

# ***Gisele brelet : tempo musical***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Estética Musical

*Wellington Jose Gonçalves  
Universidade de São Paulo  
wellingtongoncalves@usp.br*

## **Resumo**

Este artigo busca apresentar as reflexões e teses da musicóloga Francesa *Gisele Brelet* sobre a criação musical no contexto da música de concerto a partir da conjectura do século XX. Segundo Brelet (1962), é a partir do atonalismo “[...] que a conexão essencial dos sons reside em sua organização temporal, a única que pode organizar em frases e obras musicais [...]”, ou seja, é o tempo como um objeto de especulação que possibilita todas as conexões e relações intrínsecas a uma obra musical. É na enunciação do problema do tempo nos textos “*Esthétique et création musicale*” (1949) e “*Le problème du temps dans la musique nouvelle*” (1962), de Brelet, que iniciamos nossa investigação, e ao qual apresentamos os conceitos de “*Tempos*” (*Tempo do Criador; Tempo da Forma Musical; Tempo Musical*). Brelet desenvolve sua proposta de tempo musical se debruçando sobre a filosofia de Bergson, com isso os conceitos de “*Duração*” e “*Devir*” perpassam toda construção reflexiva de Brelet. Palavras chave: Gisele Brelet; Estética Musical; Tempo Musical; Duração; Devir

## **Abstract**

This paper seeks to present the reflections and theses of the French musicologist *Gisele Brelet* on musical creation in the context of concert music from the conjecture of the 20th century. According to Brelet (1962), it is from atonalism “[...] that the essential connection of sounds resides in their temporal organization, the only one that can organize into phrases and musical works [...]”, that is, it is time as an object of speculation that makes possible all the connections and relationships intrinsic to a musical work. It is in the enunciation of the problem of time in the texts “*Esthétique et création musicale*” (1949) and “*Le problème du temps dans la musique nouvelle*” (1962), by Brelet, that we begin our investigation, and to which we present the concept of “*Times*” (*Creator Time; Musical Form Time; Musical Time*). Brelet develops his proposal of musical time by focusing on Bergson's philosophy, with this the concepts of “*Duration*” and “*Devir*” permeate all of Brelet's reflexive construction. Keywords: Gisele Brelet; Musical Aesthetics; Musical Time; Duration; Devir

## **Introdução**

A obra de Gisele Brelet se concentra na reflexão sobre a criação musical, no contexto onde é necessário revisar os conceitos e princípios formais que outrora foram assegurados pelo tonalismo. É a partir do atonalismo, e por extensão não deliberada a outras práticas criativas musicais desenvolvidas no decorrer do século XX e XXI, que Brelet desenvolve as bases de seu pensamento.

Há no século XX, uma ruptura com os princípios que norteavam a criação, desprovido do conjunto histórico paradigmático fechado e baseado nos alicerces do tonalismo que outrora organizaram e deram suporte para criação, é a partir do atonalismo que o músico criador é colocado diante do absoluto de sua liberdade criativa. É nesta conjuntura que Brelet desenvolverá suas reflexões, em mundo que não tem mais suporte dos axiomas tonais que deram amparo e guiaram o músico criador do passado. [...]O músico criador encontrando-se colocado diante do absoluto de sua liberdade criativa, confronta diretamente o que, uma vez abolido o universo tonal, resta da música: a pureza de sua essência e sua alma temporal[...] (Brelet, 1962: 413- 414). Portanto, “ocasionada a ruína do tonalismo, a música reafirma sua vocação, que é dar forma ao tempo”.

É notório como demonstrado no texto “*Gisele Brelet y El Tiempo Musical*”(2006) , escrito por *Maria Nieves Gutierrez de la Concepción*, que Brelet desenvolve suas reflexões segundo a filosofia de Bergson. “[...] a consciência do tempo em relação à música (a essência da música é a temporalidade) e, mais ainda, com a temporalidade da consciência. É a este respeito que Brelet deve a Bergson por equiparar a temporalidade da consciência com a forma sonora[...] (GUTIERREZ DE LA CONCEPCIÓN 2006: n.p). Estas reflexões estão contidas nos textos “*Esthétique et création musicale*” (1947) e “*Le problème du temps dans la musique nouvelle*” (1962)..

Essa concepção de tempo musical em Brelet, se direciona para criação de uma estética musical. É na potência que há no tempo, que Brelet ocupará em fazer reflexões que darão suporte a construção de uma estética da criação. Justificando-se segundo a necessidade da existência de uma busca de originalidade criativa, ao qual a estética musical não deve ser guia normativo que prescreve maneirismos, ou direciona o fazer criativo, mas, uma agregação de reflexões axiomáticas sobre “o devir” e o “a priori” do constante jogo dialético entre o material musical e a forma. Levando em conta esses dois eixos centrais para sua tese, uma de ordem empírica que segue uma lógica construtiva a

partir das relações de imposições do material musical que incorre direcionamentos ao compositor, e outra a lógica histórica ao qual se impõe o formalismo. Ao passo que segundo Brelet “[...] há o desejo de demonstrar que a teoria estética distante de trabalhar forçosamente o ato criativo, pode ao contrário levá-lo às suas mais altas possibilidades, permitindo tomar consciência de si mesmo[...]” (Brelet, 1949: 13).

### **Concepção do tempo musical em Brelet**

Na segunda parte de *“Esthétique et création musicale”*(1947), Brelet nos apresenta suas reflexões sobre o problema estético da música, a saber, o tempo. É quase lugar comum dizer que há uma relação direta entre música e tempo, dado que vários de seus conceitos estruturantes como andamento e duração (figuras) se dão a partir de uma conceituação temporal. Mas há além desses conceitos estruturantes que relacionamos ao tempo e à música? E há no decorrer da história diversas concepções sobre a natureza inerente à realidade do tempo, em qual dessas concepções transcorreria a música?

Platão define o tempo, segundo uma abordagem metafísica, atrelando o conceito de tempo à eternidade. Na perspectiva Platônica o tempo é então a própria *“Imagem móvel da Eternidade”*. Já os pensadores da antiguidade grega (filósofos naturalistas) associavam a percepção do movimento dos corpos celestes como sendo o tempo, ou mesmo que o movimento seja a indicação da existência do tempo. “[...] segundo o que dizem os filósofos, o tempo ou é um movimento, ou algo movido, ou algo próprio do movimento[...]” (PLOTINO, 1965 :193). De certa forma essa perspectiva é uma espécie de tempo objetivo, que utilizamos em nosso dia-a-dia. Um tempo que nos proporciona a concepção de horas; dias; meses; anos. Mede os relógios e o calendário etc... Há o tempo utilizado na ciência, proposto por *Newton* em seu texto *“Philosophiae naturalis principia mathematica”* (1687), ao qual as ciências se debruçam, e dessa forma desenvolvem suas hipóteses e experimentos. Posteriormente essa concepção de tempo foi reformulada por *Albert Einstein*. Podemos dizer que estes tempos, diferentes das resoluções que desenvolveram uma concepção de tempo dado a memória e a consciência, como em Agostinho, Husserl e Bergson, se juntam na impessoalidade, um tempo de certa forma mecânico, de serventia utilitária segundo uma razão diária ou de áreas específicas do conhecimento.

Em geral, as categorias de música estão todas sujeitas à autoridade do tempo que, como veremos, é capaz de carregar todo o edifício por conta própria. Na música, o pensamento opera de forma dupla: descobre a ordem propriamente da sonoridade — a ordem das alturas — mas também a ordem temporal desta sonoridade, uma ordem ainda mais importante que a das alturas que não podem sozinhas gerar uma obra musical. E a forma dinâmica temporal prevalece necessariamente na forma harmônica e estática que não pode surgir em si mesma, fora de sua referência a uma duração que lhe permitirá, temporalizando-a, criar esse processo onde reside o próprio ser da música. (BRELET, 1949, pág. 20-21, nossa tradução )

E por mais que a música se aproxime da ciência e até se inspire nela, o tempo musical é outro, para além daquele da experiência impessoal. E por mais que utilizemos na música um aparato como metrônomo, que nada mais é que um relógio que regulariza variando as ações performáticas, a partir das orientações das pulsações. A música, portanto como expressão anímica, dotada de vida própria, não se adequa a um tempo meramente mecânico, sem vida. E no que diz o compositor francês *Gérard Grisey*, “[...]O tempo cronométrico não é de forma alguma abolido, mas a percepção que temos oculta o seu aspecto linear, por um instante mais ou menos breve.” (2008: 31)”. É nesse ponto que Brelet se adentra, na percepção da música como uma percepção do tempo dado pela consciência humana, tempo de nossa vida interior, a duração.

### **Tempo do criado**

A proposta de tempo musical de Brelet se debruça sobre a filosofia de Bergson, lembramos aqui a preocupação de Bergson sobre a “passagem do tempo”, e bem como isso o conduziu ao conceito de duração. A duração é um dos princípios fundamentais que conduz todos os escritos de Bergson. A duração é um sistema que sobrepõem e amálgama os instantâneos, e por consequência sintetiza toda a experiência psicológica, a partir da acumulação sempre progressiva dos impulsos de um passado que sempre adentra em um presente no ser.

Bergson em seu método concebe a intuição como um método de divisão. O tempo e o espaço são para o desenvolvimento da filosofia de Bergson, a divisão mais importante.

Visto que a “pura duração” se apresenta como parte integral da consciência, duração interna, e onde é processado e sintetizado a continuidade e as sucessões, o espaço por sua vez é externo e não tem continuidade, não tem sucessão.

Vemos aqui claramente o erro daqueles que consideram a pura duração como coisa análoga ao espaço, mas, de natureza mais simples. Satisfazem-se em justapor os estados psicológicos, em formar com eles uma cadeia ou uma linha, e nem imagina fazer intervir nessa operação a ideia de espaço propriamente dita, a ideia de espaço na sua totalidade, porque o espaço é um meio de três dimensões. Mas, quem não vê que, para perceber uma linha sob forma de linha, é preciso colocar-se fora dela, dar-se conta do vazio que a cerca e pensar, por consequência um espaço de três dimensões? Se o nosso ponto consciente. A ainda não tem a ideia de espaço e é com essa hipótese que devemos trabalhar- a sucessão dos estados de uma linha, mas suas sensações se juntarão dinamicamente uma às outras e se organizaram entre si como fazem as notas sucessivas de uma melodia pela qual deixamos embalar (BERGSON, 2006, pág. 11)

O Espaço é como se fosse algo que permanecesse virtual dentro do dado simultâneo. E acima de tudo bem diferente da duração que como nos diz Brelet, “a duração é como a música, traz à vida”. De acordo com Zuckerhand, ao estabelecer analogias entre os conceitos de tempo e música, Bergson considera-a como um “*processo*”. Não criando paralelos como Agostinho de Hipona que utilizava a música quando queria determinar alguns conceitos de tempo. [...]Este conceito é o que se descobre depois de ouvir a sucessão - solução de continuidade – de uma melodia, como diz Zuckerhand, [...]“Tal é a duração imediatamente percebida, sem o qual não teríamos noção do tempo. (ZUCKERKANDL. 1956: 246).

Entre os dois conceitos há uma mistura, pois o espaço se impõe em cortes homogêneos enquanto o tempo é um curso interno. Assim, quando ouvimos uma melodia, a ouvimos como sucessão não como simultaneidade, não há antes e depois, pois conceber esse antes e depois é inserir a música em um espaço onde seja possível distinguir uma parte da outra. A mistura resultante é tão característica quanto o exemplo musical: uma nota musical é sempre representada em nossa mente como “superior” ou “inferior” do que outra, o que é simplesmente um erro que consiste em interpretar os dados de uma realidade empírica com os da matéria. Surge assim um conceito errôneo de tempo que se deve à intrusão do conceito de espaço no tempo. É na consciência que o tempo é dado enquanto o espaço é dado nas coisas externas. (GUTIERREZ, 2006, n.p, nossa tradução).

Neste ponto é fundamental entendermos que para Bergson o espaço e a duração se convergem segundo uma perspectiva essencial que conduz uma busca dos fenômenos rítmicos, que por sua vez condicionam a sucessão [...]falamos de ritmo apenas na medida em que oferecem ocasião de uma contemplação sucessiva, de uma espécie de alternância periódica de descanso e movimento. E eles nunca são mais do que a "causa indireta" desse aparecimento de um tempo que lhes é exterior e só existe na consciência (BRELET, 1949: 8) Por analogia poderíamos pensar no tempo (espaço) estriado de Pierre Boulez.”[...] o espaço estriado pressupõe a operação de contar para preencher. Ou seja, tenho uma forma, contabilizando a forma, e então me pondo a preencher esta forma com elementos que tornem a forma clara. Tomar a forma clara, máxima do estruturalismo musical[...]FERRAZ, (2012)”. Brelet (1965) ainda sobre o ritmo; nos diz “[...]o senso de totalidade” está na origem do ritmo; e essa totalidade vivida é anterior – lógica e cronologicamente – à articulação do ritmo em seus vários membros. Mas esta totalidade – que nunca é dada senão dispersa em sucessão temporal – supõe finalidade; o ritmo é um processo orientado para o futuro; subjaz a ela um ímpeto que, adiantando o fim da figura rítmica, conecta, integra e transcende suas diferentes frases”.

A duração é portanto o impulso que para o criador se estabelece e se impõem ao papel da obra musical, “[...]estas deformam-se pela duração em que estão inseridas e que as submete à assimetria do passado e do futuro que é constitutivo de si mesmo (BRELET, 1949:10). Dado que a memória pura se atualiza em diversidade de representações, imagens e lembranças. E é no “*élan vital*” que se faz a conversão do ser contraído da duração em uma variedade de “formas vivas” que são caracterizadas pela mudança contínua e a própria criação em si.

### **Tempo da forma musical**

Devemos considerar que além da duração, a música, a forma musical tem sua própria temporalidade, pois, uma vez que a duração é fruto da experiência psíquica do ser, a música enquanto objeto, objeto imanente, diferencia-se desta. Sendo assim, a música exclusivamente transcorre nesta temporalidade, movimentando-se segundo um sistema fechado dado pela própria forma que articula a sua própria continuidade. Um tempo que

nos leva ao formalismo puro, uma forma hermética que segundo Brelet, a arte como expressão viva, não pode ser somente isso.

O tempo da obra musical é aquilo que já está inscrito na própria sonoridade, um tempo sem dúvida racional, encerrado nos limites de um começo e um fim, mas também qualitativo e como inseparável da própria substância sonora, do seu tom e do seu timbre, porque o som alto é curto como o som baixo é longo, um flui em um ritmo rápido e o outro em um ritmo lento. E o tom do som é física e psicologicamente ligada ao próprio modo como ocupa o tempo e flui através dele. Se a música não fosse do que o tempo abstrato, seria reduzido a puro ritmo que, se puder, como veremos, fazer-se, em certos casos, o substituto do tempo musical, não é o próprio tempo musical, em sua plenitude concreta e viva. (BRELET, 1949, pág. 21, nossa tradução )

A música portanto se liga à sua própria temporalidade, a música enquanto objeto diferencia-se da duração. Uma vez que é aprofundando a própria autonomia da música que descobriremos seu significado transcendente, sua autossuficiência baseada precisamente na sua transcendência, numa revelação da essência do tempo, interior e superior à forma de som.

É nesta abstração que Brelet nos dirá que a música como sonoridade pré-formada, estabelecida, se liga ao tempo a partir do próprio material sonoro que se define por forma própria em contorno que prescreve e demarca o tempo. Em um limite resguardado em sua própria articulação que adentra o seu desenrolar temporal, própria da substância sonora que se articula segunda sua própria autonomia. Mas, como nos dirá Brelet, o tempo da forma musical é a substância mais profunda que uma vez vinculado transparece e surge a "forma do sentido íntimo", de modo que a forma temporalidade da sonoridade e da música é expressão tanto quanto forma, expressão formas de vida interior. [...]A obra musical é a essência da nossa aventura temporal, é também a encarnação deste tempo que o pensamento se constrói para si mesmo e para se construir. (BRELET, 1949: 21-23).

[...]essa interioridade sem objeto, quanto ao conteúdo e modo de expressão, constitui o lado formal da música. Se tem um conteúdo, não é no sentido em que falamos de conteúdos sobre artes plásticas e poesia; porque o que ele falta, é um resultado objetivo, seja em formas que representam fenômenos externos reais, ou as concepções e representações espiritual, também objetivo. Ele diz novamente, aludindo ao papel do tempo na sonoridade e música: "Porque a expressão musical contém interioridade em si, o fundo e o significado mais íntimos da coisa e do

sentimento, do fato também que em vez de proceder à formação de figuras espaciais, tem o som como elemento perecível e evanescente, comunica seus movimentos ao mais profundo assento a vida da alma. (BRELET, 1949, pág. 22, nossa tradução )

### **Tempo musical: tempo “*Sui Generis*”**

Qual seria então o tempo da música? Para Brelet, a música assume uma definição condicionada a bipartite de um tempo “*sui generes*”. Este tempo surge da potência da convergência entre a duração psicológica e do tempo do material sonoro. Dada sua articulação dinâmica essa convergência pode tender em direção a uma das condições iniciais. O que será transcrito segundo a cada criador que articulará a criação por via de uma predominância do tempo da forma musical ou de sua própria duração. Assim sendo, o fazer criativo musical se flexibiliza entre os polos de “devir” e o “a priori” da temporalidade expressa no empirismo dotado da forma musical.

[...]porque a substância temporal da música não poderia existir em si mesma, a abstração é feita da consciência que continuamente o vive e o recria. E pode-se até dizer que a objetividade formal é apenas a conquista de nossa duração interior, moldando a forma de som de acordo com suas necessidades. Veja o ritmo: além de sua escrita sempre abstrata e incompleta, que o mutila e deforma, é um acontecimento interior que ele deve encontrar ou talvez até inventar; que artista de fato poderia lisonjear redescobrir o próprio ritmo vivido pelo compositor? Para manter o ritmo vivo escrito, é a sua própria duração que o intérprete deve emprestar-lhe. E é por isso que é mais inventar do que encontrar. Assim, a objetividade do tempo musical exige a subjetividade do tempo vivido da consciência sem a qual ela não pode ser atualizada, sem cuja forma permaneceria abstrata e incompleta. E isso bastaria para distinguir profundamente a música das outras artes, onde a duração subjetiva deixa inalterada a forma e não vem a se misturar com ela, porque não constitui sua essência, porque eles são indiferentes ao tempo que lhes é dado (BRELET, 1949, pág. 3-4, nossa tradução )

Há nas reflexões proposta por Brelet, uma condensação de conceitos temporais que se unificam na resolução do Tempo musical, para o qual o tempo da forma e o conceito bergsoniano de tempo convergem. É importante portanto entendermos que a música se liga à sua própria temporalidade e a duração. Uma vez que [...] o som é antes de tudo duração vivida: ouvir o som é viver em uníssono de seu devir, é casar com seu desdobramento

temporal, e é sentir em sua pureza essa emoção incomparável despertada pela consciência do tempo, fonte de nós mesmos (BRELET, 1949: 25).

A doutrina do tempo musical dá toda a sua amplitude e profundidade ao papel que se conecta à música. Ela atribui ao esquema temporal não apenas uma função expressiva ao ouvir música, mas uma função criativa quando de sua composição, ou seja, uma ação decisiva sobre a própria estrutura sonora; e nele o conflito entre pensamento e sentimento é apaziguado porque ele nos entrega em sua pureza a essência da música, o tempo musical. Se a música une os dois pólos antinômico do ser, sua vitalidade impetuosa e sua atividade construtiva, se for o mais abstrato e concreto de todas as artes, unindo-se por uma misteriosa solda o universal e o concreto, realizando esse universal concreto com o qual os filósofos sonham. (Brelet, 1949, pág. 22, nossa tradução)

Segundo Brelet, a música é uma especulação sobre o tempo inseparável de uma experiência do tempo vivido. Da comunhão entre estes dois aspectos intrínsecos ao ser e ao objeto em si, que convergem no processo de criação. Uma vez que, o tempo musical infere sobre a pura duração psicológica, a partir de todos estados passivos que o povoam. E de modo indireto penetra na essência ativa e metafísica do tempo que é o tempo musical.

“[...]Em qualquer arte, seja ela qual for, o artista não pode criar uma obra se não se apercebe-se psicologicamente: o artista é transcendente ao homem, porque a forma perfeita emana da pureza de um ato livre de toda passividade. Mas mais do que qualquer outra criação artística a criação musical é ascética, pois ordenar o tempo não é mais ordena certas modalidades da alma, mas a própria alma, em sua substância mais profunda.(Brelet, 1949, pág. 24, nossa tradução)

O tempo musical é a forma sonora como resultado e expressão anterior que ordena e flexibiliza as contingências criativas. Todos aspectos expressivos, técnicos e processos se sujeitam ao tempo. O tempo é algo que prevalece sobre os aspectos materiais por consequência direta dos atos no ser, e é no tempo que por sua vez esses atos são exercidos. Há um ciclo de ordenação ao qual o tempo emerge como uma “espécie” de fio que conduz as ações e projeções tanto da obra quanto do criador. “ [...]Mais do que em nossa vida temporal diária se manifestam no tempo musical os poderes do pensamento ao longo do tempo, sua essência ativa e voluntária” (BRELET, 1940: 24). Desta maneira, a

sonoridade, fruto do tempo musical tem uma continuidade progressiva de um ser vivo: nasce, cresce e morre. Pois, desta brota a duração ajustada ao devir íntimo de quem a engendra, e de quem recolhe suas atribuições criativas. A forma musical não poderia ser construída fora da duração íntima do músico: é preciso que a duração vivida se une à forma por um consentimento perpétuo, que ela desposa o processo em todas as suas inflexões (BRELET, 1949: 37)

O compositor, é para Brelet, o agente que cria a forma musical, engajando-se intimamente na criação de acordo com a duração. A criação musical é então um processo gerado, além das demais, ao tempo vinculado à experiência: “é pela dialética entre o tempo do pensamento e o tempo vivido “unidos” na alma do músico criador que o tempo musical é criado.”

Só a duração vivida constrói as formas musicais perfeitas: cabe a ela realizar essas deduções e raciocínios vivos que são a moldura da forma som; cabe a ela animá-lo, dando-lhe um impulso para o futuro, comunicando-lhe finalidade e causalidade e, finalmente, essa renovação incessante em que reside seu ato – essa liberdade do passado que é a origem de toda a criação; é dela finalmente elevá-la ao eterno, dobrar a obra musical sobre si mesma em um presente total e eterno quem o defende de se tornar banal. Mas essa duração vivida é a da própria alma. Encomende o tempo para o músico ordenar sua alma, tornar-se consciente das profundezas da duração psicológica, mas também superando seus aspectos passivos. (BRELET, 1949, pág. 25, nossa tradução)

O presente musical não coincide apenas de um passado e futuro que se fundem no instante, mas experienciado da adequação do conteúdo sonoro que o condiciona em forma temporal. “O perpétuo devir da consciência junta-se à forma musical; o devir música é indescritível e somente através da união com a forma musical é possível capturar esse fluxo. Assim, o tempo musical é o tempo psicológico ligado ao tempo da forma. (GUTIERREZ, 2006: n.p)

Nas palavras de Gilles Deleuze:

[...]um puro devir sem medida, verdadeiro devir-Iouco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil (“mais quente e mais frio vão sempre para a frente e nunca permanecem, enquanto a quantidade definida e ponto de parada e não poderia avançar

sem deixar de ser); "o mais jovem torna-se mais velho do que o mais velho e o mais velho, mais jovem do que mais jovem, mas este devir sempre é, pois se finalizasse não mais viriam a ser, mas seriam[...]". (DELEUZE, 2015, pág. 342)

Desse devir constante surge o intervalo que separa o desejo de sua realização. Como consequência se esvai na consciência o próprio desejo, que abandona a realidade do presente pela ficção do futuro. A consciência, esta, deixa de desejar, então surge nela a plenitude, a completude do presente, então o fluxo do tempo se torna o presente, o agora. É na consciência que a audição desenvolve sua atividade temporal, onde se adentram a partir desta atividade e passividade, que distinguem e uni-se. Sendo a audição musical memória e desejo, como nos diz Brelet, esta atua e suspende sobre o futuro um presente que permanece condicionado ao próprio tempo musical.

Pertencendo a consciência ao estado de movimento sendo conduzido e aprisionado pelo tempo musical. O que nos lembra a passagem de Aristóteles, que nos diz que quando submerso a escuridão não há movimento na alma, e assim sendo não há sucessão do tempo.

“[...]Quando estando nas trevas, nada sentimos através do corpo e, psicologicamente, nenhum movimento se produz na alma, parece- nos na verdade que nenhum tempo passou; é a mesma impressão que têm, ao acordar, aqueles que, segundo a fábula, se deixaram dormir em Sardes junto dos heróis: eles ligam o instante do antes ao do depois e fundem-nos num só, fazendo desaparecer o intervalo, de vazio de sensação[...]” (ARISTÓTELES, Phys. IV, 11, 218 b 21-219 a 8.)

O tempo musical é a condição inicial que conduz o "início do tempo". A consciência desta forma se acomoda segundo a oposição de um evento ou objeto musical, e tendo perdido a liberdade, se deixa levar pela irresistível torrente de sons. Por analogia poderia inferir que do estado convencional que a duração se liga ao tempo da forma, a alma emerge das trevas e se percebe a luz. Ao ouvir as primeiras notas de uma melodia, como nos diz Bergson, a sucessão, o tempo enquanto movimento no ser acontece. Parafraseando *Paul Claudel*, “*Chiu,! Se fizermos música, o tempo vai recomeçar*”.

Neste ponto poderíamos lembrar das palavras de Grisey. “[...]Ao longo deste tempo, os eventos são percebidos de maneira diferente, emocional e temporalmente. Assim, este trabalho composicional emprega como material básico o tempo – não o tempo cronométrico, mas o tempo perceptível (2008: 31)”. É na percepção do tempo musical que

converge a duração e o próprio tempo do som ( tempo da forma musical) que se adentra a percepção de seus eventos que são condicionados segundo uma fixação do próprio devir perpétuo. Neste ponto Brelet nos diz que “[...] o tempo, por mais ordenado que seja, não pode perder seu caráter emotivo”. A música enquanto estado anímico, viva, é fonte de emoção pura em relação ao tempo, ao qual se adentra uma realidade afeita.

Nos lembremos que para *Arthur Schopenhauer* é na contemplação da música que o ciclo de existência como vontade e tédio é suspenso, pois por ser a música como "cópia" da vontade, ela nos toma e se eleva. No tempo musical que eleva o ser da sua vontade, e que agora é tomado pela música, que esvai a realidade.[...] A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas “*cópia da Vontade mesma*”, cuja objetividade também são as Idéias[...] (SCHOPENHAUER 2005: 304). Podemos considerar que o *Tempo Musical* é um “*Devir Música*” onde se manifesta a liberdade (da e na ) criação a partir dos desígnios da própria obra, com consequência do empirismo e lógica histórica, e a duração da criação, representado pelo tempo do criador .

[...]somente a MELODIA (*Música*) tem conexão intencional e plenamente significativa do começo ao fim. Ela narra, por consequência, a história da Vontade iluminada pela clareza de consciência, cuja impressão na efetividade é a série de seus atos. Porém a melodia diz mais: narra a história mais secreta da Vontade, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações.// Por isso se disse que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão. (SCHOPENHAUER, 2005, pág.307)

## **Refencial Bibliografico**

ARISTÓTELES. “Physics Livro IV”, Trad Alejandro Vigo. Ed.Biblos .1995

BERGSON, Henri. “Ensaio sobre os dados imediatos da consciência”. Trad. de João da Silva Gama. Edições 70- Lisboa- Portugal 1994

BERGSON, Henri. "Memória e Vida" Trad. Claudia Berliner. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2006.

BRELET, Gisèle. Esthétique et Création Musicale. Paris: PUF. 1947.

BRELET, Gisèle, “Le Temps Musical Essai d'une esthétique nouvelle de la musique”, Reliure inconnue, janvier, 1949

BRELET, Gisèle. Musique et structure. Revue Internationale de Philosophie Paris. 1965

DELEUZE, Gilles. “O sentido da lógica” Trad. Luiz Roberto Fortes. 5. ed: Ed Perspectiva, São Paulo, 2015.

DELEUZE, Gilles. e GUATARRI, Félix. “Capitalismo e Esquizofrenia, VOL 04, Mil Platôs”. Trad. Suely Rolnik. 1. ed: Ed 34, São Paulo, 1997.

FERRAZ, Silvio. “Ritornelo:Tempo:Música”. Disponível em: <[http://sferraz.mus.br/palestra\\_deleuzeboulez/deleuze\\_boulez2.html](http://sferraz.mus.br/palestra_deleuzeboulez/deleuze_boulez2.html)> Acesso em 09 de Maio de 2022, 17:30:35 )

GUTIÉRREZ DE LA CONCEPCIÓN, Maria Nieves “Gisele Brelet y el tiempo Musical”. Sinfonía Virtual, Revista Musical clásica y reflexión musical, N° 1, octubre, 2006.

GRISEY, Gérard. Devenir du son. In: LELONG, Guy; REBY, A. (Org.). Écrits. Paris: Éditions MF, Collection Répercussions, 2008.

PLOTINO. “Ennéades”. Trad. De E. Bréhier. Paris : Les Belles Lettres, 1965.

SCHOPENHAUER, Arthur. “O mundo como vontade e como representação” Trad. Jair Barboza. Ed Unesp. São Paulo, 2005.

SILVA, Adelmo José. "O impulso vital enquanto princípio explicativo da evolução no pensamento bergsoniano " “Existência e Arte” - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro de 2006.

WORMS, Frederic “A concepção bergsoniana do tempo”. Université de Lille III, 1999

ZUCKERKANDL, Victor. “ Musical e a palavra externa” Bollinger Series XLIV. Nova York: Phanteon Books, 1956.