

MÚSICA, TEMPO E OUTROS CONCEITOS...

Por Cândida Borges

Este estudo é parte de um trabalho de análise da obra “Água e Vinho” de Egberto Gismonti, segundo uma abordagem fenomenológica. Para tal, uma revisão de alguns verbetes e seus conceitos foi necessária. Ei-la.

O primeiro conceito a ser revisto é o de *música*. Segundo a definição de Clifton, traduzida por Freitas (1997:24):

“Música é um arranjo ordenado de sons e silêncios cujo sentido é presentativo ao invés de denotativo. (...) música é a realização da possibilidade de qualquer som apresentar a algum ser humano um sentido que ele experimenta em seu corpo”.

Segundo MORAES (1991), música é uma maneira peculiar de sentir e pensar, que propõe novas maneiras de se fazê-lo.

“É por isso que se pode perceber a música não apenas naquilo que o hábito convencionou chamar de música, mas – e sobretudo – onde existe (...) a invenção de linguagens: formas de ver, representar, transfigurar e de transformar o mundo.”

Nesta reflexão, utilizaremos como base um conceito de música aberto, onde os dois conceitos anteriores ou outros podem transitar. A música inclui uma variedade de possibilidades de realização que vai do som, como matéria básica, à invenção de novas linguagens, a partir das sintaxes que organizam esses sons.

Para Clifton, a diferenciação entre **música** e **não-música** “reside no uso que a pessoa experienciando faz dos sons”, em que contexto ele o insere, e que comportamento (musical ou não) o som evoca no ouvinte a partir da sua escuta, percepção, interpretação, julgamento e sentimento.

Nesta concepção, é unânime considerar que o sentido da música existe na sua realização espaço-temporal (presentativo) e depende do envolvimento pessoal, o que já coloca a necessidade da percepção e descarta a idéia da partitura em si só como música,

“A música, arte do tempo por excelência, se caracteriza pela dualidade que suscita entre obra concebida e obra realizada, dado que a obra real, vivente, não pode existir, senão na realidade temporal, realidade que a obra unicamente concebida não pode revelar.” (FUBINI apud TRAGTEMBERG, 2001)

A percepção pressupõe a existência de uma fonte sonora – um músico e seu instrumento, por exemplo - e de um ouvinte, que pode ser o próprio músico, ou algum espectador segundo. Para Moraes, músico é aquele que ouve ativamente, criativamente, e desta maneira é capaz de interferir na realidade para produzir sua própria expressão musical. Através deste prisma, forma-se uma circularidade compositor/intérprete/ouvinte/compositor, onde um mesmo indivíduo pode ser todas essas personagens simultaneamente.

Absorvendo para a música alguns conceitos da literatura propostos por Jauss, aplicaremos a sua primeira premissa que fala sobre *historicidade*.

“A possibilidade de a obra se atualizar como resultado de uma leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária a sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo.

Historicidade coincide com atualização, e esta aponta para o indivíduo capaz de efetivá-la: o leitor.” (ZILBERMAN 1989: 33)

Essa premissa fala da natureza eminentemente histórica da literatura, que se manifesta durante o processo de recepção e efeito de uma obra, cujo protagonista é o leitor. Trazendo para música, a historicidade completa o conceito de música proposto, admitindo que o ouvinte, dentro do seu momento histórico e da sua individualidade, atualiza a escuta de uma obra, tornando-a viva e mutável. A concepção de música como obra fechada, imutável, estática e inerte a ação do tempo é revista e atualizada por uma outra concepção, que se abre às interferências da recepção.

Dentro desta concepção, permitiu-se neste trabalho a inserção de um outro fator de atualização para a música, que se dá apenas na instância do músico-intérprete-criador, que também é ouvinte. Este fator é a *improvisação*, como elemento de atualização, revisão, acréscimo, correção e expressão de um momento único para o músico. A historicidade permite atualizações da esfera da escuta – para o ouvinte – e da performance – para o músico.

“Improvisação (do latim ex improviso – sem preparação) normalmente diz respeito a uma performance musical que não foi preparada ou uma “extemporização” baseada tanto em temas precisos ou formas musicais [...], ou em um desenvolvimento livre de idéias de idéias musicais espontâneas sugeridas pela imaginação, e que resultam em uma sucessão caleidoscópica de eventos, freqüentemente juntos em uma tênue linha apenas.” (BRINDLE, 1975:81 apud TRAGTEMBERG 1997:24)

O grupo de conceitos apresentados a seguir refere-se a questão fenomenológica do **tempo**, baseado na proposta de conceituação presente na obra de Clifton:

“(...) o tempo não é um processo independente, mas uma relação entre uma pessoa e um evento experimentado.”

Quando Merleau-Ponty escreve que o tempo é subjetivo, ele quer dizer que os conceitos de tempo - como antes, depois, durante, agora, novamente, etc - fazem sentido a um objeto experienciado, ou seja, a existência humana.

Segundo Clifton, podemos considerar quatro tipos principais de tempo:

a) A música enquanto registro (partitura e gravações) está suscetível ao tempo do mundo (cronológico) e suas conseqüências.

b) Nossa percepção de uma obra é influenciada por um tempo pessoal de vivência.

c) a performance acontece no tempo cronológico, mas a percepção da obra segue um tempo interno do ouvinte, em seus processos de retenção e pretensão.

d) diferentemente do tempo cronológico que uma obra leve, há um tempo evocado por esta, chamado *tempo fenomenológico*. A evocação do tempo pode ter referências imediatas (independente de conceitos mediadores – início, fim continuidade, descontinuidade, etc) e designativas (a outras referências de tempo).

As descrições que se seguem são sobre as evocações imediatas do tempo, segundo Clifton.

INÍCIO

Toda experiência musical acontece num espaço-temporal que em algum momento passou a ser, concretizou-se na existência real. Há ainda diferenciações para diferentes momentos dessa existência, como os descritos abaixo

início – momento em que a experiência se inicia, é trazida à existência.

repetição – recomeçar o processo, após seu término. Permite a inserção de outras situações.

recapitulação – retorno à idéia original, ou suas variantes.

segundo início – apresentação de uma idéia diferente do primeiro início – pertence ao mesmo evento do 1º início, onde é anunciado.

início de outra seção – novo evento, nova idéia, novo tempo.

TERMINAÇÃO

Há diversas experiências envolvidas com o conceito de terminação, que pedem uma diferenciação de seus termos.

A questão principal é a separação entre *terminação* (*ending*) e *cessação* (*stopping*). Ambos os termos compreendem a idéia de *fim* (*finished*), percebido como tal pelo silêncio, pelo nada entre a obra e o evento seguinte. Entretanto, essa terminação pode não ser interpretada como um fim se observada uma tendência a um “fim futuro” (ainda por vir). Da mesma maneira, compassos cadenciais ou outras evidências de terminação, podem realmente dar lugar aos sons do ambiente, ou dar início a outro movimento ou mesmo outra seção do mesmo movimento.

Na intenção de diferenciar *terminar* de *cessar*, a noção de satisfação parece ser importante. Tratando-se de uma percepção subjetiva, esta não pode ser considerada medida estética para classificação do tipo de fim de uma obra. Entretanto, em alguma medida, podemos dizer que “fim” refere-se ao momento que uma composição passa (fenomenologicamente) a não-existência. No sentido de *cessar*, é mais provável que produza a sensação de insatisfação, enquanto que no sentido de *terminar* proporcione mais aceitação e satisfação. É possível que uma obra apresente esses dois tipos de finais.

Ambos início e fim demarcam limites temporais e espaciais. Entretanto, tratam de construções artificiais, que têm sido questionadas pela música contemporânea.

Uma grande quantidade das músicas ocidentais apresenta um gesto de finalização (por ex. cadências) que o autor chama de queda (*fall*). Entretanto, isto não configura uma norma, e é preciso mais do que esta característica para determinar a percepção de fim, não importando se o gesto é ascendente ou descendente, completo ou incompleto, esperado ou inesperado. Outros eventos podem provocar esta experiência de fim.

CONTINUIDADE

Continuidade está envolvida na abertura do tempo: na idéia de que eventos passados não estão eternamente dissociados de um presente que constantemente o retoma, e que eventos futuros não consistem em “outro” incognoscível, ignorando e ignorado pela situação presente.

“A palavra continuidade serve como referência a um processo que conduz um estado ao outro sem interrupção.(...) A experiência de continuidade está mais relacionada com o tempo, com a idéia de um passado não esquecido pelo presente, e um presente deslocando-se em direção a um futuro (...).” (POTTHOFF, 1997: 20)

Sucessão e duração são fundamentadas na continuidade.

A experiência de continuidade é vivenciada através da ampliação do horizonte de consciência para dentro do objeto experienciado, na intenção de revelar o seu tempo interno, ainda que sejam objetos estáveis, tal como uma simples nota prolongada.

Desta maneira, podemos considerar que a noção de continuidade é um produto da intenção, tanto quanto o sentimento e a cognição. Não se trata de algo encontrado no mundo factual, mas “de uma questão de subjetividade, decisão, constituição e intenção, não de pura dádiva,” segundo Husserl.

Consciência resumida (*synthetic consciousness*) é a propriedade da consciência de criar unidade entre percepções do mesmo objeto. A identidade é obtida através dessa síntese.

A experiência de continuidade parte de um ato constituído, resultante da consciência de uma relação entre o objeto e o mundo, assim como com o seu tempo passado e futuro eminente (Merleau-Ponty) e não uma fusão em uma identidade (Husserl).

Algumas considerações importantes sobre continuidade:

1) A inter-relação das dimensões temporais define a individualidade assim como o significado do presente. Inter-relação, entretanto, não deve ser confundida com fusão.

2) Algo é reconhecido como passado se um vetor significativo de natureza retencional pode ser conectado entre o passado e o presente. Na ausência de tal conexão, encontramos um passado insignificante, reprimido ou esquecido.

3) A estrutura de retenções e protenções não é rigidamente fixa, mas sempre em processo. Além disso, a densidade das retenções e protenções é proporcional à nossa habilidade de construir relações entre eventos aparentemente diferentes (passado e futuro).

4) Sucessão é uma experiência temporal significativa pela possibilidade do homem de encarar o futuro.

5) Duração é algo flexível onde, fenomenologicamente, se percebe o presente embutido. Difere da definição clássica de tempo que define duração como a percepção de cada um dos seus membros como presentes.

6) A interpretação fenomenológica de continuidade demonstra uma relação recíproca entre uma continuidade de atos de consciência e uma continuidade de um horizonte relevante. Não se trata de uma percepção que se recebe passivamente.

Tempo e espaço não são manifestações independentes no mundo físico. Outros conceitos, tais com o de espaço, revisão, estabilidade, ruptura, acúmulo são necessários à

compreensão do tempo de um evento dentro dos parâmetros acima, baseada na revisão continuada dos processos musicais percebidos. Entretanto, ater-me-ei às descrições referentes ao tempo. Cabe aqui apenas um pequeno comentário acerca do espaço, de acordo com Clifton.

Espaço musical é a área de natureza fenomenal, não física, que a música cria ao dispor seus elementos, na qual o ouvinte habita ao imergir na experiência musical. É nesse espaço que o tempo da música acontece, independente do tempo físico. É o espaço na percepção.

Além das considerações sobre tempo, ainda restam alguns conceitos a serem esclarecidos. Passamos agora às referências a Koellreuter sobre estética e estilo.

Consideramos o conceito de **estética** como o estudo racional e fenomenológico da expressão artística, suas condições e efeitos, quer quanto a sua conceituação (estética objetiva), quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ela suscita no homem (estética subjetiva). A estética é a ideologia do artista. Então, é possível se dizer que o conjunto de idéias que um artista possui se reflete na sua obra, na maneira com que organiza e manipula os elementos da sua arte.

À medida que personifica suas impressões em uma manifestação artística, o artista define o que podemos chamar de **estilo pessoal**.

“Estilo é o conjunto de características que une a produções artísticas de (...) um artista; ou que separa a produção artística de (...) um artista de outro. Cada grande compositor tem sua própria gramática musical, determinada por particularidades condicionantes de seu estilo pessoal “.
KOELLREUTTER, 1984.

O corpo de conceitos aqui apresentados foram aplicados no processo de análise da obra “Água e Vinho” de Egberto Gismonti, sob uma orientação fenomenológica, que configura um outro trabalho, também disponível para consulta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEITAS, Flávio Terrigno. *Circularidade cultural e nacionalismo nas doze valsas para violão de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1995.
- BÉHAGUE, Gerard. *Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana*. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, V. 20, 1992/3.
- CAVAZOTTI, André. *Caminhos para a pesquisa na área de performance musical: uma breve introdução à fenomenologia da música*. Artigo.
- CERVO, A. e RERVAN, P. *Metodologia Científica*. São Paulo, Préntice Hall, 2002.
- CILFTON, Thomas. *Music as Heard*. New Heaven: Yale University Press, 1983.
- COPE, David. *New Directions in Music* - Wm. C. Brown Co., Dubuque, Iowa, 1971.
- DEMO, Pedro. *Introdução à metodologia da Ciência*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Atlas, 1994.
- FERRARA, Lawrence. *Richness or chaos? Toward a Phenomenology of Musical Interpretation*. Em: *Qualitative Evaluations in the Arts*, 2, 197-208, 1982.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1983.
- FREITAS, Elaine T. "As formações não usuais na música de câmara brasileira pós 1960." Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de Pesquisa Social*. 3ª edição. São Paulo: Ed. Atlas, 1991.
- KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2ª edição. Curitiba: Ed. Movimento, 1984.
- LAKATOS, Eva; MARCONI, Marina. *Fundamentos da Metodologia Científica*.
- MORAES, J. J. de. *O que é Música*. 7ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- NÓBREGA, Ariana P. da. *A música no movimento Armorial*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2000.
- PASCOAL, Maria Lúcia. *Piano brasileiro e Prelúdios de Debussy: alguns aspectos*. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, V. 21, 1994/5.
- POTTHOFF, Ayres. "A música de câmara, com flauta, composta por Cláudio Santoro entre 1940 e 1946. Uma abordagem fenomenológica." Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 2ª edição. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

- SOUZA, Luciana C. Q. de. *“Tempo e espaço nos pontos de M. Camargo Guarnieri.”*
Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.
- SMALL, Christopher. *El musicar – um ritual em el espacio social* Conferencia pronunciada no
II Congreso de La Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Benicássim, 1997.
- TRAGTEMBERG, Lucila. *“Intérprete-cantor: processo interpretativo em reciprocidade
criativa com o compositor na música contemporânea através de intérpretes da obra
vocal de Luis C. Cseko.”* Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- VILELA, Sibila Godoy. *Dança das Cabeças – A trajetória musical de Egberto Gismonti –*
Dissertação de Mestrado em Musicologia. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de
Janeiro, 1998.
- ZILBERMAN, Regina *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
_____. *“Amizade e Liberdade”* REVISTA ÁUDIO PLUS nº7 ano 2 - junho/ 2003.

Cândida Borges

Rio de Janeiro, agosto de 2003.