

# Gisèle Brelet e Wagner<sup>1</sup>

Emanuele Ferrari

*Le temps musical*, de Gisèle Brelet (1949), é um extraordinário esforço filosófico, com um projeto ambicioso e fascinante: formular não *uma*, mas *a* filosofia do tempo musical. “Se existem diferentes filosofias do tempo, há somente *uma* filosofia do tempo musical” (BRELET, 1949, p. 548). As quase oitocentas páginas do livro estão organizadas como uma espiral, cujo eixo vertical é o tempo próprio à música, a ideia chave em torno da qual tudo gira, como se fosse *a idée fixe* de um grande poema sinfônico.

Ao redor desse eixo, uma quantidade admirável de considerações, análises, referências e sugestões se entrelaçam, se sobrepõem e se aprofundam, como sulcos no magma de um oceano inteligente. Se já normalmente *descrever uma* filosofia é inútil ou depauperante, neste caso, torna-se impossível. Por esta razão, proporemos não uma descrição, mas uma *reconstrução seletiva e especulativa* de nosso tema, esclarecendo desde o princípio tratar-se de uma interpretação do texto, do qual assumimos plena responsabilidade.

A esperança, deste modo, é de fazer justiça ao pensamento da estudiosa, colocando-o em um horizonte filosófico que mostre sua amplitude e originalidade.

*Le temps musical*, no curso de sua ampla discussão, considera diversos compositores, os quais são examinados criticamente à luz dos pressupostos fundantes do livro. Além de Wagner, são analisados Bach, Debussy, Stravinsky e Fauré, ao

---

<sup>1</sup> Texto traduzido do original, em italiano, por Rogério de Paula Barroso, SJ.

passo que Mozart, Beethoven, Chopin e Tchaikowsky são objeto de numerosas referências. Por que nos ocuparmos de Wagner? Razões para isso não faltam.

### ***Entre cruz e exorcismo***

A primeira razão é que Wagner, na economia do livro, é *uma cruz*, um *locus desperatus*, dir-se-ia em filologia, um problema que desafia o estudioso com a própria insolubilidade. A autora não ignora a importância histórica e – ainda que a contragosto – o valor artístico do compositor; a sua música, porém, é *uma negação flagrante e clamorosa da filosofia de Brelet*.

Disso deriva uma ambivalência, uma tensão em virtude da qual as referências são contínuas, mas o tom é *quase sem exceção crítico e negativo*. Com uma expressão metafórica um pouco audaciosa, poderíamos dizer que o intenso trabalho concernente ao nome de Wagner, que é um dos fios que percorrem o livro, é *quase um exorcismo*, a responder à exigência de justificar, enquadrar e explicar uma anomalia, um fenômeno incômodo e “dissonante” em relação aos princípios fundamentais do livro. De que modo a autora o justifica? Para dizê-lo com Lyotard, *tematizando-o sem trégua* (LYOTARD, 1971, p. 38).

### ***Densidade conceitual***

O empenho filosófico despendido por Brelet para esse objetivo é conspícuo. Wagner não é só o compositor mais citado, mas é também aquele para quem se reserva a discussão mais ampla, e as páginas a ele consagradas são as mais ricas e profundas entre aquelas dedicadas a um só compositor.

É claro que não se trata de uma coincidência. A natureza controversa do objeto, o seu pôr-se em antítese com as fibras mais profundas do pensamento da estudiosa e a radicalidade do próprio projeto artístico de Wagner exigem de Brelet um esforço superior àquele requerido pelos compositores que ela considera afins ao seu pensamento, como Fauré. Em síntese, pede-se-lhe *dar conta e razão do outro*: um problema que requer uma adequada densidade conceitual e torna a discussão particularmente interessante: “O Discurso é, assim, experiência de alguma coisa absolutamente estranha, <<conhecimento>> ou <<experiência>> *pura, traumatismo do espanto*” (LÉVINAS, 1988, p. 70-71).

## ***Negativo fotográfico***

A última razão que torna as páginas sobre Wagner de *Le temps musical* dignas de interesse, é que nelas se pode ler *em negativo* a trama essencial do livro. A expressão “em negativo” pode-se compreender em dois sentidos. O primeiro é aquele fotográfico: os pontos-chave da filosofia do tempo musical aí aparecem ressaltados, mas com valores trocados, como acontecia entre branco e preto nos negativos das velhas películas. Onde Brelet diz *branco*, Wagner *aparece preto*, e vice-versa. O quadro geral se esclarece graças a esse contraste.

O segundo sentido, ao contrário, é axiológico, como subversão dos valores. Na perspectiva da autora, Wagner opera *uma desnaturalização completa* do tempo musical, da qual a estudiosa se sente chamada a ser porta-voz e advogada de defesa, reafirmando e articulando seus argumentos de defesa. Novamente, isso ajuda o leitor a compreender melhor a linha argumentativa de um livro que, de outra maneira, não seria facilmente esquematizável.

## **A infelicidade do tempo banal**

*Le temps musical* é um livro sobre o tempo da música mas também *sobre o tempo da vida*. Este último não é objeto de uma discussão orgânica, mas é o fundo ao qual o leitor é reenviado continuamente. As referências não são temáticas como aquelas dedicadas ao tempo musical, mas são tão numerosas e frequentes a ponto de compor um quadro bastante claro.

### **1 A duração psicológica**

Esperar-se-ia que uma filósofa francesa, refletindo nos anos 1940 sobre o tempo e a duração, fosse uma seguidora de Bergson, todavia, Brelet não o é. Bergson tem o mérito de ter percebido o liame entre a obra musical e a duração da consciência (BRELET, 1947), e a própria linguagem de *Le temps musical* deve algo ao *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (BERGSON, 1889). Contudo, no *Temps musical* o filósofo do tempo *par excellence* é constantemente uma referência da qual se deve distanciar.

O ponto-chave, para Brelet, é que o tempo, como o descreve Bergson, *não é o tempo musical*. Quando muito, o primeiro representa uma descrição do seu contrário, isto é, o tempo “banal” da vida cotidiana como *duração psicológica*. O caráter fundamental da duração psicológica ou *temps banal* é a incompletude

entendida como condição de perene inquietação, inquietude de uma pura passagem, a experiência de um tempo fugidio, destruidor e instável (BRELET, 1949). Podemos dizer que na vida cotidiana o sujeito se confronta com o *lado destrutivo* do tempo: pó dos séculos e ruína dos reinos, cupim irrefreável e promessa de seguro aniquilamento; “aquele *moto* no qual o que existe está destinado a dissolver-se” (NATOLI, 2009, p. 34).

Em face dessa negatividade, a alma (a autora usa essa palavra como sinônimo de espírito) é sede de todo gênero de emoções, das quais é *um receptáculo passivo*. Não as gera ativamente, não se expressa criando-as; suporta-as. É evidente o eco de uma longa tradição filosófica remontante ao *De anima* de Aristóteles, que contrapõe a atividade do pensamento à passividade das emoções, entendidas como *afeições*, isto é, agitações das quais somos presas.

Ademais, a duração psicológica, além de passiva, é *sem forma*. Eis o liame, ainda que crítico, com Bergson. A duração que ele descreve, “imediate, irracional, irreversível e irremediavelmente subjetiva” (BRELET, 1949, p. 426), aos olhos de Brelet, tem o defeito imperdoável de ser “amorfa e incomunicável” (BRELET, 1949, p. 427), exatamente ao contrário do tempo musical. Amorfa é a duração da nossa vida psicológica ordinária, escrava de um tempo exterior e hostil que a separa do instante presente (BRELET, 1949).

Sentimos novamente o eco de uma tradição de dúvidas céticas sobre a natureza do tempo e do presente – como aquelas examinadas por Agostinho nas *Confissões* – e, ainda mais remota, sobre o nexa profundo *entre tempo e não ser*, já tematizado pelos pré-socráticos. Essa *impossibilidade de um presente pleno* é, para Brelet, inseparável da relação distorcida com o passado e o futuro, “que nos faz viver o tempo às avessas, divididos entre o peso do passado e a irrealidade do futuro.

Se Bergson chama *atraso* a nossa consciência do tempo, a estudiosa entende essa expressão como uma *espera* que nos condena a um desfasamento perene, descrito com colorações próximas ao existencialismo: a duração psicológica “frequentemente se imobiliza no vazio e no nada da espera, do tédio ou da angústia” (BRELET, 1949, p. 438). Difícil não pensar em Sartre e Heidegger, e, de fato, as várias referências ao tempo *não musical* espalhadas pelo livro – o tempo da vida e dos homens – em seu conjunto delineiam um quadro que poderíamos considerar um *existencialismo do tempo*.

## 2 O existencialismo do tempo

A música, diríamos, distrai-nos do tempo; [...] porque na realidade é o tempo que nos distrai de tudo o que é, proibindo-nos de o possuir, é o tempo, ou melhor, a duração psicológica que nos separa do ser de nós mesmos e das coisas, abolindo-as em seu próprio não-ser e tornando-nos cativos de sua própria vacuidade (BRELET, 1949, p. 744).

O tempo aqui retorna como puro devir e, portanto, não ser. Esta contraposição parmenidiana é, às vezes, proposta com termos muito próximos a *O Ser e o nada* de Sartre. Com um emprego pouco rigoroso da terminologia, Brelet usa, ao lado dos termos *alma* e *espírito*, um terceiro sinônimo: *consciência*. A chave da infelicidade da consciência é que *o tempo a separa dela mesma* (BRELET, 1949). Dado que o tempo aqui é substancialmente comparado ao devir e, portanto, ao não-ser e ao nada, é difícil não pensar na obra principal de Sartre, publicada poucos anos antes de *Le Temps musical*, mas não citada no texto.

O ser da consciência, como consciência, é existir a *distância de si* como presença a si, e essa distância nula que o ser porta em seu ser é o nada (SARTRE, 1943, p. 116).

O nada, sendo nada de ser, só pode vir a ser pelo próprio ser. E, sem dúvida, ele vem a ser por um ser singular, que é a realidade humana (SARTRE, 1943, p. 117).

Há ainda a identificação do eu como consciência em vez de conhecimento, em termos que parecem uma versão fantasiosa e figurada das árduas análises técnicas de Sartre sobre a impossibilidade de uma consciência que observe a si mesma como um objeto. Assim diz Brelet (1949, p. 477):

Não é preciso que o eu queira apreender-se como uma coisa, que ele tente analisar e exprimir seu ser dado. Como Narciso, ele morre se quiser contemplar a própria imagem [...]. O eu não é conhecimento, mas consciência: conhecer-se para ele é exercitar suas potências, prová-las exercitando-as.

Nitidamente sartriana é também a afirmação de que “uma consciência se conhece não como verdade objetiva, mas como vontade e liberdade” (BRELET, 1949, p. 477). Brelet chega quase a citar o título do livro de Sartre quando identifica a própria essência do tempo com uma “perpétua oscilação entre o ser e o nada” (BRELET, 1949, p. 15).

O reflexo psicológico desta condição temporal parece ser, para o homem, um estado de infelicidade: com menos sutileza filosófica que Sarte, a autora interpreta o estado de íntima cisão da consciência de si mesma, provocada pelo devir e pelo tempo, como *um drama psicológico*, uma condição emotiva à qual se está continuamente exposto. A relação problemática da consciência com o tempo parece tornar difícil ou impossível uma atitude harmônica consigo mesma: a duração psicológica e a sensibilidade que nela se expressa são descritas como *caprichosas e intimamente desordenadas* (BRELET, 1949).

Parece-nos mais original uma segunda perspectiva sobre o tema da cisão, que, em lugar de referi-la somente à consciência individual, repropõe o tema da separação e da diferença *na relação entre o tempo do homem e o tempo do mundo*: “O hiato que separa nossa duração daquela do mundo nos torna infelizes e nos expõe a todos os insucessos colocando-nos em desacordo com o curso dos acontecimentos” (BRELET, 1949, p. 743).

### 3 A consciência infeliz

Seja a cisão entendida como *impossível coincidência* no interior da consciência mesma ou como desfasamento entre o próprio tempo e o tempo do mundo, o resultado parece ser o mesmo: “a essencial infelicidade do ser temporal” (BRELET, 1949, p. 744). É um quadro que evoca a figura hegeliana da consciência infeliz, *intimamente dividida*: “[...] a consciência infeliz é somente o movimento contraditório no qual o contrário, alcançando seu contrário, não se resolve nem se aquieta [...]” (HEGEL, 1807, p. 309). Para Brelet, “[...] só há tempo para a reflexão, para uma consciência que opõe o passado e o futuro. Mas a consciência é infeliz enquanto ela não os reconciliou dentro de um presente onde o tempo simultaneamente se realiza e se supera” (BRELET, 1949, p. 738).

Outro ponto de contato é o *desejo*, segunda modalidade de relação, para Hegel, da consciência infeliz. “A consciência infeliz, ao contrário, se reencontra somente como consciência que *deseja e trabalha*” (HEGEL, 1807, p. 319). Igualmente, “há na forma romântica a expressão da inadequação do objeto limitado ao ilimitado de nosso desejo: a expectativa, em lugar de ser satisfeita, subsiste para além de todos os objetos provisórios que lhe são sucessivamente oferecidos” (BRELET, 1949, p. 575).

A expectativa psicológica é para a autora o efeito de uma relação patológica e distorcida com o tempo, porquanto nos induz a abandonar o presente para

projetar-nos rumo ao vazio e ao nada do futuro: “Na forma romântica, a expectativa torna-se inquietude porque ela é a expectativa imensa da própria vida, expectativa vazia e abandonada à sua vacuidade, que nenhum objeto imanta ou específica” (BRELET, 1949, p. 575-576). Daí derivam “os tormentos da espera e da duração subjetiva” (BRELET, 1949, p. 692), assinalada pelo peso, pela ansiedade e pelas insuficiências.

Uma ambiguidade profunda permeia o tempo, “ora destrutor, ora construtor, capaz de aniquilar a forma ou de realizá-la” (BRELET (1949, p. 749). No entanto, na duração psicológica, é o rosto destrutivo do tempo que prevalece na consciência, “inquietude de uma pura passagem, nada e angústia” (BRELET (1949, p. 698). *Angústia*, eis outra palavra chave do existencialismo, que, desta vez, parece remeter a Heidegger, ausente no texto, mas citado na bibliografia. Para ambos, a raiz da angústia é a temporalidade. “O tempo engendra e destrói todas as coisas: tal é o angustiante mistério diante do qual a consciência se encontra colocada” (BRELET, 1949, p. 746).

*O “diante-de- quê” da angústia é o ser no mundo como tal*  
(HEIDEGGER 1927, p. 233).

A interpretação da temporalidade [...] torna, além disso, manifesto como esta mesma temporalidade seja, desde o início, a condição de possibilidade do ser-no-mundo [...] (HEIDEGGER, 1927, p. 422).

## O tempo musical como resgate

Sobre este fundo, Brelet constrói o imenso edifício dedicado ao tempo musical, ao qual nos reportaremos sumariamente, seguindo dois critérios. Por um lado, queremos evidenciar como a identidade do tempo musical é delineada por *differentiam*, como *contrário* do tempo banal. Por outro, esperamos mostrar como essa identidade é, *sua por sua vez, o pressuposto* para entender a imagem de Wagner oferecida pela autora, que só recebe seu pleno sentido se colocada ao centro da rede temática que anima o livro.<sup>2</sup>

### 4 A gênese do tempo musical no som

O tempo é *o tecido da sonoridade* (BRELET, 1949). Não é preciso ir até os cumes da criação musical para encontrá-lo: basta um único som. Em uma nota que ressoa encontramos já a dupla determinação que caracteriza o tempo

<sup>2</sup> Para uma reconstrução dos temas fundamentais da obra, veja-se também Ferrari (2009).

musical: *duração vivida e tempo pensado*. O som nasce, cresce e morre como um ser vivo, mas ao mesmo tempo a consciência que o colhe opera uma *síntese temporal*, unificando estas várias fases “em uma mesma curva fechada sobre si” (BRELET, 1949, p. 36).

Escutar o som é, portanto, *tomar consciência do tempo*. Um tempo bem diferente da duração psicológica, dado que é *plenitude e realização*. “É essa plenitude, esse cumprimento que a sonoridade encarna: nela, o tempo, perfeitamente preenchido, se contrai em um presente suficiente que cumula toda a capacidade de nossa alma” (BRELET, 1949, p. 37).

É surpreendente: nos termos nos quais Brelet o descreve, *o tempo de uma única nota vale mais do que aquele de uma vida inteira*, dado que a sonoridade realiza a tarefa negada à experiência cotidiana, aquela de preencher o tempo em modo adequado, consentindo à consciência viver e instalar-se em um presente que basta a si mesmo. Por esta razão, a sonoridade é essencialmente idêntica à música: nela, já encontramos todos os caracteres do tempo musical (BRELET, 1949).

Não admira, então, que a autora considere a forma musical realizada – aquela de uma peça completa – como uma espécie de *equivalente engrandecido* de um único som, do qual deriva, *dele conservando fielmente* a relação profunda com o tempo. De um único som deriva idealmente um inteiro universo sonoro: é um modelo que recorda Plotino e a processão das coisas a partir do Um, no qual foi necessário “que um ser diferente dele derivasse dele, em um processo de semelhança com ele” (REALE, 1984, p. 543). Brelet fala, mais do que de similitude, de *fidelidade*: “E a forma sonora, ainda por esse motivo, fiel à sonoridade, preenche, como ela, adequadamente o curso do tempo [...]” (BRELET, 1949, p. 37). Vejamos agora *de que modo isso ocorre*, seguindo a forma musical em suas articulações.

## 5 As articulações temporais da forma

A autora relê a tradicional repartição em melodia, harmonia e ritmo de modo original, conectando tais elementos estritamente ao tema do tempo. Estes tornam-se, assim, *articulações temporais da forma*: de um lado, o tempo é o coração de cada um deles, de outro, melodia, harmonia e ritmo desenvolvem papéis diferentes na chamada *economia geral do tempo*, criando com a



interação entre a especificidade deles uma *funcionalidade temporal orgânica* (expressões minhas).

A *melodia* reassume a essência da música, isto é, o tempo musical. O ponto chave é a unificação do múltiplo, visto que a melodia não é uma soma de sons, *mas o impulso que os atravessa*. “A melodia não é pura junção e justaposição de sons ou de intervalos [...] contém antecipadamente, desde seu nascimento, seu desenvolvimento futuro e domina o devir onde se expressa em uma curva total que a abraça em um presente indivisível” (BRELET, 1949, p. 176).

A melodia se desenvolve no tempo, mas gera uma *síntese intemporal*, exatamente como fazem um único som e a forma musical total de um fragmento. Por isso, possui um valor paradigmático: “E a melodia, tempo vencido no interior do próprio tempo, já é a imagem completa do tempo musical” (BRELET, 1949, p. 211). Não obstante, a melodia tem também uma componente próxima ao impulso vital e ao espaço sonoro dinâmico, isto é, a um sistema de relações entre sons não governado por evoluídas regras sintéticas, mas, sim, por campos de energia primitiva.

A harmonia se encarrega de frear essa componente, submetendo-a à áurea disciplina do raciocínio e garantindo a permanência da melodia dentro de uma correta *ortodoxia temporal* (a expressão é nossa). “Dado que o tempo musical é tempo ideal e informado pelo pensamento, ele se apoia necessariamente sobre *a harmonia que permite ao pensamento musical pensar o tempo* e submeter o fluxo melódico a uma forma intemporal” (BRELET, 1949, p. 237). A clareza introduzida pela harmonia é uma espécie de baluarte cartesiano contra os riscos do caos: “*Ela é a fonte de todas as distinções e de todas as ligações que a inteligência pode efetuar no universo sonoro*” (BRELET, 1949 p. 183). Por esse seu papel fundamental, pode-se dizer que a harmonia *gera a forma sonora*, da qual é a pilastra. Se a relação da melodia com o tempo é *ambivalente*, aquela da harmonia é *raciocinante*; a relação com o tempo do ritmo, ao contrário, é *esquemática e estruturante*.

O *ritmo* é o tempo musical reduzido aos seus esquemas, um tempo musical concentrado e enxugado na abstração de uma pura estrutura de relações entre durações e acentos. Justamente por isso, a essência do tempo musical emerge com particular clareza no ritmo, dado que este “não é, por assim dizer, mais do que estrutura temporal. E nesta são dadas as categorias fundamentais pelas quais o pensamento organiza o tempo” (BRELET, 1949, p. 316), a ponto que o

ritmo *gera o tempo no ato de mensurá-lo*. Duração lúcida e consciente de si, o ritmo é a própria lei com a qual o tempo musical se organiza.<sup>3</sup>

Como se vê, melodia, harmonia e ritmo delineiam a música, a sua forma e o seu tempo, como um sistema a três pernos. Cada um deles é fundamental, assim como é fundamental que cada um desenvolva corretamente seu papel, quase fosse uma roda dentada do maquinário. Este ponto é crucial para entender os tons quase apocalípticos com os quais a música de Wagner é descrita conforme os choques e as deformações.

## 6 O presente, apogeu do tempo

A pedra angular do tempo musical é o presente. Um presente regenerado, fruto de uma construção e de uma forma, e, justamente por isso, bem diferente do nada do tempo banal. Esse já é operante em um único som, visto que na sonoridade o tempo se contrai no presente. E, em coerência com a estrutura geral do livro, *o surgir de um presente autêntico* é o êxito final das análises de todos os elementos tomados a cada vez em consideração, da melodia à harmonia, do ritmo à forma. A apaixonada formulação de Brelet não exige paráfrase:

E sobretudo a essência e o centro vivo do tempo, onde este se abre à eternidade e se despe de suas imperfeições, é o presente, lugar de toda posse, aquela das coisas e de si mesmo; e é a esse presente que o tempo musical antes de tudo homenageia, ele que é apenas um imenso presente expandindo-se para abraçar a totalidade da vida temporal da obra musical que se realiza e se possui nele (BRELET, 1949, p. 38).

O presente de Brelet é o *apogeu do tempo* (expressão nossa), o ponto no qual se recolhe e se supera encontrando a sua verdade e dilatando-se em direção à eternidade. Pedra angular do tempo, o presente da música requalifica o passado e o futuro, libertando-os da opressão e da irrealidade que são o triste estigma do tempo no contexto do tempo banal. Na escuta musical não se lastima o passado: “Como de fato lamentar o passado, posto que se vive na plenitude sempre igual e sempre nova do instante musical?” (BRELET, 1949, p. 735-736). De igual modo, não se abandona o presente em virtude da irrealidade vazia do futuro:

Satisfeita, a expectativa musical é sempre, e parece que não é para o ouvinte senão um stratagem para desejar o fim da obra: não é

---

<sup>3</sup> Para um desenvolvimento do tema do ritmo veja-se Ferrari (2000).

preciso esperar absolutamente que ela tenha cessado para possuí-la, posto que seu desenrolar se escoia na plenitude sempre igual do instante musical, que converte sem cessar a espera em posse” (BRELET, 1949, p. 735).

Definitivamente, a força do tempo musical está em realizar o que para o tempo banal é uma utopia: a coincidência de desejo e posse.

## 7 O tempo musical, espelho da consciência

O que torna possível tudo isso? *O ato da consciência*. No tempo banal a alma – a consciência – *padece*, e, portanto, *sofre o tempo*, que se lhe contrapõe como força ameaçadora, hostil e destrutiva. O som, ao contrário, é “dócil e conforme ao pensamento artístico” (BRELET, 1949, p. 28), porque, como vimos, *o tempo é o tecido do qual é feito*.<sup>4</sup> Entretanto, o pensamento artístico que lhe dá forma é o ato de uma consciência, ideia que se repete infinitas vezes no *Temps musical* e é dele, talvez, o marco mais importante, a questão principal.

A consciência *é no tempo, age no tempo e pensa no tempo*. O tempo musical é o tempo organizado pela consciência utilizando o material mais idôneo para cumprir essa tarefa sem resistências, isto é, o som. Isto significa que a música é espelho fiel da consciência e de seus atos, que aí se resolvem sem resíduos. Sendo a consciência no tempo, e sobretudo sendo consciência *do tempo*, os seus atos são, ademais, *atos temporais*, isto é, atos que *constroem o tempo* dando-lhe ordem e sentido.

Se este modo de organização, na vida ordinária, é uma utopia frustrada pela espessura opaca da realidade, o mesmo não ocorre não com a música, em que nada se opõe à criação de um *analogon* perfeito da consciência: “O que é efetivamente a forma musical senão a expressão de atos essenciais pelos quais a consciência constrói o tempo vivido?” (BRELET, 1949, p. 446). Em música, a alma constrói o tempo à imagem e semelhança de seus atos, de suas virtudes e de seus poderes. Definitivamente, a música é para Brelet *o lugar da alma*.

## 8 O tempo reconciliado

Esse tempo reúne desejo e posse e é acompanhado por um duradouro e constante senso de satisfação. O tempo musical *reconcilia a alma consigo mesma*:

<sup>4</sup> A ideia já é presente em Hanslick (1992, p. 118), que o considera material artístico apto a ser espiritualizado.

“E, apesar do tempo e dentro do tempo, se desvanece a infelicidade da consciência, nascida de sua temporalidade, porque o tempo não a separa mais de si mesma, mas, ao contrário, a ajuda a reunir-se, estabelecendo-a no presente, permanência de seu ato” (BRELET, 1949, p. 212). Isto significa também reconciliar-se com o próprio tempo, com a própria condição temporal. “O tempo, então, não inquieta mais a alma, esta experimenta, mesmo como qualidade positiva e preciosa de si mesma, sua condição temporal, aceita a mudança e consente ao tempo [...]” (BRELET, 1949, p. 732).

Com uma espetacular reviravolta, Brelet pode então sustentar que *o tempo verdadeiro não é aquele psicológico*, mas aquele musical, imagem brilhante da alma e de sua atividade criadora, “essência íntima de sua própria vida” (BRELET, 1949, p. 732). O tempo musical *revela a alma a si mesma*, a ponto de se poder dizer que *no tempo banal a alma se equivocava acerca de si mesma*.

A esse ponto, compreendemos a envergadura da partida que se joga com o tempo musical e a estratificação, desconcertante e apaixonante, dos níveis de análise, das funções e dos valores que lhe dizem respeito: fundamento ontológico da música, emblema da ação feliz, enteléquia do tempo vivido, critério estético, paradigma para a filosofia da história, princípio heurístico e hermenêutico, fundamento de axiológico e ético, princípio pedagógico e educativo...

Compreende-se também a dimensão, não secundária no livro, de *apologia do tempo musical*, a veia lírica que o percorre, as passagens comoventes nas quais a análise se desata transformando-se em hino e *peana*, canto de vitória, de agradecimento e de louvor. *Last, but not least*, entende-se com qual ardor militante a autora se atira contra quem, como Wagner, *comete atentado contra a suma de valores*, com uma veia palpável de pesar e desaprovação que, à primeira vista, soa como uma articulação e uma translação sobre o plano filosófico de... uma questão pessoal.

## Wagner, profeta do devir

### 9 Matrizes teológicas e jurídicas

Profeta (e Lúcifer, como veremos) *não* são, naturalmente, palavras de Brelet. Já que a audaciosa aproximação ao príncipe dos demônios será esclarecida, espero, mais adiante, convém explicar agora o primeiro termo. Deleuze, no curso dado em Paris Vincennes, em 1975-1976, fala da figura do profeta no

Antigo Testamento, identificando a sua relação originária com Deus no “duplo desvio do rosto”. Contrariando nossas expectativas, o profeta é aquele que *vira o rosto*<sup>5</sup> para Deus, o qual, por sua vez, nota Deleuze, *traí frequentemente os seus preferidos*, virando, também ele, o rosto para outro lugar. Encontram-se exemplos dessa relação nas histórias de Caim, Jonas e até mesmo Jesus Cristo (DELEUZE, 1975-1976).

Recorrer a tal gênero de relação pode parecer excessivo para falar de Wagner; entretanto, a figura mais apropriada, que reassume e sintetiza o gesto e a postura de Wagner nas muitas palavras a ele dedicadas por Brelet, parece-nos ser justamente esta: a música de Wagner *vira o rosto* para o tempo musical. Como veremos, na linguagem da estudiosa, há uma ênfase, e em sua argumentação um uso de várias figuras de pensamento, que reenviam a uma arcana tradição testamentária e teológica. Além da instância implicitamente teológica, há outra não menos surpreendente e interessante: a estrutura *jurídica* da análise, no sentido de que a unidade entre tempo e música é, para Brelet, *prescritiva*, como o é para Derrida aquela entre voz e escritura na tradição logocêntrica (DERRIDA, 1967, p. 37).

Essa aparente bizarria é, na realidade, coerente com o acúmulo de funções, princípios e níveis que se adensam sobre o tempo musical. Este é, antes de tudo, o *fundamento ontológico* da música, o seu princípio de ser. Simplificando, mas sem distorcer, poderíamos dizer que representa *como estão as coisas*. O quadro, porém, não é tão simples assim: o tempo musical não é um puro dado de fato, algo que existe e basta, mas *uma possibilidade* que admite diferentes graus de realização. É também *um princípio de valor* que funda o juízo estético sobre a música como *juízo de legitimiyyimidade*. Em outras palavras: a música melhor e mais digna é aquela que realiza do modo mais completo as virtualidades do tempo musical. Isso não basta: cada um dos compositores e as categorias histórico-estilísticas que os enquadram – Classicismo, Romantismo, Impressionismo – *são também considerados e avaliados com esse critério*.

Se a força de um projeto filosófico é avaliada a partir da coerência, não há dúvida de que esse seja um ponto a favor de Brelet, para quem o tempo musical, com as palavras de um título seu, é um dos *valores permanentes da música* (BRELET, 1946). Uma semelhante abordagem paga, porém, preços significativos em

<sup>5</sup> O autor utiliza a expressão “virar o rosto” – assim como é também usada em português – com o sentido de “não querer nem mesmo olhar uma pessoa e, portanto, girar intencionalmente o rosto quando com ela se encontra”. Cf.: < <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/F/faccia.shtml>>. N.T.

termos de percepção da variedade dos fenômenos, ductilidade categorial e, sobretudo, articulação dos níveis de pesquisa, que tendem a confluir em uma espécie de *plano único* que confronta reconstrução histórica, hermenêutica musical, filosofia da música, metafísica do tempo, juízo crítico e filosofia da história com idêntica abordagem.

É notável que toda concepção do tempo não é igualmente apta a traduzir-se na forma sonora: a música, como o som, comporta uma *experiência temporal que lhe é própria* e da qual deve participar aquele que quer criar a obra musical (BRELET, 1949, p. 548).

Como observa Stravinsky: “[...] uma história baseada sobre valores mover-se-ia, às vezes, em modo cíclico, outras vezes, completamente fora da cronologia, saltando gerações e até mesmo séculos em ambas as direções” (STRAVINSKY, 1972, p. 135).

## 10 A música do devir

Há várias expressões que a autora utiliza para indicar o tipo de música de Wagner: duração psicológica, duração patológica, Romantismo e música do devir. Esta última, a bem da verdade, inclui também Bach, surpreendentemente equiparado a Wagner por alguns pressupostos fundamentais, mas salvo por Brelet da danação (estética) graças a uma relação diferente com o tempo. De qualquer modo, na maior parte dos casos, é Wagner que a autora tem em mira quando fala da música do devir. Esta última nasce já assinalada por um paradoxo: quer expressar na forma eterna da obra musical *o devir imediato da consciência* (BRELET, 1949).

A música do devir obstrui a si mesma a ascensão ao tempo verdadeiro da música, confinando-se ao âmbito da duração psicológica, porquanto deve renunciar às categorias que informam e criam o tempo da atividade: “Renunciar a causalidade, a finalidade e o tematismo, significa destruir o tempo inteligível” (BRELET, 1949, p. 728). Da duração psicológica essa herda, pois, o peso e as distorções temporais, a começar pelas sombras obstaculizantes do passado:

Na música do devir patológico de Wagner, o passado é um peso morto que carregamos e que nos impede de participar do impulso da duração criativa: e o tema, o lugar do ser atemporal e sempre atual, evoca em suas reaparições sua primeira aparição em um passado concluído e “provido de data” (BRELET, 1949, p. 736-737).

## 11 Som, melodia, harmonia e ritmo

O projeto de Wagner é pervasivo e abraça os elementos musicais de modo capilar: a autora o segue passo a passo em sua desarticulação do tempo musical através das nervuras da música. Eis então a nova veste que as articulações temporais da música assumem, em um processo que tem os tons de uma *batalha campal* desde os títulos de cada um dos parágrafos: “*derrota da sonoridade*”; “*vitória da energia*” etc.

O som, gênese do tempo musical, é sacrificado à expressão: “Na música do devir, o som não é mais essência, mas fenômeno: em lugar de significar-se a si mesmo, ele se imola ao puro devir que o destrói” (BRELET, 1949, p. 596).

A *melodia*, que nas músicas mais correspondentes ao tempo musical é uma curva fechada e dobrada sobre *si mesma*, *perde esse fechamento* para tornar-se um movimento indefinidamente aberto no espaço sonoro (BRELET, 1949). Esvai-se, desse modo, a possibilidade daquela síntese (in)temporal da consciência que faz surgir, no seio do próprio devir, o presente eterno.

A *harmonia renuncia à sua função raciocinante*, que consiste em ordenar o tempo e conduzir a uma catarse a melodia. O acorde tende a tornar-se puro timbre, lugar de passagem no qual se entrelaçam tensões melódicas das várias linhas do tecido musical. Deste modo, a harmonia se assimila àquela mesma melodia que renuncia a disciplinar, abandonando-se às suas próprias tensões e pulsões energéticas: “Poder-se-ia dizer que *a harmonia wagneriana é de essência melódica* já que, em lugar de obedecer às relações racionais, é puro devir no espaço sonoro dinâmico” (BRELET, 1949, p. 611).

O ritmo, enfim, *abdica da própria função de legislador de um tempo musical articulado e inteligível*, dissolvendo-se na continuidade fluida da duração imediata: “É um ritmo rompendo suas fronteiras e escapando de sua forma a fim de igualar em flexibilidade o impulso da melodia e de se unir à duração sonora concreta” (BRELET, 1949, p. 710-702).

## 12 Energia, desejo, violência

Em substância, a *funcionalidade temporal integrada dos vários parâmetros* (expressão nossa), típica do Classicismo, é substituída por um quadro dominado pela energia, um aspecto da música já presente antes de Wagner,

que, porém, era tido sob controle, como um fundo de pulsões obscuras, pela racionalidade global da forma e do tempo musical. Agora, ao contrário, a energia domina: “O devir wagneriano é de essência energética: é impulso e desejo de uma sensibilidade obscura e perpetuamente insatisfeita” (BRELET, 1949, p. 694). A raiz desse fenômeno é a transformação de cada som do acorde em uma nova nota sensível em potencial, com a conseqüente dissolução do poder ordenador da tonalidade, verdadeira âncora do tempo musical:

E a instabilidade inquieta da harmonia wagneriana tinha sua origem precisamente nas tensões energéticas transformando seus sons em sensíveis, ou seja, conferindo-lhe um caráter de incompletude, projeta-a sem cessar fora dela mesma, em uma aspiração infinita que a proibia de desfrutar do repouso de uma contemplação de si (BRELET, 1949, p. 694).

Privado do resgate oferecido pelo tempo musical, o tempo de Wagner recai, portanto, no não ser e nos paradoxos do puro devir. “A duração vital do Romantismo nasce do virtual e nele escoa inteiramente: *quando ela nasce, não é ainda, não será jamais porque devirá sempre*” (BRELET, 1949, p. 596). Do mesmo modo, ao compositor romântico é negado o privilégio de um presente eterno que reúna desejo e posse em um tempo reconciliado: “A ele, que escolheu o desejo insaciável é proibido, o sereno gozo da sonoridade, o perfeito repouso que nela há” (BRELET, 1949, p. 594). A insatisfação em Wagner é descrita em passagens de prosa flamejantes, das quais vale a pena citar um excerto:

A duração musical romântica, em lugar de se limitar a si mesma fora do tempo banal, confunde-se com ele e, como ele, inacabada, nele se prolonga e se perde, como se fosse apenas um fragmento desse tempo banal. A inquietude do motivo inicial de *Tristão*, aberto ao devir, será aquela da obra inteira que anuncia e prefigura; o *Prelúdio*, como seu tema, conclui-se em uma incompletude e retorna ao ponto de partida, evocando, assim, de uma maneira intensa, as lutas estereis de um desejo que suas constantes decepções finalmente sempre recolocam diante dele mesmo. E a impressão do irremediável desespero é tão mais viva quanto mais apaixonado e mais ardente foi o impulso do desejo: todo o imenso *crescendo* do *Prelúdio*, de extensos e ricos desenvolvimentos, precipita-se sobre a instância mesma da qual partiu, o desejo permanecendo definitivamente prisioneiro de si mesmo, de sua avidez infinita, que não pode encontrar objeto à sua medida (BRELET, 1949, p. 595-596).

Difícil não pensar na quadra XXV da *Nova moral* di Colletet (1685): “Lê pouco, mas, ao ler, rumina tua leitura, A fim de gravá-la dentro de tua lembrança;



Infeliz o glutão que come sem medida, Que toma tudo e nunca há de algo reter”.

Tudo isso não é de fato apresentado como uma legítima escolha estética entre outras. Recordemos a frase citada no início, segundo a qual a (verdadeira) filosofia do tempo musical é *uma e somente uma*. Existem outras, mas são falsas ou equivocadas porque *contradizem as premissas* sobre as quais o tempo musical se baseia. No caso de Wagner, esse processo é apresentado como uma distorção forçada e violenta, perpetrada pela “música expressiva” (outro sinônimo de psicológica, patológica, romântica e do devir) em detrimento da sonoridade: “O expressivo, no sentido humano, jorra da inquietude da duração subjetiva, que constrange a sonoridade a se renegar, renegando o tempo musical inscrito nela mesma” (BRELET, 1949, p. 698).

### 13 Contingência e paideia

É esta a ossatura do discurso sobre Wagner. Todavia, o discurso não termina aqui, dado que o livro, no seu proceder em espiral, retorna continuamente aos temas essenciais, repropndo-os a cada vez com variações que projetam uma luz cangiante e enriquecem as suas sugestões em diferentes direções. Gostaríamos de desenvolver duas delas, que não são objeto de uma discussão sistemática, mas recorrem tão explicitamente que merecem ser consideradas.

### 14 Contingência *versus* necessidade

Embora empenhada em articular uma maciça crítica filosófica, Brelet sabe que, enquanto Wagner destrói, constrói algo novo, e não deixa de sublinhá-lo. Harmonicamente, por exemplo, o percurso da tonalidade ao cromatismo não é entendido pela autora como passagem da ordem à anarquia, mas, com maior sutileza, é apresentado *como uma vitória da contingência sobre a necessidade*.

*Contingência harmônica.* É assim que o conceito de contingência, tipicamente filosófico, é utilizado como uma noção explicativa da harmonia de Wagner. “O que religa os acordes não é mais a necessidade de suas relações harmônicas, mas a contingência de relações dinâmicas livremente instituídas nelas pela vontade de expressão do músico” (BRELET, 1949, p. 595).

*Contingência formal.* No Classicismo, também o desenvolvimento mais ousado encontra regra e limite no tema, que garante a sua ancoragem à necessidade de

um vínculo. Mas, em Wagner, o tema abdica de suas funções de predeterminação dos possíveis, para tornar-se nada mais do que *o despertar da obra*. Com isso, os possíveis que a música encontra diante de si fazem-se *indeterminados* e “sem cessar, introduzem a contingência em seu desenvolvimento, colocando-a, por assim dizer, em questão toda inteira, a cada instante [...]” (BRELET, 1949, p. 670).

*Contingência como um traço expressivo*. “Assim a música do devir, ao contrario da música do tempo racional, fundada sobre o atual, de bom grado envolve-se de virtualidades [...] e suscita, em torno da atualidade de sua forma, todo um mundo de possíveis [...]” (BRELET, 1949, p. 656). Essas virtualidades obscuras, esses possíveis fugidios e ambíguos criam uma aura de indeterminação, uma riqueza do indeterminado que é um traço característico da música de Wagner. Contudo, o indeterminado é aparentado à infinidade, como testemunha a ambígua expressão *melodia infinita*. Eis, pois, a surgir o enésimo nó, que mostra como, para Brelet, o projeto wagneriano se mostra *contraditório desde suas premissas*.

O infinito se revela contraditório a partir do momento em que se pretende atualizá-lo; e não podemos exigir à forma expressar aquilo mesmo que escapa a toda forma, e, às determinações, exprimir o indeterminado; e a forma wagneriana só exprime negativamente esta continuidade indivisa do tempo que apenas pode nascer onde a forma expira (BRELET, 1949, p. 658).

O limite dessa aspiração ao infinito, dessa incessante luta do desejo contra toda determinação, é, portanto, *a dissolução*.

#### 14 O devir, mau professor

Um dos aspectos mais originais e fascinantes de *Le temps musical* é que diversas vezes esse parece sugerir que há – e deve haver – *uma pedagogia do tempo*. Não no sentido de que o tempo seja ensinado, mas, ao contrário, no sentido de que *o tempo musical é nosso mestre*. “O ritmo é a ordem do tempo; ora, vivendo essa ordem do tempo, a alma torna-se ela mesma ordenada e sábia, dado que o tempo é sua própria substância. E o ritmo, sabedoria no tempo, é fonte de toda sabedoria” (BRELET, 1949, p. 364).

Wagner, no entanto, considera o ritmo extrínseco à música: “[...] ou é necessário pensar com Wagner que o ritmo é estranho à música, e faz violência a

essa fluidez da duração sonora que está perfeitamente em acordo com a fluidez da duração interior?” (BRELET, 1949, p. 345). O problema é que a música do devir é *cúmplice do tempo banal* (retorna a estrutura jurídica do discurso). Por isso, se já no tempo banal a alma se equivoca acerca de si mesma, a música do devir *reforça esse erro*.

O resultado é uma *paideia fracassada*. O tempo musical age profundamente na alma, que a ele consente e com isso abandona a incompletude do tempo banal para ascender a um presente que, nascido no tempo, transcende-o e o supera; o tempo patológico e psicológico da música de Wagner, ao contrário, sendo o mesmo duração banal, *mantém inalterada a vida temporal do ouvinte*. Enfim, o tempo musical “ensina-nos a essência do tempo na evidência reluzente da linguagem sonora” (BRELET, 1949, p. 716). Se a música de Wagner nos ensina alguma coisa, fá-lo, contrariamente, *de modo privativo*: a revelação original, que vem da música da duração psicológica, é que *o tempo verdadeiro, como o tempo musical, não é o tempo psicológico*.

## 15 A arrogância e o anjo rebelde

A reviravolta impressa por Wagner à música é o resultado de uma torção à força: a tonalidade é “destruída de maneira [...] brutal” pela melodia infinita. E a relação entre melodia e harmonia é descrita como a instituição de uma nova, violenta ditadura: “Mas a melodia, expressão direta do devir, impondo sua própria lei à harmonia, exerce uma ação imediata e quebra sem cuidado a harmonia tonal que ela obriga a ser, à sua semelhança, a tradução direta do devir” (BRELET, 1949, p. 611).

Como frequentemente acontece, o estilo reflete o pensamento e, de fato, esse ponto é explicitamente tematizado pela autora: “Contudo, aqui ainda, o que separa Wagner de Bach, é que a liberdade do primeiro, sempre ameaçada, é o fruto de uma constante vitória obtida ao preço de violências e destruições, enquanto a liberdade do segundo é uma liberdade original e autêntica, libertada da necessidade de negar” [...] (BRELET, 1949, p. 619).

A conexão entre liberdade e violência dessa *liberdade negadora* conduz ao tema da ruptura dos limites: “Rompendo seus limites, a tonalidade, no romantismo, se enriquece de tudo do que inicialmente necessitou privar-se para afirmar-se” (BRELET, 1949, p. 605). *Rompendo os seus limites*: é uma *hybris musical* aquela que Brelet descreve, uma moderna forma de arrogância. A música ultrapassa

os seus limites e faz-se instrumento de uma especulação transbordante: há, pois, em Wagner uma *hybris do pensamento*. Em particular, parece que *hybristès* seja a melodia infinita, que rompe as cadeias da lei e da ordem para tornar-se *demiurgo de si mesma*: “Em lugar de apoiar-se sobre um fundamento harmônico, a melodia forja por sua única virtude uma original coerência e não se apoia mais senão sobre si mesma” (BRELET, 1949, p. 614).

O quadro é ulteriormente dramatizado por Brelet com a figura retórica da personificação: “E a harmonia que estava encarregada de insinuar o intemporal no devir sonoro, na música romântica, nele se abandona, acolhe na intimidade de si mesma seu impulso, vê-se a si mesma também atormentada por uma inquietude” (BRELET, 1949, p. 601). Essa espetacular descrição da relação entre melodia e harmonia em Wagner recalca a figura romântica da *entrega à voluptuosidade e ao mal*, como em *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis: “Cedo! Matilda, eu te sigo! Faz de mim o que queres!” (PRAZ, 1999, p. 168).

Quando esses temas são cruzados com aquele da *rebelião contra o bem*, passa-se da *hybris* à demonologia; com efeito, há trechos do livro nos quais a sombra do príncipe das trevas parece quase projetar-se sobre Wagner. Na música do devir, o pensamento harmônico submete-se à melodia, “*essa melodia puramente emotiva*”, que é fundada sobre o espaço dinâmico original e cujo puro devir permanece rebelde à catarse harmônica” (BRELET, 1949, p. 616). (*O espaço dinâmico original* é o campo irracional e primitivo de energias e tensões nas quais se move a melodia, que a harmonia teria o dever de domesticar e civilizar, enquadrando-a em seus esquemas racionais).

*Rebelde à catarse*: poderíamos dizer, sem exagero, *à salvação do tempo musical*. A veia mais profunda que permeia este livro riquíssimo e desconcertante é talvez uma *soteriologia do tempo*, em que a música é uma promessa mantida de libertação e salvação das *danações do tempo* (expressão nossa: Brelet fala de infelicidade, perturbações, insatisfações etc.) para a qual Wagner vira as costas. Assim, triunfam o irracional e o indistinto:

Harmonias e tonalidades confundem seus limites e se reúnem na fluidez indistinta do devir; trata-se do apagamento das distinções e das hierarquias, e os elementos, os mais contrários, identificam-se na *irracionalidade do devir*, rebelde à lei da inteligência (BRELET, 1949, p. 599).

O devir do qual Wagner, anjo rebelde, defende a causa, é definitivamente *impensável*. Essa *derrota do pensamento* em face das miragens do devir é descrita, ainda uma vez, com alta retórica, como uma *capitulação diante do exército do mal*:

O pensamento, desorientado, oscila entre as múltiplas possibilidades de interpretação e, não podendo se deter em nenhuma, confirma em sua própria impotência a mobilidade e a virtualidade do devir e a subjetividade da qualidade pura que a ele está ligada. Assim capitulam o pensamento e a harmonia ante a duração subjetiva (BRELET, 1949, p. 600).

## 16 Das cinzas: Debussy

No final deste percurso, há uma última surpresa. Sepultado com dificuldade, de Wagner, que continua a atormentar até o fim as páginas do livro como um fantasma inquieto, Brelet ressuscita o espírito *pos mortem*, em Debussy.

A autora atribui em Wagner uma aquisição musical: a invenção de uma nova matéria sonora. “Uma matéria sonora nova foi criada, como nós sabemos, em Wagner, à imagem da duração psicológica, que dela tomou empréstimo seu caráter de imprecisão e de fluidez, e sua instantaneidade onde dissipava o tempo musical” (BRELET, 1949, p. 693).

Essa matéria, porém, permanecia prisioneira nos becos sem saída de uma forma *negadora* do tempo musical. Era preciso que ela fosse separada da duração psicológica, a fim de que as possibilidades por ela oferecidas pudessem libertar-se, em virtude da construção de novas formas temporais e sonoras (BRELET, 1949). É o que se encarrega de fazer Debussy.

*A duração psicológica do wagnerismo, negadora do tempo musical, só havia engendrado, do ponto de vista temporal, uma forma negativa; mas, ao contrário, essa mesma duração psicológica havia engendrado uma forma sonora que se revelaria positiva em Debussy (BRELET, 1949, p. 692).*

Com Debussy, o material harmônico criado por Wagner volta a ser informado por uma *filosofia do tempo musical correta*: “Inversamente, deixar-se conduzir pela impressão sonora, é deixar-se determinar pelo tempo musical da sonoridade” (BRELET, 1949, p. 698). Trata-se de um *tempo reencontrado*, que reconquista a paz depois da irredimível inquietação do devir de Wagner: “Em Debussy, o devir wagneriano, inquieto e atormentado, se aquieta, na medida

em que a sonoridade e a filosofia do tempo que lhe é imanente reconquistam a prevalência” (BRELET, 1949, p. 694).

A matriz dessa filosofia da história é hegeliana: à tonalidade, reduzida à fórmula do Classicismo (tese), devia opor-se a atividade negadora de Wagner (antítese) para que, dele, Debussy pudesse utilizar o novo material sonoro, *removendo a duração psicológica* e restaurando a duração musical (síntese). Destarte, a figura de Wagner é entendida hegelianamente, não como uma única individualidade, mas como *momento da história do espírito*, aquele da contraposição, do negativo e da alteridade radical:

A vida do Espírito, ao contrário, não é aquela que se enche de horror à vista da morte e se preserva intacta do esfacelamento e da devastação, mas é aquela vida que suporta a morte e se mantém nela. O Espírito conquista a própria verdade somente à condição de reencontrar a si mesmo na desagregação absoluta (HEGEL, 1807, p. 87).

Como uma fênix, o tempo musical de Gisèle Brelet se abisma e morre em Wagner para renascer renovado em Debussy. E, assim, nos vem a dúvida de que, além das perspectivas de leitura que já se cruzam e se sobrepõem em uma densa trama, possa haver também esta última: *Le temps musical* como uma hegeliana *Fenomenologia do tempo musical*, uma história romanceada que dele descreve, por figuras, a gênese, a história, as quedas e os triunfos.

## Referências

AGOSTINO di Ippona. **Confessiones**. Tr. it. Confessioni. Milano: Bompiani, 2012.

ARISTOTELE. **De anima**. Tr. it. L'anima. Milano: Bompiani, 2001.

BERGSON, Henry. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. Paris: Alcan, 1889.

BRELET, Gisèle. **Esthétique et création musicale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.

\_\_\_\_\_. Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical. **Revue philosophique de la France et de l'étranger**. Paris, v. 136, n. 1/3, p. 71–96, 1946.

\_\_\_\_\_. **Le temps musical**. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

COLLETET. La nouvelle morale. In: TOURRETTE, Éric (Org.). **Quatrains moraux**. XVIIe et XIIIe siècles. Grenobl: Jérôme Millon, 2008, p. 205-218.

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

FERRARI, Emanuele. Gisèle Brelet e la metafisica del ritmo. **Materiali di estetica**. Milano, n. 2, p. 109-120, 2000.

\_\_\_\_\_. La forma e il tempo: Igor Stravinsky e Gisèle Brelet. In: MIGLIACCIO, Carlo. **Introduzione alla filosofia della musica**. Novara: De Agostini Scuola, 2009. Capitolo 15, p. 228-249.

GILLES DELEUZE - VINCENNES 1975-76. Disponibile su Deleuze Média: <<https://www.youtube.com/watch?v=tSCjYJ10I8c>>. Pubblicato il 6 settembre 2012. Accesso eseguito il 28 marzo 2018. Durata del video: 3:07:56.

HANSLICK, Eduard. **Vom Musikalisch-Schönen**. XV ed. Leipzig: A. Barth, 1922. Tr. it. Il bello musicale. Palermo: Aesthetica edizioni, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Phänomenologie des Geistes**. Bamberg und Würzburg: Goebhardt, 1807. Tr. it. Fenomenologia dello spirito. Milano: Bompiani 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927. Tr. it. Essere e tempo. Milano: Longanesi & C., 1976.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalité et infini. Essai sur l'extériorité**. Dordrecht: Kluwer Academics, 1988.

LYOTARD, Jean François. **Discours, figure**. Paris: Éditions Klincksieck, 1971; tr. it. Discorso, figura. Milano: Unicopli, 1988.

NATOLI, Salvatore. **La felicità. Saggio di teoria degli affetti**. Quinta ed. Milano: Feltrinelli, 2009.

PLOTINO, **Enneadi**. Tr. it. Enneadi. Milano: Bompiani, 2000.

PRAZ, Mario. **La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica**. Seconda edizione. Milano: Sansoni-RCS, 1999.

REALE, Giovanni. **Storia della filosofia antica**. Le scuole dell'età imperiale. Milano: Vita e Pensiero, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. **L'être et le néant**. Paris: Gallimard, 1943.

STRAVINSKY, Igor. **Themes and Conclusions**. London: Faber and Faber, 1972.