

Pedro Amorim Filho (UFBA)

Resumo: Pensar o tempo musical é pensar o tempo em si. A música produz peças de tempo, “esculturas temporais”. Da mesma forma que o material da escultura - bronze, madeira, lixo - não se faz passar pela escultura ela mesma, o material da música - sons? - não se faz passar pela escultura de tempo que ele conforma. Este artigo coloca em foco o jogo dialético entre duas perspectivas de interpretação do tempo - o instante único e o fluxo da duração - para estabelecer parâmetros fenomenológicos que auxiliem na análise do tempo musical.

Palavras-chave: Tempo, duração, fluxo, instante, ritmo.

Instant and Flow: Parameters for Phenomenological Analysis of Musical Time

Abstract: To think musical time is to think time itself. Music produces pieces of time, “temporal sculptures”. In the same way that the materials of a sculpture – wood, copper, garbage - don’t stand for the sculpture itself, the materials of music – sound? – don’t stand for the time sculpture they conform. This paper focuses on the dialectical game between two interpretative perspectives of time – the instant and the flow of duration – to establish phenomenological parameters that help in the analysis of musical time.

Keywords: Time, duration, flow, instant, rhythm.

Controvérsia temporal: fluxo versus unidade

A percepção do tempo envolve o reconhecimento da irreversibilidade na sucessão dos eventos. Essa constatação coloca o tempo como tema de controvérsia entre dois pontos de vista: um com foco na *irreversibilidade*, concebendo o tempo como simples duração num fluxo constante (como o rio de Heráclito, onde não se pode entrar duas vezes) e o outro foco nos *eventos*, concebendo o tempo como uma sucessão de instantes únicos, “pedaços” de tempo discretos e enumeráveis, como os minutos ou as horas. Para a música essa discussão é ainda mais importante, pois implicará nas relações entre *ritmo* (a ordem no tempo) e *harmonia* – no sentido mais amplo de relações numéricas e de *afinação* (a ordem fora do tempo).

A oposição entre *fluxo* e *número* está presente desde as concepções opostas do “*panta rei*” (παντα ῥει = *tudo flui*) de Heráclito e do imobilismo de Parmênides. Heráclito enfatiza a alternância rítmica da vida, numa relação dialética de opostos que dão significado uns aos

AMORIM, Pedro Filho; Instante e fluxo: parâmetros para análise fenomenológica do tempo musical. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

outros: “Doença faz de saúde (algo) agradável e bom, fome de saciedade, fadiga de repouso”. A noção de fluxo, implica também na continuidade e na heterogeneidade da “novidade radical” que Bergson viria a formular milênios depois. “O sol não apenas é novo a cada dia, mas sempre novo continuamente” (SOUZA, 1996: 97).

A concepção imobilista de Parmênides viria a ecoar na noção da “*Ideia*” platônica, que se dissocia do campo da experiência em direção à formalização da *permanência*. Parmênides defende a ideia de que “o todo é um, imóvel e ilimitado; pois o limite só poderia limitar em relação ao vazio” (op. cit. :192). Essa concepção procura afastar a ilusão das *aparências* (φαινόμενα [*fainόμενα*]) e nos deixa de legado a perfeição do número, medida de todas as coisas. Mas, paradoxalmente, ao abstrair a *experiência sensual* (αἰσθήσις [*aisthēsis*]), Parmênides acaba negando o movimento e abrindo caminho para um pensamento fechado ao que há de sensível nas coisas do mundo.

(O movimento) não existe segundo os filósofos da escola de Parmênides e de Melisso. Aristóteles, num de seus diálogos relacionados à posição de Platão, os chama de imobilistas e não-físicos; imobilistas porque são partidários da imobilidade; e não-físicos porque a natureza é princípio de movimento, que eles negam, afirmando que nada se move. (idid, p. 130)

É importante agora observar a relação estreita entre *fluxo* e *ritmo*. Originalmente, em grego, ritmo (ῥυθμός [rhythμός]) deriva do verbo **ρέω** (reo - fluir, correr, escorrer). Seu significado é análogo ao de “fluência” ou “fluxo”, mas guarda ainda os sentidos de “ordem”, “organização” e “cadência”. O lema de Heráclito “παντα ρει” (“tudo flui”) utiliza o mesmo verbo cujo radical é matriz da palavra ritmo. Já a distinção entre *ritmo* e *número* se revela numa (co)incidência linguística presente na língua grega. Em grego, número é αριθμός (arithmós). A semelhança sonora com a negação do ritmo (ἀρρυθμός [arhythμός]) é tamanha a ponto de nos evocar uma analogia poética – embora etimologicamente incorreta: o número como o imóvel, o arritmico, o “fora do tempo”, expressão essencial da abstração. Parmênides, defendendo a ideia da imobilidade e da unidade absoluta do ser, propunha portanto uma concepção tanto aritmética (numérica) quanto arritmica (atemporal) da existência.

A música no número e a música no tempo.

A dualidade entre fluxo (móvel) e número (imóvel) se desdobra em muitas outras instâncias. No âmbito do pensamento musical essa dualidade se expressa nas obras Pitágoras e Aristóxeno. Esses autores, os primeiros a desenvolver teorias sistemáticas sobre a música, representam, cada um, um *ponto de vista* (em grego: *theoría* do verbo θεωρώ [theoró]: observar, contemplar, considerar) distinto na dialética entre número e fluxo, em referência à música.

O pensamento pitagórico é fundado na essência numérica de todas as coisas, que

embora sendo múltiplas, são uma só: “Desde que se têm o ponto, a linha, as superfícies e os corpos, têm-se também os objetos materiais; o número é a essência própria das coisas” (SOUZA, 1996: 71). A concepção da realidade sob a perspectiva geométrica e aritmética enfatiza o aspecto *espacial* da realidade, em detrimento do fator *temporal*. O fluxo, o *transcorrer* dos eventos, na teoria pitagórica, é negligenciado em favor da essência numérica, imóvel e determinada dos eventos e dos fenômenos. Assim também a essência da música, para Pitágoras, está no número. A teoria musical pitagórica se concentra basicamente nas proporções numéricas dos sons de altura definida, buscando a perfeição aritmética da série harmônica em cálculos geométricos efetuados no monocórdio, sem fazer referência ao aspecto sensível e temporal (rítmico) da música.

Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles na escola peripatética, viveu quase dois séculos depois de Pitágoras. Na sua época o pensamento musical pitagórico era a visão teórica dominante sobre a música (PEARSON, 1990: xxvii)¹. Aristóxeno veio a ser o primeiro teórico grego a propor um entendimento da música baseado em como ela se apresenta (φαινώ[*fainó*]) para a nossa percepção (αισθήσις[*aisthésis*]). Levando em consideração as implicações do fluxo temporal na música, escreveu o mais antigo tratado especificamente sobre ritmo que se tem notícia, o **Ῥυθμικων Στοιχειων** (Rhythmikon Stoicheion = Dos Elementos do Ritmo). Aristóxeno diz claramente que o livro trata do "tipo de fluxo (ritmo) que faz parte da música" ("τοῦ ἐν μουσικῇ τακτομένου ῥυθμοῦ") (MARCHETTI, 2009: 78).

Como dito, a abordagem de Aristóxeno se fundava muito mais na percepção dos fenômenos do que na especulação das perfeições numéricas. Segundo ele, o ritmo musical divide o tempo, gerando um fluxo ordenado. Mas para isso é preciso que haja "meios ritmizáveis" (ῥυθμιζόμενα [*rhythmizomena* – no plural]) "porque o tempo não se divide a si mesmo" ("ἐπειδὴ ὁ μὲν χρόνος αὐτὸς αὐτὸν τέμνει") (PEARSON, 1990: 4-5 e MARCHETTI, 2009: 35 e 65). Aristóxeno descreve também a condição básica para que haja ritmo: é preciso pelo menos dois eventos sucessivos no tempo. Um só evento, isolado, não gera ritmo. Esse entendimento coloca a ontologia do ritmo em oposição direta à unidade imóvel de Parmênides onde “tudo é um”. Com um apenas, não se faz ritmo...

Aristóxeno chama atenção ainda para o fato de que um *ritmizômeno*² (um objeto ritmizável) não é rítmico em si. Os *ritmizomena* são distintos do ritmo, da mesma forma que objetos capazes de tomar forma (σχηματιζόμενα [*schematizomena*]) são diferentes dos formatos (σχήματα [*schemata*]) que eles venham a adquirir. Assim como um material – argila por exemplo – pode permanecer como massa disforme ao invés de se conformar como um jarro, nem todos os arranjos de *ritmizômena* são rítmicos. Os *ritmizômena* podem fazer parte de um ritmo ou de uma arritmia. O ritmo depende da ordem temporal (τάξις [*táxis*]) dos eventos (MARCHETTI, op. cit: 105).

¹ A numeração em romanos minúsculos é usada na introdução da fonte (PEARSON, L. *Elementa Rhythmica*), v. referência bibliográfica.

² Aqui é interessante observar o parentesco léxico entre *ritmizômeno* (ῥυθμιζόμενον: coisa ritmizável, organizável) e fenômeno (φαινόμενον: coisa observável, perceptível).

A teoria de Aristóxeno, estabelece a unidade mínima do ritmo no tempo primário (πρωτος χρόνος [*protos chrónos*]), cuja medida é a *percepção* da indivisibilidade do *ritmizômeno* (sons da fala, notas, movimentos do corpo) em unidades menores. A medida (μέτρον [*métron*]) continua sendo o fenômeno (o perceptível) e não o número (o calculável), mas o número está presente na proporção entre os eventos ritmicamente ordenados. Dessa forma, a teoria de Aristóxeno incorpora o número ao fluxo, a ideia à aparência, a unidade à multiplicidade, o instante (*protos chronos*) à duração (*rhythmos*).

Métrica e ritmo: simultaneidades e sucessividades

Se, para haver ritmo deve haver no mínimo dois eventos em sucessão (ársis e tésis), isso quer dizer que deve haver repetição mas também diferença. Toda a linha de pensamento apresentada até aqui aponta para dualidades dessa natureza. Nosso argumento pretende chegar num ponto de superação das dualidades, assim como a organização da unidade contínua (duração/fluxo) a partir de suas unidades descontínuas (instante/número)³ transcende essa dualidade em direção à multiplicidade do ritmo. Isso quer dizer que a própria dualidade entre o fluxo e o número é que irá engendrar ritmos.

O paradigma pitagórico determinou a tônica (e todas as outras notas) da música ocidental durante séculos, mantendo a hegemonia do número e da imobilidade das alturas definidas sobre o fluxo organizado *dos tempos* (no plural), com raras exceções. A culminância desse processo, no que diz respeito ao tempo musical, foi o surgimento da notação métrica, estabelecendo-se como meio de documentação da supremacia prática do “ritmo isócrono hierárquico”:

Uma formulação generalizada para o que é comumente chamado metro na teoria moderna, enfatizando o que é visto como as duas características do metro regular em oposição a ritmos mais livres. Tais ritmos [isócronos hierárquicos] apresentam repetição proeminente de eventos isócronos ou com tempos iguais. Os ritmos são hierárquicos na medida em que são construídos num pulso regular, agrupados em compassos isócronos, que podem ser articulados em figuras maiores." (MARCHETTI, 2009: 287).⁴

Uma exceção notável, embora também fundada no número, foi a notação mensural, a escrita rítmica padrão na Europa antes do surgimento da escrita métrica. Essa “escritura” representava as sequências de eventos de forma independente (linhas melódicas com métricas distintas) descrevendo um fluxo musical complexo e não subordinado a um compasso unificador. Não havendo uma ordem ortocrônica superior, nem uma métrica

³ Contínuo e descontínuo podem ser chamados também de liso e estriado, como usa Boulez a partir da terminologia celebrizada por Deleuze e Guattari.

⁴ A generalized formulation for what is commonly called meter in modern theory, highlighting what are seen as the two characteristics of regular meter as opposed to freer rhythms. Such rhythms feature prominent repetition of isochronous or equal-timed events. The rhythms are hierarchical in that they are built on a steady pulse, grouped into isochronous measures, which can be articulated into larger figures."

uniformizante, a organização rítmica total era decorrente das relações entre os diversos tempos da música, valorizando a multiplicidade do fluxo. Nessa música, os cortes verticais (acordes, compassos) nos instantes musicais não apresentavam nenhuma superioridade hierárquica. As simultaneidades eram decorrentes das coincidências entre as diversas linhas sucessivas e paralelas.

Façamos uma elipse no período em que a escrita métrica se estabeleceu como regra geral. No século vinte a unidade métrica do tempo musical passa a ser desafiada pelas complexidades do modernismo. A Sagração da Primavera, de Stravinsky, com suas trocas de compasso e de acento, desnorteadoras para a época, permanece como exemplo emblemático do desafio. Nas décadas seguintes a métrica será depredada pelas vanguardas (mesmo as “numéricas” como o serialismo integral).

Paralela a essa libertinagem do fluxo esculhambando as regras numéricas, uma outra discussão se estabelece no âmbito da filosofia, a partir da reação de Gaston Bachelard à ideia de *duração* proposta por Henri Bergson. Os dois filósofos franceses, referências precursoras do pensamento pós-moderno, influenciaram e foram influenciados pelo pensamento musical em suas considerações sobre o tempo. Uma olhada rápida sobre a polêmica será útil para nossas considerações finais.

Bergson afirma que o tempo "é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe" (BERGSON, 2006: 106). Essa síntese radical traz consigo a noção bergsoniana de *intuição*, como a faculdade que opera diretamente na duração detectando os “falsos problemas” e os “mistos mal analisados” (como o próprio tempo, misto de instantes e durações). Para Bergson, o intelecto opera sobre o imóvel, enquanto a intuição opera na mobilidade, quer dizer, na duração. Bachelard reage às teorias de Bergson propondo uma *intuição do instante*. Na sua argumentação só a sucessão dos instantes é real, e a duração é formada por tempos (no plural mais uma vez) sempre heterogêneos. A insurgência aqui é contra a duração homogênea, entidade fantasmagórica e totalmente ideal, sem nenhuma base comprovável em fenômenos reais.

As categorias parecem se inverter. Agora é o fluxo, chamado de *duração*, que se associa à unidade enquanto os *instantes* seriam a experiência viva da multiplicidade. A crítica bachelardiana é aguda, mas há ainda um nó a ser desatado: o movimento. Há dois pontos para desatar esse nó: além de a *duração* não ser concebida por Bergson como homogênea – essa atribuição é do próprio Bachelard – o fluxo da duração, segundo Bergson, é justamente a condição do movimento. Bachelard toca nesse ponto argumentando que nem só de movimento se faz a duração, havendo também instantes de repouso. Abre-se a porta a mais uma dualidade: movimento X repouso.

O repouso volta como descendente da imobilidade de Parmênides. Mas se formos atrás de Heráclito, o repouso nada mais é que o intervalo que dá sentido ao movimento (“como a doença faz da saúde algo bom”). O repouso na música é a pausa, mas também é a nota sustentada – uma nota pedal eterna seria a expressão sonora da ideia de uma “totalidade limitada apenas pelo vazio” como quer Parmênides, alegoria possível da

divindade sem início e sem fim. O repouso, de fato, não contradiz a duração. Na verdade, ele é de natureza diversa, assim como existe diferença entre instantes e eventos. Basta submetermos essas categorias a termos *técnicos* musicais – e aqui vemos a validade de um pensamento *musical*, e não apenas *sobre música*.

Se pudéssemos, por exemplo, estabelecer a medida de um instante como equivalente a uma semínima, poderíamos, por comparação, limpar a confusão terminológica entre movimento, repouso, instante e duração. Em um instante (uma semínima) podem ocorrer muitos eventos ou nenhum. Pode-se tocar, por exemplo, 16 notas ou não sei quantos fragmentos melódicos (eventos) diferentes em um instante, criando um instante de intenso movimento. Mas pode ser também que o instante se passe em silêncio, que “nada” aconteça. Em termos ortocrônicos – na perspectiva do relógio ou do metrônomo – esses instantes têm a mesma duração absoluta, mas em termos fenomenológicos, a sensação de duração variará de um instante a outro. Pode ser ainda que um evento estático – uma nota longa – ultrapasse os limites de um instante/semínima. Esse evento em “repouso”, de duração maior que o instante, reconfigurará a compreensão do próprio instante, caso não haja mais nada acontecendo além desse “repouso”.

A questão do instante se clareia mais ainda se recorrermos às categorias fenomenológicas de *retenção*, *protenção* e *horizonte* propostas por Husserl e utilizadas por Thomas Clifton em seu trabalho pioneiro de fenomenologia musical *Music as Heard*. Essas categorias permitem limitar o momento presente (ou, em outras palavras, o instante) fundamentado na percepção da passagem do tempo. A retenção “adere a eventos ocorrendo agora, qualificando o agora real com um outro mais largo, fenomenal. [...] o objeto retido é modificado pelas sensações ainda (*actually*) presentes desse objeto”. A protenção, por sua vez, é “um futuro que antecipamos, e não apenas esperamos. Esperar[...] implica não envolvimento com o presente, quando, experiencialmente, o agora que percebemos é colorido pela forma como tendemos ao futuro”. (CLIFTON, 1983: 62). Essas duas categorias fenomenais compõem o *horizonte* do instante presente. A sequência dos instantes, como quer Bachelard, não pode ser tão bem determinada, como não se pode separar porções de água na corrente de um rio.

Critérios para uma análise fenomenológica do tempo musical

Todas as considerações sobre a *ideia* do tempo eterno e único e as *sensações* dos múltiplos tempos finitos, servem de contexto para que possamos estabelecer critérios claros numa análise fenomenológica do aspecto temporal da música.

Toda *análise* temporal envolverá divisão do contínuo da duração. Os critérios dessa divisão, porém, podem variar muito. As medidas (diferenças) mais comuns são a cronologia do relógio (minutos, segundos), a métrica (pulsos, compassos) e comparações entre elas (pulsos por minuto). É possível porém estabelecer a medida a partir da natureza dos *ritmizomena*, sem ter que recorrer a réguas muito milimétricas. Perde-se a precisão

numérica, mas ganha-se precisão fenomenológica. As relações entre os eventos determinam a relação *rítmica* (a relação em fluxo), diferente da *métrica* que impõe a regra imóvel ao movimento. Listamos os critérios abaixo sem a pretensão de apresentá-los como suficientes. Certamente há outros que escaparam da análise, mas esses já servem como ponto de partida.

Sincronia e diacronia - Simultaneidade e sucessão (ou sincronias e diacronias) são atributos do tempo nos eventos. Coisas que ocorrem "ao mesmo tempo" ou "uma após a outra" são relativas em termos físicos. Basta introduzir variação na distância do observador para que a relação mude. Mas em termos fenomenológicos, a percepção da simultaneidade e sucessão é indiscutível. É nesse aspecto que se pode dizer que simultaneidade e sucessão são categorias temporais: sincronias e diacronias. A música faz uso sistemático e estrutural dessas categorias. É graças a elas que se pode entender conceitos como melodia (diacrônica) e harmonia (sincrônica). Para a análise do ritmo essas categorias se estabelecem como medidas de relatividade entre o fluxo dos eventos, caso não se possa ou deva recorrer a uma régua métrica.

Movimento e repouso - O movimento implica na percepção da subcategoria da *mudança*, que já era considerada por Aristóxeno (μετάβολή [*metábolé*]). O repouso pode ser considerado como a suspensão do movimento, logo, a ausência de mudança num certo lapso de tempo.

Comprimento de duração - Essa denominação exótica é um esforço para não gerar confusão entre a categoria bergsoniana da duração e a percepção da duração de um evento como longo ou breve. Aristóxeno também tem uma categoria análoga a essa, e mais precisa por empregar um termo próprio μεγεθός (*megethós* = comprimento). Essa categoria é responsável pela percepção da proporção temporal entre eventos distintos.

Proporção - A proporção é uma razão entre os comprimentos (durações) dos eventos. Nela, fazemos uso do número, o que gera muitas vezes a tentação em fazer dele o critério primeiro. É importante observar, no entanto, que em termos fenomenológicos (e também semióticos) o número é *secundário*, é uma racionalização. Antes de definirmos a proporção numérica entre dois eventos, nós a percebemos diretamente.

Condução - Essa categoria é a tradução quase literal da αγωγή (*agogé*) de Aristóxeno. O termo "condução" evita a confusão com agógica e andamento. A condução é a percepção de variações na velocidade do fluxo de acordo com a proporção de eventos num comprimento de duração dado. A percepção efetiva da velocidade é certamente mais simples do que a descrição acima, mas para efeito de análise, ela terá de se relacionar com essas medidas.

Conclusão sumária

O que apresentamos aqui é apenas um esboço na intenção de apresentar categorias fenomenológicas de interpretação do tempo musical. Todo o preâmbulo filosófico (a maior parte do artigo) foi necessário para dissipar a confusão entre número e fluxo, assim como

entre instante e duração.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *Dialectique de la Durée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CLIFTON, Thomas. *Music As Heard*. Boston: MIP, 1983
- LONDON, Justin. *Rhythm in twentieth-century theory* in “*The Cambridge History of western music theory*”. Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- MARCHETTI, Christopher – *Aristoxenus Elements of Rhythm: text, translation and commentary*. New Brunswick: State University of New Jersey, 2009.
- PEARSON, Lionel – *Elementa Rhythmica: The fragment of book II and the additional evidence for aristoxenean rhythmic theory*. Oxford: Claredon Press, 1990.
- SOUZA, José C. (org.) *Os Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

Pedro Amorim Filho é compositor, educador e artista intermídia. Possui mestrado em composição pela UFBA, com a dissertação “Poética da Experiência: uma investigação sobre indeterminismo na música”. Atualmente está em fase de conclusão do doutorado na mesma instituição, com a tese “Compor No Mundo: modelo conceitual de compor música” onde elabora uma micro-fenomenologia do ato de compor. É pesquisador e artista atuante no campo das artes performáticas, poesia sonora e música experimental. pedrofilhoamorim@gmail.com