

Temporalidade e escuta: a imagem do tempo musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Gabriel Ferraz da Silva
Unirio
gferrazdasilva@gmail.com

Resumo. Este artigo aborda a escuta e a temporalidade musicais, relacionando autores que as compreendem como construções simbólicas ancoradas na experiência perceptiva. O objetivo é refletir sobre a construção da temporalidade na música a partir da escuta, articulando os conceitos de imagem sonora e imagem do tempo. Para isso, são exploradas contribuições de Susanne Langer, Jonathan Kramer, Rodolfo Caesar, entre outros, traçando conexões entre teoria e percepção. Ao trazer essas discussões, busca-se ampliar a compreensão sobre a temporalidade musical, bem como suas possibilidades de construção. Assim, a performance musical é concebida como o espaço onde escuta e tempo se entrelaçam na formação de uma imagem sonora do tempo.

Palavras-chave. Temporalidade musical; Escuta musical; Performance musical; Tempo musical.

Temporality and Listening: The Image of Musical Time

Abstract. This article addresses musical listening and temporality, drawing on authors who understand both as symbolic constructions anchored in perceptual experience. The aim is to reflect on the construction of musical temporality through listening, by articulating the concepts of sound image and image of time. For this purpose, the article explores contributions from Susanne Langer, Jonathan Kramer, Rodolfo Caesar, among others, establishing connections between theory and perception. By engaging in these discussions, it seeks to broaden the understanding of musical temporality and its possibilities of construction. Thus, musical performance is conceived as the space where listening and time intertwine in the formation of a sonic image of time.

Keywords. Musical temporality; Musical listening; Musical performance; Musical time.

Introdução

A experiência do tempo na música ultrapassa a contagem métrica ou a duração objetiva dos sons. Integrando os campos da filosofia, teoria musical e performance, as discussões sobre temporalidade envolvem tanto aspectos quantitativos quanto qualitativos do tempo, moldando



a percepção e a execução musical¹. Nesse contexto, refletir sobre o tempo na música configura-se como um ponto de interseção entre teóricos, filósofos e intérpretes.

O conceito de temporalidade musical surge, assim, como uma forma de descrever a experiência do tempo, abrangendo não apenas o tempo cronológico, mas todos os agentes musicais ou extramusicais, que contribuem para sua construção². Esses agentes incluem tanto os elementos musicais quanto fatores perceptivos, cognitivos e contextuais, como a memória, a intenção interpretativa, o espaço acústico, o estado emocional do performer e a relação com o público. Juntos, eles atuam na formação da experiência temporal.

Diante dessa diversidade de influências, observamos que o processo de escuta também desempenha um papel fundamental na percepção do tempo na música. Para Rodolfo Caesar, escutar é um gesto multidimensional, que envolve tanto a atenção ao som quanto a consciência de si e do meio:

Escutar pode implicar em ficarmos atentos não só ao que excita nossa atenção auditiva, mas também a nós próprios, a como somos e estamos, ao porquê e como aquilo que soa nos fala, e a quanto essas escutas estão afetadas por todos os meios que as possibilitam (Caesar, 2024, p. 11).

Com base nesse entendimento, pensar a construção da temporalidade musical também exige reconhecer e integrar as múltiplas camadas que atuam, direta ou indiretamente, na experiência auditiva. Com isso, o tempo musical passa a ser compreendido como resultado da relação entre som, intérprete e ouvinte.

Essa abordagem de Caesar (2024) dialoga com autores como Susanne Langer (1980), Jonathan Kramer (1988) e Daniel Barenboim (2009), que compreendem o tempo musical como uma construção simbólica, ancorada na experiência perceptiva. A escuta torna-se o eixo a partir do qual a imagem do tempo musical é formada. Desta forma, tanto na escuta quanto na performance, o tempo pode se revelar como algo vivido, construído e percebido em sua densidade expressiva.

¹ Quando se fala em aspectos quantitativos do tempo, estamos nos referindo ao que pode ser medido objetivamente, ou seja, aspectos mensuráveis relacionados à forma, estrutura, ritmo, métrica, andamento, dentro outros. Por outro lado, os aspectos qualitativos dizem respeito ao modo como o tempo é percebido, envolvendo tensões, repousos, elasticidade, memória e expressividade, resultado das conexões entre intérprete, obra, escuta e contexto.

² Para ampliação dessas ideias ver Silva (2023)



Este artigo propõe uma articulação entre os autores supracitados, que fundamentam minha pesquisa de doutorado em andamento sobre a construção da temporalidade musical, e as considerações sobre a escuta musical trazidas por Caesar (2024), Chion (1994) e Rodrigues (2007). Nesse diálogo, a escuta é compreendida como uma prática ativa, tendo a imagem sonora, como o resultado sensível desta experiência.

A partir disso, refletimos sobre como a imagem sonora pode dar forma à experiência do tempo musical, revelando a relação entre som, escuta e tempo como construções simbólicas, adquirindo significado por meio da percepção, memória e da imaginação. Nesse contexto, a performance musical é concebida como o espaço onde escuta e tempo se entrelaçam na formação de uma imagem sonora do tempo.

A escuta como construção

De acordo com Rodolfo Caesar, até o início do século XX, a escuta foi pouco desenvolvida, sobretudo porque o único meio disponível para registrar o som era a partitura. Esse suporte privilegiava o que era possível de ser notado e escrito, direcionando a construção do conhecimento musical a partir daquilo que podia ser transcrito, analisado e racionalizado.

Nesse contexto, a partir das contribuições de Pierre Schaeffer³, a escuta musical passou a ser compreendida como um gesto ativo e estruturador da experiência musical. Para Caesar (2024, p. 119), sua teoria se materializa a partir de estudos que atualizavam “o repertório de classificações e descrições dos materiais sonoro-musicais introduzidos pelos meios eletroeletrônicos de registro sonoro”.

Melo e Palombini (2006, p. 818), ao analisarem a teoria schaefferiana, explicam o que o teórico chamava de *objeto musical*. Esse objeto é sempre inserido em uma linguagem estruturada, repleta de significados culturais, sintáticos e históricos⁴. A escuta, nesse caso, é guiada por uma rede de expectativas formalizadas, evidenciando a relação do “objeto” com sua temporalidade, uma vez que o tempo não será tomado como uma entidade absoluta, mas como algo que se constrói e se relaciona com diversos agentes durante o fazer musical.

³ Foi um compositor, engenheiro, pesquisador e teórico francês, criador da música concreta e um dos pioneiros da música eletroacústica. Sua contribuição ultrapassou o campo da composição, influenciando profundamente as áreas da teoria da escuta, estética sonora e filosofia do som.

⁴ Isso pode ser observado quando reconhecemos uma cadência conclusiva, a forma sonata, o desenvolvimento de um motivo ou qualquer elemento que opera dentro de uma gramática musical.



Para além dessa escuta codificada, Caesar propõe o exercício de uma escuta fenomenológica, fundamental para romper com uma abordagem mais cartesiana da música. Escutar, segundo o autor, é um gesto criativo no qual se constroem sentidos. “O que escutamos não são sons, mas imagens”, afirma ele (Caesar, 2024, p. 49), deslocando o foco do campo audível para o campo imaginativo.

No cotidiano, associamos os sons às suas fontes visuais e significados culturais, como uma sirene indicando emergência ou um alarme escolar sinalizando o fim da aula. Portanto, “a escuta é um processo complexo que atravessa diversas camadas e registros, de diferentes espessuras, densidades, flexibilidades e energias — raramente limitada às do nosso corpo —, que carregam os traços históricos e técnicos dos seus meios de representação” (Caesar, 2024, p. 113). Esse entrelaçamento amplia a consciência da escuta e reposiciona seu papel no fazer musical.

Dessa forma, a *imagem sonora* será uma construção mental, simbólica e perceptiva do som, formada a partir da escuta e consolidada pela memória/imaginação:

Desde os primórdios da cultura ocidental, a noção de imagem se aplica a objetos pertencentes ao campo da visualidade. Na minha opinião, poderia haver um alcance maior: a palavra “imagem” pode servir para designar também os itens que, no vernáculo, chamamos “sons”, esses “objetos” alienados em seu território situado no campo audível. (Caesar, 2024, p. 50)

A partir dessa concepção, abre-se a possibilidade de pensar a construção da imagem do tempo como um desdobramento desse processo. Por exemplo, uma sequência harmônica que retarda sua resolução pode produzir a sensação de tempo suspenso; padrões rítmicos repetitivos podem gerar a percepção de tempo circular; motivos recorrentes ativam a memória e constroem narrativas; alterações súbitas de dinâmica ou timbre podem sugerir acelerações ou pausas; e silêncios prolongados podem ser escutados como expectativa ou tensão. Cada uma dessas situações exemplifica como a escuta constrói imagens que, por sua vez, organizam a experiência do tempo musical.

Daniel Barenboim (2009) entende a música como uma expressão sonora cujo sentido se concretiza no ato da escuta. Os sons apresentam dimensões matemáticas, poéticas e sensoriais que são interpretadas pelo ouvinte, traduzindo pensamentos, emoções e impressões. Essa multiplicidade de sentidos transforma cada momento em uma experiência temporal



singular: a escuta exige integrar razão, sensibilidade e memória para perceber as tensões entre silêncio e som, repouso e movimento, previsibilidade e surpresa. Assim, o tempo musical é construído na interação entre o ouvinte e o fluxo sonoro.

Nessa direção, Chion (1994, p. 26-28) distingue três modos de escuta: a causal, que nos leva a identificar de onde vem o som, como perceber o bater de um tambor no palco e antecipar o próximo movimento; a semântica, voltada a decodificar mensagens e significados, por exemplo, captar a intenção dramática de uma frase musical ou o caráter narrativo de um motivo; e a reduzida, que foca no som em si, suas cores, timbres e texturas, independentemente da fonte ou função. Cada modo de escuta oferece uma experiência temporal distinta, moldando a percepção do fluxo musical e orientando, na prática, como intérprete e ouvinte vivem e organizam o tempo dentro da música.

Ao comentar a escuta causal, Chion destaca como ela pode ser influenciada pela linguagem audiovisual, por meio de fenômenos como a síncrese (fusão perceptiva entre som e imagem), em que a causa sonora percebida nem sempre corresponde à real, mas àquela que o “imagem” nos faz acreditar. Isso evidencia como a escuta participa na construção de uma imagem do tempo, sugerindo que, na performance musical, operamos com temporalidades elaboradas a partir de variados modos de escutar.

Ampliando essa perspectiva, Rodrigues (2007, p. 81) compreende a escuta como uma “realidade intensiva”, constituída por formas, ritmos e pulsações que escapam às palavras, às partituras e à análise formal⁵. Por isso, escutar é ser afetado por virtualidades, forças que “insistem” sob o som e moldam a experiência musical, ultrapassando a percepção consciente. Sendo assim, escutar é produzir temporalidade: o tempo não está dado na música; ele é figurado na experiência da escuta como imagem intensiva e simbólica⁶.

Exposto isso, denota-se que a construção da temporalidade na música se relaciona com as ideias levantadas, uma vez que ao investigar o tempo, considera-se que ele não está desvinculado do contexto, da intencionalidade do intérprete e das expectativas do ouvinte (espaço musical).

⁵ Estas três últimas dizem respeito ao que o autor chamou de “realidade extensiva”, aquela da qual normalmente falamos na teoria tradicional: sons com duração, altura, dinâmica, ritmo — aquilo que pode ser descrito, escrito, classificado (ou seja, “qualificados e catalogados”).

⁶ Quando escutamos, não apenas percebemos o tempo, nós o fabricamos por meio de contrações, de memórias, de afetos, de expectativas, de sensações que atravessam o som e vão além dele.



Assim, encontra-se um espaço fértil para articular a escuta e o tempo como construções simbólicas, integradas ao fazer musical. Além disso, a performance musical deixa de ser apenas a execução de um plano fixo e se revela como um ato de escuta, no qual o tempo é moldado, distendido, condensado e figurado como imagem.

A imagem do tempo musical

Como já mencionado, o conceito de temporalidade compreende como o tempo é percebido na experiência musical. Diante disso, esta seção articula tais ideias ao processo da escuta e à construção da imagem do tempo.

Abrimos nossa reflexão com Susanne Langer, que desenvolve a noção de imagem do tempo na música. Langer (1980, p. 76) entende a arte como uma forma simbólica e define o “espaço virtual” como “a ilusão primária da arte plástica”: um espaço que não é concreto, mas construído a partir da percepção. Ao observar uma pintura, não vemos apenas linhas e cores isoladas, mas um conjunto de formas significadas⁷ que revelam uma totalidade expressiva. Nessa perspectiva, “a forma vem em primeiro lugar e a função representativa é a ela acrescida” (Langer, 1980, p. 74). Portanto, ao captar a forma, nossa experiência do concreto já é mediada por uma ordem de virtualidade construída na percepção. Essa ideia fundamenta o conceito de virtualidade da autora: aquilo notado e estruturado simbolicamente na experiência estética.

Com base nisso, a autora esclarece que os elementos da música (melodia, ritmo, harmonia, dinâmica, timbre etc.), assim como todos os elementos artísticos, são criados para percepção; ou seja, algo virtual. Nesse sentido, se manifestam como “formas moventes de som”, e, portanto, a essência da música reside no movimento dessas formas sonoras, que não são visíveis, mas “são dadas ao ouvido em vez de à visão”:

Mas o que são tais formas? Não são objetos no mundo real, como as formas normalmente reveladas pela luz, porque o som, embora se propague no espaço, e seja variadamente absorvido ou refletido, isto é, ecoado, pelas superfícies que encontra, não é suficientemente modificado por elas para dar uma impressão de suas formas, como o faz a luz. Coisas dentro de um aposento podem afetar a tonalidade em geral, mas não influenciam as formas tonais especificamente, nem obstruem seus movimentos, porque formas e

⁷ ou seja, formas que fazem sentido dentro de um todo expressivo, que se organizam para produzir uma imagem que “fala algo”.



movimentos estão de igual modo presentes apenas aparentemente; são elementos numa ilusão puramente auditiva. (Langer, 1980, p. 115)

Mas como pensar esse movimento, se, na verdade, nada se move? Diante disso, a filósofa explica que o fluir musical será algo diferente do deslocamento físico, visto que as entidades musicais se movem em uma esfera de pura duração, descrita nos seguintes termos:

A duração musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado de tempo ‘vivido’ ou ‘experienciado’ – a passagem da vida que sentimos à medida que as expectativas se tornam ‘agora’ e ‘agora’ [...]. Tal passagem é mensurável apenas em termos de sensibilidades, tensões e emoções; [...] uma estrutura completamente diferente do tempo prático ou científico (Langer, 1980, p. 116).

A semelhança desse tempo vital, experienciado, constitui a ilusão primária da música: sempre haverá uma ordem de *tempo virtual*, na qual as formas sonoras se movem umas em relação às outras. A música, portanto, espelha o tempo para nossa compreensão, ao deixar que a audição o monopolize, criando essa imagem do tempo medido pelo movimento de formas que integram uma obra musical. Com isso, o propósito de todo trabalho musical é “desenvolver a ilusão do tempo fluente em sua passagem”, uma vez que “a música é uma arte ocorrente” (Langer, 1980, p. 128).

Neste raciocínio, Jonathan Kramer (1988) utiliza os termos *linearidade* e *não-linearidade* para descrever dois componentes fundamentais do tempo musical, comparáveis aos termos *vir-a-ser* (*becoming*) e *ser* (*being*). O *vir-a-ser*, associado à *linearidade*, envolve transformação, desenvolvimento e expectativa (Kramer, 1988, p. 16-17). Em contraste, a *não linearidade* se aproxima do *ser*, uma forma de escuta voltada à permanência, à contemplação de aspectos estáticos da obra ou à experiência de uma música que não muda, mas simplesmente é (Kramer, 1988, p. 18-19).

Diante dessa teia “imagens”, surge a ideia de *tempo linear*, definida como “o contínuo temporal criado por uma sucessão de eventos em que os anteriores implicam os posteriores, e os posteriores são consequências dos anteriores” (Kramer, 1988, p. 20, tradução minha). Por outro lado, o *tempo não-linear* cria uma experiência quase meditativa, onde a escuta é guiada por qualidades de timbres, texturas ou padrões rítmicos cíclicos que não avançam rumo a um clímax, mas permanecem em constante presente. (Kramer, 1988, p. 55-56).



A ideia de *tempo não-linear* ainda se relaciona com o que Deleuze (apud Rodrigues, 2007) denomina *tempo do devir* — uma concepção que rompe com essa realidade tridimensional passado-presente-futuro. O devir não é um tempo que se desloca em direção a um fim, mas uma permanência em transformação contínua, que escapa às delimitações fixas do tempo cronológico. Assim, o tempo *não-linear* seria “uma imagem conceitual de um tempo em que passado e futuro insistem e dividem, ao infinito, cada presente” (Rodrigues, 2007, p. 82).

Por outro lado, a noção de linearidade dialoga com os princípios de virtualidade de Langer, quando descreve o conceito de tempo virtual. Rodrigues (2007, p. 81) pontua que o presente vivido (tempo virtual; linear) existe “na condição de uma extensão de tempos encadeados, como instantes estendidos sobre a percepção, já qualificados e figurados em uma imagem de um tempo mensurável”. Assim, o tempo se revela como imagem mensurável, organizada pela escuta.

Essas experiências de passagem constituem modelos de *tempos virtuais* criados pela música, e conforme Langer elucida:

Aí temos sua imagem, completamente articulada e pura; todo tipo de tensão transformado em tensão musical, todo conteúdo qualitativo em qualidade musical, todo fator estranho substituído por elementos musicais. A ilusão primária da música é a imagem sonora da passagem, abstraída da realidade para tornar-se livre e plástica e inteiramente perceptível. (Langer, 1980, p. 120)

Essa articulação entre som, percepção e temporalidade também é abordada por Michel Chion (1994), que, ao investigar a relação entre som e imagem no cinema, demonstra como o som pode temporalizar aquilo que vemos, impondo ritmo, direção e expectativa à experiência visual. Para Chion (1994, p. 13, tradução minha), “um dos efeitos mais importantes do valor agregado⁸ está relacionado à percepção do tempo na imagem, sobre a qual o som pode exercer uma influência considerável”⁹. Nesse sentido, o som cria um tempo perceptivo que não está presente na imagem isoladamente, mas que é construído na escuta. Assim, som e escuta se

⁸ Valor expressivo e informativo com o qual um som enriquece uma determinada imagem de modo a criar a impressão definitiva, na experiência imediata ou lembrada que se tem dela, de que essa informação ou expressão “naturalmente” vem do que é visto e já está contida na própria imagem. (Chion, 1994, p. 5, tradução minha)

⁹ One of the most important effects of added value relates to the perception of time in the image, upon which sound can exert considerable influence.



organizam para alcançarem uma “imagem” daquilo que foi ouvido, semelhante àquela delineada por Langer no campo musical.

Rodrigues (2007, p. 80) destaca que os elementos e símbolos musicais não existem sem um espaço imaginário (virtual), onde movimentos, velocidades, distâncias, durações, dinâmicas e alturas se articulam. Assim, escutar envolve inúmeras camadas de percepção que não são diretamente audíveis, mas que aparecem por meio dos sons¹⁰. Essas camadas podem ser entendidas como imagens pré-sensíveis (antecedem o som), imagens sonoras (emergentes da escuta ativa) e imagens de música (sínteses da experiência musical como um todo). A escuta não apenas acompanha o tempo, mas o configura, um gesto criador de sentido e temporalidade.

Dentro desse universo imaginativo e conceitual, estabelecemos diálogos com Caesar (2024) em sua *Fábula do pássaro-lira e da imagem*. O autor utiliza a figura do pássaro para pensar sobre a “condição imagética dos sons”. Desta forma, “em lugar de escutar ‘sons’- [o pássaro-lira] dedica-se, com mais precisão do que outras aves, a registrar e reproduzir imagens do que se produz em sua mente, transportadas pelo som”. Nessa metáfora, a percepção vai além do simples fenômeno acústico, envolvendo o “perceber” e “compreender”. A ave não apenas ouve, mas “separa o que lhe interessa, operando, portanto, uma seleção, um recorte, a condição necessária para uma escuta: ‘perceber’ já contém algo de ‘compreender’”. (Caesar, 2024, p. 52–53)

Essa conceituação se aproxima da tipologia proposta por Pierre Schaeffer, que distingue quatro modos de escutar, conforme explicada por Reyner (2011, p. 94-100):

1. *Ouïr* (ouvir), como ato de captar sons;
2. *Écouter* (escutar), ato de apresentar interesse (foco);
3. *Entendre* (entender), quando há reconhecimento de significados associados a esses sons;
4. *Comprendre* (compreender), como apropriação simbólica e reflexiva do que se escuta.

A escuta do pássaro-lira se insere nos dois últimos níveis, já não se limita à identificação ou reação ao som, mas sim à elaboração de uma imagem, que envolve intenção,

¹⁰ Por exemplo, a expectativa antes de um ataque ou a memória de um motivo que retorna transformado.



seleção e ressignificação. Trata-se de uma escuta que articula o som como uma experiência sensível e expressiva.

Logo, a moral dessa fábula:

Mesmo a ouvidos nus, o que escutamos são sempre imagens, transportadas pelo corpo invisível do veículo chamado som e registrados em nossa memória. O som, portanto, não é a coisa escutada em si, mas o meio de transporte da imagem. Se o que escutamos são imagens, o que cheiramos e o que sentimos na pele também são, e assim por diante (Caesar, 2024, p. 130-131)

Na *Fábula dos animais habitantes e do espaço*, Caesar descreve o "espaço" como uma percepção sensorial que o som agrega ao ouvinte. A ideia não é o "lugar" no sentido literal, mas como o som é percebido, como ele afeta quem o escuta, para onde ele transporta o ouvinte. Ou seja, o espaço que emerge da relação entre som e percepção, uma construção subjetiva e imagética:

... em vez de um vazio cúbico por onde vagam sonoridades, 'espaço' pode ser entendido não como entorno, mas como algo encapsulado, inserido na própria percepção da sonoridade, tornando-se parte dinâmica e movente dela, e não mais seus quadrantes imóveis. O espaço embutiu-se de sonoridade. (Caesar, 2024, p. 91)

Tal entendimento se aproxima do conceito de "espaço musical" trazido por Langer (1980, p. 124): um componente virtual, que não se manifesta apenas na disposição física dos sons ou na espacialização acústica, mas na forma como intérprete e ouvinte constroem suas percepções. Nesse cenário, o tempo se configura como um campo tridimensional simbólico, um "volume" perceptivo preenchido por formas e tensões. As formas dão contorno, direção e estrutura à duração musical¹¹, enquanto as tensões qualificam a experiência temporal.

Assim, o espaço musical não é o cenário onde o som acontece, mas como percebemos o movimento, a densidade e o contraste dos sons. Ao ouvir uma nota sustentada com reverberação, não percebemos apenas sua duração, mas sua expansão no espaço. Isso pode alterar a sensação de tempo, tornando-o mais lento, contemplativo ou elástico. Da mesma forma, um som seco e abrupto pode parecer acelerar o tempo ou interromper um fluxo, redesenhando sua trajetória.

¹¹ Lembrando que é a partir da ideia de duração musical que chegamos à imagem do tempo. A duração é a imagem do tempo vivido, logo, o tempo virtual que a música desperta no ouvinte.



Esse espaço construído na escuta é o que Caesar afirma estar “encapsulado na própria percepção da sonoridade”. E é nele que a imagem sonora se configura: como um campo perceptivo em que som, tempo e espaço se organizam simbolicamente.

Desse modo, essa imagem não é apenas uma representação do som, mas um fenômeno que incorpora trajetórias espaciais e fluxos temporais. A escuta atua como mediadora entre som, espaço e tempo. O espaço oferece profundidade e textura à percepção; o tempo, fluxo e expectativa; e o som, o material sensível que os une.

A partir das reflexões de Langer, Kramer, Chion, Rodrigues e Caesar, percebemos que o tempo musical não é uma dimensão fixa, mas uma experiência simbólica que pode ser construída na escuta, onde o intérprete e o ouvinte participam ativamente da sua configuração. A imagem do tempo musical surge da interação entre elementos sonoros, percepção, memória, imaginação e espaço. Nesse processo, a escuta não é passiva: é processo criador, capaz de modelar e dar forma ao tempo.

Portanto, ao relacionar escuta e percepção, fica evidente que a temporalidade musical é simultaneamente construída e experienciada, e que a performance, entendida como espaço de interação entre intérprete, obra e ouvinte, é o momento em que essa construção se materializa.

Considerações finais

A partir das reflexões desenvolvidas, compreendemos que o tempo musical não é uma estrutura fixa imposta à obra, mas uma experiência perceptiva e simbólica que se atualiza na escuta e na performance. A construção da temporalidade musical se revela como um processo dinâmico, onde a imagem do tempo surge como resultado do entrelaçamento entre sons, memória, imaginação, intenção do intérprete e percepção do ouvinte, revelando-se como ferramenta para compreender e atuar na performance musical.

Autores como Langer, Kramer, Chion, Rodrigues e Caesar contribuíram com abordagens complementares para o entendimento dessa imagem. Langer delinea a imagem do tempo musical como a ilusão primária da música. Kramer amplia essa percepção ao propor modos de organização temporal na escuta, com novos vocabulários para entendermos o tempo em diversos contextos de performance. Chion evidencia o papel do som na construção de temporalidades, enquanto Rodrigues concebe a escuta como uma realidade intensiva envolvida



por virtualidades. Caesar, por sua vez, entende a escuta como um ato criador de imagens, em que o som adquire forma, sentido e espacialidade no ouvinte.

Integradas, essas ideias demonstram que escutar é atuar no tempo, e atuar no tempo é transformar a música em experiência sensível compartilhada. Logo, escutar é construir sentidos, imagens e temporalidades. Na performance musical, esse processo se torna ainda mais evidente, pois é nela que intérprete e ouvinte compartilham um espaço sensível e imaginário, em constante transformação.

Portanto, pensar a temporalidade musical a partir da escuta não apenas amplia a compreensão teórica, mas também oferece caminhos para o intérprete moldar a percepção do tempo na obra, ajustar expectativas do ouvinte e explorar dimensões expressivas pouco consideradas. A imagem do tempo, nesse sentido, não é apenas uma metáfora: é uma ferramenta para interpretar, comunicar e experienciar a música.

Referências

- BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAESAR, Rodolfo. *Fábulas para a escuta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. Edited and translated by Claudia Gorbman. Foreword by Walter Murch. New York: Columbia University Press, 1994. p. 1–34.
- KRAMER, Jonathan D. *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York: Schirmer Books, 1988. p. 1–65.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 91–154.
- MELO, Fabrício; PALOMBINI, Carlos. *O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: ANPPOM, 2006. p. 817–820.
- REYNER, Igor Reis. *Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta*. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77–106, dez. 2011.
- RODRIGUES, R. F. *Som e sonoridade: as imagens do tempo na escuta musical*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, p. 80–83, 2007.
- SILVA, Gabriel Ferraz da. *Caminhos para construção de temporalidade em música*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 33., 2023, São João del Rei. *Anais...* São João del Rei: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. Disponível em: <https://encurtador.com.br/v7OEZ>. Acesso em: 25 jun. 2025.

