

# **TIMBRE E ESPAÇO-TEMPO MUSICAL**

(Roberto Victorio)

## RESUMO

Uma nova definição do timbre – enquanto profundidade perspéctica sonora – como um percurso que ampliou as possibilidades dimensionais da música a partir da releitura dos parâmetros sonoro-musicais na música de concerto, onde o processo (des)perceptivo, resultante deste novo enfoque e da utilização do timbre na estrutura das músicas, se tornou o viés para o adentramento em uma realidade espaço-temporal multidimensional que ultrapassa as fronteiras da tridimensionalidade. A visão do semioticista Eero Tarasti a respeito do tempo (espaço) musical e a leitura da música ritual da etnia Bororo de Mato Grosso a partir destes preceitos espaço-temporais que abrem novos patamares no desvendamento do devir cerimonial-sonoro.

Palavras chave: Timbre, Espaço-tempo, Música, Semiose, Bororos.

**TIMBRE E ESPAÇO-TEMPO MUSICAL**

**TIMBRE E ESPACIALIZAÇÃO**

Quando pensamos no imenso salto da escrita musical a partir da entrada no século XX, como a busca de uma notação cada vez mais rebuscada e ousada por parte dos criadores, onde cada nova investida criativa, exigia mais e mais, não só dos ouvintes (como apreciadores) dos executantes (como transmissores), mas deles próprios, constatamos a mudança do eixo perceptivo a partir do momento da transformação das realizações auditivas para os códigos visuais.

Nesta fase da escrita musical, podemos perceber o elo delimitante na fronteira do fazer e do notar música, “como linguagem essencialmente abstrata, assim como o mito”<sup>(1)</sup> em uma diluição progressiva do percurso linear, enquanto intenção melódica, distanciamento da preocupação harmônica, como veio condutor de tensões e distensões e a consequente focalização em outro elemento musical que sempre existiu, porém relegado à uma “natural” finalização / resultado sonoro das junções e particularidades do processo de amálgama e distinção sonora: o timbre.

A partir do momento em que o processo criativo se concentrou nas inúmeras possibilidades tímbricas, como intenção primeira, houve um automático salto da escrita musical e da notação como um todo. O desvínculo com as raízes da música ocidental tradicional (enquanto trilhar tonal, forma, desenvolvimento, acabamento, suporte harmônico, etc) e a quebra abrupta com o “chão” horizontal (enquanto coerência e construção do arcabouço linear no discurso musical) foram fatores decisivos na abertura e vislumbre dos inúmeros afluentes até então, não trilhados pela música de concerto como manifestação intimamente associada ao processo criativo / artístico.

Podemos perceber que a partir deste momento de transição, de desvínculo, de necessidade histórica e de concentração na essência do fazer musical, pensando-se no timbre como a alma e como delimitador e diferenciador da arquitetura musical, a escrita teve que, paralelamente, acompanhar o desenrolar das conquistas sonoras.

(1) Levi-Strauss: *Antropologia Estrutural*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1975

Com isso, colocamos que a busca consciente das possibilidades tímbricas, foi fator delimitante da escrita musical neste universo sonoro que, repentinamente, se abriu sobre o mundo da criação musical, com a virada do século. A “quebra” dos parâmetros musicais, enquanto percurso, construção e audição, foram fundamentais para a percepção e colocação deste marco como anunciador das escritas que surgiram.

A instauração de novos códigos, como consequência do alargamento sonoro, patenteou a nova condição da escrita musical como não somente registradora de “sons musicais”, mas também de “ambiências sonoras”. A notação passou da leitura propriamente dita, da fidelidade da reprodução, para o registro de atmosferas, a percepção de texturas e o convívio com o imprevisto.

Se pensarmos que a música do século XX, a partir da quebra da horizontalidade do discurso musical e o convívio com o imprevisto, passou a (co)existir em um universo ritual, estaremos nos aproximando da verdadeira intenção da obra de arte, ou seja, a transcendência e o adentramento (busca) na esfera da transposição dos sentidos.

Sobre esse aspecto, concordamos com Langer (2) que diz: “se a música tem qualquer significação, é semântica, não sintomática. Seu significado é evidentemente não o de um estímulo para provocar emoções [...] se tem um conteúdo emocional, ela o tem no mesmo sentido que a linguagem tem seu conteúdo conceitual – simbolicamente”.

A notação, a partir deste momento de equivalência com o ritual (transplantado para o âmbito artístico) assume um grau de importância secundário, no que se refere a precisão de escrita dos referenciais sonoros. A importância principal é deslocada para o “fazer” e ao próprio devir, como manutenção do fluxo, quando a transmissão passa a ter a íntima participação do executante, enquanto co-participante do processo ritualístico / musical.

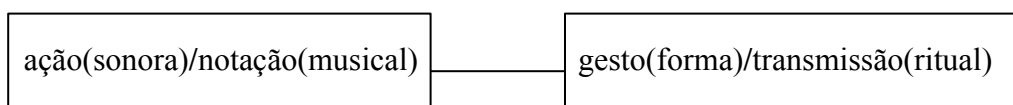
A utilização de materiais simbólicos no corpo interno do desenrolar musical (propositadamente), faz com que o produto final (sínico) do discurso musical passe da esfera da leitura pura e simples, como mera reprodução, para uma ampla atuação dos códigos da música, como associações ligadas à imagem.

(2) Sussane Langer: *Filosofia em Nova Chave*. Perspectiva, São Paulo, 1989

Neste sentido, novamente Langer (3) nos diz que: “a música não é a causa ou a cura de sentimentos, mas sua expressão lógica; ainda assim, nessa qualidade, ela tem maneiras especiais de funcionar, que a tornam incomensurável com a linguagem, e até com os símbolos representativos, como imagens, gestos e ritos”.

A despreocupação, ou melhor, desnecessariedade de formalizar o ritual, ou de prescrever as ações ritualísticas - até mesmo pela impossibilidade, enquanto limitação dos cinco sentidos, em captar sua essência e recodificá-la ao universo das ações humanas - é assimilada pelas realizações artísticas, a partir do momento em que o trânsito na esfera (incomensurável) do ritual passa a gerar subsídios para a gênese musical/artística.

Ritual e música, como manifestações estreitamente ligadas ao simbólico, porém diferentes entre si como linguagens, estabelecem padrões definidos para a conexão com as imagens. No momento da materialização em ações, expressas por gestos que caracterizam a performance, ou pela notação, como ordenação visual do espaço sonoro, há que se notar o distanciamento provocado nesta empreitada quase intransponível na inter-relação:



Esta incapacidade da percepção (total) do ritual, como intenção / ação - equiparada à escrita musical - deixa claro o imenso hiato existente entre a mensagem e o receptor. Neste momento, o símbolo (enquanto código metalinguístico) passa a atuar como um canal neste percurso de transformação em realidades visuais / audíveis.

As informações sígnicas assumem cada vez mais o papel de “canal” neste processo de alargamento da notação (além dos meandros já estabelecidos até o início do século XX, em se falando de signos musicais) nesta incessante busca da superação da condição finita humana.

(3)*Ibid.*,p. 218

Neste inter-relacionamento entre ritual e música, fica patente a salutar instabilidade no tocante à indefinição formal e à imprecisão da notação, como fatores que possibilitam o início da transposição da tridimensionalidade.

A partir daí, abrem-se espaços para leituras e interpretações em consonância com a intenção ritualística, ou seja, a “não-forma” e a “não-notação” como mecanismo de

desenvolvimento da intuição e da criatividade. A “não-notação” não como irrealização, improdutividade ou postura niilista perante a ação, mas como (des)pre-ocupação com a precisão e com a onipotência diante da criação, percebendo com isso as possibilidades de cada um como criador e co-criador, dentro das limitadas condições do mundo tridimensional; ainda que, involuntariamente, conectado com o infinito.

O fascínio disso tudo é perceber que, além desse acoplamento: ritual / música, como manutenção da tradição e transmissão da mesma por códigos visuais, uma enorme gama de possibilidades composicionais e conseqüentemente de notação, se descortinaram dentro da panorâmica musical. Cada um desses afluentes ligado a uma tendência e a um modo de escrita, formando uma egrégora artística até antes nunca vislumbrada na história da música.

A opção pela busca tímbrica como parâmetro primordial no processo de criação, sem abrir mão do ritmo como ferramenta guia e formadora do arcabouço deste trilhar, abriu uma janela *sui generis* para o contato com o signo e o símbolo absolutamente transformador e delineador do perfil musical deste século.

A música, coadunada à notação e em estreita sintonia com o registro de nuances, passa da esfera da simples escrita dos sons para a vivência dos símbolos, como exploração e manipulação do lado interno e velado da obra.

O registro de ambiências sonoras e a convivência com as mesmas, fez com que a notação desse um salto gigantesco como registro sonoro / visual, com um grau de flexibilidade até então não pensado, em busca da unificação artística. A partir do momento em que o símbolo se torna elemento contundente de expressão do percurso e possibilidades tímbricas infinitas, a notação musical se eleva à categoria de obra de arte, antes mesmo da execução do produto final a que foi destinada: a música em si.

O resultado final (visual) de uma obra musical neste nível de atuação sígnica, oferece, antes do resultado final (sonoro) subsídios para leitura e interpretação de seus códigos internos; uma pré-apresentação, ou planilha do material subsequente. Além do resultado sonoro, temos igualmente, um resultado plástico quase sempre de boa qualidade pelo amálgama das duas dimensões em uma só estrutura.

Tanto na análise de obras de concerto escritas no século XX, como no processo de escrita e desvendamento da música ritual Bororo (4), percebemos que a notação atinge um grau de complexidade tal (dentro da escrita musical tradicional) que a coloca na fronteira

do que chamamos de “notação ritualística”. O limite da percepção auditiva de tais obras, situa-as, dentro do espectro acústico, com uma densidade de informações tal, que pode dificultar a transmissão e expressividade da obra se os níveis perceptíveis ainda forem regidos por parâmetros de escrita (e sonoridades) convencionais.

Se pensarmos nesta complexidade de escrita não como uma realização individual, imutável, de uma só fonte, e transformarmos esta complexidade em informações que transitem no universo do simbólico, estaremos cada vez mais próximos da instauração de uma obra de arte que permite sua constante (re)criação a cada execução, numa instabilidade ritual (formal e conceptual) tal qual a mutável realidade humana. Neste aspecto verificamos que as representações que ocorrem durante o ciclo funerário Bororo (aliadas às sonoridades que imantam estas representações), que acabam por diluir a fronteira entre os planos material e imaterial, durante o processo ritual, e virtualizar o espaço que compõe o ciclo funerário em função do tempo, igualmente virtual, que rege os acontecimentos durante este período.

Logo, o vínculo estabelecido entre timbre e notação – em consonância com a alma e a prática ritual nas performances do ciclo funerário Bororo - fica consolidado quando visualizado sob a ótica da criação e interpretação simbólicas. Assim, como o símbolo e suas representações internas e múltiplas leituras, o timbre, que trata das configurações sonoras (gestalts sonoras), incumbe ao criador a missão de desvendar e manipular as infinitas atmosferas sonoras de uma notação mutante e flexível, desvinculada das normas estabelecidas de fixação de suportes e texturas sonoras, permitindo ao ouvinte a fruição nesses mesmos moldes.

(4) Povo indígena que habita, hoje, a região leste do Estado de Mato Grosso em cinco aldeias distintas e que tem na complexa rede de encenações do ciclo funerário – que dura aproximadamente dois meses – a maior expressão de sua cultura e o momento em que os ensinamentos são transmitidos aos iniciados em uma egrégora que elimina a fronteira entre o mundo real (aldeístico) e o mundo virtual (dos espíritos).

O timbre, assim como a notação, passam a ser pensados como unidades formadoras do corpo musical e como elementos primordiais dentro de poéticas, onde todo um motivo gerador de uma obra pode partir de um dado tímbrico ou de notação. A esse respeito,

Boulez (5) nos tem a dizer que: “ no mundo sonoro natural, os timbres se apresentam sob a forma de conjuntos constituídos[...] ao contrário da amplitude, verifica-se a impossibilidade de passar de maneira contínua de um timbre a outro; no máximo, chega-se a dar a ilusão disto com complexos de timbres, variando-os por insensíveis modificações”.

Percebemos com isso, a sutileza do trato tímbrico, no que concerne às combinações e transposições, como um trabalho de ourivesaria, que, automaticamente, culmina com uma notação visualmente mais complexa e necessariamente mais distante dos padrões musicais tradicionais. A dificuldade no processo de escrita da música ritual Bororo é, exatamente, a instauração de um patamar visual além da notação convencional (sem abdicarmos dela também) que permita o trânsito na esfera da indeterminação e da atemporalidade e, ao mesmo tempo, nos aproxime o mais possível da sonoridade ritual.

A íntima ligação entre timbre e percurso simbólico, como impulsionadores da notação, é uma característica peculiar não só da música de concerto, hoje, em diversas correntes da criação artística, mas da música ritual, desde tempos imemoriais.

Dorfles (6) caracteriza o timbre como uma outra vertente formadora da espacialidade na música, da seguinte forma: “ ...a espacialidade musical pode ser estendida não só às dimensões vertical e horizontal, mas também a uma terceira dimensão derivada da ampliação e especificação particulares do som através do timbre [...] com a diversidade sonora seria possível obter uma profundidade perspéctica do som [...] como também de apoderar-se de uma real construtividade tímbrica que lhe permita desenvolver-se em uma multidimensionalidade espacial”.

(5) Pierre Boulez: *A Música Hoje*. Perspectiva, São Paulo, 1986

(6) Gillo Dorfles: *O Devir das Artes*. Martins Fontes, São Paulo, 1992

A percepção da lógica dos signos como transmissores de mensagens veladas dentro da obra de arte e a multiplicidade de interpretações de suas leituras, conferem ao ato criativo, hoje, um controle bem maior dos meandros internos da obra e uma maior amplitude do espectro de atuação do intérprete na realização das obras; onde são

estimuladas a improvisação (em diversos níveis) , a criatividade (a partir da co-participação no resultado final) e principalmente, a instabilidade e imprevisibilidade das realizações como um todo ( processo de mutação constante ) que nos alerta , assim como o ritual, para a nossa condição humana que almeja a transcendência através do rito, através das artes.

## TEMPO E ESPACIALIZAÇÃO

Se pensarmos no tempo como mera contagem cronométrica ou simples medida de unidade, estaremos percebendo apenas um dos afluentes desse conceito, que se projeta para além das fronteiras da percepção tridimensional. A partir de uma nova abordagem, que se descortinou com a entrada no século XX, em todas as áreas, a noção de tempo assumiu um papel direcionador no processo de adentramento em outros universos, até então inimagináveis. O tempo, agora liberto do casulo da simples diferenciação cronométrica (tempo pulsante Bouleziano) é distendido à dimensão superior da percepção e do pensamento (quadridimensionalidade).

Einstein, na Teoria Geral da Relatividade (7), eleva o tempo à grandeza de quarta dimensão, a partir da percepção do mesmo como elemento direcionador na tríade material / dimensional / gravitacional, tendo como alicerce as proporções e ocupações espaciais, que se distendem em um continuum espaço-tempo quadridimensional. O tempo, como alma que conduz o processo de materialização e definitivamente aliado ao espaço, reeditando uma nova realidade (des)perceptiva, quando visto como um fluxo (des)contínuo, aos olhos da tridimensionalidade.

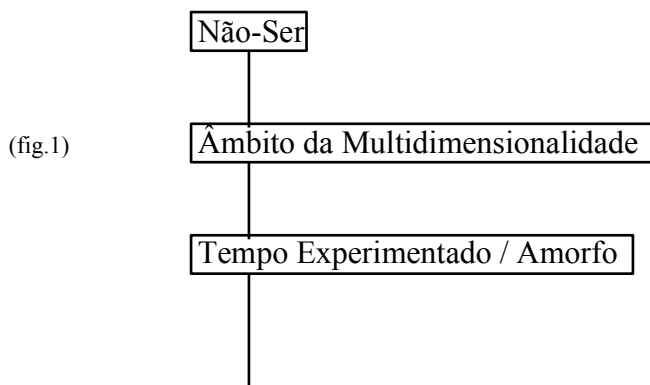
(7) Albert Einstein: *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Contraponto, Rio de Janeiro, [1916]1999.

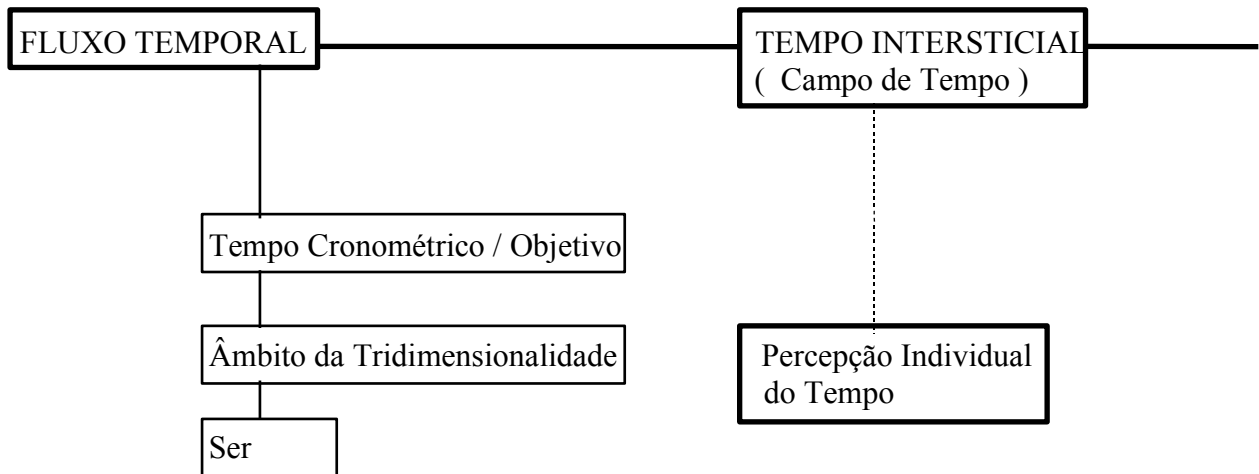
Espaço e tempo, como fluxos intercambiantes, são indissociáveis na Teoria da Relatividade, onde a gravidade funciona como um elemento tripartite no contexto relativizador, pois é o significante que une a estrutura espaço-temporal no processo

inimaginável da curvatura da luz (8); ou seja, o tempo (e igualmente o espaço) intersticial, como uma dimensão perceptiva intermediária, acrescida do terceiro vórtice gravitacional que forma com isso uma pós-leitura do incognoscível, a partir de nosso posicionamento tridimensional. (fig.1). Esta relação triádica: *espaço / tempo / gravidade* da mesma forma que descortina novos horizontes, novos paradigmas - revelando outras possibilidades de leitura de códigos, levando-se em conta o acaso, a instabilidade, o vácuo (como o *vácuo primordial alquímico*)(9) e o próprio silêncio, não como vazio, mas como metalinguagem sonora que permite a manutenção do fluxo e simultaneamente seu *corte*, como elemento fundamental na sustentação do devir - obriga o receptor a galgar outros níveis perceptivos que possibilitem a decodificação destas novas realidades; ou pelo menos, incita outras buscas por afluentes que ainda se posicionam numa esfera dimensional além dos sentidos.

(1) Na Teoria da Relatividade, a gravidade, que é a atração mútua de corpos dotados de massa, ou os campos gravitacionais, quando da relação entre corpos maciços e de grandes proporções, é fator determinante no processo de curvatura do espaço tridimensional e do espaço-tempo quadridimensional. Einstein diz que, quanto mais massa, maior será a curvatura, e que um espaço-tempo hiper curvo (e igualmente hiper denso) aprisionaria a luz em seu interior, gerando o que posteriormente seria um dos maiores mistérios da astrofísica: os buracos negros, ou os corpos infinitamente densos que interrompem o movimento da luz e do próprio tempo.

(2) Representação simbólica do espaço (tempo?!) gerador do mundo dos fenômenos, em consonância com o “vácuo vivo” da física quântica, inundado de partículas subatômicas, ou entidades virtuais, em um processo inexplicável de criação e destruição. O vácuo (tridimensionalmente destituído de vida) se mostra pleno de ocorrências e absolutamente orgânico em um mundo regido pelo continuum espaço-tempo, que nunca cessa.





Com relação à esta virtualidade, Langer (10) nos diz que: “ toda música cria uma ordem de tempo virtual, em que suas formas sonoras se movem umas em relação às outras [...] o tempo virtual está tão separado da sequência de acontecimentos reais quanto o espaço virtual o está do espaço real”.

Este tempo virtual é entendido como múltiplas leituras que ocorrem a partir da percepção do fluxo ou eixo condutivo temporal e as possibilidades conectivas decorrente da transformação de códigos.

O tempo intersticial, ou tempo da percepção, é a dimensão que se coloca entre o sujeito perceptor e o objeto percebido; como um significante temporal neste processo perceptivo.

(10) *Ibid.*, p. 125

É óbvio que o tempo, como sendo uma experiência interior, esteja sempre vulnerável a diversas interpretações do perceptor e em um constante e mutável fluxo em direção ao exterior (espaço), criando com isso a expectativa do retorno ao gene inicial e mantendo o influxo espaço-tempo como uma corrente contínua, incessante de acontecimentos, onde a não-repetição é a tônica.

Logo, quando Heráclito diz que, “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”, fica patente que o que se torna possível é a interpretação de um momento do *continuum*, que desemboca em um dos afluentes temporais (quer do objeto, quer do perceptor) imantados pelo tempo intersticial, como filamentos imbricados ao eixo espaço-temporal.

## TEMPO MUSICAL E MÚSICA ATEMPORAL

Sendo a música uma manifestação unicamente humana, como organização sonora consciente, e um fenômeno que ocupa um lugar definido como um espectro do continuum espaço-tempo e sua manifestação no mundo tridimensional - desde sua concepção (como idéia) até sua materialização visual / sonora (como obra acabada) - temos que entender a temporalidade como um eixo que regula e conduz este arco conceutivo às raias do mundo visível. O modelo humano e o modelo musical, enquanto existências atadas ao mesmo fluxo de tempo, e afetadas em iguais proporções em suas estruturas primárias, criam uma relação de afinidade, como um fio condutor referencial, equiparando-se como manifestações orgânicas, através da ponte temporal que as permeia. Uma relação de tempo ligada à gênese criativa (tempo poético) e à gênese humana (tempo existencial).

Contudo, a intenção da obra de arte enquanto gênese, deve ser diferenciada do modelo humano, apesar do suporte temporal (que conduz ao perceptível) que as rege, enquanto manifestações. Quanto a isso, Langer (11) diz que: “a intenção poética, que é a *raison d’être* da obra de arte, não é dar aos atores auto-expressão, nem ao auditório uma orgia emocional, mas transpor, tornar concebível uma grande introversão da natureza passional humana”.

(11) *Ibid.*, p. 23

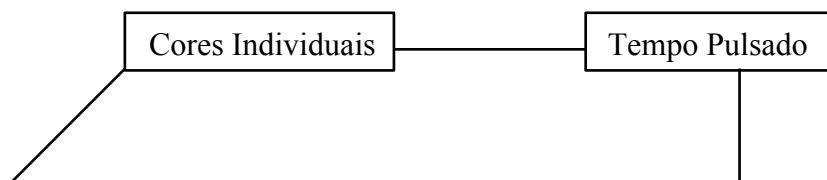
O tempo na música não é um parâmetro que pode ser regulado e medido, como altura, dinâmica e combinações intervalares e acordais podem, enquanto unidades passíveis de uma percepção primária, acessorial, exatamente por estarem situadas no âmbito da tridimensionalidade e subordinadas ao tempo, que as transporta ao universo da virtualidade.

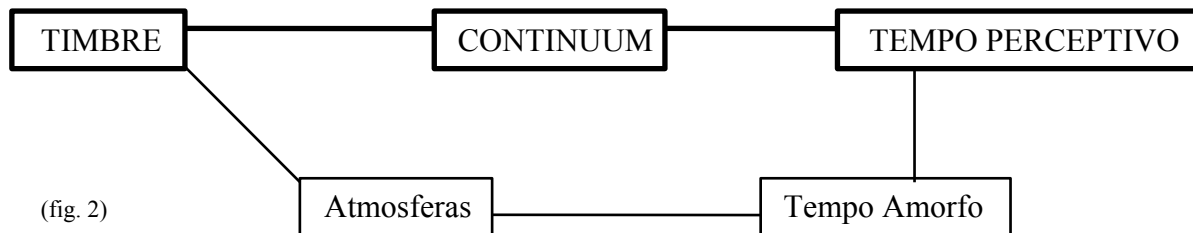
O timbre, situa-se em outra esfera perceptiva, quando pensado não apenas como um delimitador de cores individuais, mas como um formador de tecidos, de atmosferas, dentro do corpo estrutural da obra, a partir das infinitas combinações que, em verdade, conduzem as unidades musicais mensuráveis (como uma ponte) ao universo da virtualidade, que é o próprio tempo musical; da mesma forma que o tempo cronométrico / pulsante diferencia-se do tempo experimentado / amorfo, como dois componentes opostos na formação da teia sonora, que vai sendo gerada a partir dos referenciais individuais de tempo e que estabelecem um *continuum*, que são conglomerados de acontecimentos espaciais que se materializam como obra musical.

Um *continuum* que se conecta ao âmbito da multidimensionalidade e delimita a percepção individual que, certamente, varia de leitura para leitura, de um instante para outro. Um campo de tempo que se mantém em constante mudança (fig.2).

Capra (12) traduz muito bem este processo de transposição de ocorrências que habitam o espaço-tempo - no caso da música, especificamente, como materialização no mundo tridimensional, de referenciais de um mundo virtual que nos chegam através das sonoridades - e que são trazidas ao mundo tridimensional como projeções de um mundo tetradimensional (virtual), como segue: “ Todos esses efeitos relativísticos parecem estranhos simplesmente porque não podemos experimentar o mundo do espaço-tempo quadridimensional com os nossos sentidos; só podemos observar suas *imagens* tridimensionais [...] esses efeitos parecerão paradoxais se não compreendermos que são apenas projeções de fenômenos quadridimensionais, da mesma forma que as sombras são projeções de objetos tridimensionais”.

(12) Fritjof Capra: *O Tao da Física*. Cultrix, São Paulo, 1983





(fig. 2)

Quanto a esse tempo virtual, não medido, Dorfles (13) comenta que:

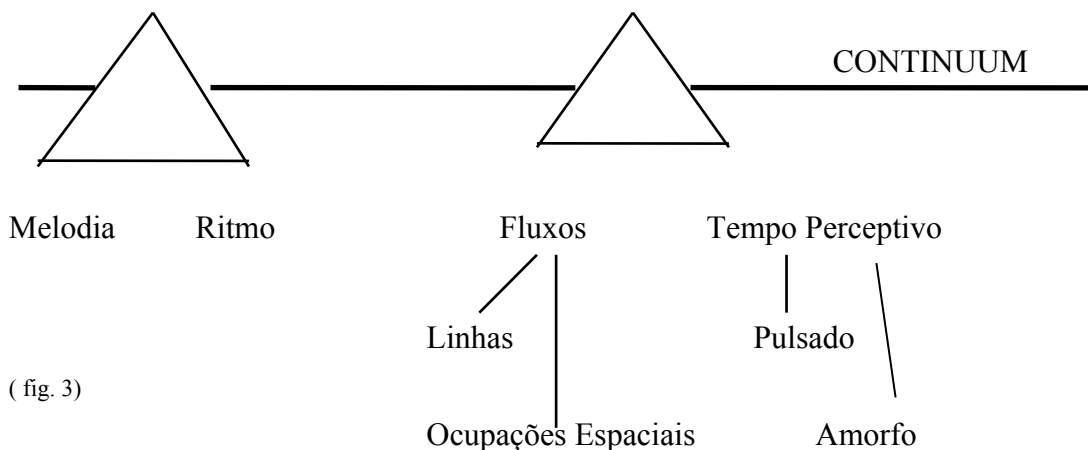
“O tempo jamais é pura sucessão, sendo, ao contrário, cheio de dimensões múltiplas e de que o tempo musical é, mais do que qualquer outro, organizado e estruturado”.

No século XX, percebemos um acirramento não só nos tempos internos das obras, mas na noção de tempo que constrói o alicerce musical. As dinâmicas, os andamentos e as variantes de pulso, conduzindo (quase) sempre para uma inconstância e irregularidade na retórica, jamais vista anteriormente, que funciona como um desprendimento (proposital) das rédeas da bidimensionalidade na música. O timbre, como um novo pilar triádico e conectivo na estrutura das obras, e o convívio com a atemporalidade como novo impulso criativo e um novo modelo desperceptivo. (fig. 3)

(13) *Ibid.*, p. 133

Harmonia

Timbre — cores  
 — atmosferas



Esta nova percepção triádica é apontada por Adorno (14) como uma ampliação da espacialidade musical. O timbre, definindo coloristicamente as sonoridades e instaurando uma nova profundidade ao tecido musical, com a utilização consciente desta possibilidade que ampliou o espectro tridimensional das obras, aliado à horizontalidade e verticalidade na formação da tríade dimensional / musical.

Sobre a importância do timbre como uma “nova” possibilidade de ampliação dos horizontes sonoros no início do século XX, G. Nestler (15) afirma que “da mesma maneira, após um preâmbulo romântico, deve-se ao nosso século (XX) a redescoberta do timbre. A inclusão do ruído pela primeira vez torna o timbre universal. Ao mesmo tempo, o espaço sonoro anímico abre-se numa escala até então inimaginável”.

(14) Theodor W. Adorno: *Filosofia da Nova Música*. Perspectiva, São Paulo, 1974

(15) Gerhard Nestler: *Die Form in der Musik*, Freiburg-Zurique. 1954 [apud Peter M. Hamel (1976:170) in *Autoconhecimento Através da Música*.

Nas obras de Anton Webern, como um marco desta nova ocupação, começa-se a perceber o germe da expansão temporal devido à distribuição das ocorrências musicais em

uma esfera espacializadora, cuja preocupação é a ocupação simétrica dos territórios onde o tempo passa a gravitar em torno das disposições e das ocorrências sonoras, percebidas como pólos isolados - em primeira instância - na formação do tecido musical, como informação espacial totalizadora.

A despercepção do tempo e a busca da ocupação espacial, foi o principal viés no processo de criação musical no século XX, onde o timbre foi elevado à categoria de primeira grandeza como elemento gerativo-musical e como ponte para um mundo sonoro virtual (16).

Paradoxalmente, percebemos em duas vertentes composicionais deste século - absolutamente opostas - a busca da despercepção do tempo em suas engrenagens principais: o serialismo e o minimalismo.

O serialismo, como uma potencialização do trilhar da Segunda Escola de Viena e, particularmente, do percurso atomístico Weberniano, que buscou na não-repetição e na (des)hierarquização dos parâmetros musicais, uma materialização sonora de extrema complexidade, que resulta - a olhos e ouvidos - em uma nova concepção de tempo ou fluxo: contínuo / descontínuo. Uma busca consciente de um tempo imperceptível.

O minimalismo, em contraposição apenas sonora, tem na extrema repetição e sutilíssimas variantes internas, as mesmas intenções desperceptivas do percurso serial. Uma outra tomada de consciência (ou pelo menos uma busca) do *continuum* que sustenta as ocorrências musicais. A esse respeito, Wisnik (17) nos diz que “a música minimalista por sua vez se relaciona aparentemente com um outro traço do não-tempo inconsciente: a compulsão à repetição, cujo retorno em *ostinato* esvazia o tempo”.

(16) Haja visto o novo posicionamento do arsenal percussivo nas obras deste século e da própria importância da percussão, como naipe, nas orquestras de hoje. O posicionamento do timbre como material gerador, conferiu à percussão um *status* de naipe de ponta. Uma verdadeira reversão hierárquico / instrumental, não só na concepção das obras, mas no corpo orquestral, como organismo.

(17) José Miguel Wisnik: *O Som e o Sentido*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989

A partir de então, a noção de tempo na música, passa a girar em torno das possibilidades individuais de percepção sonora - seja no nível da escrita, da performance,

da análise ou da recepção - onde a resultante final (que nunca se completa) se mostra absolutamente mutante em função dos diferentes níveis de escuta.

Essa nova percepção do tempo, que se abriu a partir do convívio com a imprevisibilidade e com a inconstância nos percursos das obras, permitiu uma convergência nos resultados visuais e sonoros das obras musicais (a partir da escrita), onde cada vez mais a noção de tempo, como indicadora de pulso, quase deixa de existir. As indicações, ainda quando em notação convencional, ou com resquícios da mesma, tendem à uma performance que permite uma flexibilidade tal, que o resultado sonoro, gira sempre em torno das possibilidades individuais de cada receptor, seja ele intérprete ou ouvinte, onde as variantes visuais impostas à escrita, se mostram em estreita sintonia com os resultados sonoros cada vez mais distanciados da noção de tempo cronométrico.

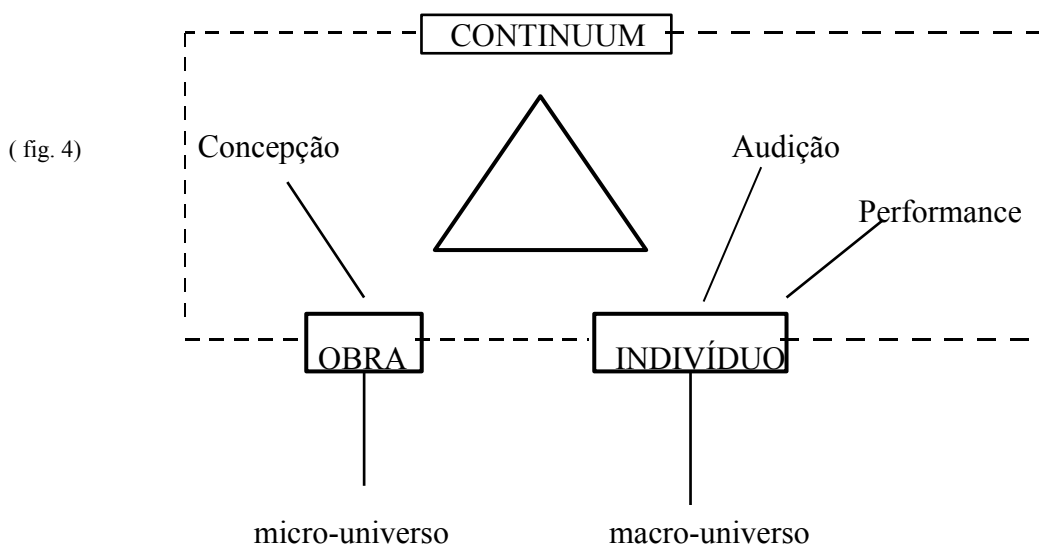
Rosen (18) detecta uma variante na noção de tempo (que automaticamente se reflete nas performances), no que concerne a uma aceleração progressiva que vai imantando as obras no decorrer dos séculos, onde cada período imprime uma nova leitura para os códigos estabelecidos pela notação.

Na verdade, um tempo (pulsado) que se distende e se torna cada vez mais distante dos referenciais cronométricos, em função do estabelecimento de padrões de escrita, onde a rigorosa adição, multiplicação e divisão de intervalos temporais, deixa de exercer um papel de fundamental importância na criação e manutenção do fluxo das obras, onde, na maioria dos casos, acaba sendo totalmente abolida.

(18) Charles Rosen: *Plaisir de J'ouer, plaisir de penser*. Editions Estel, Paris, 1994

Percebemos que na performance, pela via da semiótica da música, sujeito e objeto exercem um papel central, onde a obra musical (micro-universo), como uma partícula atomizada, tem seu tempo próprio situado no interior de uma subjetiva e individual

consciência musical (macro-universo), como percepção individual que se expande, ambas imantadas pelo *continuum*, em constante mudança ( fig. 4).



Desta forma fica estabelecida a relação ternária (ou três pólos da tripartição) sobre dois eixos de diferentes temporalidades e um de conexão, ou eixo perceptivo, permeando os dois. Sobre isso, Tarasti (19) comenta o seguinte: “ Tempo nunca pode ser tomado como um objeto estacionado a nossa frente; tempo, implica no mais íntimo mecanismo de nosso pensamento, e não pode mesmo ser pensado como guardião da temporalidade”. Ou seja, uma definição bem clara – e em total consonância com a noção de tempo em Heidegger – da distinção entre *tempo*, como um conceito amplo, imensurável; e *temporal*, como um afluente transitório que passa no decurso do tempo.

(19) Eero Tarasti: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indiana, 1983

Ouspensky (20) estabelece uma fronteira entre a temporalidade e o sentido espacial, independente da noção de tempo absoluto, quando diz que: “o sentido temporal é a sensação dos momentos que mudam [...] o sentido temporal é, em substância, o limite ou a

superfície do nosso sentido espacial [...] através da nossa sensação temporal percebemos, obscuramente, as novas características do espaço que se estende para fora da esfera das três dimensões”.

Outro ponto importante nesta trama espaço-temporal, sob a ótica do signo é a descrição da forma musical não como uma série linear de símbolos (como um sistema cumulativo) mas da forma como Bachelard (21) descreve a melodia “não como uma continuidade, mas como uma sucessão descontínua “.

A mera repetição de um motivo, de um módulo ou mesmo de notas individualizadas, está muito aquém do devir que se sustenta em intenções conectivas e que vai estabelecendo o *continuum* da obra. O devir, na semiótica da música, segundo Tarasti, corresponde a um processo de captação de informações sonoras que são armazenadas na memória, que, por um processo de filtragem, projeta para o exterior as informações contidas, quando do momento da transcodificação dessas impressões em moléculas sonoras, seja no processo de criação, seja na performance musical ou mesmo na audição.

O devir musical então é percebido, a partir do sentido de cada micro-parte e de suas conexões, como um contínuo (e intencional) processo de transmutação, que materializa a obra integral, com seus afluentes sígnicos, construindo um fluxo temporal, enquanto afluente de um tempo virtual / quadridimensional.

(20) Pietr Ouspensky: *Tertium Organum*. Cultrix, São Paulo, 1983

(21) Gaston Bachelard: *A Dialética da Duração*. Ática, São Paulo, 1988

A partir do momento em que percebemos as sonoridades não mais como pólos isolados e desvinculados do todo orgânico da obra musical, e sim, como forças pulsantes dentro de uma engrenagem intencionalmente conectada e atuante - dentro de um espaço projetado e que vai sendo moldado gradativamente - temos que admitir a influência do tempo e das resultantes temporais que circundam o corpo sonoro como uma entidade organizada e projetada para além da tridimensionalidade.

Eero Tarasti discrimina a atuação do tempo na música em dois patamares fundamentais de micro e macro-temporalidade, onde as relações de tempo situam-se entre o “ser” e o “não-ser”. Como um “quase-nada”; e enfatiza a impossibilidade do tempo ser entendido como objeto localizado a nossa frente, por tratar-se do mais íntimo mecanismo do pensamento, em um eterno fluxo contínuo / descontínuo.

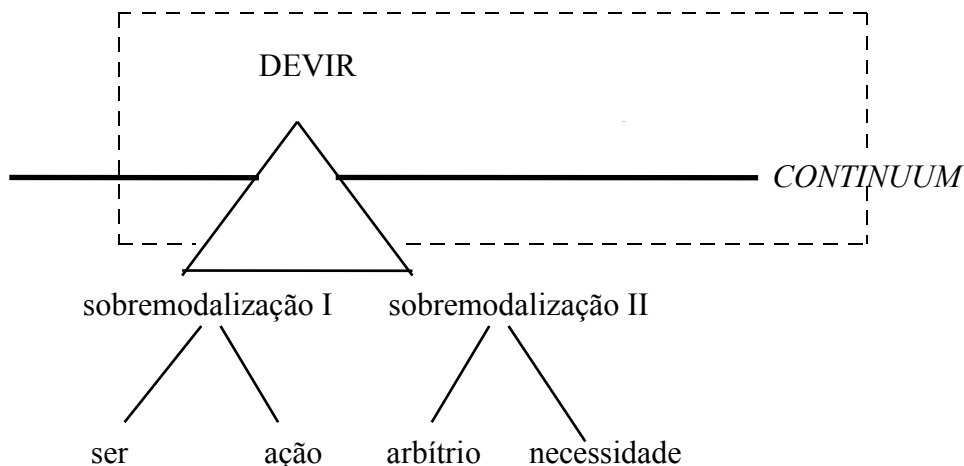
O patamar da micro-temporalidade divide-se em três afluentes e tem a música como entidade individual e mensurável (até certo ponto), como organismo audível. O primeiro afluente refere-se às “modalizações” ou “estágios” de manifestação do devir musical, partindo das duas categorias fundamentais do sistema de Greimas de “ser”, como substância e “ação”, materializante. O efeito dessas modalizações manifesta-se, segundo Tarasti, como “sobremodalizações” sobre o devir musical que se projeta na substância e na ação, causando cesuras, e no “arbítrio” e na “necessidade”, enquanto possibilidades humanas de materialização (segunda modalização).

Fica claro que, nesta projeção triádica de atuação temporal ou reflexiva do *continuum*, o autor parte do devir, enquanto pré-materialização de códigos, para seu desmembramento em estágios materializantes, em um processo de aproximação dos modelos musicais.

Traçamos então, uma distinção entre o *devir*, como formador do arcabouço musical e intimamente atado às inúmeras possibilidades conectivas da rede de tempo, e por isso mesmo mais próximo da temporalidade(ou tempo real); e o *continuum*, como um fluxo amplo que é gerado a partir das ocorrências musicais estabelecidas pelo devir, criando com isso diversos afluentes perceptivos ou intersticiais, causados pelo distanciamento dos referenciais temporais, e pelo já convívio com o tempo virtual, como obra concebida.

Desta forma, fica estabelecida uma manifestação quaternária, nas duplas sobremodalizações que formam o pilar triádico estabelecido pelo autor, que tem o devir

como ápice deste corpo conceutivo e o *continuum* como resultante destas conexões, da seguinte forma:



O tempo ritual Bororo - que é verdadeiramente o espaço-tempo (virtual) que passa a existir durante o ciclo funerário - sobre esta noção de micro-temporalidade, se expressa sob a forma de um contínuo estado de incorporação e contato com os antepassados, por todos os participantes e principalmente pelo xamã, como um elo entre os seres imemoriais e a aldeia, e o *aroe maiwu* como representante do morto dentro da cerimônia.

O devir musical, ligado ao fluxo imagético do ritual, conduzindo os participantes, e por consequência a música, em um processo de materialização que se confirma com a ação ritualística e as leituras individuais das ocorrências, enquanto tempo perceptivo.

O segundo afluente do patamar da micro-temporalidade, diz respeito ao tempo musical como devir, ancorado em dois eixos de diferentes tempos; o eixo transmissor / receptor e o eixo (ou filtro) perceptivo, não só condutor, mas transformador da sensação de tempo nesta engrenagem.

Esta relação, que circula em um duplo eixo, pode ser transplantada ao universo Bororo a partir do eixo xamânico de tempo- que é o tempo (ou o espaço-tempo) instaurado

com as ações rituais - estabelecido ao início de cada canto pelo(s) chefe(s) de canto ou pelo próprio *aroe et awara are* (xamã das almas) em cada performance.

O início pulsátil, imprimido pelos *bapos* (chocalhos globulares) que representa, no contexto ritual, a extrema materialidade que se sacraliza, e pela voz principal, a extrema imaterialidade que desce ao mundo mortal, estabelece desde o início o pilar dual da sobremodalização, como o “ser”, enquanto substância que indefine o pulso no canto principal, representando as cesuras que interrompem o fluxo (do canto) sem comprometer o *continuum*; e as “ações”, enquanto variantes do pulso dos *bapos*.

A relação triádica Bororo sobre o segundo patamar da micro-temporalidade, se fecha sob dois aspectos. O primeiro, visível, com a inserção dos percursos conectivos instrumental / vocal : plano 2, como voz reflexo que une os planos sagrado e humano, e plano 4, como voz pedal e fronteira imaginária vocal / dimensional. O segundo, invisível, se dá através da simbiose entre a alma Bororo, via xamã / chefe de canto, num fluxo contínuo / descontínuo resultante do devir ritual / musical e a ação ritual em si, enquanto projeção do próprio devir e materialização da segunda sobremodalização, ancorada nas ações individuais (perceptuais) e necessidades da aldeia (materializações). Em verdade, um segundo estágio de projeção do devir, aproximado da materialidade.

Tarasti monta um bloco genético semiótico, baseado em um quaternário que gira e se transforma sobre o eixo *reversível / irreversível* ——— *previsível / imprevisível*, criando um conceito de rede que rege o devir musical, como apreensões ou leituras múltiplas dos desdobramentos que compõem esta rede.

Percebemos que as quatro categorias giram em torno do tempo intersticial ou perceptivo individual e as variantes temporais que mantêm o devir musical. O bloco gerativo semiótico - que tem nos primeiros tempos, irretornáveis, a negação de toda noção de duração; na performance de um sujeito musical; no momento de transição e na noção de passado e futuro - sob o prisma quaternário, retoma o processo de expansão que parte do fluxo contínuo de tempo do primeiro afluyente, conectando-se ao terceiro afluyente da micro-temporalidade através da inclusão da memória como um dado perceptivo. O efeito do devir na semiótica da música, visto como um processo cumulativo, baseado no fato de que as primeiras informações se armazenam na memória do ouvinte e são fundamentais na escuta subsequente.

Com relação ao armazenamento de informações musicais por parte do receptor, diria mesmo que, o afloramento destes dados se dá não só na (re)escuta das sonoridades, enquanto um processo reprodutivo / performático, mas também, e num grau de importância ainda maior, na transformação destes dados, (re)organizados sob uma nova ótica criativa.

Transplantando este conceito à realidade musical Bororo, percebemos que, nas duas leituras do *Kare e Paru* (capítulo III) e dos cantos utilizados como alicerce da Trilogia (capítulo IV) o grau de improvisação e criação de novos percursos musicais e estróficos são de uma importância crucial, confirmando o terceiro afluente temporal, ligado à memória. A memória não somente repetitiva, mas também criativa.

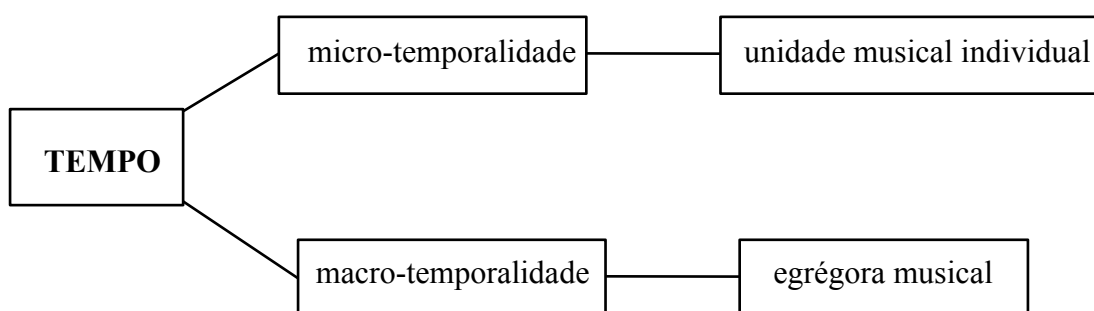
A partir de eventos que se repetem, cria-se um estado interno de ordenação, partindo de novas informações que chegam ao ouvido e são armazenadas na memória, com referenciais absorvidos anteriormente. Desta forma, duas expectativas passam a gerar subsídios perceptivos. Primeiro, uma sensação de fluxo no ouvinte, mas sem a noção de direcionamento, de continuidade; e segundo, um estado de (pre)sentimento do fluxo, como uma retomada do viés imprimido pela memória.

Nas performances realizadas durante o ciclo funerário Bororo, nós, como forasteiros, percebemos o imenso leque des perceptivo temporal, através de informações sonoras que nos remetem à outras paragens similares, pelas atmosferas criadas durante o percurso musical / ritual - em seis ou oito planos distintos - e com um referencial visual - a partir das representações visuais - que muito se assemelham às escritas de obras deste século.

Ao passarmos de uma audição do ritual para a outra, ou seja, após o traslado do código sonoro ao visual e a criação dos gráficos planimétricos - para a percepção dos planos que ocorrem nas diferentes performances - automaticamente criamos uma expectativa com relação ao desenrolar sonoro, pelos referenciais anteriores arquivados na memória; como no caso dos cantos cíclicos (*Marenaruie e Roia Kurireu*) que são executados em vários momentos do ciclo com variantes sutilíssimas, e as diferentes execuções de um mesmo canto em duas aldeias distintas – no caso do *Kare e Paru* (canto da pesca) – onde a sensação de continuidade é alterada, apesar do mesmo pulso imprimido nas duas execuções. Esta variante perceptiva se dá, não só pelas conexões estróficas que diferem durante o traslado ritual / musical, pelas diferentes atuações planimétricas, pelas

nuances tímbricas imprimidas, mas principalmente, pela expectativa projetada pelo convívio com a primeira audição.

O segundo patamar estabelecido por Tarasti, o da macro-temporalidade, diz respeito à noção de tempo, conectada não mais à música como variante perceptiva, intersticial, e sim, à egrégora musical enquanto confluência de poéticas. A música através da história e os modelos que são construídos na formação da estrutura desta história. Como mostra o seguinte quadro:



Com relação às poéticas no processo de entendimento dos tempos e da música como história, Tarasti (22) coloca que: “não é possível encontrar um viés satisfatório para a história da música através de momentos fora das relações genéticas entre diferentes trabalhos de um mesmo compositor, ou trabalhos de diferentes compositores. Isto somente tem efeito através de uma nova variante no modelo narrativo, particularmente no que concerne às relações entre transmissor e receptor”.

(22) *Ibid.*, p. 69

Entendemos que a compreensão das poéticas e as transformações dentro dos percursos criativos, nos ajudam a compreender o(s) eixo(s) da egrégora musical, como formadores de tendências dentro da história da música. O tempo musical, em constante flutuação e definitivamente irreversível e irretornável em todas as manifestações desta egrégora, é entendido como um conceito gerativo quadridimensional que chega até nós, não através das sonoridades, mas da percepção do fluxo dessas sonoridades que se deslocam em um espaço virtual e são captadas (de diferentes formas) pelo sentido tridimensional da audição, como uma projeção desse mundo impalpável. Através da leitura dos tempos individuais, em uma confluência de poéticas, é possível chegar-se próximo de um tempo ou de um fluxo comum que rege a essência de um período criativo da história da música.

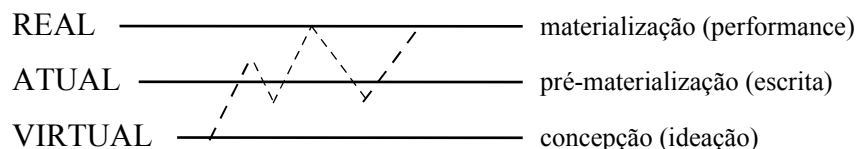
A relação transmissor / receptor é condição primordial na leitura e formação do arcabouço temporal, ainda mais se pensarmos que, nesta fase primária, as possibilidades de transformação do tempo, enquanto tempo individual, são infinitas. O tempo transmitido ou a unidade musical individual que se propaga no tempo, nunca é a mesma do tempo receptivo, e vice-versa. Logo, esta etapa dual de condução do tempo situa-se no âmbito, ainda, da micro-temporalidade; ao passo que, o tempo das confluências poéticas, que é o espaço-tempo que aglutina todas as possibilidades de deslocamento e de interações, se constitui no cerne da macro-temporalidade. A egrégora que possibilita uma aproximação da leitura de um tempo histórico.

Sob essa ótica, o tempo mítico Bororo se enquadra como eixo da macro-temporalidade, através da transmissão oral das estrofes, dos cantos, dos gestos e das ocupações virtuais que conduzem os rituais e principalmente, das transformações em cada um deles, a cada geração. A capacidade de improvisação e criação dos chefes de canto, na condução do tempo interno das performances (como tempo individual) se enquadra no eixo da micro-temporalidade e compõe um dos afluentes da tradição Bororo e do tempo mítico que rege todo o ciclo ritual. Um tempo que não é o tempo individual, por exemplo, de condução dos *bapos*, mas de utilização dos mesmos no contexto ritualístico, em consonância com os ditames estabelecidos pelos antepassados imemoriais.

O tempo mítico Bororo atado à noção de macro-temporalidade, por um fio condutor que, historicamente, une a egrégora Bororo, enquanto força criadora e transformadora dentro do percurso ritual, ao tempo material (real) da aldeia, fora do contexto do ciclo.

Esta noção de tempo coletivo, como um estágio para a macro-temporalidade, é colocada por Hama e Ki-Zerbo (23) da seguinte forma: “O tempo não é a duração capaz de dar ritmo a um destino individual; é o ritmo respiratório da coletividade. Não se trata de um rio que corre num sentido único a partir de uma fonte conhecida até uma foz conhecida.”

Tarasti, utilizando o modelo Greimasiano trifásico de concepção, discrimina o processo de desenvolvimento da idéia musical sob os eixos da virtualidade, atualidade e realidade, associando cada um dos eixos ao patamar da micro-temporalidade, enquanto ramificações do devir, como segue:



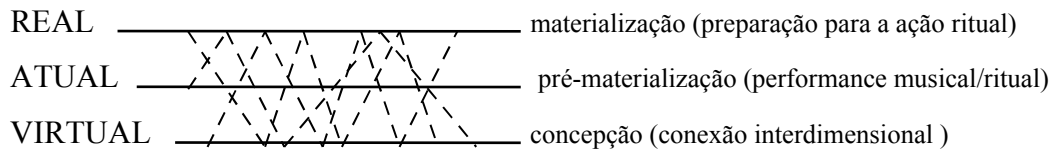
*(Processo desintegrado - eixos distintos)*

- do virtual para o real -

Percebemos neste trilhar conceutivo um processo desintegrado, onde cada eixo funciona como uma etapa distinta e desvinculada uma das outras. O tempo que rege cada eixo, atua como seccionador e delimitador de fronteiras, causando uma cesura a cada estágio, instaurando um patamar de ideação que se transforma na atualidade da notação, se materializando na performance. Três tempos distintos e inconciliáveis, porém, imantados pelo mesmo continuum.

(23) Hama e Ki-Zerbo: *Metodologia e Pré-História da África*. Movimento, Porto Alegre, 1988

Transplantando este modelo trifásico ao universo Bororo, temos o seguinte esquema que se funde em um só organismo multidimensional e sem fronteiras:



(Processo integrado - intercâmbio dos eixos)

- real e virtual simbiotizados -

Fica claro nesta representação, a interpolação dos eixos em um único fluxo, que é instaurado com o início do ciclo funerário, onde as ações (ou o modelo trifásico) ocorrem simultaneamente, com períodos de maior concentração em um dos patamares, mas sempre atuando em conjunto e em função do espaço-tempo que é gerado com as atuações.

O fio que conduz o desenrolar musical / ritual, do eixo virtual / conceutivo para o atual / performático, pré-materializa a ação final ritual, sem que haja um desvinculo do processo conceutivo em todas as fases.

O que ocorre nesta trama trifásica de concepção, e que a difere da anterior, é um contato contínuo e intercambiante entre os três eixos, sem que um deixe de existir - enquanto força propulsora no contexto ritual - ou atuar, quando ocorre a mudança no eixo conceutivo.

A ação ritual, que é a meta objetiva ou que proporciona a materialização da intenção ritual, é ainda impregnada do poder criativo imprimido no primeiro eixo. Neste sentido, podemos afirmar que - pela conexão dos três eixos em um processo integrado, que parte das ações humanas e chega na mais sutil manifestação do tempo mítico Bororo (pelo canal xamânico) - a música Bororo, é não somente a música do tempo que transita na esfera trifásica de concepção, ou do tempo que se (des)materializa em devir musical, mas do tempo que (pré) existe na memória perdida dos homens.

Após constatarmos a enorme luta humana em desvendar os mistérios do tempo e suas ramificações - enquanto fenômeno multidimensional que tem o poder de transportar as realidades tridimensionais à uma outra esfera de existência como um *continuum* irretornável - e adentrarmos em suas consequências no âmbito musical, como manifestação e percepção geradora, concluímos que, apesar de todos os caminhos apontarem para o viés da “noção de tempo” como uma nova abordagem do modelo perceptivo (e todos os seus

afluentes), o vislumbre deste estado temporal, ou fluxo imanente que perpassa a tudo e a todos, e que, inegavelmente, causa impressões distintas em nós, seres tridimensionais, resume-se a uma pré-percepção do espaço-tempo quadridimensional.

As teorias apontam para um vislumbre que se descortinará com a materialização destas possibilidades, enquanto atualidades, e os esboços destas tentativas em todas as áreas - inclusive a musical, com as inúmeras obras que tentam transpor os limites da tridimensionalidade - “soam” como um estado de preparação para a percepção deste campo de tempo.

Entre os Bororo, e a partir da leitura do ritual funerário, perceberemos não só a complexidade da estrutura interna (musical / ritual) como um processo desperceptivo, ou seja, que vai gradativamente se tornando não perceptível aos referenciais sensoriais tridimensionais, como também a nova realidade espaço-temporal que se instaura durante todo o ciclo funerário para os nativos, totalmente desvinculada das amarras da previsibilidade. Uma busca inconsciente de um tempo não-presente, materializado através do ritual, como uma força onipresente que mantém a estrutura mítica da etnia e os laços internos hierárquicos, em um novo espaço que surge durante este período, em função do contato com o mundo dos seres imemoriais.

Cassirer (24) define bastante bem esta incognoscibilidade espaço-temporal - sintetizando a idéia inicial da Teoria da Relatividade, que passou a conceber o espaço e o tempo como um conceito único e como um novo vetor, que conduz o mundo da tridimensionalidade (perceptível e palpável), e que abre as portas para a detecção de mundos absolutamente virtuais (quadridimensionais), que habitam regiões infinitamente grandes e impensavelmente pequenas - quando diz que: “o espaço e o tempo nunca como formas puras ou vazias, mas como grandes forças misteriosas, que governam todas as coisas, que dirigem e determinam não só nossa vida mortal mas também dos deuses”.

(24) Ernest Cassirer: *Antropologia Filosófica*. Mestre Jou, São Paulo, 1972