

O jogo entre continuidade e descontinuidade na passagem do tempo: O caso do tempo momentâneo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Composição e Sonologia

Pedro Gabriel Lima
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
pedrogabrielblima@gmail.com

Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
rogeriovb2@gmail.com

Resumo. O seguinte trabalho propõe um levantamento acerca do debate sobre a noção de descontinuidade em música. Para tal, comparamos principalmente os trabalhos dos musicólogos Jonathan Kramer (1988) e Christopher F. Hasty (1986). Somam-se também ao escopo teórico aqui abordado as proposições de Paul Griffiths (1978), Jean-Pierre Caron e Matheus Henrique Ferreira (2022), Karlheinz Stockhausen ([1971] 2009), Ludwig Wittgenstein ([1953] 2022) e Robert Brandom (2000), na busca por assim demonstrar: 1) a possibilidade de uma fácil localização das diferentes partes de uma obra; 2) a possibilidade de haver pouca semelhança entre estas partes; além de 3) um duplo caráter das obras passíveis de terem o conceito de descontinuidade como eixo de seu enquadramento, a saber: a permanência de uma continuidade quando a descontinuidade se faz evidente.

Palavras-chave. Descontinuidade, Tempo momentâneo, Forma-momento, Composição musical, Musicologia.

Title. The Game Between Continuity and Discontinuity in the Passage of Time: The Case for Moment Time

Abstract: the following work proposes a survey of the debate on the notion of discontinuity in music. To this end, we primarily compare the works of musicologists Jonathan Kramer (1988) and Christopher F. Hasty (1986). The theoretical scope addressed here also incorporates propositions by Paul Griffiths (1978), Jean-Pierre Caron and Matheus Henrique Ferreira (2022), Karlheinz Stockhausen ([1971] 2009), Ludwig Wittgenstein ([1953] 2022), and Robert Brandom (2000), aimed at demonstrating: 1) the possibility of easily locating the different parts of a work; 2) the possibility of little resemblance between these parts; as well as 3) a dual character in works that can take the concept of discontinuity as the axis of their framework, namely: the persistence of a continuity when discontinuity becomes evident.



Keywords: Discontinuity, Moment time, moment-form, Musical composition, Musicology

A Inovação formal de Stravinsky

Em seu livro *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez* (1978), Paul Griffiths aborda, ainda que de maneira resumida, grandes transformações na prática da música de concerto do século XX. Dentre novidades no campo da harmonia como o atonalismo, o dodecafonismo e o microtonalismo, novidades no campo dos aparatos instrumentais como os *intonarumori* de Russolo e a música concreta/eletrônica, figura-se também, ainda que estas não estejam entre as mudanças mais percebidas e discutidas, uma abertura a novas possibilidades quanto às operações formais constituintes de uma obra musical. No que diz respeito à forma na música de concerto do século XX, encontramos a permanência da forma sonata, verificável em obras como as de Hindemith e a corrente neoclássica, e formas que podem ser entendidas como significativamente livres em relação à tradição. São exemplos deste caso tanto um perfil mais transitivo e contínuo encontrado em algumas obras de Debussy, cujo *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) é um exemplo historicamente emblemático, quanto um tratamento fragmentário da forma musical, que imprimiria à obra um caráter de descontinuidade, objeto central da seguinte pesquisa. Pretendemos, então, expor como tal perfil formal é caracterizado por: 1) uma operação na qual se torna fácil a localização das diferentes partes de uma obra; 2) pela possibilidade de haver pouca semelhança entre suas partes; além de 3) um duplo caráter das obras passíveis de terem o conceito de descontinuidade como eixo de seu enquadramento, a saber: a permanência de uma continuidade quando a descontinuidade se faz evidente.

Griffiths (1978) e outros nomes da literatura musicológica como Kramer (1978) e Hasty (1986), apontam para parte da obra de Stravinsky como sendo o primeiro paradigma desta abordagem formal fragmentária no século XX. O mais famoso exemplo dessa fragmentação em Stravinsky, figurando entre os objetos de análise dos autores supracitados, é *Sinfonias para Instrumentos de Sopro* (1920). Para Griffiths, “*Sinfonias*” é uma espécie de desdobramento e radicalização da própria *Sagração da Primavera* (1913). A “*Sagração*”, ainda que de maneira embrionária, para além da descontinuidade entre seções, também



apresentaria caráter fragmentário devido à utilização de uma diversidade de pequenas células recombinadas de forma diferente da construção melódica tradicional. Nas palavras do autor:

Grande parte da “Dança do Sacrifício” é composta de células de seis notas aproximadamente, em vez de frases à maneira convencional. Frequentemente essas células são fortemente acentuadas, a música avança mediante sua repetição, interposição e variação - procedimento que, dada a duração desigual das células, exige constantes mudanças de andamento¹. A medida de tempo deixa de obedecer as barras de compasso passando a depender da duração individual das colcheias e semínimas. (Griffiths, 1978, p.39).

E sobre a relação entre “Sagração” e “Sinfonias” o autor continua:

Por um certo período Stravinsky explorou os dois centros de interesse revelados na Sagração: A música e o imaginário da cultura popular, e as novas possibilidades rítmicas. Quanto a estas, a partitura teve expressiva continuidade na Sinfonias para Instrumentos de Sopro (1920), que demonstra claramente as implicações estruturais do novo ritmo. Stravinsky percebeu que sua técnica celular não poderia levar com naturalidade as fluentes formas do desenvolvimento da tradição, e nas Sinfonias abandonou inopinadamente qualquer pretensão de conduzir a música para uma linha de argumentação. Em vez disso, a obra é rigorosamente construída em forma de “blocos”, oscilando constantemente entre diferentes tipos de música e repousando apenas quando afinal se manifesta o coral, o modelo básico mais estável em termos de ritmo. (ibid., p.41-42).

Stravinsky por Kramer

Nas categorias de Griffiths, estas obras de Stravinsky representariam uma alternativa ao desenvolvimento tradicional e uma nova maneira de se articular o ritmo. Outro autor que destaca a importância dessas obras para o debate estético é Kramer (1978), que direciona a discussão em torno da categoria de tempo musical. Se por um lado nas “Sinfonias”, cada momento é autossuficiente e estático, característica do “tempo momentâneo” cunhado pelo autor e que iremos destrinchar mais a frente, há também semelhanças que unem cada momento como, por exemplo, a condução das vozes. Nas palavras do autor:

O que é fascinante sobre esta obra é o seu confronto entre os conceitos tradicionais de linearidade temporal e a sua forma em mosaico. A obra exhibe diferentes tipos de estruturas de tempo em diferentes níveis hierárquicos. No plano intermediário (*middleground*), descontinuidades extremas dividem a

¹ Acreditamos que aqui o termo mais adequado seria o de mudanças métricas.



obra em momentos. Essas seções são autossuficientes, completas e (em relação ao seu contexto) estáticas. Com esta última característica, quero dizer que o nível interno de atividade delas é relativamente baixo, enquanto as discontinuidades entre elas são relativamente grandes. É difícil prever quanto tempo um momento irá durar enquanto o estamos ouvindo, tampouco podemos prever que tipo de momento, novo ou antigo, virá a seguir. No entanto, há uma continuidade subjacente em segundo plano (*background*) na condução das vozes que opera em contradição com essa estrutura de momentos. (Kramer, 1988, p. 211, tradução nossa).

A taxonomia dos tempos musicais de Kramer

Sobre a ideia de um “tempo momentâneo”, este, figura na taxonomia dos tempos musicais proposta por Kramer. São ao todo, quatro os principais tipos de tempos musicais para o autor: *Tempo Linear*, *Tempo Multidirecional*, *Tempo Vertical* e *Tempo Momentâneo*.

Antes de apresentarmos aqui a teoria de Kramer, se faz importante a colocação de que o próprio autor faz ressalvas quanto ao ato de categorização, posição que engloba sua própria taxonomia. Citando-o:

Uso essa estratégia porque desconfio de categorizações, embora as utilize livremente. Categorias são, com frequência, simplificações excessivas criadas por pessoas, em vez de algo que comprovadamente exista. Categorias de tempo podem sugerir — erroneamente — que, se um evento pertence a uma categoria de tempo ou a um período de tempo, ele não possa pertencer também a outro. As definições são relativizadas aqui porque os conceitos gerais são mais importantes do que suas condições de limite específicas. Meu objetivo não é tanto fazer afirmações definitivas, mas sim convidar os leitores a aceitarem o desafio de ouvir música de novas maneiras e/ou compreender sua escuta de novas formas. (ibid., p.8, tradução nossa).

Kramer por Caron e Ferreira

Com relação à taxonomia dos tempos musicais de Kramer, Caron e Ferreira (2022) apontam que dois pares de conceitos serão fundamentais para sua compreensão, sendo estes, linearidade - não linearidade e continuidade - descontinuidade. O primeiro diz respeito ao entendimento de eventos como sendo necessariamente desdobramentos de eventos anteriores; enquanto que o segundo sobre a percepção ou não de um todo unificado pela ausência de rupturas. Nas palavras dos autores:

Dois parâmetros básicos serão os responsáveis pela taxonomia de Kramer: a linearidade e a não-linearidade. A linearidade comporta relações que, na sucessão, apresentam uma progressão na qual os eventos posteriores parecem



“resolver” as tendências presentes nos anteriores... A não-linearidade resulta de uma determinação que não evolui no tempo, mas que age como força organizacional numa seção ou peça inteira. Neste sentido, ela se diferencia, segundo nós, substancialmente da noção de descontinuidade, que poderia se esperar se contrapor à ideia de linearidade. Assim, o par contínuo/descontínuo referir-se-ia à sucessão temporal, enquanto as categorias de Kramer linear/não linear referir-se-iam a modos-de-relação entre eventos, dentro e fora da sucessão. (Caron; Ferreira, 2022, p. 19).

Verifica-se portanto, na teoria de Kramer, uma distinção entre quatro tipos de tempo:

1) o Tempo linear, que apresenta uma forte conexão entre suas partes e uma ideia de desdobramento formal; 2) o Tempo multidirecionado, onde tal desdobramento também é verificável, embora a unidade das partes seja mais flexível; 3) o Tempo Vertical, no qual não há desdobramento formal, mas permanece a forte unidade entre as partes; e 4) o Tempo momentâneo, que não apresentaria desdobramento formal nem unidade entre suas partes, operando assim em total negatividade frente às características definidoras dos tipos temporais.

Stockhausen e a forma-momento

Não é sem razão a nomenclatura escolhida por Kramer para este último tipo de tempo musical. Ela remete à Stockhausen e sua peça *Momento* (1965), em que são definidos três principais momentos diferentes entre si e momentos derivados que envolveriam a união dos materiais destes momentos principais, configurando assim o que o autor chama de forma-momento. Em suas palavras:

Quando certas características permanecem constantes por algum tempo - em termos musicais, quando os sons ocupam uma determinada região, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média - então um momento está acontecendo: essas características constantes definem o momento. Pode ser um número limitado de acordes no domínio harmônico, de intervalos entre alturas no domínio melódico, uma limitação de durações na estrutura rítmica ou de timbres na realização instrumental. E quando essas características mudam de súbito, tem início um novo momento. Se mudam muito devagar, o novo momento entra em existência enquanto o momento presente ainda está continuando. (Stockhausen, [1953] 2009, p.64).

O tempo momentâneo em Kramer



Retornando a Kramer, a definição de um tempo momentâneo seria caracterizada então por partes autônomas cujas relações apresentariam significativa descontinuidade. Nas palavras do autor:

uma composição não linear em tempo momentâneo não começa de fato. Em vez disso, ela simplesmente inicia, como se já estivesse acontecendo antes e por acaso tivéssemos sintonizado nele. Uma forma multidirecionada pode ter uma ou várias cadências finais, não necessariamente no encerramento da peça, ao passo que uma forma-momento cessa em vez de terminar. Ao seu término, temos a impressão de ter ouvido uma série de seções minimamente conectadas — chamadas momentos — que formam um segmento de um contínuo eterno. Os momentos podem ser relacionados (motivicamente, por exemplo), mas não conectados por transição. Momentos, portanto, são seções autônomas, delimitadas por descontinuidades, que são ouvidas mais por si mesmas do que por sua participação na progressão da música. Se um momento é definido por um processo, esse processo deve atingir seu objetivo e deve ser concluído dentro dos limites do próprio momento. Se, por outro lado, uma seção conduz a outra seção, seja ela adjacente ou não, então ela não é autônoma nem está em tempo momentâneo. Ela está vinculada por meios lineares a pelo menos uma outra seção. (Kramer, 1988, p.50, tradução nossa).

Continuidade e descontinuidade em Hasty

Em seu artigo *On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music* (1986), Christopher Hasty contesta a ideia de que mudanças abruptas gerariam por si só descontinuidade. Para Hasty tal debate em música é mais complexo pois a noção de continuidade pode abarcar também objetos em que se verifica a existência de articulações internas, característica apontada pelo autor como a principal nos casos tidos como descontínuos. Citando-o:

Começarei considerando a questão da mudança contínua e descontínua. Estamos acostumados a pensar em uma mudança contínua como aquela que não envolve articulação interna, sem estágios discretos. Assim, a continuidade de um *glissando* pode ser oposta à descontinuidade dos graus de uma escala, ou um *decrescendo* contínuo oposto a uma redução súbita de volume. Mas quando começamos a pensar nas conexões complexas de unidades aparentemente discretas, conexões que, por exemplo, dão origem à melodia, à frase, ao padrão rítmico ou ao prolongamento de uma nota através de diminuições, então a questão da continuidade e descontinuidade torna-se bastante complicada. Nesses casos, a marca da continuidade não reside na ausência de articulação interna, mas na unificação de eventos. Se permitirmos que a continuidade englobe elementos ou partes distintas, então devemos conceber a descontinuidade como a ausência de conexão — um hiato genuíno na relação de eventos consecutivos. Mas uma vez que permitimos que a definição de descontinuidade se estenda além de sua referência à articulação



e assuma o significado de uma falta completa de conexão entre eventos sucessivos, este termo torna-se difícil de compreender em sua relação com os fenômenos temporais. (Hasty, 1986, p. 58-59, tradução nossa).

Esta posição de Hasty, na qual a continuidade opera invariavelmente na obra, fundamenta-se em larga medida na fenomenologia husserliana, segundo a qual a consciência do presente constitui-se não apenas pelo acúmulo de retenções do passado recente, mas também por antecipações e expectativas quanto ao futuro. Para o autor:

A perspectiva que venho desenvolvendo contradiz a crença de que eventos podem ser verdadeiramente isolados. Também contradiz o correlato de que, em um processo temporal, a direção pode ser aniquilada. O fato de que as relações irreversíveis de antes e depois garantem a direcionalidade foi demonstrado de forma convincente por Husserl em sua análise da consciência do presente como uma multiplicidade contínua de protensões e retenções. (ibid., p. 61-62, tradução nossa).

Entre Kramer e Hasty

Chegamos à duas posições consideravelmente distintas quando comparamos os trabalhos dos dois últimos autores citados. Por um lado, Kramer oferece uma taxonomia para pensarmos o tratamento da temporalidade em música, ao passo que alerta sobre o que podemos entender como uma espécie de risco de uma interpretação demasiadamente rígida dessas categorias. Enquanto que Hasty visa uma definição mais exata de conceitos como continuidade e descontinuidade, categorias estas também utilizadas por Kramer. Nota-se então, no que diz respeito ao tema de nossa pesquisa, que a divergência se dá no nível da categorização, visto que ambos atestam a existência dessa música onde mudanças bruscas ocorrem.

Sobre este problema de nomenclatura, que por sua vez é também um problema de linguagem, cabe o vislumbre de duas posições filosóficas: o pragmatismo semântico de Wittgenstein e o pragmatismo inferencialista de Brandom.

No primeiro caso, Wittgenstein desenvolve em seu livro *Investigações filosóficas* (1953) a posição em que: “Para uma grande classe de casos — embora não para todos os casos— pode-se explicar a palavra “significado” da seguinte maneira: O significado de uma palavra é seu uso na linguagem. (Wittgenstein, [1953] 2022, p.53). Tal posição poderia ser usada para

defender a de Kramer, visto que a ideia de descontinuidade possui, na obra do musicólogo, força o suficiente a ponto de ser uma das principais características de seu *tempo momentâneo*, i.e., a um conceito se atribui características de maneira que ele ganhe um uso específico no debate em que está inserido.

Embora o pragmatismo inferencialista de Brandom também reivindique a noção wittgensteiniana de significado pelo uso, o autor a desenvolve em trabalhos como seu livro *Articulating Reasons* (2000) de maneira a apontar para uma cadeia de inferências na qual, ao utilizarmos um conceito, subscrevemos uma série de outros conceitos por ele subsumidos — como as circunstâncias em que este é usualmente aplicado e as consequências apropriadas de sua aplicação. A partir disso, Brandom defende que, ao usarmos um conceito, acabamos por nos comprometer com as consequências de sua aplicação — daí a importância de se tornar explícita a cadeia de inferências a ele subsumida. Nas palavras do autor:

O uso de qualquer conceito ou expressão envolve o compromisso com uma inferência de seus fundamentos para suas consequências de aplicação. Pensadores críticos, ou meramente meticolosos, devem examinar seu repertório linguístico para se certificarem de que estão preparados para endossar e, assim, defender a adequação das transições inferenciais materiais implícitas nos conceitos que empregam. (Brandom, 2000, p.70, tradução nossa).

Tal postura supracitada, justificaria então, a de Hasty, que em sua verificação, julga como má a aplicação do conceito de descontinuidade no debate musicológico. Visto que, nas obras apontadas como descontínuas, onde as partes são consideravelmente distintas entre si, há ainda uma relação entre estas, mesmo que seu caráter não seja de semelhança ou previsibilidade, o que seria por sua vez já razão suficiente para atestarmos o acontecimento de uma continuidade. Retornando a Hasty:

Dessa forma, as fases temporais de presente, passado e futuro estão necessariamente implicadas umas nas outras em um desenvolvimento progressivo em direção à conclusão e à totalidade. Podemos julgar a relação dos eventos como mais ou menos satisfatória ou interessante, mas esse tipo de julgamento não pode suspender o tempo e a direcionalidade essencial dos eventos. (Hasty, 1986, p. 62, tradução nossa).

Conclusão

Vemos, portanto, que, no esteio da expansão de possibilidades formais encontradas na música de concerto do século XX, desenvolveu-se, dentre tantas outras práticas, a de uma música fragmentada — de um tempo momentâneo no qual, pela perceptível diferença entre as partes de um mesmo objeto, verifica-se a acentuação de uma imprevisibilidade, ou em outras palavras, de uma descontinuidade.

No campo da musicologia, tanto Kramer quanto Hasty, ao discutirem o par continuidade-descontinuidade, partem de definições conceituais diferentes. Isso resulta em abordagens distintas para um mesmo objeto: a música na qual ocorrem mudanças bruscas. Acreditamos que nenhuma das duas abordagens está terminantemente equivocada na medida em que conseguem fornecer um ferramental teórico capaz de descrever fenômenos de maneira consideravelmente satisfatória. Reivindicamos, assim, o rigor teórico de demonstrar o caráter contínuo naquilo que se apresenta como descontínuo - posição que além de Hasty, também é compartilhada por Kramer quando diz que:

Mesmo a música mais não linear existe no tempo e, portanto, é inicialmente ouvida como uma sucessão temporalmente ordenada. Assim, a linearidade nunca pode ser totalmente banida da experiência musical. (Kramer, 1988, p.62, tradução nossa).

Dialeticamente, a descontinuidade traria consigo uma ideia de continuidade, pois, para além do fato de tais partes integrarem um mesmo objeto, seriam realizadas por uma forma em que se verifica a radicalização da própria produção de diferenças. Ou seja, a escolha de partes com identidades distintas para integrarem um mesmo objeto, e o fato desta escolha ter significativo peso por toda uma peça, já garantiriam um caráter de continuidade. Como foi posto acima: em uma música onde pouco se mantém, a imprevisibilidade passa a atuar como norma e passa, por sua vez, também a ter certo caráter de previsibilidade.

REFERÊNCIAS

BRANDOM, Robert B. *Articulating Reasons: An Introduction to Inferentialism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000. 230 p.

CARON, Jean-Pierre; FERREIRA, Matheus Henrique. *Entre prismas da matéria sonora e os cromismos da forma temporal: a filosofia da música de Carole Gubernikoff*. ArteFilosofia, Ouro Preto, p. 16-39, 2022.



GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. 206 p.

HASTY, Christopher F. *On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music*. Music Theory Spectrum, v. 8, p. 58-74, 1986.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books, 1988. 493 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Forma-momento e Momente [1971]. In: MACONIE, Robin (Org.). Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie. Tradução de Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009. p. 64-71.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. Tradução, organização e apresentação de Giovane Rodrigues e Tiago Tranjan. São Paulo: Fósforo, 2022. Primeira publicação em 1953. 510p.