

Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

When Time Becomes Space: The Song as a “Time-Suppressing Machine”

Quand le temps devient espace : la chanson comme une « machine à supprimer le temps »

Alexandre Siqueira de Freitas

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: alexandre_sfreytas@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1970-6412>

RESUMO:

Este texto se situa em interseções de campos disciplinares, especialmente dos Estudos Interartes e da Fenomenologia. Reflete sobre as vivências do tempo na música em geral e, particularmente, na canção “Clube da esquina n.º. 2”, composta por Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, na gravação de Milton Nascimento, do álbum *Angelus* (1993). O percurso metodológico deste artigo se baseia principalmente, em três referências teóricas: a aproximação entre música e mito no que tange às experiências do tempo (LÉVI-STRAUSS, 2010), o entendimento de música enquanto imagem (IAZZETTA, 2016; CAESAR, 2001) e os conceitos de espaços estriado e liso (BOULEZ, 1963). Como resultados, o artigo inscreve a canção – em suas possíveis experiências com tempos, espaços e imagens (visuais e sonoras) – na perspectiva do hibridismo da arte contemporânea.

Palavras-chave: *Interartes. Imagem. Clube da Esquina n. 2. Milton Nascimento. Hibridismo.*

ABSTRACT:

This text is situated at intersections of disciplinary fields, especially interarts studies and phenomenology. It reflects on the experience of time in music in general and, particularly, in the song “Clube da Esquina n.º. 2”, composed by Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, on the recording by Milton Nascimento, from the album *Angelus* (1993).

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

The methodological course of this paper is based mainly on three theoretical references: the rapprochement between music and myth in terms of experiences of time (LÉVI-STRAUSS, 2010), the understanding of music as an image (IAZZETTA, 2016; CAESAR, 2001) and the concepts of striated and smooth spaces (BOULEZ, 1963). As a result, the paper inscribes the song – in its possible experiences with times, spaces and images (visual and sound) – in the perspective of the hybridity of contemporary art.

Keywords: *Interarts. Image. Clube da Esquina n. 2. Milton Nascimento. Hybridism.*

RÉSUMÉ:

Ce texte se situe aux intersections de champs disciplinaires, notamment les études interarts et la phénoménologie. Il reflète sur les expériences du temps dans la musique en général et, en particulier, dans la chanson « Clube da Esquina n.º. 2 », composée par Milton Nascimento, Lô Borges et Márcio Borges, sur l'enregistrement de Milton Nascimento, extrait de l'album *Angelus* (1993). Son parcours méthodologique s'appuie surtout sur trois références théoriques : le rapprochement entre musique et mythe (LEVI-STRAUSS, 2010), l'appréhension de la musique comme image (IAZZETTA, 2016; CAESAR, 2001) et les notions d'espaces striés et lisses (BOULEZ, 1963). De ce fait, l'article inscrit la chanson – dans ses possibles expériences avec les temps, les espaces et les images (visuelles et sonores) – dans la perspective de l'hybridité de l'art contemporain.

Mots-clés: *Interarts. Image. Clube da Esquina n. 2. Milton Nascimento. Hybridité.*

Artigo recebido em: 17/03/2023

Artigo aprovado em: 31/05/2023

Introdução

São comuns investigações de cunho fenomenológico sobre as relações entre música e tempo, ou melhor, sobre os diferentes tipos de vínculo entre o que se entende por música e toda uma variedade de conceitos de tempo¹. Como se sabe, o debate filosófico suscitado sobre música e tempo frutificou-se em pensadores de diversas épocas e escolas. Pré-socráticos, Agostinho, Kant, Nietzsche, Heidegger, Bergson e Deleuze, entre muitos outros pensadores, são conhecidos pelas contribuições conceituais sobre o tempo e mencionaram, em maior ou menor medida, vinculações particulares com a música. A disciplina Estética encontrou no tempo um critério possível para lidar

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

com o problema da classificação das artes, conforme nos mostrou Luigi Pareyson (2001)². Novos modos de se relacionar com o tempo se inscreveram nas práticas artísticas, sobretudo a partir dos princípios do século XX, na medida em que se explorou possibilidades (muitas delas, inéditas) de se lidar com matérias e técnicas: esculturas ganham movimento, o enfoque nos timbres sonoros rivaliza com a vocação narrativa da música, novos tratamentos pictóricos determinam outros ritmos na recepção das artes visuais, por exemplo³.

Em meio a tão fértil território de pesquisa – o tempo na arte – escolhemos tecer reflexões a partir e sobre uma canção: *Clube da Esquina nº 2*, de Milton Nascimento (1942-), Lô Borges (1952-) e Márcio Borges (1946-), na gravação do álbum *Angelus*, de 1993. Esta escolha se deu, em um primeiro momento, por intuímos particularidades em sua relação com o tempo e que, a partir delas, poderíamos convocar autores e suscitar novas reflexões. A escolha de uma canção popular como objeto, conhecida por vasto público, nos pareceu oportuna pelo fato de, em geral, investigações dessa natureza voltarem-se a artistas de segmentos mais restritos, da música de concerto ou contemporânea⁴.

Para adentrarmos à canção, no entanto, percorreremos um trajeto introdutório visando a melhor subsidiar reflexões, que terão consequências ao mesmo tempo específicas – relativas ao entendimento da “arquitetura” da canção, sua forma – e amplas – que tecem associações entre a música estudada e o pensamento mítico de Claude Lévi-Strauss (2010), evocando possibilidades da música (ou do som) enquanto imagem, a partir de fontes diversas (IAZZETTA, 2016; FERRAZ, 2011; CAESAR, 2001; NATTIEZ, 2010). A escolha das referências teóricas utilizadas provém de nossa percepção da/ sobre a canção, mas, de certo modo, serve para construir um olhar particular sobre ela, que traga, esperamos, novas perspectivas de apreensão e fruição.

Este texto – que, por vezes, comporta algum viés ensaístico – se inscreve no campo dos Estudos Interartes, que, segundo Claus Clüver (1997, p. 37), abrange investigações “das inter-relações entre as artes e a abordagem de assuntos em estudos culturais e outros discursos transdisciplinares envolvendo textos em várias artes”. Encontra, portanto, abertura a uma noção cara à arte contemporânea: a de hibridismo, por abarcar uma produção artística a qual buscamos inscrever em uma “região fronteira” (VALENTE, 2015, p. 585).

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Antes de abordar a canção, em suas híbridas potencialidades, voltamos nosso olhar a uma pintura figurativa, que se abre ao pensamento mítico.

“Uma dança para a música do tempo”

A pintura abaixo, de Nicolas Poussin (1594-1665), foi chamada inicialmente de *Uma dança à música do tempo* (*Danse à la musique du temps*) e, mais tarde, ganhou o título de *A dança da vida humana* (*La danse de la vie humaine*). O artista pensa, por formas e cores, alegorias sobre o tempo e nos traz interessantes possibilidades de entendimento de sua ação na música.



Figura 1. Nicolas Poussin (1594-1665), *La Danse de la vie humaine* (1634-1636), óleo sobre tela, 82,5×104 cm. Fonte: Wallace Collection (2022).

Crianças, jovens e idosos, música e dança, movimentos lineares e cíclicos são alguns dos elementos que se dobram e se desdobram na constituição das muitas camadas de leitura desta tela. Sem a ambição de maior aprofundamento na análise da imagem, elencamos apenas algumas notas que não escapam a um primeiro olhar – atento às presenças do tempo e da música – e que podem ser úteis à argumentação deste texto.

No alto da tela, o tempo que passa, da esquerda à direita. Apolo, o deus solar, em sua biga, sustenta um círculo, comumente associado à eternidade. Abaixo, com grande destaque, outro círculo, desta vez ele mesmo em movimento: o tempo cíclico da dança de quatro personagens. À esquerda, jovem e ancião ocupam o mesmo espaço na escultura de *Janus* bifronte, o tempo como transformação, passado e futuro, guardião dos portais por onde passavam soldados romanos nos tempos de guerra. Com as crianças, a ampulheta do tempo e as bolhas, símbolos presentes em telas de natureza morta do gênero *vanitas*⁵, exaltam a finitude e a fragilidade do homem, respectivamente⁶. E, finalmente, a música do longevo Saturno, nu e alado, conhecido como *Chronos*, na mitologia grega. Executando uma lira – com suas cordas na posição vertical, que ligam a terra ao céu (BOSSEUR, 1999, p. 93) –, conduz os tempos. Tempos plurais, já que suas asas e sua natureza divina permitem o acesso a outros espaços e tempos.

Nas várias possibilidades interpretativas da tela de Poussin, habitam duas dimensões particulares, de maneira alguma excludentes, sobre as quais fundamentamos as principais reflexões tecidas neste texto. A primeira, mais filosófica, é subjacente à pintura: diz respeito à dimensão mítica e à vocação da música em intervir no tempo. Para isso, trago algumas reflexões a respeito da música em Claude-Lévi-Strauss. A segunda situa-se em uma instância mais experiencial, de sua vivência fisiológica, por assim dizer, e mais ligada à experiência musical, particularmente à recepção da canção popular.

No tempo do mito e da música

Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, *máquinas de suprimir o tempo* (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 35, grifos do autor).

A obra *O Cru e o Cozido*, de Claude Lévi-Strauss, estrutura-se em capítulos a partir de uma relação de equivalências com os conceitos musicais de “forma” – relações entre as partes e o todo em uma peça – e de um amplo entendimento de “gênero” – canto, recitativo, variações, sinfonia, sonata, cantata, tocata... Para além do uso como figura de linguagem ou simples estratégia retórica, tais termos são utilizados com tamanha profundidade na obra que poderíamos, até mesmo, observá-la pelo viés de uma tradução intersemiótica, em um jogo de equivalências entre signos literários/inte-

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

lectivos e discursos musicais. Pois, como afirma o autor, são as similaridades entre o pensamento mítico e o pensamento musical que o fizeram optar por artifícios de composição musical, pensando a estrutura do texto em analogia à forma musical, ao invés da tradicional divisão por capítulos, que, à princípio, seria mais livre. Para além da forma, Lévi-Strauss buscou por “uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética”, na qual, segundo ele, a música sempre transitou naturalmente (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 33). Intervenções no tempo, como aceleração – *accelerando* – e prolongamento – *rallentando* –, sensações de simultaneidade – homofonia, polifonia –, entre muitos artifícios de composição musical, são voluntariamente transpostos no texto pelo autor.

Na “Abertura” de *O Cru e o Cozido* – que, como em uma abertura operística, anuncia as principais “ideias musicais” a serem desenvolvidas – Lévi-Strauss expõe uma dupla relação do tempo no mito, que, segundo ele, encontra correspondência com a música. Ambos, música e mito, seriam guiados por um tempo externo e um interno. O primeiro se dá a partir de uma série ilimitada de acontecimentos históricos organizados em um número limitado de eventos pertinentes. O tempo interno, por sua vez, tem “seu lugar no tempo psicofisiológico do ouvinte, cujos fatores são muito complexos: periodicidade das ondas cerebrais e dos ritmos orgânicos, capacidade da memória e capacidade de atenção” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 35). A mitologia e a música poriam em jogo especialmente os aspectos neuropsíquicos, nas durações, recorrências de temáticas e outras formas de retorno de material. Se pensarmos em música: contrastes e variações – de figuras rítmicas e melódicas, modulações tonais, texturas musicais... Em mitologia, seriam as diferentes narrativas provindas dos mesmos temas e personagens – tão comuns nos mitos indígenas e africanos, por exemplo. Os relatos mitológicos e os discursos musicais, com sua potência metafórica, constroem e desconstroem tempos.

Lévi-Strauss menciona, portanto, duas “grades” por meio das quais a música opera: uma cultural e outra fisiológica. A primeira consiste nas escalas e ordenamentos de intervalos de alturas e durações, que variam segundo as culturas. A segunda liga-se à exploração dos ritmos orgânicos: batimentos cardíacos, passos e respirações. Essas duas grades não seriam obviamente estanques e o que nos interessa, aqui, é entender que a música, com suas construções culturais particulares, distende, perfura, retoma os tempos dessas grades⁷.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

As semelhanças entre mito e música, segundo o texto de Lévi-Strauss, se dão também na medida em que não há término para suas análises e entendimentos. Os temas e sentidos se desdobram ao infinito. Constroem afinidades imprevistas. A unidade do mito – e talvez da obra de arte, de maneira geral, em sua significação moderna – é somente tendencial e projetiva. Divergência de sequências narrativas e de temáticas é atributo fundamental do mito. O pensamento mítico é alheio à preocupação com pontos de partida e de chegada bem definidos, não faz percurso completo e sempre lhe resta algo a fazer. Analogamente, no contexto da arte, seria uma obra de arte acabada, mas, de modo paradoxal, continuamente em construção, o que nos remete à perspectiva da teoria da formatividade de Pareyson (1996, p. 76), da obra de arte como uma “forma formante”. Como no mito, “o desígnio do compositor se atualiza através do ouvinte, e por ele”, invertendo assim a relação emissor-receptor (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 37). Os ouvintes tornam-se, de algum modo, “silenciosos executores”. Segundo Lévi-Strauss, mito e música atuam em terreno bruto, no tempo sincrônico e diacrônico, fechado em si mesmo. O prazer estético se dá nos “enlevos e tréguas, esperas inúteis e recompensadas” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 36).

A música como imagem

A conexão entre música e mito pode ter ainda como denominador comum o conceito de imagem.

Por um lado, consideramos, como Fernando Iazzetta, imagem como “tudo aquilo que representa algo, por analogia ou semelhança, por figuração” e a música como “formas imagéticas com as quais criamos vínculos de representação com as coisas que conhecemos” (IAZZETTA, 2016, p. 377). Tal ideia aparece, de outras maneiras, nas reflexões de inúmeros estudiosos, como em trabalhos de Rodolfo Caesar, que, por entender o som como imagem, considerou “aberrante redundância” a ideia de existir Museus da Imagem e do Som (CAESAR, 2013, não paginado), ou mesmo em um depoimento do pianista Glenn Gould, relatado por Jean-Jacques Nattiez, no qual afirma que a música só pode existir no pensamento enquanto imagem (NATTIEZ, 2005, p. 104).

Por outro lado, a imagem no mito subsiste tanto na narração oral – por consequência, imagens sonoras) – quanto em suas personificações em textos visuais, seja em máscaras e alegorias, seja em apropriações diversas, como no caso da pintura de Poussin anteriormente citada e outras tantas. É

inegável que a evocação de algum mito, qualquer que seja sua origem – grega, africana, nórdica, ameríndia... –, nos chega, com muita frequência, por via de imagens diretamente visuais, como corrobora qualquer estudo da história da arte ocidental.

No intento desta seção de trazer a música como imagem, é oportuno também pensar na noção de “forma”, termo há muito incorporado no glossário musical, que evoca, de um modo particular, a ideia de imagem. Em música como no mito, a busca pelo entendimento da forma – como na relação entre as partes e o todo, ou seja, seu funcionamento em sua unidade – é sempre projetiva, de universalidade hipotética, tensionando o princípio cartesiano do movimento do simples ao complexo, como nos mostrou Lévi-Strauss.

O entendimento do senso comum sobre imagem – algo que se liga aos olhos – e sons – estes ligados ao sentido da audição – somente nos instruem sobre o que John Dewey chamou de “tentáculos” por meio dos quais tocamos o mundo (DEWEY, 2010, p. 350)⁸. Os órgãos dos sentidos seriam instrumentos de excitação corporal a partir dos quais todo o corpo irá reagir⁹.

Há, em um primeiro momento, dinâmicas próprias das imagens visuais e sonoras, no que tange suas relações com o tempo e com o espaço. Se tomarmos como referência as reflexões de Lévi-Strauss, no prefácio de *O cru e o cozido*, as imagens sonoras – tanto na música quanto no mito – têm sua temporalidade narrativa imediata varrida pelo tempo interno, neuropsíquico (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 35). Podemos dizer que se impõe, de algum modo, um tempo de imagem, ou, por que não, uma temporalidade de uma representação interna.

Por outro lado, a imagem visual convoca, em sua aparente inércia, um movimento interior, regido pela descoberta das relações internas da imagem visual em questão, por exemplo, na tela de Poussin. Relações entre o específico e o todo, a figura e o fundo, os diferentes ritmos das formas e das cores, tudo isso concorre para a constituição de uma dinâmica narrativa na/da recepção.

Imagens visuais e sonoras lidam, sim, de maneiras particulares com tempo e espaço¹⁰. Porém, é possível evocar algum tipo de isomorfismo – ou de relação de simetria – em suas recepções. O “linear” narrativo dos sons musicais se converte em uma temporalidade imagética de representação musical, enquanto pensamento e memória, com alguma vocação estática. Já a imagem fixa

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

de uma pintura é rapidamente convertida em alguma forma particular de narração, na medida em que relações entre elementos vão se construindo e ritmos internos vão se impondo. Há, logo, direções perceptivas invertidas, mas tendo por núcleo central um entendimento de imagem como representação interna de experiências estéticas.

Quando o tempo se torna espaço

A história das artes é, de algum modo, uma história das relações entre tempo, espaço, matérias e técnicas nas modalidades artísticas, das mais remotas às contemporâneas. Tempo e espaço, aliás, são matérias-primas dos artistas, “tecidos” sobre os quais eles imprimem sua produção¹¹. Noções de ritmo, movimento e composição, por exemplo, como instâncias estéticas e poéticas, permeiam frequentemente os discursos sobre arte, sejam elas sonoras, visuais, do corpo.

A música, em primeira instância, pode moldar nossas vivências temporais, pelo fato de agir muito fortemente nos nossos tempos psicológicos, como Lévi-Strauss percebeu. Não é difícil notar que a experiência musical, em seu jogo entre memórias e expectativas, é hábil em nos desvincular do tempo cronológico, ainda que, de modo paradoxal, a ele se submeta inexoravelmente.

Em última instância, no contexto da música ocidental, esta aptidão para atuar em nossos tempos internos pode se mostrar ainda mais radical.

Costuma-se atribuir a Claude Debussy (1862-1918), com suas novidades melódicas e harmônicas, um importante papel na ruptura da linearidade do discurso musical, isto é, da música como afirmação de uma sintaxe pautada pela hierarquia tonal, passível a analogias com o discurso verbal. André Boucourechliev (1998) chama de “revolução sutil”, título de seu livro, tal ruptura musical feita pelo compositor francês¹². Na medida em que se suspende uma série de expectativas – atendidas ou frustradas – relativas ao discurso musical tonal – que pode ser caracterizado como um jogo sintático particular de construção de melodias e harmonias, historicamente estabelecido –, tendemos a voltar a atenção ao próprio som e à experiência do tempo presente: um predomínio, ainda que passageiro, da vivência do som sobre a vivência do discurso dos sons. Por analogia, o

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

som “paralisado”, no tempo presente, pode se aproximar da experiência da imagem visual, como se a música, com a “suspensão” narrativa, se mostrasse em sua totalidade, como o faz uma pintura à óleo.

A experiência primordial com o próprio som se adere – ou, de algum modo, se impõe – à experiência do discurso por ele produzido. Novas e radicais possibilidades do uso do som vão se apresentando ao longo da história, como na música concreta, na espectral, na eletroacústica etc., além da chamada “arte sonora” e dos muitos diálogos estabelecidos com as artes do corpo e visuais¹³.

Importante dizer que música e artes visuais estão sempre passíveis a encontrar ressonâncias no que tange à relação com o tempo. Mesmo na música mais convencional, é possível encontrar uma “brecha” no discurso dos sons, no enfoque nas relações entre os sons, para se encantar com os sons em si, seus timbres e as maneiras como preenchem o espaço. “Paralisa-se” o tempo.

No contexto de um concerto de música eletroacústica ou em certos repertórios do que se convencionou chamar de música contemporânea, esta sensação de tempo paralisado pode ser mais comum, já que, muitas vezes, reserva-se atenção especial ao parâmetro timbre¹⁴. A experiência sensível do audível se assemelharia àquela do visual, na medida em que o som não deseja, necessariamente, nos “contar uma história”, como comentou John Cage a respeito dos “sons livres” do trânsito de Nova Iorque ouvidos de seu apartamento (JDAVIDM, 2008). Os sons “tão somente” se apresentavam. Como, em geral, o fazem obras visuais.

Tanto obras visuais quanto musicais com maior enfoque nas qualidades tímbricas do som, porém, não suprimem (nem poderiam) suprimir relações temporais. Embora percebamos de imediato a totalidade de uma pintura, o tempo logo se impõe, na medida em que nosso olhar a percorre e tecemos relações entre o todo e a parte. Algo semelhante pode se dar em música, pois, mesmo que nos “percamos” na experiência do som, as relações entre os sons seguintes também construirão nossas imagens sonoras. Trata-se, portanto, de maneiras particulares de se lidar com o tempo e não, obviamente, uma recusa deste.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

O que, em música, é sequência temporal – e que só se fazia imagem após seu desdobramento no tempo –, pode tornar-se imagem, de uma maneira mais imediata. Nesse sentido, títulos tão comuns nas obras de Debussy, evocando imagens visuais, são emblemáticos como expressão do desejo de afirmação de uma dimensão espacial em uma arte tão historicamente vinculada ao tempo linear¹⁵.

As imagens, como representações internas processadas pela percepção, seriam então termos de uma equação, não necessariamente isomórfica, que articula tempo e espaço. Artes visuais e música (ou artes sonoras) convocam, em diferentes ordenações, espaço e tempo. Ao menos em um plano idealizado, espaço pode se tornar tempo e tempo, espaço.

Os tempos-espaços da experiência

Quando se abre à perspectiva da arte como jogo – um equacionamento – entre tempo(s) e espaço(s) e se insere neste jogo/equação uma noção ampliada de imagem – bem além de sua dimensão visual –, nos parece válido trazer para este texto as noções de tempo-espaço lisos e estriados, trazidas por Pierre Boulez, em seu livro *Penser la musique aujourd'hui* (1963), mais tarde desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mille Plateaux* (1980). Ainda que não seja nosso objetivo um aprofundamento nestas noções, tão férteis, julgamos que elas podem nos auxiliar como instrumentos de observação da canção nas seções que se seguem¹⁶.

Bem resumidamente, entende-se como “liso” aquele espaço-tempo no qual não se encontra referências claras para se apegar – “o olho não encontra nenhuma referência à qual se prender” (BOULEZ, 1963, p. 100). O espaço liso “é aquele que subentende a operação de preencher sem contar”. O que acontece nesse espaço “é sempre uma *mise-en-forme*, uma *poiesis* da forma” (FERRAZ, 2011, não paginado). Já o estriado “pressupõe a operação de contar para preencher”. Busca-se marcar a forma: “tornar a forma clara” (FERRAZ, 2011, não paginado). “Deste modo todo elemento incorporado à forma virá como marcador desta forma, ganhando significado sempre relacionado à forma. É isto que algumas leituras musicais compreendem por significado musical: a forma, ou a estrutura, é o significado” (FERRAZ, 2011, não paginado).

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Sobre esta caracterização de espaços-tempos lisos e estriados, Valéria Muelas Bonafé (2016, p. 48-52) observa que Boulez se serve frequentemente do termo “superfície [*surface*]”. E, como analogia visual para o entendimento das superfícies lisas e estriadas, ela menciona a Rocinha, populosa comunidade do Rio de Janeiro, e o deserto do Saara, que se distribui por 11 países africanos. A Rocinha é densamente estriada. Embora com uma “rítmica” extremamente complexa – como quando se observa em uma fotografia aérea –, ela está repleta de referências visuais. Já no meio do Saara, seria muito improvável um deslocamento sem auxílio de aparelhos. “A Rocinha e o Saara ocupariam assim polos opostos de um tempo liso, ou, se se quiser, polos opostos de um tempo estriado” (BONAFÉ, 2016, p. 51).

Silvio Ferraz observa que liso e estriado não são absolutos e abrem-se permanentemente a paradoxos. “Um espaço infinitamente estriado constitui-se em espaço liso. Um espaço liso de longa permanência é uma estria face a um outro espaço que lhe seja sucessivo” (FERRAZ, 2011, não paginado).

No que concerne o universo musical, pode-se dizer – ainda que se corra o risco de parecer simplista – que toda música encontra alguma abertura à experiência dos espaços lisos ou estriados, em função de como e de que referências se estabelecem na recepção¹⁷.

Na esquina do tempo

A partir de agora, voltaremos nossa atenção à canção a ser estudada, com a finalidade de entender suas particularidades na relação com o tempo ou, dito de maneira mais específica, compreender possibilidades de vivências temporais particulares. Tratar-se-á, de algum modo, de um exercício fenomenológico da canção, na medida em que se centraliza um fenômeno musical específico e suas implicações na experiência subjetiva. No entanto, dirigindo-nos ao fenômeno canção, sob uma perspectiva do campo das artes, não nos furtaremos de algumas observações sobre a estrutura composicional da canção, o que, em análise musical, chama-se consensualmente de “forma musical”¹⁸.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Entendemos a canção aqui conforme Luiz Tatit a apresenta, com características muito próprias do campo musical: “junção de sequência melódica com as unidades linguísticas” (TATIT, 1995, p. 9). O sentido da palavra tende a nos “empurrar” para um lugar no qual a semântica verbal, com natureza comunicacional, dialoga com os significados da música, estes muito mais associados ao jogo dos afetos que à frequente aspiração de objetividade do discurso verbal. Uma sintaxe particular ordena palavras buscando alguma forma de conciliação no interior da métrica musical, mais comumente, binária, ternária ou quaternária.

A canção popular brasileira – entendida bem genericamente como aquela que se dirige e é acessível a um amplo público – ampara-se, comumente, na afirmação de estrutura rítmico-métrica pela qual o ouvinte se orienta. Ainda que haja exceções, na maior parte das canções, sobretudo aquelas muito veiculadas comercialmente, afirma-se uma ocupação estriada do espaço sonoro pelo viés da métrica musical¹⁹.

Na canção popular – ainda em seu sentido mais usual –, parece não ser permitida uma ruptura radical com as estrias de seu tecido. Caracterizamos aqui como ruptura a inserção de um tempo-espaço liso, um momento musical no qual não há clara referência auditiva, nem pulso, nem elementos sonoros que nos permitam “navegar” – percorremos o Saara, sem instrumentos de orientação²⁰. O elo com a fruição prazerosa, com a dança com tempos delimitados e todo deleite que da canção costuma se esperar tendem a não admitir quebras de expectativas para além daquelas que já lhe são próprias – afinal, o cumprimento ou não de expectativas costuma ser parte constitutiva da arte. A não admissão, por parte do público, de cisões drásticas, a propósito, não é exclusividade da canção popular. Não nos parece arriscado afirmar que a grande parte dos ouvintes da música de concerto também não é afeita à insubordinação do tradicional discurso dos sons, isto é, de acontecimentos musicais inscritos em uma hierarquia métrica de tempos fortes e fracos. Por isso, entre outros fatores, claro, há certa resistência a obras contemporâneas que desafiam a narrativa mais usual, nos principais teatros e instituições de divulgação da chamada música de concerto.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Mas a canção, como um bom número de ensaístas, teóricos, pesquisadores há muito demonstram, pode comportar, em sua arquitetura, surpreendentes possibilidades criativas²¹. E, mesmo que as “estrias” se imponham no espaço sonoro, o cancionista, como um “equilibrista” (TATIT, 1995, p. 9), encontra lugares para subversões temporais-espaciais.

(...)
Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
(...)
Trecho da canção “Oração ao tempo” (Caetano Veloso, no álbum *Cinema Transcendental*, 1979).

O cancionista e/ou o intérprete nos convida(m) a percorrer esses caminhos desconhecidos, pontuados por espécies de “armadilhas” cativantes: expectativas que encontram sua potência justamente sendo frustradas.

Na impossibilidade de elaborar tipologias que deem conta dos inúmeros modos de se lidar com o tempo na canção, nos contentamos em voltar um olhar atento a apenas uma canção: “Clube da Esquina nº. 2”, de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, do álbum *Angelus*, de 1993, que foi gravada primeiramente, em versão instrumental – com alguns vocalizes –, no álbum *Clube da Esquina*, de 1972.

Esta canção foi interpretada por muitos outros artistas – Nana Caymmi, em 1979, Lô Borges, em 1979, Flávio Venturini, em 1994, Vânia Bastos, em 2002, etc. Embora contenha necessariamente germes dos diferentes tempos sobre os quais dissertaremos, eles se afirmam de fato, até onde pudemos verificar, somente na versão do *Angelus*, de Milton Nascimento. Nela ocorre um diálogo – sutil, mas contundente – entre diversas temporalidades, sobre as quais falaremos abaixo.

Uma imagem da canção

Nos parece atributo primordial da música tonal, particularmente da canção popular, a elaboração de sua sintaxe, entendida como ordenação de seus elementos constitutivos de sucessão – intervalos musicais: as distâncias entre as notas em sequência, com durações temporais e pausas – e

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

concomitância/sucessão – harmonia: sequência de duas ou mais notas que soam ao mesmo tempo –, a partir de certos padrões musicais historicamente estabelecidos, inscritos em uma tradição. Desta ordenação de elementos, emergem previsibilidades e surpresas inseridas em um modelo simplificado ao qual se convencionou chamar “forma”²². Convencionou-se chamar de forma musical, portanto, as ordenações dos elementos musicais, as relações entre as partes e o todo.

A descrição da forma de uma composição musical é, muitas vezes, objeto de disputa, por revelar sempre um olhar particular. Assim, acreditamos que, em nosso caso, mais importante que apresentar uma forma “verdadeira” é delinear uma forma coerente que nos ajude a compreender como a canção se estrutura e, sobretudo, suas consequências na experiência.

Aqui, no “Clube da Esquina nº. 2”, não adentraremos às minúcias da teoria musical, pois nossa discussão se volta principalmente para os efeitos produzidos: uma fenomenologia do tempo na canção, não necessariamente endereçada a iniciados nos pentagramas e símbolos musicais. A partir da recepção da mensagem musical, buscamos uma compreensão das unidades que a constituem e, embora tenhamos optado pela apresentação de um esquema simplificado, renunciamos ao objetivismo com pretensões universais. Seguindo alguns preceitos analíticos de Nicolas Ruwet (1972, p. 106), gostaríamos apenas de fornecer indícios sobre a estrutura do código que confirmem nossa experiência, buscando coerência interna e simplicidade. Veremos que há, na canção interpretada por Milton Nascimento, o que Ruwet chama de “elementos paramétricos”. Estes podem ser caracterizados por uma oposição binária de tratamentos rítmicos – no caso da peça estudada, na oposição entre espaços lisos e estriados.

É interessante observar que, na análise do “Bolero” de Ravel – realizada por Lévi-Strauss, da qual se originou o método de análise utilizado por Ruwet e, posteriormente, de Nattiez – sublinha justamente a sobreposição de princípios que se compatibilizam em uma estrutura musical, particularmente das simetrias e assimetrias – da alternância entre os compassos binário e ternários. Em “Clube da Esquina nº. 2”, acreditamos haver uma compatibilização de vivências temporais, a qual procuramos apresentar ao longo deste texto. A apresentação da forma musical desta canção não toma por modelo as análises de Ruwet ou Nattiez, mas se calca em um princípio comum a elas: o da identificação das recorrências. Nossa caracterização da forma musical se restringirá a uma nomeação de seções, visando a facilitar nosso diálogo com a obra²³.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

CLUBE DA ESQUINA nº. 2	
	B (instrumental)
Porque se chamava <u>moço</u> Também se chamava <u>estrada</u> Viagem de <u>ventania</u> Nem se lembra se <u>olhou</u> pra trás Ao <u>primeiro</u> passo, aço, aço ²⁴ Aço, aço, aço, aço, aço, aço...	A (canto) Dividida em dois agrupamentos (primeiros três versos com efeito suspensivo, três seguintes resolutivas ²⁵).
Porque se chamavam homens Também se chamavam sonhos E sonhos não envelhecem Em meio a tantos gases lacrimogênicos Ficam calmos, calmos Calmos, calmos, calmos...	A' (canto) Similar ao A, porém com prolongamento melódico de vocalize (canto sem palavras) que prepara a seção B.
E lá se vai mais um dia	B (canto)
E basta contar compasso E basta contar consigo Que a chama não tem pavio De tudo se faz canção E o coração na curva De um rio, rio, rio, rio, rio...	A' (canto)
E lá se vai mais um dia...	B (canto)
	C (solo instrumental + vocalize)
E lá se vai mais um dia...	B (canto)
E o rio de asfalto e gente Entorna pelas ladeiras	A' (canto)

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Entope o meio-fio Esquina mais de um milhão Quero ver então a gente, gente Gente, gente, gente, gente, gente...	
E lá se vai...	B' (coda: canto + vocalize)

Tabela 1. Proposta de divisão de seções da canção “Clube da Esquina nº. 2”, de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. Fonte: Elaborada pelo autor.

Confluência dos tempos

Uma breve descrição de uma vivência temporal da canção se faz, portanto, necessária, a fim de possibilitar um aprofundamento das reflexões e a construção de analogias de algum interesse. Trata-se de um relato comportando um sentido de ordem de acontecimentos, ao mesmo tempo que de diferentes experiências de tempo que a canção pode proporcionar.

A canção se inicia com um prenúncio instrumental da seção B, que também poderíamos chamar de refrão, por gerar uma espécie de identidade melódica característica na canção por sua recorrência em intervalos mais ou menos irregulares. Neste trecho, o tempo só se revela estriado – inscrito em uma moldura métrica – quando nos atentamos às proporções das durações e a sua regularidade. Ou seja, após alguma racionalização. Na experiência primeira, cada nota parece ser colocada como um “tijolo” único, em que seu valor melódico se sobrepõe ao seu lugar hierárquico no que se chama compasso, ou mais do que isso, suspende a contagem, instaura um espaço musical liso. A contagem do tempo – de ciclos de quatro tempos – não surge espontaneamente como em uma música dançante ritmada e, quando realizada, tende a “sacrificar” a magia desse tempo, paradoxalmente explícito e suspenso. Isso fica ainda mais claro quando Milton canta esse refrão (E / lá se vai / mais um dia). De algum modo, o refrão trava a fluência métrica do tecido estriado que tenta se impor: ao valor melódico das notas, junta-se o significado da palavra, seu som e, o que em nossa percepção pareceu o mais impactante, a realização musical característica do intérprete. Milton

“atrasa” voluntariamente os ataques das notas e esse gesto musical coloca em evidência o timbre e a palavra do seu canto, produzindo uma sensação de “flutuação” temporal: afirma o tempo cíclico o negando, paradoxalmente.

Na seção A – que poderíamos chamar de estrofe –, o ciclo do tempo está lá, cristalino, quaternário, como os quatro dançarinos da tela de Poussin. O encanto vem das síncopes – deslocamentos rítmicos – que, desde os primeiros maxixes, são consideradas como marcas da música brasileira, nosso sotaque²⁶. Embora o embalo rítmico esteja bem perceptível na sensação do pulso contínuo, poucas notas coincidem com tais pulsos – elas estão sublinhadas na primeira estrofe do quadro da seção anterior deste texto. Nos primeiros três versos, as “estrias” do espaço musical estão bem delimitadas, envoltas pelos contornos melódicos e organizadas pelos tempos dos compassos.

Parágrafo novo destina-se à segunda parte da seção A. Uma nova abordagem do tempo se dá na interpretação da canção do *Angelus*: o “passo”, que se converte em “aço”, se repete muitas vezes e ficamos “sem chão”. Ou, na terminologia bouleziana, o espaço se faz liso: o espaço musical é preenchido sem contar²⁷. Radicaliza-se a proposta poética descrita na seção B. A massa sonora que acompanha a voz de Milton somente endossa seu discurso, que, na aparência, está livre do ciclo quaternário. Livre até mesmo da passagem da biga de Apolo, do tempo linear, da esquerda à direita. Assemelha-se, dessa vez, às bolhas da criança da tela de Poussin, que flutuam não se sabe em que direção. A experiência do som, temporariamente, se impõe à narrativa sonora.

Na mesma estrutura, mas com outro *ethos* – estrategicamente contrastante com o “aço” da primeira estrofe – estão as palavras “calmos” e “rio” que, repetidas à exaustão, nos fazem perder de vista a métrica nas outras estrofes. E a dança se desprende do compasso.

Chamamos aqui de seção C o solo do violão junto aos vocalizes que, apesar de se manter a base harmônica, isto é, o mesmo conjunto de notas que acompanham o canto, traz uma melodia dissonante. O contraste melódico, no entanto, ampara-se no tempo cíclico linear dos cinco primeiros versos da seção A.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Em um pequeno exercício de compreensão dos tempos na experiência do “Clube da Esquina nº. 2”, notamos, portanto, ao menos três tratamentos, prenhes, evidentemente, de diferentes camadas experienciais: um tempo sutilmente linear e distanciado dos ciclos quaternários, tão usuais – seções B; um tempo dançante, sincopado, fortemente vinculado a esses ciclos – seções A, cinco primeiros versos, e seção C; e, por fim, um tempo radicalmente livre, no qual o evento sonoro se inscreve em nós como uma “*mise-en-forme*, uma *poiesis* da forma”. Não se sabe ao certo onde começa – pois vem como transição do tempo anterior –, nem onde acaba.

A canção como máquina de suprimir o tempo

A escolha da gravação de Milton Nascimento do “Clube da Esquina nº. 2” (1993) é, em uma analogia às observações de Lévi-Strauss anteriormente comentadas, a escolha de um “relato” particular. Nos parece que a existência ideal de uma canção, como imagem/pensamento, encontra-se em um lugar absoluto: como uma imagem, compartilhada entre o criador e seu público. Portanto, uma imagem que se reconfigura continuamente. Assim como o mito e seu relato, a canção ganha sua existência na materialidade de sua execução. Logo, as diversas gravações dessa mesma canção, mesmo contradizendo nossa breve análise das dimensões temporais da versão do *Angelus*, comportam suas próprias verdades, na relatividade intrínseca à canção em sua dimensão absoluta, na singularidade de um objeto artístico.

Na versão da canção estudada, percebemos as dimensões temporais trazidas por Milton como poderosas metáforas que, como na mitologia, constroem e desconstroem modalidades temporais.

Como observou Jean-Jacques Nattiez na “Abertura” do *Cru e o Cozido*, de Lévi-Strauss, a homologia mito-música se estabelece sobretudo no âmbito da estesia, ou seja, na experiência perceptiva do leitor-ouvinte (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 102).

O canto de Milton em “Clube da Esquina nº. 2” se torna, de algum modo, espaço, na medida em que amplia possibilidades poéticas normalmente calcadas na recorrência dos pulsos. Torna-se imagem enquanto representação mental do significado das palavras, mas também na materialidade

dade do som, nos momentos em que a voz rompe com a métrica quaternária da canção, nos últimos versos das seções A. As palavras “aço”, “calmos” e “rio” do *Angelus* suspendem o tempo, transformam a experiência.

Por fim, mais uma analogia. Como na tela de Poussin, coexistem diferentes representações poéticas do tempo. O tempo cíclico dos dançarinos, o linear de Apolo, o imprevisível das bolhas, o gravitacional da ampulheta, o alado de Saturno, o simultâneo de Janus e qualquer outra leitura sobre o tempo parece aberta a paralelismos com a canção de Milton, Lô Borges e Márcio Borges, no *Angelus*, tamanha a força da performance do cantor mineiro.

Uma canção popular, portanto, pode potencializar a vivência de toda uma variedade de tempos e espaços, passíveis de metaforizar experiências das mais diversas, sem se restringir àquelas atribuídas à música, como arte do tempo. A música como imagem e espaço afirma a abrangência das artes e dos sentidos, para além de suas supostas fronteiras.

Uma canção que se abre à diversidade de tempos ou discursos musicais, abre-se também à construção de novos espaços ou imagens sonoras de outros gêneros. Uma canção pode fomentar uma espécie de transgressão do discurso musical e, de alguma forma, revelar aquilo que Agnus Valente chamou de “hibridação intersensorial” (2015), na medida em que os processos de semiose, transformação de signos em signos, comportam signos de naturezas diversas e destinados a mais de um sentido.

A fim de situar, ainda mais, a canção estudada na perspectiva da arte contemporânea, pensamos no que Umberto Eco chamou de “multidirecionalidade interpretativa” (ECO, 2016, p. 154). O autor/cantor abre sua canção, no que se refere ao tempo, a novas possibilidades perceptivas. Subverte a linearidade narrativa da canção, assim como o artista visual moderno e contemporâneo rompe com a tendência da arte figurativa de direcionar o olhar do espectador a um certo roteiro de entendimento.

A canção – para além da ontológica tensão sígnica desencadeada pelo contato entre a palavra e a melodia – pode comportar importantes possibilidades de subversão de fronteiras disciplinares, poéticas, perceptivas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *L'Art et les arts*. In: LAXEROIS, Jean; SZENDY, Peter. **De la différence des arts**. Paris: L'Harmattan, 1997.
- ASSIS RIBEIRO, Nariá. **Ritmo não-pulsante**: ausência de sensação de pulsação no repertório do século XX. 2017. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BONAFÉ, Valéria Muelas. **A casa e a represa, a sorte e o corte ou**: A composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et beaux-arts**. Paris: Minerve, 1999.
- BOUCOURECHLIEV, André. **Debussy**: la revolution subtile. Paris: Fayard, 1998.
- BOULEZ, Pierre. **Penser la musique aujourd'hui**. Paris: Gallimard, 1963.
- BOULEZ, Pierre. **Le Pays fertile**: Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989.
- CARTER, Elliot. **La musique et l'écran du temps**. Tradução de Vincent Barras. Genebra: Éditions Contrechamps, 1998.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- CAESAR, Rodolfo. A escuta como objeto de pesquisa. **Opus**: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), São Paulo, ano 8, n. 7, p. 34-44, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/12192571/A_escuta_como_objeto_de_pesquisa. Acesso em: 9 jan. 2023.
- CAMPESATO, Lílian. **Arte sonora**: uma metamorfose das musas. 2007. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CINEMA TRANSCEDENTAL. Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Phillips, 1979. 1 LP.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mille Plateaux**. Paris: Minuit, 1980.
- DUAS FACES: Alcione. Rio de Janeiro: Gravadora Biscoito Fino, 2012. 1 DVD.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. 5. ed. São Paulo: Record, 2016.
- FERRAZ, Sílvio. Ritornello: Tempo: Música. COLÓQUIO DELEUZE-GUATARRI, 2., 2011. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. Disponível em: http://sferraz.mus.br/palestra_deleuzeboulez/deleuze_boulez2.html. Acesso em: 22 jan. 2023.

FERRAZ, Silvio. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX. In: NASCIMENTO, Guilherme *et al.* (org.). **A música dos séculos XX e XXI**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2014. p. 86-104. (Série Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX).

GRABOCZ, Marta (dir.). **Narratologie musicale**: Topiques, théories et stratégies analytiques. Paris: Hermann, 2021.

IAZZETTA, Fernando. A Imagem que se ouve. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares**: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016. p. 376-395. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/679/o/dialogostransdisciplinares.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2023.

JDAVIDM. **John Cage about silence**. YouTube, 2008. 1 vídeo (4 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y&t=41s>. Acesso em: 17 mar. 2023.

KEHL, Maria Rita. O tempo e o cão. Fundação Perseu Abramo. **Teoria e Debate**, n. 68. 2006. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/colunas/o-tempo-e-o-cao/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. (Mitológicas, 1).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

MULHER DO FIM DO MUNDO. Elza Soares. Prod. Guilherme Kastrup. São Paulo: Gravadora Circus, 2015. 1 CD.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu**: ensaios de Semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **La musique, les images et les mots**. Montréal: Fides, 2010.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos em iconologia**: temas humanísticos da arte do renascimento. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.

PAREYSON, Luigi. **Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RUWET, Nicolas. **Langage, musique, poésie**. Paris: Seuil, 1972.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2001.

SERRES, Michel. **Musique**. Paris: Éditions Le Pommier, 2011.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, E.; LANDIM, P. C.; LEOTE, R. S. (org.). **Arte-ciência**: processos criativos [online]. São Paulo: Editora UNESP: Cultura Acadêmica, 2015. p. 11-28. (Coleção Desafios Contemporâneos). Disponível em: <http://books.scielo.org/id/jhfsj/pdf/fiorin-9788579836244-02.pdf>. Acessado em: 1 fev. 2018.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TATIT, Luis. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

WALLECE COLLECTION. **A Dance to the Music of Time**. Disponível em:

[https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65042&viewType=detailView)

[service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65042&viewType=detailView](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65042&viewType=detailView). Acesso em: 3 fev. 2023.

PÓS:

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

339

NOTAS

1 Autores como Silvio Ferraz (2011, 2014), Eduardo Seincman (2001), Michel Serres (2011) e Jean-Jacques Nattiez (2005, 2010), por exemplo, têm certo número de investigações sobre o tempo musical e suas consequências na experiência sensível.

2 Os limites entre as artes, conforme também observou Ariano Suassuna (2008), variam historicamente no ritmo dos olhares de quem os propôs, ou, melhor dizendo, em função dos critérios estabelecidos. Relação com movimento (Aristóteles), com o prazer (Agostinho), com grau de materialidade (Friedrich W. J. Schelling), com espaço e tempo (Max Dessoir), de acordo com as qualidades sensíveis das matérias com as quais se trabalha, os *qualia* (Étienne Souriau), são alguns dos critérios usados para se classificar e, muitas vezes, hierarquizar as modalidades artísticas.

3 Pensamos nas esculturas de Alexander Calder (ou, mais tarde, de Jean Tinguely), nos timbres da música de Claude Debussy (em Anton Weber ou na música concreta) e no cubismo da segunda década do século XX (Pablo Picasso e George Braque). No texto “A arte e as artes” (“L’Art et les arts”) (1997), Theodor Adorno se dirige particularmente a essas transformações técnicas e materiais da arte da primeira metade do século XX, bem como a uma certa dissolução de fronteiras entre as artes.

4 Além dos autores citados em nossa primeira nota, podemos ainda mencionar Marta Grabocz (2021), André Boucourechliev (1998), Elliot Carter (1998) e Pierre Boulez (1963) como autores muito presentes no âmbito acadêmico e que estabelecem diálogos sobretudo com a música de concerto ou contemporânea.

5 O gênero *vanitas* foi muito comum entre os séculos XVI e XVIII, tendo seu ápice no século XVII. Tratava do tema da vaidade (do latim, *vanitas*), com inspiração bíblica, do livro do Eclesiastes (cap. 1, versículo 2): “Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade” (PANOFSKY, 1995, p. 34).

6 Remete à sentença latina *homo bulla est*, o homem como bolha, metáfora da transitoriedade da vida, sobretudo nas pinturas holandesas do século XVII.

7 Haveria, para ele, universais estreitamente ligados à dimensão da natureza biológica. Isso nos remete à construção de modelos, estruturas, para se entender o funcionamento de relações, o chamado estruturalismo, que pode ser objeto de muitas críticas. Neste texto, no entanto, não nos interessam os desdobramentos futuros das teorias de Lévi-Strauss. O pensamento estruturalista com fins de chegar a modelos passíveis de generalização não terá aqui importante impacto.

8 Esta citação provém de um capítulo intitulado “Substância Comum das Artes”, do livro *A arte como experiência*.

9 Nos apoiamos na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, que comporta o entendimento da sinestesia como constitutiva de toda a percepção. “A percepção sinestésica é a regra e, se nós não a percebemos, é porque o saber científico desloca a experiência e nós desaprendemos a ver, ouvir e, em geral, sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo, tal qual concebe o físico, aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 275, tradução livre do autor). No original: “La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c’est parce que le savoir scientifique déplace l’expérience et que nous avons désappris de voir, d’entendre et, en général, de sentir”.

10 Há todo um histórico de discussões de artistas e teóricos em torno das peculiaridades das dimensões de tempo e de espaço na distinção entre as artes. No século XX, pensamos, por exemplo, em Paul Klee (2001), que, em alguns ensaios, discorre sobre a convergência das temporalidades visuais e musicais, e em Pierre Boulez (1989), que analisa a dinâmica temporal de apreciação de pinturas, comparando com poéticas e recepções musicais.

11 A relação entre “tecido” e tempo nos remete a um discurso de Antônio Cândido, no qual defende o tempo como “tecido da vida”, como pertencente aos afetos, em detrimento da “monstruosidade” do tempo como dinheiro. O tempo evocado por Cândido como tecido da vida seria, de algum modo, próximo ao tempo musical, tempo elástico, que conduz e é conduzido pelo jogo dos afetos (KEHL, 2006, não paginado).

12 No *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1894), Debussy, embora se utilize de acordes não tão distantes do léxico tonal, subverte uma lógica melódico-harmônica há muito predominante na música ocidental. A obra suspende (ou, ao menos, embaralha) uma relação de expectativas regida pela hierarquia das notas das escalas tonais e modais. De algum modo, “suspende” o tempo.

13 Lílian Campesato caracteriza a arte sonora (*sound art*) pelo “intercâmbio entre as artes, mesclando música, artes plásticas e arquitetura” (CAMPESATO, 2006, p. 6). Ao longo de sua pesquisa, a autora enumera três referências que historicamente se relacionam à criação de trabalhos de arte sonora: *Installation Art*, a *Performance Art* e a Música Eletroacústica (CAMPESATO, 2006, p. 27).

NOTAS

14 Obviamente que na música tonal mais convencional também há uma preocupação com o timbre. No entanto, ela está frequentemente submetida à sintaxe, às relações entre as notas e à construção de frases musicais.

15 *La mer, Reflets dans l'eau, Voiles* e *La fille aux cheveux de lin* são exemplos dos muitos títulos de obras de Debussy que evocam imagens.

16 Importantes contribuições foram dadas no que se refere à exploração dos conceitos de liso e estriados, por autores como Gérard Grisey e Robert Morris, por exemplo. No entanto, para os fins deste texto, nos atemos à conceituação inicial de Boulez e alguns de seus comentadores.

17 Encontramos, na dissertação de mestrado de Nariá Assis Ribeiro (2017), um significativo número de exemplos musicais do que a autora chamou de “ritmos não-pulsantes”: maneiras particulares de abolir ou encobrir a sensação de pulsação. Esta aparente ausência de pulso pode ser entendida, de alguma forma, como um esvaziamento de estrias do tecido musical e, portanto, uma afirmação, por vezes temporária, da superfície lisa musical. Entre muitos exemplos, a autora cita: o início do *Quarteto de cordas* op. 59, n. 3, de Beethoven, no qual não há clareza na sensação de pulsação; o ritmo “flutuante” de *Voiles*, de Debussy; a ausência de pulso perceptível em *Zeitmaße* para cinco instrumentos de sopro, de Stockhausen; e as ligaduras, o som “borrado”, as fermatas e trêmolos de *Miragem*, de Marisa Rezende.

18 Não se trata, porém, de uma abordagem estruturalista, já que não pretendemos ampliar o escopo de nossas conclusões para além da peça observada.

19 Como exceções, pensamos em canções, ou seções de canções, mais declamadas e que se descolam da métrica musical tradicional. É o caso de “Coração do Mar” (Poema de Oswald de Andrade, musicado por José Miguel Wisnik), gravada por Elza Soares (2020), e da introdução de “Evolução”, de José Cavalcante de Albuquerque, gravada por Alcione e Lenine no DVD *Duas Faces* (2012). Alguns cantos de religiões afro-brasileiras e canções de povos originários, quando consideradas como canções populares, também poderiam ilustrar esse elenco de exceções, nas quais as estrias do espaço sonoro se afirmam predominantemente nas palavras, rompendo com a expectativa de uma inserção na métrica geral da música.

20 Parte do repertório de música de concerto contemporânea incorpora essas possibilidades de ruptura com as estrias comuns do espaço sonoro. Pensamos, por exemplo, no próprio Pierre Boulez, no seu “*Marteau sans Maître*” (1955), em peças de Gyorgy Ligeti, como *Volumina* (1962) e *Atmosphères* (1961) e nas *Cartas Celestes* (1943-2010), de Antonio de Almeida Prado.

21 Além de Tatit (1995), podemos ainda mencionar José Miguel Wisnik, Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammi e Paulo da Costa e Silva como autores contemporâneos que dedicaram parte de sua produção para refletir sobre canção.

22 No caso da canção, entendida como texto verbal ordenado com fins estéticos, como música, o texto interfere na/constrói a forma musical. Por isso, as poéticas da canção variarão enormemente de acordo com o lugar do texto no processo composicional (anterior, posterior ou concomitante à concepção da melodia da canção).

23 Como dissemos na nota 18, não se trata de um exercício de análise estruturalista, com vistas de buscar padrões aplicáveis a outras circunstâncias. Embora parte de nossas reflexões provenha de Lévi-Strauss, nossas seções finais voltam-se sobretudo a descrições de experiências de cunho subjetivo e a construção de analogias com considerações gerais de Lévi-Strauss sobre a capacidade da música em agir sobre o tempo, bem como com a tela de Poussin, apresentada no início deste texto.

24 A razão das sílabas sublinhadas será melhor compreendida adiante.

25 Efeitos de suspensão e resolução são muito frequentes nas canções populares e na música tonal como um todo. Dizem respeito ao jogo de expectativas elaborado pelos compositores, produzido por hierarquias entre notas das escalas musicais, na qual certas notas “chamam” a outras (produzindo efeitos de suspensão) e outras se “bastam”. Tais lógicas internas ou tendências se afirmaram ao longo dos séculos de tradição da música ocidental hegemônica. Nota-se que os efeitos de suspensão/resolução se constituem de diferentes formas, por exemplo, baseado no jogo de hierarquias harmônicas ou nas inflexões da linha melódica do canto. Em “Clube da Esquina n.º. 2”, suspensões harmônicas, com duração, por vezes, de muitos compassos, conciliam-se, alternam-se ou mesmo se chocam com as inflexões melódicas (como é o caso dos versos com as palavras “aço” e “calmos”, que comportam uma ambiguidade entre resolução e suspensão).

NOTAS

26 Há muitos tipos de síncopes: em alguns, como é o caso dos maxixes, o deslocamento se dá com maior rigidez, no interior da pulsação dançante. Em outros casos, esse deslocamento se dá de maneira fluida, como em canções de jazz ou de bossa-nova, por exemplo. Em uma síncope musical, dá-se um efeito de antecipação ou adiamento de onde se espera um acento rítmico.

27 Em uma visão mais pragmática, poderíamos considerar que a contagem se torna muito complexa. No entanto, uma reflexão sobre a contagem só se daria em um segundo momento, após exercício de racionalização. Em uma abordagem fenomenológica, como a que se pretende fazer, a descrição da experiência primeira é priorizada.