
Enunciação musical e seus modos de existência: Gisèle Brelet e Iannis Xenakis sob a ótica tensiva*

Gustavo Cardoso Boninⁱ

Resumo: Os atos musicais constituem modos de viver a música, cujos processos realizam e dinamizam os elementos de sistemas e culturas musicais diversas. Para tratarmos dos modos de existências de uma enunciação musical que dê conta da diversidade de manifestações de uma práxis sonoro-musical coletiva, aproximaremos, sob a ótica da abordagem tensiva, dois pensamentos sobre o *tempo musical*: o da musicóloga e esteticista francesa Gisèle Brelet e o do compositor grego Iannis Xenakis. Com Brelet, traremos a *síntese do ritmo*, ou a ideia de uma “prosódia geral” da música, e duas definições de *silêncio*. Com Xenakis, nos valeremos das suas *álgebras temporais* (*hors-temps*, *temporelle e en-temps*) para fazermos uma ligação com os *modos de existência* (virtualizado, atualizado, realizado e potencializado) tal como são pensados pela abordagem tensiva, desenvolvida por Jacques Fontanille e, principalmente, Claude Zilberberg. Por fim, apresentaremos três cenários de possíveis existências musicais da peça *Mycenae-Alpha* (1978) de Iannis Xenakis.

Palavras-chave: enunciação musical; modos de existência; Gisèle Brelet; Iannis Xenakis; abordagem tensiva.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.205932>. Grande parte deste artigo aparece pela primeira vez, com o título "Musical Enunciation: the modes of temporal existence in Iannis Xenakis", nos anais do Centenary International Symposium Xenakis 22: Lectures Workshops Concerts, 2022.

ⁱ Doutorando em Sonologia e Processos Criativos pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. Financiada pela Fapesp (Processo nº 2020/02326-4). E-mail: boningustavo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1070-623X>.

1. Sujeito musical

Um estudo sobre a enunciação musical costuma esbarrar na sumarização de conteúdo implicada nos encadeamentos sonoros da música. Parece que o nosso sujeito musical prefere não se revelar figurativamente, já que ele ou “a música, por assim dizer, ouviu o figural e, portanto, beneficiou-se da *suficiência do figural*” (ZILBERBERG, 1990, p. 39, tradução nossa)². Talvez por isso, antes de mergulhar nas projeções dêiticas (pessoa, tempo e espaço) do sujeito musical, valesse investir em outro nível de enunciação: o da prática musical.

Se assumirmos a visada do sujeito musical coletivo que vive tanto nas práticas artísticas como nas práticas reflexivas de música, sujeito que é fruto do conjunto de manifestações de uma *práxis sonoro-musical*, poderemos lidar com os seus actantes mais gerais, ou seja, com o compositor, o intérprete, o ouvinte e o pesquisador ou pensador de música, sendo este último todo e qualquer actante que produza um pensamento sobre a música e não só aqueles que estão sob as coerções da vida acadêmica. Assim, poderemos identificar facilmente os *atores musicais* (*Hermeto Pascoal, Villa-Lobos, Marisa Rezende*, etc.) que recobrem e podem ou não sincretizar os *actantes musicais* (compositor, intérprete, ouvinte e pesquisador).

A *presença musical* desses atores-actantes depende do modo como inventam a si mesmos a partir dos textos musicais mais canônicos (performance musical ao vivo, áudio musical, partitura e instrumento musical) e, eventualmente, em outros textos (entrevistas, rascunhos, diários, relatos, artigos, livros etc.) que podem ser predicados musicalmente a depender da *existência musical* focalizada. Veremos que a escolha de um cenário enunciativo específico pode modular as modalizações existenciais dos textos musicais, seja com o intuito de invenção-criação ou de interpretação-análise musical.

2. Possíveis musicais

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, grifos nossos, tradução nossa)³.

Para a existência musical, lidaremos com a tensão que há entre os processos e os sistemas de uma *práxis sonoro-musical*, respectivamente, formas

² “la musique s’est comme mise à l’écoute du figural et a bénéficié, de ce fait, de la *suffisance du figural*” (ZILBERBERG, 1990, p. 39, grifo do autor).

³ “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” (BRELET, 1946, p. 177).

sonoro-musicais *no tempo e fora do tempo*. Essa relação nos revelará programas narrativos de base e de uso da enunciação musical que colocam em jogo uma diversidade de textos musicais com seus diferentes *níveis de pertinência* (FONTANILLE, 2008; 2015). Textos que, a depender do cenário enunciativo em foco, serão modalizados como *realizados, atualizados, potencializados* ou que apontam para uma maior confirmação ou maior subversão dos possíveis musicais *virtualizados*. Vamos trazer a musicóloga Gisèle Brelet, uma das bases ⁴ fundamentais para o pensamento tensivo de Zilberberg, para falar da questão dos *possíveis musicais*.

Uma das bases fenomenológicas importantes de Brelet é o pensamento de Louis Lavelle (1883-1951), para quem deve noções fundamentais como *possível, presença, elã, presente eterno*, etc. Dessa influência, 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 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 (LAVELLE, 2019, p. 194).

Na realização em ato desses possíveis é que se dão as arbitrariedades e afinidades ⁵ sígnicas que são mais estabilizadas ou mais inovadoras para determinado conjunto de enunciações, no caso das formas sonoro-musicais, categorias de afinações, de alturas, de durações, de dinâmicas, timbrísticas, etc. E a arbitrariedade e a 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, grifos do autor).

⁴ Para mais detalhes sobre a influência de Brelet no pensamento de Zilberberg, vale procurar o artigo “Bases do pensamento tensivo” (2019a) de Luiz Tatit. Discutimos algumas noções musicológicas e filosóficas de Brelet em um artigo chamado “Gisèle Brelet e a existência enunciativa: invenção e interpretação musical” (2022), publicado nos anais do XXXII Congresso da ANPPOM.

⁵ Hjelmslev fala de uma “afinidade eletiva” (*Wahlverwandtschaften*): “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).

Assim, o *possível musical*, o excedente⁶ estético e estésico que acontece mesmo podendo não ter acontecido, depende dessa circularidade *arbitrária e afirm* operada pela enunciação musical que mobiliza dependências tanto entre formas e substâncias sonoras e musicais, como na semiose resultante da articulação de conteúdo e expressão musicais nos diferentes níveis de pertinência textual.

Os estudos sobre os sistemas e processos musicais possuem pontos de vista muito diversos na musicologia *lato sensu*, cuja marca identitária mais evidente é a interdisciplinaridade. Optamos por trazer uma mescla de três visadas que nos levarão a pensar nos movimentos que articulam o conjunto 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 Gisèle Brelet; ii) as *álgebras temporais* do compositor grego Iannis Xenakis; e iii) os *modos de existência* da abordagem tensiva.

3. O ritmo e os silêncios de Brelet

Brelet também tem 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), 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 nossa)⁷.

Para produzir esse primeiro ato de presença e liberdade enunciativa manifestado pela voz, Brelet diz que se extraiu dos sons naturais o *som-voz*, extração que o isola enquanto signo de presença ao invés de um signo de referência a 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 signico: caso contrário, o próprio som nunca teria sido reproduzido pela voz; seu mecanismo nunca teria sido

⁶ “os valores estéticos, *ascendentes*, afirmam-se como um excedente de sentido” (GREIMAS, 2002, p. 80, grifo nosso).

⁷ “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” (BRELET, 1949, p. 400).

conhecido; sua *significação* teria sido eternamente escondida de nós (BRELET, 1949, p. 400, tradução nossa)⁸.

A concepção de signo de Brelet se aproxima certas vezes da ideia de referencialidade ou mimetização dos “objetos” do realismo ingênuo. 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 *significação*, *atributo espiritual*, *pensamento musical*, *presença musical* etc. 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 ou *triagem* 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 ênfase que dá à expressão musical e a sua 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 da perspectiva na pintura (BRELET, 1949, p. 66, tradução nossa)⁹.

Não há novidade nesse pensamento e entendemos que há uma peculiaridade na formação de sentido das manifestações musicais, característica bastante comentada nas reflexões sobre música. Enquanto de um lado temos a dominância do plano de expressão sonoro-musical que explicita plenamente suas grandezas figurativas e figurais, temos, de outro lado, o caráter implícito, aberto e latente da figuratividade em razão do caráter explícito da figuralidade no conteúdo musicalmente manifestado. Disso resulta que o enunciatário terá mais liberdade interpretativa para preencher, por catálise, as lacunas figurativas do conteúdo musicalmente manifestado. A segunda extração de Brelet, que opera uma espécie de filtro no *som-voz*, é uma *triagem da triagem* que confirma essa peculiaridade da semiose musical. Porém, o que mais nos interessa no mito de morfogênese musical de Brelet é que haveria, desde o primeiro gesto musical, uma invenção de *presença e intencionalidade*: nasce não só o som musical, mas o *sujeito musical* imanente ao som musical. E essa presença tem sua significação dominante, tendo em vista que o conjunto dos campos sensório-motores estão

⁸ “Pour produire un son qui devienne un signe de présence, il a fallu *extraire*, en quelque sorte, ausein 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” (BRELET, 1949, p. 400, grifos da autora).

⁹ “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” (BRELET, 1949, p. 66).

sempre ativos nos atos perceptivos, a partir das discretizações ou *descontinuidades* formais que fazem das substâncias do *contínuo sonoro*.

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 e escalas musicais, vamos lidar com o que Brelet chama de “essência espiritual do ritmo” (BRELET, 1949, p. 259) e nos encaminhar rapidamente para os 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 eurritmia 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)¹⁰.

O caráter da escrita de Brelet costuma ter um tom grandioso que acaba, muitas vezes, camuflando a clareza sintética do seu pensamento. Além de buscar uma desbiologização da morfogênese rítmica, que pode condicionar o nascimento das discretizações durativas da superfície sonora ao pulsar do coração ou ao fluxo da respiração, a autora procura explicitar que “o ritmo implica uma atividade sintética e livre do espírito: a estrutura rítmica, é uma síntese temporal” (BRELET, 1949, p. 259, tradução nossa)¹¹. Essa síntese temporal aponta para uma categoria *fora do tempo* pertencente ao sistema musical coletivo que se organiza como uma grande “prosódia geral”: [$\langle \rangle$] “uma grande prótase [*levé*] e uma grande apódose [*posé*]” (BRELET, 1949, p. 284). Brelet parte de um livro 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 *movimento livre* que não está subordinado à alternância figurativa e explícita dos tempos fortes e dos tempos fracos do plano de expressão musical, pois o

ritmo não é uma questão de intensidade [pulsos fortes e fracos]. 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

¹⁰ “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” (BRELET, 1949, p. 259).

¹¹ “le rythme implique une activité synthétique et libre de l’esprit : la structure rythmique, c’est une synthèse temporelle” (BRELET, 1949, p. 259).

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 e grifos do autor)¹².

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 (BRELET, 1949, p. 284-285, tradução nossa e grifos da autora)¹³.

A relação entre as duas direções *ascendente* e *descendente* do movimento rítmico – [*< >*] *subir e descender* – compõe o que Brelet chama de *forma fundamental do ritmo* a partir da relação entre *elãs* (impulsos para os picos) e *repousos* (impulsos para os relaxamentos), estes que não se opõem, mas se entrelaçam e inventam camadas rítmicas sobrepostas 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 nossos actantes musicais.

Apesar de bastante abstrato, esse pensamento aspectual sobre o movimento rítmico 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 musicais (altura, duração e intensidade) ou *quase-figuras* (CARMO JUNIOR, 2007) 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 esse raciocínio, Berry 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

¹² “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’en chassent les unes dans les autres et se complètent mutuellement pour arriver à l’unité totale” (GAJARD, 1944, p. 10).

¹³ “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” (BRELET, 1949, p. 284-285).

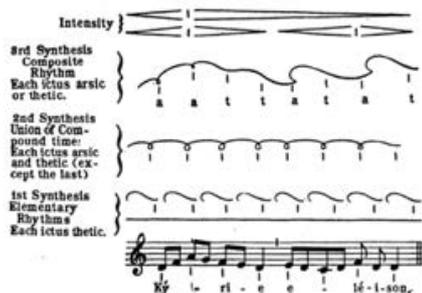
esquemas tensivos de Zilberberg e dos escritos de Luiz Tatit. Saussure (1916, p. 64-71) vai dizer que podemos analisar as discretizações silábicas a partir de dois constituintes, implosões (>) e explosões (<), que, relacionando-se, nos dariam os limites: **i) fronteiras silábicas**, o grupo implosivo-explosivo (>|<) e **ii) efeito de ponto vocálico**, grupo implosivo-explosivo (<'>); e os **limiares**: 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<i>d<...), mas pode também operar como consoante em “piegas” (p<i<e>g<...), 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<o>r>t<a>), que perfaz a gradação contrária em direção ao fechamento máximo. Foram essas micro-orientações indicadas pelos 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, grifos do autor).

As análises do ritmo gregoriano, feitas por Dom Gajard¹⁴, se aproximam dessa proposta de silabação de Saussure e acreditamos que a “essência espiritual do ritmo” de Brelet pode servir para toda *espessura de figuras* (figurativo ↔ figural) de qualquer obra musical, seja mais recente ou mais antiga.

Implosões e explosões, *levé* e *posé* ou *elã* e *repousos* para Brelet, *ascendências* e *descendências* para Zilberberg, são vetores rítmicos mínimos que orientam, a partir dos traços aspectuais da *continuidade* e da *descontinuidade*, nossas lembranças e esperas, respectivamente, uma memória retrospectiva [←] e uma memória prospectiva [→] (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 126). Esse campo de lembranças e expectativas rítmicas e aspectuais, existe no ato perceptivo

¹⁴ Em *Notions sur la rythmique grégorienne*, Dom Gajard (1944, p. 33) compõe “curvas essenciais” que se vale de três sínteses estratificadas do ritmo: i) ritmo elementar ii) tempo composto e iii) ritmo composto:



a partir do *ritmo elementar* [$\langle \rangle$] que está virtualmente latente no que Brelet irá chamar de silêncio “pleno” ou “cheio”, este 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 nossa)¹⁵.

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 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, 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)¹⁶.

No artigo “Musique et silence” (1946), Brelet, antes mesmo da sua tese sobre o *tempo musical* (1949), compõe uma síntese muito bem-acabada do que será seu entendimento sobre a existência musical. Brelet fala da presença de um *silêncio “vazio” e explícito* da superfície figurativa, ligado à perfectividade do fim das frases musicais que, por sua vez, nascem e retornam de um *silêncio “pleno” e implícito* de profundidade figural que está subjacente a toda obra musical. É esse silêncio *pleno* que produz *esperas* a partir das possibilidades musicais estabilizadas e transformadas pela práxis sonoro-musical que, por sua vez, 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

¹⁵ “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” (BRELET, 1946, p. 170).

¹⁶ “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 continuelle 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” (BRELET, 1946, p. 170-171).

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, tradução nossa)¹⁷.

O que nos parece fundamental no pensamento de Brelet é que os possíveis musicais, como, por exemplo, a forma fundamental do ritmo – *subir e descender, elãs e repousos* [$< >$] – possuem uma existência *fora do tempo*, enquanto categoria paradigmática do sistema musical, mas também *no tempo*, enquanto categoria sintagmática do processo musical, ou seja, o *silêncio pleno* e implícito aponta tanto para uma ausência presentificada subjacente às obras musicais, como para os vestígios paradigmáticos de uma ausência ausente, como dirá Zilberberg: “o paradigmático é apenas um vestígio” (2011, p. 13). 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 operacionalizável das existências musicais.

4. As álgebras temporais de Xenakis

As ideias sobre o *tempo musical* de Xenakis se ligam diretamente à existência musical e estão mais bem apresentadas em três escritos: “Trois pôles de condensation” (1962), “Vers une métamusique” (1967) e “Sur le temps” (1988)¹⁸. 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” (1967), ele chega a apresentar hierarquias com níveis bem definidos no campo das alturas musicais dos sistemas da Música Antiga e da Música Bizantina. Nesse primeiro momento, o autor se liga predominantemente à ideia de que a enunciação musical é o ato de colocação de um dado *sistema* em uso, em *processo* (BENVENISTE, 1966; GREIMAS; COURTÉS, 2008; FIORIN, 1999).

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. No entanto, o autor inverte o

¹⁷ “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 œuvre, l’espace sonore s’interrompt : car il ne doit plus relier mais séparer. Ainsi se réalise un silence vide que ne soutient plus un espace sonore virtuel – afin que la mélodie qui s’éteint puisse s’achever et se refermer sur elle-même” (BRELET, 1946, p. 171).

¹⁸ Há outras aparições menos marcadas, como no artigo *La voie de la recherche et de la question*, de 1965.

encadeamento das suas *álgebras temporais*: ao invés de ir do *sistema* ao *processo*, vai do *processo* ao *sistema*, passando assim a dar mais ênfase às questões da memória. Vamos entender como isso se dá e, ao mesmo tempo, apresentar suas permeabilidades com os modos de existência previstos pela abordagem tensiva.

Como declinação direta das modulações da *profundidade* da presença (plenitude realizada, falta atualizada, inatividade 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; 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; 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 (2009).

A lei estocástica, que procura calcular a probabilidade de um evento acontecer depois de um outro evento, 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)¹⁹. Na mesma direção, Hjelmslev dirá que “a todo *processo* corresponde um *sistema* que permite analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas” (HJELMSLEV, 2009, p. 8, grifos do autor). Apesar de os objetivos pragmáticos dos autores serem opostos, um em direção à invenção e criação, e outro à interpretação e análise, ambos estão em busca das *correlações* mínimas que compõem as dependências ou funções de um dado *sistema* virtual que podem ser apreendidas pelas *relações* contidas em um *processo* realizado.

Para nossos atores e actantes musicais, é corriqueiro falar sobre as estruturas ou os sistemas musicais que edificam a linguagem musical como um todo, sejam sistemas *naturais*, frutos de uma 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

¹⁹ “basée sur un nombre minimum de contraintes logiques, un nombre minimum de relations entre les événements sonores” (XENAKIS, 1971, p. 31).

sons e, por consequência, reforjar uma estrutura polifônica, pura, é claro, mas ultrapassada” (1971, p. 28, tradução nossa)²⁰. Com isso, Xenakis, na época de “Trois pôles 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 etc.

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 encadeia as suas álgebras temporais. A transformação que acreditamos ser de fato relevante é a diferença entre duas direções (existenciais) que a álgebra *temporelle* conduz para fazer interagir o *hors-temps* (sistema) com o *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 e realizar *en-temps* os esquemas mínimos do sistema musical. Xenakis diz 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 nossa e grifos do autor)²¹. Em “Trois pôles de condensation” (1962), o compositor propõe 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*.

²⁰ “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” (XENAKIS, 1971, p. 28).

²¹ “[...] une mélodie ou un accord sur une gamme donnée sont faits de relations de la catégorie hors-temps avec la catégorie temporelle” (XENAKIS, 1971, p. 42).

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 e grifos do autor)²².

A segunda direção é mais presente em “Sur le temps” (1988). Na tentativa de axiomatizar estruturas *temporelles* fora do tempo, Xenakis parte da força primordial da percepção temporal: a separabilidade (ou o corte, 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 perceptível, 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, 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 nossa e grifos do autor)²³.

É a partir desse modo bidirecional de pensar a categoria *temporelle* que os eventos *en-temps* passam a ser acontecimentos complexos que podem ser

²² “a) Ainsi une composition musicale peut être vue d’abord sous l’angle d’opérations et relations 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*” (XENAKIS, 1971, p. 36-37).

²³ “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 les dits pas. 5. Il y a deux orientations possibles dans les itérations, une par accumulation des pas, l’autre par dé-accumulation” (XENAKIS, 1994, p. 101-102).

inventados e criados (1ª direção) ou interpretados e 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.

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

5. A ilusão cíclica da existência

Há uma característica muito comum nos modos de existência das artes quando um dos seus textos é uma performance realizada ao vivo: a sua segmentação e a sua intrínseca coletividade. Ou seja, as artes performáticas possuem actantes que atuam em 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. Traremos o programa narrativo de base que compõe a forma cíclica do cenário existencial geral que se ancora na enunciação em ato do enunciador-musicista (compositor+intérprete) com o enunciatário-ouvinte. Depois, poderemos segmentar as etapas existenciais e entendê-las como programas narrativos de uso, estes que correspondem a cenários existenciais internos: etapas de criação, de montagem, de interpretação, de performance, de escuta etc.

Para um exemplo simples, tomemos a *performance musical ao vivo* de um conjunto instrumental qualquer como um texto musical realizado, tendo em vista a presença canônica de atores particulares que recobrem cada um dos papéis enunciativos dos actantes compositor, intérprete e ouvinte. Na narrativização cíclica da enunciação, ou nas duas direções que a álgebra *temporelle* mobiliza, o compositor costuma *atualizar* (*temporellement*) em *partitura* ou representação gráfica qualquer um conjunto de grandezas musicais de um sistema *virtualizado* que possui maior ou menor estabilização operada pela práxis sonoro-musical. As grandezas da partitura serão interpretadas, “traduzidas” e *realizadas* sonoramente pelo intérprete para ouvintes em um ato performático. Na realização (*en-temps*) da *performance ao vivo* é que podemos falar com mais clareza da relação entre enunciador-musicista e enunciatário-ouvinte em ato: as figuras musicais são postas em memória pelo sujeito musical na etapa de *potencialização* (*temporelle*) que retroalimenta o sistema musical, ou como diz

Xenakis: “são instantaneamente içados para *hors-temps* por seu traço em nossa memória” (1994, p. 102, tradução nossa)²⁴.

Essa ciclicidade canônica da existência musical, que acreditamos ser pacífica para a musicologia em geral, sofre uma sintetização em duas práticas musicais que também são bem estabilizadas na enunciação musical: a *improvisação* e a *música acusmática*. Ambas produzem uma emancipação dos seus respectivos actantes: intérprete e compositor. De um lado, o improvisador-intérprete se vale do seu instrumento musical para fazer a passagem direta do sistema ao processo sem a intermediação do compositor, é comum dizer que ele toca e compõe em ato; de outro lado, o compositor de música acusmática se vale do computador+difusores, enquanto instrumento musical, para transportar sua composição e interpretação sonora diretamente à realização sem que haja uma intermediação de intérpretes. É importante dizer que as práticas mais “puras” de improvisação e composição acusmática sincretizam as funções actanciais do compositor e intérprete, superpondo uma na 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, o improvisador e o compositor acusmático prescindem dessas duas etapas existenciais e atualizam e realizam as figuras musicais sozinhos.

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:

i) a temporalidade perceptiva, sob a ótica tensiva, diz respeito à percepção sensível e inteligível no fluxo do tempo fenomenológico, ou seja, à experiência *vivida* das relações que se dão entre os acontecimentos sonoros e musicais *en-temps*. Diferentemente, o encadeamento existencial diz respeito, nessa proposta, à sequencialização e segmentação cíclica e coletiva do percurso de transformação elementar da existência musical (Fig. 1):

²⁴ “sont instantanément hissés hors le temps grâce à leur trace dans notre mémoire” (XENAKIS, 1994, p. 102).

Figura 1: 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; ZILBERBERG, 2001; ZILBERBERG, 2011) é compreender que os esquemas paradigmáticos que estruturam um sistema puro (virtual) são como se fossem vestígios, fósseis ou fotografias de uma memória coletiva.

Com isso, 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; 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 pela práxis sonoro-musical que é operado dinamicamente a todo momento pela memória coletiva dos usos. Isso nos conecta ao *silêncio “pleno” e implícito* de Brelet que está subjacente em 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 musical. É a partir dessa camada silenciosa subjacente na obra musical que se criam as lembranças e esperas no campo de presença perceptiva do sujeito musical, sejam de esquemas da enunciação musical (presença e existência dos atores e actantes musicais), sejam de categorias de figuras musicais de expressão e de conteúdo.

Neste ponto há uma virada essencial. Se tomarmos as categorias temporais discutidas por Xenakis sob a base tensiva, temos que assumir que

hors-temps possui não só uma bifurcação entre *virtual* e *virtualizado*, o que implica na diferença entre os vestígios paradigmáticos de um *ur-sistema* da linguagem musical e as operações paradigmáticas advindas do uso nas distintas culturas musicais, como também uma certa dinamicidade sistêmica que diz respeito às variações e mudanças decorrentes das relações que se dão entre os acontecimentos sonoros realizados *en-temps*. Em suma, esse ponto de vista não 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, pois é ela quem põe em curso o ciclo ou o *devoir* existencial dos sujeitos musicais.

Por fim, resta indicarmos que as flechas curvas da Figura 1 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; 1988). Essas direções ou operações ajudam a desenhar as *transformações elementares* da existência proposta pela abordagem tensiva e constituem, em concordância com a *forma “prosódica” elementar do ritmo* de Brelet, uma espécie de “sintaxe-prosódica”²⁵ da existência (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 135):

- | prótase | < > | apódose |
|---|-----|------------------------|
| do sistema ao processo | | do processo ao sistema |
| 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 potencial; | | |
| - Potencialização → Virtualização [Pot. → Virt.] descreve o desaparecimento de uma forma (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 186). | | |

Se o objetivo de uma investigação for o de descrever o cenário interno de um processo composicional, estaríamos no âmbito da *emergência* [Virt. → At.]

²⁵ Luiz Tatit vem marcando há um tempo o gesto de *prosodização do conteúdo* encampado pela abordagem tensiva. Os próprios autores marcam que “determinadas propostas recentes visam a aprofundar tanto quanto possível a hipótese de uma prosodização do conteúdo” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 151).

de uma forma musical, etapa canonicamente encadeada pelo actante compositor e muitas vezes concretizada materialmente a partir de uma representação gráfica e visual qualquer. O estudo sobre as escolhas interpretativas de uma partitura já atualizada diz respeito ao *aparecimento* [*At.* → *Real.*] e a realização sonora propriamente dita. Esta etapa é operada canonicamente pelo actante intérprete que age tal como Renata Mancini (2020) define o papel dos tradutores, pois ele interpreta 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 dos actantes implicados (enunciador-musicista (compositor+intérprete) e enunciatário-ouvinte) 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 *átona* e assim podemos diferenciar uma memória de maior ou de menor tonicidade sensível. Na memória tônica, a surpresa subverte uma, algumas ou todas as características mnésicas de um sistema musical. Na átona, algumas ou todas as características mnésicas de um sistema musical são confirmadas. É nessa etapa que se estudam 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 é que podemos estudar as mudanças e variações sistêmicas da linguagem musical.

Assim, temos um primeiro modelo de encadeamento da existência musical que é operado por uma práxis sonoro-musical que se insere em um encadeamento vivido coletivamente. 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.

6. Cenários musicais

Para exemplificar, vamos apresentar a obra *Mycenae-Alpha* (1978) (Fig. 2), de Xenakis, composta no UPIC ²⁶ (Fig. 3). Traremos alguns cenários enunciativos que modulam diferentemente a existência musical. Primeiro, precisamos focalizar o que tomaremos como ato musical realizado em questão. Depois, definimos as outras etapas 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, pois dependemos exclusivamente do que tomamos como texto musical realizado.

Figura 2: UPIC e Iannis Xenakis.



Fonte: XENAKIS (1977).

²⁶ O UPIC (Unité Polyagogique Informatique CEMAMu) é um dispositivo para se “desenhar” partituras. Ele foi desenvolvido por Xenakis e pelo *Centre d'Études 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.

Figura 3: 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;

Os três cenários acima levam em conta experiências diferentes dos actantes e atores musicais que são assumidas como a manifestação musical em foco. Depois de selecionar qual é nosso texto realizado *en-temps*, 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 e transformam os *possíveis* do sistema da enunciação musical.

- 1) O primeiro cenário é o mais canônico e diz respeito às práticas de performance ao vivo que possuem figuras musicais e cênicas. A sintagmatização da sua cena predicativa pressupõe ao menos: i) um concerto/show/apresentação em um dia, hora e lugar específicos com configurações específicas (palco italiano, de arena, hall de hotel, porão de bar etc.); ii) uma segmentação das etapas da experiência em preparação e montagem dos musicistas, chegada dos ouvintes, **execução da peça**, saída dos ouvintes, desmontagem dos musicistas e entre outras etapas internas. Para descrevermos essa prática que coloca em foco a enunciação em ato entre musicista e ouvinte, precisamos refazer as etapas existenciais (programas de uso) e pregar os possíveis textos musicais 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 desenhada 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 parcial 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*).

Se focalizarmos na etapa da [*At.* → *Real.*], temos um **compositor**+intérprete que é recoberto e sincretizado actancialmente por Xenakis. Aqui, teremos que lidar com os modos como ele irá interpretar as figuras musicais da *partitura atualizada* e, a partir de um contato mais próximo ou afastado com o computador+difusor, realizar-se sonoramente em uma *performance musical ao vivo*. Podemos ter diversas questões nessa etapa focalizada, por exemplo: questões ligadas ao modo como Xenakis programará o computador para interpretar e realizar as representações gráficas da partitura atualizada; questões envolvendo a relação entre computador e difusores, assim como as qualidades e tipo dos difusores; questões envolvendo o projeto de difusão sonora no espaço da performance ao vivo; questões envolvendo a lutheria do instrumento musical (da invenção do software à fabricação de difusores específicos) e etc. Cabe aos musicistas e pesquisadores de música filtrarem as questões importantes para os seus objetivos.

- 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. Assim, cada uma das possíveis cenas predicativas possui sintagmatizações específicas em que programações e imprevistos os mais diversos irão influenciar a enunciação em ato entre musicista e ouvinte.

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 desenhada 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 virtualizado*).

Um foco particularmente interessante no segundo cenário é a própria enunciação em ato, 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, tipo os antigos da Philips, enquanto caminha pela rua. 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. Nessa etapa da [*Real.* → *Pot.*], teríamos também questões relacionadas às diversas qualidades polissensoriais dos diferentes difusores de áudio; questões que envolveriam as estratégias implicadas no modo como o ouvinte seleciona os áudios que vai escutar; 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*²⁷, que possuem foco tanto nas figuras sonoro-musicais como nas figuras visuais da representação gráfico-musical (os *grafemas* das partituras). A sintagmatização da sua 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 fluida e pode abrir diversos caminhos de invenção e interpretação.

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 “copista-videomaker” realiza um 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*).

²⁷ Um exemplo de canal brasileiro bastante conhecido de vídeo-partitura 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.

Nesse cenário, o mais interessante são as questões relativas ao surgimento e à nova ênfase do que chamamos, sem nome melhor, de actante *copista-videomaker*. No caso do score follower da *Mycenae-Alpha*²⁸, temos um ator específico, o Ryan Power, que publicou o *vídeo-partitura* no seu canal do Youtube em julho de 2022, 44 anos depois da composição de Xenakis. 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 à *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, 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 musical ao vivo*. Agora, com os vídeos-partituras, aqueles atores que costumam recobrir apenas 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 existência de uma pequena variação ou transformação na dinâmica de dominâncias das presenças no sistema da enunciação musical, tendo em vista a nova ênfase que se dá ao *copista-videomaker* e a existência realizada do vídeo-partitura.

É evidente que não tratamos dos detalhes dos três cenários que trouxemos. Cada pesquisador de música, e mesmo os outros actantes musicais, podem pôr luz em lugares e questões existenciais os mais diversos. As questões que podem surgir em cada etapa desses três cenários serão diferentes a depender do foco da análise ou criação. Podem surgir questões relativas à ergonomia e idiomatismos do instrumento UPIC; aos modos como Xenakis desenhou a *Mycenae-Alpha*; às limitações e expansões gráficas no ato de atualização das figuras musicais que o UPIC promove etc. O importante é que, a partir desses cenários, temos a oportunidade de falar de uma espécie de *fractalidade* da existência musical. Pois, a depender do que tomamos como prática e texto musical realizado, poderemos revelar as etapas que compõem a sua existência musical, depreendendo do todo (programa de base) e das partes

²⁸ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=a7EtqxHsJ9E>.

(programas de uso) as diversas questões que entram em jogo naquela enunciação musical em foco.

7. Da variedade existencial

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 una” (SOURIAU, 2020, p. 7). Com o que apresentamos neste artigo, 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). ●

Referências

- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Nova Iorque: Dover Publications, 1987.
- BONIN, Gustavo. Gisèle Brelet e a existência enunciativa: invenção e interpretação musical. *Anais do XXXII Congresso da ANPPOM*. Natal, 2022.
- BRELET, Gisèle. Musique et silence. *Revue Musicale*, Paris, v. 22, n. 200, p. 169-181, 1946.
- BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une nouvelle de la musique*. Vol. 1. Paris: PUF, 1949.
- CARMO, José Roberto. *Melodia e Prosódia: um modelo para interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. 2007. 192 f. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2007.tde-12112007-141109>. Acesso em: 26 fev. 2023.
- FERRAZ, Sílvio. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX. In: NASCIMENTO, Guilherme; ZILLE, José Antônio Baêta; CANESSO, Roger (org.). *A música dos séculos XX e XXI*. Barbacena: EdUEMG, 2014. p. 86-104.

- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.
- FONTANILLE, Jacques. *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires, 2015.
- GAJARD, Dom Joseph. *Notions sur la rythmiques grégorienne*. Paris: Desclee & Cia, 1944.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. 7 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LAVELLE, Louis. *Do Ser: dialética do eterno presente*. São Paulo: É Realizações Editora, v. 1, 2019.
- MANCINI, Renata. A tradução enquanto processo. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 14-33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p14>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- SOURIAU, Étienne. *Diferentes modos de existência*. São Paulo: N-1 edições, 2020.
- TATIT, Luiz. Bases do pensamento tensivo. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 15, p. 11-26, 2019a. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.156045>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- TATIT, Luiz. Musicalisation de la sémiotique. *Actes Sémiotiques*, Paris, n. 122, 2019b. Disponível em: <https://doi.org/10.25965/as.6281>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- TATIT, Luiz. *Passos da semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019c.
- XENAKIS, Iannis. Trois pôles de condensation. In: XENAKIS, Iannis. *Musique Architecture*. Tournai: Casterman, 1971.
- XENAKIS, Iannis. Vers une métamusique. *La Nef*, v. 29, n. 1, p. 117-140, 1967.
- XENAKIS, Iannis. Sur le temps. In: XENAKIS, Iannis. *Écrits*. Paris: L'Arche, 1994.
- ZILBERBERG, Claude. Relativité du rythme. *Protée*, Paris, v. 18, n. 1, p. 37-46, 1990.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Musical enunciation and its modes of existence: Gisèle Brelet and Iannis Xenakis under a tensive approach

 BONIN, Gustavo Cardoso

Abstract: Musical acts constitute modes of living music, whose processes realize and dynamize the elements of diverse musical systems and cultures. To deal with the modes of existence of a musical enunciation that accounts for the diversity of manifestations of a collective sonorous-musical praxis, we will approximate, under the viewpoint of the tensive approach, two thoughts about *musical time*: that of the French musicologist and aestheticist Gisèle Brelet and that of the Greek composer Iannis Xenakis. With Brelet, we will bring the *synthesis of rhythm*, or the idea of a "general prosody" of music, and two definitions of *silence*. With Xenakis, we will make use of his *temporal algebras* (hors-temps, temporelle and en-temps) to make a connection with the *modes of existence* (virtualized, actualized, realized and potentialized) as they are thought by the tensive approach, developed by Jacques Fontanille and, mainly, Claude Zilberberg. Finally, we will present three scenarios of possible musical existences from the piece Mycenae-Alpha (1978) by Iannis Xenakis.

Keywords: musical enunciation; modes of existence; Gisèle Brelet; Iannis Xenakis; tensive approach.

Como citar este artigo

BONIN, Gustavo Cardoso. Enunciação musical e seus modos de existência: Gisèle Brelet e Iannis Xenakis sob a ótica tensiva. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 1. São Paulo, abril de 2023. p. 81-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

BONIN, Gustavo Cardoso. Enunciação musical e seus modos de existência: Gisèle Brelet e Iannis Xenakis sob a ótica tensiva. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 1. São Paulo, April 2023. p. 81-106. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 08/07/2022.

Data de aprovação do artigo: 22/12/2022.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

