.

O nível da **prática** acentua explicitamente a enunciação em ato, é “notadamente da ação e da interação entre os sujeitos” (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 123 – tradução nossa)²⁰¹, diferentemente dos traços enunciativos que aparecem de forma menos explícita nos níveis anteriores (**objeto, texto-enunciado e signo**). A **prática** é o lugar das artes performativas por excelência.

Se dão primazia a esta ou aquela linguagem e a esta ou aquela modalidade do sensível, estas obras, como as das *artes performáticas* no sentido amplo, estão organizadas, como já dissemos, notadamente em torno da ação e da interação entre os sujeitos (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 123 – tradução nossa)²⁰².

O que apresentamos sobre a enunciação musical nesta tese está relacionado mais diretamente à dinâmica de interação dos actantes musicais nas *performances musicais*, ou seja, na enunciação que está localizada nas **práticas** musicais, independentemente do *texto musical canônico* (*performance musical ao vivo, áudio musical, instrumento musical e partitura*) que se tome como realizado. Na seção anterior, em que falamos sobre a espessura da existência, sempre partimos do “cenário” de uma prática musical realizada para apresentarmos as etapas e os textos musicais que preenchem o curso do devir existencial. Dessa maneira, todas as etapas e regimes de crença (*acordos musicais*) que desenham a interação ou **prática** entre os actantes estão mais bem localizados neste nível de pertinência.

No que diz respeito à música experimental que ocupa as periferias da semiosfera da música, vale trazermos rapidamente aquelas práticas que desafiam as dinâmicas mais canônicas da enunciação musical: *arte sonora, música cênica contemporânea e paisagens sonoras*. Em nossas pesquisas anteriores (BONIN, 2018, 2019 e 2020), observamos como a música cênica contemporânea põe em jogo as permeabilidades sensíveis e inteligíveis das *presenças musicais* com as *presenças cênicas* de uma performance ao vivo. Dissemos que

²⁰⁰ No original, “If you're in a room and a record is playing and the window is open and there's some breeze and curtain is blowing, that's sufficient, it seems to me, to produce a theatrical experience”.

²⁰¹ No original, “notamment autour de l'action et de l'interaction entre sujets”.

²⁰² No original, “Qu'elle accordent la primauté à tel ou tel langage et à telle ou telle modalité du sensible, ces oeuvres, tout comme celle qui relèvent des arts performative au sens large, sont organisées, avons-nous dit, notamment autour de l'action et de l'interaction entre sujets”.

há, em qualquer performance musical, uma *latência cênica* que deixa de ser invisibilizada pelo sujeito musical para se transformar em “parâmetro” nas invenções e interpretações musicais. Sempre fizemos a ressalva de que, neste nível das **práticas**, as *presenças musicais* de uma música cênica não eram apenas de ordem auditiva, mas que, por exemplo, certas gestualidades somáticas e visuais do intérprete, quando toca um instrumento musical de um modo “convencional”, pertenciam muito mais às presenças musicais do que às presenças cênicas. Isso significa que não há uma “naturalidade” e univocidade material implicada na linguagem musical, mas, sim, uma dinâmica de dominâncias nos campos polisensoriais que foi acordada pela *práxis musical* coletiva. Quando as gestualidades do intérprete ganham uma ênfase cênica, tal qual a gestualidade da peça *Sept Papillons* (2000) para cello solo, de Kaija Saariaho, em que o movimento da mão do intérprete emula o bater de asas de uma borboleta, apontávamos para uma explícita permeabilidade ou mescla entre as presenças (musical e cênica) daquela situação específica.

Apesar de já operarmos com a ideia de que são *presenças enunciativas* (musicais e cênicas) que entram em contato, portanto, a partir de uma ambivalência entre os pontos de vista do sujeito musical e do sujeito cênico que se permeabilizam nos atos notadamente sincréticos da **prática** de música cênica, ainda não havíamos explicitado teoricamente o contato mais fundamental: o das enunciações. Há, nas músicas cênicas, mesmo nas mais estabilizadas historicamente (Ópera e Musicais da Broadway), processos de sincretizações e/ou contato actanciais: compositor e intérprete com iluminador, diretor cênico, cenógrafo, libretista/roteirista etc., mesmo que não haja propriamente uma interação com os corpos de “carne e osso” dos atores-actantes cênicos. Se estamos levando em conta o nível da **prática** como o lugar da enunciação em ato, essas interações são centrais para entender as sincretizações e, talvez, hibridizações das *presenças* e linguagens em jogo.

Um dos objetivos iniciais da tese foi compor uma segunda parte em que falaríamos especificadamente das permeabilidades da enunciação musical com a enunciação de diferentes linguagens artísticas. Não conseguimos dar conta de tal empreitada. Além da *música cênica*, os outros dois casos, a i) *arte sonora* e a ii) *paisagem sonora*, também põem em jogo diferentes contatos actanciais e outras **práticas** que não pertencem convencionalmente à prática performática da música. De um lado, temos i) o contato com as *práticas de exposição* comuns às artes visuais que são conhecidas como *instalações sonoras* que, além das questões relacionadas ao tempo de duração da exposição, propõem

diversos tipos de interação entre os actantes em ato (ver-ouvir, tocar, entrar etc.); de outro lado, temos ii) a interação com as *práticas ordinárias* da cotidianidade, enfatizando as sonoridades “invisíveis” do dia-a-dia em ato, como as chamadas *escutas à deriva*, em que os actantes transitam por trajetos mais ou menos determinados com a intenção de *ouvir ao redor*. Há diversos outros contatos específicos operados por essas três grandes **práticas** contemporâneas (*música cênica, arte sonora e paisagem sonora*). A *arte sonora* inclusive se arvora atualmente em um projeto de englobamento de toda e qualquer estetização possível das sonoridades da humanidade e do mundo, de uma semiosfera em contato com uma biosfera. Não sabemos até onde esse projeto pode chegar. O que vale mantermos em foco na interpretação e invenção das **práticas**, é que estão em jogo mais nitidamente as *etapas* aspectuais (início, meio e fim) que compõem a sua cena predicativa e, ao mesmo tempo, os *regimes de crença* (ou *acordos musicais*) que lidam com os contratos fiduciários e veridictórios da relação entre os actantes musicais. As etapas e os regimes de crença são modos de descrever o contato e a identidade das *presenças* em ato. Seguindo o *rumo da vida*, chegamos no nível das **estratégias** ou, como diz Estay-Stange, das *coordenações das práticas* (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 126-128).

A situação semiótica [**prática**] pode ser ampliada para incluir não uma, mas várias cenas predicativas que têm uma relação complexa entre si, por exemplo, na forma de uma coordenação de práticas orientadas para um fim comum (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 126 – tradução e inserção nossa)²⁰³.

A autora traz dois exemplos: a *mail art* e “arte planetária”. De um lado, a *mail art*, cujo pioneiro é Ray Johnson, no ano de 1962, demanda uma **estratégia** que agencia ao menos duas **práticas**, a da invenção do **objeto** e a da circulação das cartas, ou seja, “a produção do **objeto** (carta, pintura ou criação plástica), seu envio pelo destinador, sua transmissão pelo correio, sua recepção pelo destinatário e, muitas vezes, seu retorno a outros destinatários – o que abre uma nova série de trocas – ou ao destinador inicial”²⁰⁴ (ESTAY-

²⁰³ No original, “La situation sémiotique peut s’étendre davantage pour abriter non pas une mais plusieurs scènes prédictives qui entretiennent entre elles des relations complexes, par exemple sous la forme d’une coordination de pratiques orientées vers une fin commune”.

²⁰⁴ Assim como dissemos que as etapas existenciais poderiam ser entendidas como *programas de uso* de um *programa de base* geral, Estay-Stange (2018a, p. 128) se vale da relação entre *programas de usos e de base* para dizer que tanto a *mail art*, quanto na “arte planetária”, a “comunicação não decorre mais do imediatismo do intercâmbio entre parceiros que estão co-presentes no tempo ou no espaço, mas é mediada por uma rede de

STANGE, 2018a, p. 127 – tradução nossa)²⁰⁵; de outro lado, a “arte planetária” supõe intrinsecamente uma “orquestração” de **práticas**. Estay-Stange traz de exemplo o movimento do *tecnoromantisme*, criado por Stephan Barron, “que procurava conciliar desenvolvimento tecnológico com ética ecológica” (2018a, p. 127 – tradução nossa)²⁰⁶.

Tomando a Terra inteira como um lugar de manifestação, a arte planetária atravessa o espaço geográfico por meio de dispositivos tecnológicos coordenados estrategicamente. Na obra *O dia e a noite* (1995), dois computadores ligados pela Internet calculam e projetam, um no Brasil e outro na Austrália, a imagem do céu nestes dois países separados por uma diferença de fuso horário de doze horas (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 127 – tradução nossa)²⁰⁷.

Na música, podemos aproveitar o nível da **estratégia** para falarmos da diferença entre a **prática** de performance musical ao vivo e a **prática** de performance musical gravada, isso porque elas preveem **estratégias** de realização muitas vezes bem diferentes. Em comum, ambas podem ter contato com as *práticas de ensaio*, estas, porém, com objetivos diferentes. De modo bem simples, teremos, de um lado, uma preocupação mais marcada com a preparação de uma execução “contínua” dos encadeamentos sonoro-musicais na *performance musical ao vivo* e, de outro lado, uma preocupação mais marcada com a preparação de uma execução “mais precisa” dos encadeamentos sonoro-musicais na *performance musical gravada*. Uma leva mais em conta o *todo* e a outra a *parte*, principalmente porque é possível fazer diversos cortes e montagens separadas na performance gravada, enquanto não é comum parar a execução no meio de um performance ao vivo. Esse é um comentário bastante geral e simplista, pois sabemos que mesmo em uma gravação de estúdio poderíamos fazer uma gravação “ao vivo”, do começo ao fim. Ao mesmo tempo, também fazemos gravação no ato da performance ao vivo. Neste momento, nosso objetivo é simplesmente entender que há uma diferença

ações subordinadas, uma espécie de "programas de uso" a serviço deste "programa básico" que constitui, em suma, a obra.

²⁰⁵ No original, “la production de l’objet (lettre, peinture ou création plastique), son envoi par le destinataire, sa transmission par la poste, sa réception par le destinataire, et souvent son renvoi à d’autres destinataires - que ouvre une nouvelle série d’échanges - ou bien au destinataire initial”.

²⁰⁶ No original, “qui Cherche à concilier développement technologique et éthique écologique”.

²⁰⁷ No original, “Prenant en effet la Terre entière comme lieu de manifestation, l’art planétaire traverse l’espace géographique au moyen de dispositifs technologiques stratégiquement coordonné. Dans le jour et la nuit (1995), deux ordinateurs reliés par Internet calculent et projettent, l’un au Brésil et l’autre en Australie, l’image moyenne du ciel dans ces deux pays séparé par douze heures de décalage horaire”.

entre as **estratégias** que precisam “orquestrar” essas duas práticas (ensaio e performance), estratégia que pode, inclusive, ser orientada por actantes diferentes dos compositores e intérpretes, tais como os técnicos de estúdios ou diretores artísticos, entre outros.

Se pusermos em contato as duas práticas musicais anteriores (ensaio e performance) com a prática de circulação dos textos musicais na sociedade, que envolve questões de divulgação e promoção dos eventos, teremos um adensamento da **estratégia** envolvida. Poderíamos ter a fabricação de vídeos dos ensaios para promover a divulgação da performance; entrevistas com intérpretes, compositores, diretores artísticos, críticos, pesquisadores e comentadores de música etc.; vinculação em diferentes canais midiáticos e nas redes sociais etc. A **estratégia** é o nível de pertinência que nos dá traços da enunciação musical manifestados pelo contato entre ao menos duas práticas.

Por fim, depois de caminharmos por *integração* ou *expansão ascendente* em toda espessura de pertinência, chegamos à **forma de vida**. Ela é o resultado da estabilização ou deformação coerente de todos os níveis anteriores (**estratégia, prática, objeto, texto-enunciado e signo**). Por isso, a forma de vida é o último nível da imanência textual. Agora, podemos entender os detalhes da definição proposta por Fontanille: a **forma de vida** é uma “deformação coerente, obtida pela repetição e pela regularidade do conjunto das soluções **estrategicamente** adotadas para ajustar as cenas predicativas [**práticas**] entre elas” (FONTANILLE, 2005, p. 30), e cada prática implicará uma interação corporal entre **sujeitos** e **objetos**, que, por sua vez, são suporte dos **textos-enunciados** que, por sua vez, são compostos de **signos**. Estay-Stange esclarece que as formas de vida dizem respeito a

cristalizações de práticas coletivas que são organizadas em categorias e que definem comunidades de pertencimento - 'tribos urbanas' ('punks', 'darks', 'emos', 'hipsters'...) são exemplos, entre outros. Mais especificamente, o conceito semiótico de "forma de vida" é baseado na afirmação de Wittgenstein de que "o falar da linguagem é parte de uma atividade ou de uma forma de vida que a condensa" (WITTGENSTEIN, 1953, p. 23). Assim, considerando que *as formas de linguagem condensam proposições de formas de vida*, falamos de "forma de vida" em vez de "estilo de vida" ou "modo de vida" para distinguir entre o conceito sociológico, que assume critérios como idade, sexo ou nível sociocultural, e o conceito semiótico, cujo principal critério é o da linguagem, o foco das manifestações discursivas que filtram a apreensão e orientação de *sentido partilhável e partilhado* dentro das comunidades, que ao mesmo tempo se

identificam através delas (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 128-129 – tradução nossa)²⁰⁸.

Por englobar e estar subjacente a todos os níveis, a **forma de vida** nem sempre é tão bem explicitada pela manifestação enunciativa. Os “contemporâneos e experimentais” das artes às vezes explicitam esse nível de pertinência quando deixam de marcar os outros níveis, como é o caso dos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Este exemplo trazido por Estay-Stange

nos introduz, no plano da expressão, à dimensão objetiva da obra, no plano de conteúdo, nos convida a considerar, além do objeto apresentado, as determinações axiológicas e sociais (instituição do museu, aparelho crítico, recepção pelo público...) que lhe conferem seu status e seu valor (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 130 – tradução nossa)²⁰⁹.

Além da óbvia predileção pela *fratura* e pela *concessividade* – característica cada vez mais desgastada ou vulgarizada –, talvez o modo de explicitação da *forma de vida da música nova* passe invariavelmente pela marcação da cristalização de uma *constelação* de heterogeneidades: cada ator-actante é uma *vida-mundo*. É evidente que, internamente, também temos as nossas tribos mais bem estabilizadas e compartilhadas, os diversos *istas* (serialistas, spectralistas, minimalistas, ruidistas etc.), ou seja, também há um centro e uma periferia em nossa semiosfera interna, identidades centrais e bem consolidadas e identidades periféricas em vias de emergência ou desaparecimento. A manifestação explícita das formas de vida internas à forma de vida da música nova podem ser vistas, por exemplo, nos clichês inventivos e interpretativos, como é o caso da bem-humorada e irônica peça *Cliché Music* (1985)²¹⁰, de Tim Rescala. A peça é dividida em setes partes em

²⁰⁸ No original, “des cristallisations de pratiques collectives qui s’organisent en catégories et qui définissent des communautés d’appartenance - les “tribus urbaines” (“punks”, “darks”, “émos”, “hipsters”...) en sont des exemples parmi d’autres. Plus spécifiquement, le concept sémiotique de “forme de vie” repose sur l’affirmation de Wittgenstein selon laquelle “le parler du langage fait partie d’une activité ou d’une forme de vie qu’elle condense” (WITTGENSTEIN, 1953, p. 23). Ainsi, considérant que les formes du langage condensent des propositions de formes de vie, on parle de “forme de vie” plutôt que de “style de vie” ou de “mode de vie” pour faire une distinction entre la conception sociologique, qui reprend des critères tels que l’âge, le sexe ou le niveau socio-culturel, et la conception sémiotique, dont le principal critère est celui du langage, foyer des manifestations discursives qui filtrent l’appréhension et l’orientation de sens partageable et partagé au sein des communautés, lesquelles du même coup s’identifient à travers elles”.

²⁰⁹ No original, “nous introduit sur le plan de l’expression à la dimension objectale de l’oeuvre, sur le plan de contenu il invite à considérer, au-delà de l’objet présenté, les déterminations axiologiques et sociales (institution muséale, appareillage critique, réception du public...) qui lui confèrent son statut et sa valeur”.

²¹⁰ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=xpYhFEkEVcc>.

que um intérprete-narrador descreve as canônicas técnicas contemporâneas e experimentais de criação e execução. O que importa não é a eficácia técnica ou se condiz ou não com a “escola de composição” que Rescala se refere, mas, sim, o modo de explicitar uma **forma de vida** cristalizada, partilhada e reconhecível por determinada *práxis sonoro-musical*.

Chegamos ao fim desta investida nos níveis de pertinência da música e arte experimentais. Fizemos uma passagem estrato a estrato tentando apresentar alguns exemplos do cenário musical contemporâneo. No entanto, quando nos deparamos com os casos específicos, seja das práticas mais tradicionais ou mais experimentais, vale a pena ver qual ou quais os níveis que o exemplo acentua. Vamos apresentar um caso de aplicação dessa ideia de níveis de pertinência para finalizarmos nossa exposição afirmando que a *obra musical* pode ser vista a partir de uma *espessura de pertinência*.

2.2.4 **quase-teses ou quase-livros**

Para que a operacionalidade dos níveis de pertinência fique mais clara, ao mesmo tempo em que exploramos ainda mais a intercambialidade entre as práticas de invenção e de interpretação, resolvemos trazer um exemplo breve: três “quase-teses” ou “quase-livros”. Escolhemos a tese de livre docência de Silvio Ferraz, *notas do caderno amarelo: a paixão pelo rascunho*, defendida em 2007 na Universidade Estadual de Campinas; a tese *A casa e a represa, a sorte e o corte: Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*, de Valéria Bonafé, defendida em 2016 na Universidade de São Paulo; e a tese *Esboçamentos do corpossom: a escrita do corpo na víscera do som*, de Francisco Lauridsen Ribeiro, defendida em 2019 na Universidade de São Paulo.

A partir do momento em que o actante artista começa a fazer parte das práticas acadêmicas, podemos especificar melhor o que dizíamos anteriormente sobre a hibridização das formas de vida científicas e artísticas, tensão que está condensada nas “quase-teses” ou “quase-livros”.

Há algum tempo, os artistas, que também são professores e pesquisadores acadêmicos, procuram tensionar os modelos clássicos de pesquisa científica, principalmente porque há uma necessidade de que os produtos artísticos (composições e performances) sejam considerados, pelas agências avaliadoras, realizações acadêmicas

com peso equivalente aos produtos cristalizados da prática científica (artigos, comunicações, palestras etc.). As discussões são extensas, há ganhos e perdas, porém, nosso interesse é mostrar como certos elementos de diferentes níveis de pertinência podem contribuir para as discussões musicológicas e semióticas sobre a análise- interpretação e a criação-invenção.

A princípio, podemos pensar em duas direções possíveis: i) um caminho de “cientifização” dos processos criativos, como é o caso das produções acadêmicas de compositores que descrevem e/ou analisam suas próprias obras; ii) um processo de “estetização” das produções acadêmicas. As três “quase-teses” ou “quase-livros” que trouxemos se encaixam na segunda direção.

É fácil perceber que, predominantemente, uma direção enfatiza a prática de análise e a outra a prática de criação. Além das etapas de *seleção* de materiais e ferramentas, e da *aplicação* de ferramentas, das predominâncias de processos de decomposição metalinguística ou de composição sintagmática, também podemos marcar que o regime de crença de cada prática constrói credibilidade (*crença*) e confiabilidade (*confiança*) a partir de caminhos implicativos que valorizam a inteligibilidade dos processos, no lado das práticas de análise, e, de outro lado, a partir de caminhos concessivos que enfatizam os efeitos sensíveis (sensoriais e passionais) dos processos. Lembrando que sempre há um jogo de predominâncias e não de exclusividade entre as direções e características das duas práticas.

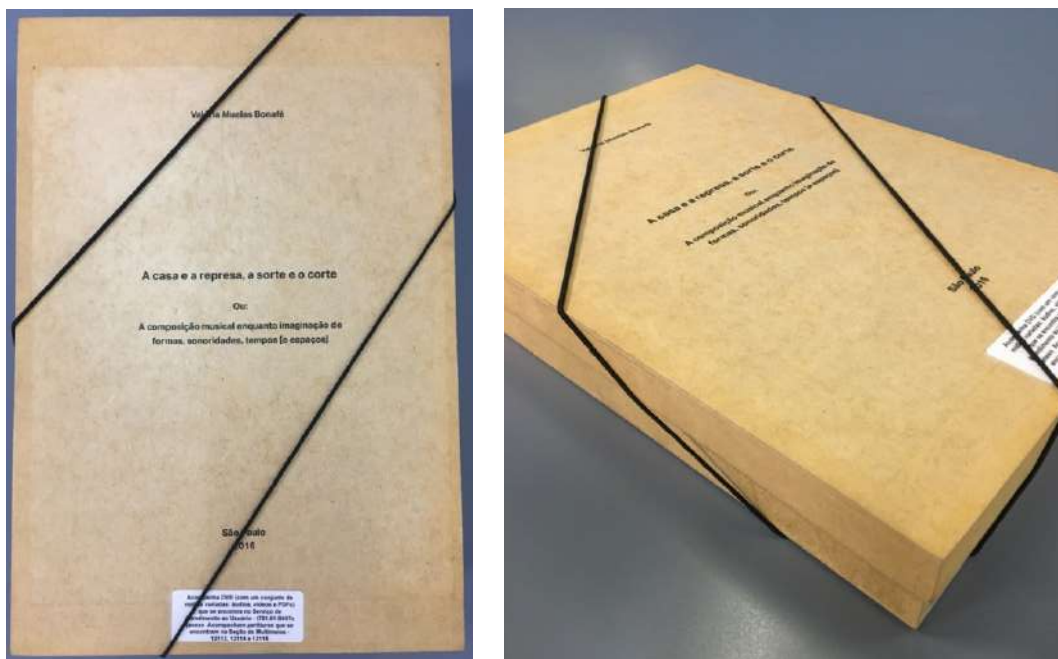
Uma tese prototípica prevê, implicativamente, certos encaminhamentos específicos em todos os níveis de pertinência. De modo geral, ela se organiza com base no regime de crença da cientificidade que caracteriza as práticas acadêmicas, regime cuja credibilidade e confiabilidade é construído a partir de ritos de avaliação que são praticados pelos pares das áreas de pesquisa específicas, como, por exemplo, o rito de defesa de tese. Na avaliação feita pela banca de defesa, espera-se da tese uma disposição gráfica e textual, cuja ordem é estabilizada pelo gênero, que possui pequenas variações, a depender das áreas específicas, e um conteúdo que fundamente as ideias defendidas pelo autor. O efeito veridictório (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 530-533) que se procura é o de construir um discurso “verdadeiro” e sem incoerências, revelando “segredos”, desmascarando “mentiras” e “falsidades” caso seja necessário. Dessa maneira, a tese prototípica,

enquanto objeto e texto-enunciado, está mais consolidada sob a égide da ética do que da estética e se liga mais às características da prática de análise do que da prática de criação.

Sabemos que nada disso é novidade. O interessante é ver que as “quase-teses” ou “quase-livros” tensionam a prática acadêmica a partir, predominantemente, da acentuação dos níveis do objeto, do texto-enunciado e dos signos, para Estay-Stange, rumo às coisas, pois os ritos de defesa e avaliação pertencentes à prática foram realizados prototipicamente: houve uma banca de defesa composta por especialistas da área de música, escolhidos pelo orientador e orientando; as defesas públicas se realizaram em um dia com hora marcada, dentro dos limites temporais de um doutorado/livre docência; os especialistas fizeram suas arguições e os orientandos/professor puderam responde-las; foram feitas as avaliações finais e os resultados de aprovação foram dados no mesmo dia, dentre outras fases internas.

Dessa maneira, a concessividade típica da prática de criação e invenção está em outro nível de análise. Se partirmos da “quase-tese” de Valéria Bonafé (2016), podemos observar duas questões: i) a caixa que contém os cadernos-teses (Fig. 37 e 38) e ii) o formato da folha em paisagem (Fig. 39) que desloca o que comumente é utilizado em uma tese. Estamos diante de um objeto que oferece uma experiência corporal diferente das teses comuns, já que o manejo sensível e tátil da leitura se dará de maneira distinta. Neste formato, a tese-objeto se aproxima do que se chama às vezes de um livro de artista, em que um autor-artista apresenta e descreve as suas obras em livros de diferentes formatos com distintas experiências táteis. A pesquisadora ainda faz uma divisão em seis cadernos separados, o que reforça a estratégia concessiva no nível do objeto, da experiência corporal com a tese.

Figura 37: caixa da “quase-tese” de Valéria Bonafé



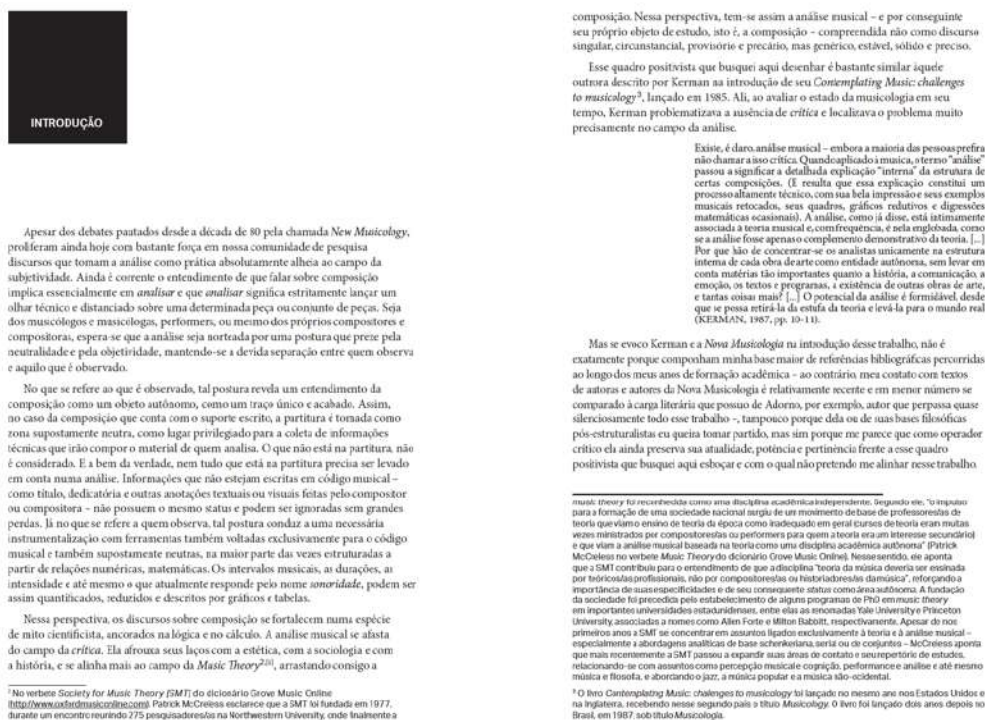
Fonte: BONAFÉ, 2016.

Figura 38: Cadernos da “quase-tese” de Valéria Bonafé



Fonte: BONAFÉ, 2016.

Figura 39: Folha paisagem da “quase-tese” de Valéria Bonafé



Fonte: BONAFÉ, 2016.

Se nos voltarmos para nível do **texto-enunciado** e dos **signos**, podemos perceber várias estratégias concessivas realizadas pelos três autores. Apesar das partes canônicas de uma tese (resumo, sumário, agradecimentos, prefácio, capítulos etc.) serem apresentadas em uma ordem, até certo ponto, estabelecida pelo gênero, o projeto gráfico de cada parte não é convencional (Fig. 39):

Figura 40: Sumários de Silvio Ferraz e Francisco Ribeiro

<p>sumário</p> <p>primeiro livro: notas do caderno amarelo [1]</p> <p>fórmula do desenho e das linhas [8]</p> <p>fórmula da imagem de som e do gesto deformado [25]</p> <p>fórmula da incrustação [43]</p> <p>fórmula da reescritura [89]</p> <p>segundo livro: [89]</p> <p>páginas sobre tempo e espaço na composição musical [89]</p>	<p>[SUMÁRIO]</p> <p>[nome da parte] – N° da página</p> <p>[INTRODUÇÃO] [PERAMBULAR COM PALAVRAS-TALISMÃ] – 4</p> <p>[PEQUENA SÍNTESE] – 24</p> <p>[ANOTAÇÕES DE LOCALIZAÇÃO] – 15</p> <p>[UM: perambulações com corposom] – 21</p> <p>[BLOCO UM: o que pode ser um corposom?] [9 partes] – 23</p> <p>[CORPO, DETRITO, TEIA, CAMINHADA]</p> <p>[CORPO-DIFERENÇA, ALTER-ORGANISMO] – 24</p> <p>[O DOBRAR E A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO RECEPTIVO-ATIVO] – 30</p> <p>[ANOTAÇÃO COM PEDAGOGIA, PERFORMANCE E SONOPLASTIA] – 33</p> <p>[JANÔ E AS LINHAS VITAIS] – 34</p> <p>[ANTERIORIDADE DO ESPAÇO: PELO MENOS DOIS CASOS] – 42</p> <p>[DESCONECTADO, CUPINZEIRO, GÊNESE ESCALAR]</p> <p>[SOLTAR PODE SER SALTAR]</p> <p>[INOCÇÃO COMUM DO CORPO-OPACIDADE] – 46</p> <p>[ONTOGÊNESE DO CONTATO: POR UM PIANISMO DE BORDA [UM]] – 50</p> <p>[ONTOGÊNESE DO CONTATO: POR UM PIANISMO DE BORDA [DOIS]] – 54</p> <p>[QUASE-NADA] – 59</p> <p>[BLOCO DOIS: caminhada-catástrofe.</p> <p>Primeiras imagens de víscera] [17 partes] – 66</p> <p>[CAMINHADA DA CAVERNA COMO VÍSCERA]</p> <p>[POTÊNCIA GERMINANTE DA PERAMBULAÇÃO NA CAVERNA] – 72</p> <p>[PENSAR INSTÁVEL COM A CAMINHADA DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU [UM]] – 81</p> <p>[TOLOS] – 89</p>
--	--

Fonte: FERRAZ, 2007 e RIBEIRO, 2019.

Figura 41: Passagens de Francisco Ribeiro



43. [aquele que vive é um nó agudo]

A terceira Armonia é aquela mãe das musas Piérias. Este grupo de musas é invocado por Hesíodo em os trabalhos e os dias; são as musas que competiram com as Heliconíades (as musas maiores, evocadas pelo mesmo aedo na teogonia) e, havendo perdido, foram transformadas em diversas espécies de pássaros¹⁷⁷. Esta Armonia aparece na produção de cerâmica da cidade de Atenas no século quinto a.c., bem mais tardia à Armonia Tebana; aqui, Armonia, ainda que ligada tanto a Atena quanto Afrodite, aparece como deusa acessória desta, bem como outras o são dentro da polis (como exemplo, Thukli, Peitbó – Persuação)¹⁷⁸. Armonia aqui simboliza a tensão dentro do casamento (as vozes intermediárias do côro) e o casamento cívico de toda a

¹⁷⁷ Há uma rica fonte documental da mitologia das Musas em <https://www.theseum.gr/en/our-art/muses.html>.

¹⁷⁸ Quem conta esta condição da Armonia Ateniense Amy Sereth: Athenian political art from the 5th and 4th centuries B.C.: images of political personification, <https://doi.org/10.1017/S0022216X19000001>.

399

mundo. Ou ainda uma forma de histeria, de me encantar repetidamente ao mundo, alimentando-me nostálgicamente sob a sensação de aniquilamento. Ou ainda uma forma obsessiva de ter algo que viesse do meu próprio corpo, confirmando, pelo rastro do objeto liberado, minha própria existência de corpo. Por fim: os adeptos da medicina e da política psi poderão calcular qual o traço patológico dominante mais adequado a se nomear. Neste ponto, lembro de uma frase da Arminis Maroni: 'traços patológicos? Tenho todos. Quanto mais, melhor'. São estratégias da sobrevivência de algo.

[FIM DOS CADERNOS]
[FIM DOS CADERNOS KAFKAS]



A obra é uma reprodução de 1998 (logo acima de novembro) [1981] (1) Ribeiro

Figura 42: Agradecimentos de Francisco Ribeiro



[Agradecimentos] Adriana Grechi, Adriana Oliveira, Adriana Siqueira, Aida Lamas, Alberto Tombo, Alcio Vigilotti Reis, Anne Alves, Alceu Guarato, Amadorino Silva, Amâncio Marzoni, Ana Beatriz Nestlechner, Ana Bavaresi, Ana Carolina Saviani, Ana Kiffer, Ana Maricsek, Ana Paula Fiorotto, Andressa Mello, Ancestris, Anna Jôlia Santos, Antonio Januelli, Antonio Salvador, aos que vieram antes de nós, Auber Bertinelli, Beatriz M, Bia Bouissou, bisavô Alpha, bisavô Ana, bisavô Felícia, bisavô Giacomo, bisavô Ubirajara, Bruna Carvalho Almeida, Bruna Zullo, Bruno Caetano, Bruno Mariano, Catiácio Sette Folhas Secas, Camilla Chang, Camilla Jaber, Camilla Valentes, Carla Ferro, Carolina Rosa, Carolina Mandell, Carolina Vêlasquez, Catarina São Martinho, Cecília Gebeth, Christiana Cavalcanti, Christina Grainer, Clarissa Rocha, Claudia Ortega, Cláudia Plácido, Companhia Teatro Balagan, Dália Camargo Martins, Dani Boni, Daniel Corrêa, Débora Oliveira, Deborah Peruffel, Douglas, D. [Diego], Dinah Feldman, Dulce Cooperê, Edith Dordyk, Edith Laurence Ribeiro, Erika Cardiel, Emília, Fátima Saraceni, Felipe Stocco, Ester Bortolotto, Fábio Cintra, Felipe Martins, Felipe Merkler Castellani, Fernanda Aoki Navarro, Fernando Lacerda da ECA, Flora Holderbaum, Gabriela Hocaco, Gabriela Mafud, Gabriela Segato, Georgina Magalhães, Giselle Calzans, Glúcia Castro, Glúcia Esteves, Glúcia Martini, grupos de etnologia da escola, Giselle Petty, Helker Foulo, Helena Bastos, Helena Obersteiner, Henrique Chiurci, Ierê Papá, Indrani Taccari, Isabel Tica Lemos, Isabela Rossi, Isadora Ferraz, Jélla Demange, Ivy Souza, Janaina Navarro, Jane Helena, Javi Sarthuer, Jennifer Bastos, Joana Ferraz, Jorginho, José de Mattos Neto, José Moraes Neto, José Vitor, Julia Burnier, Julia Favero, Juliana Jardim, Julia Pignatolo, Juliana Martins, Juliana Molla, Juliana Plesco, Julio Gropo Aquino, Kall Andrade, Karina Pinheiro, Laila Reis, Laila Taufic, Laris Gabrielle, Larissa Pinocchio, Laura Saad, Leonardo Cardoso, Lilian Campesato, Lilit Proença, Lina Prosa, Lívia Seixas, Liz Nitzai Sória, Luana Gouveia, Lucas Aba, Lucas Gabriel Wickhaus, Lucia Jazmin, Luciana Bortolotto, Luciana Hoppo, Luciano Ramos, Luca, Luiz Pinheiro, Lucia Rulla, Ma Bodvigita, Magd (Maria Glória), Malie Rinne, Madua, Maira do Nascimento, Maira Vaz Valente, Manoela Rangel, Marcela Lucatelli, Maria Emeralda Forte, Maria Thas Lima Santos, Mariana Carvalho, Mariana Carvalho Carminati, Mariana Farinas, Mariana Louzer, Marília Perrelli, Mariana Mathias, Mariana Martins, Marli Zamaro, Mauricio Perussi, Maurício, Mauvinim Santana, Mayque Dópina Pisco, Michê Mattos, Miguel Prata, Milton Santos, Mirella Façanha, Mônica Caldera, Mônica Huanca Maldonado, Muriel Combes, Multifócio, Nair Sasaki, Natalia Campanella, Natália Reis, Nathalia Itali Sasso, núcleo de composição, Orin, Palomari Mathias, Patrícia Alçada, Paula Cassimiro, Paulo Renato Fancini, Pedro Laurence Ribeiro, Pedro Penuela, Piera Marchesini, Pira Peres Portasio, Priscila Regina Jorge, Raquel Bortolotto, Raquel Moraes, Renata Aosta, Ricardo (verso da ECA), Rita Maria, Roberto Ribeiro, Rodrigo Batista, Rodrigo Falcão, Rogério Costa, Rubens Saraceni, Sasha Bezrodnova, Sérgio de Carvalho, Silvana del Rosque, Silvia Fernandes Terezi, Silvo Ferraz, Sofia Moroni, Sofia Tzirakis, Steio Marra, Stevio Biazon, Stylianos Tarakos, Tani Ramrez, Tânia Alçada Vinagre, Tarcia Quatrin, Tarsila Dona, Tatiana Abitante, Thaís de Marco, Thaís Leão, Thaís Sodré, Itá Edith, Tiago Luz, Toumani Kouyaté, Tumbao Velasquez y Castro, Yi [Yikente], Viviane Nicoletti, vó Lourdes, vó Vilma, Wang Ye Cheng, Yasuyuki Sasaki, Yukari Tama, Zábba dal Faria. As pessoas e existências que escreveram todas essas linhas e a todas as gentes que esqueço.

Fonte: RIBEIRO, 2019.

Na quase-tese de Ribeiro (2019), há diversos desenhos e pinturas-escritas que assumem diferentes funções ao longo **texto-enunciado**. Às vezes, fazem a passagem de uma seção para outra (Fig. 41), outras vezes subverte uma função canônica daquela parte da tese, como é o caso dos agradecimentos das figuras abaixo (Fig 42).

No que diz respeito a estratégias de escrita, podemos ressaltar o tom de relato pessoal das “quase-teses”, o que implica, entre outras coisas, na mudança da terceira pessoa para a primeira pessoa. Logo no início da tese de livre docência de Ferraz (2007), o autor explicita essa estratégia e aponta para o contato que o relato tem com os rascunhos, notas e diários pessoais de outros artistas.

Figura 43: Escrita de Silvio Ferraz

notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho

silvio ferraz, 2007

Escrevo este pequeno livro (de fato, dois pequenos livros) em primeira pessoa. Escrevo assim por se tratar de um livro em que simplesmente me sinto em primeira pessoa. Os dois livros expõem algumas idéias e imagens que atravessam meu processo de criação musical e não mais do que isto. Claro que este trabalho de criação se se cruza com a época em que vivo, com idéias diversas, pessoas diversas, músicas diversas, porém não esconde que todas estas coisas são vividas por uma pessoa e que tais cruzamentos têm suas implicações pessoais, quase que privadas, não fossem elas serem comuns a muitas pessoas que vivem a relação da vida com o processo de criação artística.

Recentemente, lendo um pequeno relato de um artista-estudante-de-arte, notei que existia ali uma escrita totalmente distinta da escrita dos trabalhos acadêmicos sobre a arte ou mesmo dos escritos acadêmicos de artistas. Aquela forma de escrever não era diferente, no entanto, daquela dos diários e notas de aulas de Paul Klee; ela ressoava também na maneira de Giacometti referir-se a seu trabalho, nas cartas de Cézanne, nas observações musicais de Debussy em *Msiieur. Croche*, em Marguerite Duras pensando sobre sua escrita, ou ainda, na forma alucinada dos escritos do compositor Roberto Victório e no cruzamento de rascunho e texto poético das descrições musicais de Georges Aperghis. Desta leitura nasceu uma preocupação: como não matar mais a fabulação da criação musical ao

1

Fonte: FERRAZ (2007).

Há diversos outros elementos que enfatizam a tensão que se estabelece entre a prática de criação e a acadêmica, como as divisões entre os parágrafos nas teses de Ferraz e Ribeiro, que seguem uma ordenação não convencional que os separa por números (**signos** 1. - 2. - 3.); o uso do discurso indireto livre; a escolha por ferramentas de análise e criação menos referenciadas e assim por diante. O que nos interessa nesses exemplos é

mostrar que a força de hibridização das formas de vida artísticas e acadêmicas, que estão condensadas nas “quase-teses”, acentuam os níveis do **signo**, do **texto-enunciado** e do **objeto**, *rumo às coisas* (ESTAY-STANGE, 2018a). Outras manifestações desse processo de hibridização podem acentuar outros níveis de pertinência, como é o caso das teses em *performance*, em que os intérpretes serão avaliados não só pela tese escrita, mas também pelo concerto de formatura, ou seja, envolvendo o nível **estratégia** que agencia **práticas** (ensaio, agendamento de teatro e reserva de equipamento da universidade, divulgação, performance ao vivo etc.). Uma concessividade possível nesses dois últimos níveis citados, **estratégia** e **prática**, poderia contar com um(a) produtor(a) que agenciasse uma performance-defesa de tese em espaço público ou privado (Theatro Municipal, Praça Roosevelt, SESC etc.), tendo que deslocar a banca dos espaços da universidade para esses outros locais. Neste exemplo, teríamos uma tensão em uma das etapas sintagmáticas fundamentais para a prática da pós-graduação que é o *rito de defesa*.

Terminamos a apresentação dos níveis de pertinência musicais. Apresentamos alguns breves exemplos musicais para demonstrar a maleabilidade do modelo, que pode ser aplicado tanto para as práticas centrais como para as práticas periféricas de música. Articulada com a *espessura da existência*, já apresentada anteriormente, a *espessura da pertinência* colabora para desenharmos melhor *a vida e as coisas* (ESTAY-STANGE, 2018a) dos nossos actantes e atores musicais. Se na existência temos a globalidade e as etapas internas de um ato musical qualquer, jogando luz nas tensões entre os sistemas e os processos musicais, na pertinência podemos dar conta das camadas ou estratos referentes às experiências implicadas nesse ato musical. Cada etapa da existência, com seus estratos de pertinência, pode nos dar diversos traços que vão colaborar para compor, por fim, a *presença musical*. Esta que iremos apresentar a seguir e que encerrará nossa proposta de uma possível enunciação musical geral.

3.2. Presença musical



A presença diz respeito a questões identitárias do vivido. Pela ótica tensiva, a presença dos atores e actantes musicais pode ser predicada pela **profundidade** (*aproximação ↔ afastamento*) dos seus pontos de vista, isto é, pelos *graus do vivido* que estabelecem um contato mais íntimo ou menos íntimo com seus *textos*. São esses graus que nos indicam a acentuação e a inacentuação das zonas que compõem as **espessuras** da presença que estamos apresentando nesta tese: i) *espessura de figuras*, ii) *espessura da existência* e iii) *espessura da pertinência*. Já apresentamos as existências e as pertinências musicais, resta-nos trazer as questões relacionadas à *presença musical* e às *figuras musicais*.

Veremos que a espessura de figuras é a mais geral de todas, pois além de estar presente em *textos musicais canônicos* (*partitura, áudio musical, performance musical ao vivo e instrumento musical*), em seus diferentes níveis de pertinência (*signo, texto-enunciado, objeto, prática, estratégia e forma de vida*), e também em cada um dos seus possíveis predicados existenciais (*realizado, virtualizado, potencializado e atualizado*), a *espessura de figuras* é o *acesso direto à experiência vivida*, tal como uma “membrana” que estabelece o contato do *eu* com o *não-eu*. Dessa maneira, as ferramentas tensivas que trouxermos a seguir servem para depreender e criar os traços e vetores identitários de qualquer ator-actante musical, de qualquer nível de pertinência musical e de qualquer modo de existência musical.



Acreditamos que vale apresentarmos a noção de *presença* tal como ela é definida no livro *Tensão e Significação* (2001 [1998]), de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille. E, depois, mostrarmos como a *presença* ganha contornos um pouco diferentes a partir da influência mais nítida de Gisèle Brelet no pensamento de Zilberberg, influência esta que é mais evidente no livro *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011 [2006]). Já alertamos, na nota

de rodapé 104 (p. 81), que as duas noções de *presença* não são excludentes e que, salvo engano, a primeira engloba a segunda. Vamos à primeira definição.

A categoria *presença/ausência* pertence de direito, para começar, ao discurso filosófico sobre a existência (em geral oposta à essência). Neste, ela funciona quase sempre como uma categoria “impura”, cujo termo complexo *presença + ausência* parece mais facilmente atualizável e mais produtivo do que os outros. Assim, no mito platônico da caverna, a presença sensível é construída como uma “ausência presentificada”, uma espécie de simulacro da “Ideia” obtido por apresentação indireta e deceptiva. A reformulação mais recente de tal categoria pela fenomenologia, culminando, em Merleau-Ponty, na noção de “campo de presença”, assenta numa interpretação do par *presença/ausência* em termos de operações (aparecimento/desaparecimento) pelas quais os “entes” sensíveis se destacam do “ser” subjacente, e depois retornam a ele. O interesse dessa reformulação, de um ponto de vista semiótico, reside no fato de estar a presença aí definida em termo dêiticos, ou seja, em suma, a partir de um presente linguístico; além disso, para a própria fenomenologia, a presença é o primeiro modo de existência da significação, cuja plenitude estaria sempre por ser conquistada (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 123).

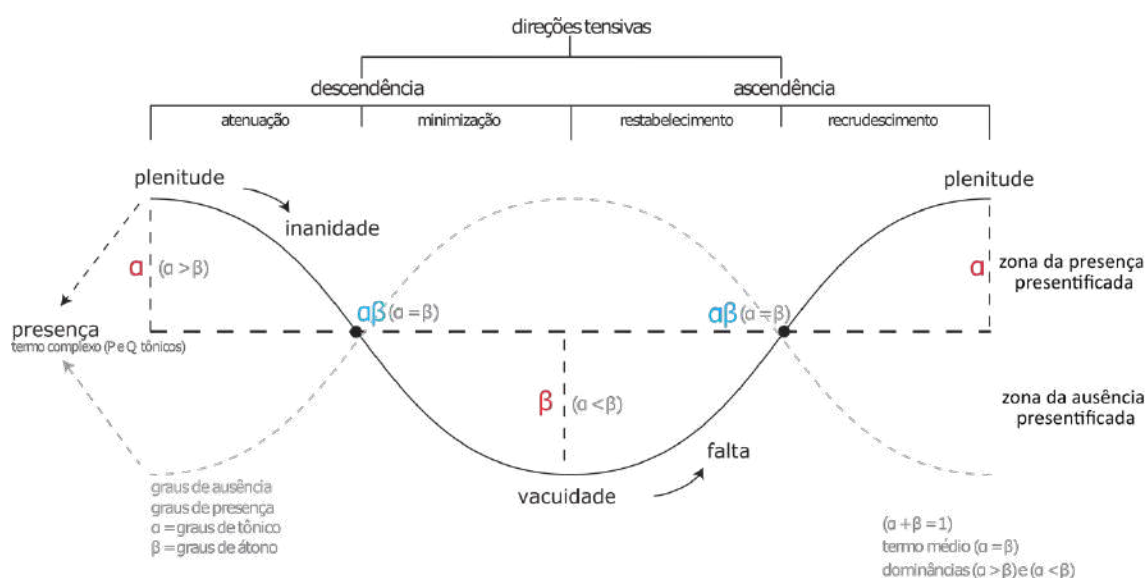
Em *Tensão e Significação*, a *presença* é uma função ou termo complexo cuja dependência põe em tensão os graus impactantes da *presença presentificada* e os graus atonizantes da *ausência presentificada*. A ideia de que as grandezas ou figuras *aparecem* e *desaparecem* no campo do presença do sujeito da enunciação, seja pelo *pervir* (pouco a pouco) ou pelo *sobrevir* (abruptamente), está ligada diretamente à **profundidade** (*aproximação* e *afastamento*) do centro dêitico (pessoa, tempo e espaço), a partir da qual se molda os *limites* e *limiães* do campo de presença, ou seja, quanto mais próximo, íntimo e sensível o sujeito está em relação às figuras e textos que habitam o seu campo de presença, mais estaremos na zona da *presença presentificada*; quanto mais afastado, não íntimo e inteligível o sujeito está em relação às figuras e textos que habitam o seu campo de presença, mais estaremos na zona da *ausência presentificada*. São os fluxos de *aumento* e *diminuição* dos graus de presença (*presença/ausência*) que nos darão as *quantificações subjetivas* que modulam continuamente a “forma” do campo de presença do sujeito da enunciação.

Além de dar primazia às orientações ou precedências dos aspectos sensíveis do sentido, em relação aos aspectos inteligíveis, a ideia de uma presença definida pela profundidade do ponto de vista (centro dêitico) nos dá a oportunidade de tratarmos o

sentido sempre pela ótica dos *graus do vivido*. Assim, lembrando as direções tensivas *descendentes* e *ascendentes*, teremos, respectivamente, duas direções gerais da presença:

i) **plenitude** → **inanidade** → **vacuidade**; ii) **vacuidade** → **falta** → **plenitude**.

Figura 44: *Presença*



Fonte: Elaboração própria a partir de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 131) e Pottier (1980).

Em *Tensão e significação*, Fontanille e Zilberberg sempre atrelaram, “logo de saída, a problemática da presença à da enunciação” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 124). Assim, a conhecida instância trinitária (pessoa, espaço e tempo) é modulada categoria por categoria pelos graus de presença a partir de uma enunciação em ato: do *eu, aqui e agora*. Neste primeiro momento, os autores constroem um quadro com as modulações gradativas de cada categoria clássica da enunciação ligando-as com os polos extremos dos modos de existência:

Tabela 11: Aparato Tensivo – Tensão e significação.

Aparato Tensivo				
		Presença realizada	Presença virtualizada	Presença realizada
EGO (actante)	PV. do sujeito	espantado	habitado	espantado
	PV. do objeto	novo	antigo	novo
Aqui (espaço) - <i>profundidade</i>		próximo	distante	próximo
Agora (tempo) - <i>mnésia</i>		atual	ultrapassado	atual

Fonte: Adaptado de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 128).

Quando chegarmos na seção *aparato de foremas*, trataremos em pormenores as categorias mais canônicas da enunciação (pessoa, tempo e espaço) nas questões sonoras e musicais. Para entendermos o quadro acima, basta que, por ora, levemos em conta intuitivamente a percepção e a relação que temos com as coisas-textos que experienciamos, seja individualmente ou coletivamente e em qualquer nível de pertinência.

- i) o actante (EGO) admite, como na fenomenologia, uma divisão operacional em que podemos assumir o ponto de vista do sujeito ou do objeto, sem que haja prejuízo da junção sujeito-objeto. De um lado, o sujeito se vê surpreendido ou a presença é apreendida em seu grau máximo como **espanto**, “mas sendo o súbito, por definição, efêmero, sua virtualização inevitável dá lugar ao **hábito**” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 125 – marcações nossas) e a um sujeito acostumado com as coisas. De outro lado, a orientação vinda do objeto põe em tensão o **novo** e o **antigo**, categoria homóloga à precedente, de uma coisa que surge como inédita e caminha em graus decrescentes e virtualizantes que a levam a obsolescência.
- ii) o *aqui*, ou a dêixis espacial, se organiza pela *profundidade* do ponto de vista, cuja articulação semiótica mínima confronta tensivamente o **próximo** e o

distante. Logo veremos que essa categoria se torna central nos desenvolvimentos mais recentes da abordagem tensiva. Nesta fase mais antiga da teoria, os autores se valem da precisa formulação fenomenológica de Merleau-Ponty em *O olho e o espírito* (1983): “Da profundidade assim compreendida, não se pode mais dizer que seja ‘terceira dimensão’. Para já, se ela fosse uma dimensão, seria antes a primeira: não há formas, planos definidos a não ser que se estipule a que distância de mim se encontram suas diferentes partes” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 65).

- iii) o *agora*, ou a dêixis temporal, se organiza pela versão despsicologizada da memória: a *mnésia*. De um **atual** realizado, as proximidades máximas do *agora*, se virtualiza gradativamente os graus do **ultrapassado**, seja de uma memória prospectiva → (entre o iminente e o futuro distante), ou de uma memória retrospectiva ← (entre o recente e o passado distante). Por isso, os autores vão dizer que a temporalidade parece antes dual do que ternária.

Assim, a *presença*, do modo como é tratada em *Tensão e significação*, prevê todos os graus de modulação enunciativa do sujeito da enunciação (enunciador e enunciatário): a plenitude (vivência máxima- **S1**) e a vacuidade (vivência mínima – **S4**) compõem os *limites*, e os graus intermediários (*limiões* – **S2** e **S3**), que costumamos chamar de vida cotidiana ou ordinária, habitam o interior dos limites. Cada vez que os *limites* são ultrapassados, há uma reconfiguração do campo de presença e a identidade perceptiva do sujeito é transformada.

A partir do livro *Elementos de Semiótica Tensiva*, Zilberberg reformula a noção de *presença* e a liga preferencialmente à vivência máxima da intensidade perceptiva e às questões da temporalidade enquanto subdimensão da extensidade perceptiva, estas que serão chamadas de *modos de presença*. Já vimos anteriormente que, na fase mais bem-acabada da abordagem tensiva, o campo de presença do sujeito é organizado por duas dimensões (intensidade e extensidade) com suas subdimensões respectivas (andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade):

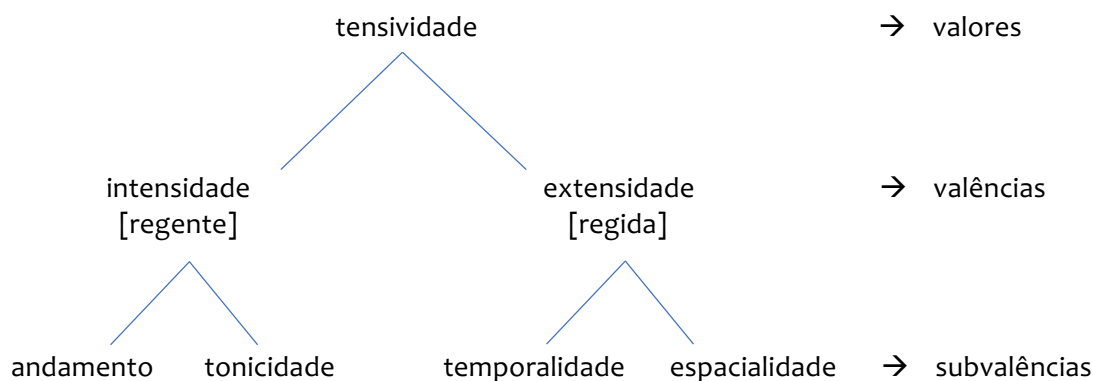
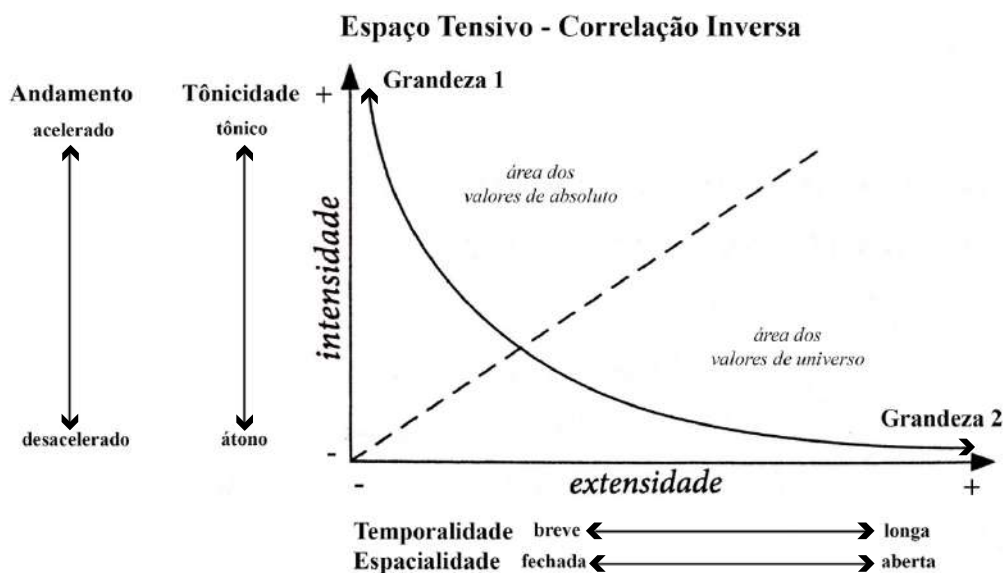


Fig. 2: Espaço tensivo – correlação inversa.



Fonte: Elaboração própria baseada em (ZILBERBERG, 2011).

O modo como as “coisas” habitam (*aparecem e desaparecem*) o espaço tensivo pode ser descrito, portanto, no cruzamento das *valências* (“medidas”) da intensidade sensível com as *valências* (“medidas”) da extensidade inteligível, seja subdimensão por subdimensão ou todas por todas: um sujeito pode se mostrar mais por uma subdimensão do que por outra, mais por um cruzamento específico de subdimensões do que por outro etc. Se imaginarmos um ponto que caminha gradativamente no vetor curvo [↔] entre a ordenada e a abscissa, teremos diferentes “formas” do campo de presença, tendo em vista, neste primeiro momento, a correlação inversa entre os “estados de alma” (intensidade) e os “estados de coisa” (extensidade): i) quanto mais acelerada e tônica é uma experiência perceptiva, seja ela alcançada grau a grau (*pervir*) ou abruptamente

(sobrevir), mais breve será a temporalidade percebida e mais fechada será a espacialidade percebida; ii) quanto mais desacelerada e átona for uma experiência perceptiva, mais longa será a temporalidade percebida e mais aberta será a espacialidade percebida. Falamos corriqueiramente i) da vivacidade ou ii) da monotonia das experiências vividas.

Também é possível que haja uma correlação conversas entre as dimensões tensivas, ou seja, quanto mais intensidade, mais extensidade. Porém, mesmo não tendo uma explicação a contento, a evolução direta entre as dimensões é menos prevalente que a oposta.

E sempre no capítulo dos enigmas: as correlações inversas, ou seja, aquelas que se apoiam na reversão das valências, prevalecem sobre as correlações conversas, mas é impossível dizer, neste momento, se essa prevalência é diacrônica, isto é, condicionada, ou acrônica, isto é, incondicionada (ZILBERBERG, 2011, p. 253).

Parece que as experiências primeiro se situam dentro de um campo de possibilidades perceptivas, a *presença* com seus determinados *limites* e *limiães*, e, depois de habitarmos algum ponto do campo de presença, podemos aumentar ou diminuir conversamente a intensidade e extensidade da nossa percepção. O caso da leitura de notícias sensacionalistas é um exemplo em que, depois de conhecermos o evento impactante da manchete (“filho mata a mãe”), vamos descobrindo, demoradamente, as etapas do assassinato (foi com tal arma, começou em tal parte, levou a tal lugar etc.), aumentando passo a passo a força sensível e desdobrando passo a passo a temporalidade e espacialidade perceptiva. Voltaremos nesta questão mais adiante.

Retornando às noções de presença e à sua relação com a enunciação, não é difícil perceber uma certa intimidade entre as categorias linguísticas mais clássicas da enunciação (pessoa, tempo e espaço) e as subdimensões tensivas, principalmente as da extensidade (temporalidade e espacialidade). No entanto, o aparato tensivo (*figural*) não está no mesmo nível que o aparato linguístico (*figurativo*), aquele é mais geral que este. Quando trouxermos a proposta de Renata Mancini (2006 e 2019a) sobre o reatamento das categorias da enunciação, entre o tensivo e o linguístico, ficará mais clara a diferenças entre os aparatos. Por ora, é importante entendermos que o actante *figural*, ou o *observador tensivo*, corresponde ao eixo da intensidade que, por sua vez, faz a gestão dos graus de presença a partir do *andamento* (*acelerado* ↔ *desacelerado*) e da *tonicidade* (*tônico* ↔

átono). É o eixo sensório-motor do actante que expande ↔ concentra a percepção espaço-temporal.

O pequeno ajuste que Zilberberg faz na noção de *presença* poderia ser sintetizada, ao menos poeticamente, na expressão *faire acte de présence* sugerida por Paul Claudel.

No grande texto intitulado “A Pintura Holandesa”, Claudel, a propósito da *presença*, restitui a profundidade do sintagma cristalizado: *faire acte de présence* [marcar presença]: ‘Como eles [os quadros] são reais! Como mantêm a pose! Como aderem à sua própria continuidade! Eles marcam presença, *ils font acte de présence*, como dizemos fortemente os franceses (1965, p. 184)’”(ZILBERBERG, 2011, p. 133).

Fazemos algo semelhante em português quando queremos dizer que um sujeito “aparece” ou “se destaca” mais, pois dizemos que ele *tem presença*. Em relação à definição do *Tensão e significação*, Zilberberg vai concentrar a *presença*, conforme é apresentada em *Elementos de Semiótica Tensiva*, nos *acentos perceptivos*, em que a vivência e a junção do sujeito-objeto se mostram com mais intensidade e também no paroxismo da intensidade: o *acontecimento*.

No *acontecimento*, o sujeito troca, “a contragosto, o universo da medida pelo da *desmedida*” (ZILBERBERG, 2011, p. 163). De um modo simples, vimos que a intensidade, enquanto dimensão da *medida* sensível da percepção, tem seus i) graus de concessão (quebras de expectativa) e sobrevir (aparecimentos abruptos) que formam a zona de *mais intensidade* no gráfico tensivo e, de outro lado, os ii) graus de implicação (confirmações de expectativa) e pervir (aparecimentos graduais) que formam a zona de *menos intensidade* no gráfico tensivo. A instantaneidade e a detonação do *acontecimento* diz respeito àquela experiência rara na vida em que há uma ultrapassagem do limite sensível máximo do sujeito. Essa ultrapassagem, que transforma um limite perceptivo em limiar, reconfigura os limites do campo de *presença* do sujeito e pode ser vivido disforicamente, como acontece nos grandes acidentes traumáticos, ou euforicamente, como costuma acontecer nas grandes experiências estéticas e estésicas da vida, sendo que parece ser mais comum as vivências disfóricas do que as eufóricas do *acontecimento* tal como descrito por Zilberberg.

Depois do *acontecimento*, o sujeito, pelo ponto de vista perceptivo, sente-se outro, um outro puramente sensível que precisa *desacelerar* para que haja alguma compreensão inteligível do que lhe ocorreu. Essa desaceleração completa pode demorar uma vida toda

ou mesmo nem se dar. O importante é entendermos que um acontecimento propriamente dito é um evento muito raro que, do ponto de vista do sujeito musical coletivo, é mais “visível” nas grandes viradas que intercalam os períodos históricos da música e, na visada dos atores-actantes musicais particulares, nas grandes viradas de estilo, as descobertas técnicas.

Dessa maneira, Zilberberg irá tratar a presença, nesta fase mais recente da tensiva, somente quando ela provoca um *acento* na percepção do sujeito, construindo uma diferença entre a vivência (*acento* – zona do *mais*) e a sobrevivência (*inacento* – zona do *menos*). Luiz Tatit (2019c) vai chamar essa diferença de *acento* e *modulação*, tendo em vista a ideia de que a abordagem tensiva tem um projeto de prosodização geral, ou seja, o *acento* marca os cortes e as chegadas (fronteiras silábicas e pontos vocálicos) e a *modulação* projeta os caminhos ascendentes e descendentes (prótase e apódose [$< >$]).

O novo modo de tratar a presença leva em conta a influência que Zilberberg traz do pensamento de Gisèle Brelet. Segundo Tatit, em 1999, portanto oito anos após a publicação do *Tensão e significação*, “um então jovem musicólogo francês mostr[a] a Claude Zilberberg algumas páginas fotocopiadas do livro *Le temps musical*” (2019, p. 11).

Zilberberg leu aquelas páginas com certa avidez, pois tinha a nítida impressão de que, embora propostas em estilo bastante distinto, as ideias ali retratadas eram fruto de leitura dos textos que ele mesmo vinha produzindo incessantemente nos últimos anos do século passado. Não eram, por óbvio, mas a convergência das pesquisas empreendidas em épocas tão distantes e a partir de modelos de pensamento tão díspares produzia no semioticista o sentimento de que suas indagações teóricas já tinham se manifestado há 50 anos na pena da filósofa, mas não com a força necessária para fundar uma linha de investigação expressiva nas universidades ou nos ambientes intelectuais mais influentes daquele período (TATIT, 2019a, p. 11-12).

Zilberberg realmente trabalhava com ideias muito parecidas com as de Brelet mesmo antes²¹¹ de conhecê-la, em especial com a noção de *tempo*, que é baseada no seu uso em italiano referente ao *andamento musical* e que se converterá, na abordagem tensiva, em

²¹¹ Talvez um dos escritos em que essa aproximação velada seja mais evidente é o *Relativité du rythme* de 1990. Neste artigo, Zilberberg explora quatro modos de se tratar a *temporalidade* perceptiva (cronológico, rítmico, mnésico e cinemático) que corresponderiam, inclusive, aos diferentes modos de existência. Infelizmente, Zilberberg costumava abandonar suas propostas mais antigas e acabava absorvendo-as em novos modos de dizer a mesma coisa. Este parece ser o primeiro artigo em que a noção de *andamento* [*tempo*] é mais bem explorada.

subdimensão da intensidade. Logo trataremos desta questão. No que diz respeito à *presença*, a autora também prevê todos os graus de vivência assim como foi exposto no *Tensão e Significação* de Zilberberg e Fontanille: da plenitude à vacuidade máximas, metaforicamente, do *som ao silêncio* (cf. BRELET, 1946). No entanto, como a experiência sonora da música põe em evidência o enlevo sensível que configura as proximidades e encarnações do presente vivido, Brelet também enfatizará a presença só quando ela *marca* ou *comove*. É mais fácil ver essa tomada de posição da autora a partir de **duas questões** que comentamos anteriormente: a i) *doação sensível* que faz com que o tempo estético e musical, fruto da dependência entre continuidade e descontinuidade aspectual, esteja situado na zona de *mais intensidade*; e a ii) “vida pura” que corresponde ao sensível vivido de um *contínuo puro* do *andamento* [tempo] e da *intensidade*.

A música e o som proclamam o privilégio do presente, o lugar do ser, de seu ser em devir inteiramente inscrito em si mesmo. O sentimento musical mais profundo é, em última análise, o de um *repouso que coincide com a ordem do tempo e com o presente*, que nos liberta do momento vazio e do turbilhão inquieto do devir, um repouso de uma atividade que é alcançada sem buscar, onde desejo e fruição/posse [doação sensível] se unem e se confirmam mutuamente (BRELET, 1949, 732-733 – tradução e inserção nossa)²¹².

Devemos sem dúvida distinguir no tempo musical dois planos diferentes de vida temporal: um é o plano psicológico e humano do tempo cotidiano, elevado, porém, às suas mais altas forças, e como que iluminado pela experiência do tempo musical puro que se situa em outro plano, o do tempo metafísico, nas fronteiras do tempo e da eternidade (BRELET, 1949, 733 – tradução nossa)²¹³.

A emoção central que a forma musical suscita é a da *espera*, que traz a consciência na presença da própria duração, daquela duração psicológica que é a trama constante de nossa vida diária. E já no nível dessa duração psicológica, o tempo musical desmente a duração bergsoniana e o famoso “fluxo” pelo qual o tempo deveria ser definido. O devir não é um “fato imediato” da vida pura: e pode-se dizer de certa forma que, longe de poder ser vivido, só pode ser pensado, ou pelo menos *que só pode ser vivido se*

²¹² No original, “Musique et sonorité proclament le privilège du présent, lieu de l'être, de leur être en devenir qui s'y inscrit tout entier. Le sentiment musical le plus profond, c'est en définitive celui de ce repos qui est coïncidence avec l'ordre du temps et avec le présent, qui nous affranchit de l'instant vide et du tourbillon inquiet du devenir, repos d'une activité qui s'atteint sans se chercher, où désir et possession s'unissent et se conferment”.

²¹³ No original, “Il faudrait sans doute distinguer dans le temps musical commedeux plans différents de la vie temporelle : l'un est le plan psychologique et humain du temps quotidien, élevé pourtant à ses plus hautes puissances et comme illuminé par l'expérience d'un temps musical pur qui se situe sur un autre plan, celui du temps métaphysique, aux confins du temps et de l'éternité”.

for pensado primeiro. Na verdade, a duração bergsoniana não pode ser objeto de uma experiência imediata: ela é apenas uma metáfora. A vida pura, que está apenas no imediato, abole o tempo em um esquecimento perpétuo [*acontecimento*]. E a duração é experimentada somente através de uma ação antecedente do pensamento, que se opõe ao passado e ao futuro no presente, por uma consciência que, como a audição musical, é a síntese de uma lembrança e de uma espera (BRELET, 1949, p. 733 – tradução e inserção nossa)²¹⁴.

Não é muito simples “traduzir” o pensamento de Brelet, mas, grosso modo, enquanto os dois primeiros parágrafos acima lidam com a questão da doação sensível a um tempo estético e musical que se desprende do tempo cotidiano, este com menos intensidade que aquele, o último parágrafo trata da diferença entre o *andamento* da pura continuidade e a *temporalidade* cuja percepção depende da tensão e interação que há entre o sensível e o inteligível (o pensado), entre a continuidade e a descontinuidade.

Para a primeira questão, voltamos a dizer que, para nós, a diferença entre tempo estético-musical e tempo cotidiano é menos uma oposição e mais uma diferença de *graus do vivido* ou *graus de presença*: o tempo musical se situa na zona de *mais intensidade* e o tempo cotidiano na zona de *menos intensidade*. Não é à toa que quando algo nos surpreende na cotidianidade dizemos que há *arte no dia a dia*. Não há nenhuma grande descoberta nesse pensamento.

Para a segunda questão, vale retomar a fala de Zilberberg, de que a “‘casa do sentido’ é vasta o bastante para acolher tanto o contínuo, quanto o descontínuo” (2011, p. 16), e dizer que a querela entre os que preferem a continuidade e os que lutam pela descontinuidade é mais de direito do que de fato. Mesmo os grandes comentadores de Bergson e Bachelard (WORMS e WUNENBURGER, 2006) já abandonaram o conflito entre os contínuos e os descontínuos. As variedades ocasionais e raras que nos oferecem a vivência máxima da intensidade (*acontecimento*) e, por que não, da extensidade (o *transe*?)

²¹⁴ No original, “L’émotion centrale que fait surgir la forme musicale, c’est celle de l’*attente*, qui met la conscience en présence de la durée même, de cette durée psychologique qui est la trame constante de notre vie quotidienne. Et déjà au niveau de cette durée psychologique, le temps musical dément la durée bergsonienne et ce fameux « écoulement » par lequel l’on prétendait définir le temps. Le devenir n’est pas une « donnée immédiate » de la vie toute pure : et l’on pourrait dire en un certain sens que, loin de ne pouvoir être que vécu, il ne peut être que pensé, ou tout au moins *qu’on ne le vit que si d’abord on le pense*. En vérité la durée bergsonienne ne saurait être l’objet d’une expérience immédiate : elle n’est qu’une métaphore. La vie toute pure, qui n’est que dans l’immédiat, abolit le temps dans un perpétuel oubli. Et la durée n’est vécue que grâce à une action antécédente de la pensée, qui oppose le passé et l’avenir dans le présent, par une conscience qui, comme l’audition musicale, est synthèse d’un souvenir et d’une attente”.

colaboram para entenderemos como se dá as metamorfoses da presença, a ultrapassagem dos limites do antigo eu para os limites do novo eu. Assim, Zilberberg e Brelet se unem para pôr em evidência uma semiótica da presença presentificada.

Nada impede de que se trate ao mesmo tempo de uma semiótica da presença presentificada e de uma semiótica da ausência²¹⁵ presentificada. A abordagem tensiva põe em jogo ambas as direções a partir de um mesmo mecanismo metodológico. Por dominância, parece estarmos na era da presença presentificada, principalmente porque não há tantas investigações que lidem com os paroxismos da extensidade, seja na forma de desaparecimentos, camuflagens e inexistências, tal como nas práticas de meditação em que se busca a anulação das propriedades do *ser*, seja na forma do hábito invisível e tácito dos acordos mais “óbvios” e pragmáticos das práxis enunciativas. É menos provável que a arte sirva como exemplo prototípico, mas talvez a vida mereça essa *desaceleração*.

Para concluirmos e nos direcionarmos às subseções da presença musical, resta-nos dizer que os estudos sobre a enunciação, mesmo em seus moldes mais linguísticos, já lidam com as questões da **profundidade** da presença ou dos graus do vivido, explicitamente quando trata da relação sêmica que “está na base de todos os efeitos de sentido: *aproximação vs distanciamento*” (FIORIN, 2016, p. 87) e implicitamente nos *graus de intimidade* de Hjelmslev.

De um lado, Fiorin dirá que “*aproximação e distanciamento* foram escolhidos por metaforizarem perfeitamente a expressão ou não da fonte enunciativa, em relação à qual se ordenam tempos e espaços” (FIORIN, 2016, p. 87). Assim, a aproximação produz os efeitos de subjetividade e o distanciamento os efeitos de objetividade em cada categoria linguística (*pessoa, tempo e espaço*). Ambos os efeitos são construídos pela língua e também pela linguagem. Veremos que a música, como nos diz Brelet (1949), dá privilégio inequívoco aos efeitos subjetivos.

De outro lado, em um raro momento que Hjelmslev (1978 [1935]) se dirige à enunciação propriamente, temos a ideia de uma sublogicidade ou uma pré-logicidade estrutural dos sistemas, qual seja, a de que as grandezas e categorias habitam zonas sublógicas mais marcadas (intensivas e intensas) ou menos marcadas (extensivas e extensas), sendo que, para a categoria de caso (as declinações), lidaríamos, por feliz

²¹⁵ Valendo-se de um pensamento também tensivo, Dennis Bertrand chega a esboçar um caminho para isso no artigo *Rhétorique et práxis sémiotique: pour une sémiotique de l'absence* (2006).

coincidência, com três categorias: i) a direção (aproximação e afastamento); ii) os graus de intimidade de um objeto com outro (coerência (inerência e aderência) e incoerência); iii) e a relação entre subjetividade e objetividade (HJELMSLEV, 1978, p. 171-182). Hjelmslev se encontra em uma encruzilhada ao entender que as grandezas e categorias “podem indicar que a relação entre dois objetos é pensada do ponto de vista do espectador” (HJELMSLEV, 1978, p. 178 – tradução nossa)²¹⁶. Afinal de contas, *antes e depois, em frente e atrás, em cima e embaixo* dependem intrinsecamente da perspectiva de um *alguém* situado nos limites imanentes à um texto focalizado.

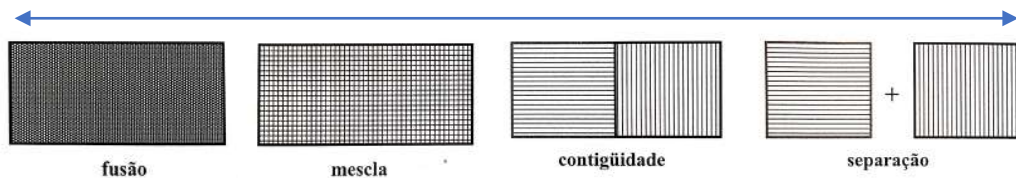
É evidente que deveríamos ser mais cuidadosos com a afirmação de uma herança hjelmsleviana tão *ipsis litteris* na enunciação de Zilberberg. Porém, não temos muito espaço aqui e não queremos cansar o leitor mais do que já estamos fazendo. O que acreditamos ser importante marcar, é que as duas dimensões de Hjelmslev (direção e intimidade) parecem corresponder às duas faces da profundidade enunciativa, pois dizem respeito diretamente à relação de junção entre sujeito-objeto, respectivamente, do ponto de vista do sujeito (direção) e do ponto de vista do objeto (intimidade). A terceira dimensão é menos dócil a uma conexão mais sintética das propostas de Hjelmslev e Zilberberg, mas, de todo modo, ela é mais uma resultante pressuposta da relação entre as duas dimensões anteriores do que uma outra dimensão de mesmo nível: quanto mais próximo e íntimo, mais subjetivo, quanto mais distante e não íntimo, mais objetivo.

Por fim, podemos realizar um desejo de pesquisa que herdamos da etapa de mestrado, no qual buscávamos compreender os modos de contato entre presenças musicais e presenças cênicas nas obras brasileiras de música contemporânea. Na época, nos preocupamos mais em apontar o contato entre as figuras que construíam as obras de música cênica, do que com os traços enunciativos e os graus de junção que compunham a identidade dos atores-actantes musicais em jogo. Para propor um modo de analisar esses textos tidos como *sincréticos, complexos, híbridos* etc., tomamos como base o artigo *As condições semióticas da mestiçagem* (2004), de Zilberberg, em que o autor nos oferece uma sintaxe, inspirada nos graus de intimidade de Hjelmslev (1935), que podemos usar tanto para a *mistura* e *triagem* que há entre as figuras que compõem os textos, como para a relação de proximidade e afastamento (*aumento* e *diminuição*) que há entre sujeito e

²¹⁶ No original, “*puedem* indicar que la relación entre dos objetos es pensada desde el punto de vista de un espectador”.

objeto (texto), respectivamente, do ponto de vista da extensidade e do ponto de vista da intensidade. Os graus de mistura/triagem, de proximidade/afastamento, seriam definidos sintagmaticamente pelas passagens da *fusão ↔ mescla ↔ contigüidade ↔ separação*.

Figura 45: Graus de intimidade²¹⁷



Fonte: Zilberberg, (2004, p. 4).

Para se aproximar e ascender sensivelmente ou se afastar e descender sensivelmente do texto a partir do qual vive e se projeta enunciativamente, o sujeito pode partir de qualquer um dos quatro estados aspectuais e operar tanto por *triagem* e *privação*²¹⁸, como por *mistura* e *participação*²¹⁹, seja por caminhos implicativos e do pervir (estado a estado),

²¹⁷ Em sua tese sobre as relações entre a melodia e prosódia da fala, José Roberto do Carmo Jr. (2007, p. 152) também parte dos graus de intimidade de Hjelmslev (1935) para compreender a relação que se dá entre o intérprete e seu instrumento musical, ou seja, qual o grau de intimidade que há entre um outro. Muitos estudos sobre a identidade e os modos de descrição do timbre guardam, de fundo, a mesma preocupação.



²¹⁸ Para a *privação* e *triagem*, Zilberberg prevê a seguinte sintaxe aspectual de superfície:

<i>aspectualidade</i>	<i>denominações</i>	<i>simbolização</i>
incoatividade	exibição	$[C_1 \rightarrow [a, b, c, d]]$
progressividade	extração	$[C_1 \rightarrow [a, c, d] + [b]]$
terminatividade	expulsão	$[C_1 \rightarrow [a, c, d]]$ vs $[b]$

²¹⁹ Para a *participação* e *mistura*, Zilberberg prevê a seguinte sintaxe aspectual de superfície:

seja por surpresas concessivas e saltos do sobrevir. Isso significa que o valor de intimidade, do quão fusionado ou separado o sujeito está de seu objeto, supera e orienta as operações que misturam ou triam as figuras.

Com isso, apresentamos o modo como iremos tratar a ideia de presença ligada diretamente às questões da enunciação. Daqui em diante, nos voltaremos para a *presença musical*, cobrindo tanto as peculiaridades da sua **espessura** de figuras, quanto os traços enunciativos que compõem a identidade e a **profundidade** dos atores-actantes musicais.

3.2.1 Espessura das figuras

Há diversos modos de entrarmos no campo das figuras sonoro-musicais. Este é, sem dúvida, o campo mais bem explorado na musicologia e sonologia *lato sensu*, principalmente no que diz respeito aos encadeamentos sonoro-musicais que são interpretados e inventados a partir de diferentes textos musicais, sejam eles mais canônicos (*partitura, áudio musical, performance musical ao vivo e instrumento musical*), sejam menos convencionais (relatos, entrevistas, livros, reportagens, rascunhos etc.).

Nas espessuras da existência e da pertinência musicais, vimos que os atores-actantes musicais se valem de diferentes textos em seus processos de invenção e interpretação, textos enquanto um todo de sentido compostos de figuras de expressão e de conteúdo que são predicados como musicais a depender da existência musical em foco. Assim, além da prevalência das questões perceptivas suscitadas pelos encadeamentos sonoro-musicais, há figuras de outras pertinências textuais que também colaboram para construir a identidade dos atores musicais em foco. Em suma, o extramusical é musical. Caso contrário, não seria possível falar sobre os processos criativos dos compositores, os caminhos de preparação das obras realizadas pelos intérpretes e das diferentes práticas de escuta dos ouvintes.

<i>aspectualidade</i>	<i>denominações</i>	<i>simbolização</i>
incoatividade	adjunção	$[C_1 \rightarrow [a, b, c, d]] \ r \ [\omega]$
progressividade	amalgama	$[C_1 \rightarrow [a, b, c, d] + [\omega]]$
terminatividade	liga	$[C_1 \rightarrow [a, b, c, d] + [\omega \rightarrow e]]$

A relação entre textos de mesmo nível é mais pacífica na musicologia/sonologia e já recebe o nome de intertextualidade, tal como na semiótica. A relação entre textos de níveis de pertinência diferentes também se chama intertextualidade, porém é algo mais recente e ainda é uma relação cheia de arestas, pois toca naquele adágio atual: separar ou não o autor da obra? Parece que depende do objetivo da análise e/ou da criação. De todo modo, também parece óbvio que os diferentes níveis podem confluir ou entrar em conflito a depender do objetivo interpretativo e inventivo.

Fizemos uma fala²²⁰ sobre Gilberto Mendes, em que focalizamos não as suas obras propriamente, mas o modo como ele se coloca como enunciador em alguns livros e entrevistas específicas que realizou. Valemo-nos da proposta de Suely Rolnik (2021), de como a autora transforma, respectivamente, a alta e a baixa antropofagia, de Oswald de Andrade (1928), em um polo *ativo* e um polo *reativo* da hibridação subjetiva. Dissemos que, enquanto há uma força vital *ativa* em direção à alteridade nas obras de Mendes, enunciador que está sempre conhecendo novos mundos musicais, há também um sujeito que tende a reatividade nas entrevistas e, principalmente, nos livros que escreveu. Quem nos indica essa pequena dissociação é Haroldo de Campos no prefácio da tese-livro do compositor santista, paradoxo com “residual tintura romântica” (2016, p. X) que impele o corpo de Mendes – ator discursivo da enunciação – a camuflar-se no estado de um “intelectual interdisciplinar” (MENDES, 2008, p. 245). Haroldo fala da contradição entre um autor que possui “percucientes” leituras-análises e deuses na parede que, ao mesmo tempo, faz uma recusa à análise (“a obra musical deve falar por si mesma” – conhecido adágio no campo da música) e ao julgamento axiológico (“o que importa é o selo da personalidade”) (CAMPOS, 2016, p. IX-X). Dessa contradição é que podemos observar uma tensão que está camuflada nos estudos sobre Gilberto Mendes. Em suma, há, no ethos geral de Mendes, uma disputa entre uma i) força ativa que vibra em sua obra, uma espécie de potente caleidoscópio de axiologias e de estruturas que caracterizam o projeto antropofágico ativo; ii) e, de outro lado, uma força reativa, geralmente presente em seus escritos e entrevistas, que parece ser um exercício de contenção dessa potência das misturas. A vantagem é que em Mendes, diferente do Brasil que menciona Rolnik, é a exuberância ativa

²²⁰ A palestra foi realizada no Congresso Gilberto Mendes e seu rizoma, intitulada de *Gilberto Mendes: um corpo antropofágico camuflado* (2022):

https://www.academia.edu/79842831/Gilberto_Mendes_um_corpo_antropofágico_camuflado

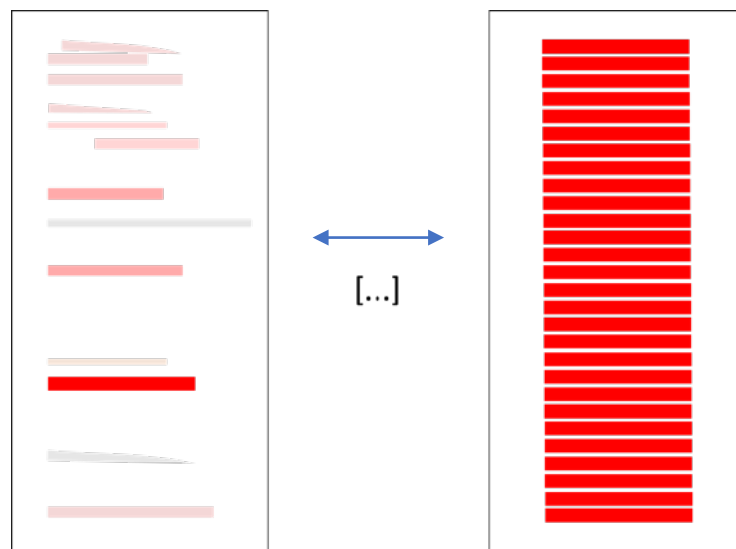
da nossa tropicália que reina sobre as amarras do intelectual interdisciplinador. Sabemos que não há dados suficientes para o leitor conferir o que dissemos sobre a identidade mais ampla de Gilberto Mendes. A tarefa de apresentar uma análise mais completa de uma enunciação musical ficará para as próximas etapas de pesquisa. Na próxima seção, nos debruçaremos no universo das figuras sonoras da música.



Se antes tentamos não tocar propriamente nas figuras sonoras da música, para que a existência e a percepção do sujeito musical não se limitassem a uma costumeira triagem extrema, só o som é música, daqui em diante vale enfrentarmos de frente o som e o ato de musicalizar o som. Parece importante nos posicionarmos em relação às formas e substâncias sonoras, tendo em vista a hipertrofia que o sujeito musical dá ao plano de expressão restrito ao nível dos encadeamentos sonoro-musicais, sejam eles experienciados em latência na partitura ou em ato no áudio musical, no instrumento musical e na performance musical. De um modo amplo, não temos um pensamento necessariamente complexo sobre as sonoridades, pois nos valeremos de uma síntese de Brelet, a de que “a melodia é o modelo da obra musical” (1949, p. 173), que, além do risco de anacronismo, tem sua profundidade camuflada em uma definição ingênua e em parte metafórica: no que diz respeito à ocupação (concentração : saturação) espaço-temporal do espectro sonoro audível, podemos oscilar gradualmente entre as melodias de grãos sonoros e as melodias de massas sonoras.

Em direção ao grão sonoro haverá, no limite, uma concentração de “energia” em um ponto-nota do espectro audível, concentração que irradiará suas reverberações (parciais) no todo audível. Em direção à massa sonora encontraremos uma ocupação por faixas do audível e haverá, no limite, uma saturação homogênea do espectro audível, ou seja, uma difusão uniforme e extrema da “energia” sonora no todo audível. Do grão extremo à massa homogênea total há uma variedade imensa de combinações e sobreposições intermediárias possíveis, sendo que cabe ao enunciador operar as relações de junção (da fusão à separação) e as passagens entre as melodias que tendem aos grãos e as que tendem às massas.

Figura 46: Do grão à massa



Fonte: Elaboração própria.

O caráter excepcional da experiência sonora, que também faz parte das presenças da fala, da canção, da paisagem sonora cotidiana etc., é sua aparente intangibilidade que remete à *efemeridade* (BRELET, 1949, p. 1-50) do seu ato enunciativo. Este que, por sua vez, implica necessariamente o presente vivido de um curso de ação perceptiva. Apesar dessa excepcionalidade temporal e efêmera, o sujeito musical criou mecanismos de perpetuação histórica representando graficamente as figuras sonoras perceptíveis de um fluxo ou curso sonoro (“melodia”) das mais diversas maneiras. Uma de suas companheiras seculares, a língua em sua forma oral, resolveu a questão da efemeridade enunciativa com muito mais destreza na escrita, pois sua gama de discretizações sonoras construía um arcabouço bem menor. Isso não acontece nos grãos e massas sonoro-musicais, ou acontece de uma maneira bem mais velada. Fora a ressemantização estética da iconicidade de algumas poucas figuras sonoras retiradas das paisagens cotidianas, como a buzina de um trem, o som da fala, o som de um sino, de um pássaro etc., boa parte dos sons musicalizados e estetizados pelo sujeito musical se vale de uma dessemantização enfática e constante.

Até certo momento, a partitura, em sua concepção ampla e não só no modelo ocidental canônico, nos serviu para representar de forma relativa o que acontecia na experiência sonora a partir dos primitivos formais do som: altura, duração e intensidade. Certas representações ou traduções intersemióticas foram mais “fidedignas” a um

primitivo que a outro, ao mesmo tempo que se pôde isolar um primitivo dos outros, sendo que a gama de intensidades do som sempre saiu prejudicada nas representações gráfico-musicais. A tecnologia da partitura compõe o primeiro texto tangível que marca bem a interação entre os actantes de uma prática artística e os actantes de uma prática de reflexão em música, entre um fazer-sensório-estésico e um fazer-reflexivo-musical, mesmo que essa discretização das práticas e dos fazeres não se explicita nitidamente em certas culturas e em certos períodos musicais. No entanto, a substância sonora latente na representação formal da partitura nos parece hoje distante da sua realização sonora, principalmente quando se sai do grão-nota aos graus e modos de sobreposição de grãos, a polifonia em seu sentido *lato*, que nos dirige às massas e aos ruídos no limite de ocupação e saturação do espectro sonoro. Quando conseguimos “aprissonar” e fazer durar um simulacro bem mais próximo da experiência sonora da performance musical ao vivo, os primórdios “mágicos” do áudio musical, explicitamos ainda mais a distância que havia entre a qualidade sonora e a qualidade representada nas partituras.

O áudio musical é uma verdadeira revolução no campo da música, propriamente um *acontecimento* (ZILBERBERG, 2011) para o sujeito musical coletivo. Não só em termos de perenidade e modos de vivência da linguagem, tendo vista a questão da efemeridade enunciativa da experiência sonora e as novas existências de criação e escuta musicais, mas também no que diz respeito à busca por novas representações das formas e substâncias do plano de expressão sonoro-musical. Não é à toa que o “novo empirismo” (HURON, 2021a) musical ganhou tanta força nos últimos anos e que uma sonologia do áudio musical entre, às vezes, em conflito com uma musicologia calcada nas análises da partitura. Apesar de acreditarmos haver uma certa cumplicidade, talvez utópica²²¹, entre as reflexões sonológicas e musicológicas, não iremos nos debruçar sobre essa possível amálgama. Só nos parece importante destacar o modo como entendemos semioticamente a relação entre algumas categorias musicais (som, silêncio, nota, melodia, harmonia, polifonia, timbre, textura, massa e ruído) muito utilizados nas práticas de pesquisa em música, para apontarmos as diferenças entre os níveis figurativos e figurais de cada categoria, e também, quando possível, a diferença entre figuras de expressão e figuras de conteúdo

²²¹ Vale ressaltar o comentário que José Henrique Padovani fez em nossa banca de defesa, de que há uma pluralidade mesmo no interior das tantas sonologias e das tantas musicologias e, por consequência, há tanto cumplicidade quanto incompreensão entre elas.

desses termos. Ambas as distinções, a espessura figurativo : figural e a articulação entre expressão e conteúdo, nos fornecerão as figuras que irão compor a presença enunciativa dos sujeitos musicais implicados nos encadeamentos sonoro-musicais.

Vale lembrarmos que, para Hjelmslev, o texto é compreendido como um todo de sentido estabelecido pela *função semiótica* ou *semiose* na articulação²²² entre *figuras*²²³ de um plano de expressão e *figuras* de um plano de conteúdo, sendo que em cada plano as figuras terão forma e substância. A relação²²⁴ e correlação entre os funtivos *expressão* e *conteúdo* é “puramente operacional²²⁵ e formal e, nesta ordem de ideias, nenhum outro significado é atribuído aos termos *expressão* e *conteúdo*” (HJELMSLEV, 2009, p. 59). Internamente aos planos, forma e substância contraem uma circularidade mútua em que para estabelecer a forma de uma figura é necessária uma substância que só é possível a partir de uma forma²²⁶.

²²² A articulação entre figuras de expressão e figuras conteúdo, sejam grandezas simples ou complexas (categorias), é dada pela prova de *comutação* (HJELMSLEV, 2009, p. 75-77), que, em resumo, “não é mais do que a explicitação da relação de solidariedade (da pressuposição recíproca) entre [figuras do] planos de expressão e [figuras do] plano de conteúdo de uma semiótica” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 83 – inserção nossa): “a correlação de um plano que contrai uma relação com uma correlação do outro plano da língua será chamada de *comutação*” (HJELMSLEV, 2009, p. 75). O *semi-simbolismo* e o *simbolismo* também são modos de articulação entre os plano de um dada linguagem, logo veremos como essas noções podem nos ajudar a compreender as particularidades da semiose musical.

²²³ Para reformular a noção de signo saussuriana, Hjelmslev deixa de pensar a linguagem como um sistema de signos e passa a entender a linguagem como um sistema de figuras (não-signos de expressão e de conteúdo) que podem servir para formar signos ou, o que dá na mesma, para estabelecer a semiose entre os planos (HJELMSLEV, 2009, p. 51-52). “Essa diferença de pontos de vista comporta consequências consideráveis: se a semiologia é para Saussure os estudos dos “sistemas de signos”, é porque o plano dos signos é para ele o lugar da manifestação da forma semiótica. Para Hjelmslev, ao contrário, o nível dos signos só deve ser analisado a fim de permitir a passagem para além dos signos, para o domínio das figuras (dos planos de expressão e do conteúdo) (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 96).

²²⁴ “Por *correlação*, entenderemos, portanto, a função ou...ou [entre os membros de um paradigma], e por *relação* a função e...e [entre os membros de um sintagma]. Denominaremos os funtivos que contraem essas funções, respectivamente, de *correlatos* e *relatos*. A partir desta colocação, podemos definir um sistema como uma hierarquia correlacional, e um processo como uma hierarquia relacional” (HJELMSLEV, 2009, p. 43 – inserção nossa).

²²⁵ Deleuze é um dos autores que admira e até se inspira nessa operacionalidade puramente funcional da estratificação da linguagem proposta por Hjelmslev: “toda a teoria de Deleuze sobre os estratos tem como ponto de referência o autor do *Prolegômenos de uma teoria da linguagem*, Louis Hjelmslev, que para Deleuze é essencial porque rompe com a distinção psicologizante saussuriana entre significante e significado, substituindo-a pela divisão entre matéria, substância e forma em relação tanto à expressão quanto ao conteúdo. Para Hjelmslev, como todos sabemos, não há forma e conteúdo; há uma forma e substância da expressão, e depois há uma forma e substância do conteúdo, que são formadas em relação a uma matéria da expressão e uma matéria do conteúdo” (FABBRI, 1998, p. 3-4 – tradução nossa).

²²⁶ Paolo Fabbri (1998) faz uma leitura muito instigante de um capítulo de *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari (1995, p. 69-115), em que discute a morfogênese do sentido e esclarece que “para Deleuze, como para Hjelmslev, a matéria não é um conjunto caótico de elementos e traços, mas é algo que se torna substância apenas na medida em que é formado” (FABBRI, 1998, p. 4 – tradução nossa).

Na história da semiótica discursiva, a investida mais corrente na semióse trata, de um lado, i) a expressão como a face material e exterior do sentido, ou seja, leva em conta a substância enformada da expressão a partir da materialização concreta da experiência apreendida por diferentes ordens sensoriais e, de outro lado, trata ii) o conteúdo como a face interior ou interiorizada que privilegia os domínios semânticos do sentido. A semióse seria, portanto, uma espécie de resultante formal e substancial da proprioceptividade. Para dar conta dos problemas mais contemporâneos ligados à percepção sensível e até à produção de sentido em linguagens mais “abstratas”, como é o caso da música, os desenvolvimentos mais recentes da semiótica reavivam a maleabilidade puramente operacional da articulação entre os planos da linguagem, tal como vimos anteriormente quando tratamos do *corpo semiótico* e da espessura de pertinências dos textos musicais (FONTANILLE, 2017a e 2008).

O importante dessa breve lembrança sobre os mecanismos de análise semiótica é que, para descrevermos uma linguagem a partir das especificidades e articulações entre figuras de expressão e de conteúdo, vale entendermos a diferença que há entre figuras que atuam por uma força de concentração intensiva e figuras que atuam por uma força de difusão extensiva, respectivamente, figuras figurativas de superfície e figuras figurais de profundidade. As figuras figurativas costumam ser heteromórficas, isto é, são específicas de cada plano e não valem para os dois planos ao mesmo tempo, enquanto as figuras figurais costumam ser isomórficas, ou seja, podem valer para os dois planos ao mesmo tempo. As figuras e categorias tensivas, por exemplo, são sempre isomórficas: valem para expressão e para conteúdo.

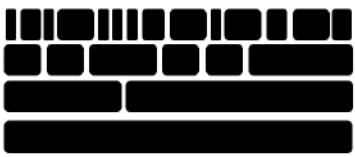
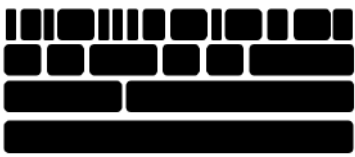
De certa forma, a maior parte da semiótica de base hjelmsleviana trabalha com a diferença entre figuras de superfície que atuam por concentração e que são englobadas por figuras que se difundem em profundidade. Tal raciocínio está subjacente ao famoso percurso gerativo de sentido, de Greimas. É comum que, quanto mais nos aproximamos dos extratos figurais, mais dessemantizadas ou “abertas” serão as suas figuras. Essa é uma das razões que torna possível a “musicalização da significação” instigada por Zilberberg (1990, p. 44), pois ele estava “inclinado a pensar que a música, por assim dizer, ouviu o figurais e, portanto, se beneficiou da *suficiência do figurais*” (1990, p. 39).

De nossa parte, a principal referência, a partir da qual começamos a pensar, metaforicamente, em uma *espessura* de figuras, de um contínuo subjacente aos estratos

que se organizam da superfície figurativa ao fundo figural, tanto de conteúdo como de expressão, é a ideia de dupla orientação ($\uparrow\downarrow$), de Ignácio Assis Silvia (1995, p. 31), princípio especular entre superfície e fundo que apresentamos ao longo do primeiro e do segundo capítulo. Depois, descobrimos que o autor escreve o livro *Figurativização e Metamorfose: o mito de narciso* (1995), já impactado com os caminhos da figuralidade abertos por Zilberberg em *Essai sur les modalités tensives* (1981), uma das primeiras publicações do autor. Mais recentemente, encontramos no artigo *Le schématisme morphodynamique de l'aspectualité* (1989), de Jean Petitot, os dois caminhos da aspectualização que acreditamos serem responsáveis pela existência de uma espessura de figuras: “de topológico para lógico, ‘descontinuamos o contínuo intuitivo’ [fundo \rightarrow superfície]; de lógico para topológico, ‘continuamos o discreto formal’ [superfície \rightarrow fundo]” (PETITOT, 1989, p. 9 – tradução e inserção nossa)²²⁷.


A espessura de figuras que está representada na tabela abaixo serve para conteúdo e expressão de qualquer nível de pertinência textual. A relação entre os estratos de uma dada espessura é a de uma hierarquia de hierarquias, cujas forças enunciativas que as orientam e marcam são moventes a depender da imanência textual em foco e dos acordos mais estabilizados ou menos estabilizados historicamente pela *práxis enunciativa*. Isso significa dizer que se pode marcar perceptivamente com maior ou menor força sensível tanto a superfície como a profundidade. O sujeito musical preferiu, segundo Zilberberg (1990), marcar enfaticamente a *suficiência do figural*.

Tabela 1: Dinamismo da Aspectualidade

	“continuamos o discreto formal” (...)	“descontinuamos o contínuo intuitivo” (...)
Superfície Lógica		
Fundo Topológico	(...)	(...)

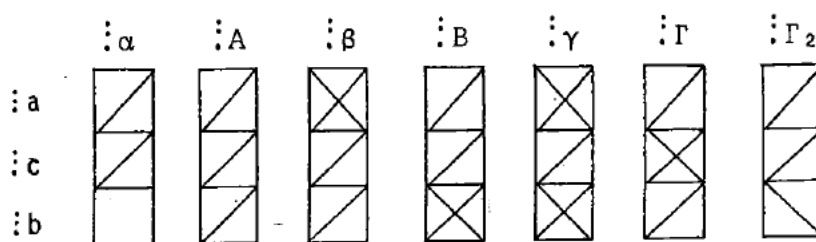
Fonte: Elaboração própria a partir de Petitot, 1989.

²²⁷ No original, “du topologique au logique, on ‘discontinue le continu intuitif’; du logique au topologique, on ‘continue le discret formel’”.

Na herança linguística de Hjelmslev, costuma-se desenhar as hierarquias de figuras e de estratos de figuras por representações “arbóreas” () de um conjunto de funções com seus funtivos, podendo ser funções-classes binárias, ternárias, quaternárias, chegando até as classes abertas, cujos funtivos são de uma constelação de possibilidades não pré-determinadas. Cada função pode ser posta em contato com outras funções a partir de redes bidimensionais, tridimensionais etc., que, ao cruzarem seus funtivos, geram novos funtivos. Tudo isso nos remete a uma vontade hjelmsleviana de um tipo de cientifização dos estudos linguísticos em direção ao seu projeto maior que é a *estratificação dos sistemas semióticos* (HJELMSLEV, 1991, p. 47-80). Como vimos anteriormente, o cruzamento da intensidade sensível com a extensidade inteligível, cada qual com seus funtivos ou subdimensões (andamento e tonicidade, temporalidade e espacialidade), resulta em grandezas (*valores-figuras*) que ocupam um lugar específico no campo de presença do sujeito. Apesar de seguir passo a passo essa metodologia, a abordagem tensiva parece dar mais ênfase a uma outra face do projeto hjelmsleviano, a das *relações participativas* (cf. CIGANA, 2014a e 2014b), ou seja, explorando a tensividade que haveria entre as zonas sublógicas²²⁸ (ou figurais?) da construção de sentido: uma topologia que comporta uma zona intensiva, uma zona neutra e uma zona extensiva que são habitadas pelas grandezas e categorias, cuja orientação depende da marcação e não-marcação que correspondem aos tipos²²⁹ de correlação de Hjelmslev (1975). Estamos trazendo exhaustivamente essa questão, a partir da ideia de que a precedência da **profundidade** sensível (a intensidade) do sujeito da enunciação marca (*acentua*) e não-marca (*inacentua*) de modos diferentes os

²²⁸ A ênfase que a abordagem tensiva dá às zonas sublógicas talvez tenha uma relação velada com o empréstimo que Zilberberg e Fontanille (1991) fazem da noção de *campo de presença* de Merleau-Ponty.

²²⁹ Hjelmslev (1975, p. 21-29) nos oferece sete possibilidades de ocupação das zonas participativas:



Cada zona é nomeada simbolicamente de (a) para a zona intensiva, (b) para a zona extensiva e (c) para a zona neutra. A ocupação é marcada com apenas um traço transversal na zona correspondente. A marcação com um X diz respeito à *insistência* de ocupação. As possibilidades de ocupação das zonas se correlacionam para formar a *oposição simples* ($\alpha : A$), a *contrariedade* ($\beta : B$) e os dois tipos de *contraditoriedade* (γ e $\Gamma - \gamma$ e Γ_2). É notável que o conhecido quadrado semiótico de Greimas tenha se inspirado nas relações participativas de Hjelmslev, pois diz respeito ao nível fundamental ou mais abstrato da construção de sentido.

estratos que compõem a espessura de figuras, a espessura de pertinência e a espessura da existência. Isso nos libera um pouco de uma representação mais rente a um tipo de cientificidade estrita à linguística de Hjelmslev, mas não de uma racionalidade semiótica que está presente na *glossemática* do linguista e que, como diz Zilberberg (2012, p. 83), se difere da racionalidade das ciências da matéria²³⁰. Assim, podemos continuar usando uma argumentação mais aberta e metafórica, pois acreditamos ser uma estratégia que possui mais permeabilidade nas pesquisas em artes de um modo geral, mas que, infelizmente, nos afasta de um contato mais robusto com os avanços empíricos da computação musical.

Um caso de aplicação metodológica mais rente à representação “arbórea” das hierarquias de figuras de Hjelmslev no campo da música, em específico dos sintagmas ou das cadeias melódicas, é a tese *Melodia & Prosódia: um modelo para interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais* (2007), de José Roberto do Carmo Jr. Este trabalho inaugural de *glossemantização* da linguagem musical colabora para termos uma primeira visão dos estratos de superfície (*figurativo*) do plano de expressão sonoro-musical.

Sabemos que a melodia da fala e a melodia musical têm seus parentescos, apesar de habitarem contextos diferentes. Carmo Jr. irá dizer que “a prosódia é uma quase-música do sistema verbal, assim como a nota musical é uma quase-sílaba do sistema musical” (2007, p. 47). Ao comparar, do ponto de vista da forma da expressão, o conjunto de *fonemas* e *prosodemas* do sistema verbal com o conjunto de “fonemas” e “prosodemas” do sistema musical primitivo, o autor notará que, apesar das semelhanças, há uma inversão da riqueza de possibilidades de um e de outro. Enquanto no sistema verbal há uma grande expansão de fonemas e uma concentração de prosodemas, há, no sistema musical, uma grande expansão de “prosodemas” musicais em detrimento de uma concentração dos “fonemas” musicais.

²³⁰ Zilberberg tenta se desvencilhar de uma busca pela universalidade das categoriais tendo em vista que a “racionalidade científica não é a racionalidade semiótica, pois seu objeto não é a conservação, nem a repetição, nem a reprodução da mesma, mas uma semiótica de culturas, de variação indefinida, uma semiótica de singularidades pessoais ou compartilhadas” (2012, p. 83 – tradução nossa).

Figura 47: Prosodemas e Fonemas.

FONEMAS		PROSODEMAS	
SISTEMA VERBAL (expandido)	SISTEMA MUSICAL (concentrado)	SISTEMA VERBAL (concentrado)	SISTEMA MUSICAL (expandido)
FONEMA CONSONANTAL [6 a 95] FONEMA VOCÁLICO [3 a 46]	FONEMA VOZEADO SINCRÉTICO [1]	TOM [1 a 6] MORA [1 a 3] ACENTO [1 a 2]	ALTURA [até 88] DURAÇÃO [até 128] INTENSIDADE [até 3]

Fonte: CARMO JR. (2007, p. 33 e 34).

Isso implica dizer que, a princípio, a qualidade formal específica dos grãos-fonemas musicais, o *fonema vozeado sincrético* que Carmo Jr. ligará mais adiante à discretização sonora mais canônica da música (a “nota musical”), é resultante da grande variedade de combinações dos “prosodemas” primitivos previstos pelo sistema musical mais geral. Independentemente de fechar um arcabouço numérico específico para as grandezas primitivas do som-musical (altura, duração e intensidade), até porque a empiria musical recente faz medições diversas dos limites que configuram o fato fisioacústico audível, vale atentarmos para o fato simples de que altura, duração e intensidade (os “prosodemas” musicais) não estão no mesmo nível de análise formal que o “fonema” musical. Na verdade, quando tratamos de mínimas partes delimitadas de um encadeamento sonoro-musical qualquer, grão-nota, grão-silêncio²³¹, timbre, textura, massa e ruído ocupam, na análise, o mesmo lugar virtual de um “fonema” musical que é a resultante complexa de um arranjo específico das grandezas sonoras primitivas. É evidente que se deve levar em conta outras questões referentes a uma melhor descrição da substância realizada por corpos ou fontes sonoras mais ou menos específicos. Logo falaremos como aí já se inserem as problemáticas da identidade e da enunciação musical propriamente dita. De todo modo, quando se dá ênfase à forma das figuras figurativas do plano de expressão sonoro-musical, há uma diferença crucial entre ao menos dois níveis de análise: i) um fonema sincrético (ou complexo) que é resultado da junção entre ii) *cronema* (duração), *dinamema* (intensidade) e *tonema* (altura):

²³¹ Sempre que nos referirmos ao silêncio figurativo de superfície estamos levando em conta uma “ausência” ou um “vazio” sonoro relativo, tendo em vista que não há possibilidade de ausência completa de som.

Figura 48: Grandezas musicais primitivas.

GRANDEZAS MUSICAIS PRIMITIVAS			
CONSTITUINTES (concentrado)	CARACTERIZANTES (expandido)	σ	NOTA
FONEMA SINCRÉTICO [1]	ALTURA [88]		
	DURAÇÃO [128]	χ	CRONEMA
	INTENSIDADE [3]	δ	DINAMEMA
		τ	TONEMA

Fonte: CARMO JR. (2007, p. 50 e 53).

Não pretendemos nos valer desses termos que Carmo Jr. (2007, p. 51) empresta da terminologia usada por Daniel Jones (1950) para as chamadas línguas tonais. A musicologia e sonologia *lato sensu* já cristalizaram seus termos próprios e até transformaram cada um dos caracterizantes figurativos primitivos – que chamamos antes de *quase-figuras*, pois dão conta de uma face parcial do fenômeno sonoro – em grandes dimensões de análise e descrição do som musical. Ao isolar cada uma das grandezas primitivas, criaram-se teorias e mais teorias, sendo que a dimensão mais explorada até o momento é a das alturas e, por consequência, a da superfície harmônica, em seu sentido amplo, tanto aquela que leva em conta as relações entre categorias (funções, graus, acordes etc.) manifestadas de sistemas musicais com maior ou menor estabilização operada pela práxis musical (modalismo, tonalismo, dodecafonismo etc.), como aquela que se dirige aos formantes espectrais do audível.

A partir do momento em que se encadeia, na linearidade da superfície temporal, as mínimas partes ou os “fonemas” musicais sincréticos, que acreditamos poder ir da qualidade do grão à massa, vão surgindo as partes menores que serão englobadas por partes maiores, estas muitas vezes delimitadas pelos *silêncios de superfície*²³² e que, canonicamente, chamamos de *forma musical* (da expressão). Essas partes menores e maiores irão englobar hierarquicamente um conjunto de “fonemas” musicais sincréticos, nos dando, enfim, o caráter melódico da sonoridade. Dessa maneira, a melodia figurativa é uma grandeza ou figura derivada dos mais diversos tipos de agrupamentos de “fonemas” musicais sincréticos, assim como a dinâmica figurativa é uma grandeza derivada do encadeamento da intensidade primitiva, a harmonia é uma grandeza derivada do

²³² Entre os silêncios de Brelet (1946), nos referimos ao que a autora chama de *silêncio da pontuação*, qual seja, aquele “vazio” ou ausência sonora figurativa que demarca a passagem de uma parte a outra parte.

encadeamento e sobreposição das alturas primitivas e o ritmo figurativo é uma grandeza derivada dos arranjos da duração e da intensidade primitiva (CARMO Jr., 2007, p. 53-54). Não há nada muito novo até aqui. Vale, entretanto, apontarmos que podemos vislumbrar um início de caminho em direção à figuralidade dos encadeamentos sonoro-musicais, a partir do conjunto de hierarquias: das figuras primitivas mais figurativas às derivadas menos figurativas. Desse modo, a figuralidade da expressão musical parece sempre estar ligada à uma espécie de síntese temporal, como já apontava Brelet na sua *síntese espiritual do ritmo* (1949, p. 259): *levé e posé* [$< >$].

O acontecimento *áudio musical* nos trouxe outras questões figurativas para a análise. No entanto, não nos parece que essas questões cheguem a alterar as relações hierárquicas e formais que a musicologia vinha trabalhando anteriormente. O grande avanço parece ser a maior proximidade com a substância sonora propriamente dita, pois, de um lado, as novas representações visuais nos dão uma visão mais “bruta” das qualidades “rebeldes” do som e, de outro lado, podemos chegar a uma melhor descrição qualitativa do timbre, apesar da ainda obscura medição empírica²³³ dessa categoria da expressão musical. Basta acompanhar os trabalhos feitos a partir das sínteses (aditivas, modulares, granulares, materiais) e do uso de certos descritores de áudio, em especial os que levam em conta a intensidade ou volume (*loudness*) do som, primitivo que foi praticamente negligenciado antigamente.

O caminho que leva dessas novas representações da figuratividade da expressão musical para a sua figuralidade parece depender, nas análises do áudio musical, de camadas e camadas de cálculos matemáticos, como é o caso, por exemplo, das *matrizes de autossimilaridade* (FOOTE, 1999; PAULUS, MÜLLER e KLAPURI, 2010) e da *curva de novidade* (SIMURRA e BORGES, 2021). Porém, o caminho mais bem trilhado na musicologia rumo à figuralidade no plano de expressão musical está na face figural da harmonia, aquela que diz respeito ao contraste canônico entre tensão e distensão, ou entre o movimento e o repouso que constroem o silêncio figural de Brelet (1946), silêncio este que diz respeito

²³³ Vale ver a palestra *Timbre is a Many-Splendored Thing*, de Stephen McAdams (2018), sobre a ainda difícil definição empírica da identidade timbrística da expressão musical: <https://www.youtube.com/watch?v=cYlryLxJZqw>

ao horizonte da memória e da espera²³⁴/expectativa musical que está subjacente a toda obra musical.

O caráter mais extenso e evidentemente derivado da harmonia é construído ou *convocado* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 37) por um encadeamento figurativo de sons e silêncios (“fonemas” sincréticos). Porém, sabemos que não é somente uma organização específica das figuras figurativas de altura, em presença ou na latência de uma melodia de grãos não acompanhada, que nos dará inequivocadamente os vetores de tensão e distensão, movimento e repouso. É por isso que esses vetores ou figuras se distanciam cada vez mais da distinção figurativa canônica entre consonância e dissonância²³⁵, ou mesmo da sua versão mais atual medida empiricamente a partir dos graus de rugosidade. Em suma, nada impede que um ruído-massa sonoro possa ser um vetor de distensão em uma obra musical. Assim, movimentos e repousos, tensões e distensões da figurabilidade isolada da expressão musical podem ser construídos a partir de qualquer organização da figurabilidade da expressão musical e dependem exclusivamente do ato enunciativo, tanto na invenção do enunciador-musicista como na interpretação do enunciatário-ouvinte imanentes à obra musical.

E a aliança de sons e silêncios, em vez de ser uma sucessão de ausências e presenças, expressa somente a união indissolúvel, na música realizada e escutada, das sonoridades ofertadas ao espírito e do **ato** pelo qual o espírito as concede a si próprio (BRELET, 1946, p. 172 – tradução e marcação nossa)²³⁶.

Esse caráter bastante maleável da figurabilidade da expressão musical deixa mais explícitas ou mais “transparentes” as direções figurais que costumam ser isomórficas,

²³⁴ Brelet usa o termo em francês *attente*, o mesmo que Greimas usará para definir a projeção da espera no nível narrativo: “A *espera* é o sentimento formal e central, aquele que subjaz continuamente à forma sonora” (BRELET, 1949, p. 572 – tradução nossa).

²³⁵ “Por que, no curso da história musical, todas as dissonâncias gradualmente se tornaram consonâncias? E este processo não tem um alto valor espiritual? Este processo é de fato o próprio símbolo da dialética do espírito em sua conquista e racionalização progressiva de uma natureza que está admitindo cada vez mais sua conformidade com ela. A abolição da dissonância e as notas “estrangeiras” mostram que nada é estrangeiro ao espírito; de fato, a dissonância atesta a própria impossibilidade de síntese, mas entre os sons mais aparentemente distantes há sempre um parentesco secreto para o espírito, de modo que qualquer dissonância logo se revela como uma síntese possível e logo se transforma em uma nova harmonia para o espírito e pelo espírito, que é a própria harmonia” (BRELET, 1949, p. 219 – tradução nossa).

²³⁶ No original, “Et l’alliance des sons et des silences, au lieu d’être une succession d’absences et de présences, ne fait qu’exprimer l’indissoluble union, en la musique réelle et entendue, des sonorités données à l’esprit et de l’acte par lequel à soi-même l’esprit se les donne”.

motivo principal para que Zilberberg se valha de termos musicais como *ascendência e descendência* (do devir), *aumento e diminuição* (da intensidade), *aceleração e desaceleração* (do andamento), *tensão e distensão* para compor a dinamicidade aspectual e profunda das propostas tensivas.

Como disse Raymond Bayer, a música "nos faz sentir a farsa de uma dialética de assonâncias": acreditamos que exprime os nossos sentimentos, mas na verdade apenas expressa o "a priori da sensibilidade", limitando-se a modelar sua dinâmica sobre os nossos sentimentos, o que não se pode traduzir na sua materialidade. **Crescendo e decrescendo, aceleração e desaceleração, tensão e distensão**, tais são os a priori da sensibilidade comum aos sentimentos e à música (BRELET, 1949, p. 418-419 – tradução e marcações nossas)²³⁷.

Antes de começarmos a explicitar a espessura de figuras da expressão musical, vale apontarmos, quando possível, a diferença entre figuras de expressão e figuras de conteúdo da semiose musical ou, o que dá na mesma, do modo como a música constrói sentido. É na articulação entre as figuras dos dois planos que poderemos compreender que o "pensamento deve sempre vencer a matéria sonora, que desperta riquezas sensíveis para que a atividade ordenadora do espírito seja visível através dela, como que por transparência" (BRELET, 1946, p. 174 – tradução nossa)²³⁸. O *pensamento musical* de Brelet (1949, p. 478-548) parece sempre estar ligado a uma ultrapassagem do som-matéria propriamente dito, superação estética que opera e inventa, em ato, uma espécie de consciência "pura" ou "transparente". A ideia de "vencer a matéria sonora" diz respeito à percepção estético-musical que *parte do som para se inventar um além do som* (cf. BRELET, 1949, 485).

Na visada semiótica, deixaríamos de falar isoladamente do plano de expressão sonoro-musical para tratarmos da articulação entre a expressão musical e o conteúdo musicalmente manifestado. Porém, como nos diz Brelet, o "pensamento musical é *pensamento pensante*: não é um pensamento particular, mas a *própria essência do*

²³⁷ No original, "Comme l'a dit Raymond Bayer, la musique « nous joue la farce d'une dialectique d'assonances » : nous croyons qu'elle exprime nos sentiments, mais en vérité elle n'exprime que les « a priori de la sensibilité », se bornant à calquer sa dynamique sur celle de nos sentiments, qu'elle ne peut traduire en leur matérialité. Croissance et décroissance, accélération et retard, tension et détente, tels sont les a priori de la sensibilité communs au sentiment et à la musique".

²³⁸ No original, "Il faut toujours que la pensée soit victorieuse de cette matière sonore dont elle suscite les richesses sensibles, qu'à travers elle soit visible, comme par transparence, l'activité ordonnatrice de l'esprit".

pensamento, na pureza [ou “transparência”] e universalidade de seus atos” (1949, p. 478 – tradução e inserção nossa)²³⁹. A autora parece apontar para o caráter sumário e mais aberto do conteúdo que é musicalmente manifestado, assunto que é debatido exaustivamente nas semióticas e semiologias da música. No que diz respeito ao nível dos sintagmas sonoro-musicais, Brelet afirma que a música costuma não “concretizar” conteúdos mais figurativos, porém, ao mesmo tempo, realiza um *pensamento* ou conteúdo mais “abstrato” ou figural, que diz respeito ao modo como a *consciência* inventa a si mesma. Dito de um modo mais simples, de um lado, temos figuras (figurativas e figurais) plenamente realizadas da expressão sonoro-musical e, de outro lado, temos uma “transparência” ou o caráter implícito e “vazio” da superfície figurativa em relação ao caráter explícito do fundo figural do conteúdo musicalmente manifestado.

Tabela 12: Semiose Musical

Semiose Musical	Conteúdo	Superfície Figurativa	
		Fundo Figural	
	Expressão	Fundo Figural	
		Superfície Figurativa	

Fonte: Elaboração própria.

Acreditamos que nem mesmo os contornos da figuratividade de conteúdo representados na tabela acima sejam, em geral, explicitados, pois cabe aos actantes musicais fazer, via *catálise* (ver nota 34, p. 30), as discretizações instigadas pela sua memória ou potencialização que outras figuras musicais explícitas proporcionam. Isso nos leva a crer que boa parte da correlação que se dá entre os estratos figurativos da expressão com os estratos figurativos do conteúdo é predicada pelo que Fiorin (2020, p. 37) definiu

²³⁹ No original, “La pensée musical est *pensée pensante* : ce n’est pas une pensée particulière, mais *l’essence même de la pensée*, en la pureté et l’universalité de ses actes”.

como o *semissimbolismo* cujas figuras correlacionadas se dão por *presença versus não-presença*.

Há, segundo Hjelmslev (2009, p. 116-119), três tipos de articulação entre as figuras dos dois planos que geram, de fundo, uma gradação de conformidade e não-conformidade entre os planos: sistemas simbólicos (conformidade), sistemas semissimbólicos (quase conformidade ou quase não-conformidade) e sistema semióticos (não-conformidade). No simbolismo temos uma relação direta entre as unidades: a cruz gamada é símbolo do nazismo; na semiótica, não há correspondência entre o conteúdo semântico /touro/ e os traços sonoros e orais da palavra *touro*; o semissimbolismo

não se estabelece a partir de unidades, como nos sistemas simbólicos, mas pela correlação entre categorias (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos. Assim, na gestualidade, a categoria de expressão *verticalidade versus horizontalidade* correlaciona-se à categoria do conteúdo *afirmação versus negação*. Os sistemas semissimbólicos constituem a base dos textos poéticos (FIORIN, 2020, p. 36).

Se abandonarmos as balizas mais “duras” dessa tipologia hjelmsleviana e assumirmos apenas a gradação que há entre a conformidade e a não-conformidade entre os planos, poderemos dizer que a música costuma oscilar gradualmente entre uma figurabilidade *mais* não-conforme, o que confirma a maleabilidade gerativa e *acentual* do plano de expressão musical (ESTAY-STANGE, 2018a, p. 33-50), e uma figuratividade *quase* conforme ou *quase* não-conforme, desde que se tenha em mente que a face “semissimbólica” figurativa da música opera, em geral, por uma *presença* das figuras figurativas da expressão e uma *não-presença* das figuras figurativas de conteúdo, “lugares vazios” que poderão ou não ser preenchidos pelos actantes musicais mediante catálise. As articulações mais “simbólicas” da música costumam acontecer com bem menos frequência e lidam, em geral, com certas estetizações da iconicidade sonora das paisagens cotidianas (sons de trânsito, de sino, de animais etc.) ou aquelas obras que tenham cunho nacional, político ou social, como é o caso dos hinos de futebol, hinos nacionais, jingles de campanha política ou publicitária etc.²⁴⁰

²⁴⁰ Há, evidentemente, questões de *estilo* ou *gênero* que devem ser levadas em conta na articulação entre os planos na linguagem musical. As questões identitárias e enunciativas que inventam uma espécie de *ator do estilo*, um modo muito cristalizado de organizar as figuras de expressão sonoro-musicais, apontam diretamente para um estilo específico e esse estilo é uma figura de conteúdo: uma “clave” rítmica específica aponta para o

Agora podemos voltar às categorias musicais para apresentar tanto um começo de descrição da espessura figurativa : figural de cada uma, quanto as articulações entre as figuras de expressão e as figuras de conteúdo, mesmo sabendo que apresentaremos propostas parciais e limitadas, tendo em vista que esse não é o foco do nosso trabalho. De certa forma, a contribuição mais propriamente analítica e musicológica de Brelet é a busca por um aprofundamento (no sentido de ir mais fundo) da espessura das categorias musicais. É evidente que, assim como Zilberberg, a autora dá mais ênfase para a face figural dessa espessura. Ao mesmo tempo, esperamos que a semiótica da música veja possíveis caminhos a serem desdobrados em cada categoria apresentada na próxima seção.

<ÿ>

Quando estamos diante das mínimas unidades²⁴¹ ou discretizações sonoras, que levam em conta um som (“fonema” musical sincrético) e seus primitivos (intensidade, duração e altura²⁴²), há o máximo de relação semissimbólica (presença : ausência) entre expressão e conteúdo. A práxis musical tenta estabilizar algumas figuras e categorias sinestésicas (*grão, massa, textura, claro, escuro, brilho, ruidoso, áspero* etc.), de modo a permitir uma possível descrição e uma maior aproximação com a substância sonora da expressão. Essa relação sinestésica, que pode oferecer interações entre figuras de expressão (experiência polissensorial) em articulação com figuras de conteúdo (articulação semissimbólica mais bem estabilizada (presença : presença)), parece dizer respeito à face figurativa do timbre. Sabemos que som e timbre ocupam o mesmo lugar virtual (“fonema” musical sincrético) na descrição analítica. Porém, quando há uma articulação semissimbólica (presença : presença) mais bem estabilizada pela práxis

/samba/. No entanto, essa figura de conteúdo é conotativa (Hjelmslev, 2009, p. 121-130), ou seja, ao transformar o plano de expressão sonoro-musical em uma semiótica (expressão da expressão e conteúdo da expressão), dá-se um bom grau de conformidade entre um arranjo de maior ou menor especificidade das sonoridades (figuras de expressão) que se ligam a um estilo ou gênero mais ou menos específico (figuras de conteúdo). A operacionalidade desse mecanismo semiótico proposto por Hjelmslev parece ser de difícil manejo, por isso, decidimos não tratar disso nesta tese. Só achamos importante não deixar de falar sobre os efeitos de conteúdo gerado pela questão dos estilos e gêneros.

²⁴¹ A mínima unidade canônica na música é a “nota musical”, porém, tendo mais liberdade que as divisões de fonemas das línguas verbais, a separação das mínimas unidades de uma cadeia sonoro-musical pode assumir outras divisões que dependem da escuta e invenção dos actantes musicais.

²⁴² Nas análises empíricas mais recentes, costuma-se chamar as alturas de “conteúdo” harmônico em função do tipo específico de organização dos parciais harmônicos.

musical, acabamos falando de timbre, ao invés de som, de uma figuratividade timbrística e não de uma figuratividade sonora. Também sabemos que a categoria do timbre só faz sentido em sua complexidade quando levamos em conta a identidade de um som, seja de um instrumento musical mais ou menos conhecido, seja a identidade ou corpo sonoro de um actante (compositor e intérprete) mais ou menos específico. Logo voltaremos nesta questão.

Quando partimos para o caráter “melódico” dos sintagmas sonoro-musicais, encontramos articulações cada vez menos figurativas e mais figurais entre as figuras derivadas da expressão (dinâmica, ritmo, harmonia, melodia, polifonia, timbre) e as figuras aspectuais do conteúdo que é musicalmente manifestado (continuidade e descontinuidade, tensão e distensão, contenção, movimento, repouso etc.). Cada figura derivada de expressão terá tanto uma face que se dirige a sua figuratividade como uma face que se dirige a sua figuralidade, contendo assim, diferentes tipos de articulação entre expressão e conteúdo. No entanto, é importante fazer a ressalva de que, diferentemente das articulações mais próximas da superfície, em que fazemos uma relação figura a figura ou categoria a categoria (semisimbolismo), as articulações mais próximas do fundo levam em conta toda espessura de figuras. Dessa maneira, as figuras figurais englobam as figuras figurativas. Vamos a uma breve descrição da espessura das figuras derivadas e suas articulações entre os planos.

A **dinâmica** é a dimensão e figura derivada cuja face figurativa só teve uma melhor descrição a partir do surgimento do áudio musical. Enquanto ela se apresentava somente na forma atualizada ou potencializada da partitura, contendo uma divisão relativa que vai do mínimo ao máximo de intensidade sonora, *pianíssimo* e *fortíssimo*, não tínhamos muita informação para retirar dessa figura, pois as interpretações musicais e analíticas faziam avaliações da dinâmica às vezes bem diferentes uma das outras. Descritores de áudio como o *loudness* nos dão uma visada mais bem acabada dos encadeamentos da intensidade sonora: suas subidas, picos, descidas e quase-ausências, seus “envelopes” dinâmicos e timbrísticos específicos, a intensidade dos modos de ataques etc. De outro lado, a face figural da dinâmica foi muito descrita por Brelet na citação abaixo e diz respeito à relação de passividade e atividade subjetiva do sujeito musical frente à expressão sonora.

A mesma expressão pura e imediata [referente à figuralidade da expressão] pertence à intensidade do som, ao seu crescimento e decrescimento. Quando o som **crece**, ocupa um lugar cada vez maior na consciência: ele a invade, tornando-a **passiva** em relação a si próprio e solidária ao mundo que também é invadido por suas vibrações. Mas quando o som **decresce** e chega às fronteiras do silêncio, é sua subjetividade que cresce: deixa de ocupar toda a consciência, de se impor e de ligá-la ao mundo. É preciso então sustentar o som a partir de nossa **atividade**, e ele passa a existir apenas na secreta solidão de uma consciência que o disputa e o arrebatava ao silêncio e ao nada. Aqui novamente, a expressão musical é a expressão de um ato, – de um ato – que dá ser ao som e que deve ser tanto mais intenso quanto menos intenso for o som (BRELET, 1949, p. 417-418 – tradução e marcações nossas)²⁴³.

Além de ser a figura derivada mais fácil de se isolar na análise, a dinâmica parece possuir a espessura mais simples. Sua figuratividade se articula em conformidade simples entre os graus do som /forte/ e /fraco/ (também medidos em decibéis), de expressão, enquanto a sua figuralidade de expressão se dá entre graus de passividade e atividade frente à intensidade sensorial do som que, em conjunto com as outras figuras derivadas da expressão, pode se articular como uma cifra tensiva de tensão ou distensão no conteúdo figural. É fácil perceber que, em uma música muito “silenciosa”, um som mais forte vem distender a escuta.

Há uma outra questão referente à espessura da dinâmica que diz respeito à *ocupação* e à *profundidade* (efeito de *distância*) do espaço audível e do espaço da performance musical. A figuratividade, neste caso, colabora para colocar em jogo tanto a distribuição de intensidade no espectro audível quanto a profundidade da escuta em ato: o quão próximo ou afastado está aquele som do ouvinte. A sua face figural pode ou não ligar a ocupação e a profundidade figurativa à uma atividade ou passividade dos actantes musicais. A articulação figurativa dessas figuras de expressão, pode ativar uma das categorias de

²⁴³ “Une même expression pure et immédiate appartient à l’intensité du son, à ses croissances et décroissances. Lorsque le son croît, il occupe une place de plus en plus grande dans la conscience: il l’envahit, la rend passive à l’égard de lui-même et solidaire du monde, lui aussi envahi de ses vibrations. Mais lorsque le son décroît et parvient jusqu’aux frontières du silence, c’est sa subjectivité qui croît: il cesse d’occuper toute la conscience, de s’imposer à elle et de l’enchaîner au monde, mais il faut alors le soutenir de notre activité, et il n’existe plus qu’en la secrète solitude d’une conscience qui le dispute et le ravit au silence et au néant; aussi le son piano possède-t-il une expression -que n’a pas le son forte, qui s’impose à nous malgré nous. Ici encore l’expression musicale est expression d’un acte, — d’un acte — qui donne l’être au son et qui doit être d’autant plus intense que le son l’est moins...” (BRELET, 1949, p. 417-418).

conteúdo da enunciação: o *espaço tópico*²⁴⁴ (FIORIN, 2016, p. 235). Essa é a categoria figurativa (ou discursiva) da enunciação musical mais bem manifestada, seja no áudio musical ou na performance musical ao vivo. Um caso exemplar de ocupação e profundidade espacial da escuta são as experiências da música eletroacústica. É evidente que não é somente a dinâmica que constitui a localização das fontes sonoras no espaço tridimensional da percepção.

O **ritmo** é a dimensão e figura derivada cuja face figurativa da expressão se organiza no encadeamento dos sons, dos silêncios e de suas marcações de intensidade primitiva a partir de durações mais curtas ou mais longas (também medidas em milissegundos). A proporção entre as durações e intensidades nos dá uma velocidade ou andamento figurativo, se mais rápido ou mais lento. A articulação entre a figuratividade dos grupos rítmicos (motivos, células, claves, frases etc.) de expressão com a figuratividade de conteúdo é a do semissymbolismo de presença vs ausência. No entanto, certos grupos rítmicos de superfície são tão cristalizados na práxis musical que ganham uma figura conotativa de conteúdo que se refere a um *estilo* ou *gênero* musical específico. O caminho do ritmo em direção a sua figuralidade passa pelo que Brelet chama, via Dom Gajard (1944), de *síntese espiritual do ritmo*.

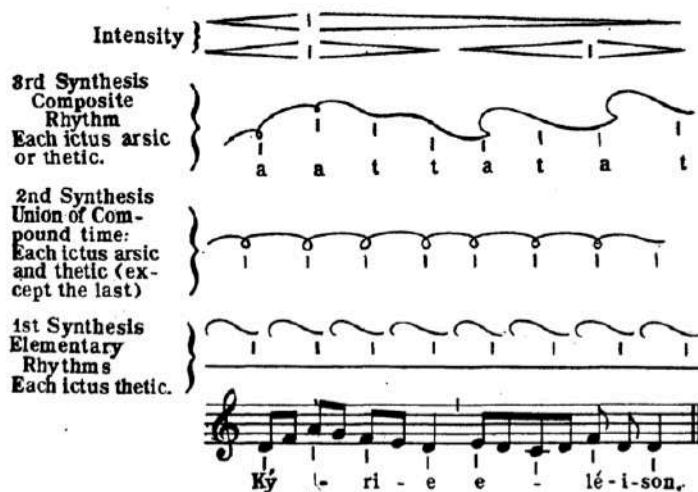
Como acontece o processo desta síntese que constitui o ritmo? O inciso, a primeira das grandes unidades rítmicas, é ele mesmo uma "síntese em três planos sobrepostos". O primeiro plano é o do "ritmo elementar" que agrupa dois ou três tempos simples (tempos primários e indivisíveis); o segundo plano é o do *tempo composto*, pela junção, no ictus rítmico, dos ritmos elementares, sendo o fim do movimento anterior o início do movimento que se segue. O terceiro plano é finalmente o do *ritmo composto* através da síntese de tempos compostos. O ritmo gregoriano é, portanto, também uma síntese de sínteses (BRELET, 1949, p. 284 – tradução nossa).

²⁴⁴ "O espaço linguístico não é pluridimensional, o tópico, sim. As categorias fundamentais na análise deste espaço são *direcionalidade* e *englobamento*. A direcionalidade é determinada por um modelo antropológico, que produz o corpo humano; é delimitada principalmente pelo olhar. Essa categoria articula-se em *verticalidade* vs *horizontalidade*. Esta, por sua vez, subsume a *lateralidade* e a *perspectividade*. As articulações da categoria da direcionalidade estão relacionadas às três dimensões do espaço: altura, largura e comprimento. O englobamento é a colocação numa posição de um espaço considerado em sua bi ou tridimensionalidade. Articula-se em *englobante* vs *englobado*. Essas categoriais são, além disso, dinamizadas por duas operações de movimento, *expansão* e *condensação*, que permitem descrever as mudanças de posição" (FIORIN, 2016, p. 235).

No caso do ritmo, há camadas em que vamos “continuando o discreto formal” (PETITOT, 1989, p. 9) a partir dos conjuntos de durações e intensidades mais figurativas do som, tal como o desenho de Dom Gajard²⁴⁵, que possuem uma articulação mais não-conforme e figural entre os planos. Há também uma face ainda mais profunda que vai em direção ao *tempo rítmico* figural de Zilberberg (1990). Ele diz respeito a uma curva rítmica profunda que é fruto da alternância entre momentos impactantes e momentos tênues, entre saliências e passâncias, acentos e modulações, ligando-se diretamente à proposta de silabação de Saussure (< >) que comentamos anteriormente. Este é o ritmo profundo que dá origem ao *arco tensivo* (MANCINI, 2020) e é o ritmo intuitivo que é transversal a todas as linguagens e reflexões sobre as linguagens. Já ouvimos muito que um livro ou um filme tem um ritmo x ou y. Nesse nível “abissal” da semiose, a articulação é isomórfica, ou seja, a resultante “sinusoidal” do conjunto de figuras da expressão articuladas com figuras de conteúdo é uma só, tal como uma “tela”²⁴⁶ que está sobre ou sob os dois planos da linguagem.

Para encerrarmos o ritmo, é importante apontarmos a diferença que há entre o *andamento figurativo* da superfície sonoro-musical o *andamento figural* proposto por Zilberberg. Já dissemos que o andamento figurativo é fruto da proporção entre as

²⁴⁵ No livro *Notions sur la rythmique grégorienne*, Dom Gajard (1944, p. 33) compõe suas “curvas essenciais” que aplicam as três sínteses do ritmo que apresentamos anteriormente: i) ritmo elementar ii) tempo composto e iii) ritmo composto:



²⁴⁶ Luiz Tatit e Renata Mancini usam em sala de aula a metáfora da “tela” para falar da operacionalidade que as ferramentas tensivas têm nas análises semióticas, exatamente porque o caráter figural da tensividade, muito inspirado em uma espécie de substrato musical, funciona como uma tela a partir da qual se depreende a vivência sensível da semiose.

durações e intensidades que nos dão uma velocidade figurativa, se mais rápido ou mais lento. As indicações como *andante*, *allegro* e *adagio*, apontam para uma outra questão que vamos discutir quando chegarmos no aparato de formas da enunciação musical, pois dizem respeito a uma disposição sensível de base figural (*elã rápido* e *elã lento*) que vai sendo modulada ao longo da obra. O andamento figural, no entanto, corresponde à “velocidade” da apreensão sensível das figuras que aparecem abruptamente ou não no campo de presença do sujeito. Há graus desses aparecimentos: do mais acelerado (*sobrevir*) e surpreendente (*concessivo*) ao mais desacelerado (*pervir*) e esperado (*implicativo*) pelo sujeito (ZILBERBERG, 2011).

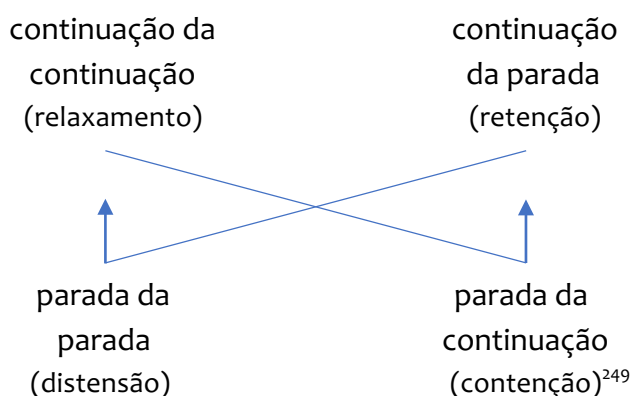
A **harmonia** é a dimensão e figura derivada cuja face figurativa diz respeito mais diretamente ao movimento de ocupação (grave e agudo – também medidos em hertz) do espaço audível que, de fato, está presente em latência mesmo quando há apenas um grão-nota depois de um outro grão-nota. Da máxima latência à máxima presença harmônica figurativa, há imensas opções que desenham o grau e a qualidade de ocupação, combinação e sobreposição das alturas primitivas. Este é o nível em que se trata tanto das questões da dissonância e consonância (ou da rugosidade), como dos encadeamentos das “vozes melódicas” sobrepostas. Há certas articulações semissimbólicas (presença : presença) canônicas entre figuras de expressão e conteúdo das categorias figurativas *consonância vs dissonância* (ou baixa rugosidade e alta rugosidade) como, por exemplo, a articulação com *claro vs escuro*, *leve vs pesado*, *limpo vs sujo* etc., ou até avaliações cristalizadas de gosto como “*sonoro*” vs “*ruído*”, *agradável vs desagradável* etc. Porém, além da inversão da articulação ser completamente possível (consonância desagradável e dissonância agradável), ela depende dos modos de manifestação e estabilização feitos pelos sujeitos musicais particulares ou coletivos, ou seja, um ator, um estilo ou período musical pode privilegiar enunciativamente uma articulação em detrimento das outras.

Em direção à figuralidade, começamos a tratar das questões funcionais da harmonia, que podem dizer respeito a um sistema particular e individual ou à um sistema estabilizado coletivamente pela práxis musical. Com base em uma certa afinação ou mesmo em modulações das afinações das alturas, depreende-se um espaço virtualizado e suas discretizações (graus) que abstraem os limites entre os graves e agudos audíveis. Neste espaço virtualizado, são estabelecidas funções (ou zonas) que podem ou não, e em graus, ter convergência com as consonâncias e dissonâncias figurativas. Cada função atua como

uma isotopia²⁴⁷ da expressão que engloba um trecho específico ou um contexto específico da peça em questão. A articulação dessas isotopias quase-figurais, próximas ao que Greimas chamou de isotopia temática (2008, p. 276), é também a de um semissimbolismo presença vs ausência.

Esse é um campo que Brelet liga diretamente ao *pensamento musical* (1949, p. 213-256), em que a “*harmonia, unidade de um diverso, oferece ao pensamento uma matéria a ser analisada e uma síntese sempre recomeçada*, permitindo que cada compositor crie seu próprio material sonoro original” (BRELET, 1949, p. 219 – tradução nossa)²⁴⁸. Isso nos confirma que a direção que nos leva a figuralidade caminha por sínteses.

Em um nível mais profundo e geral, de articulação não-conforme, as funções ou isotopias harmônicas convocam figuras figurais de tensão ou distensão, movimento ou repouso e se ligam mais canonicamente às questões de uma narratividade profunda. Zilberberg (2006a, p. 129-147) tratou esse nível figural a partir dos movimentos da *foria* que nos oferecem quatro estados e suas transformações dinâmicas:



²⁴⁷ A isotopia, termo que Greimas emprestou do domínio físico-químico (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 275), diz respeito a iteratividade de uma mesma figura em outras figuras. No caso das funções ou isotopias harmônicas da expressão, por exemplo, uma função dominante de Sol (G), que caminha para um Dó menor (Cm), pode estar reiterada em todas as notas de uma linha melódica que tenha F, G, B, D, Eb, B → C. Ao mesmo tempo, podemos ter uma *massa x* que assume uma função diferente de uma *massa y*. O modo como as figuras funções *x* e *y* vão se relacionar durante a peça depende do modo como estão encadeadas. O tamanho do englobamento que a figura função fará, inclusive em notas ou massas “estranhas” a ela, depende completamente do contexto imediato em que se insere, sendo que o mínimo contexto harmônico se estabelece ao menos de uma figura para uma outra figura.

²⁴⁸ “*L’harmonie, unité d’un divers, offre à la pensée une matière à des analyses et des synthèses toujours recommencées*, grâce auxquelles chaque compositeur peut se créer sa matière sonore originale” (BRELET, 1949, p. 219).

²⁴⁹ Quadrado transcrito do capítulo *Abordagem do texto*, de Luiz Tatit (2002, p. 200-201).

Na breve análise que fizemos anteriormente do Prelúdio nº 6 (*Des pas sur la neige...*), de Debussy, nos valemos desses movimentos acima para afirmar que peça se concentra no polo da *contenção* (parada da continuação). Dissemos que a figura musical que inaugura a peça, atua como uma força que contém qualquer outro movimento que tente levar a peça para outros caminhos. Naquela altura não apresentamos figuras harmônicas para podermos lidar apenas com o nível figural da peça. No entanto, poderíamos apontar uma isotopia harmônica de um centro atrativo em D (Ré) que está em conflito e contém a todo momento um outro centro atrativo em Db (Ré bemol). A depender do ponto de vista que se assuma, se D ou Db, pode-se construir as conduções da narratividade profunda que dizem respeito aos movimentos figurais do quadrado acima. Inclusive, os estados e transformações aspectuais do quadrado anterior podem ser depreendidos de qualquer figura derivada. A harmonia é apenas o “lugar” mais canônico de reflexão sobre essa narratividade profunda.

A **melodia** é a dimensão e figura derivada cuja face figurativa melhor apresenta a ocupação espacial e temporal do espectro audível total, construindo suas ascendências e descendências resultantes das figuras primitivas e derivadas anteriores e que lida com uma maior ou menor delimitação ou discretização do som, ou seja, com a síntese do encadeamento em partes menores e maiores da *forma musical* (da expressão). As articulações dessa face figurativa da expressão costumam ser o semissimbolismo de presença vs ausência. A melodia parece ser, seguindo Brelet (1949, p. 173), a categoria mais extensa ou global da música, pois ela engloba os primitivos musicais e o “fonema” musical sincrético deles resultante e também engloba as figuras derivadas da dinâmica, do ritmo, da harmonia e até da polifonia. Ou seja, engloba uma direcionalidade espaço-temporal tanto da figuratividade da expressão musical, que estamos chamando metaforicamente nesta tese de melodias que vão, qualitativamente, dos grãos às massas, como da figuralidade prevista pela semiose musical (expressão e conteúdo), esta que se refere às ascendências e descendências tensivas que desenham as curvas do *arco tensivo*, do *fluxo subterrâneo*,²⁵⁰ de Paul Klee, do *fluxo de energia*, de Silvio Ferraz, do *dever melódico* ou “gesto vocal” profundo, de Brelet.

²⁵⁰ “Espaços, formas e cores, escritos verbais ou musicais constituem, com suas referências e contrastes, o plano expressivo de um significado profundo e complexo. Aqui se abre - diz Klee - para "organizar o movimento em relações lógicas", aqui se reconhece "o fluxo subterrâneo" que constitui "a pré-história do visível" (die Vorgeschichte des Sichtbaren)” (FABBRI, 2020, p. 52 – tradução nossa).

É o modo como as curvas ascendentes e descendentes da figuratividade melódica são construídas que nos dá as cifras tensivas que indicam ascendências e descendências da figuralidade melódica. Por exemplo, existe uma passagem muito conhecida na peça *Atmosphères*, de Ligeti (1961), que pode nos dar uma amostra da diferença entre níveis da espessura das figuras melódicas. Há, em determinado momento da peça, inclusive, o mais impactante, uma melodia de massa que se dirige ascendentemente, passo a passo, do médio até o agudo, até que, abruptamente, essa melodia some e, então, surge uma melodia de massa no grave e forte, nos dando uma descendência abrupta do ponto de vista figurativo, porém, uma ascendência muito impactante e sensível do ponto de vista figural. Por isso, apesar da espessura da melodia se valer da mesma categoria (ascendência e descendência), há uma diferença de nível no uso dessa categoria.

A **polifonia** é a dimensão e figura que diz respeito à sobreposição das figuratividades melódicas e, às vezes, das figuralidades melódicas. A sobreposição figurativa abre uma discussão importante sobre os focos perceptivos da escuta musical, ou seja, há obras que parecem hierarquizar mais claramente a atração perceptiva para uma ou poucas camadas melódicas da polifonia e, por outro lado, há obras que não marcam claramente uma hierarquia entre as camadas melódicas da polifonia, seja da figuratividade ou da figuralidade. A articulação entre as figuras polifônicas de superfície com figuras figurativas de conteúdo parece ser semissimbólica (presença : ausência), e também conotativa, quando estas se referem a um estilo ou gênero musical específico.

A polifonia é um terreno escorregadio, pois certas sobreposições de camadas melódicas figurativas, que são atualizadas ou potencializadas em partitura, não correspondem às diferentes camadas ouvidas em ato. A micropolifonia de Ligeti ou Xenakis exemplifica muito claramente essa questão. Não há propriamente duas ou várias melodias de grãos na escuta, há somente uma melodia de massa resultante. De todo modo, a face figural da polifonia pode ser alcançada, por exemplo, tanto pela diferença de densidade polifônica, se mais camadas ou menos camadas, quanto a partir da face figural ou do *devoir* de cada camada melódica, pela sobreposição de grãos/grãos, massas/massas ou grãos/massas. Brelet (1949) se vale do contraponto de Bach para falar da continuidade profunda ou figural que pode ser resultante das sobreposições entre as figuralidades polifônicas.

Mas a música só conhece o verdadeiro devir e só pode viver em um único devir; importa que, como é frequentemente o caso de Bach, uma polifonia emerge dentro da monodia, que uma pluralidade de devires [polifonia figural] parece tomar forma em um único devir [monodia figural resultante] (BRELET, 1949, p. 20-21 – tradução e inserções nossas).²⁵¹

Isto é claramente visto no contraponto de Bach, onde a continuidade do todo nasce da descontinuidade dos segmentos melódicos que se revezam perpetuamente e, por assim dizer, transmitem seu elã [face figural] uns aos outros. Como podemos encontrar no contraponto uma delicada aliança de descontinuidade e continuidade, o símbolo completo desta continuidade reconquistada que o tempo musical exige, a continuidade imediata de pura duração? Na verdade, o contraponto atesta o fato de que existem, como diz Bachelard, "vários planos de fenômenos temporais" e que "a concepção de um tempo único, que leva, sem volta, nossa alma junto com as coisas, [pode] corresponder apenas a uma visão geral que resume mal a diversidade temporal dos fenômenos" (BRELET, 1949, p. 49 – tradução e inserção nossa).²⁵²

Chegamos a pensar no uso do termo *polifonia* ao invés de *espessura*, para manter o caminho de “musicalização” da semiótica e da enunciação. Mas acreditamos que esse uso pudesse confundir ainda mais o sujeito musical com os usos canônico dos termos e assim não o ajudar a vislumbrar os diferentes níveis de cada categoria. Resta-nos apresentar a última figura derivada ou dimensão que costuma gerar polêmicas nos campos musicais.

O **timbre** é a dimensão e figura derivada cuja face figurativa diz respeito, tal como a melodia, à ocupação espacial e temporal do espectro audível. A diferença entre essas dimensões musicais precisa levar em conta a questão da identidade sonoro-musical que revela uma articulação mais bem estabilizada entre figuras de expressão e figuras de conteúdo. Dessa maneira, além dos métodos de descrição empíricos ou formais das figuras figurativas de expressão que desenham o timbre, deve-se levar em conta o quão inconfundível ou irreconhecível é aquele timbre (identidade sonora) na escuta. Isso nos

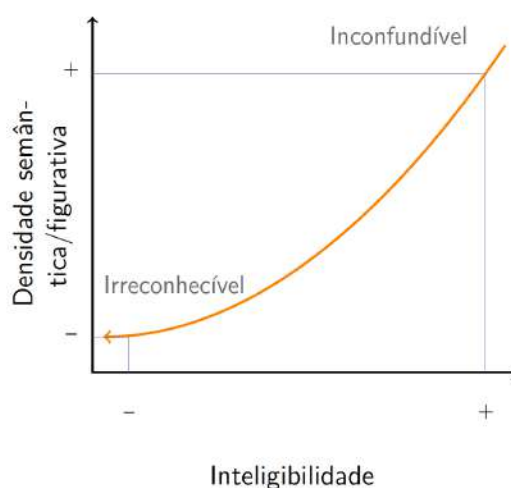
²⁵¹ “Mais la musique ne connaît que le devenir réel et ne peut vivre que dans une seule durée ; importe que, comme souvent chez Bach, une polyphonie se fasse jour à l’intérieur de la monodie, qu’une pluralité de devenirs semblent se dessiner en un même devenir” (BRELET, 1949, p. 20-21).

²⁵² “On le voit bien dans le contrepoint de Bach, où la continuité de l’ensemble naît de la discontinuité de segments mélodiques qui perpétuellement se relaient et pour ainsi dire se transmettent leur élan temporel. Comment retrouver dans le contrepoint, alliance délicate de discontinu et de continu, symbole achevé de cette continuité reconquise qu’exige le temps musical, la continuité immédiate de la durée pure? En vérité le contrepoint atteste qu’il y a, comme le dit Bachelard, “divers plans des phénomènes temporels” et que “la conception d’un temps unique, emportant sans retour notre âme avec les choses, ne [peut] correspondre qu’à une vue d’ensemble qui résume bien mal la diversité temporelle des phénomènes” (BRELET, 1949, p. 49).

leva diretamente para as questões da enunciação musical e de como a práxis musical estabiliza suas identidades sonoro-musicais.

Ao fazer uma tese sobre o timbre (musical, oral e cancional) sob a ótica da semiótica, Lucas Shimoda (2020) nos oferece uma gradação figurativa do reconhecimento da identidade timbrística que diz respeito à *densidade semântica* da dimensão do timbre, ou seja, trata diretamente da articulação entre uma figura timbrística da expressão com uma figura timbrística (e semântica) do conteúdo. A gradação figurativa de conteúdo se estabelece do mais inconfundível ao mais irreconhecível.

Figura 49: Densidade semântica do timbre



Fonte: SHIMODA, 2020, p. 52

Essa gradação, que diz respeito à articulação não-conforme entre as figuras dos dois planos, leva em conta que, para uma práxis musical específica, como a da música de concerto, certas figuras-identidades de expressão se articulam com uma figura quase inconfundível no conteúdo: a figura timbrística de expressão *som de clarinete* articula-se com a figura /clarinete/ no conteúdo. Ainda mais inconfundível seria o /clarinete-do-Paulo-Moura/ e assim por diante. A invenção timbrística e a orquestração propriamente dita sempre precisam lidar com essas questões semânticas do conteúdo musicalmente manifestado, não é à toa que as pesquisas que lidam com as sínteses sonoras ou com os *Sound Morphing*²⁵³ tenham de encontrar zonas irreconhecíveis para criar uma nova

²⁵³ Dentre os diversos trabalhos que buscam encontrar as zonas obscuras de identidade timbrística, vale ver o trabalho de Marcelo Caetano sobre os *sound morphing*: <https://compmus.ime.usp.br/en/node/591>.

identidade sonoro-musical. Ou seja, o irreconhecível não diz respeito só à fonte físico-sonora, como um instrumento musical com um corpo físico específico, mas, sim, a uma identidade sonora não conhecida para aquele sujeito individual ou coletivo. Dessa maneira, apesar de uma massa orquestral de Ligeti “anular” a diferença entre a identidade dos instrumentos musicais específicos, o compositor constrói uma *massa-ligeti* específica e reconhecível que é diferente, por exemplo, de uma *massa-xenakis*. No entanto, é

impossível determinar a priori quais são os timbres inconfundíveis ou irreconhecíveis. Os candidatos (variáveis) a ocupar essas posições (invariáveis) são atribuídos em parte pelo sujeito, em parte pela norma estética coletiva [práxis musical]. É na dialética entre essas duas instâncias que se desenvolve o processo de cristalização figurativa do timbre (SHIMODA, 2020, p. 62 – inserção nossa).

Ele [o timbre] está sujeito a variações em função do enunciatário e seu fazer interpretativo. Para uns, o timbre pode iconizar um sujeito [uma identidade sonoro-musical] inequivocamente particular ao passo que, para outros, ele remete apenas a uma identidade inespecífica (SHIMODA, 2020, p. 154 – inserções nossas).

Essa face figurativa do timbre nos dá uma qualidade da *pessoa* da enunciação (CARMO JR., 2007). Isto quer dizer que, diferente da linguagem verbal que marca a pessoa nas estruturas sintáticas pronominais (eu, tu, ele), a música costuma dar “carne” à pessoa via uma qualidade identitária da expressão: o timbre como recobrimento do corpo. Para encontrar a figuralidade timbrística, portanto, a identidade profunda de um timbre mais ou menos reconhecível, temos que nos voltar para o seu caráter melódico, para a figuralidade melódica que já comentamos anteriormente (*ascendências* e *descendências* do devir musical). É por isso que Brelet dirá que a melodia é o modelo da obra musical. Infelizmente, seria difícil tornar essa afirmação facilmente compreensível sem que se desmonte eras de cristalização de que a melodia se refere apenas a um encadeamento figurativo de notas musicais. A face identitária (ou enunciativa) das questões sonoras da música deixou tudo a cargo da dimensão timbrística.

A identidade figural do “timbre melódico” pode ser correspondente a um actante do enunciado – o que Silvio Ferraz (2004) chama de *personagens* via os *personagens rítmicos* de Messiaen e o que chamamos de *camadas* na pequena análise do Prelúdio nº 6 de Debussy – ou mesmo aos traços figurais que constroem o corpo de um actante da

enunciação individual (compositores, intérpretes e ouvintes) ou coletivo (actante de um estilo, período musical etc.).

Depois desse percurso pelas espessuras e comutações de cada categoria mais canônica da música, vale lembrar que cada actante projetado nas obras irá marcar sensivelmente (*profundidade*) as espessuras de modo distinto, sendo que, seguindo a tese de Brelet e boa parte das reflexões sobre música, a musicalidade geral se identifica por uma marcação acentuada nas construções estéticas da figuralidade do sentido (expressão e conteúdo).

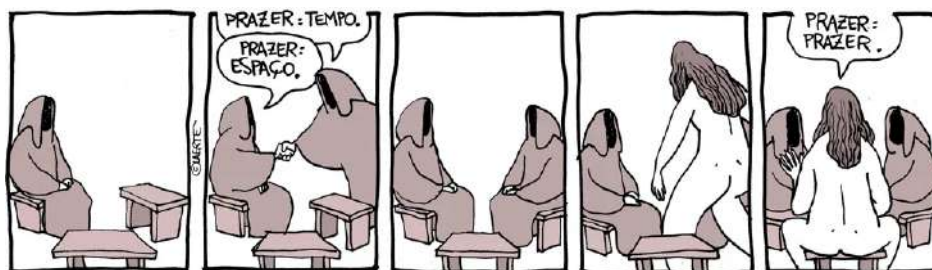
Não sabemos ao certo se vale a pena fazer estratificações mais bem delimitadas das espessuras de cada categoria musical. Pareceu-nos importante fazer, nesse primeiro momento, uma breve apresentação da espessura das figuras sonoro-musicais para explicitar a ideia de que as reflexões musicais devem levar em conta a diferença que há entre os níveis de interpretação e invenção da semiose musical. Quem quiser se pautar por uma especificidade máxima da experiência sensório-motora do som e do audível, acabará se dirigindo para a superfície figurativa da expressão musical e provavelmente terá que lidar com questões que fogem um pouco da estetização e musicalização do som, como as questões fisiológicas, biológicas e psicoacústicas, buscando, assim, os *efeitos objetivantes* da substância expressiva da música. Quem escolher se pautar por uma especificidade máxima da experiência afetiva do som (substância do conteúdo), se dirigirá para as articulações figurais que levam em conta a ideia de um fluxo profundo ou subterrâneo, buscando, portanto, os *efeitos subjetivantes* da semiose musical. As posições intermediárias teriam que lidar com a complexa missão de fazer a passagem de um polo extremo a outro e tornar essa passagem compreensível para os sujeitos que tendem para um lado e para o outro.

Uma tarefa que fica pendente em relação à espessura de figuras é a que leva em consideração os modos de existência (virtualizada, realizada, atualizada e potencializada) de cada categoria musical. Com essa visada, talvez ficasse mais clara a diferença entre a figuratividade timbrística e a figuratividade melódica, tendo em vista que uma forma melódica atualizada nem sempre leva em conta uma substância sonora tão específica a ser realizada, enquanto a forma timbrística atualizada costuma levar em conta a especificidade da substância sonora a ser realizada. Chegamos a apontar poucas questões da existência

de cada categoria, mais sempre de passagem. Um estudo mais cuidadoso poderia colaborar para uma descrição mais bem acabada da espessura de figuras sonoro-musicais.

Para finalizar a apresentação teórica da tese, resta-nos encarar de frente as questões relativas a um possível aparato enunciativo figural que dê conta das percepções sensíveis e espaço-temporais projetadas pelos actantes musicais. A peculiaridade da semiose musical, a de ser uma espécie metafórica de *espelho d'água* que deixa a rasa superfície transparente ao fundo fórico movente, nos levará a dar mais ênfase a sintaxe figural da projeção enunciativa nos textos musicais.

3.2.2 Aparato de *foremas*



Laerte Coutinho

Nos estudos sobre a enunciação no campo da semiótica discursiva, o aparato formal da enunciação (a dêixis *pessoa*, *tempo* e *espaço*) costuma ser o foco central. Preferimos apresentar o nosso estudo sobre as questões do aparato no fim da tese por dois motivos: i) não queríamos que a enunciação musical ficasse apenas concentrada no mecanismo sintático da tensividade ou da dêixis profunda, tendo em vista que podemos depreender outros traços da enunciação nas outras duas espessuras (existência e pertinência musicais) que entram em jogo na percepção musical como um todo; ii) e pela peculiaridade específica da semiose musical, cuja explicitação e marcação sensível dos estratos figurais nos leva a “adaptar” o nosso uso do aparato formal da enunciação tal como ele foi inicialmente proposto por Benveniste (1966) e desenvolvido posteriormente pela semiótica discursiva.

Acreditamos que o primeiro motivo foi inicialmente desenvolvido nas seções que tratam da existência musical na tese. Para o segundo motivo, vale refletirmos brevemente sobre a enunciação, inaugurada nas propostas de Émile Benveniste (1966), a partir de dois

artigos²⁵⁴ de Giovanni Manetti (2015 e 2020). O primeiro artigo nos diz que mesmo em Benveniste não há apenas uma única concepção de enunciação que se dirige exclusivamente ao aparato linguístico e a uma ideia específica de discursividade. Enquanto no segundo artigo, Manetti põe em dúvida o uso do aparato formal da enunciação, tal como pensado por Benveniste, na análise da enunciação de outras linguagens não-verbais, valendo-se de questões da linguagem musical e da linguagem visual.

A hipótese que pretendo apresentar aqui para resolver a questão levantada no parágrafo anterior diz respeito ao último dos quatro pontos apresentados no início, a saber, o fato de que em Benveniste não existe - como dissemos - uma concepção unitária da noção de enunciação, mas sim duas concepções diferentes, várias vezes entrelaçadas uma com a outra, que, na ausência de termos mais adequados, eu sugeriria chamar respectivamente de "concepção fraca", ou "generalizante" (que permite que as duas noções de enunciação e discurso sejam mantidas separadas) e "concepção forte", ou "discursivista" (que tende a fazer coincidir a noção de enunciação e discurso) (MANETTI, 2015, p. 108-109 – tradução nossa)²⁵⁵.

Aproximar as tipologias dos *modos de significar* da semiótica discursiva com as propostas de Benveniste não ocorre sem um certo risco de confusão, pelo simples fato de que ambas as correntes se valem de termos muito similares, como *sistema ou modo semiótico, modo semântico, discurso e enunciação* etc., para tratar de mecanismos de significação muito próximos, mas, ao mesmo tempo, com modos diferentes de classificação. Sendo assim, o que mais nos interessa é que poderíamos ler a diferença entre uma “concepção fraca” ou “generalizante”, ligada a um caráter extenso da enunciação, que se direciona à sua face histórica e às transformações da práxis enunciativa, tal como predomina na seção da existência musical, e uma “concepção forte” ou “discursivista” que poderia ser ligada ao caráter intenso da enunciação que estaria mais restrito aos mecanismos do seu aparato formal. A ideia é de que a concepção *extensa* da enunciação

²⁵⁴ O primeiro artigo é *Ci sono una o due concezioni di enunciazione in Benveniste? Verso la cosiddetta “invenzione del discorso”* (2015), e o segundo é *L'enunciazione e l'immagine: il punto di vista di Benveniste* (2020).

²⁵⁵ No original, “L'ipotesi che intendo qui proporre per risolvere la questione sollevata nel paragrafo precedente riguarda l'ultimo dei quattro punti presentati all'inizio, e cioè il fatto che in Benveniste non sia presente – come dicevamo – una concezione unitaria della nozione di enunciazione, ma due diverse concezioni, variamente intrecciate tra di loro, che in assenza di termini più adeguati suggerirei di chiamare rispettivamente “concezione debole”, o “generalizzante” (che permette di tenere separate le due nozioni di enunciazione e di discorso) e “concezione forte”, o “discorsivista”(tendente a far coincidere la nozione di enunciazione e quella di discorso)”.

engloba a concepção *intensa* que, por sua vez, se transforma pelas metamorfoses que sofre a práxis enunciativa.

O empréstimo que a semiótica discursiva faz da enunciação de Benveniste é inaugurado por Greimas. Mesmo no dicionário de semiótica podemos inferir, sem muita certeza, a diferença entre uma definição *extensa* e uma *intensa* da enunciação.

Conforme os pressupostos epistemológicos, implícitos ou explicitados, enunciação se definirá de duas maneiras diferentes: seja como estrutura não-linguística (referencial) que subtende à comunicação linguística, seja como uma instância linguística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas) (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 166).

Definida pelos acordos fiduciários e veridictórios estabelecidos entre enunciador e enunciatário, quer sejam individuais ou coletivos, a estrutura da comunicação é subjacente à instância de colocação em ato de uma linguagem, instância que pode ser apreendida pelos traços e marcas deixados nos enunciados, ou seja, propriamente a partir do aparato formal da enunciação. Os desenvolvimentos semióticos que surgiram dessa definição de Greimas e Courtés deram ênfase ao caráter intenso da enunciação. É o caso da ampliação e do refinamento que José Luiz Fiorin (2016 [1999]) traz aos mecanismos do aparato formal da enunciação, em específico no sistema do português brasileiro.

Para que a instância da enunciação se projete e deixe suas marcas no enunciado, Greimas dirá que ela necessita de uma operação que “projete para fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos [figuras] ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 111). Essa projeção ou operação se chama *debreagem* e ela pode ser observada separadamente em cada uma das categorias do aparato formal (pessoa, tempo e espaço), portanto, teremos uma *debreagem* actancial, uma *debreagem* temporal e uma *debreagem* espacial.

As *debreagens* preveem dois sistemas distintos, um *enunciativo* e outro *enuncivo*. Ambos podem ser compreendidos, respectivamente, a partir da relação de *proximidade* e *distanciamento* com a instância da enunciação. Fiorin diz que “*aproximação* e *distanciamento* foram escolhidos por metaforizarem perfeitamente a expressão ou não da

fonte enunciativa, em relação à qual se ordenam tempos e espaços” (FIORIN, 2016, p. 87). Assim, a aproximação produz os efeitos de subjetividade e o distanciamento os efeitos de objetividade em cada categoria do aparato. Do ponto de vista linguístico (FIORIN, 2016), a *pessoa* é marcada pela distinção entre o *eu/tu* (enunciativa) e o *ele* (enunciva); o *espaço* é marcado pela distinção entre um enunciar a partir do *aqui/alí* (enunciativa) e a partir de um *alhures* (enunciva); o *tempo* enunciativo é marcado pela projeção de um momento de referência presente concomitante ao *agora* da enunciação, enquanto o *tempo* enuncivo é marcado por uma instauração dos momentos de referência pretérito ou futuro não-concomitantes, respectivamente, anterior e posterior, ao *agora* da enunciação. O *agora* é o momento do ato no qual a enunciação toma a palavra, ou seja, é o momento da instauração e projeção de uma “voz” que diz a partir de uma obra que está sendo concebida.

As marcas da enunciação nos enunciados verbais são mais bem explicitadas e, como afirma Beveniste (1966), devem ser observadas, no mínimo, no nível da frase. Na música, no entanto, não há uma marcação tão nítida nos sintagmas sonoro-musicais como há nos encadeamentos verbais, em nenhuma das categorias. A relação entre o *eu* e o *não-eu*, que está subjacente a todas as categorias do aparato linguístico, não parece ser pertinente para a música pela predominância que ela dá aos efeitos subjetivos manifestados nas obras. Isso nos leva a pensar, seguindo as ideias de Brelet, que as categorias do aparato da enunciação musical, em relação ao aparato linguístico, lidariam apenas com o seu caráter enunciativo.

A sonoridade proclama a supremacia do presente: nela já está plenamente afirmado este presente musical, cujo gozo é o mais alto dos que a música proporciona. E como a sonoridade, a melodia ou a obra musical encerra seu devir em um presente indivisível, o lugar de sua presença total (BRELET, 1949, p. 36-37 – tradução nossa).²⁵⁶

Mesmo as questões relativas à *eternidade* do tempo musical, que ficaram mais conhecidas nos escritos de Messiaen e que partem, segundo o próprio autor (1994), diretamente das propostas de Brelet, confirmam a predominância do sistema enunciativo ou de uma relação mais *próxima* à instância de enunciação, já que nele é previsto não

²⁵⁶ “La sonorité proclame la suprématie du présent : en elle s’affirme pleinement déjà ce *présent musical*, dont la jouissance est la plus haute de celles que dispense la musique. Et comme la sonorité, la mélodie ou l’œuvre musicale enclôt son devenir en un présent indivisible, lieu de sa totale présence” (BRELET, 1949, p. 36-37).

apenas o presente referenciado no *agora*, mas também no *sempre* (eternidade) da enunciação, conhecido como *presente gnômico* no campo da linguística (FIORIN, 2016).

A sonoridade encerra seu devir na unidade de um único presente, brotando de sua presença indivisível. Na sonoridade, o tempo realiza sua vocação de eternidade, porque obriga o devir a se superar em um presente que o reúne e o retira do fluxo do devir físico e banal (BRELET, 1949, p. 36 – tradução nossa).²⁵⁷

Na música, não parece ser possível falarmos de um “ele”, de um “alhores” e, principalmente, de uma não-concomitância com o momento *agora* da enunciação. Desse modo, a relação gradual e profunda de proximidade e distanciamento (*profundidade*) do aparato musical já está inserida em um *próximo* da instância da enunciação ou somente no sistema enunciativo (em relação à linguagem verbal), muito por conta da característica específica da música que é a hipertrofia do plano de expressão sonoro-musical. Isso nos leva a procurar um aparato específico para a música, confirmando que o uso do aparato tal como proposto por Benveniste não poderia contemplar a especificidade da enunciação musical (MANETTI, 2020). Daí decorre nossa aproximação com as propostas tensivas.

Renata Mancini (2006 e 2019a) nos dá uma chave importante para pensarmos um modo de encarar o aparato da enunciação musical: o rebatimento entre as categorias tensivas, a dêixis profunda (*observador, temporalidade e espacialidade*), com as categorias do nível discursivo, a dêixis discursiva de superfície (*pessoa, tempo e espaço*).

Isso implica dizer que, no paralelismo entre a dêixis discursiva e tensiva, teremos um rebatimento do tempo com a temporalidade, do espaço com a espacialidade, elementos de demarcação da situação de interlocução organizados por um observador, que, no nível discursivo, controla a delegação das vozes e no tensivo rege “despoticamente” os aumentos e diminuições constitutivas de nossa vivência, os mesmos aumentos e diminuições que, não por acaso, Zilberberg denomina aspecto [ascendências e descendências do devir], como já vimos (MANCINI, 2019a, p. 83 – inserções nossas).

²⁵⁷ “La sonorité enferme son devenir em l’unité d’un seul présent, jailli de son indivisible présence. En la sonorité, le temps réalise sa vocation d’éternité, car elle contraint le devenir à se surmonter en un présent qui le rassemble et le soustrait à l’écoulement du devenir physique et banal” (BRELET, 1949, p. 36).

Chamaremos a dêixis discursiva de aparato figurativo²⁵⁸ e a dêixis tensiva de aparato figural. Quem opera o rebatimento entre as categorias é, antes de tudo, a aspectualização (continuidade e descontinuidade) operada por um observador profundo²⁵⁹. Vamos pensar em um exemplo simples: uma figura de dinâmica da face figurativa do plano de expressão musical, um crescendo ao máximo que decresce ao mínimo [$< >$], pode nos dar, no seu pico de intensidade sonora, um traço espacial englobante. Este traço pode ser enunciado a partir de uma estratégia que tende à continuidade quando, por exemplo, é repetido diversas vezes, ou que tende à descontinuidade quando acontece uma só vez e em um momento chave da obra musical. Teríamos, de um lado, um espaço englobante contínuo, o que nos daria um rebatimento com uma espacialidade figural mais aberta e, de outro lado, um espaço englobante descontínuo, o que nos daria um rebatimento com uma espacialidade figural mais fechada²⁶⁰. Assim, o rebatimento das categorias dêiticas, com suas respectivas operações de debreagem²⁶¹, vem afirmar que a enunciação se dá desde os níveis mais profundos da semiose, o que nos ajuda muito, tendo em vista que a semiose musical nos oferece um conteúdo cuja face figurativa costuma estar apenas latente.

É claro que o sujeito, como guardião do campo de presença, não se contenta em identificar as formas espaciais e em dispô-las em perspectiva. Ele intervém o tempo todo nas três outras dimensões [temporalidade, tonicidade e andamento]. A gestão da **profundidade** espacial é apenas um caso particular de um fazer mais geral: a *medida* [da intensidade] daquilo que sobrevém (sensação ou acontecimento). No decorrer dessa confrontação, tal como mostrou a análise do som musical por G. Brelet, o sujeito ajusta e se ajusta, avalia eventuais excessos ou insuficiências nesta ou naquela subdimensão, procurando desfazê-los, em conformidade com a *doxa*, ou cultivá-los, rompendo com a mesma *doxa* (ZILBERBERG, 2011, p. 161 – inserções nossas).

²⁵⁸ É sempre bom marcar que trabalhamos com a noção de figura hjelmsleviana e não com o uso que Greimas faz dela, a localizando somente no nível discursivo do plano de conteúdo. Para Hjelmslev há figuras de expressão e figuras de conteúdo.

²⁵⁹ Regina Gomes nos diz que “todos os valores aspectuais arrolados estão na dependência de como o observador toma os processos” (GOMES, 2018, p. 110).

²⁶⁰ As análises que Eduardo Seincman (2001) faz da harmonia de algumas obras musicais a partir da *duração* de Bergson, corresponde exatamente a identificar quando certas escolhas harmônicas de superfície causam continuidade ou descontinuidade na duração profunda.

²⁶¹ Verónica Estay-Stange chega a falar, mais recentemente, de uma *breagem sensível*, que só reforçaria o caráter sensível que está presente em todos os níveis da enunciação, pois haveria “operações perceptivas subjacentes ao gesto dêitico” (ESTAY-STANGE, 2014, p. 4).

Cada rebatimento entre as figuras figurativas e figurais nos dá o que Zilberberg e Fontanille chamaram de *valências* (2001, p. 15-37) da intensidade e da extensidade ou o que Luiz Tatit chama de *cifras tensivas* (2019b e 2019c). Em um primeiro momento da abordagem tensiva (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001 [1998]), a valência correspondia simplesmente a um grau seja da intensidade, seja da extensidade. O cruzamento das valências da intensidade com a da extensidade nos dava um *valor tensivo* que está posicionado em alguma zona do campo de presença do sujeito. A ideia de *valências* já guarda em si uma certa dinamicidade para Zilberberg, elas seriam “menos unidades, porções de uma linha, do que **vectores**, mais gerúndios do que participios” (ZILBERBERG, 2011, p. 82), em suma, seriam *tendências* que definem o sentido enquanto *direção*. Depois, já em *Elementos de semiótica tensiva* (ZILBERBERG, 2011 [2006]), Zilberberg nos dá um caminho melhor para depreender as valências tensivas. Nesta altura, o autor estabiliza as categorias centrais do espaço tensivo que podemos retomar rapidamente.

Temos, de um lado, a dimensão da *intensidade*, operada pelos aumentos e diminuições, que corresponde aos aspectos sensíveis e aos “estados de alma” que nos dão a **medida** do impacto, seja sensorialmente ou afetivamente. Para a intensidade temos duas subdimensões, o *andamento* e a *tonicidade*. O andamento corresponde à “velocidade” com que apreendemos os valores que entram em nosso campo de presença, se de uma forma mais acelerada ou mais desacelerada. A tonicidade corresponde à “força” com que apreendemos os valores, se de uma forma mais tônicas ou mais átona. De outro lado, temos a *extensidade*, operada pelas triagens e misturas, que corresponde aos aspectos inteligíveis e aos “estados de coisa” que nos dão os **números** da nossa experiência, ou seja, a nossa capacidade de desdobrar mais ou menos a nossa percepção inteligivelmente. Para a extensidade temos duas subdimensões, a *temporalidade* e a *espacialidade*. A temporalidade corresponde à “duração” com que apreendemos os valores, isto é, se sentimos que foi mais breve ou mais longa a nossa experiência. A *espacialidade* corresponde a maior abertura ou maior fechamento com que apreendemos os valores que entram em nosso campo de presença (cf. Fig. 2).

Para dar ainda mais ênfase à dinamicidade ou à aspectualização profunda da interação entre as subdimensões, Zilberberg nos oferece os *foremas*, a saber, os pressupostos *direção* e *posição*, e o *elã*, seu pressuposto de base. Já vínhamos trabalhando com uma das faces desse mecanismo quando falamos das direções tensivas

que correspondem à *ascendência* do devir e a *descendência* do devir. No entanto, Zilberberg dá um papel ainda mais interessante para os *foremas* que é o de comporem as *valências* (os graus do sensível e os graus do inteligível). Agora, as *valências* se tornam produto do cruzamento de um *forema* com uma das subdimensões da intensidade e da extensidade.

Cabe-nos agora articular as duas subdimensões intensivas, o andamento e a tonicidade, bem como as duas subdimensões extensivas, a temporalidade e a espacialidade, sobre uma mesma base formal que, sendo comum às quatro subdimensões aludidas, não é apanágio de nenhuma delas em particular; assim fazendo, evitamos privilegiar uma dada dimensão em detrimento das demais. As variações e vicissitudes de toda espécie que afetam o sentido decorrem de sua imersão no “movente” (Bergson), no instável e imprevisível, em suma, de sua imersão na *foria*. A perenização dos clichês e a ritualização dos gêneros visam a conter e, por vezes, a estancar essa efervescência. Ao contemplar tais grandezas, que propomos designar como *foremas*²⁶², temos de explicitar, sem falseá-la – em outras palavras, sem imobilizá-la, – a *foria* cifrada, sob certo aspecto, por cada uma das quatro subdimensões mencionadas (ZILBERBERG, 2011, p. 72).

Para darem conta desse caráter “movente” ou dinâmico da percepção, os *foremas* só ganham definição a partir do seu cruzamento com as subdimensões, pois “a fim de qualificar em discurso um fazer que advenha em uma ou outra subdimensão, é importante reconhecer três “coisas”: a sua *direção*, o *intervalo* [posição] assim percorrido e seu *elã* [pressuposto]” (ZILBERBERG, 2011, p. 73 – inserções nossas). De um modo simples, o *elã* é uma base sensível característica que seria modulada pelos outros dois *foremas*.

Ao compor um quadro geral (Tab. 13) e outras quatro redes (Tab. 14, 15, 16 e 17) que indicam a “interseção” aspectualizada entre *foremas* e subdimensões, Zilberberg nos dá a oportunidade de identificar alguns traços que constroem o aparato figural da enunciação: o cruzamento dos *foremas* com as subdimensões da intensidade (andamento e tonicidade) nos dá *valências* do *observador*; o cruzamento dos *foremas* com as subdimensões da extensidade, nos dá *valências* da *temporalidade* e da *espacialidade* enunciativas. No primeiro quadro, temos as intersecções mais gerais entre *foremas* e subdimensões. Já nas

²⁶² Zilberberg diz ter encontrado, “na feliz coincidência de uma leitura, a mesma tripartição em Binswanger: ‘A forma espacial com a qual lidávamos até o momento era, assim, caracterizada pela *direção*, pela *posição* e pelo *movimento*’ (Binswanger, 1998, p. 79, grifo nosso). Essa convergência não chega a surpreender, quando avaliamos a dívida de Merleau-Ponty para os psicólogos e, em particular, para com Binswanger” (ZILBERBERG, 2011, p. 73).

quatro redes seguintes temos os aspectos extremos nas bordas e os intermediários nos centros das tabelas.

Tabela 13: Foremas

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

Fonte: Zilberberg, 2011, p. 74.

Tabela 14: Foremas com Andamento.

<i>aspecto</i> <i>foremas</i>	andamento			
	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>
direção	“traîner” [ir muito Lentamente]	desaceleração	aceleração	precipitação
posição	anacronismo	atraso	adiantamento	prematuridade
elã	inércia	lentidão	rapidez	vivacidade

Fonte: Zilberberg, 2011, p. 85.

Tabela 15: Foremas com Tonicidade.

		tonicidade			
<i>aspecto</i> <i>foremas</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>	
<i>direção</i>	extenuação	atonização	tonificação	avultação	
<i>posição</i>	nulo	inferior	superior	excessivo	
<i>elã</i>	estado	repouso	movimento	golpe	

Fonte: Zilberberg, 2011, p. 85.

Tabela 16: Foremas com Temporalidade.

		temporalidade			
<i>aspecto</i> <i>foremas</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>	
<i>direção</i>	retrospecção	apreensão	foco	antecipação	
<i>posição</i>	obsoleto	anterior	posterior	imortal	
<i>elã</i>	efêmero	breve	longo	eterno	

Fonte: Zilberberg, 2011, p. 86.

Tabela 17: Foremas com Espacialidade.

aspecto foremas	espacialidade			
	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>
<i>direção</i>	hermético	fechado	aberto	escancarado
<i>posição</i>	estranho	exterior	interior	íntimo
<i>elã</i>	fixidez	repouso	deslocamento	ubiquidade

Fonte: Zilberberg, 2011, p. 86.

É importante ter em mente que essas valências resultantes estão no nível figural do aparato da enunciação. Isso implica dizer que esses termos correspondem à face perceptiva mais profunda do sujeito. Um sujeito fugindo de um campo de batalha que se esconde em um bunker subterrâneo e fechado hermeticamente pode sentir, do ponto de vista da sua espacialidade figural, um *escancaramento* perceptivo. Tudo dependerá do fluxo “movente” que citamos antes, do sentido perceptivo compreendido como um *de uma coisa para outra coisa*. O fluxo que é apreendido na tensiva pelo cruzamento dos foremas com as subdimensões.

Para tratar da relação entre as valências resultantes da relação entre os foremas, Zilberberg chega a falar de uma espécie de “análise espectral” que corresponde às reverberações que um forema tem com os outros que ocupam a mesma zona de sentido figural. Ou seja, se em determinada situação o observador figural se mostrar mais pela *aceleração* (cruzamento da direção com o andamento), teríamos reverberações menos fortes dos outros foremas correspondentes (*adiantamento* (posição com andamento) e *rapidez* (elã com andamento)). Isso nos dá um modo de acessar as faces mais “ocultas” do sujeito da enunciação.

Apresentado o entrecruzamento dos foremas, podemos defini-los com mais clareza. A *direção* corresponde ao movimento de ascendência e de descendência da tensividade que, interseccionada com as subdimensões, nos dá as valências da primeira linha dos

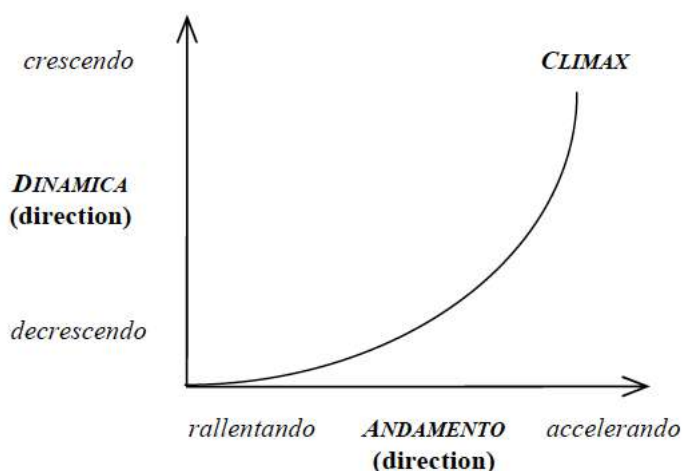
quadros anteriores. A *posição* corresponde ao intervalo percorrido pela ascendência ou descendência tensiva que, interseccionada com as subdimensões, nos dá as valências da segunda linha dos quadros anteriores. O *elã*, termo que nos parece vir diretamente de Brelet (1949), entendido pela autora como o *impulso* qualitativo do devir melódico profundo, corresponde a uma *base sensível* que é um pressuposto da direção e da posição. As valências correspondentes ao *elã* estão na terceira linha dos quadros anteriores. Sobre o *elã*, vale trazermos brevemente uma reflexão muito esclarecedora de Silvio Ferraz (1998) sobre a diferença que há entre a percepção musical do serialismo e a do minimalismo.

Ao tratar da diferença e da repetição da música contemporânea, principalmente sob a base filosófica de Deleuze, Ferraz teve que lidar não só com as estratégias de repetição e diferença na superfície do plano de expressão musical, mas também com a profundidade dessas estratégias. Nesse sentido, os serialismos e os minimalismos prototípicos situam-se, do ponto de vista da superfície, em polos opostos: o primeiro opera por um excesso de diferenças, enquanto o segundo opera por um excesso de repetição. No entanto, quando nos voltamos para a face profunda da percepção desses estilos prototípicos, notamos que a diferença excessiva do serialismo cria uma espécie de marasmo de fundo, pois sempre virá algo diferente. Do outro lado, a repetição excessiva do minimalismo fará com que qualquer mínima diferença na superfície traga uma grande novidade nas camadas profundas da percepção musical. É exatamente essa a definição do forema *elã*. Acelerar (direção) um *elã* rápido, como o do serialismo, é mais difícil do que acelerar (direção) um *elã* lento como o do minimalismo. O *elã* é a base sensível sobre a qual incidem os outros dois foremas. É a ele que nos referimos quando, por exemplo, dizemos que a sociedade atual está muito acelerada. A princípio, seria possível descrever, segundo Mancini (2019c), a base sensível de uma linguagem em relação a outras linguagens, de uma *forma de vida* em relação às outras *formas de vida*, a partir da descrição dos seus *elãs*.

Para finalizar nossa exposição teórica do aparato figural da enunciação musical, resta-nos apresentar, também brevemente, dois usos dos foremas em questões musicais feitos por dois semioticistas brasileiros: José Roberto Carmo Jr. (2007) e Caio Victor de Oliveira Lemos (2022). Ambos procuram aplicar os foremas no rebatimento da figuratividade com a figuralidade da expressão musical.

Ao analisar uma performance do Prelúdio opus 28, nº 4, de Chopin, feita pela pianista Martha Argerich, Carmo Jr. percebe que a evolução das figuras derivadas da dinâmica e do andamento figurativos confluem com a intensificação sensível figural que nos leva ao ponto mais forte (clímax) da peça. Ou seja, há uma convergência entre um acelerando do andamento figurativo e um aumento da dinâmica figurativa com uma ascendência figural.

Figura 50: Clímax no Prelúdio nº 4 de Chopin e Martha Argerich



Fonte: Carmo Jr., 2007, p. 174.

Diante disso, o autor dirá que poderíamos apontar uma diferença entre as categorias do enunciado e as categorias da enunciação musical. Estas corresponderiam ao elã das categorias musicais das quais ele se valeu, ou seja, o andamento figurativo rebatido com o elã da *temporalidade* figural, a dinâmica figurativa rebatida com o elã da *espacialidade* figural e o timbre figurativo com a grau de proximidade com o observador figural que o clímax produz.

Figura 51: Categorias do enunciado e da enunciação musicais

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

Fonte: Carmo Jr., 2007, p. 175²⁶³.

²⁶³ Vale fazermos um pequeno comentário sobre as indicações de andamento e de timbre. Os andamentos *adagio* e *allegro* estão representado mais uma disposição sensível de base do que propriamente uma proporção

Neste caso, o autor privilegiou uma das possíveis estratégias para se construir a espessura²⁶⁴ do aparato da enunciação musical. Quando trouxermos a obra *Choros nº 6*, de Villa-Lobos, veremos que se pode construir a *temporalidade*, a *espacialidade* e as proximidades e afastamentos do *observador* a partir de qualquer figura e estratégia figurativa do plano de expressão sonoro-musical. O importante é compreender como que o autor desenhou a enunciação figural implicada na performance de Martha Argerich do Prelúdio de Chopin.

Lemos (2022), por sua vez, se debruça sobre as performances do repertório de violão, tanto do ponto de vista da práxis violonística quanto levando em conta as características composicionais e interpretativas das obras. Uma das contribuições importantes do autor, é a revalorização dos diversos elementos, não só sonoros, que constituem o texto *performance musical ao vivo*. Para trazer o seu uso dos foremas, nos concentraremos em partes da análise que faz de três interpretações (Andrés Segovia em 1936, John Williams em 1965 e Meng Su em 2016) do quarto movimento (“Vivo ed enérgico”) da sonata *Omaggio a Bocherini* op. 77, de Mario Castelnuovo-Tedesco.

Lemos notará que, apesar de uma única indicação de andamento (“Vivo ed enérgico”) na peça, Segovia opta por fazer diversas e abruptas alterações do andamento figurativo. O que, reforçado por um trecho em *tempo rubato*, nos dá acelerações (direção com andamento) na figuralidade, ou seja, teríamos um elã do andamento de superfície que, pelas alternâncias bruscas, está sendo rebatido confluentemente com um elã da rapidez (elã com andamento). Esse exemplo nos mostra a alternância abrupta entre andamentos figurativos rápidos e lentos, que nos dá um traço de *aceleração* figural (direção com andamento). A ressonância (espectral) desse forema indicaria uma posição de

das relações durativas da superfície figurativa do som, ou seja, se ele tem como referência uma figura específica a uma velocidade específica (ex. semínima a 90). Brelet fala que “*Andante, allegro, adagio*, não é mais coincidência ou desvio com uma “unidade natural” [ou física], é sempre e em qualquer lugar coincidência da *estrutura da obra com sua unidade interior e original*: equilíbrio e suficiência da obra na autonomia do tempo musical” (BRELET, 1949, p. 376-377). Ao mesmo tempo, esse andamento não se confunde com o andamento da intensidade (*tempo*), que diz respeito à “velocidade” com que uma figura entra em nosso campo de presença. Sobre o timbre, vale esclarecer que a ideia de “classe aberta” informa que não há, do ponto de vista da superfície sonora, qualidade timbrística ou identidade sonora que seja mais próxima ou mais afastada de um “eu” enunciativo. Isto implica dizer que a “cor” do timbre vem recobrir a relação de proximidade ou afastamento.

²⁶⁴ A espessura do aparato da enunciação (musical), o seu rebatimento entre o figurativo e o figural, se aproxima muito da espessura de figuras apresentadas na seção anterior. A espessura do aparato apenas focaliza nas questões da *temporalidade*, da *espacialidade* e da *actancialidade* enunciativa.

adiantamento (posição com andamento) e, por consequência, um elã da *rapidez*. Todas essas valências figurais indicam uma proximidade maior do observador tensivo.

Dessa maneira, Carmo Jr. e Lemos apresentam estratégias enunciativas da música que procuram mostrar uma homologação mais confluyente entre a figuratividade e a figuralidade do aparato de foremas. Isso reforça uma atuação da superfície sonora. Mas para evidenciar a diferença entre um aparato de superfície e um aparato de profundidade, é importante mostrar tanto as confluências como as divergências entre o figurativo e o figural, o que nos indica a força de marcação ou acentuação da profundidade tensiva. E, assim como tentamos explicitar na análise que fizemos do Prelúdio nº 6, de Debussy, o rebatimento figural é muitas vezes desenhado na superfície a partir de uma concorrência de diversas ou de ao menos duas grandes forças que lutam para se fazer predominantes na percepção musical.

Resta-nos dizer que, ao chegarem nos níveis figurais da enunciação musical, ambos autores nos dão provas de que a figuralidade atua como uma unidade de sentido nas manifestações musicais, tal como a metáfora da “tela” tensiva que está sobre ou sob a semiose. É na figuralidade musical que podemos identificar com mais clareza a comutação e não-conformidade entre os planos da linguagem musical. Brelet costuma reforçar constantemente que as discontinuidades e continuidades (“melódicas”) da superfície se unem em uma continuidade melódica profunda que corresponderia ao *devoir musical*, a *duração pura* e ao *tempo musical*. Repetindo a citação:

Mas a música só conhece o verdadeiro devir e só pode viver em um único devir; importa que, como é frequentemente o caso de Bach, uma polifonia emerge dentro da monodia, que uma pluralidade de devir [polifonia figural] parece tomar forma em um único devir [monodia figural resultante] (BRELET, 1949, p. 20-21 – tradução e inserções nossas).²⁶⁵

Essa continuidade final, com suas curvas ascendentes e descendentes, corresponde ao *arco tensivo* (MANCINI, 2019c). O desenho de suas curvas nos dá uma “imagem” do fluxo do devir, ou do modo como se desdobra o horizonte de expectativas do sujeito da

²⁶⁵ “Mais la musique ne connaît que le devenir réel et ne peut vivre que dans une seule durée ; importe que, comme souvent chez Bach, une polyphonie se fasse jour à l’intérieur de la monodie, qu’une pluralité de devenirs semblent se dessiner en un même devenir” (BRELET, 1949, p. 20-21).

enunciação. As estratégias enunciativas que constroem o arco tensivo são as mais diversas e acompanham as metamorfoses da face extensa da enunciação, a sua práxis enunciativa.

3.2.3 Choros nº 6

Traremos trechos da *Choros nº 6*, de Villa-Lobos²⁶⁶, para compreendermos melhor o rebatimento entre os aparatos da enunciação musical. Principalmente para mostrar que pode haver tanto confluência como divergência entre figuratividade e figuralidade. As análises que virão a seguir já foram publicadas²⁶⁷ e apresentadas²⁶⁸ por nós em outras ocasiões.

Boa parte dos pesquisadores que se debruçaram sobre a obra de Villa-Lobos consideram que o ciclo dos *Choros* está entre as obras mais inventivas do compositor, principalmente no que diz respeito ao modo como ele organiza o encadeamento de seções sonoras, às vezes muito distintas umas das outras. Ao analisar a *Choros nº 10*, por exemplo, Paulo de Tarso Salles mostra que o tema principal da peça sofre “reiteração fragmentária com modificações rítmicas e transposições” (2009, p. 229), um procedimento que, de certo modo, podemos estender para o tratamento dos encadeamentos das seções de todo o ciclo. O que revela um traço estilístico importante para marcar a enunciação do compositor nas obras deste ciclo é a ideia, comum entre os pesquisadores, de uma “poética do fragmento”, indicada por Silvio Ferraz (2012), ou mesmo nas palavras de Willy Corrêa de Oliveira (2009), de uma “dramaturgia de collages” ou o encadeamento das partes da peça como uma “paisagem passando”.

A percepção *temporal* dessa ordenação “fragmentada” revela um tipo de memória que comentaremos abaixo, assim como também apontaremos a maneira como o enunciador Villa-Lobos projeta, a partir do jogo de sobreposição de camadas sonoras, a percepção de um *espaço* na escuta. O modo como ele constrói tanto a percepção da temporalidade como a da espacialidade, figurativas e figurais, irá nos mostrar como se constitui as proximidades e os afastamentos (*profundidade*) do observador figural sensível.

²⁶⁶ Link para ouvir o Choros nº 6: <https://www.youtube.com/watch?v=gyeUxoAK0iM>.

²⁶⁷ Link do artigo na Revista Música (USP): <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/163572>

²⁶⁸ Link da apresentação no I Fórum de Debates em Semiótica da UFRJ em 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=I63OcXe3hfM>

Para percorrermos um caminho claro de análise, dividimos em duas partes orientadas pela projeção da dimensão da intensidade sobre a dimensão da extensidade, a fim de depreendermos as marcas do aparato de formas e, ao mesmo tempo, o valor tensivo resultante do cruzamento das valências. Veremos que uma parte da análise privilegia os efeitos sensíveis que são construídos pela subdimensão da *tonicidade* e a outra parte da análise privilegia os efeitos sensíveis que são construídos pela subdimensão do *andamento*. Ambas as partes nos levam a identificar a *profundidade tensiva* implicada nas escolhas enunciativas, ou seja, o quão próximo ou afastado o sujeito da enunciação se coloca (ou se *debreia*) no enunciado musical que enuncia.

- i) A primeira parte opera a projeção da *tonicidade* (tônico ↔ átono), enquanto “força de impacto” da apreensão sensível, sobre a *espacialidade* (fechada ↔ aberta) percebida na extensidade inteligível.
- ii) A segunda parte opera a projeção do *andamento* (acelerado ↔ desacelerado), enquanto “velocidade” da apreensão sensível, sobre a *temporalidade* (curta ↔ longa) percebida na extensidade inteligível.

<ÿ>

[tonicidade → espacialidade]

Escolhemos dois trechos da obra Choros nº 6 para exemplificar a experiência da espacialidade na enunciação musical: i) um no qual a *tonicidade* figural se relaciona de modo confluyente com uma modulação tanto da dinâmica figurativa (*crescendo* → *decrescendo*²⁶⁹) quanto de densidade da ocupação melódica²⁷⁰ figurativa (*adensamento* → *diluição*); e ii) outro em que a *tonicidade* figural se relaciona de modo divergente com as

²⁶⁹ Neste caso, pode-se usar também o forema direção com a subdimensão da tonicidade: *tonificação* → *atonização*.

²⁷⁰ Estamos nos referindo ao uso da noção de melodia que fazemos nesta tese, ou seja, no que diz respeito à ocupação espaço-temporal que vai do grão à massa, de uma diluição a um adensamento da ocupação.

figuras musicais, com um *decrescendo* de dinâmica figurativa, e uma *diluição* da ocupação melódica figurativa.

O primeiro trecho começa no 18'35" e vai até o 18'52". A peça, de modo geral, se articula em dois eixos de altura (A e Ab), e também nos intervalos de 4J e 5J desses eixos (D – E – Db – Eb). Quando chegamos no ápice figurativo de dinâmica e de ocupação melódica neste trecho, estamos na sobreposição dos dois eixos. Mas, de todo modo, para irmos direto às valências e valores tensivos, ainda não nos parece pertinente um detalhamento do campo das alturas. Focaremos nas modulações figurativas de dinâmica e na densidade da ocupação melódica (ou timbrística).

Pelo caráter confluyente desta parte, se torna simples o entendimento da *tonicidade* perceptiva. Essa dimensão se articula na tensão entre um evento *tônico* e, por isso, mais próximo espacialmente do ponto de vista que o enunciador instaura, e um evento *átono* e, por isso, mais distante do enunciador.

Tanto a modulação de dinâmica [ppp < ff > ppp] quanto o adensamento melódico figurativos [pedal-melódico + percussão < tutti > pedal-melódico + percussão] se processualizam em convergência com a tonicidade figural, que vai de uma apreensão átona para uma tônica, e de uma apreensão tônica para uma átona. Teríamos, portanto, um rebatimento confluyente entre os aparatos figurativos e figurais:

Tabela 18: Foremas do primeiro trecho de Villa-Lobos²⁷¹.

	direção com tonicidade	direção com espacialidade
aparato figurativo	tonificação → atonização	abertura → fechamento*
aparato figural	tonificação → atonização	abertura → fechamento*

Fonte: Elaboração própria.

²⁷¹ Lembrando que o forema *direção* utilizado neste quadro entra em ressonância (“espectral”) com seus foremas (*posição* e *elã*) correspondentes.

Figura 52: Primeiro trecho de Villa-Lobos²⁷².

The image shows a musical score for Villa-Lobos's 'Poco animato' (J = 110). A red box highlights a specific section of the score. Below the score, a diagram illustrates spatial perception with three points: 'Distante →' at 18'35'', 'Próxima →' at 18'43'', and 'Distante' at 18'52''. A red dot is positioned between the 'Próxima' and 'Distante' points, with lines connecting them to the 'Distante' points, suggesting a spatial trajectory.

Fonte: Elaboração própria.

Dessa maneira, a espacialidade figural se constrói pela profundidade do campo perceptivo projetado, de um distante e não-íntimo para um próximo, e desse próximo e íntimo para um distante. Vale lembrarmos que os foremas *direção* e *posição* sempre incidem sobre um *elã* que lhes é pressuposto. No que se refere ao *elã* da espacialidade (*deslocamento vs repouso*), podemos ver que a incidência da *direção* sobre o *elã* traz com ela um novo critério de análise desse trecho da obra, que coloca em jogo a abertura e o fechamento perceptivo para a experiência. O novo critério leva em conta que, do ponto de vista figural do sujeito da enunciação, quanto mais distante, mais fechado é o espaço da experiência para esse sujeito e quanto mais próximo, mais aberto é o espaço da experiência para esse sujeito.

²⁷² Essa modulação espacial também pode ser percebida como uma espécie de trajetória estereofônica: uma *horizontalidade* figurativa que constrói uma *transposição* de um lado para o outro do ouvido. E, além disso, o trecho anterior pode ser comutado semissimbolicamente com uma figurativização timbrística – uma “banda” ou uma “cavalaria” passando etc. – que contribui, como uma figura figurativa de conteúdo, para caracterizar a *horizontalidade* espacial da escuta.

O segundo trecho, diferente do primeiro, apresenta uma relação divergente da tonicidade com a modulação de dinâmica e a densidade de ocupação melódica figurativa. O trecho começa no início da peça e vai até o 2'04". No arco geral do decrescendo de dinâmica e da diluição da ocupação melódica, ele pode ser percebido em três partes: **a)** [0'00"] a sobreposição de ao menos três planos; **b)** [1'04"] a sobreposição de dois planos; e a presença de **c)** [1'31"] um plano apenas. Já é possível intuir uma profundidade espacial figurativa (frente ↔ fundo) implicada na gradação/divisão que propomos. Podemos separar a primeira parte **a)** a partir da sobreposição de ao menos três planos melódicos, timbrísticos e dinâmicos: **1)** flauta + tambu + tambi²⁷³; **2)** cuíca aguda + roncador + xilofone; e **3)** cordas. A numeração se refere à proximidade do plano com o ponto de vista instaurado (Fig. 52).

A distinção exata dos planos não é necessariamente o foco da análise, pois as medições sensíveis podem variar a partir dos diferentes modos de escuta selecionados, o que nos remete à possibilidade de escolha da ênfase de percepção sonoro-musical no caso de polifonias figurativas que não marcam tão claramente a hierarquia entre as camadas ou planos. O que nos interessa é a diferença que se dá no processo de todo o trecho escolhido, em que uma operação de *triagem* dos planos vai conduzindo a configuração da profundidade espacial.

Na parte **b)** temos um procedimento de filtragem, em que apenas o primeiro plano da parte **a)** se mantém. Porém, o que antes era apenas uma camada, definida em tensão e concorrência com as outras mais distantes, agora se divide em dois planos: **1)** flauta; **2)** tambu + tambi. A diferença entre as qualidades timbrísticas figurativas contribui para o contraste marcado entre as camadas (Fig. 53).

²⁷³ Tambu e Tambi são claves ou bastões de madeira.

Figura 53: Segundo trecho de Villa-Lobos (a).

The image displays a page from a musical score for 'CHOROS (No6)' by Heitor Villa-Lobos. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, and Strings. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 40. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a red box highlighting a specific passage in the Flute part. The second system shows a more complex section with multiple instruments playing. The score is annotated with various dynamic markings such as 'ppp', 'p', 'f', and 'ff'. The page number '4' is visible at the top left. The publisher information at the bottom reads '© 1967 by EDITIONS MAX ESCHIG 48 rue de Seine 75006 Paris'.

Fonte: Elaboração própria.

Figura 54: Segundo trecho de Villa-Lobos (b).

The image shows a close-up of a musical score for 'CHOROS (No6)' by Heitor Villa-Lobos, focusing on the Flute (Fl.) and Percussion (Perc.) parts. The score is divided into two systems. The first system shows the Flute part with a red box highlighting a specific passage, and the Percussion part with a blue box highlighting a specific passage. The second system shows the Flute part with a red box highlighting a specific passage, and the Percussion part with a blue box highlighting a specific passage. The score is annotated with various dynamic markings such as 'ppp', 'p', 'f', and 'ff'. The page number '4' is visible at the top left.

Fonte: Elaboração própria.

Pela sobreposição dos planos, ambas as partes [a) e b)] nos dão a presença de um próximo e um distante figurativos ao mesmo tempo. No entanto, a redução da quantidade de planos, na passagem de uma parte para a outra, faz com que a distância geral da espacialidade figurativa diminua. Esse procedimento se intensifica na última parte c), em que um plano unido pela qualidade timbrística e também pela tessitura reduzida (uma 9ª maior: C3 ↔ D4) se constitui entre: 1) flauta + sax soprano [Bb] (Fig. 55).

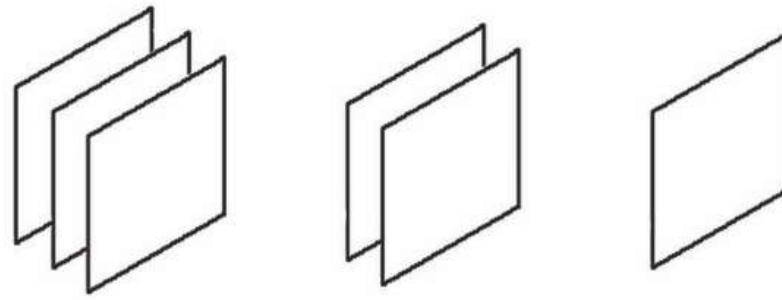
Figura 55: Segundo trecho de Villa-Lobos (c).

The image displays two systems of musical notation. The top system features two staves: Flute (Fl.) and Saxophone (Sax.). The Flute part begins with a melodic line, and the Saxophone part provides a rhythmic accompaniment with triplets. A red box highlights the first measure of both staves. The bottom system features three staves: Flute (Fl.), Horn (Htb.), and Saxophone (Sax.). The Flute and Saxophone parts are highlighted with red boxes in the first measure. The Horn part is mostly silent. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 132. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The bottom system also includes a 'Solo' marking and a 'mf' dynamic marking.

Fonte: Elaboração própria.

Na última parte (c), a *triagem* opera a exclusão de um timbre contrastante, os sons percutidos, e há a inclusão de um timbre mais próximo da flauta, o que resulta na junção dos planos pela maior homogeneidade timbrística figurativa entre os dois instrumentos. Para finalizar, segue uma representação simples da espacialidade figurativa que é construída no percurso total do segundo trecho (Fig. 56).

Figura 56: Camadas do segundo trecho de Villa-Lobos (c).



a) 0'00" ----- 1'04" ----- 1'31"
 Distante → → Próximo

Fonte: Elaboração própria.

O arco geral do segundo trecho pode então ser definido pelo decrescendo de dinâmica e pela diluição melódico-timbrística (direção com tonicidade: *atonização*), em relação contrária a um crescendo de tonicidade (direção com tonicidade: *tonificação*), o que faz com que a última parte do trecho seja mais tônica, íntima e próxima do ponto de vista figural do sujeito da enunciação. Este trecho contribui para não confundirmos a tonicidade figural com a dinâmica ou com o adensamento melódico-timbrístico figurativos, ou seja, não podemos confundir os graus de impacto sensível com as organizações da intensidade e da ocupação sonora da expressão musical.

Tabela 19: Foremas do segundo trecho de Villa-Lobos.

	direção com tonicidade	direção com espacialidade
aparato figurativo	<i>atonização</i>	<i>fechamento</i>
aparato figural	<i>tonificação</i>	<i>abertura</i>

Fonte: Elaboração própria.

Como já comentamos anteriormente sobre a espessura de figuras implicada na categoria da dinâmica musical, repetimos as palavras de Brelet.

Quando o som **cresce**, ocupa um lugar cada vez maior na consciência: ele a invade, tornando-a **passiva** em relação a si próprio e solidária ao mundo que também é invadido por suas vibrações. Mas quando o som **decrece** e chega às fronteiras do silêncio, é sua subjetividade que cresce: deixa de

ocupar toda a consciência, de se impor e de ligá-la ao mundo. É preciso então sustentar o som a partir de nossa **atividade**, e ele passa a existir apenas na secreta solidão de uma consciência que o disputa e o arrebatava ao silêncio e ao nada. Aqui novamente, a expressão musical é a expressão de um ato, – de um ato – que dá ser ao som e que deve ser tanto mais intenso quanto menos intenso for o som (BRELET, 1949, p. 417-418 – tradução e marcações nossa)²⁷⁴.

A partir de Brelet, podemos entender que o ouvinte é mobilizado sensivelmente tanto pelo som que cresce demais quanto pelo som que decresce demais. Ela descreve duas operações diferentes, duas modulações de como o sujeito pode ser mobilizado sensivelmente pela dinâmica figurativa da expressão musical. Nessas duas modulações, o sensível ganha predominância, porque o processamento inteligível é enfraquecido, seja pela *apassivação* produzida pelo som que “invade” intensamente o sujeito, seja pela necessidade de “sustentar” a consciência que foi neutralizada pelo desaparecimento quase completo do som. O segundo trecho corresponde ao decrescimento extremo da dinâmica e da ocupação melódica figurativas, o que exige do ouvinte uma ativação maior de sua subjetividade.

Optamos por mostrar traços da espacialidade do caráter *intenso* da enunciação musical a partir do forema *direção*. No entanto, poderíamos também tomar os outros dois foremas para explicitar a espacialidade na análise. Cabe ao pesquisador identificar o melhor modo de apresentar traços enunciativos que lhe favoreçam na sua argumentação. O importante é notar que a espacialidade foi construída fazendo um tratamento oposto das figuras musicais.

[andamento → temporalidade]

Para a segunda projeção, partiremos da ideia de *mnésia*, uma “versão despsicologizada da memória” (ZILBERBERG e FONTANILLE, 2001, p. 126), em que a

²⁷⁴ “Lorsque le son croît, il occupe une place de plus en plus grande dans la conscience: il l'envahit, la rend passive à l'égard de lui-même et solidaire du monde, lui aussi envahi de ses vibrations. Mais lorsque le son décroît et parvient jusqu'aux frontières du silence, c'est sa subjectivité qui croît: il cesse d'occuper toute la conscience, de s'imposer à elle et de l'enchaîner au monde, mais il faut alors le soutenir de notre activité, et il n'existe plus qu'en la secrète solitude d'une conscience qui le dispute et le ravit au silence et au néant; aussi le son piano possède-t-il une expression - que n'a pas le son forte, qui s'impose à nous malgré nous. Ici encore l'expression musicale est expression d'un acte, — d'un acte — qui donne l'être au son et qui doit être d'autant plus intense que le son l'est moins...” (BRELET, 1949, p. 417-418).

temporalidade figural é construída a partir da relação entre o *atual*, enquanto uma memória de *direção* e *posição* prospectiva [→], e o ultrapassado como uma memória de *direção* e *posição* retrospectiva [←], sempre em relação às figuras musicais selecionadas pelo enunciador.

Como já dissemos anteriormente, entre os pesquisadores de Villa-Lobos é comum dizer que o ciclo dos *Choros* apresenta formas fragmentadas e passagens inusitadas entre as seções que segmentam as obras, uma “poética do fragmento” (FERRAZ, 2012). Por isso, podemos tomar emprestado uma definição do tema principal da *Choros* nº 10, feita por Paulo de Tarso Salles, e expandi-la para as formas gerais de todo o ciclo:

O uso do tema [forma], portanto, em nada remete à tradição clássica de desenvolvimento temático [formal], uma vez que o procedimento empregado é a reiteração fragmentária com modificações rítmicas e transposições (SALLES, 2009, p. 229 – inserções nossas).

Para endossar essa definição, os *Choros* possuem uma organização geral cujas trocas de seções, por vezes muito distintas umas das outras, constituem o arco geral das obras a partir de uma estratégia de montagem. As trocas de seções, geralmente súbitas, e às vezes gradativas, causam *acelerações* e *desacelerações* figurais na percepção da temporalidade mnésica, enfatizando ora um tipo de memória, ora outro.

Encontramos ressonância desse interesse analítico quando Silvio Ferraz (2012), ao analisar os cadernos de rascunho do compositor, se depara com diversos fragmentos que vão fazer parte da peça para piano *Rudepoema* (1927), que o autor analisa, e também de outras obras do compositor.

A partir de um material disposto em cadernos distintos o compositor realiza uma combinatória tendo em vista momentos de **maior** ou **menor** contraste (transições quase diretas através de notas repetidas; cortes através de objetos rápidos e transições por sobreposição) (FERRAZ, 2012, p.11 – grifos nossos).

O caráter “caótico”, muitas vezes atribuído ao compositor, não deixa de ter certa ressonância na discussão a seguir. Mas esse dado estilístico é uma via de mão dupla, pois, como mostraremos, a estratégia composicional e os *estilos* musicais cristalizados utilizados

pelo enunciador para construir as seções sonoras, asseguram a intencionalidade na escolha das modulações e alternâncias sensíveis abruptas.

Para podermos descrever as *acelerações* (direção) e os *adiantamentos* (posição) presentes na peça Choros nº 6, voltemos um pouco para os resultados sintetizados das análises anteriores.

- Na espacialidade do primeiro trecho, a tonicidade se relacionou com as modulações de dinâmica e de timbre de modo confluyente, ou seja, quanto mais tonicidade, mais concentrado e próximo era a espacialidade construída a partir do aumento de dinâmica e do adensamento melódico-timbrístico.
- Na espacialidade do segundo trecho, a tonicidade se relacionou com as modulações de dinâmica e de timbre de modo divergente, ou seja, quanto mais tonicidade, mais concentrado e próximo era a espacialidade construída a partir da diminuição de dinâmica e da diluição melódico-timbrística.

No entanto, nos dois casos, as passagens sensíveis operam a partir da lógica *implicativa*, ou seja, a partir de uma lógica de causalidade (*pervir*), operacionalizada pela sintaxe: *se isso então aquilo*. Isso se dá porque houve uma progressividade nos dois exemplos, um início, um meio e uma chegada. Os passos do caminho foram implicativamente e gradualmente apresentados. Agora, iremos demonstrar como as súbitas trocas de seções operam, diferentemente dos exemplos anteriores, a partir da lógica *concessiva*, de uma lógica da surpresa (*sobrevir*), do acaso, operacionalizada pela sintaxe: *embora isso, aquilo*. Nesta lógica, os movimentos sensíveis, que são mais íntimos para o sujeito da enunciação, se dão, na maior parte das vezes, por alternâncias abruptas e inesperadas.

Escolhemos mais dois trechos da obra para exemplificar a temporalidade mnésica, observando como o andamento figural se relaciona com as alternâncias tanto de andamento (rápido ↔ lento) quanto de densidade melódico-timbrística (densa ↔ diluída) figurativos. Os dois trechos começam no 9'35", vão até o 10'31" e são constituídos de três seções (a, b e c) com características muito distintas umas das outras. Apresentaremos as *acelerações* e *adiantamentos* produzidas pelas duas trocas de seção (a → b) e (b → c):

- i) uma em que o andamento figural *acelerado* e *adiantado* opera de modo confluyente com a troca do andamento musical (lento → rápido) e da densidade melódico-timbrística (diluída → densa) figurativos;
- ii) uma outra em que o andamento figural *acelerado* e *adiantado* opera de modo divergente com a troca do andamento musical (rápido → lento) e da densidade melódico-timbrística (densa → diluída) figurativos.

Na primeira seção temos:

[seção a] - [uma camada melódico-timbrística diluída e com andamento musical lento, realizada pelas cordas e flautas, que está em contraponto com uma outra camada de fragmentos melódicos nas madeiras que lembram as figurações de um “choro”.]

Os dois retângulos menores e mais destacados da figura abaixo (Fig. 57), internos ao retângulo maior, mostram a presença de um pequeno silêncio súbito e depois de um gesto melódico ascendente muito acelerado feito por vários instrumentos, eventos que promovem uma alternância brusca para uma seção onde (Fig. 6):

[seção b] - [fragmentos melódicos rápidos nos metais, mais os trêmulos das cordas, mais os trinados das madeiras e celesta e mais os rulos do tímpano, aceleram o andamento musical, ao mesmo tempo em que adensam o aspecto melódico-timbrístico].

Figura 57: Terceiro trecho de Villa-Lobos (a → b).



9'45''

→ aceleração/adiantamento →

Fonte: Elaboração própria.

A primeira troca de seção é, portanto, operada por uma alternância súbita, em que há um andamento figural *acelerado* e *adiantado* em confluência com a troca de densidade melódico-timbrística, de um aspecto diluído para um denso, e uma alternância de um andamento figurativo lento para um rápido. A quebra de expectativa se dá, pois a mudança repentina do modo de organizar vários parâmetros surpreende o ouvinte. No quadro dos foremas, teremos a organização abaixo que explicaremos logo após apresentar a segunda passagem entre as seções [b → c].

Tabela 20: Foremas do terceiro trecho de Villa-Lobos (a → b).

	direção com andamento	posição com andamento	direção com temporalidade	posição com temporalidade
aparato figurativo	<i>aceleração</i>	<i>adiantamento</i>	<i>foco</i>	<i>posterior</i>
aparato figural	<i>aceleração</i>	<i>adiantamento</i>	<i>foco</i>	<i>posterior</i>

Fonte: Elaboração própria.

Da seção b, que já foi descrita anteriormente pelo seu caráter veloz e denso, muda-se bruscamente para o c, em que há (Fig. 58):

[seção c] - [uma camada mais lenta das cordas em que figura um acompanhamento típico de valsa: as cordas graves marcando a cabeça do compasso e o restante marcando o segundo e terceiro tempo, uma celesta também marcando o segundo e terceiro tempo, e um perfil melódico arpejado de tercinas realizado pela harpa. Sobreposto a esse acompanhamento, temos uma camada melódica lenta e extensa realizada pelas madeiras e metais, também com características típicas de valsa].

Figura 58: Terceiro trecho de Villa-Lobos (b → c).

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The page is numbered 70 on the left and 71 on the right. The score is for the third section of Villa-Lobos, showing a transition from section b to section c. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Euphonium (Euph.), Horn (Horn), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as 'dim.' and 'pp'. A red box highlights the transition area, and a vertical red line marks the start of section c. The score includes the name 'M. E. Jobé' at the bottom.

10'14''

→ aceleração/adiantamento →

Fonte: Elaboração própria.

A segunda troca de seção se dá por uma alternância súbita entre a parte b e a c. Porém, desta vez, o andamento figural acelerado e adiantado se relaciona de modo divergente com a troca tanto de densidade melódico-timbrística, de um aspecto denso para um diluído, quanto da alternância de um andamento figurativo rápido para um lento. O que provoca a aceleração e um adiantamento sensível é a mudança abrupta (e concessiva) entre as seções, assim como ocorreu na passagem anterior. Os foremas se organizariam da seguinte maneira:

Tabela 21: Foremas do terceiro trecho de Villa-Lobos (b → c).

	direção com andamento	posição com andamento	direção com temporalidade	posição com temporalidade
aparato figurativo	<i>desaceleração</i>	<i>atraso</i>	<i>apreensão</i>	<i>anterior</i>
aparato figural	<i>aceleração</i>	<i>adiantamento</i>	<i>foco</i>	<i>posterior</i>

Fonte: Elaboração própria.

O que gostaríamos de apresentar é que as acelerações dessas trocas súbitas provocam uma memória *prospectiva* [→], como se as figuras musicais da nova seção (atuais e posteriores) não tivessem, aparentemente, ligação com as figuras da seção anterior (ultrapassados e anteriores). Desse modo, se produz um direcionamento prospectivo da percepção que aponta para os desenvolvimentos atuais e os seguintes e, por isso, instaura uma marcação mais íntima e próxima daquele que enuncia. Se tomarmos os elãs do andamento e da temporalidade figurais (*rapidez* e *brevidade*), podemos perceber que a direção produz uma aceleração na rapidez e assim abrevia a percepção temporal, ao mesmo tempo em que a posição nos informa que há um adiantamento frente à velocidade figural perceptível, um *veio antes da hora*, o que nos leva para uma visada prospectiva (*foco*) que aponta para uma posterioridade temporal, ou seja, para um *o que vai acontecer agora?*

Por esse modo recorrente de enunciar de Villa-Lobos na Choros nº 6, o ouvinte irá, aos poucos, esperar pelas trocas inesperadas e inusitadas. Assim, é possível que as seções que demoram mais para apresentar seus desenvolvimentos musicais figurativos acabem

se tornando mais monótonas. Essa é a construção de um elã figural da *rapidez* e da *brevidade*. Se resumíssemos os resultados da análise deste terceiro trecho teríamos o seguinte:

- A temporalidade mnésica na troca da seção **a** para a **b** constrói uma memória *prospectiva*, em que um andamento figural acelerado e adiantado se relaciona com as alternâncias de andamento e de densidade melódico-timbrística figurativos de modo confluyente, ou seja, quanto mais andamento figural, mais íntima, próxima e atual é a temporalidade construída a partir do aumento súbito do andamento figurativo e também do adensamento melódico-timbrístico abrupto.
- A temporalidade mnésica na troca da seção **b** para a **c** constrói uma memória *prospectiva*, em que um andamento figural acelerado e adiantado se relaciona com as alternâncias de andamento e de densidade melódico-timbrística figurativos de modo divergente, ou seja, quanto mais andamento figural, mais íntima, próxima e atual é a temporalidade construída a partir da diminuição súbita do andamento figurativo e também da diluição melódico-timbrística abrupta.

[*desaceleração de conteúdo*]

As *acelerações* sensíveis provocadas pelas alternâncias súbitas são as que, pelo seu caráter de impacto, chamam mais a atenção do enunciatário. No entanto, o enunciador para não perder o enunciatário em um ciclo de novidades incessantes, joga com uma espécie de *relé* temporal, ou seja, ao mesmo tempo em que ele oferece *acelerações* pelas trocas súbitas da maneira de organizar as figuras da expressão musical, provocando uma memória *prospectiva*, ele dá ao enunciatário *desacelerações de conteúdo* que, pelo reconhecimento de certas figuras musicais canônicas e estabilizadas, provocam uma memória *retrospectiva*.

Se retomarmos a segunda troca de seção do terceiro trecho, de **b** para **c** (Fig. 54), por exemplo, temos uma *desaceleração* do impacto provocado pela alternância súbita entre

as partes a partir, principalmente, do reconhecimento das figuras musicais conotativas que fazem lembrar o estilo de uma valsa prototípica, ou seja, a presença, em geral, de ao menos os seguintes caracterizantes da expressão musical:

Tabela 22: Figuratividade caracterizante da valsa.

figuratividade caracterizante (conotativa)	Valsa		
	<i>ternário simples</i>	<i>acompanhamento</i> (um – pa – pa)	<i>melodia</i> <i>acompanhada</i>

Fonte: Elaboração própria.

Outros constituintes poderiam entrar para caracterizar ainda mais o estilo de uma valsa prototípica, como um timbre orquestral específico, o timbre das cordas no acompanhamento marcado (um-pa-pa), como é o caso do nosso exemplo, harmonias e melodias derivadas do sistema tonal etc.

É a partir das figuras do plano de expressão musical que apontamos – Ternário simples, Acompanhamento (um-pa-pa) e Melodia Acompanhada – que se constrói uma isotopia da Valsa. Esse agrupamento gera uma figura denotativa da expressão musical (*Valsa*) e ao mesmo tempo uma figura conotativa de conteúdo (*/valsa/*) que, a depender do repertório e embasamento do ouvinte, pode abrir sentidos intertextuais para a escuta.

Desenvolvido por vários pesquisadores, o estudo das *Tópicas* já se preocupa com o reconhecimento de sentido a partir daquilo que se estabilizou nas práticas e práxis musicais pelos seus usos reiterados, ou seja, se “determinada figuração musical típica de um repertório partilhado e convencional” (PIEADDE, 2013, p. 9) for reconhecida no discurso musical, haverá um certo engajamento inteligível do ouvinte. Quando temos mais inteligibilidade na percepção e, por consequência, menos predominância do sensível, estamos lidando com os desdobramentos da extensidade perceptiva que apresentamos anteriormente, quando indicamos as ferramentas que a abordagem tensiva nos oferece. Se lembrarmos, a extensidade diz respeito às divisões inteligíveis das figuras que percebemos nos textos. Portanto, o reconhecimento de uma isotopia da expressão musical, como neste caso que apresentamos, desacelera por provocar um desdobramento na extensidade perceptiva, ou seja, quando o enunciatário se dá conta da presença de uma

Valsa, ele atualiza expectativas comuns e implicativas que o estilo já estabilizou, causando um certo conforto perceptivo.

O que futuramente precisa ser esclarecido nos estudos sobre as *Tópicas* é a diferença entre os níveis de pertinência que alicerçam suas definições. Normalmente, as isotopias do plano de expressão musical servem como o primeiro acesso perceptivo para a entrada em um campo “tópico” de sentido, mas as abrangências de conteúdo (musical, social, cultural, antropológico etc.) que cada uma dessas isotopias pode incitar precisam ser organizadas a partir de níveis distintos, a depender dos objetivos de cada análise.

Para finalizar, o *relé* desenvolvido por Villa-Lobos nos trechos que selecionamos da *Choro nº 6* opera um jogo intercalado de expectativas: i) as alternâncias abruptas entre seções muito distintas uma das outras aceleram a percepção, o que torna mais atual, próximo e íntimo do enunciador por provocar uma memória *prospectiva*, logo depois, ii) o reconhecimento de certas isotopias da expressão musical desaceleram a percepção por atualizar um conjunto de expectativas já estabilizadas nas práticas musicais, o que provoca uma memória *retrospectiva*.

3.2.4 Porções do devir

Os trechos que apresentamos da *Choros nº 6*, de Villa-Lobos, nos oferece a oportunidade de depreender traços que podem nos dar, na globalidade da obra, uma estratégia enunciativa geral. Com isso, podemos cruzar outros textos e então identificar marcas do estilo do enunciador Villa-Lobos e do enunciatário previsto pelo seu modo de enunciar.

Um dos principais objetivos de termos apresentado a possibilidade de um aparato de formas, com suas faces figurativa e figural, é que podemos reforçar o caráter dinâmico e altamente maleável da enunciação musical, pois vimos que estratégias opostas na organização das figuras do plano de expressão musical podem causar a mesma figuralidade profunda, esta que corresponde às balizas da experiência perceptiva que oscila tensivamente entre os “estados de alma” (o sensível) e os “estados de coisa” (o inteligível). A oscilação profunda nos dá o que Brelet chamou de “gesto vocal”: “a música traduz apenas o aspecto interior dos gestos e especialmente o mais íntimo e sutil deles, o

gesto vocal, um gesto invisível e musical por excelência, uma vez que, em última análise, é inadequado ao próprio espaço sonoro” (BRELET, 1949, p. 175 – tradução nossa)²⁷⁵.

Para encerrar esta seção, vale dizermos que depois de ler Brelet, parece que Zilberberg reorganiza seu pensamento tensivo em *direção* a dar maior peso à categoria do *andamento* (*tempo*) na sua teoria. A ponto de dizer que “o andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e as diminuições constitutivas de nossas vivências” (ZILBERBERG, 2006b, p. 168)²⁷⁶. Talvez ele estivesse com este trecho de Brelet em mente:

O tempo estético da música, diz-nos Raymond Bayer, "é um *andamento* [tempo], não uma duração". Contudo, o *andamento* atesta, por si próprio, que o tempo musical cumpre a sua missão de nos revelar a essência do tempo. Não é o *andamento*, de fato, a própria marca do tempo musical, a sua originalidade mais inalienável? A obra musical encerra sua própria duração, uma duração que lhe é atribuída por si só e que se justifica pela atualização perfeita que traz à forma sonora. E, no entanto, é certamente no *andamento* que o tempo musical melhor manifesta a sua natureza metafísica, pois o *andamento* é uma completa adequação do conteúdo à forma temporal, que é própria da duração da sonoridade, bem como ao tempo metafísico que ele envolve e onde a incompletude do devir cede à plenitude do presente. O *andamento* é a suficiência sempre igual de um presente nascido de um tempo em que todas as falhas desapareceram, em que o vazio que a insatisfação da duração psicológica deixa no cerne do ser foi reabsorvido²⁷⁷ (BRELET, 1949, p. 54 – tradução nossa).

A atuação suficientemente clara do andamento sobre as categorias duração [temporalidade] e espaço [espacialidade] deu a Zilberberg a segurança necessária para propor uma gramática elementar baseada na pressuposição e na regência: a expansão ou contração do tempo e do espaço pressupunham o grau de velocidade imprimido a essas categorias, de modo que já se podia dizer que o andamento era sempre o termo

²⁷⁵ No original, “La musique ne traduit-elle que l’aspect intérieur des le geste vocal, geste invisible et musical par excellence, puisque, inadéquat finalement à l’espace sonoro même”

²⁷⁶ O texto de onde retiramos essa citação se chama *Précis de grammaire tensive*, publicado em 2002. Esse texto foi uma síntese do que viria a ser publicado no *Elements de grammaire tensive*, em 2006.

²⁷⁷ No original, “Le temps esthétique de la musique, nous dit Raymond Bayer, « c'est un *tempo*, ce n'est point une durée²⁷⁷ ». Or précisément le tempo atteste comment c'est en étant lui-même que le temps musical remplit sa mission de nous révéler l'essence du temps. Le *tempo*, n'est-ce pas en effet la marque même du temps musical, son originalité la plus inaliénable ? L'œuvre musicale renferme en soi sa durée propre, durée accordée à elle seule et que justifie la parfaite actualisation qu'elle apporte à la forme sonore. Et pourtant c'est bien certes dans le tempo que le temps musical manifeste le mieux sa nature métaphysique ; car le tempo est cette adéquation complète du contenu à la forme temporelle qui est propre à la durée de la sonorité comme à ce temps métaphysique qu'elle enveloppe et où l'inachèvement du devenir cède à la plénitude du présent. Le *tempo*, c'est la suffisance toujours égale d'un présent naissant d'un temps où toute faille a disparu, où s'est résorbé ce vide que creuse au sein de l'être l'insatisfaction de la durée psychologique”.

regente e que, portanto, a musicalização havia atingido o âmago da teoria [semiótica] (TATIT, 2019a, p. 16 – inserções nossas).

Brelet dedica a última seção do primeiro tomo de *Le temps musical* à sua ideia de *andamento* (*tempo*). A autora tem o cuidado de diferenciá-lo tanto de um andamento musical relacionado a naturalidade fisiológica do corpo humano (batida do coração, atos de respiração e fluxo de caminhada), quanto da temporalidade perceptiva figural, esta que está ligada à duração e a sensação de brevidade ↔ longevidade temporal da percepção. Do ponto de vista da “naturalidade” do andamento musical, Brelet diz que, por exemplo, os andamentos canonicamente indicados pelos termos em italiano *allegro*, *adagio*, *andante* etc., correspondem a unidades relativas de pulsação que não dependem da exterioridade natural da fisiologia humana ou das sonoridades. Eles indicam uma proporcionalidade figural e geral cuja maleabilidade e elasticidade temporal dependem de todas as relações entre as figuras sonoras e musicais imanentes à obra musical. A síntese dessas relações dá origem ao caráter do andamento.

Assim, é a unidade do tempo que decide o caráter do andamento; mas esta unidade não é mais a unidade absoluta, externa e definitivamente estabelecida que é dada pela batida do coração; é uma unidade relativa, mutável, interna à obra, uma unidade estabelecida em si mesma e em relação à obra, sem referência a uma unidade extrínseca. *Andante*, *allegro*, *adagio*, não é mais coincidência ou desvio com uma "unidade natural", é sempre e em qualquer lugar coincidência da *estrutura da obra com sua unidade interior e original*: equilíbrio e suficiência da obra na autonomia do tempo musical (BRELET, 1949, p. 376-377 – tradução nossa)²⁷⁸.

Dessa maneira, quando dizemos *andamento* estamos tratando da medida pura da “velocidade” perceptiva (“sensation de vitesse” para Brelet (1949, p. 375)): o quão rápido ↔ lento é uma base sensível (*elã*). Diante de uma certa prevalência do *andamento* sobre as outras categorias tensivas, somos levados a crer que a “abolição da incompletude do devir” (BRELET, 1949, p. 36) leva em conta que o engajamento sensível (*doação sensível*) deva se entregar ao fluxo ou *elã* construído pelo andamento. Repetindo:

²⁷⁸ No original, “Ainsi c’est l’unité de temps qui décide du caractère du *tempo*; mais cette unité, ce n’est plus celle, absolue, extérieure et posée une fois pour toutes, qui est donnée dans les battements du cœur; c’est une unité relative, changeante, et intérieure à l’œuvre, unité posée en elle-même et par rapport à l’œuvre, sans référence à une unité extrinsèque. *Andante*, *allegro*, *adagio*, ce n’est plus coïncidence ou écart avec une «unité naturelle», c’est toujours et partout coïncidence de *la structure de l’œuvre avec son unité intérieure et originale* : équilibre et suffisance de l’œuvre en l’autonomie du temps musical”.

O *andamento* é a suficiência sempre igual de um presente nascido de um tempo em que todas as falhas desapareceram, em que o vazio que a insatisfação da duração psicológica deixa no cerne do ser foi reabsorvido²⁷⁹ (BRELET, 1949, p. 54 – tradução nossa).

Mas o presente musical não é apenas a fusão de um passado e um futuro experimentado como consubstancial, é também a perfeita adequação do conteúdo sonoro à forma temporal, onde a incompletude do devir é abolida (BRELET, 1949, p. 36 – tradução nossa)²⁸⁰.

Chegamos a dizer anteriormente (BONIN, 2018 e 2020) que a característica específica do *elã* musical, além de ser mais *lento* que os outros *elãs* de outras linguagens artísticas, é a de possuir uma certa “ordenação mais simétrica” da proporcionalidade do devir, ou seja, a relação entre *acentos* e *modulações*, entre *saliências* e *passâncias* tende a uma proporcionalidade mais “simétrica” ou “regular” que a que ocorre em outras linguagens artísticas.

Depois de lermos mais atentamente as propostas de Brelet, encontramos uma certa ressonância dessa ideia quando a autora nos diz que “mais do que qualquer outra criação artística, a criação musical é uma *ascese*, pois ordenar o tempo não é ordenar certas modalidades da alma, mas a própria alma, em sua substância mais profunda” (BRELET, 1949, p. 36)²⁸¹. São diversos os momentos em que a autora fala de uma espécie de ordenação profunda operada pelo devir musical. Esperamos que os próximos passos de pesquisa nos levem a entender e exemplificar melhor a ideia de uma espécie de ordenação do devir proposta por Brelet.

²⁷⁹ No original, “Le *tempo*, c'est la suffisance toujours égale d'un présent naissant d'un temps où toute faille a disparu, où s'est résorbé ce vide que creuse au sein de l'être l'insatisfaction de la durée psychologique”.

²⁸⁰ No original, “Mais le présent musical, n'est pas seulement la fusion d'un passé et d'un avenir éprouvés comme consubstantiels, c'est aussi l'*adéquation* parfaite du contenu sonore à la forme temporelle, où s'abolit l'inachèvement du devenir”.

²⁸¹ No original, “Mais plus que toute autre création artistique est ascèse la création musicale, puisque ordonner le temps, c'est ordonner non plus certaines modalités de l'âme, mais l'âme même, en sa plus profonde substance”.

Considerações finais

O conjunto de discussões levantado nesta tese nos leva a oferecer um modo de refletir sobre a identidade dos sujeitos musicais. A enunciação musical pode ser pensada como um campo amplo que coloca em questão tanto os seus processos *extensos* e globalizantes, ligados às cristalizações e metamorfoses da práxis sonoro-musical, quanto aos seus processos *intensos* e restritos às projeções dêiticas nas manifestações musicais mais locais e específicas.

Trouxemos três grandes caminhos interdependentes de investigação da enunciação musical que correspondem às **espessuras** apresentadas na tese: a da existência, a da pertinência e a das figuras. Cada espessura é marcada pela **profundidade** que caracteriza a relação entre enunciador-musicista e enunciatário-ouvinte, sejam eles sujeitos coletivos ou individuais. É a marcação da profundidade, de quão *próximo* ou *distante* um sujeito da enunciação (enunciador e enunciatário) se mostra ou se marca nos estratos específicos das espessuras, que nos dará os traços identitários dos sujeitos musicais (atores e actantes).

Vimos que a reflexão musicológica e estética mais explícita de Gisèle Brelet passa inevitavelmente por uma compreensão da diferença que há entre os níveis das figuras musicais. A autora enfatiza a necessidade de ultrapassar a superfície técnica e figurativa da

expressão sonora e musical para alcançar a subjetividade musical (o *ser* ou a *duração musical*), subjetividade esta que irá corresponder tanto à face figural e mais profunda do sujeito musical, quanto ao seu modo específico de inventar a semiose implicada nas manifestações musicais.

Na **espessura das figuras**, apresentada no fim da tese, procuramos mostrar como as figuras da expressão musical podem ser diferenciadas em níveis distintos: estratos de figuras que vão da superfície figurativa ao fundo figural. Para cada categoria musical, esboçamos um caminho que nos leva da superfície ao fundo e vice-versa, sempre nos valendo das proposições sugeridas por Brelet. Acreditamos que essa contribuição da autora, ainda não aproveitada a contento pelo campo musical, poderia enriquecer as reflexões musicológicas e sonológicas que levam em conta a identidade dos sujeitos implicados nas obras musicais. Essa espessura nos dirige mais para face intensa da enunciação musical, trazendo as questões que foram apresentadas no *aparato de foremas* e nos modos de ordenação do devir musical.

Para exemplificar o aparato tensivo da enunciação musical, mostramos como podemos encontrar estratégias confluentes ou divergentes entre as figuras da superfície figurativa e as figuras do fundo figural na obra orquestral *Choros nº 6* de Villa-Lobos. Tivemos a oportunidade de revelar com mais clareza a diferença entre os níveis de figuras e, a partir disso, depreender os traços da *temporalidade* e da *espacialidade* que constroem a identidade *actancial* e *atorial* do sujeito da enunciação musical.

Saber diferenciar inteligível e sensivelmente um ritmo figurativo de um ritmo figural parece atenuar os conflitos entre aqueles que preferem marcar um ou o outro nível de figuras nas suas manifestações interpretativas e inventivas da música. Além disso, compreender a diferenciação entre os ritmos figurativos e figurais nos dá mais ferramentas para depreender a “musicalidade” inerente às outras linguagens artísticas e, por que não, às outras linguagens humanas, como propõe Zilberberg a partir da sua musicalização da semiótica discursiva.

Na **espessura da pertinência**, nos preocupamos em mostrar como as diferentes circunscrições dos textos musicais nos oferecem distintas questões identitárias a serem discutidas. Podemos depreender uma identidade musical a partir dos signos, textos-enunciados e objetos, ou mesmo das práticas, estratégias e formas de vida. Esses níveis de pertinência fazem parte das ideias inaugurais de Jacques Fontanille sobre os diferentes

limites da imanência. Os polos extremos de cada direção compõem o contínuo da espessura da pertinência, esta que será marcada pela *profundidade* dos sujeitos musicais. Vimos que um sujeito musical pode dar mais ênfase inventiva no âmbito da prática de concerto, no ato de ir e experienciar um espetáculo musical, como é o caso de algumas obras de John Cage – 4'33" e *Organ2/ASLSP* – que colocam em tensão a cristalização das etapas sintagmáticas de uma performance ao vivo. Ou mesmo o caso de obras que exploram os clichês de formas de vida musicais como, por exemplo, a peça *Clichê Music*, de Tim Rescala.

Para exemplificar a diferença entre os níveis de pertinência dos textos musicais, nos valem de casos da prática de música experimental, contemporânea ou atual. A música nova nos dá uma visada mais explícita das distinções de pertinência, pois é natural que ela procure ampliar os limites textuais mais cristalizados pela práxis musical. A música mais “convencional” opera uma espécie de camuflagem nos diferentes estratos da pertinência, a partir de uma “sensação de normalidade” do todo da linguagem, de que a maioria das situações musicais ocorre como se espera, ao ponto de não levarmos em conta, por exemplo, as presenças cênicas que entram em jogo nas performances musicais ao vivo.

Ao mesmo tempo, apresentamos um uso da espessura de pertinência que se dirigia mais especificadamente aos actantes pesquisadores de música. Trouxemos três teses defendidas recentemente por Silvio Ferraz (2007), Valéria Bonafé (2016) e Francisco Lauridsen Ribeiro (2019) para exemplificar a hibridização entre as formas de vida artística e acadêmica.

As questões da espessura de pertinência nos dirigiram para as reflexões que levam conta o modo de organizar os *corpora* musicais. Ou seja, a pergunta que se nos colocamos foi: qual o tamanho ou qual a circunscrição dos textos que serão reunidos para explorar uma questão musical específica? Depois de compreender que os textos estão em estratos diferentes da espessura de pertinência, procuramos depreender as relações entre os níveis distintos e, assim, retirar os traços identitários que serão importantes para compor uma imagem mais bem acabada do sujeito musical.

Na **espessura da existência** nos dirigimos para a parte mais extensa da enunciação musical, esta que lida com as questões mais globais e intimamente relacionadas às cristalizações e metamorfoses da práxis sonoro-musical. Tratamos de explicitar como podemos depreender um programa narrativo de base de uma determinada existência

musical em foco. A partir dessa existência, pudemos revelar os seus programas narrativos de uso, ou seja, pudemos explicitar as interações entre os actantes musicais (compositor, intérprete e ouvinte) nas etapas de interpretação e invenção musicais e, ao mesmo tempo, compreender como ocorre a predicação dos textos, como sendo musicais (ou não), que participam daquela existência musical.

Valemo-nos de uma mescla entre os pensamentos de Brelet, Xenakis, Zilberberg e Fontanille para apresentarmos um mecanismo temporal mínimo da existência musical, tendo em vista o modo como os elementos musicais *virtualizados* são *atualizados*, *realizados* e *potencializados* nos atos musicais. Para desenhar uma existência musical, dissemos que é importante focalizar o caráter *realizado* de um texto musical qualquer para que pudéssemos encontrar as outras modalizações existenciais ali implicadas. Isso explicita a coletividade inventiva e interpretativa que é intrínseca às manifestações musicais e, talvez, às manifestações artísticas como um todo.

Cada desenho da existência nos mostra o que chamamos de situações enunciativas, que, além de dirimir conflitos nas discussões musicológicas que tratam de aspectos, etapas e modalizações existenciais de diferentes níveis, nos dão uma visada mais ampla do conjunto de atos musicais que compõem a identidade do sujeito musical coletivo.

Para exemplificar a espessura da existência, trouxemos a peça *Mycenae-Alpha* (1978), de Xenakis. Apresentamos quatro situações enunciativas que nos ofereceram caminhos de investigação da existência musical implicada na obra. A relação entre os actantes em jogo nos revelou modos de interação que preveem certas coerções e liberdades que podem confirmar ou modular as existências mais canônicas da enunciação musical. O caso do *copista-videomaker* é um exemplo de actante que renova, por assim dizer, a configuração mais conhecida da existência musical. Ao mesmo tempo, tivemos a oportunidade de entender como os papéis actanciais mais canônicos (compositor, intérprete e ouvinte) ocupam as etapas existenciais dos atos musicais.

Por fim, chegamos nos **acordos musicais**. Tratamos dos contratos que se estabelecem entre enunciador-musicista e enunciatário-ouvinte, sejam eles de *confiança* (relação sujeito – sujeito), sejam eles de *crença* (relação sujeito – objeto). Apresentamos tanto os aspectos inteligíveis como os sensíveis das relações *fiduciárias* (crer e não-crer) e *veridictórias* (ser e parecer) dos acordos musicais, explorando ao menos quatro exemplos que levaram em conta diferentes situações enunciativas.

Falamos da mudança de *confiança* ocorrida com a virada de paradigma que levou o sujeito musical da *nota ao som*; mostramos possíveis modulações de *confiança* e *crença* no caso de um instrumento musical pouco conhecido (o *qin*), em que a avaliação veridictória em relação ao estatuto do instrumento foi tensionada; nos valemos da peça *Pas des cinq*, de Mauricio Kagel, para mostrar como a *confiança* em determinadas instituições que promovem eventos musicais e artísticos pode modular ou ser modulada pela *crença* no objeto musical e, por fim, discutimos a importância da *doação sensível* na experiência estética, pautada na *crença* sensível que o sujeito estabelece com a obra musical.

Trouxemos o *Prelúdio nº 6*, de Debussy, para exemplificar o pensamento sutil de Brelet sobre a fruição ou posse do devir musical. O modo como a obra musical leva o enunciatário a se engajar e se entregar sensivelmente na espessura de figuras e no devir mostra como a subjetividade e a identidade musical podem ser apreendidas no nível dos encadeamentos sonoro-musicais.

A análise da peça de Debussy nos deu a oportunidade de revelar a operacionalidade da noção de *arco tensivo*, que diz respeito a um perfil sensível de base que emana da obra a partir de seus modos de criar ascendências e descendências tensivas. O fato da semiose musical apresentar uma certa transparência do nível figurativo, o que nos leva diretamente às direções figurais, nos deu a chance de ver com mais clareza a concorrência das forças subterrâneas que desenham uma contenção que impede o excesso e a extinção das tensões em jogo. Também cruzamos nossos resultados com duas técnicas de análise de áudio, as *matrizes de autossimilaridade* e a *curva de novidade*, que mostraram muitas convergências e poucas divergências, o que nos motiva a buscar uma continuidade do contato entre essas disciplinas específicas, e também a promover interações com outras disciplinas afins.

O conjunto de ideias que engloba os assuntos apresentados nestas considerações finais é uma imagem global do que chamamos na tese de *presença musical*. Esse foi o modo que encontramos para enfrentar os problemas mais gerais que se colocam quando levamos em conta o caráter *extenso* e o *intenso* da enunciação musical. Em suma, o que oferecemos ao leitor são vias de acesso às questões relacionadas tanto à *percepção musical* quanto à *identidade musical*. São caminhos traçados com base principalmente nas propostas de Gisèle Brelet e nos encaminhamentos oferecidos pela abordagem tensiva da semiótica. Daqui em diante, vale aprofundar cada caminho aberto pela perspectiva aqui

iniciada, tirando deles os desdobramentos previstos, mas também os ajustes que podem ser necessários à medida que novas questões surjam.

Nossa contribuição parece ser pertinente para a musicologia *lato sensu*, uma vez que engrossa o caldo da interdisciplinaridade inerente à disciplina. Os pesquisadores de música podem encontrar questões que talvez não fizessem parte do seu horizonte de reflexão sobre a identidade e a percepção musical. Ou seja, as subjetividades implicadas na espessura das figuras musicais podem ser enriquecidas por outros níveis de existência e pertinência musical, revelando identidades que enfatizam uma percepção musical não calcada exclusivamente nas sonoridades. Ao mesmo tempo, queremos fazer aproximações com diferentes subáreas da musicologia e sonologia para que as operações que sugerimos nesta tese ganhem uma concretização mais explícita, tendo em vista a possibilidade de investigar como se dão a formação e metamorfose dos sujeitos implicados nos estilos, gêneros e períodos musicais das mais diversas culturas musicais.

Para o semiótico que quer se debruçar nas questões da linguagem musical, a proposta pode servir como um caminho possível para se pensar no sentido que é musicalmente construído, principalmente pelas condições sensíveis que predominam e caracterizam o sujeito musical. Em um cenário diferente, talvez nossa proposta possa servir como um caminho geral para se explorar as permeabilidades com outras enunciações, pois nos valeríamos de um mesmo conjunto de ferramentas metodológicas para tratar dos contatos entre linguagens distintas, sejam artísticas ou não.

Um dos nossos objetivos mais importantes foi o de que as propostas aqui apresentadas dessem conta de uma mudança de perspectiva nas reflexões musicais, de uma passagem do ponto de vista da linguagem-objeto musical para o ponto de vista do sujeito musical. Deixaríamos de empenhar todas as nossas forças na descrição dos sistemas e das figuras musicais, e passaríamos a tratar do modo como sistemas e figuras compõem o *corpo* dos sujeitos musicais implicados nos atos musicais. Assim, as questões da percepção musical estariam sujeitas às cristalizações e metamorfoses das identidades ou *presenças* musicais coletivas e individuais. É isso que nos leva, junto com os principais autores trazidos neste trabalho, a pensar em um possível e vasto campo da enunciação musical e, quem sabe, em uma enunciação musicalizada.

Sobre minhas composições realizadas durante o período do doutorado, gostaria de apontar para uma questão que é transversal, mas está apenas subjacente à tese: a tensão e a intercambialidade entre a *interpretação* e a *invenção*. Apesar de ter enfrentado esse problema a partir de uma visada teórica difusa, entendo que a *tradução* ou a *transdução* parece ser o melhor caminho para tratar desse nó interpretativo (referente à análise) e inventivo (referente à criação).

Apresentei minhas músicas ou quase-músicas tentando mostrar como a interpretação dos meus textos de partida (às vezes um poema, um conto, uma reforma trabalhista, um algodão, uma bugiganga etc.) eram transformados na realização dos meus textos de chegada. Dividi o livro de artista em três seções – *transdução*, *transdução criativa* e *contínuo de transduções* – que trazem uma conversa sobre o meu processo criativo de *transdução*. Descrevi o modo como transduzi a figuralidade e as figuratividades das peças, oferecendo ao leitor alguns caminhos de interpretação que talvez fossem velados em outros níveis de existência e de pertinência das obras.

Busquei não camuflar o fato de que a escrita de um memorial de composição passa por um processo de invenção da memória que tenho dos percursos criativos. Ou seja, tentar refazer e descrever o passo a passo do processo criativo é sempre fazer um acréscimo de sentido: “a arte da memória é uma arte da invenção” (FABBRI, 2008, p. 1)²⁸². Isso me levou a refletir sobre como a tradução ou transdução coloca em jogo a questão da identidade que oscila entre mostrar-se una ou múltipla. Quando inventamos ou interpretamos um sujeito uno, marcado de traços específicos e individuais? E quando inventamos ou interpretamos um sujeito múltiplo, marcado por um conjunto de alteridades visíveis? Espero que as próximas etapas de pesquisa e criação me e nos leve(m) a refletir sobre os modos de inventar e interpretar as identidades que constituem a enunciação (musical).

²⁸² “Le arti della memoria sono arti dell’*inventio*” (FABBRI, 2008, p. 1).

Referências

- ARAÚJO, S.; PAZ, G. Música, linguagem e política: repensando o papel de uma prática sonora. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. No. 25, Julho/Dezembro 2011. 211-231.
- BARROS, D. L. P. D. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.
- BARROS, D. L. P. D. L'aspectualisation des discours oraux. **Linx**, Paris, 1998. 109-120.
- BENVENISTE, É. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966.
- BERGSON, H. **Perception du changement**. Oxford: Clarendon-Press, 1911.
- BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. São Paulo: Edipro, 2020.
- BERRY, W. **Structural Functions in Music**. Nova Iorque: Dover Publications, 1987.
- BONAFÉ, V. A casa e a represa, a sorte e o corte: Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]. Tese (doutorado em música) – Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 244, 2016.
- BONIN, G. Modos de contato na música cênica contemporânea. **Estudos Semióticos**, São Paulo, 2019. 166-182.
- BONIN, G. A gradação tensiva na música cênica contemporânea: estilos e pontos de vista. **Estudos Semióticos**, São Paulo, 2020. 135-154.
- BONIN, G. Níveis de pertinência na análise e criação: a amplitude dos objetos-enunciados musicais. In: BIBIANA BRAGAGNOLO, E. S. M. C. S. M. **Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologia: Ampliando fronteiras**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2022a. p. 150-165.
- BONIN, G. Musical Enunciation: the modes of temporal existence in Iannis Xenakis In: **Xenakis 22: Centenary International Symposium**. Atenas: Spyridon Kostarakis, 2022b. v.1. p.43 – 53.
- BRAGAGNOLO, B.; DALTRO, E.; SANCHEZ, L. P. **Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea**. Rio Branco: Stricto Sensu Editora, 2022.
- BRELET, G. Musique et Silence. **Revue Musicale**, Paris, Vol. 22, n. No. 20, Mai-Oût 1946. 169-181.
- BRELET, G. Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical. **Revue Philosophique de la France et de l'Étranger**, Paris, Janvier-Mars 1946. 71-96.
- BRELET, G. **Esthétique et création musicale**. Paris: P. U. F., 1947.
- BRELET, G. **Le temps musical: essai d'une nouvelle de la musique**. Paris: PUF, Tome I, 1949a.
- BRELET, G. **Le temps musical: essai d'une nouvelle de la musique**. Paris: PUF, Tome II, 1949b.
- BRELET, G. **L'interprétation créatrice**. Paris: P. U. F., v. Tome I e II, 1951.

- BRELET, G. Musique et structure. **Revue Internationale de Philosophie**, Paris, Vol. 19, 1965. 387-408.
- BULLOCK, J. **Implementing audio feature extraction in live electronic music**. Orientador: Lamberto Coccioli. 2008. 260 p. Tese (Doctor of Philosophy) – Birmingham Conservatoire, Birmingham, 2018.
- CARMO, J. R. **Melodia e Prosódia: um modelo para interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais**. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo, p. 192, 2007.
- CAGE, J.; KIRBY, M.; SCHECHNER, R. An interview with John Cage. **The Tulane Drama Review**, Massachusetts, 1962. 50-72.
- CIGANA, L. La notion de « participation » chez Louis Hjelmslev : un fil rouge de la glossématique. **Cahiers Ferdinand de Saussure**, Vol. 67, 2014a, pp. 191-202
- CIGANA, L. **La notion de « participation » dans la Glossématique de Louis Hjelmslev**. Tese (Doutorado em Filosofia della Comunicazione e dello Spettacolo e Doutorado em Línguas e Letras) – Université de Calabre e Université de Liège. Orientadores: Sémir Bader (Liège), Marco Mazzeo (Calabre) e Daniele Gambarara (Calabre). Calabre e Liège, p. 655, 2014b.
- CLARKE, E.; COOK, N. **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. New York: Oxford University Press, 2004.
- COELHO, M. **O arranjo e a canção: uma abordagem semiótica**. São Paulo: Escuta, 2014.
- COOK, N. Review-Essay: Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited. **Music Theory Spectrum**, V. 18, n. N. 1, 1996. 106-123.
- COOK, N. **Music as creative practice**. New York: Oxford University Press, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2 - Vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DONATO, D. As quatro funções da escuta de Pierre Schaeffer e sua importância no projeto teórico do *Traité*. **Debates**, Unirio, n. 16, 2016, p. 32-51.
- ECO, U. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ESTAY-STANGE, V. **Sens et musicalité: Les voix secrètes du symbolisme**. Paris: Classiques Garnier, 2014.
- ESTAY-STANGE, V. **La Musique hors d'elle-même: le paradigme musical et l'art contemporain**. Paris: Classiques Garnier, 2018a.
- ESTAY STANGE, V. **La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible**. Sémiotique. Comment dire le sensible? - Littérature, Paris, 2018a.
- FABBRI, P. Come Deleuze ci fa segno: Da Hjelmslev a Peirce. In: VACCARO, S. **Il secolo Deleuziano**. Milano: Mimesi Ed., 1998.

- FABBRI, P. Prefazione a Semiotica. **Dizionario ragionato della teoria del linguaggio** di A. J. Greimas e J. Courtés. Milano: Bruno Mondadori, 2008).
- FABBRI, P. **Vedere ad Arte**: iconico e icastico. Milano: Mimesis Insegne, 2020.
- FERRAZ, S. Semiótica peirciana e música: mais uma aproximação. **Revista Opus**, Rio de Janeiro, V. 4, n. N. 4, 1997.
- FERRAZ, S. **notas do caderno amarelo**: a paixão pelo rascunho. Tese (livre docência) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 182, 2007.
- FERRAZ, S. Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos. **Anais do II Simpósio Villa-Lobos**. São Paulo, 2012.
- FERRAZ, S. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX. In: NASCIMENTO, G.; ZILLE, J. A. B.; CANESSO, R. **A música dos séculos XX e XXI**. Barbacena: EdUEMG, v. 144, 2014. p. 86-104.
- FERRAZ, S.; TEXEIRA, W. Partita 3, para violoncelo solo: preparação de performance depois das notas sobre o fluxo de energia. **ARJ - Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, 6, n. 2, 2019.
- FIORIN, J. L. A noção de texto na semiótica. **Organon**, Porto Alegre, v. 9, n. nº 23, 2012.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 2016.
- FIORIN, J. L. **Semissimbolismo e retórica**. In: MANCINI, R.; GOMES, R. *Semiótica do Sensível*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2020. p. 35-48.
- FONTANILLE, J. **Soma & Séma**: figures du corps. Paris: Maisonneuve et Larose, 2004.
- FONTANILLE, J. **Significação e Visualidade**: exercícios práticos. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- FONTANILLE, J. Textes, objets, situation et forme de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures. In: ALONSO, J.; DENIS BERTRAND, M. C. E. S. D. **La transversalité du sens**: parcours sémiotique. Paris: PUV, 2006.
- FONTANILLE, J. **Pratiques sémiotiques**. Paris: PUF, 2008.
- FONTANILLE, J. **Formes de vie**. Liège: Presses Universitaires, 2015.
- FONTANILLE, J. **Corpo e sentido**. Londrina: Eduel, 2017a.
- FONTANILLE, J. Paradigmes d'alternatives syntagmatiques: la manifestation est une compétition. **Signata**, V. 8, 2017b. 205-220.
- FONTANILLE, J. Práxis e enunciação: Greimas herdeiro de Saussure. **Gragoatá**, Niterói, V. 22, n. No 44, 2017. 986-1004.
- FONTANILLE, J. La parabole comme utopie douce IN: **Utopie et forme de vie**: mythes, valeurs et matères – Hommage à Paolo Fabbri. P. Basso, D. Bertrand e A. Zinna (Orgs.). Paris: CAMS/O, 2019.

- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- FOOTE, J. Visualizing music and audio using selfsimilarity. **Proceedings of the Seventh ACM International Conference on Multimedia** (Part 1), 1999, p. 77–80.
- FUBINI, E. **Estética da Música**. 2ª Edição. ed. Lisboa: Edições 70, 2019.
- GAJARD, D. J. **Notions sur la rythmiques grégorienne**. Paris: Desclee & Cia, 1944.
- GOMES, R. Um olhar semiótico sobre a atualidade: a aspectualização a partir de Greimas. **Estudos Semióticos**, São Paulo, 14, n. 1, 2018.
- GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.
- GREIMAS, A. J. **A enunciação** (uma postura epistemológica). Trad. Jean Cristtus Portela e Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz. Arquivo em formato digital (pdf). 2016 [1974].
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique: Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**. Paris: Hachette, 1986.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 7ª edição. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- HARRISON, K. The Second Wave of Applied Ethnomusicology. **Musicultures**, New York, V. 41, n. n. 2, 2014.
- HJELMSLEV, L. **Résumé of a theory of language**. Copenhagen: Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1975.
- HJELMSLEV, L. **La categoría de los casos**. Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- HJELMSLEV, L. **Ensaio Linguísticos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HJELMSLEV, L. **Prologômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HURON, D. El nuevo empirismo: musicología sistemática en una era postmodernista. **Ricercare**, Bogotá, Novembro 2021a. 1-22.
- HURON, D. **On the future of music research**, Online, 2021. Disponível em: <<http://org.osu.edu/mascats/virtual-speaker-series/>>. Acesso em: Julho 2021b.
- KAGEL, M. **Pas des cinq**. [S.l.]: Universal Edition, 1965.
- KAPROW, A. **L'Art et la vie confundus**. Paris: Centre George Pompidou, 1996.
- LAVELLE, L. **Do Ser: dialética do eterno presente**. São paulo: É Realizações, v. Vol. 1, 2019.
- LEMOES, C. V. O. **A construção de sentido na performance de Violão solo no ato e no tempo**. Tese (doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP). Orientadora: Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira. São Paulo, p. 189, 2022.

- LIGETI, G.; BERNARD, J. W. States, Events, Transformations. **Perspectives of New Music**, v. 31, n. 1, p. 164, 1993.
- LOPES, I. A noção de "Profundidade" na semiótica. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 4, n. c. 2, 2006. 1-14.
- LOTMAN, I. **La sémiotique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- MANCINI, R. Dinamização nos níveis do percurso gerativo: canção e literatura contemporânea. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo. Orientador: Luiz Augusto Tatit. São Paulo, p. 191, 2006.
- MANCINI, R. A enunciação tensiva em diálogo. **Estudos Semióticos**, São Paulo, 15, n. Edição Especial, 2019a. 64-87.
- MANCINI, R. Modos de engajamento do leitor de Grande Sertão: Veredas em quadrinhos. **Todas as Letras - Dossiê Quadrinhos: fronteiras e interfaces**, São Paulo, jan./abr. 2019b. 100-113.
- MANCINI, R. A tradução enquanto processo. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, 40, n. 3, 2020. 14-33.
- MANETTI, G. Ci sono una o due concezioni di enunciazione in Benveniste? Verso la cosiddetta "invenzione del discorso". In: PALERMO, M.; PIERONI, S. **Sul filo del testo: In equilibrio tra enunciato e enunciazione**. Pisa: Pacini Editore, 2015. p. 101-118.
- MANETTI, G. L'enunciazione e l'immagine: il punto di vista di Benveniste. **EIC Serie Speciale**, Palermo, n. Nº 29, 2020. 17-30.
- MACBRAYER, B. M. **Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of music in post-World War II France**. Pittsburgh. 256 f. Tese de Doutorado em Filosofia. University of Pittsburgh, 2017. Acesso em: 21 jun. de 22.
- MENDES, G. **Viver a música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy**. São Paulo: Edusp, 2008.
- MENDES, G. **Uma Odisseia Musical: dos mares do sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco**. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2016.
- MESSIAEN, O. **Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie** (1949-1992). Tome I. Paris: Leduc., 1994.
- MORAES, L. A noção de texto na semiótica: do texto-absoluto ao texto-objeto. **Estudos Semióticos**, 16(3), 2020, p. 233-250.
- NATTIEZ, J.-J. Etnomusicologia. **Revista Música** (USP), São Paulo, 20, n. 2, 2020.
- OLIVEIRA, R. A. A tradução da experiência de campo para um escrito etnográfico: figurativização sonora em tristes trópicos. Dissertação (Mestrado em Linguística e Semiótica). Orientador: Luiz Augusto Tatit. São Paulo, p. 202, 2022.
- OLIVEIRA, W. C. **Com Villa-Lobos**. São Paulo: EDUSP, 2009.

- PARRET, H. Temps vécu, temps-affect et temps musical à propos de l'éternité selon Messiaen. In: PARRET, H. **Régimes sémiotiques de la temporalité**. Paris: PUF, 2006. p. 227-240.
- PAULUS, J.; MÜLLER, M; KLAPURI, A. State of the art report: Audio-based music structure analysis. **Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR**, 2010, pp. 625–636.
- PETITOT, J. Le schématisation morphodynamique de l'aspectualité. In: GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Le discours aspectualisé**. Limoges: Pulim, 1989. p. 177-194.
- POTTIER, B. (1981) Du carré sémiotique “flou” au cycle. In: **Le Bulletin**, n.17, Institut de la Langue Française.
- PUSTIJANAC, I. Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento. In: BORIO, G.; GENTILE, C. **Storia dei concetti musicali: Armonia, tempo**. Roma: Carocci, 2007. p. 343-360.
- RATNER, L. **Classic Music: Expression, Form, and Style**. Nova York: Schirmer Books, 1980.
- RIBEIRO, F. L. **Esboçamentos do corposom: a escrita do corpo na víscera do som**. Tese [doutorado] – Universidade de São Paulo. Orientador: Silvio Ferraz Mello Filho. São Paulo, p. 592, 2019.
- ROLNIK, S. **Antropofagia zumbi**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- ROSSETI, D. **O tempo e sua reflexão a partir da obra de Iannis Xenakis**. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Florivaldo Menezes Filho. São Paulo, p. 246, 2012.
- SALLES, P. T. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- SALLES, P. D. T. **Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: Forma e Função**. São Paulo: Edusp, 2018.
- SAUSSURE, F. D. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000 [1916].
- SCHAEFFER, P. **Traité des objects musicaux: essai interdisciplines**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCIARRINO, S. **Le Figure Della Musica: da Beethoven a oggi**. Milano: Casa Ricordi, 1998.
- SEINCMAN, E. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SILVA, I. A. **Figurativização e Metamorfose: o mito de narciso**. São Paulo: Editora UNESP, 1995.
- SILVA, I. A. A escuta do sensível. In: SILVA, I. A. (.). **Corpo e Sentido**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. p. 9-19.
- SILVA, L. C. G. **Que das trevas se faça luz: a fratura e renascimento do cânone**. Orientadora: Renata Mancini. 2018. 225 p. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

- SIMURRA, I.; BORGES, R. Análise de atmosferas com recursos simbólicos e computacionais. **Revista Música**, vol. 21, no. 1, pp. 369–394, jul. 2021.
- SOARES, V. L.; MANCINI, R. Una lectura tensiva de las modalidades veridictórias. **Tópicos del seminário: Claude Zilberberg: la semiótica tensiva**, Pulea: México, Junho 2021. 135-151.
- SOLOMOS, M. **De la musique au son: L'émergence du son dans la musique des XX-XXIeme siècles**. Paris: Presses universitaire, 2013.
- SOURIAU, É. **Diferentes modos de existência**. São Paulo: N-1 edições, 2020.
- SOUVTCHINSKY, P. La notion du temps et la musique: réflexions sur la typologie de la création musicale. **Revue musicale**, Paris, V. 20, n. no. 19, 1939. 70-80.
- SUPIČIĆ, I. Hommage à Gisèle Brelet. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Croatia, 1973. 317-319.
- TARASTI, E. Existential Semiotics and Its Application to Music: The Zemic Theory and Its Birth from the Spirit of Music. In: CHAGAS, P. C.; WU, J. C. **Sounds from Within: Phenomenology and Practice**. Switzerland: Springer, v. 18, 2021. p. 29-56.
- TATIT, L. Abordagem do texto. In: FIORIN, J. L. **Introdução à Linguística**. São Paulo: Contexto, 2002.
- TATIT, L. Bases do pensamento tensivo. **Estudos Semióticos**, São Paulo, V. 15, 2019s. 11-26.
- TATIT, L. Musicalisation de la sémiotique. **Actes Sémiotiques**, Paris, 122, 15 Jan. 2019b.
- TATIT, L. **Passos da Semiótica Tensiva**. São Paulo: Atilê Editorial, 2019c.
- TATIT, L. Claude Zilberberg e a prosodização da semiótica. **Actes Semiotiques**, Paris, 123, 2020.
- TEXEIRA, W; FERRAZ, S. The Performance of Time (or the Time of Musical Performance). **Performance Philosophy** n.4, 2019, p. 490-509.
- VELLOSO, J. H. P.. **Música e técnica: reflexão conceitual, mecanologia e criação musical**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Orientador: Sílvio Ferraz Mello Filho. Campinas, p. 589, 2013.
- VOLPE, M. A. Por uma nova musicologia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília**, Brasília, Julho 2007. 107-122.
- WORMS, F.; WUNENBURGER, J.-J. **Bachelard et Bergson: continuité et discontinuité?** Paris: PUF, 2006.
- XENAKIS, I. Sur le temps. In: XENAKIS, I. **Écrits**. Paris: L'Arche, 1994.
- XENAXIS, I. **Musique et Architecture**. Tournai: Casterman, 1971.
- ZILBERBERG, C. Relativité du rythme. **Protée**, Paris, 1990. 37-46.
- ZILBERBERG, C. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, L. E. **O olhar à deriva**. São Paulo: Annablume, 2004.

ZILBERBERG, C. **Razão e Poética do Sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São paulo: Edusp, 2006a.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. **Significação**, São Paulo, 25, 2006b. 163-204.

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

ZILBERBERG, C. **La structure tensive**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

Acordos musicais

Refere-se aos contratos fiduciários (*crer e não-crer*) e veridictórios (*ser e parecer*) (GREIMAS, 2014) que existem entre os sujeitos implicados nos **textos** e atos musicais. Ao pressupor um diálogo interno entre destinador-enunciador e destinatário-enunciatário, **actantes** que serão recobertos por **atores** musicais diversos, analisa-se as relações sensíveis e inteligíveis de *confiança* e de *crença* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001), respectivamente, as relações sujeito-sujeito (*confiança*) e as relações sujeito-objeto (*crença*). Os acordos musicais podem ser observados em qualquer nível ou etapa existencial das três **espessuras** que apresentamos nesta tese.

Em princípio, sugere-se que as posições de destinador e destinatário sejam ocupadas, respectivamente, por *musicista* (compositor+intérprete) e *ouvinte* para as práticas artísticas da música e por *pesquisador de música* e *leitor de música* para as práticas de pesquisa em música. Mas nada impede e até incentiva-se que se apresente relações entre **actantes musicais** diversos que fazem parte da **enunciação musical** global.

(→ TEXTOS MUSICAIS, ACTANTES MUSICAIS, ATORES MUSICAIS, ENUNCIÇÃO MUSICAL, ESPESSURAS)

Actantes musicais

Posição sintática cuja função do sujeito é estabelecida em relação à função de outros sujeitos da **enunciação musical**. As posições serão recobertas, nas manifestações musicais, pelos **atores musicais**. Para a definição semiótica de *actante* ver Greimas e Courtès (2008).

Os actantes musicais constituem uma classe restrita de poucos membros cuja lenta transformação diacrônica ou histórica estabilizou atualmente as posições centrais do *compositor*, *intérprete*, *ouvinte* e *pesquisador de música*. Há ainda outros actantes mais bem estabilizados como o *luthier*, o *editor de partitura*, o *produtor/instituição/mecenas* de música. Há actantes cuja função sincretiza outras funções, como o caso do *improvisador-performer*, que prescinde do *compositor*, assim como o *compositor acusmático*, que prescinde do *intérprete*.

O actante musical, posição sintática a ser recoberta por uma figura semântica, o ator musical, pode sofrer transformações históricas a depender do modo como é manifestado nos **textos** e atos musicais. Dessa maneira, pode haver tanto uma mudança nas características identitárias prototípicas do actante musical, sem que deixe de existir como uma posição a ser ocupada no interior da enunciação musical, quanto uma mudança que o exclua ou que o transforme em um outro actante musical.

(→ ENUNCIÇÃO MUSICAL, ATORES MUSICAIS, TEXTOS MUSICAIS)

²⁸³ A realização deste glossário espera dar conta de um pedido realizado pela banca de arguidores.

Atores musicais

O ator musical é uma figura semântica que recobre o **actante musical** nas manifestações musicais. Os atores musicais constituem uma classe aberta de infinitos membros podendo ter um caráter individual, como “Marisa Rezende”, “Antonio Menezes”, “Hermeto Pascoal”, “ouvinte x” etc., ou um caráter coletivo, como “Orquestra Sinfônica da Bahia”, “Abstrai Ensemble”, “ouvinte barroco”, “ouvintes de rádio” etc. Para a definição semiótica de *ator* ver Greimas e Courtès (2008).

Os atores musicais podem recobrir mais de um *actante* ao mesmo tempo em diferentes etapas existenciais, como o caso de “Hermeto Pascoal” que recobre os actantes *compositor* e *intéprete* ao mesmo tempo, ou mesmo sincretizar actantes, como o caso de Vania Dantas Leite que sincretizava os actantes *compositor* e *intéprete* em suas obras acusmáticas. É importante dar atenção à diferença entre as operações de recobrir e sincretizar actantes, pois elas dizem respeito a modos de existência musical distintos.

O campo dos atores musicais está intimamente ligado à questão dos estilos que caracterizam os sujeitos musicais, individuais e coletivos. Descrever o estilo de um período ou gênero musical coletivo é apresentar um *ator* específico daquele período ou gênero.

(→ ACTANTES MUSICAIS)

Doação sensível

Sendo a face voltada à *crença* (relação sujeito-objeto) do **acordo** fiduciário, a doação sensível é uma interpretação da noção de *possession* (fruição ou posse) de Gisèle Brelet (1946 e 1949). A autora defende que a experiência musical demanda dos sujeitos uma entrega ativa, uma espécie de submissão assertiva às *durações* imanentes aos textos musicais. Ligamos a doação sensível aos atos e modalizações epistêmicas tais como apresentadas por Greimas em *O Saber e o Crer: um único universo cognitivo* (2014 [1980]).

A doação sensível põe em jogo a categoria gradual *ativamento* ↔ *apassivamento*. Seguindo Brelet, propomos que há pelo menos duas etapas de um processo de entrega operado pelos sujeitos musicais: i) um grau de atividade inicial que corresponde a ii) um grau de passividade final. Há uma relação gradual e conversa entre as duas etapas, quanto mais atividade inicial, mais passividade final.

Ainda no campo das especulações, a doação sensível pode corresponder ao ato de entrega ativa que P. Valéry chamou de “mecanismo de produção”: “Trata-se de encontrar a construção (escondida) que identifica um mecanismo de produção com uma dada percepção” (1973, p. 1283). Claude Zilbeberg liga o mecanismo de Valéry à silabação de Saussure, correspondente às fases implasivas [<] e às fases explosivas [>]. Doar a capacidade de *ascender* [<] e *descender* [>] a “prosódia” ou a “melodia” da alma nos parece estar ligado à doação do mecanismo responsável pela capacidade de *fazer-sentir* ou, o que dá na mesma, de preencher com a nossa substância sensível e dinâmica o devir-forma imanente ao **texto musical** experienciado.

(→ ACORDOS MUSICAIS, TEXTOS MUSICAIS)

Enunciação musical

Defendemos nesta tese a diferença entre uma *enunciação extensa* e uma *enunciação intensa*, que corresponde, respetivamente, ao jogo de cristalizações e metamorfoses da *práxis sonoro-musical* e às projeções dêiticas tensivas (observador, temporalidade e espacialidade) do sujeito da enunciação (BENVENISTE, 1966; HJELMSLEV, 1966; BRELET, 1949, ZILBERBERG, 2011; MANETTI, 2015 e 2020;).

Dividimos a tese em duas grandes frentes, a *existência* e a *presença musical*, que dizem respeito, grosso modo, às questões de formação de uma identidade geral e coletiva do sujeito musical. Na *existência*, lidamos predominantemente com a enunciação de carácter *extenso*, ou seja, com os modos pelos quais a *práxis sonoro-musical* estabilizou e transformou as etapas existenciais (*realização, atualização, potencialização e virtualização*) e os níveis de pertinência (*signo, texto-enunciado, objeto, prática, estratégia e forma de vida*) ou os “tamanhos” das obras ou textos musicais. Na *presença*, lidamos predominantemente com a enunciação em seu carácter *intenso*, isto é, com as questões relativas ao modo como os sujeitos musicais se projetam temporalmente e espacialmente nas obras musicais, depreendido a partir do que chamamos na tese de *aparato de foremas* (ZILBERBERG, 2011).

A divisão em *existência* e *presença musical* corresponde apenas a um modo de organizar as questões da enunciação musical. A identidade coletiva do sujeito musical diz respeito à relação entre os aspectos *intenso* e *extenso* ao mesmo tempo, tendo em vista que a *enunciação extensa* engloba a *enunciação intensa*.

(→ PRESENÇA MUSICAL, TEXTOS MUSICAIS)

Espessura

Espessura é a forma metaforizada de tratar a estratificação do sentido, tal como pensada pelo linguísta dinamarquês Louis Hjelmslev (1943 e 1966), isto é, a formação do sentido (articulação entre plano de expressão e plano de conteúdo) depende da relação entre diferentes níveis ou estratos de análise. Apresentamos três espessuras na tese, uma da *existência*, uma da *pertinência* e outra das *figuras*. Cada uma delas nos oferece caminhos para se depreender os traços que compõem a identidade dos actante e atores musicais.

A **espessura da existência** corresponde a um mecanismo temporal mínimo da *existência musical*, tendo em vista o modo como os elementos musicais *virtualizados* são *atualizados, realizados e potencializados* nos atos musicais. Esse mecanismo nos dará a oportunidade de depreender um programa narrativo de base de uma determinada *existência musical* em questão, que diz respeito à relação mais global entre enunciadormusicista e enunciatário-ouvinte, e também revelar os programas narrativos de uso que correspondem às etapas internas à *existência musical* focalizada, ou seja, aos processos criativos do compositor e do intérprete, a produção e circulação das obras musicais, as práticas de escuta, de crítica e pesquisa em música etc. (BRELET, 1949; XENAKIS, 1962, 1967 e 1988; FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001).

A **espessura da pertinência** corresponde ao modo de organizar os *corpora* musicais. Os diferentes “tamanhos” dos **textos musicais** oferecem distintas questões identitárias a serem discutidas. Pode-se depreender traços de uma identidade musical indo *rumo às coisas* (*signos, textos-enunciados e objetos*) ou *rumo à vida* (*práticas, estratégias e formas de vida*) (ESTAY-STANGE, 2018; FONTANILLE, 2008 e 2015).

A **espessura das figuras** corresponde a um modo de operacionalizar a diferença de níveis das categorias musicais mais canônicas (som, silêncio, nota, melodia, harmonia, polifonia, timbre, textura, massa e ruído), estratos de figuras que vão da superfície *figurativa* ao fundo *figural*. Para cada categoria musical, há um caminho que vai da superfície ao fundo e vice-versa (BRELET, 1949; ZILBERBERG, 2011).

(→ TEXTOS MUSICAIS, ACTANTES MUSICAIS, ATORES MUSICAIS)

Presença musical

De modo restrito, a presença corresponde à face vivida do sentido musicalmente manifestado, ou seja, trata das questões sensíveis que atuam como condições na formação do sentido. De modo amplo, ela diz respeito a *identidade musical* que se diferencia de outras identidades ou presenças de outras linguagens artísticas ou não-artísticas. Para esta tese, as questões da *percepção musical* estão sempre submetidas às da *presença* ou da *enunciação musical*.

(→ ENUNCIÇÃO MUSICAL)

Profundidade tensiva

A profundidade tensiva nos oferece uma maneira de tratar os *graus vividos* fenomenologicamente pela presença (musical). Esses graus, mais fortes ou mais fracos, são os que marcam ou acentuam em ato os estratos específicos de cada **espessura** da enunciação, nos revelando uma maior ou menor intimidade da subjetividade musical.

No campo das especulações, a profundidade tensiva ofereceria um modo de identificar o estrato ou nível *acentuado* a partir do qual se inicia a geratividade do sentido.

(→ ESPESSURA)

Semiose musical

Utilizamos a metáfora do *espelho d'água* para nos referirmos ao sentido que é musicalmente manifestado na grande maioria dos **textos musicais**. Do ponto vista do conteúdo manifestado pela expressão sonoro-musical, haverá estratos figurativos, concretos e *intensos*, apenas latentes e implícitos, que poderão ser preenchidos ou não

pelos sujeitos musicais mediante *catálise*²⁸⁴, níveis “transparentes” tal como a superfície rasa do espelho d’água. Ao mesmo tempo, haverá estratos figurais, abstratos e extensos, que estão plenamente explícitos e diretamente acessíveis, o fundo visível do espelho d’água. Dessa maneira, é mais comum ir direto ao “fundo” figural ou aos conteúdos mais abstratos nas experiências musicais.

Tabela 12: Semiose Musical – espelho d’água

Semiose Musical	Conteúdo	Superfície Figurativa	
		Fundo Figural	
	Expressão	Fundo Figural	
		Superfície Figurativa	

Fonte: Elaboração própria.

É importante ressaltar que há obras musicais em que haverá um conteúdo figurativo mais bem delimitado, como é o caso das que ressemantizam esteticamente os sons de chuva, de água, de animais, de falas, de sino, de trânsito etc., sejam eles mais ou menos iconizados ou próximos ao som natural. Haverá também conteúdos temáticos e simbólicos mais estáveis como a *nacionalidade* em hinos de países, a *religiosidade* em certos timbres como o do *órgão* etc. No entanto, a grande maioria das obras musicais não se vale dessas estratégias de construção de conteúdo. Mesmo as obras cujo o título é sugestivo, como o caso de *La Mer*, de Debussy, podem, eventualmente, ser interpretadas com *sons de vento*. O título atua mais como uma sugestão de audição ao ouvinte dentre outras possíveis mediante *catálise*.

As figuras, figurativas e figurais, de estilo e de gênero são conotativas de conteúdo e são cristalizações mais ou menos estáveis operadas pela *práxis sonoro-musical*. Lembrando que as grandezas conotativas de conteúdo estão em um segundo grau de análise e, portanto, fazem parte das semióticas conotativas, isto é, a semiótica cujo plano de expressão é uma semiótica. Essas figuras tocam diretamente naquela tipologia de ouvinte

²⁸⁴ “A *catálise* é a explicitação, efetuada graças às relações de pressuposição que os elementos manifestos no discurso mantêm com os que estão implícitos, dos elementos deixados elípticos nos diferentes níveis da articulação discursiva” (Greimas e Courtès, 1979, p. 33).

proposta Pierre Schaeffer (1966): da escuta *banal* à *especializada*, a tipologia pode servir não apenas para o actante ouvinte, mas para todos os outros.

(→ TEXTOS MUSICAIS)

Textos musicais

A semiótica discursiva se vale da noção de texto proposta pelo linguísta dinamarquês Louis Hjelmslev. O texto é uma unidade maleável de sentido em que a **semiose** ou *função semiótica*, pertinente ao nível de análise em questão, se estabelece na articulação e interdependência entre figuras de um *plano da expressão* e figuras de um *plano do conteúdo* e cada figura ou plano possui *forma* e *substância*, seja de uma semiótica verbal, não-verbal ou sincrética (ou multimodal).

Na música, há pelos menos quatro textos canônicos e centrais: o *instrumento musical*, a *performance musical ao vivo*, a *partitura* e o *áudio musical*. Há outros textos que podem ser predicados como musicais, a depender da existência musical em foco, como entrevistas, rascunhos, livros, palestras, artigos, comunicações e outros textos que nos levem à coleta de traços da identidade histórica, sociocultural, econômica, ideológica, política etc. Desse modo, todas as manifestações, inclusive contextuais²⁸⁵, que colaborem para construir a imagem mais bem acabada do actantes e atores musical podem ser consideradas textos musicais.

(→ SEMIOSE MUSICAL, ACTANTES MUSICAIS, ATORES MUSICAIS)

²⁸⁵ Para a semiótica discursiva, os elementos contextuais são, no fundo, *textos*. Nesse sentido, a relação que se dá entre texto e contexto é sempre intertextual: um *texto* em relação com outros *textos*. “Reconstrói-se a enunciação, por conseguinte, de duas perspectivas distintas e complementares: de dentro para fora, a partir da análise interna das muitas pistas espalhadas no texto; de fora para dentro, por meio das relações contextuais — intertextuais do texto em exame. A enunciação assume claramente, na segunda perspectiva, o papel de instância mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico” (BARROS, 2005, p. 78).

Por uma enunciação musical:
a transdução criativa

Gustavo Bonin



Meu nome é legião, porque somos muitos (Marcos, Cap. 5, V. 9)

O diabo não há! É o que eu digo, se for...Existe é homem humano (Guimarães Rosa)

transdução

Vou falar das minhas músicas ou quase-músicas. Sei que a coisa do relato, do ato de escrita de um relato, é uma invenção sobre invenções e interpretações, uma arte da memória. Não pretendo camuflar isso.

Acho que todas as minhas peças têm um mesmo tipo de processo criativo que quero ligar com a ideia bem geral de *transdução criativa*. Bem perto do que Paolo Fabbri diz:

Le arti della memoria sono arti dell'*inventio*. Per non essere accumulo di informazioni inerti o omaggio rituale, l'atto di messa in memoria deve avere il valore prospettico di una ricerca.¹

¹ Paolo Fabbri. Prefazione a *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* di A. J. Greimas e J. Courtés. (Bruno Mondadori, Milano, 2008).

Mas é uma transdução focada no “fundo vocal invisível” da multidão que inventa a práxis. “A música traduz apenas o aspecto interior dos gestos e especialmente o mais íntimo e sutil deles, o gesto vocal, um gesto invisível e musical por excelência, uma vez que, em última análise, é inadequado ao próprio espaço sonoro”².

Gosto de traduzir ou transduzir coisas, principalmente a face invisível que está por debaixo ou por cima delas. Não tenho a verve do inventor que busca o *nunca antes visto*, prefiro bem mais a *metamorfose*. Por isso, há textos de partida com fronteiras mais bem delimitadas nos meus processos criativos, porém, são textos dos mais diversos tipos: um algodão, um conto, uma reforma trabalhista, um poema, uma técnica de iluminação, uma música, um quadro, um animal, uma bugiganga...

Talvez isso não seja uma especificidade minha. Talvez faça parte de um processo comum dos criadores e da tensão que há entre invenção e interpretação. Na primeira parte da tese eu disse algo parecido com isso. Falei que o *gesto um* do compositor é o que melhor revela o caráter nebuloso da intercambialidade entre criação e análise. A gente costuma não saber bem de quando, de onde e de quem veio aquela primeira fagulha que vamos enformando e experienciando... até que a ideia se transforme num gesto com movimento próprio... coisa que pode demorar décadas para acontecer e que às vezes nem acontece. Por isso, encontro umas surpresas do dia a dia que foram condensadas em algum texto de partida que vivenciei e se tornou “visível”, texto que vai se desdobrando em textos, textos que vão se transformando e apontando para outros textos... acho que aí já comecei a *transdução* consciente.

² Gisèle Brelet. *Le temps musical*. (Presses Universitaires de France, Paris, 1949, p. 175).

Gosto da palavra *transdução*³ porque ela tem um uso muito bonito na biologia: a *transdução de sinal* se refere a qualquer processo através do qual uma célula converte um tipo de sinal ou estímulo em outro. O microfone funciona assim, converte o sinal mecânico em sinal elétrico. Por isso a transdução é e não é tradução. A passagem de uma coisa em outra se aproxima da prática de traduzir um livro, mas o fato de ser uma coisa e depois outra, e não uma coisa e depois a mesma coisa, nos mostra que a conversão opera seus *acréscimos de sentido*. Isso afasta a transdução de uma ideia engessada de tradução, pois esta costuma estar ligada a uma disputa entre aqueles que exigem e praticam uma “fidelidade” ao texto de partida, e aqueles que exigem e praticam uma “traição” do texto de partida. O teor passional, e até moral, da relação entre ser mais “fiel” ou mais “traidor” (*traduttore do latim*) acaba camuflando a potência (sempre) inventiva do ato tradutório. Renata Mancini⁴ já nos mostrou que *fidelidade* e *traição* são, no fundo, efeitos de sentido de que os *tradutores-janus* se valem para se inventar e para construir seu projeto enunciativo.

³ A palavra *transdução* é muito usada na área de tradução e seu sentido é *transduzido* por diversos autores de distintas áreas, entre eles Jakobson e Fabbri, Simondon e Deleuze, e até Haroldo de Campos. Se fosse para escolher uma opção, talvez preferisse uma mescla das opções que é bem sintetizada, de novo, por Fabbri: Per Deleuze il filosofo non può che essere un intercessore, un trans-duttore di segni, proprio perché in ogni traduzione si ha morfogenesi, incremento di senso. Veniamo al breve testo su Spinoza, che mi sembra indicativo del modo di scrivere, di formare, di produrre concetti di Deleuze, e che si basa proprio su questa attività di intercessore e di trans-duttore. (Fabbri, 1998, p. 2).

⁴ Renata Mancini. *Tradução enquanto processo*. (Cadernos de Tradução, Florianópolis, 2020, p. 14-33).



Paul Klee – Senecio⁵ (1922)

⁵ De acordo com Dioscórides, o nome grego deste género de plantas era Erigeron (ήριγέρων), que resulta da aglutinação dos étimos ἥρι. Étimo: morfema ou palavra que serve de base para a formação de palavras por derivação ou composição.



Irei falar das peças que nasceram ou que estão nascendo no período que vai de 2019 a 2022, tempo do meu doutorado. Quero apresentar os textos de partida que ainda consigo lembrar, os procedimentos de *transdução*, os imprevistos e as contingências das práticas envolvidas etc. Às vezes, posso puxar o fio de alguma outra peça mais antiga para tentar esclarecer certo procedimento composicional específico. Ou mesmo porque elas me vieram no momento de escrita, não sei bem o porquê, mas que talvez possa fazer algum sentido depois... Vou fazer um pequeno desvio, talvez ajude a esclarecer esta frase anterior.

Em certas situações do cotidiano me vêm na memória imagens de locais que já vi ou vivi. Por exemplo, quando leio a Brelet, às vezes até quando estou pensando no que li dela, me vem a imagem deste lugar:



Rodovia Luiz Rosso, 232 – Criciúma/SC

O lugar não é exatamente o mesmo que vem na minha imaginação: o estabelecimento maior, com tijolinhos na faixa, era uma churrascaria que nunca fui e nem lembro de ter tido vontade de ir. Do lado, tinha um grande terreno baldio que é o que mais aparece na minha imaginação. O problema é que não consigo entender por que a Brelet me faz lembrar desse lugar específico. Vocês tiveram a oportunidade de ler e conhecer o pensamento da autora e, sinceramente, não me parece que ela tenha alguma ligação com o lugar da foto. A única explicação que encontro é que, de alguma forma, a sensação de fundo, a sensação que revivo desse lugar do passado, que era o caminho que eu fazia do centro da cidade natal até minha casa, tenha algo que conecte com o que sinto quando leio a Brelet. É uma espécie de conector sensível que potencializa e atualiza repetidamente essa figura na minha imaginação. Engraçado que às vezes eu demoro para me dar conta que, ao ler ou me deparar com algo no cotidiano, já estou “vendo” a imagem de algum lugar. Depois de me dar conta dessa nova figura da memória, passo a vê-la constantemente, quase um [ideiafix](#) ganindo insistentemente para uma árvore arrancada...



Paris me lembra Criciúma (Itamar Assumpção)

Demorei muito para entender essa frase do Itamar. Criciúma tem muitas minas de carvão, é praticamente um queijo suíço por baixo da terra, como Paris, por causa dos metrô. A intenção não é ligar Brelet e nem Paris a Criciúma e a mim. Mas agora já foi, esse parece ser o problema da intimidade implicada nos conectores e desencadeadores sensíveis.

Outro caso: quando escrevi a parte da espessura de pertinência da tese, aquela dos diferentes “tamanhos” da imanência, me vinha este lugar na imaginação:



Praça Nereu Ramos – Criciúma/SC

Também é um lugar da minha infância/adolescência.
Só espero que isso aqui não vire um álbum de memórias.



Essa história dos conectores sensíveis me lembra que o Fontanille, quando tratou semioticamente do lapso no *Corpo e Sentido*⁶, diz que a *semiose* é uma concorrência: várias direções existenciais disputando umas com as outras. Enquanto uma direção está atualizando algo em vias de se realizar, outras, que são potencializadas pelos conectores sensíveis e (também) inteligíveis, estão lutando para serem atualizadas e realizadas. O Fontanille diz que o ato falho é um indicador que condensa a efêmera vitória de uma dessas outras direções existenciais latentes. Tentei me valer dessa ideia de concorrência da semiose quando analisei a interpretação do Nelson Freire do Prelúdio nº 6 de Debussy. Se quisermos falar com a *voz* da Brelet, poderíamos arriscar uma *polifonia de durações (musicais)*. Se a gente põe uma lupa no conflito figural, poderíamos ver *durações* com forças mais tônicas e *durações* com forças mais átonas; forças que vem de dentro e de fora; qualidades e estratégias dessas forças etc. Acho que Silvio Ferraz⁷ vai buscar a mesma coisa no pensamento do Paul Klee sobre as forças que moldam uma folha ou sobre as forças que modulam os cortes.

Parece que a síntese da concorrência de forças figurais é a imagem contínua do devir.

É a transdução dessa imagem figural que eu acho interessante. Não tanto as coisas e transduções propriamente matéricas ou figurativas, ou seja, qual som o sujeito usou, qual técnica etc. Se já conseguimos estabilizar certos traços estilísticos figurativos de

⁶ Jacques Fontanille. *Corpo e Sentido*. (Eduel, Lodrina, 2017).

⁷ Silvio Ferraz. *Páginas sobre tempo e espaço na composição musical*. Tubo de Ensaio: composição [Interseções + Intervenções]. (Instituto Meyer Filho, Florianópolis, 2014, p. 83-101).

um certo sujeito, será que um dia chegaríamos a identificar sujeitos musicais pelo modo como movem a figuralidade de suas obras? Acho que já fazemos isso sem perceber ou sem dizer claramente. Poderíamos falar que aquele gosta de acentuar só depois de muita inacentuação; esse é quase só acentuação o tempo todo; conte três acentos equivalentes entre si na segunda metade da peça, é fulano.

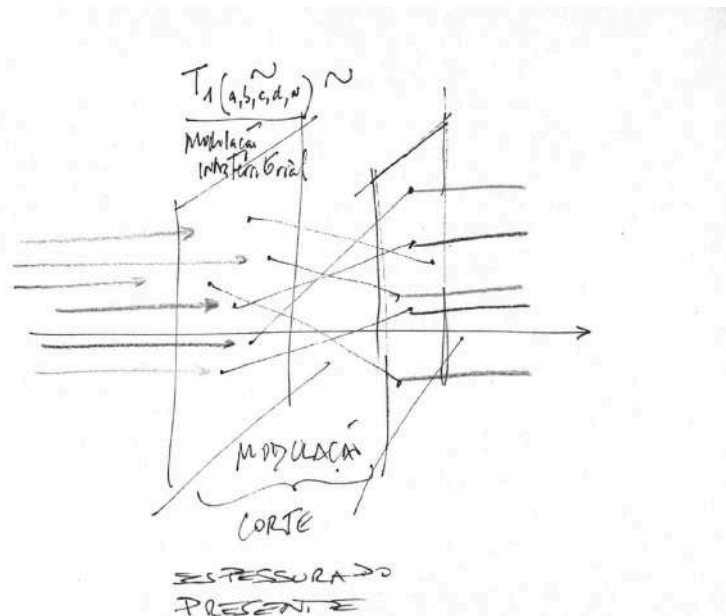


Fig. 10 – Corte, ponto de modulação entre modos de escuta, e que poderíamos chamar, para citar Deleuze, por "entre-tempo": "que não sucede ao que acontece, coexiste com o tempo do acidente". No corte, um território dá lugar a outro, mas no entre-tempo dos territórios dá-se o jogo intensivo de modulações [modulação intraterritorial] de escutas.

8

⁸ Cf. *Ibid.*, p. 101.

transdução criativa

Vamos conversar sobre o ato de transdução nas peças.

Não pretendo falar muito das questões técnicas de cada uma das peças. Só apontarei pequenas coisas que me ajudem explicitar o ato transdutorio. Em ordem cronológica, do período do doutorado (2019-2022):

1. Praia (2016-2019) – para violoncello solo

Marta Brietzke (celista)

Inacabados e Processos – Espaço das Artes (EdA-USP) – (Estreia: 24/06/2019)

2. MiniReVariação (2019) – para violino solo

Samuel Takehara (violinista)

L'art Degli Archi – Museu de Arte Contemporânea (MAC) – (Estreia: 05/10/2019)

3. É uma love story e é sobre um acidente (2019) – para voz-recitante, voz, clarinete, violoncello, violão, piano, percussão e luz

Marília Garcia e Coletivo Capim Novo – Marília Garcia (voz-recitante), Luisa Aguilar (voz), Gustavo Bonin (clarinete), Rodrigo Prado (violoncello), Eduardo Frigatti (violão), Rodrigo Lima (piano), Fernando da Mata (percussão), Camille Laurent (luz), Gabriel Xavier, (regência), Renata Mancini (tensitura - semioticista)

Instrumental Poesia – SESC Av. Paulista – (Estreia: 20/09/2019)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=HLzMzNDSvNA>

4. Moldura VIII - metamorfose (2019) – para oboé solo

Patrick Yuki Sugahara (oboísta)

Continuum Sonoro – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – (Estreia: 14/11/2019)

5. Round UP! (2019) – para voz, trompete, flauta, sax, violoncello, percussão, piano e eletroacústica ao vivo

Residência artística - Laura Bowler (UK), Cássia Carrascosa (BR), Raimo Benedetti (BR) e Paulo Itaboráí (BR).

7º Festival de Música Estranha – SESC Av. Paulista – (Estreia: 24/11/2019)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=_tAmAZdWV-Y

6. Eneida Sonora – faixas-livro (2019) – voz e eletroacústica

Adriano Aprigliano (tradutor) e Juliana di Fiori Pondian (editora)

Editora Syrinx – Lançamento na Casa das Rosas – (Estreia: 12/12/2019)

Link: <https://www.syrinxeditora.com/product-page-lrtr7/eneida-canto-vi>

7. Eneida Sonora – concerto (2019) – para três vozes, clarinete, violoncello, contrabaixo, vibrafone, violão, piano e eletroacústica ao vivo

Coletivo Capim Novo – Adriano Aprigliano, Laiana Oliveira e Luisa Aguilar (vozes), Gustavo Bonin (clarinete), Mateus Macedo (violoncello), Eduardo Frigatti (violão), Rodrigo Lima (piano), Joachim Emidio (vibrafone), Camille Laurent (luz), Gabriel Xavier, (regência), Renata Mancini (tensitura - semiótica).

Espectáculo Poético Musical – Casa das Rosas – (Estreia: 12/12/2019)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=JPsY-IQ9r24>

8. Caos Koan (2021) – para audiovisual

Parceria com Julio Mendonça e Juliana Amaral

Poéticas na quarentena 6 - Augusto de campos 90 – Online – (Estreia: 03/02/2021)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=o3e9_lbUIAs

9. Na sala de jantar (2021) – para audiovisual

Gustavo Bonin, Camille Laurent e Micael Antunes (composição)

8º ½ Festival de Música Estranha – Online pandêmico – (Estreia: 24/04/2021)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=JZEIQV1wNtg>

10. Limites e limiares (2021) – para audiovisual

Coletivo Capim Novo – Camille Laurent, Gustavo Bonin, Joachim Emidio, Laiana Oliveira, Luisa Aguillar, Mariana Cabral, Micael Antunes (composição)

8º ½ Festival de Música Estranha – Online pandêmico – (Estreia: 25/04/2021)

Link 1: <https://www.youtube.com/watch?v=JGhw0D9ZRAw>

Link 2: https://www.youtube.com/watch?v=_GHm46MBAII&t=0s

11. poemartitura I e II (2021) – para audiovisual

GruMa - Beatriz Rodrigues (violino), Christopher Alex (percussão), Samuel Takehara (violino) – Eliane Tokeshi, Luis Afonso Montanha, Ricardo Bologna e Silvio Ferraz (coordenadores).

Partituras Imagéticas – Online pandêmico – (Estreia: 27/09/2021)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=VVNYGETVz9E>

12. Eternidade (2019-2021) – para flauta, oboé e sax alto

Andréa Ernest Dias (flauta), Thiago Neves (oboé), Jonatas Weima (saxofone)

XXIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea – Sala Cecília Meireles – (Estreia: 24/11/2021)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=PQxbPBYe8OU>

13. O vazio que atravessa (2021) - Trilha

Trilha para curta metragem com direção de Fernando Moreira

Link: https://www.youtube.com/watch?v=zCNF_al2bGo

14. corpo_camadas (2022) – para o GruMa (Grupo de Música Atual da USP)

GruMa - Beatriz Rodrigues (violino e voz), Camille Laurent (luz), Christopher Alex (percussão e voz), Gustavo Bonin (composição e direção), Juliana Di Fiori Pondian (poeta-tradutora), Lucas Raimundo (clarineta e voz), Lucia Esteves (videomaker), Karine Viana (violino e voz), Micael Antunes (composição), Samuel Takehara (violino e voz) – Eliane Tokeshi, Luis Afonso Montanha, Ricardo Bologna e Silvio Ferraz (coordenadores).

corpo_camadas – Espaço das Artes (EdA-USP) – (Estreia: 29/08/2022)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jalbzMrvb1Y>

Inacabada e não publicada:

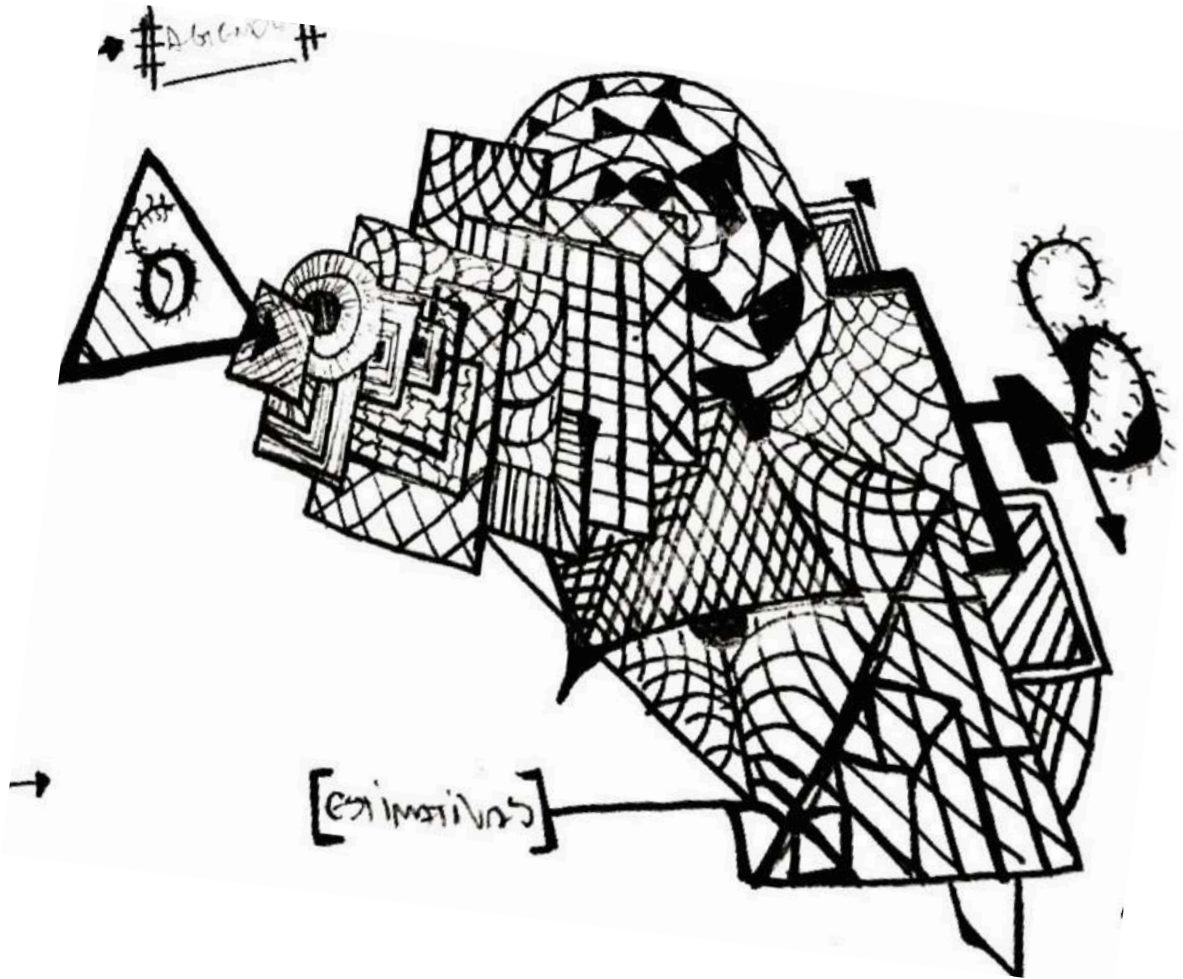
15. House Taken Over (2021) – para flugel solo audiovisual

Graeme Dyck (flugel)

Link: https://drive.google.com/file/d/17YzMVlinKxg0WvcQn4hLgDBvj8mK_Wgv/view?usp=share_link

16. Pêndulo de algodão – para bugiganga

Link: <https://www.instagram.com/p/CaaYnYulrWRqPzGt1Tt5ebYlaJy5aQ-v99fUHY0/>





Das 16 peças anteriores, 8 possuem textos de partida ligado à literatura e à poesia (3, 4, 6, 7, 8, 11, 12 e 15). Na minha produção, essa é a transdução mais comum. Minhas duas primeiras peças, ambas de 2014, são assim também: i) a *Avoa*⁹, para flauta solo, vem o poema *Avoa* de Manoel de Barros; ii) a *Meu tio lauairetê*¹⁰, para vibrafone e três flautas, vem o conto homônimo de Guimarães Rosa. Assim, o modo de conduzir o ato transdutorio que parte da literatura e da poesia vale para uma grande parte das minhas músicas (ou quase-músicas).

Para explicitar um hábito de transdução comum às 8 peças desse período do doutorado, talvez valesse começar pela *Eternidade* (2021)¹¹, para flauta, oboé e sax alto. Com essa, podemos resumir meu procedimento habitual de ir do fundo figural para a superfície figurativa no processo de composição musical. É evidente que a interpretação dos textos de partida e a invenção dos textos de chegada de cada peça tem um tipo específico de convocação fundo ↔ superfície, mas a direção preferencial na etapa da invenção costuma ser sempre a mesma: figural → figurativo.

Parti do poema *Eternidade* (1942) do poeta português Jorge de Sena. Na época que encontrei o poema, eu queria fazer uma música só música: instrumento com

⁹ Minha peça com mais interpretações diferentes: [Júlia Donley \(2014\)](#), [Tayná Oliveira \(2020\)](#), [Andrea Ernst Dias \(2020\)](#) e [Rodrigo Frade \(2021\)](#).

¹⁰ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=f3yggJ-WBKo>

¹¹ Link da partitura guiada: <https://www.youtube.com/watch?v=f8ckh2UOqp0>

instrumentista, ideias sonoras e só. Raramente faço algo assim, pois parece que sempre tenho um pé em uma outra coisa ou linguagem...

Quase alcancei meu objetivo.

Eternidade

Vens a mim
pequeno como um deus,
frágil como a terra,
morto como o amor,
falso como a luz,
e eu recebo-te
para a invenção da minha grandeza,
para rodeio da minha esperança
e pálpebras de astros nus.

Nascestes agora mesmo. Vem comigo.

*Jorge de Sena
in Perseguição, 1942*

Entendo que Jorge de Sena não quiz falar de uma eternidade durativa, uma sensação de suspensão do tempo. Ele parece apontar para o nascimento da eternidade, o

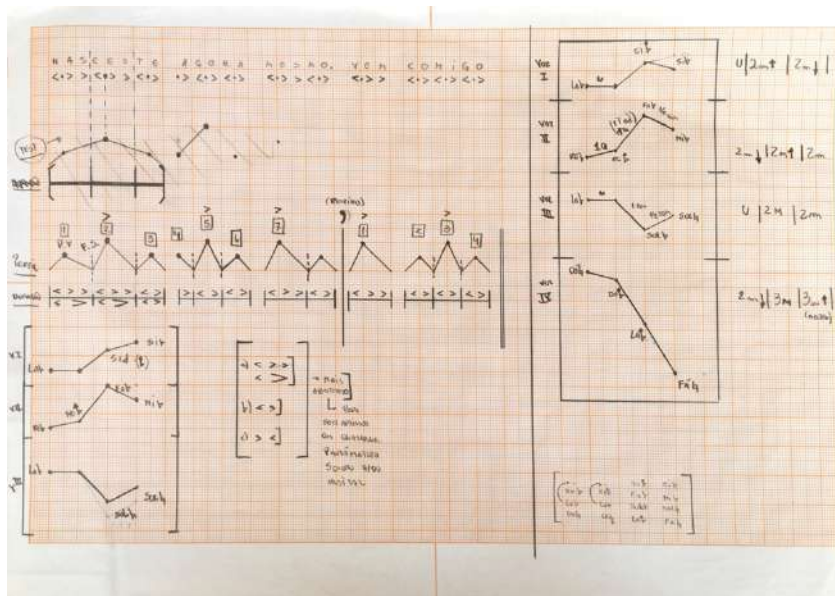
momento um, a virada incoativa para o infinito. Não é à toa que o ponto mais forte do poema é o último verso. Parece que a eternidade vem só depois do poema.

Há várias coisas interessantes na interpretação do poema de Sena, como o diálogo e a cumplicidade de um eu com um tu, o nascimento e a invenção do ser a partir do outro e da alteridade, os polos extremos de uma comparação (“morto como o amor”, “falso como a luz”), a busca pela eternidade ou a fuga da morte etc. É claro que podemos ter outros caminhos de leitura, mas não quero apresentar uma análise do poema. Quero mostrar que comecei a compor a partir do que iria ser a seção mais forte da música que parte do último verso do poema. Ou seja, na minha interpretação, o poema faz sua marcação mais tônica no último verso, em que o traço temporal do “agora mesmo” dá uma grande ênfase à concomitância com o tempo presente da enunciação. Com isso, decidi começar a compor a partir do que seria, em um primeiro momento, o fim da peça, depois faria o começo. Isso me deu um nó na imaginação, porque no processo de composição que vai do início ao fim, bem mais habitual para o meu modo de compor, você vai ajustando no ato da escrita os graus de confirmação ou não das expectativas. Porém, nessa ordem contrária, do fim para o começo, eu precisava fazer um processo inverso: uma diluição da força já composta e, ao mesmo tempo, um horizonte de expectativa que previsse uma grande ruptura ou uma grande ascendência no fim.

Isso me deu uma “quase-forma”: iria compor o fim que seria figuralmenteônico; depois iria para o início do começo para chegar no fim que já estaria pronto. A

primeira parte deveria ser menos tônica e deveria seguir as *ascendências* e *descendências*¹² tensivas dos outros versos do poema até chegar no último verso.

Para compor a parte mais tônica da peça, precisava de algum procedimento figurativo para a expressão musical. Pensei em usar a silabação de Saussure, aquela das implosões (>), explosões (<), pontos vocálicos (<•>) e fronteiras silábicas (>|<) que trouxe na outra parte da tese. Estava usando isso em outra peça (que ainda não terminei) e achei que podia resolver meu problema com a superfície do último verso.



Rascunho da Eternidade - 1

¹² Claude Zilberberg. *Elementos de Semiótica Tensiva*. (Ateliê Editorial, São Paulo, 2011)

No topo da imagem acima, temos a silabação do verso, e, logo abaixo, temos o perfil da silabação. {temos a harmonia da peça também, logo falarei sobre isso}. Com a silabação do verso, subdividi a parte mais forte da peça. Cada sílaba do último verso correspondeu a uma pequena parte que opera uma ascendência figural até a sílaba /go/, o ponto mais forte, e depois desenha uma descendência figural até a sílaba final (/mo/). Esse procedimento é razoavelmente arbitrário e diz respeito a uma escolha composicional, tendo em vista que as sonoridades musicais não dão conta de traduzir “fielmente” a silabação da expressão sonora do verbal e sim apenas sugerir um “perfume acentual” da prosódia da silabação.

A handwritten musical score on aged paper, titled "Rascunho da Eternidade - 2". The score is written in ink and consists of two systems of staves. The top system features three staves: a vocal line (V.), a piano accompaniment line (P.), and a basso continuo line (C.). The music is written in a complex, expressive style with many slurs, ties, and dynamic markings. The bottom system continues the composition with similar staves. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft. In the bottom right corner, there is a small signature "KOTIUSIC.DM".

Rascunho da Eternidade - 2

Isso seria o fim da peça. Seria...

Refazendo o processo a partir do que lembro dele, passei a entender mais claramente que a eternidade que vinha depois do poema não ficaria tão clara na transdução musical. Por isso, resolvi ampliar o fim a partir de uma “caixa de ecos” do material musical que preenchia ou recheava a estrutura do rascunho 3, mais especificadamente, da sílaba /go/. Uma espécie de emulação da duração infinita que resulta do nascimento no último verso. Coisa assim...dessa maneira, o que seria o fim, virou o meio. Aliás, no que diz respeito às sonoridades, o trecho III, ou seja, a seção da sílaba /go/ do último verso do poema, contém todo material sonoro da peça.

Em termos de sonoridade eu tenho um processo bem mais intuitivo. Em resumo, eu fico escutando e variando o som até encontrar algo que pareça encaixar. Seja em um instrumento, seja no computador ou em ambos. O parâmetro que eu uso para um som “encaixar” ou não, varia bastante e nem sempre é muito claro para mim. Muitas vezes me valho de alguma imagem mais figurativa para tentar preencher uma lacuna de transdução da superfície.

De um modo geral, costumo preferir uma qualidade mais “clara” ou mais “aberta” da ocupação espaço-temporal do audível. Isso significa dizer que, em termos práticos, prefiro as quase consonâncias, as baixas rugosidades ou as rugosidades locais, uma maior permeabilidade com o silêncio e o quase-silêncio, com afinações diferentes da temperada e com uma polifonia menos aglomerada. O modo de articular essas características costuma se dar por um privilégio da repetição, mas de uma repetição que muda um pouquinho. Por isso, gosto muito do procedimento do

por outros (sons). A partir do material composto na seção mais forte da peça (rascunho 3), fui encontrando as sonoridades das outras partes.

The image shows a complex handwritten musical score for a piece titled "Rascunho da Eternidade - 4". The score is written on multiple staves, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with handwritten notes, including circled letters (A, B, C, D) and mathematical-like expressions (e.g., $(D \rightarrow A \rightarrow C \rightarrow F \rightarrow F)$). There are also diagrams and tables at the bottom of the page, including a table with columns labeled "I", "II", and "III" and rows of notes, and a diagram showing a sequence of notes: $\rightarrow [III \rightarrow II] \rightarrow I]$, $\rightarrow [III \rightarrow II]$, and $\rightarrow [II \rightarrow I]$. The score is signed "xmusic.pt" in the bottom right corner.

Rascunho da Eternidade - 4

Handwritten musical score for "Rascunho da Eternidade - 5". The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A central section features a table with columns labeled "Com (Ev/P)", "Com I", "Com II", "Com III", "Com IV", and "Com V". Each column contains a vertical list of notes and symbols. Below the table, there are more musical staves with annotations and a small diagram showing a sequence of notes and symbols.

Rascunho da Eternidade - 5

A transdução que apresentei no fragmento do processo de composição de *Eternidade* está presente nas outras peças. Em geral, encontrar o ponto mais forte do texto literário ou poético é a primeira etapa da minha interpretação. Depois, procuro entender os caminhos de ascendências e descendências mais gerais, o que, muitas vezes, me dá uma certa disposição sensível de base. Só aí é que procuro

encontrar procedimentos de transdução em direção aos estratos mais figurativos, o que pode variar muito a depender das coerções de cada cena enunciativa.



Por exemplo, a peça *House Taken Over* (2021), para flugelhorn, me demandava o trabalho com um aluno de instrumento (Graeme Dyck), da Universidade de Saskatchewan, no Canadá. Silvio Ferraz, em parceria com a violinista Véronique Mathieu, pediu aos alunos de composição da Universidade de São Paulo para compor peças que incentivassem os alunos de música de câmara da Véronique a explorarem novas possibilidades sonoras e interpretativas. Este parece ser um trabalho eterno do compositor contemporâneo, talvez um dos mais dignos. Pensei que poderia escapar um pouco do árduo ensino das técnicas “estendidas” para os instrumentos musicais e explorar uma outra coisa. Ainda não sabia bem o quê.

Eu precisava de um texto de onde partir e lembrei que sempre quis fazer algo com o conto *Casa tomada*, de Júlio Cortázar. Sabia que muita gente já havia feito músicas do conto, mas resolvi encarar a ideia, porque as transduções da espessura de figuras musicais parecem ter a vantagem de resultar naturalmente em coisas muito distintas.

Depois de encontrar o ponto mais forte do conto de Cortázar, aquele em que os dois irmãos são finalmente expulsos da casa que estava sendo tomada por alguém ou algo que o texto não especifica (dentre as leituras mais correntes, esse algo que os expulsa diz respeito à perseguição feita aos comunistas e à imprensa no primeiro período peronista da Argentina), foquei na espacialidade figural implicada nos

desenhos tensivos. Ou seja, a chegada gradual no ponto mais da forte do conto é, ao mesmo tempo, um fechamento ou enclausuramento que vinha sendo imposto aos irmãos na própria intimidade da casa que, por consequência, os expulsa e os atira para uma abertura imensa e abrupta, mas estrangeira.

Como eu pretendia desviar um pouco do mundo das técnicas sonoras, resolvi que a transdução figurativa desse texto de partida deveria levar em conta o mundo visual, aproveitando para mostrar que a música nova se abre para os contatos com outras linguagens. Perguntei para o Graeme se ele topava colocar uma câmera e um microfone no flugelhorn. Isso nos daria duas coisas muito importantes: i) a câmera em primeira pessoa que se relacionava com a intimidade que os irmãos tinham com a casa; ii) e a possibilidade de figurativizar com mais concretude o fechamento e a abertura do desenho figural. Pedi para Graeme se ele poderia gravar a performance na sua casa ou em algum outro lugar que pudéssemos construir um percurso visual que partisse de um fechamento gradual da intimidade para uma imensa abertura abrupta para o estrangeiro. O lugar que ele sugeriu é incrível! (figuras abaixo).

Infelizmente, não foi possível fazermos um processo de montagem e gravação da peça com mais calma. Principalmente porque fica difícil a comunicação online na hora dos ensaios, além, é claro, dos prazos curtos.

O material completo (conto em português e uma tradução para o inglês de Paul Blackburn; partituras e vídeo da performance) que produzimos pode ser acessado aqui: https://drive.google.com/drive/folders/1YCmP_W7aYUthrG82DQCy-wcNxzVQW62N?usp=sharing



Casa tomada 1 – dentro



Casa tomada 2 – fora



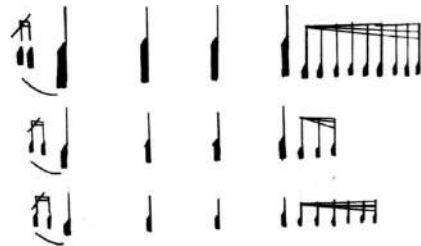
Das soluções que se valem das visualidades, posso falar das *poemartituras I e II (e III)*. O GruMa (Grupo de Música Atual da USP), coordenado por Eliane Tokeshi, Luis Afonso Montanha, Ricardo Bologna e Silvio Ferraz, e dirigido na ocasião por Guilherme Ribeiro, convidou compositores para fazer parte de um projeto chamado *Partituras Imagéticas* (foi em 2021, ainda na pandemia). A ideia era compor partituras visuais que seriam interpretadas pelo GruMa, em modo remoto.

Parti de três poeminhas de Pedro Marques, autor com quem tenho diversas parcerias. Os poemas fazem parte de um projeto/livro que ainda não finalizamos, chamado por enquanto de *Cemitério de insetos*.

esta coluna
de sílabas firmes
esta chama
no vórtice das dunas
fulgurando
apenas o momento
este equilíbrio
tão perto da beleza
este poema
anterior
ao vento

∞.
Toda ideia que rebenta
rói o cerco da mord\ação
com a ira do tirano
putrefacta pela Traça

É no balanço da rede
que ele toca clarineta;
e de repente a campana
nhac! numa Borboleta



E S T A C O L U N A
D E S Í L A D A S F I R M E S
E S T A C H A M A

N O N O R T I C E D A S D U N A S

F U L G U R A N D O

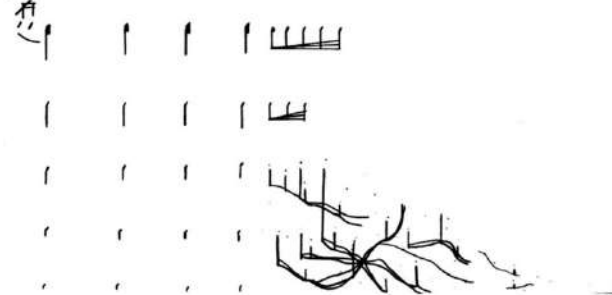
A P E N A S O M O M E N T O

E S T E E Q U I L Í B R I O

T A O B E A T O D A B E L E Z A

E S T E P O E M A

A N T E R I O R
A O V E N T O



Poemartitura III

Para o *poemartitura III*, tentei converter uma figuratividade do poema (a forma de uma coluna) em uma regularidade temporal da figuratividade sonora. Isso rebatia com uma figuratividade mais estática e mais átona. Mesma estratégia que utilizei no *poemartitura II*, pois a repetição incessante das figuras sonoro-musicais e das figuras sonoro-verbais constroem um marasmo figural. A mais diferente é a *poemartitura I*, pois nesta eu tento seguir os caminhos figurais do poema.

Os materiais completos das *poemartituras* podem ser acessados aqui: https://drive.google.com/drive/folders/1_cP77fplrjPfl1NmYQ-YxKMNGAp0LVq?usp=sharing



Para fechar minha apresentação da lida com os textos literários e poéticos, queria falar brevemente de uma experiência de invenção mais coletiva que foi dar na *É uma love story e é sobre um acidente* (2019) – para voz-recitante, voz, clarinete, violoncello, violão, piano, percussão e luz.

A convite da poeta Marília Garcia e do Sesc Av. Paulista, o Coletivo Capim Novo (coletivo de artistas contemporâneos de diversas linguagens) criou um espetáculo musical a partir do livro de poemas *Câmara Lenta* (2017), de Marília Garcia. Fomos convidados para o trabalho no começo de 2019 e apresentamos em setembro do mesmo ano. Foi um processo coletivo que envolveu, pela primeira vez, um semiótico (que não era eu) na criação das obras: Renata Mancini. O papel que demos a ela era o de compor as *tensituras* dos poemas que escolhemos. Ou seja, ela

nos entregou um mapa das direções tensivas de cada poema e ficava a cargo dos criadores decidir o que fazer com isso. Cada um usou à sua maneira esse material que serviu como uma espécie de texto de apoio à interpretação dos poemas. As tensituras da *É uma love story e é sobre um acidente* (2019) estão logo abaixo (tensituras 1, 2 e 3). E aqui você pode ver todas as tensituras do espetáculo: https://drive.google.com/drive/folders/1_kizKKyvsUezcA03vO_mRoJgej7nOKs_?usp=sharing. No processo coletivo, fizemos um acordo de que o uso das tensituras ficaria a cargo de cada criador, pois cada um escolheu um ou dois poemas para compor sua parte do espetáculo. A criadora que mais se valeu de um arco geral das tensituras de todo concerto, foi a nossa iluminadora Camille Laurent. Ela pode seguir com maior ou menor equivalência as ascendências e descendências figurais que a relação entre as tensituras apresentavam.



Marília Garcia e Coletivo Capim Novo



5) é uma *love story* e é sobre um acidente

O poema explora fortemente e noção de camadas distintas de vozes, tensiona vozes diferentes (ou de hierarquias distintas). Tensiona também a dimensão da situação narrada com a dimensão metalinguística (no final, principalmente). Ele todo é muito tônico, quase o tempo todo, embora haja momentos mais fortes e mais fracos sobre essa base forte.

<p>primeiro, a cena congelada. um dedo pousa no vidro, a tela vibra. você lembra o que disse na hora? você gritou? doeu? você lembra do que aconteceu? — a curva, a chuva, um clarão.</p> <p>você lembra o que disse na hora <i>em que o carro deslizou?</i> três horas na chuva esperando, a curva, o estrondo — você lembra? você entre as ferragens perguntando o que houve.</p> <p>(mas isso é um acidente e é sobre uma <i>love story</i>)</p> <p>o amor, diz, é <i>um efeito especial</i>, pensa que viu tudo mas quando acende a luz os pontos cegos se espalham: uma fossa abissal, uma nuvem de distância e uma cidade chamada vidro ou vértice volpi ou verdi.</p> <p>o amor é <i>alguém entrando na geometria da sua mão.</i></p>	<p>Dimensão metalinguística</p> <p>Sobreposição da voz que narra e da que dialoga diretamente (indentação)</p> <p>Voz com travessão – voz (do interlocutor) que responde.</p> <p>Sobreposição da voz que narra e da que dialoga diretamente (itálico e travessão)</p> <p>indefinição das vozes: é a continuação do travessão ou um narrador?</p> <p>Voz que comenta na dimensão metalinguística — Inflexão 1 Virada temática (do acidente para o amor). Acaba a lembrança.</p> <p>narrador e interlocutor bem demarcados; 3ª pessoa; presente gnômico (momento de referência é o sempre) - efeito de objetividade</p> <p>Vozes superpostas costura sonora - reiteração do som [v] – de ideias opostas (vidro/disforme vs vértice/geométrico, estruturado). O mesmo para volpi ou verdi (na medida em que um remete para o abstracionismo geométrico e o outro para uma tendência melodramática)</p> <p>Voz de interlocutor</p>
---	--

Tensitura 1

<p>neste momento atravessa o corredor: — <i>não há mais isso entre nós</i>, de onde o timbre da sua voz um efeito-estertor.</p> <p>o amor é <i>isso, diz, não um corvo,</i> <i>mas um impermeável vermelho pendurado</i> <i>na janela vindo de outro poema</i> <i>para tocar na sua tela.</i></p> <p>é você comendo o que sobrou depois do estrondo.</p> <p>o amor é este olhar que mancha a retina na hora da emergência, um olho cinzento que treme sempre que muda de hemisfério</p> <p>“é difícil olhar as coisas diretamente”, elas são muito luminosas ou muito escuras</p> <p>2/3 deste país são feitos de água e sempre que se vira, um afogamento.</p> <p><i>apenas um mergulho</i> dizia a imagem. <i>vamos ver o deserto,</i> <i>andar pelo centro do mundo?</i></p> <p>mas isso é um dicionário e é sobre uma <i>love story</i>.</p>	<p>narrador</p> <p>Inflexão 2 duas camadas de voz (travessão e itálico) sobreposição de vozes + ideia de rompimento e parada.</p> <p>ÁPICE Intertexto com Poe Dimensão metalinguística (outro poema; volta a tela)</p> <p>volta o estrondo/novo campo de leitura (COMENDO – que talvez reforce o intertexto com o corvo?) Inaugura uma visão disfórica (negativa) do amor</p> <p>Amor (negativo) – atoniza o ápice</p> <p>nova voz (aspas), mas a fala continua em outra voz (sem aspas) embate de opostos</p> <p>Inflexão 3 Nova virada temática</p> <p>voz na imagem e voz da narração</p> <p>quase-eco, aqui reforçando a dimensão metalinguística (aqui a voz que comenta não está mais marcada em parêntese, já está incorporada).</p> <p>Inflexão 4</p>
--	---

Tensitura 2

<p>[love story, de a-z]</p> <p>a curva, a chuva, um claro a curva, o estrodo — você lembra a retina na hora da emergência a tela vibra afogamento andar pelo apenas um mergulho cegos se espalham de distância de hemisfério de onde o timbre depois diretamente disse na hora? dizia a imagem dois terços desse país e é sobre uma lovestory e é sobre uma lovestory e sempre que se vira é difícil olhar as coisas é você comendo em que o carro ficam silenciados foi embora luminosas mas isso é um acidente mas isso é um dicionário mas quando acende a luz mas um impermeável na geometria na jancela não há mais não um corvo neste momento</p>	<p>Dicionário Fragmenta e embaralha a dimensão da situação narrada, ao mesmo tempo que organiza e estrutura a dimensão metalinguística. Cria uma tensão de oposição entre essas duas "camadas".</p>
--	---

<p>o amor é um efeito especial o amor é alguém entrando o amor é este olhar que mancha o amor é isso os pontos ou para tocar na sua tela pensa que viu tudo perguntando primeiro sempre que muda três horas na chuva um dedo pausa um efeito-estertor um olho cinzento uma fossa abissal uma nuvem vértice você entre as ferragens você lembra você lembra o que você lembra o que disse na hora volpi ou verdi</p>	
---	--

Frame: a tela vibra

Tensitura 3

Esta foi uma das experiências mais interessantes que fiz com a ideia de operar uma transdução da figuralidade de uma obra de partida em uma de chegada. Porque eu podia ver como que os outros criadores lidavam com a leitura figural proposta pelas tensituras. Cada estratégias figurativa utilizada virava repertório para mim, tanto das propostas que seguiam mais a tensitura, quanto das que seguiam menos. Penso que ficaria muito cansativo explicar os detalhes de cada caso específico.





Raramente faço transdução de música em música. Porque, às vezes, a música me parece ser o mecanismo de transdução, uma espécie de *mecanismo elementar para traduzir o figural* de qualquer coisa. Não sei bem. Do meu repertório antigo, lembro de ter apenas a *Moldura IV* (2015) para flautim solo. Nela, uso a *Bachiana Brasileira* nº 5 de Villa-Lobos como texto de partida. Neste período do doutorado tenho um caso só, a *MiniReVariação* (2019), para violino solo, tocada pelo violinista Samuel Takehara no mesmo ano. Ela foi composta a pedido da Profa. Eliane Tokeshi e do Prof. Silvio Ferraz para integrar um projeto chamado *L'art Degli Archi*. Este projeto tomava como ponto de partida as variações para violino de Giuseppe Tartini (1692-1770). Cada intérprete e compositor convidado deveria escolher uma das variações e compor um *reescritura* da peça escolhida. Optei pela variação 36 pois ela trabalha com uma dualidade de forças díspares, uma estática e outra em movimento.



Variação 36 de Tartini

Mini-
ReVariação (de Variação 2ª de Tchaik.)
em Violino

Contra-Alto (Cant.)

Violino

Violoncelo

Contra-Baixo

Órgão

Figuras musicais, glissandos, e notas de transição.

Contra-Alto (Cant.)

Violino

Violoncelo

Contra-Baixo

Órgão

Figuras musicais, glissandos, e notas de transição.

Contra-Alto (Cant.)

Violino

Violoncelo

Contra-Baixo

Órgão

Figuras musicais, glissandos, e notas de transição.

Contra-Alto (Cant.)

Violino

Violoncelo

Contra-Baixo

Órgão

Figuras musicais, glissandos, e notas de transição.

MiniReVariação

A figuratividade da transdução é bastante óbvia. As linhas contínuas correspondem à camada mais estática e as outras figuras musicais, os pequenos glissandos, correspondem à camada mais movimentada. A figuralidade também foi mantida, operando uma quebra mais tônica apenas no fim da peça, em que uso as díades

ritmadas para compor um acorde (G – F# - C#) com a nota longa. Bem no fim, peça para o violinista tocar só as arcadas, mas sem som, para fazer referência direta ao título do livro de Tartini: *L'art Degli Archi*.

Esta é uma transdução que talvez recebesse o nome de “atualizadora” nos estudos de tradução. Como naqueles casos de tradução interlingual em que o texto de chegada procura atualizar as palavras, expressões e modos de dizer de um texto de partida muito antigo.



Outra recorrência que costuma estar presente nas minhas músicas é a da temática política. No doutorado, posso destacar as peças *Round Up!* (2019) e *Na sala de jantar* (2021). Ambas foram apresentadas e fazem parte de um período de residência no *Festival de Música Estranha*. A primeira, compus uma peça para integrar o concerto da compositora inglesa Laura Bowler. Ela trabalhou com a temática da mudança climática e por isso escolhi explorar o emblemático herbicida à base de glifosato *Round Up*. A segunda é uma peça audiovisual que foi composta em parceria com Micael Antunes e Camille Laurent. Estávamos ainda na pandemia e sob a conduta criminosa do desgoverno anterior. Nos valem de algumas falas do inominável ex-presidente, do intertexto com a canção *Panis Et Circenses* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, de referências à ditadura militar brasileira, entre outras coisas.

Uma das maiores peças que já compus faz parte dessa temática. Ela se chama CTPS (Carteira de Trabalho e Previdência Social) (2017)¹³, foi composta para o PIAP (Grupo de Percussão da Universidade Estadual Paulista - UNESP) e teve participação de outros intérpretes, programadores, engenheiro, iluminadora, cancionista e ator/regente. Trabalhávamos na época com a temática do trabalho e em específico com a situação de precarização do trabalho promovida pela nova reforma trabalhista aprovada em 2017 no Brasil. Outras duas peças importantes que lidam com a temática política são a *Trevas Trio* (2016), que leva em conta o vazamento dos áudios de Romero Jucá, com aquela frase que antecedeu o golpe de 2016 (“com o supremo, com tudo”), e a *Margens Plácidas* (2016), peça que fala diretamente do golpe de 2016 na democracia brasileira. Esta última teve uma interpretação¹⁴ recente do Cerrado Ensemble (2021) que conseguiu ressaltar muito bem a ironia prevista pela peça.

As peças musicais com temática política têm uma questão peculiar que vale comentar de forma breve: elas dependem diretamente de uma situação local e recente para que os conteúdos políticos ganhem profundidade. Como disse na tese, a música não costuma concretizar conteúdos figurativos, mas sim conteúdos figurais. Desse modo, é preciso encontrar meios para que a o conteúdo político vinculado à peça ganhe relevo. Nesses casos, mas não só neles, o título é uma via importante e, no meu caso, explorei uma questão fundamental para todas as minhas peças que é a presença cênica, construída a partir de estratégias de iluminação, de cenografia, de figurino, de gestualidades, de encenação etc.

¹³ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=RfhedddR4nc4&t=1639s>

¹⁴ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=r0VGV-kHT8M>

Nas peças do doutorado, lidei com uma transdução menos focada em um texto específico. Trabalhei com uma situação global ou uma interdiscursividade, respectivamente, com a mudança climática (Round Up!) e com o descaso do **ex-**governo brasileiro com a pandemia (Na sala de jantar). Do ponto de vista figural, a ação política dos artistas parece funcionar a partir de um fortalecimento do *coro dos contrários*, da luta pela quebra ou *ruptura* dos padrões opressivos. É um modo de apontar para a coisa a ser combatida. E para qualquer resultado mais efetivo, essa ação precisa ser, sem dúvida, da práxis artística em sua maioria.

Na *Round Up!*¹⁵ explorei figuras musicais e cênicas que tentavam chegar a uma ideia de envenenamento ou de entorpecimento, ao mesmo tempo, fazendo uma ironia com o marketing positivo que a empresa Monsanto faz do produto que vende. Como figuras cênicas, pedi que todos os intérpretes fizessem som de tosse em determinados momentos da peça, em um crescente que os impedisse inclusive de tocar os instrumentos e gerir os computadores. Também pedi à Laura que falasse Round Up! animadamente e em sotaque americano forçado, e que ela falasse algumas “qualidades” do produto. Do ponto de vista musical, explorei uma figuralidade mais estática, tentando transduzir um envenenamento que se dá aos poucos e de forma invisível. Para isso, explorei figurativamente gestos contidos, reiterados e granulares¹⁶, uma maior permeabilidade com o silêncio, e fiz uma regência menos engessada no momento da performance. Há raros pontos de maior intensidade na peça e eles coincidem com a palavra Round Up!

¹⁵ Link: https://www.youtube.com/watch?v=_tAmAZdWV-Y

¹⁶ A síntese granular ao vivo foi operada por Paulo Itaboraí.



Round Up! - 1



Round Up! - 2

Na peça audiovisual *Na sala de jantar*¹⁷ quisemos explorar o caráter surreal do modo como foi gerido o governo na época da pandemia. A situação de negacionismo extremo era tão absurda que parecia e foi surreal. As declarações inacreditáveis de políticos e apoiadores da extrema direita do país, o negacionismo científico, a demora para comprar vacina, até o escárnio de imitar alguém com falta de ar foram estratégias que tornaram o absurdo um prato posto diariamente na mesa do país. Esta foi a metáfora de que nos valem para criar a peça.

A tática de tornar um absurdo impactante em um hábito átono corresponde, figuradamente, a transformar os limites perceptíveis em limiares. Tentamos rebater figurativamente esse processo figural pondo em contato, vertiginosamente, coisas muito distintas umas das outras. Algo muito parecido com os procedimentos do movimento surrealista, como, por exemplo, o processo do *cadavre exqui*.

Do ponto de vista visual, sobrepusemos inúmeras camadas figurativas díspares (mesa de jantar no chão, projeções por cima da “mesa de jantar”, braços que manipulam objetos que fazem parte e que não fazem parte da cena de um jantar, como martelo, escova de dente, coelho da Páscoa, planta, regador, alicate, chocolate, fita adesiva e, por fim, uma bandeira e uma cadeira vazia).

Do ponto de vista sonoro, fizemos a transição de uma síntese granular para um tecno que estava sobreposto a um coral de Bach. Ao mesmo tempo, há uma paisagem sonora que remete ao som de água corrente, há sons de tosse e falas do inominável.

¹⁷ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=JZEIQV1wNtg>

Quanto à intertextualidade suscitada pelo título da peça, queríamos reforçar a força de contravenção do movimento tropicalista na canção brasileira. Movimento que bebe diretamente na experimentação musical da década de 50 no Brasil. Além de remeter aos versos da canção *Panis Et Circenses*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

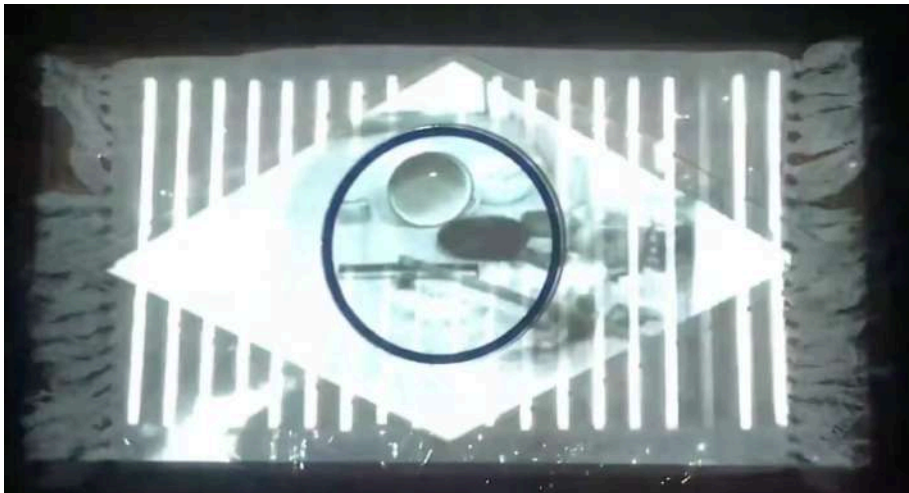
Mas as pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer



Na sala de jantar - 1



Na sala de jantar - 2



Na sala de jantar - 3



Na sala de jantar - 4

A transdução implicada nas duas peças anteriores não possui apenas um texto de partida, mas um conjunto de textos e, principalmente, uma estratégia interdiscursiva que põe em foco, sensivelmente, o conteúdo político.

No fim deste livrinho, vou comentar sobre uma questão que me parece ser pertinente para entender a tensão que existe entre a interpretação e a invenção: quais são os limites dos nossos textos de partidas e como eles enformam a nossa própria identidade. Na seção *contínuo de transduções* eu retomo essa questão.



Vou falar de mais duas peças para encerrar a apresentação das minhas transduções criativas: o espetáculo *corpo_camadas* (2022), realizado com o GruMa-Usp, e a bugiganga não acabada *Pêndulo de algodão*.

Quando comecei o doutorado, em 2019, tinha a doce ilusão de que iria realizar um espetáculo cênico-musical como objeto a ser avaliado no rito de defesa da tese. Ou seja, queria pôr em questão o próprio ato de defesa do doutorado, pois imaginava que a peça poderia ser apresentada em um Sesc ou em um teatro/espço fora da universidade. Haveria pelo menos duas ou três récitas e a banca faria sua arguição alí mesmo, logo após a última apresentação. Doce ilusão.

No último ano do doutorado, já meio descrente que conseguiria fazer algo nesse sentido, Silvio Ferraz me convidou para dirigir um semestre de práticas de criação com o GruMa. Entendi que poderia ser uma oportunidade para cumprir, nem que fosse em parte, o que havia me prometido no início do doutorado. Pensei em explorar um mesmo procedimento que só consegui adotar com mais força na peça CTPS (2017), que foi a hibridização de actantes de diferentes linguagens, uma espécie de transdução actancial. Não há nada de novo nesse processo. Na verdade, a hibridização das linguagens artísticas é um frisson atual que só perdeu foco recentemente para as questões atorais da enunciação, ou seja, para o que chamamos de questões identitárias de gênero e raça, o que demonstra que hoje as questões da enunciação estão mais fortes e visíveis do que há não muito tempo.

Os processos de hibridização ou de sincretismo de linguagens parecem ser mais bem empregados nos atos coletivos. O Coletivo Capim Novo sempre buscou esse ponto de partida. Além de deixar de lado barreiras que impunham o que era ou não “música de qualidade”, entendiamos que a música poderia assumir conscientemente a sua grande permeabilidade com as outras linguagens artísticas. Acho que o processo com o GruMa não foi diferente.

O GruMa é um grupo integrado por alunos do Departamento de Música da Universidade de São Paulo que explora procedimentos atuais de criação musical. Ele é coordenado pelos professores Eliane Tokeshi, Luis Afonso Montanha, Ricardo Bologna e Silvio Ferraz e, naquela altura, contava com Beatriz Rodrigues (violino), Christopher Alex (percussão), Lucas Raimundo (clarineta), Karine Viana (violino) e Samuel Takehara (violino). Para compor um contato com outras linguagens desde o primeiro momento do processo criativo, convidei Camille Laurent para lidar com luz e iluminação, Juliana Di Fiori Pondian para nos oferecer obras de poesia visual e Micael Antunes para compor a parte eletroacústica do espetáculo. Mais no fim do processo, chamamos também Lucia Esteves para atuar como videomaker na transmissão ao vivo da peça.

Todo processo de criação, que envolveu encontros, laboratórios, ensaios, imprevistos, montagem e realização do espetáculo, foi descrito em mais detalhes no artigo *Corpo_camadas: um relato criativo do GruMa*, que vai ser publicado em breve na Revista A Luz em Cena. Quero focar apenas na ideia de transdução que está

implicada nos contatos actanciais do processo criativo e que culminou na performance do *corpo_camadas*¹⁸.



corpo_camadas - 1

¹⁸ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jalbzMrvb1Y>

Entendo que o modo como podemos transduzir um actante singular, como um iluminador ou um compositor de música, em um actante sincretizado é reunir os actantes singulares no ato de criação. Quando Juliana di Fiori Pondian e a Camille Laurent fizeram seus laboratórios de criação com os integrantes do GruMa, havia um contágio inevitável entre dois modos de processar a invenção artística. Pode parecer simples em um primeiro momento, mas o pensamento implicado na cristalização histórica de cada papel actancial fica muito evidente nesses contatos. Ver o intérprete de música começar a compor uma luz do espetáculo a partir de uma ideia mais geral (ou mais figural) é se dar conta do processo de mesclagem actancial. É nesse sentido que o processo de invenção da performance *corpo_camadas* cumpriu um papel fundamental nesse fim de doutorado. Ele pode explicitar um procedimento composicional que vem ficando cada vez mais claro para mim ao longo dos anos.



corpo_camadas - 2

Falta o Pêndulo de algodão.



Pêndulo de algodão

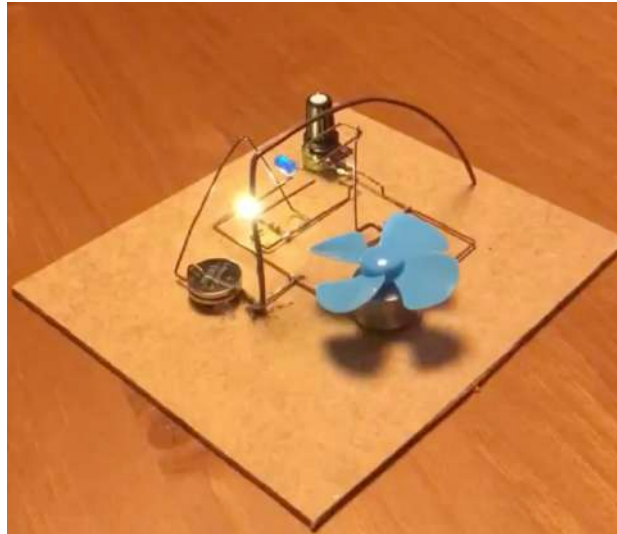
Minha relação com a tecnologia “moderna” é menos forte. Apesar de não ter uma dificuldade especial com o trato da coisa, acho que tenho uma certa resistência a compor no computador. Tive três experiências criando direto no computador: i) uma trilha para uma exposição de artes visuais, *De Amersfoort* (2018), que estreou na Kupsthal Kade de Amersfoort, na Holanda, e foi exposta também no Skissernas Museum em Lund na Suíça (2019) e no CCSP de São Paulo (2019); ii) a composição das faixas-recitações (2019) da tradução do sexto livro da Eneida de Virgílio, feita por Adriano Aprigliano; iii) e a trilha de um curta chamado *O vazio que atravessa* (2021), dirigido por Fernando Moreira. Todas as experiências foram boas, tirando o cansaço de ficar com o fone de ouvido por muito tempo. Mas ainda não parece ser a minha entrada no mundo das tecnologias. Foi aí que o universo da bugiganga surgiu como uma opção, não só criativa, mas também que pode suprir uma demanda técnica que se exige dos compositores, pesquisadores e professores de música atuais.

Fiz uma disciplina chamada “Python e Processing aplicados à programação criativa em música e artes digitais”, ministrada por José Henrique Padovani, Sérgio Freire e Rogério Vasconcelos, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no segundo semestre de 2021. Nesta disciplina, pude começar a explorar um caminho de aproximação com o mundo das bugigangas, principalmente pelo contato com a linguagem de programação do Python, pois ela é versátil o suficiente para ser utilizada em diversos projetos.

Na *Pêndulo de algodão*, tenho uma vontade de transduzir uma espécie de leveza figural e figurativa implicada no algodão. Acho que não cheguei nem perto disso

ainda. Pensei que a leveza poderia aparecer se o algodão se movesse, por isso a ideia do pêndulo. Com o movimento pendular eu poderia captar os sons de coisas penduradas no ramo de algodão e difundir em mini-caixinhas que estariam ao redor do objeto-peça. Mas minha realização técnica até o momento moveu mais os ventiladores do que o próprio algodão. Foi divertido. Enfim, falta mais processo ainda...processo que envolve prática técnica. Vamos ver.

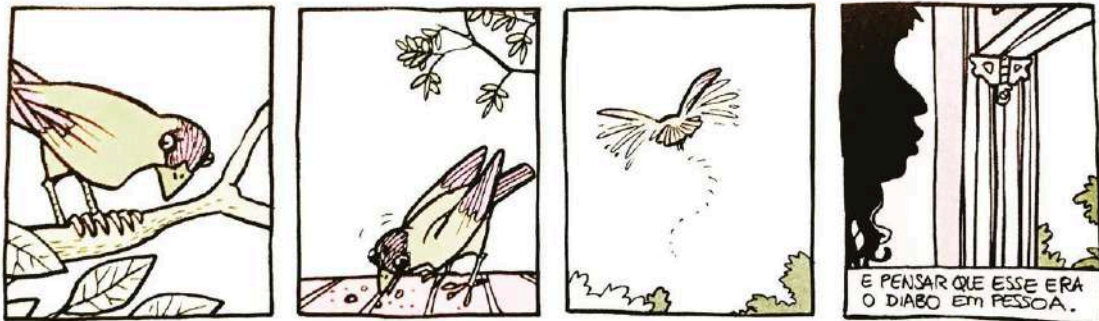
Abaixo deixei um autorretrato¹⁹ que fiz logo no começo da lida com as bugigangas.



autorretrato

¹⁹ Link : <https://www.instagram.com/p/CfdQEkiFDaVa15mj9CJDoun0NAYbCVXkzvOrn80/>

contínuo de transduções



Laerte Coutinho

Vou retomar a primeira citação que apresentei neste livrinho:

Meu nome é legião, porque somos muitos (Marcos, Cap. 5, V. 9)

Este mito bíblico traduz para mim um pensamento muito profundo que está ligado diretamente com o modo como lido com a tensão que há na relação entre interpretação e invenção. É uma pena que este mito tenha uma face figurativa ligada a axiologias tão marcadas na contraposição entre a figura do diabo e a de deus, reverberando questões morais e éticas relacionadas à religião. É por isso que trouxe um outra citação como contragolpe.

O diabo não há! É o que eu digo, se for...Existe é homem humano (Guimarães Rosa)

O mito de Marcos²⁰ conta a curtíssima história do exorcismo de um homem da região dos gerasenos. Este homem andava e vivia entre os sepulcros e colinas, vivia gritando e cortando-se com pedras. Ninguém tinha força para prendê-lo. Mesmo quando era acorrentado, conseguia romper as correntes e ferros que o amarravam. Uma força de muitos. Ao ver este homem, Jesus lhe diz:

– Saia deste homem, espírito imundo!

De joelhos à frente de Jesus, o homem diz:

– Que queres comigo, Jesus, Filho do Deus Altíssimo? Rogo-te por Deus que não me atormentes.

²⁰ Link: <https://www.bible.com/pt/bible/129/MRK.5.NVI>

- Qual é seu nome? Pergunta Jesus.
- Meu nome é legião, porque somos muitos.

O homem-legião pede, então, que Jesus lhe deixe apossar uma manada de porcos que estava na região. Jesus permite e a legião possui os porcos que, em seguida, atiram-se em um precipício em direção ao mar, afogando-se todos.

Depois do exorcismo, o povo da região fica amedrontado tanto com o homem que agora está são, vestido bem e em perfeito juízo, quanto com a história de suicídio dos porcos. Com isso, pedem a Jesus que saia da região. O homem, por sua vez, pede a Jesus que deixe segui-lo. Este não aceita, mas pede para que o homem espalhe a história de seu exorcismo.



O que quero tirar dessa mitologia cristã é a metamorfose do homem geraseno. Este que vai do homem-legião, um múltiplo, para um homem uno. Minha questão de fundo é: em que momento nos deixamos ser mais uno que múltiplo ou mais múltiplo que uno? Tenho impressão de que isso nos leva ao quanto mostramos ou camuflamos a transdução implicada na tensão que há entre interpretação e invenção.

É claro que para a crença cristã o uno triado é positivado na figura de um só deus e o múltiplo misturado é considerado uma profanação. Os evangélicos levam isso às últimas consequências e excluem inclusive os santos. Não é à toa que a legião de

demônios vá habitar o imundo dos porcos que, logo em seguida, dão cabo da própria vida. Há outras religiões em que a legião pode ser positivada, como é o caso do hinduísmo. Mas deixemos a axiologia de lado e vamos focar apenas na sintaxe do contínuo identitário que nos leva do uno ao múltiplo.

O que parece responder parte da nossa questão diz respeito à avaliação que, enquanto intérpretes, fazemos dos textos que experienciamos. A coesão da identidade, se mais una ou mais múltipla, é um simulacro que se mostra em graus

- quando o(s) texto(s) de partida são claramente visíveis no texto de chegada (mais múltipla)
- quando o(s) texto(s) de partida não são visíveis no texto de chegada (mais una)

Para responder a outra parte da nossa questão, podemos dizer que, enquanto inventores, optamos por partir de um *outro* que está nitidamente presente no processo criativo ou por partir do caldo de alteridades difusas que circunscreve o momento em que vivemos.

- quando optamos compor com limites claros no(s) o(s) texto(s) de partida (mais múltipla)
- quando optamos compor sem limites claros no(s) o(s) texto(s) de partida (mais una)

Quando Villa-Lobos deixa de ser outros (mais múltiplo) e se metamorfoseia em Villa-Lobos (mais uno)? A atual expressão “morte do autor (uno)” é um exemplo inverso que empurra o autor para o anonimato, como, por exemplo, as práticas de programação de computadores em que você pode montar um código com fragmentos de vários autores anônimos (múltiplos).

Nesse sentido, o tropicalismo²¹, que ainda parece reinar esteticamente no Brasil, nos coloca no centro da tensão entre o uno e o múltiplo. Há uma espécie de preferência pelo complexo e pelo neutro, ou seja, i) é uno pela forma como dispõe o múltiplo nitidamente visível; ii) é múltiplo pela proliferação do anonimato. De um lado, temos aquela identidade que explicita a porosidade com outros textos. De outro lado, temos aquela identidade anônima e una que a multidão desfruta. Em suma, estaríamos tratando de uma grande metamorfose extensa da identidade:

As metamorfoses acham-se sujeitas a duas grandes tensões: de um lado, há uma tendência ao \emptyset , ao despojamento, ao esvaziamento da forma, em direção ao nada; de outro, está a tendência ao 1, ao sobreinvestimento, à plenificação, à orientação para o tudo.²²

O ato de mostrar-se uno ou múltiplo coloca em jogo diretamente o mecanismo de transdução, de quanto mostramos ou camuflamos, conscientemente ou inconscientemente, o outro que vive e que projetamos no processo criativo. Parece que nem sempre sabemos quais são os nossos textos de partida ou quais são os conectores figurais que nos levam a enunciar, mas, mesmo assim, a legião não deixa de viver na base das invenções.

Nós somos muitos
Todos sozinhos
Andamos juntos pelos caminhos
Formamos todos a legião
(Paulo César Pinheiro)

²¹ Enquanto expressão estética brasileira herdeira do modernismo dos anos 20 cujas marcas são os i) experimentalismos, as ii) multiplicidades estéticas e as iii) sátiras e ironias.

²² Ignacio Assis Silva. *Metamorfose e figurativização*. (Editora Unesp, São Paulo, 1995, p. 33).