

Luigi Antonio Irlandini (UDESC)

**Resumo:** As considerações deste artigo sobre a analogia tempo/música exploram e tentam esclarecer as noções de devir e ser em relação aos conceitos de linearidade e não-linearidade do tempo musical apresentados pelo teórico Jonathan Kramer em seu livro *The Time of Music* (1988), e, num olhar crítico a estes conceitos, também avaliá-los. Pontos de vista de outros autores tais como o compositor Iannis Xenakis e o geólogo Stephen Jay Gould são referências importantes neste contexto. O artigo lança bases de uma filosofia do tempo musical e, num segundo momento, se concentra na possibilidade da música enquanto símbolo do eterno.

**Palavras-chave:** Tempo musical. Eternidade. Linearidade. Não-linearidade.

Being and Becoming in Musical Time

**Abstract:** The considerations in this article about the time/music analogy explore and attempt to clarify the notions of becoming and being in relation to Jonathan Kramer's concepts of linearity and non-linearity in his book *The Time of Music* (1988). They also attempt to reevaluate them with a critical gaze. Other author's points of view are important references in this regard, such as those by composer Iannis Xenakis and geologist Stephen Jay Gould. The article provides fundamentals of a philosophy of musical time and, in a second moment, concentrates on the possibility of music as a symbol of eternity.

**Keywords:** Musical time. Eternity. Linearity. Non-linearity.

A música tem sido descrita por várias metáforas: a narrativa, o discurso, a linguagem, o drama, a forma, o tempo, cada uma constituindo um esforço válido de explicar este acontecimento sonoro, e, naturalmente, cada uma restringindo-o para sustentar a analogia.

A analogia da música com o tempo parece ser, porém, das mais frutíferas e consistentes pois a música leva tempo para acontecer e ser percebida, não podendo ser dissociada desta duração da qual necessita para existir, isto é, manifestar-se naquilo que Descartes chamou de "realidade formal"<sup>1</sup> do mundo tangível *extra-mentis*. Música é a arte do tempo, no dizer de muitos, e isto aponta para o fato de que a música se manifesta concretamente como som/tempo. Mas não seriam também artes do tempo a dança, o teatro, o cinema, e até mesmo a pintura e a escultura, se se as considera como idênticas à *experiência* da dança, do teatro, da pintura, etc.? Pelo seu "corpo" invisível e efêmero – o som – a música parece ter um *status* especial como "arte do tempo" ao partilhar da natureza

---

IRLANDINI, Luigi Antonio. Ser e devir no tempo musical. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

<sup>1</sup> Para Descartes, uma coisa tem realidade formal devido ao fato de ser *atual* ou *existente*. (Smith, 2013)

incorpórea e invisível do tempo. Pode-se dizer, então, que a música flui e passa, como o tempo, quer a pensemos como realidade interna (experienciada) ou realidade externa.

Mas, e a partitura? Não seria ela o corpo da música? Não... Este fóssil, concreto, visível e relativamente duradouro, não deve ser confundido com a música, com a qual só se relaciona como veículo prático, documento codificador de sons que somente virão a ser *se e quando* (e apenas *durante* este quando) seus signos gráficos receberem o “sopro da vida”, ao serem decodificados e transformados em sons pelo músico intérprete.<sup>2</sup>

Suzanne Langer, ao dizer que “a música torna o tempo audível e torna sensíveis suas formas e continuidades” (Langer, 1953, ed. brasileira 2011, p. 117), aponta não só para a natureza *sensível e sonora* da música como também do tempo musical. Este (o tempo musical) é um tipo de tempo que decorre auditivamente. A recíproca é verdadeira: a música decorre temporalmente. Tempo e música, portanto, se identificam com a experiência sensível do som graças a esta reciprocidade entre tempo e música.

A qualidade do tempo musical, o seu *quid*, está intimamente ligada às “formas e continuidades” específicas deste ou daquele acontecimento ou fluxo musical (uma melodia, uma canção, uma sonata, um prelúdio, uma obra...), cada um deles, em essência, único e imerso na historicidade das culturas, embora passível de sobrevivência por tempo indeterminado se for adaptável conforme o princípio da ressignificação.

Essencial a esta sobrevivência é a partitura, mas também qualquer outra forma de registro ou notação tais como uma tablatura, ou mesmo a imagem sonora retida na memória de um fluxo apenas ouvido e nunca registrado graficamente. São apenas estes registros a garantir o retorno e a relativa permanência daqueles fluxos, daquelas qualidades específicas de tempos musicais. Estes registros – aliás, eles mesmos impermanentes e inexatos – são algo como “fórmulas mágicas” capazes de arrancar tais fluxos das profundezas do Silêncio e de fazê-los ocorrer novamente, reencarnar-se, como a fênix ou Lázaro, na performance, que os franceses sabiamente denominam *création*.

A dialética entre criação e ressignificação é muito complexa, pois *aquilo* que sobrevive é provavelmente um conteúdo indeterminável... Considere-se a pergunta: qual Beethoven permanece (ou sobrevive)? Até que ponto? Certamente, o Beethoven que se ouve hoje em dia não é exatamente o mesmo de sua época. *Tempus fugit*, e com ele, os conteúdos. Será suficiente, pelo momento, observar que a qualidade do tempo musical, este *conteúdo*, também muda ao longo do devir histórico, mesmo que apenas sutilmente; mais uma confirmação de que “tudo passa” (*panta rei*<sup>3</sup>). Acrescente-se a isto também a *possibilidade* de vários conteúdos, considerando-se a incrível tensão que ocorre entre a

<sup>2</sup> Não se pretende aqui diminuir a importância da partitura musical, cuja grafia manuscrita é, em si mesma, uma arte, e especialmente quando a *écriture* se estabelece como fundamento determinante do processo composicional. No entanto, para efeitos da presente discussão, a partitura não participa da natureza temporal da música enquanto evento ou experiência sonora.

<sup>3</sup> *Panta rei* (tudo passa) (frase atribuída ao filósofo grego Heráclito, *fl.c.* 500 a.C.)

realidade formal e a experiência, o *extra-mentis* e o *intra-mentis*. Enfim, cada performance, cada audição, é uma recriação.

Se, por um lado, a identidade do fluxo musical (seu conteúdo ou significado) é mutável e complexa – embora não completamente equívoca devido aos seus princípios estruturantes ou formativos – por outro, ela precisa sempre ser ouvida. Numa performance sem público, o músico que toca é o próprio ouvinte (na melhor das hipóteses!). A leitura silenciosa de uma partitura, correspondente à leitura silenciosa de um livro, constitui-se de sons mentais e é, portanto, uma audição interna. Também se trata de audição interna a música interior que frequentemente surge, improvisada, como os pensamentos não ditos em voz alta, na mente do ser humano musicalmente inclinado. Todas estas audições mentais internas são formas de performance, tanto quanto as audições de performances “fisicamente extrovertidas”, mostrando que, em última análise, o fluxo musical é sempre uma criação (*création*) e uma audição. Neste sentido, pode-se equacionar performance e audição e dizer que não existe música sem performance ou sem audição, pois o fluxo é sempre produzido mentalmente e ouvido por quem o produz. Como atividade da consciência, a música é também um estado de consciência<sup>4</sup>.

A audição puramente mental de sons interiores ocorre *no tempo*, e confirma, sem a “distração” dos sons concretos, reconhecer-se que a música é um fluxo temporal, e que a passagem do tempo assume, adquire e se identifica com as “formas e continuidades” da música. A ideia de música como tempo passa a ser mais do que uma simples analogia: a música é um tipo de tempo.

Uma vez assim compreendida a natureza temporal da música, ou seja, como um devir sonoro cujo conteúdo pode ser determinado pelo devir histórico, cultural, individual, psicológico e cognitivo, é possível atentar para um outro aspecto da música que parece pertencer ao oposto do tempo, à eternidade.

Se o tempo é fluxo, transformação constante, devir e impermanência, a eternidade é estase, imutabilidade, ser e permanência. Trata-se de uma dicotomia que já se instaura nos primórdios do pensamento filosófico ocidental desde o século VI a.C., com Heráclito e Parmênides. A realidade de um é a não realidade do outro: para Parmênides, aquilo que permanece é (existe), e tudo o mais, que não permanece, não existe, não é; para Heráclito, nada permanece, tudo flui: o Ser não existe pois nada permanece, só o que existe é a mudança, simbolizada pelo fogo como *arché* (princípio primordial).

Esta dicotomia transparece nos conceitos de linearidade e não-linearidade da música assim como propostos pelo teórico Jonathan Kramer:

“Identificamos linearidade com a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem de eventos anteriores da peça. Assim, linearidade é como um processo. Não-linearidade, por outro lado, não tem a

<sup>4</sup> A ideia de audição aqui se refere à audição concentrada, profunda, pois apenas uma imersão profundamente atenta do ouvinte pode fazê-lo penetrar no tempo musical.

natureza de um processo: é a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem de princípios ou tendências que governam uma peça inteira ou uma seção dela. Definimos tempo linear como o continuum temporal criado pela sucessão de eventos em que eventos anteriores implicam em eventos posteriores, e eventos posteriores são consequências de eventos anteriores. Tempo não-linear é o continuum temporal que resulta de princípios que governam permanentemente uma seção ou peça.” (Kramer, 1988, pg. 20, tradução do autor)<sup>5</sup>

Um pouco antes no mesmo livro, Kramer revela que seus “ termos *linear* e *não-linear* correspondem mais ou menos às distinções filosóficas entre *devenir* e *ser*”<sup>6</sup> e que *ser* e *devenir* correspondem às concepções de tempo “espacial” e “linear” na psicologia e às de tempo “sagrado” e “profano” na antropologia (Kramer, 1988, pg. 16).

A noção de que o tempo linear é um tipo de tempo ordinário constituído por eventos em sucessão causal ou não, e de que o tempo não-linear se refere aos princípios organizadores deste tempo linear, ocorre em diversas áreas do conhecimento. Por exemplo (e para continuar no âmbito da filosofia pré-socrática), ocorre na dicotomia *physis/logos*, em que a *physis* corresponde aos fenômenos e processos do mundo natural e o *logos* corresponde à racionalidade deste mundo natural: as leis naturais que governam e organizam estes fenômenos e processos. Ocorre também na linguística, na dicotomia sincronia/diacronia, onde o fenômeno de linguagem sincrônico pertence a um *único e mesmo* estado do desenvolvimento de uma mesma língua, enquanto o diacrônico pertence a estados diferentes, ou seja, considerando a evolução da língua no tempo (Ducrot, Todorov, 1972). Na geologia, Stephen Jay Gould explica a tensão entre as metáforas “flecha do tempo” e “ciclo do tempo” como ambas necessárias para a compreensão do “tempo profundo” geológico: “a flecha do tempo é a inteligibilidade dos eventos distintos e irreversíveis, enquanto o ciclo do tempo é a inteligibilidade da ordem sem tempo e da estrutura de tipo legislativa.”<sup>7</sup> É neste mesmo sentido de complexo de princípios ordenadores sem tempo da composição que o conceito de *cosmologia* musical foi apresentado em outra sede (IRLANDINI, 2012), onde a obra musical é vista como um *kosmos* (universo ordenado), e a sua cosmologia, a sua organização. A dicotomia *en-temps/hors-temps* do compositor Iannis Xenakis também participa desta noção. Ele explica:

---

<sup>5</sup> Let us identify linearity as *the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece*. Thus linearity is processive. Nonlinearity, on the other hand, is nonprocessive. It is *the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications from principles or tendencies governing an entire piece or section*. Let us define linear time as the temporal continuum created by a succession (of) events in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones. Nonlinear time is the temporal continuum that results from principles permanently governing a section or piece.” (Kramer, 1988, pg. 20)

<sup>6</sup> My terms *linear* and *nonlinear* correspond roughly to the philosophical distinction between becoming and being (Kramer, 1988, p. 16, tradução do autor)

<sup>7</sup> “For time’s arrow is the intelligibility of distinct and irreversible events, while time’s cycle is the intelligibility of timeless order and lawlike structure.” (Gould, 1988 p. 16, tradução do autor)

“É preciso distinguir duas naturezas: no-tempo e fora-do-tempo. Aquilo que se permite pensar sem mudança de um antes ou um depois é fora-do-tempo. Os modos tradicionais são parcialmente fora-do-tempo, as relações ou as operações lógicas inflingidas às classes de sons, de intervalos, ... são também fora-do-tempo. Já que o discurso contém um antes ou depois, ele é no-tempo. A ordem serial é no-tempo, uma melodia tradicional também. Toda a música, em sua natureza fora-do-tempo, pode ser liberada, instantaneamente, aplacada. Sua natureza no-tempo é a relação de sua natureza fora-do-tempo com o tempo. Como realidade sonora, não existe música fora-do-tempo pura; existe a música no-tempo pura, é o ritmo no seu estado puro.” (Xenakis, 1994, p. 68, tradução do autor)<sup>8</sup>

Tempo linear e tempo não-linear são duas abstrações, visões culturais no pensamento sobre o tempo, metáforas simultaneamente válidas, conforme Gould; uma, o tempo linear (a flecha do tempo), explicando a distinção dos momentos daquilo que é histórico, e a outra, o ciclo do tempo (o tempo não-linear), explicando aquilo que, sem tempo, é imanente à distinção dos momentos: as leis e princípios de ordem (Gould, 1988).

Embora cuidadosamente formuladas por Kramer, suas definições de linearidade e não-linearidade são segundo ele, “mais sugestões para a escuta do que formulações teóricas rigorosas”<sup>9</sup> (Kramer, 1988, p. 8). Mesmo assim, seguindo o espírito crítico do pensamento filosófico ao qual está sujeita também a disciplina da teoria musical, estas definições, lançadas de maneira admirável e absolutamente não dogmática por Kramer são ainda passíveis de discussão devido a certas dificuldades que se encontram ao se buscar equilibrar alguns aspectos contraditórios do tema.

Os princípios formativos de uma canção, uma obra, uma improvisação (e que tem sido aqui chamadas de fluxo musical), são este tempo não-linear, este *algo* que permanece, ou que permanece *enquanto não muda*; mais ou menos como o amor, que o poeta Vinícius de Moraes disse ser “eterno enquanto dura.” Kramer dá um primeiro exemplo de tempo não-linear musical: o simples fato de um quarteto de cordas ser uma música para quarteto de cordas, o grupo camerístico composto por dois violinos, uma viola e um violoncelo<sup>10</sup>. O ponto é que se trata de um contexto estabelecido por um princípio ordenador, e que este contexto permanece imutável durante todo o fluxo musical. Esta instrumentação permanece inalterada durante toda uma obra para quarteto de cordas e é, portanto, uma “lei”.

Frequentemente, a textura é um outro princípio organizador que pode se manter inalterado pela inteira duração de uma obra. Quase todos os Prelúdios op. 28 de Chopin, por exemplo, mantêm, do início ao fim, uma mesma textura. Kramer diz que uma textura

<sup>8</sup> “Il faut distinguer deux natures : en-temps et hors-temps. Ce qui se laisse penser sans changer par l’avant ou l’après est hors-temps. Les modes traditionnels sont partiellement hors-temps, les relations ou les opérations logiques infligées à des classes de sons, d’intervalles, de caractères..., sont aussi hors-temps. Dès que le discours contient l’avant ou l’après, on est en-temps. L’ordre sériel est en-temps, une mélodie traditionnelle aussi. Toute musique, dans sa nature hors-temps, peut être livrée instantanément, plaquée. Sa nature en-temps est la relation de sa nature hors-temps avec le temps. En tant que réalité sonore il n’y a pas de musique hors-temps pure ; il existe de la musique en-temps pure, c’est le rythme à l’état pur.” (Xenakis, 1994, p. 68).

<sup>9</sup> “They are more suggestions for listening than rigorous theoretical formulations” (Kramer, 1988, p.8, tradução do autor)

<sup>10</sup> A discussão completa deste ponto não cabe aqui e se encontra na página 21 do livro *The Time of Music*.

permanente provê um contexto que “convida a uma escuta linear de outros elementos”, explicando o fato de que o ouvinte aceita o contexto (textural) como um dado “de fato”, um pano de fundo. Quando uma textura não muda, ela passa a ser um evento redundante que cede lugar àquilo que mais chama a atenção do ouvinte por concentrar mais atividade, portanto, mais interesse, onde alguma coisa acontece e no que ele concentrará sua atenção: a linearidade (discurso, narrativa, devir, drama) de outros elementos tais como uma melodia principal, por exemplo. A textura pode, porém, permanecer apenas durante uma seção e, apenas durante esta seção, ser ainda um elemento de tempo não-linear. Durante toda a duração do Trio do Impromptu op. 90 no. 4 de Schubert<sup>11</sup> (Ex. 1), para dar um exemplo simples, a textura permanece inalterada, constituída por acordes rebatidos em colcheias, baixos nos tempos fortes a cada dois compassos e melodia superior na voz do soprano.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is labeled 'c.106' at the top. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes and some slurs. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of chords, with notes on the strong beats (1 and 3) and rests on the weak beats (2 and 4).

Ex. 1

Nada de diferente acontece na textura do Trio. O resto Impromptu, no entanto, apresenta três texturas contrastantes: a primeira é uma textura predominante de arpejos descendentes em semicolcheias (harmonizados por acordes e baixos na mão esquerda) (Ex. 2A) que se alterna com trechos curtos de acordes batidos em semínimas<sup>12</sup> (Ex. 2B).

The image shows two musical examples, Ex. 2A and Ex. 2B, from a piano score. Ex. 2A is labeled 'c.1' and 'pp'. It shows a descending arpeggiated texture in the right hand (treble clef) with eighth notes, and a bass line in the left hand (bass clef) with chords and single notes. Ex. 2B is labeled 'c.5' and shows short passages of chords struck in half notes, with chords in the right hand and bass notes in the left hand.

Ex. 2A

Ex. 2B

A segunda textura combina os arpejos segmentados em semicolcheias com linha de baixo e uma melodia no tenor (Ex. 3), e uma terceira textura de natureza episódica caracteriza-se por tercinas, linha de baixo e melodia no soprano<sup>13</sup> (Ex. 4).

<sup>11</sup> Kramer menciona a textura dos Prelúdios op. 28 de Chopin, mas o exemplo do Impromptu op. 90 no. 4 de Schubert é meu, seguindo a análise de Kramer.

<sup>12</sup> Estes trechos curtos são, na verdade, uma nova textura (Ex. 2B) que se alterna com a primeira (Ex. 2A).

<sup>13</sup> Esta textura começa a três vozes no c. 72 e, no c.77, introduz mais uma voz, o tenor.

The image displays two musical examples, Ex. 3 and Ex. 4, in a grand staff format. Ex. 3, labeled 'c. 46', shows a piano texture. The treble staff contains a series of sixteenth-note runs, while the bass staff provides a simple accompaniment with a few notes. Ex. 4, labeled 'c. 76', features a more complex texture. The treble staff has a long melodic line with a slur over it, and the bass staff contains a series of triplet accompaniment notes.

Cada uma destas texturas cria um contexto de duração mais breve que uma seção e, devido a este fato, já se pode falar de impermanência, concluindo-se que elas pertencem ao tempo linear, diferentemente da textura do Trio.

Uma primeira dificuldade na definição de tempo linear de Kramer está na noção de causalidade ali explicitada por “implicações” e “consequências”: eventos musicais que aconteceram antes implicam nas suas consequências, que aconteceram depois. Com isto, a ideia de linearidade fica limitada necessariamente à linearidade causal ou dialética, quando esta é apenas um tipo de linearidade específico, característico da música tonal ocidental, e onde também se encontram progressões, objetivos finais (*telos*), pontos culminantes, hierarquia fraseológica. A cronologia do fluxo musical e a percepção desta cronologia como *fluxo*, justamente, é o seu transcorrer no tempo, a simples sucessão de suas formas e continuidades, quer elas sejam implicações, consequências, causas e efeitos umas das outras ou não. O nome “linearidade” deveria ser dado a este simples *fluir*, entendido como eixo “horizontal”<sup>14</sup> do tempo no qual os eventos se sucedem uns aos outros, aquela duração sem a qual o fluxo não existe, como foi visto antes, e de que todo tipo de música compartilha. Vista como simples sucessão, a linearidade ainda não é uma “inteligibilidade dos eventos distintos e irreversíveis” (Gould também identifica a flecha do tempo com o pensamento ocidental predominante, causal e dialético). Porém, a inteligibilidade da linearidade pode ser de vários tipos, e não apenas o tipo causal e o dialético mas também o não causal, o não dialético, direcional, multidirecional, contínuo, descontínuo, etc. Nem toda linha é reta ou contínua, portanto, a ideia de linearidade precisa incluir outras tipologias “mais indecisas” que a trajetória da flecha, como os meandros<sup>15</sup> ou até mesmo o círculo ou a espiral, por exemplo. Em seus breves (ou não tão breves) retornos, desvios ou interrupções, uma linha tem sempre uma sucessão de conteúdos que, não anulam a linearidade mas a constituem. Esta sucessão ou percurso é a própria natureza temporal da música, aquela sua reciprocidade com o tempo, o decorrer simultaneamente auditivo e temporal do tempo musical. O acontecimento (fluxo) musical não pode escapar à linearidade.

<sup>14</sup> Tentando, ao mesmo tempo, não se limitar a uma visão cartesiana tempo/espaco = altura/ritmo da música.

<sup>15</sup> A natureza espacial da linha se apresenta mais fortemente quando ela forma curvas em qualquer direção no plano. É aqui que a linha como metáfora do tempo irreversível precisa ser especificada explicitamente como reta. Corresponderia o evento reversível no espaco (a linha que se curva na direção contrária à que vinha vindo) a algum evento temporal reversível? O tempo é realmente irreversível? Não é possível exaurir aqui estas questões.

Adotando esta definição de linearidade assim diferente da de Kramer, surge uma segunda dificuldade: Kramer define o tempo não-linear como um *continuum temporal*, ou seja, como sendo também este um transcórrer, decorrer ou passar do tempo (veja-se a última frase da definição citada). Mas não se esperava que a não-linearidade, equivalente ao Ser, fosse o contrário de uma sucessão temporal? Não se esperava que a não-linearidade estivesse fora do tempo? Conforme ficou claro no parágrafo anterior, todo transcórrer só pode ser, inescapavelmente, um devir, pois, se *passa, deixa de ser para vir a ser* outro. Configura-se a impermanência e a sucessão dos eventos, musicais, no caso. Onde há sucessão há necessariamente aquilo que ocorre antes e aquilo que ocorre depois, e não pode haver permanência onde há antes/depois... A permanência está fora da duração, fora do tempo; equanto “a duração é o que difere de si”, como diz Gilles Deleuze (Pelbart, 2007) e, portanto, é impermanente.

Que Kramer busque exemplos da não-linearidade dentro da própria linearidade parece ser, porém, justificável, pois onde mais poderia alguém buscá-los senão no mundo *extra-mentis* ou no *intra-mentis*, ambos notoriamente inseridos no devir histórico? Onde mais senão na própria existência, mesmo sendo ela tão sujeita a chuvas e trovoadas? Onde buscar o Ser senão no aqui e agora? Pois seria possível ao ser humano sair do devir e experimentar o Ser *diretamente*? Até mesmo quando a mente se imobiliza por completo no êxtase yóguico conhecido pelo nome de *samâdhi* (Feuerstein, 1998) trata-se de uma imobilização temporária, um estado de consciência do qual se sai para outro, em que haverá menor contenção das flutuações da mente: trata-se de uma experiência impermanente do Ser permanente, uma experiência *indireta* do Ser. Não há alternativas senão buscar a imanência das leis dentro do tempo ordinário e histórico.

Se, por um lado, o tempo musical não-linear de Kramer não se refere à diacronia dos eventos em sucessão mas à permanência e sincronia dos princípios que governam o fluxo musical em questão, por outro lado, como o princípio formativo se manifesta no evento do fluxo, é aqui, nesta experiência do evento resultante – o efeito ou resultado formado pelo princípio – que se dá a experiência do não-linear, do princípio formativo, uma experiência indireta. Em outras palavras, o conjunto de leis ou princípios ordenadores *sem tempo* está contido no fluxo musical; este fluxo participa destas leis, resulta delas, como ficou dito anteriormente, e o ouvinte só tem acesso a este conjunto de leis através do devir musical. No dizer de Gould, são imanentes ao tempo linear. É isto que permite a Kramer referir-se à não-linearidade como um continuum temporal, porque só se pode vê-la (ou melhor, ouvi-la) no fluxo temporal, quando ela seria (ou é) uma natureza fora-do-tempo (*hors-temps*). Kramer não estabelece claramente a imanência dos princípios formativos nos resultados deles provenientes, e referir-se à não-linearidade como continuum temporal sem este esclarecimento interfere na compreensão da ideia. É possível imaginar os princípios formativos “vivendo” em sincronia, mas é na diacronia que eles se tornam perceptíveis.

Uma confusão surge deste problema juntamente com as duas últimas frases da citação: “definimos tempo linear como o continuum temporal criado pela sucessão de

eventos (...). Tempo não-linear é o continuum temporal que resulta de princípios que governam permanentemente uma seção ou peça”. Há aqui duas questões: 1) não é apenas a sucessão de eventos a criar o tempo linear, mas *também* a sucessão de diferentes princípios governantes, ou seja, a impermanência destes princípios, e não apenas a impermanência dos eventos que dele resultam. Vimos que, no Impromptu de Schubert, as três diferentes texturas se sucediam a ponto de não constituírem um contexto não-linear. Além disso, 2) mesmo um princípio que governa permanentemente uma inteira peça cria eventos impermanentes, ou, em outras palavras, mesmo a permanência de princípios governantes gera sucessão de eventos. No caso da textura como princípio permanente numa inteira peça, como foi visto no Trio de Schubert, bastará uma rápida comparação dos diferentes trechos dele para verificar que os componentes da textura estão em movimento, havendo sucessões de diferentes ritmos, densidades texturais e regiões da tessitura, por exemplo. É o princípio *geral* que permanece, mas o resultado fenomênico está sempre em movimento. O princípio geral está, sim, fora do tempo, é imanente ao continuum temporal dele resultante, mas não pode ser confundido com esta resultante.

Muito ciente do fato de que a música precisa transcorrer no tempo, Kramer vê a não-linearidade ao longo daqueles aspectos do continuum temporal onde não há mudança em um determinado elemento (ou vários): “um presente único esticado ao longo de uma enorme duração, um ‘agora’ potencialmente infinito que, não obstante, sentimos como um instante”<sup>16</sup> (Kramer, 1988, p. 55). A não-linearidade está nos aspectos estáticos do fluxo, uma “imobilidade móvel” – ou seria um “devir estático”? – ao qual ele também dá o nome de tempo vertical. Não obstante, trata-se de um devir, pois nele a estase nunca afeta *totalmente e simultaneamente todos* os elementos do fluxo, o que equivaleria a um som imóvel (logo, fora da noção cultural de música), mas só pode ser total em apenas *alguns* dos elementos do fluxo.

A ausência de mudança do princípio formativo no fluxo musical revela o princípio formativo (sempre através do fluxo, isto é, com o decorrer do tempo), e revela também algo parecido com a permanência, o Ser. Mas revela apenas algo *parecido* com o Ser, dada a impossibilidade de permanência no tempo. Contudo, na música, é o fato do fluxo poder ser parecido com o estático, isto é, do devir poder ser parecido com o ser, que permite ao fluxo musical tornar-se um símbolo do Ser; permite à temporalidade musical simbolizar a eternidade. Se for possível, então, uma música em que todos os seus elementos são resultados de princípios formativos imutáveis, obter-se-ia o máximo que um fluxo pode fornecer de estase, o máximo que o movimento pode simbolizar a ausência de movimento.

A este propósito cabe lembrar, na obra do compositor La Monte Young, o pai do minimalismo e da música conceitual, peças como *Arabic Number (any integer) for Henry Flynt*, de 1960, uma obra aberta de cujas performances se tem notícia, por exemplo, *600 times*, em que o autor bate seiscentas vezes numa panela com uma colher, ou *1.698 times*,

---

<sup>16</sup> “(...) a single present stretched out into an enormous duration, a potentially infinite ‘now’ that nonetheless feels like an instant.” (Kramer, 1988, p. 55)

em que ele toca mil seiscentas e noventa e oito vezes um mesmo acorde dissonante ao piano. O som de cada golpe na panela ou no piano nunca soa exatamente da mesma maneira, nem o intervalo de tempo entre cada um, que, supostamente, é o de um pulso regular e imutável. Mas estes são os únicos aspectos onde pode haver uma mudança dentro desta concepção de fluxo musical proposta por Young, que se pretende estática ao máximo. O máximo de estase por ele alcançado está em *Composition 1960 #7*, que consiste no intervalo de quinta justa (Si e Fa#) com a instrução: “to be held for a long time”, mas também em obras que ele realizou mais tarde com seu grupo Theatre of Eternal Return, onde a estase quase total dos princípios formativos se combina com durações de muitas horas (até mesmo dias) para evocar a duração infinita da eternidade.

Poucos compositores chegaram a tal radicalismo na exploração da estase no devir musical. Mais comum é a produção de música mais próxima do ouvinte ocidental “médio” isto é, que aprecia a existência de variadas atividades lineares, e, justamente por isso, tornando a experiência da eternidade mais tolerável para nós, seres humanos imersos no movimento, temerosos de se verem face-à-face com o *mysterium tremendum*.

A conclusão é de que o tempo não-linear precisa do tempo linear e da sua sucessão de eventos, e que, neste sentido, se afasta da não-linearidade permanente, imanente ou transcendente<sup>17</sup>, dos princípios formativos. Pois qual seria o desejo de um princípio formativo senão o de formar e gerar coisas? Ele só quer existir. Xenakis é claro a este respeito, ao dizer que a natureza da música “no-tempo é a *relação de sua natureza fora-do-tempo com o tempo*” (grifado pelo autor, ver citação completa acima). E ainda: “como realidade sonora, não existe música fora-do-tempo pura; existe a música no-tempo pura”.

Vale dizer, porém, que ideia de circularidade ou de tempo circular parece ser mais interessante e mais completa do que a de não-linearidade. A invocação da figura do círculo com relação ao tempo conduz ao pensamento metafórico, analógico e simbólico. Há séculos o círculo representa conteúdos tais como as ideias de totalidade, simultaneidade, sacralidade, infinito, eternidade, ausência de tempo ou de começo e fim, ausência de espaço ou de acima e abaixo, mas também as ideias de recorrência, movimento infinito, repetição (Cooper, 1978). O círculo inclui tanto o Ser como o devir. Em sua linearidade, seu objetivo (*telos*) consiste no percurso (continuum temporal) da circunferência, situando-o no tempo dos eventos, mas com um quê de reversibilidade: também ele tem uma sucessão de eventos, mas é uma sucessão recorrente, cíclica, algo que não se espera de uma linha reta, (a flecha do tempo), mesmo assim, uma sucessão. Neste sentido, uma dicotomia círculo/linha, circularidade/linearidade é insatisfatória porque o círculo também é uma linha, embora um tipo de linha especial. Já em seu aspecto de totalidade simultânea, em seu plano espacial, o círculo é percebido num único instante como uma totalidade sincrônica, fechada em si mesma e perfeita, e corresponde à ordem sem tempo dos princípios formativos. Somente neste sentido a dicotomia círculo/linha satisfaz uma analogia com o ser/devir. O tempo circular musical será assunto de um outro ensaio...

<sup>17</sup> Uma discussão da imanência ou transcendência dos princípios formativos infelizmente não cabe nesta sede.

## Referências

- COOPER, J.C. (1978) *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. Londres: Thames & Hudson.
- DUCROT, Oswald, e Tzvetan Todorov. (1972) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Éditions du Seuil. Edição brasileira: *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FEUERSTEIN, Georg. (1998) *The Yoga Tradition: Its History, Literature, Philosophy and Practice*. Edição em português: *A tradição do Yoga: história, literatura, filosofia e prática*. São Paulo: Editora Pensamento, 2006.
- GOULD, Stephen Jay. (1988) *Time's arrow, time's cycle: myth and metaphor in the discovery of geological time*. Cambridge (MA): Harvard University Press. Edição inglesa: London: Penguin Books, 1988.
- IRLANDINI, Luigi Antonio. (2012) "Cosmologia da composição e suas interações com a teoria e análise musicais". In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, S.P. 2012*, ISBN 9788577470396, pp. 239-245.
- LANGER, Suzanne K. (1953) *Feeling and form*. Edição brasileira: *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- KRAMER, Jonathan D. (1988) *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.
- PELBART, PETER PÁL. (2007) *O tempo não-reconciliado: imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo, Perspectiva.
- SMITH, Kurt, (2013) "Descartes' Theory of Ideas", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/descartes-ideas/>.
- XENAKIS, Iannis. (1994) *Kéleütha*, direção de Alain Galliani. Paris: L'Arche.

.....

**Luigi Antonio Irlandini** é compositor e pianista, com Bacharelado em Música Piano (B.M., 1987) pela Universidade do Rio de Janeiro, UNIRIO, Mestrado (M.F.A., 1990) em Composição pelo California Institute of the Arts, CALARTS, Doutorado (Ph.D., 1998) e Pós-Doutorado (2002) em Composição pela Universidade da Califórnia, Santa Barbara, UCSB. Irlandini é professor adjunto no Departamento de Música da UDESC, e ali ministra cursos em Harmonia, Contraponto, Teoria, Análise, Composição e Música Clássica da Índia. Especializado nas técnicas, poéticas e estéticas da composição musical do século XX e contemporânea, Irlandini tem como segunda área de especialização o estudo teórico e prático de tradições musicais clássicas da Índia, Japão e Indonésia. Suas atividades de pesquisa buscam identificar e compreender a possível assimilação de diversos conteúdos musicais e filosóficos não-europeus e/ou pré-modernos (antigos) na música do séculos XX e XXI ocidental, explorando o papel desta música como símbolo de concepções culturais cosmológicas e míticas, não-européias e/ou antigas, e científicas. Esta pesquisa se origina de seu trabalho de composição musical, e a ele dá uma forte marca interdisciplinar. [www.luigiantonioirlandini.org](http://www.luigiantonioirlandini.org) - [cosmofonia@yahoo.com](mailto:cosmofonia@yahoo.com)