

## Os conceitos de tempo, duração e ritmo de Bergson na música popular brasileira: uma análise da canção *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso

Herom Vargas (Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil)

heromvargas50@gmail.com

Regina Rossetti (Universidade Municipal São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, São Paulo, Brasil)

rossetti.regina@uol.com.br

**Resumo:** O objetivo deste artigo é discutir e aplicar a um estudo sobre a música popular brasileira os conceitos sobre tempo, duração e ritmo do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), tendo como base a relação intrincada entre melodia, arranjo musical, letra e performance que integra a canção popular. A canção popular será tratada enquanto objeto complexo composto pelas relações entre música, letra e performance. Para este propósito, desenvolvemos os conceitos sobre tempo, duração e ritmo do filósofo e analisamos, a partir dessas referências, a canção *Oração ao tempo*, do compositor brasileiro Caetano Veloso, segunda faixa de seu álbum *Cinema Transcendental* (Philips/PolyGram), lançado em 1979. Como resultado, a noção de tempo é percebida como fluxo e como origem da empatia que a canção provoca no ouvinte. **Palavras-chave:** Tempo; Duração; Ritmo; Henri Bergson; *Oração ao tempo*; Caetano Veloso.

The Bergsonian concepts of time, duration and rhythm in the Brazilian popular music: an analysis of the song *Oração ao tempo*, by Caetano Veloso

**Abstract:** The aim of this article is to discuss and apply to the studies on Brazilian popular music the concepts about time, duration and rhythm of the French philosopher Henri Bergson (1859-1941), based on the intricate relationship among melody, musical arrangement, lyrics and performance that integrates popular song. The popular song will be considered as a complex object composed of the relationships between music, lyrics and performance. For this purpose, we develop the philosopher's concepts of time, duration and rhythm, and analyze, with these references, the song *Oração ao tempo* (*Prayer to the time*), by the Brazilian composer Caetano Veloso, 2<sup>nd</sup> track on his album *Cinema Transcendental* (Philips/PolyGram), released in 1979. As a result, the notion of time is perceived as flow and as origin of the empathy that the song causes in the listener.

**Keywords:** Time; Duration; Rhythm; Henri Bergson; *Oração ao tempo*; Caetano Veloso.

### Introdução

O tempo, principal tema do pensamento do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) presente no conjunto de sua obra, é compreendido como duração psicológica no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (2008), como tempo criador em *A evolução criadora* (2005a) e como memória ontológica em *Matéria e memória* (2010). O filósofo define tempo como duração, isto é, o movimento constante e contínuo de mudanças, e “considera a duração como a própria substância da realidade” (BERGSON, 2005a, p. 269). A duração encontra-se por toda parte, do espírito à matéria, do eu ao universo. Tudo dura, muda, transforma-se constantemente. O real é um fluxo contínuo de mudanças, um movimento indivisível e substancial, imanente a si mesmo numa duração que se prolonga sem fim. O tempo constitui a própria essência da realidade.

Dada sua natureza temporal, a música é eleita por ele como a metáfora mais adequada para dar expressão a sua original visão do tempo. De acordo com Seincman, a “música é um fenômeno temporal por excelência. A temporalidade estará sempre embutida em qualquer nota ou conjunto de notas” (SEINCMAN, 2001, p. 13). Mesmo não tendo elaborado uma teoria estética musical, a música é a principal imagem, uma metáfora, empregada pelo filósofo para comunicar sua intuição do tempo e tornar visível a essência movente e con-

tínua deste. Bergson também se refere à música ao tratar da questão do ritmo da duração.

A canção como um todo – o complexo melodia, arranjo musical, letra e performance – traduz seus sentidos no tempo e na duração. A letra cantada dispõe seus fonemas na duração ao alongar ou encurtar as emissões vocais na entonação. Por sua vez, o corpo, ao executar um instrumento, entoar uma melodia pela voz ou traduzir a canção em movimento e dança, se dispõe no tempo como objeto expressivo, semiótico e cultural. Portanto, a natureza da canção, quando pensada segundo o instrumental teórico de Bergson, precisa ser tratada nas suas imbricações e traduções internas, que envolvem três linguagens básicas, ou seja, a partir do complexo cultural e semiótico que a compõe e por meio do qual ela revela seus sentidos.

Este artigo tenta construir uma aproximação mais efetiva entre o campo conceitual de Henri Bergson, ao tratar do tempo, e os estudos sobre a canção popular. Para tanto, busca desenvolver o entendimento do filósofo sobre tempo, duração e ritmo com o intuito de analisar a canção *Oração ao tempo*, do compositor brasileiro Caetano Veloso (1989), lançada no álbum *Cinema Transcendental* (Philips/PolyGram), em 1979, nos aspectos da melodia, do arranjo musical e da letra, e nas relações indiciadas com a performance.

### A música como metáfora do tempo na obra bergsoniana

Em sua obra de maior destaque, *A evolução criadora*, lançada em 1907, ao tratar da natureza do instinto, Henri Bergson (2005a) usa a música como metáfora ao explicar que a menor ou maior complicação das diversas sociedades não se deve ao maior ou menor número de elementos adicionados nelas.

Encontramo-nos antes frente a um certo *tema musical* que se teria primeiro transposto a si mesmo, por inteiro, em um certo número de tons e sobre o qual, também por inteiro, teriam sido depois executadas variações diversas, umas muito simples, e outras infinitamente engenhosas. Quanto ao tema original, ele está em toda parte e em parte alguma. É em vão que procuraríamos anotá-lo em termos de representação: na origem, sem dúvida, foi antes algo *sentido* do que *pensado*. (BERGSON, 2005a, p. 186).

Em *Matéria e memória*, publicada em 1896, Bergson fala dos vários ritmos da duração correspondentes aos seus níveis de intensidade: “em realidade, não há um ritmo único da duração; é possível imaginar muitos ritmos diferentes, os quais, mais lentos ou mais rápidos, mediriam o grau de tensão ou de relaxamento das consciências, e deste modo, fixariam seus respectivos lugares na série dos seres” (BERGSON, 2010, p. 170).

Em *O riso*, sua única obra estética levada a público, em 1899, música é associada a emoção (BERGSON, 2001). O filósofo distingue dois tipos de sociedades: uma sensível e outra intelectual. Uma é a sociedade em que tudo se estende em ressonância afetiva, composta por almas sensíveis, afinadas em unísono com a vida, interessadas por tudo o que se diz e o que se faz, que seriam pura comoção e dramaticidade, agindo com os que agem e sentindo com os que sentem. Outra, é a sociedade de puras inteligências, em que a indiferença é seu ambiente natural, de insensibilidade, de espíritos tranquilos e articulados. Na primeira, em solidariedade, é a música que une e dá sentido à dança; na segunda, seria como observar um salão de dança sem música.

Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero? Não veríamos muitas delas passarem imediatamente do grave ao divertido se as isolássemos da música de sentimento que a acompanha? (BERGSON, 2001, p. 13).

E ao se perguntar sobre qual é o objeto da arte, Bergson novamente usa a música para desenvolver a seguinte reflexão:

[...] se a realidade viesse atingir diretamente nossos sentidos e nossa consciência, se pudéssemos entrar em comunicação direta com as coisas e com nós mesmos, estou certo de que a arte seria inútil, ou antes, seríamos todos artistas, porque nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza... Ouviríamos cantar no fundo de nossas almas, como música por vezes alegre, o mais das vezes lamentosa, sempre original, a melodia ininterrupta de nossa vida interior. (BERGSON, 2001, p. 79).

Em *As duas fontes da moral e da religião*, editada em 1932, Bergson trata da emoção musical e a descreve como a coincidência entre o ouvinte e a música, a tal ponto de não se querer outra coisa senão o que a música sugere ao ser ouvida. “Somos a cada instante o que a música nos exprime, seja a alegria, a tristeza, a piedade, a simpatia” (BERGSON, 2005b, p. 33). Dando a impressão de que não apenas ele sente essa emoção, mas todos os outros também, “quando a música chora é a humanidade, é toda a natureza que chora com ela” (BERGSON, 2005b, p. 33). Mas não é a música que introduz esses sentimentos nos ouvintes, antes ela introduz os ouvintes neles mesmos, porque a vida tem ressonâncias de sentimento insuspeitadas capazes de produzir uma sinfonia nova na qual adentram. Eles entram na música para traduzi-la em movimento, em ação. A música suscita determinadas emoções que podem ser intensas e completas, embora não se agarrem a nada. Ela não causa essas emoções ao sugeri-las, nem necessita que os ouvintes as tenham sentido na vida real, porque

[...] tristeza, alegria, piedade e solidariedade são palavras que exprimem generalidades às quais é preciso se referir para traduzir o que a música faz sentir, mas a cada música nova aderem sentimentos novos, criados por essa música e nessa música, definidos e delimitados pelo próprio desenho, único em seu gênero, da melodia ou da sinfonia. (BERGSON, 2005b, p. 34).

Esses sentimentos não foram extraídos da vida pela música, mas foram criados pelo artista. O problema é que, para traduzi-los em palavras, se é obrigado a aproximá-los daquilo que mais se assemelha a eles na vida, ou seja, os sentimentos vizinhos da sensação, suscitados pela experiência vivida e estritamente ligados aos objetos que os determinaram. Tais sentimentos vividos podem atrair para si a emoção criada pela música, devem harmonizar-se com a emoção nova criada nela. O músico as juntou, “ele os introduziu, simples harmônicos doravante, num timbre cuja nota fundamental ele deu mediante verdadeira criação” (BERGSON, 2005b, p. 35). Mas tais sentimentos são novos e não se originam fora da arte. As emoções são verdadeiras invenções da arte musical e, quando comparadas às emoções próprias do artista, se mostram diferentes em suas origens, pois na origem dos sentimentos vividos por ele está o homem, e na origem da emoção nova está a criação artística. Para Bergson, criação significa antes de tudo emoção. “Mas uma emoção nova, certamente criada por alguém, ou por alguns, veio utilizar assim algo de comparável ao timbre original de um novo instrumento [...]. A nota fundamental assim introduzida poderia ter sido outra e outro teria sido o timbre” (BERGSON, 2005b, p. 34).

A obra bergsoniana em que o tema da música aparece com maior incidência é o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, escrito em 1888. Neste seu primeiro livro, Bergson (2008) expõe seu entendimento de duração psicológica e usa a música como metáfora para sugerir a ideia de tempo interno. Leopoldo e Silva, fundamentado em Bergson, considera que “a melhor metáfora da duração seja a música. Ao longo da obra bergsoniana, os apelos ao exemplo musical são frequentes, sendo que os mais sugestivos encontram-se

nos *Données Immédiates*” (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 311). A continuidade própria da melodia, como um movimento progressivo e qualitativo da totalidade musical, se apresenta como um esquema dinâmico que bem representa a multiplicidade qualitativa da duração.

O tempo real é duração, fluxo. Quando vivido pelo eu, é uma sucessão contínua, ininterrupta e indivisível dos estados da consciência. “A duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos estados de consciência adquire quando nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores” (BERGSON, 2008, p. 72). Esses estados da consciência se organizam como uma melodia em que as notas estão fundidas num todo. As notas se sucedem e são percebidas pelo ouvinte umas nas outras. Esse conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes, se bem que distintas, não são separadas e se penetram como efeito da sua solidariedade. Se uma nota da melodia é mudada ou alongada, logo se percebe a mudança qualitativa do conjunto da frase musical. “Acaso se pode, sem desnaturá-la, encurtar a duração de uma melodia? A vida interior é exatamente essa melodia” (BERGSON, 2006, p. 13).

O filósofo compara a intensidade crescente de uma sensação não a uma nota da escala que se tornaria mais sonora, mas a uma sinfonia, em que se faria ouvir um número crescente de instrumentos (BERGSON, 2008, p. 32). A sensação é múltipla e complexa, e no interior de uma sensação específica que dá o tom às demais, a consciência discrimina uma multiplicidade de sensações outras que emanam de diferentes lugares. A pura duração do tempo é uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se penetram sem contornos precisos, sem qualquer tendência a se exteriorizarem relativamente umas às outras, pura heterogeneidade. “A sucessão dos estados por que passa não pode revestir para ele a forma de uma linha: mas as suas sensações somar-se-ão dinamicamente umas às outras e organizar-se-ão entre si como o fazem as notas sucessivas de uma melodia com que nos deixemos embalar” (BERGSON, 2008, p. 75). As notas de uma melodia fornecem a imagem preferida por Bergson quando se trata de obter a imagem da duração pura:

[...] percepcioná-las-ei uma na outra, penetrando-se e organizando-se entre si como notas de uma melodia, de maneira a formar o que chamaremos uma multiplicidade indiferenciada ou qualitativa, sem qualquer semelhança com o número: obterei assim a imagem da duração pura, mas também me terei afastado por completo da ideia de um meio homogêneo ou de uma quantidade mensurável. (BERGSON, 2008, p. 75).

A música é uma totalidade heterogênea em que cada novo arranjo na parte modifica o todo. “Mas a verdade é que cada acréscimo de excitação se organiza com as excitações precedentes, e que o conjunto produz em nós o efeito de uma frase musical que estaria prestes a acabar e se modificaria, na sua totalidade, pela adição de alguma nova nota” (BERGSON, 2008, p. 76). A duração real, cujos momentos heterogêneos se interpenetram em uma síntese qualitativa, em nós tem a forma de “uma organização gradual das nossas sensações sucessivas umas com as outras, uma unidade análoga à de uma frase melódica” (BERGSON, 2008, p. 79).

## O ritmo para Bergson

Bergson não faz um estudo sistemático do ritmo, mas no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (BERGSON, 2008) existem inúmeras passagens que falam sobre ele. No início dessa obra, ao tratar dos sentimentos estéticos, o filósofo toma como exemplo os movimentos graciosos que obedecem a um ritmo ao estarem acompanhados pela música. O ritmo e o compasso permitem ao espectador prever os movimentos do artista e o levam a acreditar que os comanda porque parece adivinhar a atitude que o artista irá tomar, como

se ele o obedecesse. Isso ocorre porque o ritmo estabelece entre o espectador e o artista uma comunicação e uma simpatia. “A regularidade do ritmo estabelece entre ele e nós uma espécie de comunicação, e os retornos periódicos do compasso são outros fios invisíveis com que fazemos actuar este títere imaginário” (BERGSON, 2008, p. 18). No sentimento gracioso há uma espécie de simpatia virtual, sempre nascente, entre o espectador, capaz de prever o próximo movimento conduzindo a marcha do tempo, e o movimento executado, cujo ritmo se tornou todo o seu pensamento e toda a sua vontade. Essa simpatia móvel é a própria essência da graça suprema.

Ao analisar o sentimento do belo, Bergson fala sobre a relevância do ritmo nas artes (BERGSON, 2008, p. 19-20). Para o filósofo, o objetivo da arte, como também da música, é adormecer as potências ativas e resistentes da nossa personalidade e nos levar a um estado de docilidade frente àquilo que nos é sugerido, momento em que o espectador/ouvinte se simpatiza com o sentimento expresso, como numa espécie de estado de hipnose.

Assim, na música, o ritmo e o compasso suspendem a circulação normal de nossas sensações e ideias fazendo oscilar a nossa atenção entre pontos fixos, e apoderam-se de nós com tal força que a imitação, ainda que infinitamente discreta, de uma voz que geme, bastará para nos encher de uma extrema tristeza. Se os sons musicais agem mais poderosamente sobre nós do que os da natureza é porque a natureza se limita a exprimir sentimentos, ao passo que a música no-los sugere. (BERGSON, 2008, p. 19).

Ao ouvir uma música, a consciência modifica o aspecto geral e qualitativo em que normalmente se encontra, e é precisamente o ritmo da música o instrumento usado para suspender aquela “circulação normal de nossas sensações” (BERGSON, 2008, p. 19). Isso ocorre porque o ritmo que se apreende nas obras de arte é algo incomum, extraordinário. Ele imprime, precisamente, uma nova qualidade aos estados de consciência, e, com isso, faz com que a movimentação das sensações circule de modo incomum. Ele capta a atenção do ouvinte e faz com que entre em simpatia com a obra de arte. Bergson pensa o ritmo como algo que imprime qualidade de movimentos aos estados de consciência, e não quantidade. Tais movimentos impressos pelo ritmo chamam e prendem a atenção justamente porque possuem aspectos qualitativos que são completamente diferentes dos movimentos de nossa vida cotidiana. Assim, o que está sendo mostrado nada mais é do que a maneira como esse instrumento – o ritmo – age na apreensão humana.

Bergson trata da multiplicidade dos estados da consciência (qualitativa) e a distingue da multiplicidade numérica (quantitativa). Na multiplicidade quantitativa, as unidades são supostamente idênticas e, ao serem adicionadas, se justapõem e se alinham em um meio homogêneo. Na multiplicidade qualitativa, se uma terceira unidade for acrescentada às outras duas, a natureza e o ritmo do conjunto se modificam, pois ela é forjada na mútua interpenetração das unidades. É graças a essa qualidade da quantidade que se forma a ideia de uma quantidade sem qualidade que a música possui. “Assim, quando ouvimos uma série de pancadas de martelo, os sons formam uma melodia indivisível enquanto sensações puras” (BERGSON, 2008, p. 87). Para o filósofo, se alterarmos o valor rítmico de uma nota qualquer de uma melodia, teremos uma nova melodia. “A diferença quantitativa no valor rítmico da nota estabelece uma diferença de natureza na totalidade do conjunto melódico, o que basta para demonstrar a multiplicidade qualitativa do devir musical” (SOCHA, 2007, p.227).

Do mesmo modo, ao ouvir o som das batidas do relógio e interrogar o que acontece, o ouvinte se dá conta de que as quatro primeiras batidas impressionaram seu ouvido e até emocionaram sua consciência, entretanto, “as sensações produzidas por cada uma delas, em vez de se justaporem, se fundiram umas com as outras de maneira a dotar o conjunto de um aspecto próprio, de maneira a fazer dele uma espécie de frase musical” (BERGSON,



2008, p. 89). Ao se referir às badaladas do relógio, Bergson (2008) considera que o ritmo se reveste de um duplo aspecto: um qualitativo e outro quantitativo. Assim, se, por um lado, as badaladas formam um conjunto, um todo e, nesse sentido, estão no tempo, são pura qualidade e não podem ser representadas simbolicamente, pois, justamente, integram de modo indiviso a duração; por outro, é possível analisar, decompor, dividir e contar as batidas. Mas agora elas já passam a possuir um aspecto quantitativo e há a possibilidade de representá-las simbolicamente num espaço homogêneo. Isso somente é possível porque “a consciência, atormentada por um desejo insaciável de distinguir, substitui o símbolo pela realidade, ou não percebe a realidade senão através do símbolo” (BERGSON, 2008, p. 90). Entretanto, basta suprimir a representação simbólica para que o conjunto retorne à sua pureza original.

Para exemplificar a confusão entre tempo e espaço, Bergson (2008) recorre à imagem de uma organização musical: ao ouvir os sons produzidos por um piano, o ouvinte imagina, inadvertidamente, poder contar as sensações auditivas produzidas nele pelos toques do pianista. Imagina os dedos do músico tocando as teclas, e, então, esta imagem espacial é projetada sobre sua duração. Ao contar os toques que imagina ver, o ouvinte se confunde e passa a contar as sensações que eles lhe causam. De fato, somente se pode contar os toques porque estão em um meio espacial e, por isso, podem ser separados uns dos outros, mas não se pode contar as sensações qualitativas no receptor porque elas estão na duração e, por se interpenetrarem mutuamente, são inseparáveis e, portanto, incontáveis. Então, para desfazer a confusão entre o espaço externo e tempo interno é necessário separar a causa física, de um lado, e, de outro, as sensações durando no espírito. Assim sendo, as notas produzidas pelo piano chegam sucessivamente à consciência, que as conserva e as organiza em uma composição musical, na qual os primeiros sons se prolongam e ainda continuam nos últimos formando um todo indiviso que chamamos de música. Assim, as notas não são contadas, mas recolhidas no tempo e conservadas na consciência, organizadas umas nas outras. Somente assim, se é capaz de ouvir a música, seguindo seu ritmo e sua unidade, na coincidência do ritmo da duração interior do ouvinte com o ritmo da música, sem confundir a sensação nele com as coisas exteriores.

Assim, por meio dessa metáfora musical, Bergson (2008) busca melhor entender a confusão que, inadvertidamente, se faz entre a sensação e sua pretensa causa física no espaço, ou seja, a confusão entre o tempo intensivo, interno e qualitativo; e o espaço extensivo, externo e quantitativo.

### **Tempo bergsoniano na música popular**

Como se pode pensar a música popular a partir desses conceitos de Henri Bergson? Aqui, vale refletir sobre a questão de como o tempo se vincula à melodia e às outras duas dimensões da canção: a letra, poema cantado em melodia, e o corpo performático, produtor de sons (vocais ou na execução dos instrumentais) ou acompanhante da música na dança.

Quanto à melodia, a noção de tempo como fluxo, como *continuum* de qualidade, parece clara na abordagem de Bergson, até porque é a metáfora fundamental pela qual ele articula seu pensamento sobre o tempo. No entanto, é importante traduzir tais ideias para os campos da letra cantada e da performance. Em ambas, as noções de ritmo, duração e tempo parecem operativas.

No caso da letra, tanto enquanto poesia como enquanto palavra cantada, esses aspectos ligados à melodia são observados. Na primeira situação, o ritmo poético, que se fundamenta na cadência e na combinação de fonemas, pode ser pensado como quantidade, ou seja, o número de sílabas que há em cada frase. Mas é como qualidade que ele encontra sua

função básica na arte poética e também no estatuto de uma letra de canção. Tal qualidade está na cadência da fala e do canto, na distribuição dos acentos tônicos que dão movimento à frase, nas assonâncias e aliteraões, no jogo lúdico de fonemas, aquilo que Ezra Pound chamava de “melopecia, na qual as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado” (POUND, 1988, p. 37). É pela estruturação rítmica na duração da linguagem, na dicção da fala ou na cadência melódica, que os ouvintes são sensibilizados, que sua atenção é captada e são acionados os estados de consciência para a fruição da canção tornada obra de arte. A continuidade da melodia fundamenta a progressão qualitativa da música a envolver a audiência. Tanto o ritmo poético quanto o melódico estendem a letra na duração, fazem do tempo não mais aquele quantificado pelo relógio ou pela divisão de notas no compasso, mas o esgarçam no fluxo.

Se o tempo estabelece a simpatia entre obra musical e ouvinte, o ritmo ganha papel fundamental sobre os mecanismos de reconhecimento e de fruição estética. Sua regularidade e os retornos do compasso, na sua relação com o ritmo da performance, servem de fios a religar constantemente música e audiência. Não é à toa que esse é um dos mais importantes parâmetros para definição dos gêneros musicais na música popular. Junto das sonoridades instrumentais, dos efeitos da letra/poesia, da performance e dos contextos sociais de produção e consumo, é o ritmo que se faz reconhecer pelo ouvinte na definição do estilo de canção que se ouve ou se consome nos espaços coletivos e sociais ou nas execuções pelas mídias.

O ritmo é um elemento cuja função demarcatória no universo dos gêneros musicais é facilmente audível, sendo seu reconhecimento imediatamente associado a determinado ambiente sócio-musical-afetivo. [...] Como elemento de inteligibilidade, o ritmo responde pela organização da experiência, representada na classificação do universo musical em gêneros. (TROTТА, 2008, p. 3).

Se o tempo em fluxo se organiza pela progressão melódica e prosódica do canto e pelos padrões rítmicos reiterativos que estabilizam a relação música-ouvinte, tais sintonias passam obrigatoriamente pelo corpo (performance), mídia primária tradutora das qualidades do tempo musical. O corpo canta e executa os instrumentos, suas intensidades traduzem a expressão emocional do artista. O músico traduz a música e as emoções à audiência, que, quando entra em sintonia com a música, incorpora e reconstrói sentimentos e emoções. O suporte dinâmico dessas intensidades são o corpo e a expressividade de seus movimentos no espaço e no tempo ao sabor da canção que incorpora a duração. O ouvinte dança, estabelece movimentos com seu próprio corpo que perfazem um fino liame entre si e o complexo melodia-ritmo, como se a música colocasse nesse corpo os sentimentos e emoções por ela traduzidos.

O corpo do músico, por meio da canção, se refaz no corpo do ouvinte e este, por sua vez, é inserido no campo emocional da música. Todo esse processo é regido pelo tempo em fluxo, tempo interno, psicológico, qualitativo por sua própria natureza e que não se divide nem se dimensiona.

### ***Oração ao tempo*, de Caetano Veloso**

Para que possamos refletir sobre a eficácia dos conceitos de tempo, ritmo e duração de Henri Bergson, transpostos para a realidade da canção popular, e a sua operação em uma peça individual, propomos uma análise, ainda que longe de esgotar o assunto, da can-

ção *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso, segunda faixa do álbum *Cinema Transcendental* (Philips/PolyGram), lançado em novembro de 1979 (VELOSO, 1989)<sup>1</sup>. Muitas músicas desse disco (como *Lua de São Jorge*, *Beleza pura*, *Menino do rio*, *Trilhos urbanos* e *Cajuína*) fizeram sucesso e foram bastante tocadas pelas emissoras de rádio da época, dado que nos coloca frente uma obra de ampla audiência no mercado midiático.

A letra da canção, como está no próprio nome, é uma pequena oração ao deus Tempo, entidade imaginária, em princípio, criada pelo compositor. O tempo não existe enquanto um *deus* propriamente dito, mas, enquanto conceito abstrato, pode ser pensado como divino e até cultuado por determinados povos. No início, o personagem quer fazer um pedido a esse deus e, para ser atendido, tece elogios e promete compor e cantar em sua homenagem:

És um senhor tão bonito  
Quanto a cara do meu filho  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Vou te fazer um pedido  
Tempo, tempo, tempo, tempo

Compositor de destinos  
Tambor de todos os ritmos  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Entro num acordo contigo  
Tempo, tempo, tempo, tempo

Por seres tão inventivo  
E pareceres contínuo  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
És um dos deuses mais lindos  
Tempo, tempo, tempo, tempo

Que sejas ainda mais vivo  
No som do meu estribilho  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Ouve bem o que te digo  
Tempo, tempo, tempo, tempo.  
(VELOSO, 1989)

O pedido parece muito individual e particular, o que indica certa intimidade na relação entre ser humano e divindade:

Peço-te o prazer legítimo  
E o movimento preciso  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Quando o tempo for propício  
Tempo, tempo, tempo, tempo

De modo que o meu espírito  
Ganhe um brilho definido  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
E eu espalhe benefícios  
Tempo, tempo, tempo, tempo

O que usaremos pra isso  
Fica guardado em sigilo  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Apenas contigo e comigo  
Tempo, tempo, tempo, tempo.  
(VELOSO, 1989)



Por fim, ele projeta um encontro com deus em outra dimensão para que seu pedido seja atendido em troca dos elogios:

E quando eu tiver saído  
Para fora do teu círculo  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Não serei nem terás sido  
Tempo, tempo, tempo, tempo

Ainda assim acredito  
Ser possível reunirmo-nos  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Num outro nível de vínculo  
Tempo, tempo, tempo, tempo

Portanto, peço-te aquilo  
E te ofereço elogios  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Nas rimas do meu estilo  
Tempo, tempo, tempo, tempo.  
(VELOSO, 1989)

A noção de tempo como fluxo determinante da vida e das emoções fica clara em algumas frases, sobretudo naquelas em que o compositor elogia deus e seus amplos poderes: compositor de destinos, tambor de todos os ritmos, inventivo, contínuo.

Como numa oração, letra e melodia se caracterizam por uma estrutura cíclica. A letra foi construída em dez estrofes de cinco versos (quintilhas), cada um com sete sílabas. Trata-se do verso heptassílabo, ou redondilha maior, bastante comum na canção popular e muito tradicional nas cantigas portuguesas medievais. Do ponto de vista métrico, ele é simples pois basta acentuar a última sílaba e pode ser rimado livremente. Neste exemplo em questão, há a predominância de rimas toantes com as vogais “i” e “o” e todos os versos acabam com “o” ou “os”. Tais assonâncias e algumas rimas internas (compositor - tambor; seres - pareceres) favorecem a melopeia, ou seja, a musicalidade própria da letra.

Apesar de não haver estribilho, elemento característico da comunicabilidade e da identidade da canção popular, há a repetição do verso “Tempo, tempo, tempo, tempo” nas 3ª e 5ª linhas de todas as estrofes como uma forma de invocação ritual. A presença desse verso na 3ª linha parece quebrar o encadeamento da ideia narrada e a própria linearidade narrativa da estrofe; já na 5ª linha, indica uma espécie de fecho. A reiteração vai ao encontro da noção de ritmo como repetição que constrói o tempo como fluxo.

A melodia e o arranjo acompanham a circularidade e a repetição da letra em forma de oração. A base é tocada com percussão e dois violões, um de ritmo e outro de cordas de aço para pequenos solos entremeados. Do meio até o final, um coro feminino pontua levemente em determinados trechos das estrofes, dando ao arranjo um perfil progressivo. Nada se sobressai em demasia, o que deixa o ouvinte mais atento à letra e, de outro modo, ao fluxo e às sensações que o ritmo constante e a melopeia sugerem. Na introdução, há a participação do acordeom de Dominginhos.

A melodia é simples, sem grandes saltos intervalares e cantada em andamento lento (*andantino*), o que favorece a introspecção. A harmonia também tem poucas tensões e se repete, em ciclos de 12 compassos, a cada estrofe da letra. As estrofes terminam numa cadência plagal (acordes subdominante-tônica), mais comum em hinos religiosos, menos tensa do que a cadência perfeita (dominante-tônica) e capaz de intensificar a percepção da circularidade reiterativa.

É difícil falar em performance apenas ouvindo a peça. Mesmo assim, é possível intuir um tipo de ação corporal baseado na cadência rítmica, no andamento e no fluxo melódico. O caráter mais nítido é a introspecção, o centramento e a atenção voltada à prece: os movimentos seriam suaves, pouco expansivos e mais contidos na direção da comunhão. O arranjo instrumental, que enfatiza a leveza e a sutileza, traduz também a performance dos músicos na execução de instrumentos e vozes nesse processo introspectivo.

### Considerações finais

Como objetivou-se demonstrar no caso específico de *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso (1989), os conceitos bergsonianos de tempo, duração e ritmo, tomados aqui como um pequeno exercício de reflexão sobre um objeto da música popular, se operacionalizam na abordagem da canção que integra o universo da música popular. Os parâmetros musicais, os aspectos poético-melódicos da letra e a indicação, ainda que sem exatidão plena, da performance intuída reforçam o caráter cíclico da canção e afetam a fruição como elos de comunicação entre a obra de arte e o espectador. A regularidade, o andamento moderado e a reiteração reforçam a introspecção e a perda, por parte do ouvinte, das noções métricas de tempo e duração. Da mesma forma, o perfil mântrico, comum em peças musicais religiosas, imprime outro grau de qualidade aos estados de consciência. Na terminologia bergsoniana, a percepção do som pela consciência leva ao entendimento do tempo como fluxo. Mesmo passível de ser mensurada, a reiteração em ciclos se esvai na percepção e faz com que o ouvinte, contraditoriamente, não perceba o espaço-tempo, tendo em vista os aspectos de empatia e de “suspensão do cotidiano” por ela provocados.

Os conceitos bergsonianos, mesmo forjados entre o final do século XIX e início do XX, abrem produtivas possibilidades de entendimento dos fenômenos culturais que se fundamentam na duração do tempo, em especial a música, como o próprio filósofo indicou. O entendimento do tempo como fluxo em detrimento de sua percepção como grandeza mensurável abre caminho para formas de observação dos modos frutivos menos racionais e mais abertos à sensorialidade e, como no caso na música, à expressividade do corpo.

### Nota

<sup>1</sup> A gravação consultada foi a editada em CD (VELOSO, 1989), conforme consta nas referências deste artigo. A mesma versão também pode ser ouvida na internet. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xcpf473RJ3E>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

### Referências

- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 152 p.
- \_\_\_\_\_. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. 408p.
- \_\_\_\_\_. *As duas fontes da moral e da religião*. Lisboa: Almedina, 2005b. 264 p.
- \_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 297 p.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 2008. 184 p.
- \_\_\_\_\_. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 304 p.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 2004. 357 p.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1988. 164 p.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001. 176 p.

SOCHA, Eduardo. Duração bergsoniana e continuidade narrativa em “La Mer”. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (org). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 223-236.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, Recife, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008. Disponível em: <<http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/view/23/29>> Acesso em: 21 mar. 2018.

VELOSO, Caetano. *Cinema Transcendental*. CD 838 289-2. Philips, 1989.

---

**Herom Vargas** – Docente pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PósCom) da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela mesma instituição e pós-doutorado em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi vice-presidente da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL) entre 2014 e 2016. É autor do livro *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (Ateliê Editorial, 2007). Tem artigos em diversas revistas acadêmicas e pesquisas envolvendo os seguintes temas: música popular, música e comunicação, linguagens midiáticas e memória nas mídias.

---

**Regina Rossetti** – Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e da Universidade Paulista (UNIP). Possui doutorado e pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). É editora da revista *Comunicação & Inovação*.

---