

## Apontamentos sobre a construção do tempo em música

Bruno Angelo (UFRGS)

**Resumo:** este é um ensaio de caráter especulativo, que aborda algumas questões sobre o tempo como um fator relevante na análise musical, as quais persistem como debate aberto aqui e em outros textos concernentes à teoria da música. Qual a origem do tempo na experiência musical; e qual o nosso papel, como ouvintes, em sua concepção: tais problemáticas servem de impulso para a argumentação aqui proposta, e estabelecem a base para uma abordagem ambivalente da ideia de tempo na música, a qual envolve conceitos da fenomenologia e teoria da metáfora. Ao final, algumas implicações em relação ao impacto potencial dessa abordagem sobre a análise musical são mencionadas, as quais serão efetivamente abordadas em publicações futuras.

**Palavras-chave:** Narratividade musical. Análise musical.

**Title:** Essay on the construction of time in music

**Abstract:** this essay is a speculative approach to some questions about time as a relevant factor in musical analysis, questions that persist as an open debate here and in other texts concerning music theory. Where is the origin of time in the musical experience; and what roll do we play, as listeners, in its conception: these questions serve as an impulse for the argument proposed here, and establish the basis for an ambivalent approach to the idea of time in music, involving concepts borrowed from phenomenology and metaphor theory. Finally, some implications regarding the potential impact of such approach on musical analysis are mentioned, which will be effectively handled in future publications.

**Keywords:** Musical narrativity. Musical analysis.

Especular sobre nossa experiência temporal com a música é uma atividade fascinante e presente em numerosos estudos recentes, especialmente aqueles oriundos da fenomenologia da música. A premissa fundamental de semelhante empreendimento supõe que o desenrolar musical, ao inscrever-se no que convencionamos chamar *tempo-relógio*, insere ali um outro tempo, o qual já não é previsível, nem sequer mensurável, mas sim instável e predominantemente mutante. Ou seja, sobre nossa concepção artificial de um tempo-relógio (ou apesar dela) instauramos uma segunda concepção que, ainda que não seja menos artificial, deixa de ser convencionalmente autônoma - em qualquer que seja o caso, tal premissa implica imprescindivelmente a participação do ouvinte como criador dessa segunda temporalidade, resultado fugidio de sua tentativa de compreender o objeto musical.

Os problemas concernentes ao que vai dito acima são instigantes: primeiro, podemos nos perguntar por que o ato de reflexão sobre determinados eventos musicais implica numa concepção temporal, e como esta nos ajuda a apreender a sucessão desses eventos; por outro lado, é difícil estabelecer até onde tal concepção é, como mencionado, fruto da intervenção criativa do ouvinte sobre a obra musical, ou se ela obedece também a certos preceitos culturalmente definidos<sup>1</sup>. Esses questionamentos são o impulso deste trabalho, e, embora não pretenda dar-lhes uma resposta cabal, espero que minha reflexão aqui exposta possa abrir alguma dessas portas ocultas que permeiam a disciplina de teoria e análise musical, através das quais o conhecimento que geramos se espalha de maneira tão estimulante quanto imprevisível. Para tanto, buscarei relacionar meu argumento com alguns estudos que o desafiam e fundamentam.

Para que se possa compreender o nascimento de uma concepção temporal a partir da reflexão sobre o objeto musical é necessário que tomemos o termo que atribuímos ao apreciador da música, o *ouvinte*, em uma acepção mais abrangente do que a de uso comum. Isto é, necessitamos considerar o ouvinte como sendo não somente aquele que escuta a música, que a aprecia com maior ou menor atenção no seu desenrolar “em tempo real”, mas também como aquele que busca dar-lhe um sentido, retendo-a e transformando-a em sua memória, para além do ato auditivo. Neste sentido, o ouvinte musical pode vê-lo à distância, como por exemplo, a partir uma partitura e sem compromisso com seu resultado cronológico, ou mesmo atribuindo-lhe conceitos de ordem metafórica. Esta capacidade interativa aproxima tal ouvinte das atividades de crítica e análise musical, muito embora tal associação não implique em sua “profissionalização” na área, nem muito menos na adoção de seu vocabulário técnico.

Considerar a reflexão musical desengajada do ato de escuta como sendo “à distancia” constitui uma metáfora de relativa aceitação tácita, pois assim nos referimos a esse processo e assim costumamos encontrá-lo caracterizado em inúmeros textos sobre música. Tal metáfora é extremamente importante para a concepção de uma temporalidade musical, pois é a partir dela que os conceitos de tempo e espaço se confundem, no que o segundo é invocado como meio de cognição para o primeiro. Nicholas Cook, um dos primeiros teóricos a investigar o viés criativo de nossa experiência com a música, observou assim essa questão:

‘Ver’ eventos musicais que são temporalmente remotos entre si como constituintes de uma estrutura objetiva – isto é, percebê-los como diretamente relacionados entre si – implica uma consciência espacial, e provavelmente visual, deles. (...) Em outras palavras, música se torna forma e não apenas som na medida em que ela é experimentada espacialmente e não somente temporalmente. (COOK, 1990: 39, tradução nossa).

Em outro contexto, o compositor Joji Yuasa afirma diretamente que, em música, “temporalidade e espacialidade estão quase inseparavelmente unidas em sua

---

<sup>1</sup> Uma mistura entre essas duas possibilidades é a resposta aparentemente óbvia, e sem embargo a fronteira entre elas permanece como um desafio para qualquer aproximação investigativa a essa questão.

natureza”(YUASA, 1993: 217, tradução nossa). Tais considerações, de fato, não são uma exclusividade de nossa área, e obedecem preceitos gerais, concernentes à nossa cognição temporal. Robert Adlington, abordando a questão desde a teoria da metáfora, considera a concepção do tempo como sendo “uma construção social para lidar com a mudança” (ADLINGTON, 2003: 299, tradução nossa). Já a mudança seria geralmente compreendida através de outra metáfora: a do movimento. Ou seja, nossa apreensão das transformações se daria através de “caminhos” traçados entre diferentes estados, donde surge a metáfora fundamental proposta por Lakoff e Johnson segundo a qual “estados são localidades” (LAKOFF; JOHNSON 1999 apud. ADLINGTON, 2003: 304). Quando passamos a lidar especificamente com a música, há uma clara tendência em associar certas transformações sonoras com o movimento, particularmente com o movimento para adiante, donde advêm não somente a necessidade de se conceber um tempo, mas também inúmeras metáforas que são moeda corrente em nossa relação verbal com a música (a tensão do elemento *x* nos conduz ao *y*, a música *se dirige* ao registro agudo...). Entretanto, argumenta Adligton, a associação entre mudança e movimento é somente uma das possibilidades de cognição das transformações sonoras que experimentamos com a música, e o autor menciona uma série de outras metáforas que implicam sensações corporais que não estão diretamente relacionadas com o mover-se. Tais possibilidades acarretam em desafios para nossa concepção temporal da música que ainda estão por ser investigados, e sobre os quais quero me deter mais adiante.

Por ora, gostaria de abordar a segunda questão levantada no início deste trabalho, a saber, se podemos estabelecer em que medida nossa concepção do tempo em música se deve a certos preceitos convencionais, portanto culturais, e, por outro lado, até onde podemos julgá-la como decorrência de nosso processo criativo como ouvintes. Para tanto, tomo por ponto de partida o texto publicado por Raymond Monelle em seu livro *The Sense of Music*, nos quais estão expostas algumas considerações importantes a este debate.

O argumento de Monelle tem por objetivo estabelecer que música, além de conter uma temporalidade de estrutura sintática, pode também *significar* tempo (2000: 83). Tomando por fundamento estudos antropológicos e filosóficos, e resguardando-se ao contexto específico da música clássica europeia, o autor considera que, nos termos semânticos explicitados acima, duas temporalidades distintas podem ser atribuídas ao desenrolar musical: uma lírica, outra progressiva. A primeira, vinculada implicitamente a uma espécie de estado natural da música, seria de natureza holística, ou seja, se manifestaria de maneira cíclica e não progressiva, tornando os conceitos de passado e futuro irrelevantes e sendo percebida, portanto, como um presente contínuo. De fato, podemos inferir que, em se considerando exclusivamente essa temporalidade lírica, o próprio esforço de Monelle em identificá-la seria irrelevante, já que o autor a identifica com um estado sem tempo (2000: 86).

Já a temporalidade progressiva, como o próprio nome anuncia, estabelece o avanço semântico do tempo. Manifesta-se em estruturas musicais específicas e que, no que se refere à música de concerto, podem ser datadas objetivamente: é a partir da *seconda*

*prattica* que, segundo Monelle, os primeiros sistemas progressivos passam a se desenvolver. Monelle aponta o holandês Frits Noske como primeiro teórico a apontar esse fenômeno, quem desenvolveu um estudo sobre diversas peças para teclado de J. P. Sweelinck, intitulado “*forma formans*”, no qual a concepção de uma temporalidade progressiva é o principal argumento analítico (NOSKE, 1976). Antes de deter-nos sobre a dialética entre as temporalidades lírica e progressiva proposta por Monelle, é importante abordar mais detidamente a ideia analítica de Noske, pois suas implicações se farão sentir na conclusão do presente ensaio.

Já a esta altura, podemos facilmente inferir que a concepção de uma temporalidade progressiva depende fundamentalmente de sua cognição por metáfora de movimento. Monelle lhe reserva adjetivos bastante sugestivos, vinculando-a com propulsão, passagem, orientação, direcionamento, entre outros (cf. MONELLE 2000: 86-110). Noske, por sua vez, é bem mais direto: “*em música, fatores estruturais surgem através do movimento. São fatores de tempo, afetando nossa experiência temporal. Eles causam desvios psíquicos do tempo-relógio e portanto podem ser assinalados como categorias de tensão*” (NOSKE 1976: 47). É este enfoque que leva Noske a propor a não-espacialização do tempo na música, contrapondo seus “*fatores no processo musical*” àquilo que denomina “*objetos*”, os quais seriam essencialmente a matéria da teoria musical tradicional, resultantes de um tratamento espacial da música (1976: 44-45). Sendo assim, o autor limita seus “*fatores estruturais fundamentais*” a apenas três, todos claramente ligados à ideia de movimento: aceleração, desaceleração e estabilização (1976: 47).

Aqui começam os problemas. Pois, ainda em um contexto marcadamente experimental, como o é o artigo de Noske, tais fatores estruturais devem finalmente ser apresentados como *representações* de movimento. Noske os aponta como movimentos, mas em última instância, ao considerar as variações de velocidades nos cânones de Sweelinck, ele as apresenta em partitura, ou em relações numéricas que representem suas proporções macro e micro-estruturais. Ou seja, a imbricação espaço-tempo permanece como problema a ser considerado, e ainda que Noske dirija nossa atenção para o movimento e não para o *objeto em si*, tais elementos tendem a confundir-se de maneira que fica difícil separar um do outro. O autor reconhece esse desafio, e prevê um longo caminho investigativo antes que possamos abordar com clareza a forma formando-se a si mesma, *forma formans*, e não somente a *forma formata*. Em sua conclusão, Noske observa, com pesar, uma (ainda) inevitável confusão entre espaço e tempo, em parte porque a própria teoria da música está “*atolada em termos espaciais indicando conceitos de tempo*” (NOSKE 1976: 58).

Minha proposta neste ensaio é considerar o desafio musical de tempo-espaço como sendo, ao menos em parte, falso. Isso porque podemos enxergar a temporalidade em música, ainda no nível semântico evocado por Monelle, de duas maneiras distintas e complementares. A primeira é aquela vinculada à fenomenologia da música, segundo a qual certas disposições de elementos musicais nos propiciam uma experiência temporal, o que implica dizer que “*percebemos*” o tempo da música movimentar-se, e, portanto, avançar.

Essa percepção, em grande parte, não depende do ouvinte como criador do tempo, mas atém-se a preceitos culturais que podem ser identificados historicamente. É o caso do estudo de Monelle, que busca dar conta de como diversos gestos musicais progressivos desenvolvidos durante o período barroco foram aproveitados no classicismo como condução entre temporalidades líricas, propiciando assim a concepção do que hoje chamamos narratividade em música. No caso das peças de Sweelinck analisadas por Noske, basta-nos um pouco de força de vontade para que possamos experimentar (ou ao menos entrever) prospectivamente, através das representações oferecidas, o movimento dos materiais composicionais como fator estrutural mais significativo que os materiais em si.

Entretanto, quando passamos à dialética entre as temporalidades lírica e progressiva proposta por Monelle, a situação se transforma: já não se trata exclusivamente de experimentar, com maior ou menor grau de consciência, uma temporalidade musical; aqui, torna-se necessário conceber o tempo, e neste caso a atuação criativa do ouvinte, entendido na acepção abrangente antes estipulada, torna-se imprescindível. Monelle, como mencionado, mantém seu foco de estudo sobre a dialética temporal na música clássica europeia e em seus desdobramentos no século XIX. Ele assim considera a dualidade temporal:

Desta forma, eventos passados poderiam ser situados na memória (...). Uma frase que conforma o princípio de uma unidade lírica ainda em performance não está no passado: ela é parte do presente, e não pode ser lembrada. Somente a enunciação lírica completa pode ser alocada na memória, e isso requer que ela seja relegada ao tempo passado através de uma mudança progressiva na temporalidade, a qual *não deve ser identificada como uma unidade lírica*. (MONELLE, 2000: 110, grifo do autor)

Podemos expressar mais diretamente tal observação, embora se corra o risco de demasiada simplificação: a dialética entre as temporalidades lírica e progressiva propicia o encadeamento de instâncias cíclicas, onde a própria concepção do tempo seria irrelevante porque inexistente, se essas não estivessem permeadas por instâncias progressivas, as quais permitem a instauração de uma memória musical, isto é, de um passado com o qual afrontar o presente. Permitem a quem? A nós, ouvintes. Em todo o caso, já não se trata de perceber o tempo, mas sim de criá-lo. E quando a coisa desce para o exercício da análise, bem, aí começamos a pisar em ovos, pois a determinação do momento em que o lírico passa a ser progressivo recai sobre critérios essencialmente subjetivos.

Considerando o caso da sonata clássica, poderíamos tentar estabelecer premissas genéricas, tomando por exemplo as regiões temáticas por temporalidades líricas e transições e desenvolvimentos por temporalidades progressivas. Esse é uma tendência implicitamente sugerida por Monelle, mas o próprio autor contra-argumenta tal simplificação, sobretudo porque são diversos os fatores musicais potencialmente implicantes de progressão. Ele afirma: “a ampliação de frases modulantes, o destacamento de resoluções tonais, a elaboração de cadeias de sequências – todos esses dispositivos estavam instalando tempo progressivo no seio do tempo lírico” (2000: 100). Em certa medida, não podemos separar o joio do trigo, o que leva Monelle a afirmar que “o discurso barroco permaneceu concêntrico;

ele progrediu por sua própria extensão, e seu objetivo era retornar para si” (2000: 99); ou então que “temporalidades mistas eram quase a regra para Beethoven” (2000: 111).

Entretanto, a aplicabilidade imprecisa de tais conceitos não os torna irrelevantes para a teoria da música. A decorrência mais importante de sua identificação não é propriamente uma ferramenta analítica, mas sim a possibilidade de teorizar sobre esse outro viés da temporalidade em música, o qual se estabelece interpretativamente *por sobre* a temporalidade perceptiva apontada pela fenomenologia. Podemos chamá-lo de meta-tempo, pois ele não depende de fatores do desenrolar musical, da *forma formans*, como propunha Noske. Quando estamos tratando desse meta-tempo, o embate entre tempo e espaço deixa de ser ameaçador, pois, com a criação do tempo do observado, estamos também criando forma. Este é o lugar teórico para espacialização do tempo, onde já não se trata de experimentá-lo, mas sim de concebê-lo através da reflexão e do discurso sobre música.

Em todo o caso, se tomada como ferramenta analítica para esse meta-tempo, a dialética bicrônica de Monelle representa um preceito teórico que carece de problematização, para que se possa superá-la e definir melhor as possibilidades de mistura entre as temporalidades lírica e progressiva. Ou seja, já não se trata, aqui, de conceber uma narrativa necessariamente linear, a qual responderia a uma “necessidade de alocar unidades líricas num contexto discursivo” (MONELLE 2000: 98). Trata-se da necessidade de se teorizar uma concepção temporal que englobe o próprio contexto discursivo, fornecendo interpretações, por exemplo, para instâncias temporais progressivas presentes *no interior* de uma unidade lírica, ou mesmo para casos em que se identifica uma simultaneidade de percursos temporais interativos<sup>2</sup>. Um caminho possível para isso, o qual quero sugerir à guisa de conclusão, é a relativização de nossa cognição temporal por metáfora de movimento progressivo. Neste sentido, vale a pena revisitar o texto de Adlington, citado no começo deste ensaio, e considerar algumas outras metáforas possíveis quando se quer compreender as mudanças sonoras que percebemos em música.

Para Adlington, a associação das transformações musicais com o movimento não é senão uma das possibilidades cognitivas que nos oferece a nossa experiência com a música. Há outras possibilidades metafóricas comuns ao discurso sobre música que não implicam movimento, ou o fazem de uma maneira apenas secundária. Alguns exemplos oferecidos por Adlington são metáforas que envolvem calor, pressão, dureza, tensão, peso e luz (cf. Adlington 2003). Segundo o autor,

tensão e relaxamento são figuras proeminentes como metáforas para transformações sonoras em textos musicológicos, mas elas são vistas tipicamente como implicadas no movimento progressivo da música, em detrimento das metáforas potencialmente autônomas, sem movimento (ADLINGTON, 2003: 308).

---

<sup>2</sup> Conferir, neste sentido, o conceito de planos sonoros multidimensionais proposto por Paulo Zuben (2009), e também, numa instância criativa particularmente instigante aos desafios mencionados neste ensaio, a ideia de multiplicidade na música de Stéphane Altier, onde os instrumentos “não se conhecessem entre si” (2010: 72).

Inclusive as metáforas que envolvem movimento, argumenta Adlington, não implicam necessariamente movimento progressivo. Assim, por exemplo, poderíamos compreender um “movimento descendente” em música como um descenso absolutamente vertical, e não necessariamente em diagonal, como geralmente o vemos representado (2003: 310). Vários fatores podem ser apontados como influentes para essa tendência horizontalizante em nossa cognição das transformações musicais. Um deles, certamente nem um pouco desprezível, é a relação de sons com sua distribuição representativa em partituras.

A cognição do tempo como movimento para frente, entretanto, parece permear todos os demais fatores, inclusive a partitura e outras representações horizontais para a passagem do tempo-relógio. Adlington não fornece solução para a questão, pois vincula suas metáforas à cognição de mudanças sonoras, e desvia, por assim dizer, do problema do tempo. Entretanto, sua desvinculação entre certas metáforas do discurso sobre música e o movimento podem servir de primeiro passo para uma concepção não progressiva do meta-tempo argumentado neste ensaio, a partir do qual abre-se a possibilidade de uma narratividade musical não linear que, como criação vinculada diretamente à atividade de análise musical, será abordada em futuras publicações.

## Referências

- ADLINGTON, Robert. Moving beyond Motion: Metaphors for Changing Sound. *Journal of the Royal Music Association*, v. 128 no. 2, p. 297-318. London: Taylor & Francis Ltd., 2003.
- ALTIER, Stéphane. Présence, Multiplicité – Détours de L’Écriture et Raccourci du Jazz. Em: STÉVANCE, Sophie. *Composer au XXIe Siècle: pratiques, philosophies, langages et analyses*. Bruxelles: Librairie Philosophique J. VRIN, 2010.
- COOK, Nicholas. *Music Imagination and Culture*. New York: Oxford University Press, 1992.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- NOSKE, Frits. Forma Formans. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 7 no. 1, p. 43-62. Croatian Musicological Society, 1976.
- YUASA, JOJI. Temporality and I: From the Composer’s Workshop. *Perspectives of New Music*, v. 31 no. 2, p. 216-228. Perspectives of New Music, 1993.
- ZUBEN, Paulo Roberto F. v. *Planos Sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX*. São Paulo: tese de doutorado defendida na ECA-USP, 2009.

**Bruno Angelo** é doutorando em composição musical no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Desenvolve pesquisa sobre o potencial criativo da análise e narratividade em música. Sua música têm sido tocada em diferentes cidades do Brasil e do exterior, principalmente em festivais e seminários de música contemporânea. Mais informações: <http://epopeiafantastica.wordpress.com>. E-mail: [bmangelo@yahoo.com.br](mailto:bmangelo@yahoo.com.br).