

Gisèle Brelet e a existência enunciativa: invenção e interpretação musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Gustavo Bonin
Universidade de São Paulo
boningustavo@gmail.com

Resumo. Este artigo inaugura a divulgação de uma pesquisa mais extensa sobre a produção da musicóloga, esteticista e filósofa francesa Gisèle Brelet. Inspirados pela forte ressonância que as obras da autora tiveram na produção de Claude Zilberberg, principal autor da abordagem tensiva da semiótica discursiva, partimos da ideia de uma *enunciação musical* para propor um modo de compreender a existência enunciativa da invenção e interpretação musicais. Exploramos a diferença entre um imperativo “empírico” e outro “formal”, proposta por Brelet, a partir do ponto de vista das substâncias ou das formas sonoras e musicais.

Palavras-chave. Gisèle Brelet, Criação musical, Interpretação musical, Enunciação musical, Estética musical.

Title. Gisèle Brelet and enunciative existence: musical invention and interpretation

Abstract. This article introduces the diffusion of a more extensive research on the production of the French musicologist, aesthetician and philosopher Gisèle Brelet. Inspired by the strong resonance that the author's works had in the production of Claude Zilberberg, the main author of the tensive approach to discourse semiotics, we start from the idea of a *musical enunciation* to propose a way of understanding the enunciative existence of musical invention and interpretation. We explore the difference between an "empirical" and a "formal" imperative, proposed by Brelet, from the point of view of sound and musical substances or forms.

Keywords. Gisèle Brelet, Musical invention, Musical interpretation, Musical enunciation, Music aesthetic.

1. Ilustre desconhecida

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, este largamente lido no Brasil, Ivo Supičić, Susanne Langer¹, Igor Stravinsky, dentre muitos outros. Desconhecida porque as propostas da musicóloga, esteticista, filósofa e pianista francesa parecem não ter suscitado estudos e desdobramentos mais consistentes.

¹ 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)

Benjamin McBrayer (2017) recolheu em sua tese² 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 bases³ 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 profundamente se valeu das ideias de Brelet para fundamentar seu ponto de vista semiótico.

Além do semioticista francês, talvez haja, no campo da criação musical, um caminho velado nos estudos sobre o *tempo musical* que se inicia a partir da influência⁴ que autora gerou

² MacBrayer defende a tese em filosofia *Mapping mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of Music in post-World War II France* (2017), na Universidade de Pittsburg.

³ Ver o artigo *Bases do pensamento tensivo* (2019b) de Luiz Tatit.

⁴ 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

em Igor Stravinsky e Olivier Messiaen. No entanto, para termos certeza dessa influência, até então velada, seria necessário outro percurso de pesquisa.

De nossa parte, queremos iniciar neste artigo a divulgação de um estudo das propostas de Gisèle Brelet com vias de aplicação no campo musical, tanto nas práticas de pesquisa como nas de criação, principalmente a partir da “musicalização”⁵ que Zilberberg (2011) opera na semiótica discursiva. Para lidar aqui com as questões da invenção e interpretação musicais com base em uma *enunciação musical* geral, que se inspira em Brelet, apresentaremos sob a ótica tensiva as propostas do primeiro livro da autora: *Esthétique e création musical* (1947).

2. Duração musical

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, mas não só. Brelet apresenta algumas 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, pois queremos que as ideias da autora se tornem aplicáveis no ambiente musical. Dessa maneira, a proposta servirá apenas como uma entrada difusa nas ideias musicológicas-filosóficas da autora para, com a ajuda da semiótica, propor modos de aplicação analítica e criativa:

1. *Duração musical*: inspirada na *duração psicológica e vivida* de Bergson e na proposta de uma *metafísica imanente*⁶ 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 grandezas sonoras e musicais imanentes às obras musicais. No entanto, Brelet e Bergson divergem⁷ no modo de compreender como o *ser*, respectivamente, se desprende/é criado ou é vivido na

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.

⁵ Para compreender a “musicalização” operada por Claude Zilberberg, ver o artigo *Musicalisation de la sémiotique* de Luiz Tatit (2019a).

⁶ 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).

⁷ Essa divergência faz parte de uma polêmica famosa que foi inaugurada por Bachelard em *Dialética da duração* (1936). Para mais detalhes, ver o livro *Bachelard & Bergson: continuité et discontinuité* (2006).

melodia: i) para Bergson, a melodia é a grandeza musical que melhor encarna um dos seus dois tipos de duração: a *duração pura*, a pura *continuidade intensiva*; ii) 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 – tradução nossa)

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)

Há diversas leituras possíveis, inclusive a de que os autores não estejam necessariamente em divergência, mas com Zilberberg acreditamos que não vale a pena tomar partido nessa discussão.

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 hipóteses 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 (*pessoa, 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 – tradução nossa). Na abordagem tensiva, a dinamicidade aspectual – *de vir ascendente e descendente* – é a base mais importante para se pensar a determinação da dimensão sensível (sensorial e afetiva) sobre a dimensão inteligível da construção de sentido.

Voltando à Brelet, agora relida pela abordagem tensiva, o *ser musical* (ponto de vista ou centro dêitico) pode ser depreendido e criado pela aspectualização (continuidade : descontinuidade) que se dá na relação entre as mais diversas grandezas sonoras e musicais. São essas relações entre as grandezas 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 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*: aqui vale retomar a distinção entre a *duração psicológica e vivida* do tempo cotidiano e a *duração estética e vivida* do tempo musical já apresentada por Ferraz (2014). Brelet 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 intrometer-se. Mas a duração psicológica *não é* tempo musical, é mesmo um obstáculo invencível para ela. 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)

A citação acima resume muito bem o coração desse ponto: o *tempo musical* é um tempo estético que apesar da dependência que tem ao caráter *vivido e íntimo* do tempo cotidiano, se desprende e se difere dele. Brelet se vale muito de um longo artigo de Raymond Bayer, chamado *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)

Um fato curioso é que mesmo antes de conhecer Brelet, parece o que intuito de musicalizar a semiótica de Zilberberg segue o mesmo caminho da autora, pois a “inegável musicalização da significação, longe de constituir uma alienação, deve ser entendida como um progresso na compreensão da natureza poética do tempo” (1990, p. 44 – tradução nossa).

3. *Tripla duração musical*: por fim, vale dizer que Brelet prevê a possibilidade de apreender do tempo musical três *durações* 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)

Para Brelet, os três *seres* ou *durações* estão unidos na experiência ou manifestação musical, principalmente na sua efêmera realização performática ao vivo. Ao mesmo tempo, prevê que a invenção e a interpretação musicais são ações que mobilizam *compositores*, *intérpretes* e *ouvintes*⁸ pressupostos pelas obras. Os seres que compõem o *tempo musical* de Brelet podem ser entendidos, sob a base da semiótica, como *actantes*. É importante para a enunciação musical que haja uma diferença entre *actante* e *ator*, entre o elemento sintático e o semântico (GREIMAS & COURTES, 2008, p. 20 e 44), pois um mesmo ator pode sincretizar distintos actantes (*compositores*, *intérpretes* e *ouvintes*) e um actante pode sincretizar vários

⁸ 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.

atores (“Nise Obino”, “Nelson Freire” etc.). Lembrando que na semiótica discursiva, não tratamos do sujeito ontológico ou de carne e osso, mas do sujeito que se constrói a partir de diversas manifestações *textuais*⁹ e discursivas: obras, entrevistas, rascunhos etc.

Em resumo, a subjetividade musical-estética sobre a qual fala Brelet está ligada diretamente ao seu modo de compreender o *tempo musical* imanente à experiência musical:

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)

Para Brelet, o tempo musical é um dispositivo formal que não se limita à percepção da relação entre as durações sonoras específicas às obras e atos musicais. A autora procura dar conta, em um outro nível que parte da técnica musical e a ultrapassa, de um *ser* ou *dever* temporal que é fruto das diferenças aspectuais¹⁰ (continuidades e discontinuidades) entre as diversas grandezas sonoras e musicais implicadas na imanência musical. Essa *presença* ou esse *ser musical*, que Brelet propõe para superar tanto a leitura mais negativista e técnico-formalista feita nas propostas de Hanslick (1854) como as metafísicas transcendentais *a priori* de Schopenhauer e Bergson sobre a música (BRELET, 1949, p. 38-61), será o nosso *sujeito da enunciação musical*, que condensa em si, nas manifestações musicais e estéticas, o ser do *compositor*, do *intérprete* e do *ouvinte*, o que Silvio Ferraz chama 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 nossa).

⁹ A semiótica discursiva se vale da noção de *texto* de Louis Hjelmslev: o *texto* é uma unidade maleável de sentido em que a *semiose* ou *função semiótica* se estabelece na articulação entre um *plano de expressão* e um *plano de conteúdo* em cada um dos planos possui *forma* e *substância*, seja de uma semiótica verbal, não-verbal ou sincrética.

¹⁰ 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, 2019, p. 62).

3. Substância e forma

Brelet (1947) propõe a existência de dois tipos de criadores que assumem *imperativos estéticos* distintos. Acreditamos que eles sejam *escolhas enunciativas* a serem assumidas e/ou apreendidas nas obras musicais: há uma escolha mais ligada ao *empirismo* e outra mais ligada ao *formalismo*. Vamos discutir a distinção entre a existência “empírica” e “formal” com base na relação entre *substância e forma* de Louis Hjelmslev (2009).

Para a semiótica discursiva, há, na manifestação dos sentidos, uma circularidade inerente à interação das formas (categorias) com as substâncias (áreas), seja de expressão¹¹ ou de conteúdo: *para estabelecer uma forma é necessária uma substância que só é possível a partir de uma forma*¹². 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, a música já está pré-formada. A razão disto reside no valor original deste sensível que, longe de ser pura matéria indeterminada, é em si mesma *matéria formal*” (BRELET, 1949, p. 66). A partir da semiótica, diríamos que a substância sonora corresponde a áreas do espectro sonoro que são percebidas por serem recortadas e criadas por diversas categorias formais, tanto estritamente sonoras como sonoro-musicais.

A musicologia *latu sensu* avançou muito na descrição dos dados isolados do plano de expressão musical. Se levarmos em conta apenas o nível¹³ dos encadeamentos sonoro-musicais das obras, há avanços na descrição da sua substancialidade sonora e sensorial e nos arranjos que as formas¹⁴ musicais assumem nas peças. Muito se deve a integração das análises dos *áudios musicais*, muitas vezes “traduzidos” para dados digitais, com as análises das *partituras*.

No entanto, para Brelet, as formas musicais sempre possuem um *imperativo estético* que diz respeito aos modos de compor a *semiose* musical, ou, pela perspectiva semiótica, ao modo como o *ser musical* concebe as estratégias de articular a expressão e o conteúdo das obras. Para nós, a diferença crucial entre os dois tipos de inventores (e intérpretes) musicais diz respeito à predominância do ponto de vista assumido por cada um: i) uma perspectiva que parte,

¹¹ No campo das artes, podemos homologar, mesmo com ressalvas, *forma à plano de expressão, conteúdo à plano de conteúdo e matéria* (e às vezes também *energia*) *à substância*.

¹² Paolo Fabbri (1998) 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).

¹³ Publicamos um artigo explorando as diferentes amplitudes ou *níveis de pertinência* que os objetos musicais podem assumir nas práticas de análise e criação musicais (BONIN, 2022).

¹⁴ Quando usamos *formas musicais* não nos referimos somente às segmentações canônicas das peças (A, B, C etc.), mas a quaisquer relações entre categorias musicais da expressão (intensidade, duração e altura) e do conteúdo.

preferencialmente, da substância em direção à forma (*empirismos*); e outra perspectiva que parte, preferencialmente, da forma em direção à substância (*formalismos*). Vale a ressalva de que nos referimos aqui apenas a uma ênfase em uma ou outra direção, já que há uma circularidade inerente à interação forma e substância.

4. Quantificação subjetiva

Se lembrarmos da primeira citação de Ferraz (2014, p. 94) sobre a relação entre *empirismos* e *formalismos* estético-musicais de Brelet, iremos perceber que há uma diferença entre dois intervalos: os *extremos* e os *intermediários*. Ou seja, formalismos e empirismos *extremos* [3. e 4.] e formalismos e empirismos *intermediários* [1. e 2.]. Ao longo do primeiro livro de Brelet (1947), percebemos que a valoração eufórica recai sobre o bom ajuste dos intermediários, caso de Debussy [5.], Stravinsky, Tchaikowsky, Schönberg e Hindemith, e a valoração disfórica recai sobre o mau excesso dos extremos, caso de Wagner e certos classicistas. Embora essa valoração estética seja a polêmica mais comentada sobre o livro, focaremos no mecanismo que está implicado no *contínuo* gradual que gera uma matriz tensiva da invenção e interpretação musical que mobilizam *compositores*, *intérpretes* e *ouvintes*.

Um dos grandes méritos e objetivos da abordagem tensiva é o de propor, mesmo que pareça paradoxal, uma “gramaticalização” do sensível: tanto da substância sensorial enformada (“materialidade” da expressão) como da substância afetiva enformada (“materialidade” do conteúdo). Para isso, Zilberberg (2011) propõe uma “*quantificação subjetiva*” da percepção sensível que molda a tensividade do *campo de presença* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 129) do sujeito da enunciação. A noção de “*quantificação subjetiva*” é de Luiz Tatit¹⁵ e diz respeito à leitura aspectual que Zilberberg faz de diversas fontes bibliográficas que exploram as gradações do sensível. Dentre as fontes tomadas por Zilberberg, 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). Em suma, a abordagem tensiva prevê “quantificar subjetivamente” o sensível a partir da relação entre dois intervalos: os sobrecontrários (S1 e S4) e os subcontrários (S2 e S3), que são gradações de uma série simples de $[1 \leftrightarrow 0]$.

¹⁵ Há diversos escritos de Tatit que tratam do assunto, vale ver o artigo *Quantificação subjetiva: crônicas e críticas*, publicado no Cadernos de Letras da UFF em 2011.

Quadro 1 – Quantificações Subjetivas

| 1 | S ¹ | S ² | S ³ | S ⁴ | 0 |
|---|-----------------------|-------------------|--------------------|-----------------------------|---|
| | sobrecontrário demais | subcontrário mais | subcontrário menos | sobrecontrário pouco demais | |

Fonte: elaboração própria baseada em Zilberberg (2011, p.)

Se fizermos o caminho inverso e lermos Brelet (1947) pela ótica tensiva, podemos gerar um quadro que faz uma síntese das ideias defendidas pela autora no seu primeiro livro. No quadro abaixo, temos o *contínuo* estético-musical da invenção e interpretação (*substancialismos* e *formalismos*); o centro intervalar estável [S² e S³] e as periferias instáveis [S¹ e S⁴] do *tempo musical*; noções, *atores-compositores* e graus¹⁶ de *ouvintes* de Brelet (1947):

Quadro 2 – Quantificações subjetivas de Brelet

| 1 | S ¹ | S ² | S ³ | S ⁴ | 0 |
|---|--|---|--|--|---|
| | <i>substancialismo</i> extremo “ <i>devir patológico</i> ” “ <i>devir puro</i> ” Wagner <i>romantismo</i> | <i>substancialismo</i> intermediário “ <i>matéria formal</i> ” “ <i>devir formal</i> ” Debussy Tschaikowsky Hindemith | <i>formalismo</i> intermediário “ <i>formalismo concreto</i> ” “ <i>devir formal</i> ” Stravinsky Schönberg | <i>formalismo</i> extremo “ <i>forma pura</i> ” “ <i>tempo musical puro</i> ” <i>classicismo</i> | |
| | <i>passividade do ouvinte</i> | | <i>atividade do ouvinte</i> | | |

Fonte: elaboração própria a partir de Brelet (1947)

¹⁶ “Podemos dizer que a forma clássica e a romântica pressupõe duas atitudes espirituais opostas por parte do ouvinte: enquanto uma suscita nele uma atividade criativa e construtiva, a outra aborda a sua passividade, obrigando-o a se render ao devir psicológico” (BRELET, 1947, p. 79).

5. Conclusão: existências musicais

Na abordagem tensiva, os *modos de existência*¹⁷ semiótica podem ser compreendidos com base em duas direções mais canônicas que partem de pontos distintos no ato enunciativo: i) da colocação das grandezas de um sistema virtualizado em um uso realizado; ii) da volta das grandezas de um uso realizado para um sistema virtualizado. As direções compõem uma certa ciclicidade que diz respeito a i) *emergência e aparecimento* da forma; e ao ii) *declínio e desaparecimento* da forma (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 186).

Após o percurso que apresentamos neste artigo, talvez fique evidente que os dois imperativos estéticos de Brelet correspondam às duas direções existenciais acima: i) se partirmos do ponto de vista da *substância*, começamos da manifestação realizada e “a forma será descoberta no interior da matéria [substância] ela mesma” (BRELET, 1947, p. 43); ii) se partirmos do ponto de vista da *forma*, iniciamos nas possibilidades virtuais de um sistema musical, *mais* ou *menos* estabilizado por uma força individual ou uma *práxis musical* coletiva, para substancializar uma forma: “nesta relação entre matéria [substância] e forma, que é necessária para todo o pensamento musical, é a forma que agora toma a iniciativa: já não se trata de descobrir o sensível sonoro, mas de o produzir.” (BRELET, 1947, p. 46).

No fundo, essa é a razão pela qual Brelet pode nos dizer que uma quinta justa de Stravinsky não é a mesma quinta justa de Debussy, pois eles assumem predominantemente um imperativo estético que toma, respectivamente, o ponto de vista do imperativo “formal” e o ponto de vista do imperativo “empírico”: “O criador deve tomar consciência desta dialética da matéria [substância] e da forma que é interna ao processo criativo” (BRELET, 1947, p. 29).

A implicação mais direta dessa proposta, diz respeito à identificação dos modos de invenção e interpretação que *compositores, intérpretes e ouvintes* assumem nas experiências musicais. Com isso, podemos identificar i) fases ou identidades estilísticas em que as *presenças enunciativas* assumam mais a perspectiva das formas ou das substâncias; ii) modos distintos de assumir e realizar, nas obras musicais, o mesmo imperativo estético; iii) como as perspectivas estéticas atuam nos jogos de *força* das práticas musicais; iv) quais as predominâncias entre os imperativos no curso da história da música etc.

Essa investida nas propostas de Brelet, sob a ótica tensiva, parece nos conduzir a uma maior permeabilidade entre as musicologias, tendo em vista que o *sujeito da enunciação musical* pode ser apreendido/criado a partir de distintos modos de análise e criação, nos encaminhando para o que Nattiez chamou de “vasta musicologia geral” (2020, p. 429).

¹⁷ Mais detalhes em *Musical Enunciation: the modes of temporal existence in Iannis Xenakis* (BONIN, 2022).

Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. L'aspectualisation des discours oraux. *Linx*, Paris, p. 109-120, 1998. Acesso em: 21 jun. de 22.
- BAYER, Raymond. L'Esthétique de Bergson. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Paris, v. 131, n° 3/8, p. 244-318, 1941. Acesso em: 21 jun. de 22.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. São Paulo: Edipro, 2020.
- BERGSON, Henri. *Perception du changement*. Oxford: Clarendon-Press, 1911.
- BONIN, Gustavo. Musical Enunciation: the modes of temporal existence in Iannis Xenakis. In: GEORGAKI, Anastasia (Org.); SOLOMOS, Makis (Orgs.). *Centenary International Symposium XENAKIS 22: Lectures Workshops Concerts*. Atenas: Spyridon Kostarakis, 2022, p. 43-53.
- BONIN, Gustavo. Níveis de pertinência na análise e criação: a amplitude dos objetos-enunciados musicais. In: Bibiana Bragagnolo ... [et al.] (org). *Pesquisa em arte, mídias e tecnologia : ampliando fronteiras*. Rio Branco: Stricto Sensu, 2022, p. 150-165.
- BRELET, Gisèle. *Esthétique et création musicale*. Paris: Presses universitaires de France, 1947.
- BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une nouvelle de la musique*. Paris: Presses universitaires de France, v. Tome I e II, 1949.
- BRELET, Gisèle. *L'Interprétation créatrice: Essai sur l'exécution musicale*. Paris: Presses universitaires de France, 1951.
- FABBRI, Paolo. Come Deleuze ci fa segno: Da Hjelmlev a Peirce. In: VACCARO, S. *Il secolo Deleuziano*. Milano: Mimesi Ed., 1998, p. 1-8. Acesso em: 21 jun. de 22.
- FERRAZ, Silvio. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX. In: Nascimento, G. (Org.); Zille, J. A. B. (Org.); Canesso, R (Org.). *A música dos séculos XX e XXI*, Barbacena: EdUEMG, 2014, p. 86-104. Acesso em: 21 jun. de 22.
- FERRAZ, Silvio. Páginas sobre tempo e espaço na composição musical. In: XAVIER, J. (Org.); MEYER, S. (Org.); TORRES, V (Org.). *Tubo de ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016, p. 83-101. Acesso em: 21 jun. de 22.
- FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- GREIMAS, A. J. e CORTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 7ª edição. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

- HJELMSLEV, Louis. *Prologômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MACBRAYER, Benjamin 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.
- NATTIEZ, Jean-Jacques; COELHO, Lucas de Lima (trad.); LACERDA, Marcos Branda (trad.). Etnomusicologia. *Revista Música*, São Paulo, v. 20, nº 2 – Dossiê Música em Quarentena, p. 417-434, 2020. Acesso em: 21 jun. de 22.
- PUSTIJANAC, Ingrid. Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento. In: BORIO, Gianmario (Org.); GENTILE, Carlo (Org.). *Storia dei concetti musicali: Armonia, tempo*. Roma: Carocci, 2007, p. 343-360. Acesso em: 21 jun. de 22.
- SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SOUVTCHINSKY, Pierre. La Notion du temps et la musique: Réflexions sur la typologie de la création musicale. *Revue musicale*, Paris, v. 20, no. 19, p. 70–80, 1939. Acesso em: 21 jun. de 22.
- SUPIČIĆ, Ivo. Hommage à Gisèle Brelet. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croatia, v. 4, p. 317–319, 1973. Acesso em: 21 jun. de 22.
- TATIT, Luiz. Musicalisation de la sémiotique. *Actes Sémiotiques*, Paris, v. 122, 2019a. Acesso em: 21 jun. de 22.
- TATIT, L. Bases do pensamento tensivo. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 15, p. 11-26, 2019b. Acesso em: 21 jun. de 22.
- TATIT, Luiz. Quantificação subjetiva: crônicas e críticas. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Linguagens em diálogo*, Niterói, nº 42, p. 35-50, 2011. Acesso em: 21 jun. de 22.
- WORMS, Frédéric (Org.) e WUNENBURGER, Jean-Jacques (Org.). *Bachelard et Bergson: continuité et discontinuité?*. Paris: Presses universitaires de France, 2006.
- ZILBERBERG, Claude. Relativité du rythme. *Protée*, Paris, 37-46, 1990. Acesso em: 21 jun. de 22.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.