



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE MÚSICA - LICENCIATURA

NÁRIA SANTOS DE SOUSA

**A TEMATIZAÇÃO DO TEMPO NA PRÁTICA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL:
Análises e Perspectivas autorais**

Campo Grande
2025

NÁRIA SANTOS DE SOUSA

**A TEMATIZAÇÃO DO TEMPO NA PRÁTICA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL:
Análises e Perspectivas autorais**

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de licenciatura em música da faculdade de artes, letras e comunicação da universidade federal de mato grosso do Sul como requisito para disciplina trabalho de conclusão de curso

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rodrigues Penha.

Campo Grande
2025

DEDICATÓRIA

Para Apolo, meu filho, cuja existência me trouxe de volta à música e me permitiu renascer.

AGRADECIMENTOS

Concluir esta pesquisa seria impossível sem o apoio e a escuta de algumas pessoas especiais, que me ajudaram a não desistir. Gostaria de agradecer primeiramente a minha mãe Marly, por ter me confiado a liberdade de trilhar essa caminhada com a música e por estar sempre no primeiro banco, mesmo quando não foi possível. Meu esposo, Matheus, luz na minha vida, que me fez sentir o que era necessário para me aventurar na composição e pelo apoio prestado, nos momentos bons e ruins. Aos meus irmãos e sobrinhas, cuja saudade me fez lembrar tantas vezes o motivo de ter começado. Devo agradecer também todo ensinamento cativante do meu orientador prof. Dr. Gustavo Rodrigues, com quem tive a oportunidade de aprender questões muito significativas para a composição musical, ao longo de minha formação e pesquisa. Agradeço imensamente o meu parceiro de música, Giovani Garcia pela genialidade artística que trouxe para este trabalho e as horas e reflexões compartilhadas. Por último, mas não menos importante, agradeço ao corpo docente do curso de licenciatura em música da UFMS, por todo conhecimento e serviços prestados em prol da formação de profissionais competentes e engajados, pela paciência e compreensão ao longo desses anos de formação e pela honra de ter feito parte de tantas experiências pedagógicas. A vocês eu devo a minha paixão por ensinar.

RESUMO

Esta pesquisa surgiu a partir de algumas reflexões sobre o tempo e a música, em sua relação no processo composicional. O objetivo está em compreender as etapas do processo composicional e poder aplicar em uma criação autoral. A investigação está voltada para relação do compositor com o tema *Tempo*, em como o conceito pode estabelecer conexões afetivas entre o ouvinte e o compositor e em como o tempo, como parte do processo de criação afeta o artista e contribui para o seu desenvolvimento e melhoria. O tempo está representado nas artes das mais diversas formas, em especial na música. A metodologia utilizada será a análise bibliográfica, afim de compreender essa relação do processo de criação e o tempo e na análise de canções do acervo da música popular brasileira para compreender como o tema se manifesta como elemento criativo, além de explorar sua dimensão simbólica e filosófica. As canções analisadas serão especificamente “Oração ao Tempo”, de Caetano Veloso, e “Tempo e Artista”, de Chico Buarque. Por fim, aquilo que for falarei sobre meu próprio processo criativo, através da amostra de uma canção autoral inspirada no tema e descrevendo parte dos métodos aqui abordados.

Palavras-chave: Tempo. Composição musical. Processo criativo. Filosofia. Música popular brasileira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. PROBLEMA COMPOSICIONAL TEMPORAL.....	8
2. O CICLO DA COMPOSIÇÃO.....	10
3. O TEMPO É O TEMA.....	13
4. TEMPO E AFETOS.....	19
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	25
6. BIBLIOGRAFIA.....	27

INTRODUÇÃO

O maior impulso para a busca pela compreensão de meu próprio processo composicional surgiu da necessidade de expressar uma ideia há muito contida em minhas reflexões sobre minha própria trajetória artística: o *tempo*. Na criação musical, o tempo pode se apresentar de formas que ultrapassam a lógica do ritmo e da métrica, possuindo uma carga simbólica passível de identificação entre o artista e o receptor da arte. Essa pesquisa então busca compreender como elementos subjetivos e universais como a inexorabilidade do tempo afeta a arte e o artista, além de investigar como o artista usa o tempo para exercitar uma reflexão acerca da fragilidade humana e suas limitações.

O objetivo geral propõe-se a refletir sobre o papel do tempo no processo de criação musical como um fator estrutural e simbólico e como o tempo se apresenta como um fator de aproximação entre artista e ouvinte. Como objetivos específicos, esta pesquisa busca analisar canções do acervo da Música Popular Brasileira, como esses compositores administram o próprio tempo de criação, com seus métodos e objetivos, em canções como *Oração ao Tempo*, de Caetano Veloso e *Tempo e Artista* de Chico Buarque, bem como discorrer sobre meu próprio aproveitamento do tempo em função do processo criativo em minhas próprias composições.

A metodologia da pesquisa se dá por meio de uma análise qualitativa e bibliográfica, por meio da análise de letras e reflexões teóricas do campo da música popular, da composição musical, das artes e da filosofia.

1. PROBLEMA COMPOSICIONAL TEMPORAL

Quando penso em tempo da criação musical, ele me aparece como um fator que predomina na criação artística. Penha traz reflexões importantes sobre isso ao apontar que o compositor precisa lidar com alguns problemas que surgem justamente dessa relação do compositor com *o escoar contínuo do fluxo temporal*.

Somos apresentados então a uma série de problemas com os quais o compositor se depara enquanto trabalha, mesmo em questões de origem filosófica e pouco práticas, que se tornam na verdade planos de ocupação. De acordo com Penha, a composição demanda de um plano de preenchimento de camadas e ocupação de espaços complementares.

Como ponto de partida gostaria de tratar da noção de ocupação gradual do espaço. A ocupação gradual do espaço pode ser trabalhada em música nos mais variados níveis, em diversos planos. Pode-se falar de espaço frequencial, espectral, de performance, do instrumento musical, do suporte da escrita, mas também espaços econômicos, sociais, geográficos, filosóficos... Muitos são, portanto, os planos espaciais presentes em música e cada um possui seus próprios modos de ocupação, que variam de acordo com a variação rítmica dos personagens em jogo no plano. A ocupação do espaço é constante e só se realiza efetivamente ao estar sujeita a um escoamento contínuo de um fluxo temporal que a determina enquanto um problema composicional temporal. (PENHA, 2013, p. 297 e 298)

O ponto é que tal problema composicional temporal faz com que todo compositor tenha que lidar com uma questão relacionada ao tempo, pelo menos uma vez em seu processo, seja ela uma questão filosófica, prática ou estrutural, na música em especial, sendo um aspecto estendível a todas as áreas da arte também.

Como um primeiro exemplo, gostaria de partir da apresentação da tela de Nicolas Poussin (1594-1665), apresentada na Figura 1. A pintura se chama *A dança da vida humana* (La danse de la vie humaine), mas teve inicialmente o título *Uma dança à música do tempo* (Danse à la musique du temps).



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).

Acerca dessa imagem, Freitas (2023) levanta uma possibilidade interpretativa que vai além da simples nomeação dos personagens, ainda que esses nomes contribuam significativamente para a densidade simbólica da obra. A perspectiva proposta pelo autor “diz respeito à dimensão mítica e à vocação da música em intervir no tempo” (FREITAS, 2023, p. 321). O enfoque aqui não está em fazer uma análise minuciosa das escolhas estéticas do autor, mas em explorar as possibilidades de retratação do tema de interesse. Ainda assim, já em um primeiro olhar sobre a tela, mesmo que superficial, é possível perceber elementos que estabelecem uma relação direta com o tempo e com a música.

Na imagem, nós vemos a chegada da Aurora no início da manhã, acompanhada do Apolo, deus do sol, em sua biga, portando um círculo do tempo, enquanto rasga o céu. A dança, em uma ciranda, como um círculo de dança, ou o tempo cíclico da dança com um grupo de elementos, mencionados por Malcolm Bull (2005, p. 259), representam as quatro estações, ou a progressão da vida humana.

O velho e a criança, juntos, simbolizam também passado e futuro no mesmo espaço tempo. O velho toca a lira, com as cordas na posição vertical com a música que conecta terra e céu. O jovem segura uma ampulheta simbolizando a fluidez temporal. (FREIRE, 2023, p. 321 apud BOSSEUR, 1999).

O elemento que me saltou aos olhos foi a condição de ciclo em que se colocam todas as coisas que estão em volta do tempo. Nesse aspecto, evidencia-se uma característica composicional significativa que é o ciclo em que está envolto o processo de composição.

O tempo permanece enquanto os elementos se movimentam, retornando eventualmente à posição inicial. Enquanto o tempo continua, os demais componentes, incapazes de se reinventar continuamente, são levados a reiniciar o percurso de sua própria existência em um fluxo contínuo de repetição.

2. O CICLO DA COMPOSIÇÃO

Quando o assunto é o fazer artístico, do ponto de vista da música, uma questão bastante recorrente para o ouvinte é aquela voltada para a performance, ou seja, o tempo de palco, que sem dúvidas é um momento muito importante para a entrega da obra. A performance também demanda planejamento, estudo, entrega e controle técnico, que são características fundamentais para a afirmação da arte.

No entanto, durante o processo de composição, o tempo se torna um aliado da criação, e a obra se torna completa à medida que o artista dedica o tempo para a construção e finalização de sua obra final. Enquanto o ouvinte é afetado pelo resultado da composição, o artista é transformado e se satisfaz durante a criação. As etapas desse processo tem suas variáveis, mas todas levam a presença indiscutível do tempo.

Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado de total adesão. (SALLES, 2006, p.32)

Diante dos muitos elementos que orbitam o tempo, constrói-se essa dinâmica de ciclicidade, e a composição também adota o seu próprio ciclo, cujo movimento inicial se encontra no impulso de criar, no lapso da ideia, como uma

inspiração e uma euforia que pede uma exteriorização, uma ação prática, de onde surgem as primeiras sonoridades ou um texto, uma frase, uma palavra...

E esse é apenas o primeiro momento de muitos em que o artista está totalmente conectado com a obra, seja com a prática, dentro do estúdio/quarto ou debruçado sobre um piano, onde tudo acontece ou, em um dia comum, com nenhuma motivação além do cotidiano. O próprio Chico Buarque, em entrevista, ao ser questionado sobre o seu processo fala sobre a singularidade de estar a serviço do fazer musical.

A centelha que desencadeia a música continua tendo um certo mistério. A partir daí, o trabalho é trabalho. Você tem uma técnica, tem uma experiência. Dificilmente você vai escrever na padaria, mas pode, por exemplo, fazer isso caminhando. Muitas das minhas caminhadas são de trabalho. Vou caminhando e pensando em como desenvolver melhor uma música. (BUARQUE, 2011.)

Interessa-nos, portanto, entender, através de uma breve análise do que acontece durante esse tempo, quais métodos podem ser utilizados e quais os estágios que povoam esse processo. Este é um período que pode ser muito íntimo e transformador para o artista, como pontua Salles:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de idéias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 2006, p.33)

A ideia de ciclo, entendida filosoficamente como a repetição de processos que se renovam a cada retorno, será utilizada aqui para pensarmos a criação musical que se apresenta como um movimento em que a ideia nasce e se transforma. Às vezes a transformação é tão drástica, desde a ideia inicial até o ponto em que a obra se concretiza, que é como se a primeira ideia morresse para que uma melhor nascesse e, nesta morte, o ciclo se completa. O *afastamento da obra* se apresenta como parte crucial na criação musical. Não pensar sobre a música, por um período, pode proporcionar um “respiro” para o compositor, um intervalo para que o mesmo se conecte com outras obras, deixando a sua realidade mais racional em uma constante busca inconsciente por inspiração. É nesse movimento que muitas mudanças acontecem e, e ao retornar a obra, a reconexão inicia um novo ciclo.

Em seu estudo sobre o processo criativo composicional, Chaves afirma que “as sucessivas etapas da composição musical são testemunhadas pelas reescritas e pelas idas e vindas do pensamento do criador” (CHAVES, 2009, p. 238). O autor faz referência a uma teoria da criação musical que descreve as etapas presentes no processo composicional da seguinte forma.

A partir de uma teoria da composição musical, o processo de tomada de decisões se estende por três áreas principais: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões locais. Existindo num fluxo contínuo de tempo, a composição musical opera simultaneamente nestes três níveis de tomadas de decisão. De fato, ela pode ser abstraída do amálgama desses três níveis diversos que operam em combinação mútua. (CHAVES, 2009, p. 238)

Cada uma dessas áreas atua como uma linha que segue o fluxo temporal como espaços que podem ser ocupados simultaneamente através das tomadas de decisões. Espaços que são povoados por linhas de raciocínio, misturadas entre si. (CHAVES, 2009). A fase da ideia não está, necessariamente, conectada de forma imediata à concretização da obra em forma de música. Por se tratar de um processo não linear, cada novo encontro com a criação permite ao compositor realizar alterações pontuais, reatar laços com seu próprio trabalho em andamento e, com isso, talvez enxergar a obra sob outra perspectiva mais madura, mais clara ou simplesmente mais afinada com o momento presente.

São três as áreas que o autor nos apresenta como as decisões se dividem entre *decisões ideológicas*, *decisões estéticas* e *decisões locais*. “Nestes territórios de tomadas de decisões, o processo criativo está em constante movimento e os diferentes níveis operam de acordo com suas respectivas escalas temporais.” As *decisões ideológicas* tendem a serem mais lentas, pois envolvem o repertório particular do artista, aquilo que ele se inspira e consome, o autor encontra uma conexão do repertório presente no seu histórico como ouvinte e aquilo que gostaria de transmitir e é possível enxergar os reflexos desse repertório em sua criação. (CHAVES, 2012)

As *decisões estéticas* são o início da fase prática da criação, ela envolve desde a escolha da instrumentação, da altura, do arranjo de modo geral. É onde se encontra o semblante da peça, suas características mais definitivas. Por serem escolhas mais “objetivas”, tendem a serem mais rápidas, em relação às *decisões ideológicas*. (CHAVES, 2012). É a prática, dentro do estúdio/quarto ou debruçado em um piano, onde tudo acontece. Ainda segundo Chaves, as

decisões pontuais se desenrolam pelas idas e vindas do artista, elas não tem um tempo preciso, surgem rapidamente e podem ser recorrentes em meio às áreas anteriores mencionadas, são como pequenos pontos de mudanças que deixam rastros em anotações e esboços. (CHAVES, 2012).

Como uma atividade multi-tarefas, a composição musical pode ser descrita como um processo de tomada de decisões que existe dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais. (CHAVES, 2012, p.238).

Desta forma, compreende-se que a composição musical encontra seu próprio caminho de renovação. Cada etapa, desde o surgimento da ideia até a sua concretização, quando o artista decide - parafraseando meu professor - *colocar o filho no mundo*. Dessa forma, podemos entender a composição musical como um processo cíclico, que se desenrola em camadas e não se submete a uma linearidade fixa. O tempo, longe de ser um simples marcador cronológico, atua como parte viva do processo, acompanhando toda a trajetória da arte, especialmente no âmbito filosófico. Cada um de seus movimentos formam a criação, mesmo durante as pausas e distanciamento do autor. O afastamento da obra não representa um hiato, mas uma fase legítima da criação, onde o inconsciente também trabalha, onde novas ideias surgem. A noção de ciclo, nesse contexto, permite enxergar a criação como algo que nasce e morre repetidamente, até que se materialize em uma forma possível de entrega. Assim, o processo composicional, ao fim, se caracteriza como um malabarismo contínuo entre intenções, referências, experimentações e escuta sensível, em que o tempo atua ora como centro, ora como motivador ou auxiliar.

3. O TEMPO É O TEMA

O tempo, para além de ser parte essencial do processo de composição, também pode surgir como tema central da obra artística, como vimos no início desta pesquisa, com a tela de Nicolas Poussin, por exemplo. Deste modo, para explorar essa ideia, na música, o compositor pode lançar mão de diferentes recursos que aproximem o ouvinte dessa experiência, podendo se manifestar de maneira simbólica, mitológica; outras vezes de forma direta, utilizando elementos do cotidiano, como os ciclos da rotina, o passar das horas, a

mudança das estações e há, em especial, abordagens que exploram as sensações despertadas pela nossa vivência do tempo, como a ansiedade diante da passagem acelerada dos dias ou a nostalgia que se projeta sobre aquilo que já passou mobilizando experiências subjetivas e coletivas.

No acervo da Música Popular Brasileira, há muitas canções que abordam esse tema, além de transmitir o sentimento e afetar o ouvinte a partir da questão, seja na escolha das palavras ou da harmonia, etc. Tais recursos nos transportam para dentro das diferentes perspectivas da condição humana. Aqui, partiremos para uma pequena análise da canção *Tempo e Artista* de Chico Buarque, gravada como terceira faixa do álbum *Paratodos*, lançado no ano de 1993. Nesta obra somos expostos a uma visão do tempo como protagonista de uma história descrita pelo narrador.

*Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela*

*Modelando o artista ao seu feitio
O tempo, com seu lápis impreciso
Põe-lhe rugas ao redor da boca
Como contrapesos de um sorriso*

*Já vestindo a pele do artista
O tempo arrebatá-lhe a garganta
O velho cantor subindo ao palco
Apenas abre a voz e o tempo canta*

*Dança o tempo sem cessar
Montando o dorso do exausto bailarino
Trêmulo o ator recita um drama
Que ainda está por ser escrito*

*No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória
E o artista, o infinito. (BUARQUE 1993)*

Miriam Aguiar, em sua tese, analisa a trajetória de Chico Buarque onde aponta uma característica predominante em seu estilo de escrita: uma forte inclinação para a crônica. A autora levanta o histórico do artista, desde os seus

16 anos, quando se dedicava ao jornal de sua autoria *Os Verbâmidas*, criado no Colégio Santa Cruz.

O termo crônica, derivado do latim *Chronica* e do grego *Khrónos* (tempo), já demonstra que a crônica tem o conceito de tempo como seu elemento principal. Constitui-se no relato, seja ele poético, irônica, sério ou bem-humorado de um ou mais acontecimentos em um determinado período de tempo, acontecimentos estes que podem ser ou não reais, mas que formam a base, a matéria-prima para que o autor da crônica expresse sua opinião a respeito de um situação. essa sim sempre real do seu tempo presente. É nesse sentido que nos aproximaremos das canções buarqueanas. (AGUIAR, 2014, p.11)

Aguiar se aprofunda no nascimento desse cronista e, por meio da análise desse material e de suas publicações, evidencia traços que mais tarde também se destacariam em suas canções. “Brincar com o próprio texto e também com o veículo no qual suas crônicas transitam é uma marca de muitos cronistas, e com Chico Buarque não foi diferente” (AGUIAR, 2014, p. 25). O autor, tendo uma boa relação com o texto, é capaz de transportar o ouvinte para dentro de sua composição. As habilidades de Chico vão além de um bom repertório gramatical.

Como também será possível observar nas letras das futuras canções, o jovem escritor tinha facilidade em construir cenas fortemente imagéticas que permitiam ao leitor “enxergar” o que o texto retratava. A composição do cenário que acompanhava a narrativa sempre era rica em adjetivação (AGUIAR, 2014, p.27)

O autor tem grande habilidade com a escolha do texto e através desta qualidade, sempre transporta o ouvinte para qualquer situação, por mais absurda que pareça, como neste caso em que nos fala sobre *o tempo* como um ser capaz de se apropriar do corpo de um mero mortal. De um artista.

Ainda segundo a autora, *Tempo e Artista* forma uma crítica que pesa sobre a sociedade e em como ela enaltece o artista jovem e parece desvalorizar o artista conforme o mesmo envelhece (AGUIAR, 2014, p. 188). O destaque desta canção está certamente na escolha das palavras e na construção de uma história em forma de poesia.

A escolha de palavras e expressões é de uma precisão inigualável para passar corretamente a imagem desejada pelo autor. Entretanto, são palavras e expressões tão comuns, tão ligadas ao nosso cotidiano que passam a impressão que foram escolhas a esmo. A sofisticação não está nas palavras, e, sim, na maneira como elas são relacionadas, na construção textual (AGUIAR, 2013, p. 188)

A crônica começa nos apresentando um retrato, de um anfiteatro, “onde o tempo é a grande estrela”. Através do verso “Usando o mesmo artista como tela” o autor nos mostra como o tempo modela o artista, de modo inevitável, a sua maneira. De modo que as marcas do tempo refletem na imagem do artista, como as rugas em seu rosto, “como contrapeso de um sorriso”.

O autor segue falando das consequências do tempo, enquanto o mesmo toma o artista como pele, o veste e “arrebata-lhe a garganta” transformando a sua voz ao envelhecer. É importante ressaltar que no contexto da composição da canção, Chico Buarque estava prestes a completar 50 anos, o que pode ter impulsionado a reflexão, naquele período.

No palco, enquanto o artista performa, neste retrato, o tempo chega primeiro. Já vestindo a pele do artista, “O velho cantor, subindo ao palco, apenas abre a voz e o tempo canta”. Por fim, reforça a imaginação do autor ao visualizar um retrato da história que é cantada, e vislumbra uma realidade em que ambos, tempo e artista, sejam bem-sucedidos. O tempo reina através da glória e o artista se perpetua através do tempo e para além dele.

Enquanto paramos para pensar sobre o tempo, há muitos elementos que se ramificam como a nostalgia, por exemplo, e essa é uma das sensações que a música consegue transmitir. A lírica presente nas escritas de Chico Buarque nos transfere a uma atmosfera em que nos encontramos dentro do mesmo anfiteatro descrito pelo autor, e novamente a vocalização suave e os vibratos presentes da voz do mesmo tornam a canção ainda mais melancólica, mas uma melancolia acolhedora. Das muitas escolhas feitas do Buarque em seu processo composicional, certamente a que mais me identifico é a que a música antecede a letra. Sempre! Nas palavras do autor em entrevista concedida a Ana Cristina Leonardo, em 2009:

Sempre antecede a letra. Tenho muitos trabalhos feitos de parceria. O compositor me entrega a música pronta e eu devolvo com a letra. A letra em cima daquela nota, tudo certinho e tal... Quando faço sozinho, por vezes durante a feitura da música a letra vai surgindo, mas sempre em função da música. Nunca começo pela letra, não sei fazer isso. (BUARQUE, 2009)

Partiremos para a nossa segunda obra em análise, *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso, canção gravada como segunda faixa do álbum *Cinema Transcendental*, de 1970. A canção, curiosamente, foi composta de maneira oposta à prática de Chico Buarque. Caetano fala em entrevista que a escrita

de *Oração ao Tempo* partiu do texto para somente depois ganhar forma como música “Escrevi umas estrofes e bolei, em seguida, uma melodia para a primeira estrofe. Depois, resolvi repetir essa melodia para o resto do texto, queria tudo com a mesma métrica, o mesmo ritmo” (VELOSO, 1979). *Oração ao tempo* nós coloca em contato com a ideia do *tempo* enquanto ser divinal, que está acima da fragilidade humana, como um deus.

A análise desenvolvida por Regina Rossetti e Herom Vargas (2017) contribuiu significativamente para o entendimento dos elementos presentes na canção, e foi a partir da leitura do olhar dessas autoras que construí minha própria interpretação, relacionando suas observações com os aspectos simbólicos do tempo que aparecem na obra.

Na canção, como o título nos diz, acompanhamos uma íntima conversa entre locutor e o ser Tempo. “O tempo não existe enquanto um deus propriamente dito, mas, enquanto conceito abstrato, pode ser pensado como divino e até cultuado por determinados povos.” (R.ROSSETTI; H. VARGAS, 2017)

*És um senhor tão bonito
Quanto a cada 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 eu te digo
Tempo, tempo, tempo, tempo*

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 'migo'
Tempo, tempo, tempo, tempo*

*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)*

Em suas primeiras palavras, o interlocutor enaltece a divindade falando de uma beleza pura e comparada à beleza do rosto de seu filho. Essa referência, logo nas primeiras palavras da prece, evoca sentimentos como a ternura e revela o locutor como alguém que contempla e valoriza as qualidades do tempo (R.ROSSETTI; H. VARGAS, 2017). Enquanto o autor oferece elogios e exaltação, “Compositor de destinos”; “Tambor de todos os ritmos”, menciona também que a beleza do tempo “És um dos deuses mais lindos”, está em seus poderes de inventividade e continuidade. O autor também menciona o estribilho que a música não possui, mas está representado aqui com a repetição da palavra “Tempo” presente em todas as estrofes, no verso “Tempo, tempo, tempo, tempo”. (R.ROSSETTI; H. VARGAS, 2017)

A música está envolta em uma atmosfera melancólica, conecta o ouvinte com a angústia da finitude da vida humana. Nosso interlocutor reconhece sua limitação e se coloca humildemente diante desse ser inevitável em busca de fazer com que, em seu *tempo*, seu espírito “espalhe benefícios” e pede também para que o acordo fique guardado em sigilo dentro desta relação.

Caminhando para o fim desta oração, mais uma vez o locutor reconhece sua finitude, mas permanece otimista diante da possibilidade de um encontro com o tempo para além da vida, “num outro nível de vínculo” quando partir para fora do círculo do tempo. Aqui a relação cíclica está especialmente presente na estrutura harmônica da música.

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) é capaz de intensificar a percepção da circularidade reiterativa. (R.ROSSETTI; H. VARGAS, 2017, p.158)

Uma característica performativa que corrobora para a ambientação musical está sem dúvidas na suave impositação vocal de Caetano Veloso, com uma melodia suave, constante e contida, o compositor escolhe muito bem as palavras para traduzir a intenção do afeto em questão.

4. TEMPO E AFETOS

Como já foi discutido ao longo deste trabalho, meu interesse está em aprofundar o processo de composição a partir da escuta e da observação de diferentes práticas criativas. Todo o percurso até aqui serviu como base para o que será apresentado a seguir: agora, trago minha própria experiência como compositora para o centro da reflexão.

A ideia de transmissão de sentimento através da música, mais especificamente aquele sentimento que eu vivenciava durante o processo de composição, foi o ponto de partida para a elaboração da música que eu trarei logo mais. Compreender como se dava tanto o sentir quanto o traduzir para o ouvinte, foi uma escolha objetiva durante o processo. Dois autores foram fundamentais para que esse objetivo se concretizasse, foram Gustavo Penha, em seu estudo sobre a transmissão de afetos em música e Luiz Tatit em sua

brilhante compreensão sobre o processo de composição sensível do criador da música através da canção.

A leitura de *O cancionista*, de Luiz Tatit atravessou o início da compreensão do meu processo composicional, como um método ainda em construção, Tatit apresenta uma perspectiva de composição que surpreendentemente conecta o canto e a criação. Mesmo já tendo certo contato com o método proposto pelo autor, ainda não conseguia nomear com clareza os caminhos que costumava seguir na prática. Foi a partir dessa leitura que compreendi quais etapas mais dialogavam com as minhas intenções e pude enxergar de forma mais objetiva os movimentos que costumo fazer ao compor.

No início desse percurso, uma etapa essencial foi o trabalho de análise musical. A centelha criativa partiu de uma experiência pessoal: a transformação causada pela maternidade me fez questionar profundamente os caminhos que vinha trilhando até então. Diante da necessidade de expressar sentimentos como ansiedade, culpa, falta de confiança nasce *Resgate* (N. SOUSA, 2025), uma canção breve, filha dessas reflexões, que fala também sobre maturidade e sobre o respeito ao tempo.

Em um primeiro momento, enquanto ainda existia somente a ideia e a necessidade de expressá-la, a sonoridade precisou conduzir o processo. O ciclo inicial se deu no looping harmônico que serviria de base para o restante da composição: texto, melodia, instrumentação. A harmonia, guiada pela sensibilidade e pelo sentimento, foi tomando forma em experimentações no piano, até chegar a uma tonalidade e sequência simples que abrissem espaço para a construção melódica.



Figura 2 – Recorte da partitura da canção *[Resgate]* (N. SOUSA, 2025).

Fonte: a autora.

Retratar bem uma experiência significa, para o cancionista, fisgá-la com a melodia. Ao texto cabe apenas circunscrever a temática que nem sempre está diretamente relacionada com os fatos... Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada. Não importa tanto o que aconteceu mas como aquilo que aconteceu foi sentido... (TATIT 2002, p. 19 e 20)

Mesmo durante a escolha dos acordes, a harmonia abre espaço para novas sugestões melódicas, e é comum que, nesse momento, surjam pequenos fragmentos do texto, frases soltas, suportes silábicos que preenchem provisoriamente a melodia ainda sem letra, apenas guiadas pela intenção. O surgimento da melodia pode estar atrelado às primeiras escolhas estéticas. Mesmo sem uma letra, a canção, neste caso, surge do contexto emocional e as referências que atravessam esse momento. É possível perceber o padrão melancólico presente na musicalidade e entender esse sentimento é fundamental para conseguir se expressar de modo forma objetiva para transmitir a ideia ao ouvinte.

Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia. Seqüencializar acordes, produzir melodias, repisar batidas rítmicas, tocar em conjunto são verdadeiros exercícios de manobra que preparam o cancionista para o resgate das experiências. (TATIT, 2002. p. 20)

No imaginário da canção, a melodia se apresenta em diversas possibilidades, seja explorando a voz em diferentes registros, ora mais grave e encorpada, ora mais aguda e suave, até que se encontre, inclusive, o andamento mais adequado ao sentimento que se deseja transmitir. Um dos caminhos para a intenção está naquele sentimento que está afetando o artista, e nem sempre o artista planeja afetar o ouvinte da mesma forma, mas o faz, sem perceber, através das escolhas mais sutis e pontuais que acabam por traduzir a sensação. Penha ao analisar a relação da música na produção de afetos, consegue traduzir o que é o afeto para entendermos melhor esse processo:

Numa de suas concepções mais comuns, o afeto é tido como a reação emotiva que acontece num corpo em decorrência de um encontro. Em música, seria como os sentimentos despertados pela escuta de uma peça, de uma passagem ou de um material musical. Um acorde, uma orquestração, um trecho, uma textura, um motivo, provocam alegria, euforia, bravura, melancolia, saudade. São afetos sentimentos, que em música parecem produzir algo como uma atmosfera, um clima, em que o ouvinte emerge e é mais ou menos induzido a tal ou qual afecção. (PENHA, 2019: p.3)

Há muitas formas de traduzir as ideias com o auxílio da voz, na forma de floreios melódicos vocalizados, de melodias soltas e naquelas que já surgem com sugestões de textos. Quando se reconhece uma melodia coerente com a intenção que move a canção, novas intenções e novos textos surgem, criando aos poucos a primeira fisionomia da obra, que em alguns casos pode mudar completamente até o fim da composição musical, enquanto a música se transforma nas idas e vindas do autor.

Parte importante das decisões está em compreender o afeto que se deseja transmitir em uma música que se divide em dois momentos, cujo tempo está representado através de um corte de perspectiva. Novamente recorro a Penha, que em seu artigo, fala sobre como o tempo se relaciona com nossos afetos, ou melhor, na transmissão dos afetos, para o compositor ou intérprete.

Neste momento, o tempo e afetos estão representados como aliados. O tempo se torna perceptível em música através de um *corte*. A ideia do corte, sugerido por Penha, pode atuar em diversos níveis e lugares, mas está basicamente na ruptura de um elemento que usa a linha temporal enquanto recurso de fluidez, que torna o tempo um elemento perceptível. (PENHA, 2009, p 23). “E é através de tal ruptura, um tal corte, que um corpo é afetado por uma variação intensiva que aumenta ou diminui a sua potência de agir.”(PENHA, 2009, p. 24)

Em música, são diversos os níveis em que os cortes atuam. Os cortes podem ser de frase, cadenciais, entre notas, entre motivos; podem se apresentar na própria gestualidade instrumental, como mudanças de posição da mão, de modos de execução, de articulação, de quebra de colunas de ar; cortes formais, microcortes, que por vezes cumprem funções formais ou agem como marcadores de forma; microcortes implicados na caracterização e diferenciação de uma sonoridade, com cortes entre os parciais, entre ataque e ressonância, entre reflexões e reverberações de ondas, nas diferenças de fase, etc. (PENHA, 2009, p. 24)

No caso de *Resgate*, não há variação harmônica em toda a música. A primeira estrofe conta uma história e a gestualidade nos encaminha para um momento de fragilidade, que são os floreios vocálicos que antecedem a melodia do texto, que deve direcionar o ouvinte para esse lugar de vulnerabilidade. Eventualmente esse sentido pode ser alimentado através da

instrumentação, mas a princípio, os únicos recursos utilizados são a voz cantada e a harmonia do piano.

Partitura de Resgate - 2025
Harm. M.D (Introdução)
Uarm M.D
Melodia
Eu gosto de Vo -
ô é eu só não sei por onde co me çar A te re es cre ver
ven en - Bem antes desse me do me A Tra ves sar A...
A... na B. ludo

Figura 3 – Recorte da partitura da canção [Resgate] (SOUSA, 2025).

Fonte: A autora.

Após a compreensão da melodia, as palavras surgem diante daquilo que o afeto sugere, unindo a melodia e a letra na mesma intenção:

*Eu gosto de você
Só não sei por onde começar
A te reescrever
Bem antes desse medo me atravessar.*

O locutor, no caso eu, constrói um discurso em que fala consigo mesmo, usando a segunda pessoa, instaurando um diálogo interior, como quem se olha

diante de um espelho. Através da melodia e da letra, o interesse está em retratar um momento de ansiedade e relacionar a mesma com o sentimento de angústia de se sentir preso a este momento, e pequeno diante da situação, sob a necessidade de ‘se reescrever’ e de recomeçar.

Ou seja, na ansiedade há uma constante insatisfação com o tempo presente, acoplada à esperança de que o sofrimento sentido cesse. Já na outra extremidade, a angústia parece estar mais próxima a noções espaciais, como, por exemplo, a de estreiteza, que pode ser experimentada na sensação de se estar em um espaço pequeno demais a ponto de se sentir sufocado. (PENHA, 2019: 5)

Quando Penha se refere a ansiedade e angústia, ele trás a ideia de Caesar, com a seguinte descrição: “Trata-se de modos de percepção que estabelecem, cada qual, uma relação determinada com a passagem do tempo ou com a ocupação de um espaço.” Descreve ainda a ansiedade como o sentimento que se relaciona com o tempo, no anseio pelo fim de uma espera e a angústia como um sentimento “mais próxima a noções espaciais” (CAESAR, 2008, apud PENHA, 2019, p. 4-5). *Resgate* se coloca no meio desses dois sentimentos, mas sem estar comprometido com nenhum dos dois.

Na segunda parte da música, os floreios vocalicos traçam o *corte* temporal que acontece, de um momento para o outro. A melodia presente na segunda estrofe evoca uma condição mais madura, mais calma, com notas mais graves e mais um pouco do texto surge sobre esta proposta. Aos poucos essa melodia se torna uma representação com controle da narrativa, as escolhas de não antecipar as notas demonstram uma forma de respeito ao tempo.

*Em um passo de cada vez
Sem atropelar o que já fez
Não precisa se preocupar
Se se permitir resignificar
O estar*

A segunda estrofe da canção, conhecemos o segundo personagem, através de uma forma de corte temporal, que acontece a partir do momento que a estrofe começa. A música transita entre duas formas de afeto: o receio e agora a segurança. A conversa permanece com a condução em primeira pessoa, direcionada a uma segunda pessoa, mas agora sob uma nova perspectiva. O surgimento desse personagem, significa também que o passado que se vestia de presente (na primeira estrofe), na verdade, falava consigo

mesmo, refletido frente a frente. A melodia, que carregava àquela angústia antes mencionada, agora de forma firme apresenta um otimismo e segurança.

Creio que a naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto. A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista. (TATIT, 2002: p. 20)

Ouvimos agora o presente, que viu tudo acontecer e sabe da importância do tempo e da paciência. O presente se parece com um acalanto, em forma de maturidade, com uma solução prática que envolve também e desapego das próprias expectativas irreais, no intuito de ressignificar o processo e viver o agora.



Figura 4 – Recorte da partitura da canção [Resgate] (SOUSA, 2025).

Fonte: A autora.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao fim deste trabalho, mais do que levantar respostas definitivas, pude apresentar um olhar sobre o trabalho delicado da composição, que envolve não somente um pensamento estrutural ou um esforço físico, mas uma carga afetiva, filosófica e simbólica de todo o seu entorno. Considerando os caminhos encontrados, gostaria de retomar os objetivos iniciais que se voltavam para a análise do tempo enquanto parte do processo de composição e o tempo enquanto tema, mesmo que alguns métodos aqui possam dar sentido ao caos que envolve a tarefa de compor.

Outra conclusão que cheguei durante minha busca foi como a atitude de escrever a música se perde na atualidade, em especial na música popular, em que a prática de não escrever se torna um hábito e o processo se perde na falta de registros. O próprio Caetano Veloso, em um trecho aqui citado anteriormente, está justamente falando sobre ter perdido o hábito de escrever as próprias canções: "...tomei um susto outro dia porque ultimamente não tenho escrito minhas letras. Das do LP *Cinema transcendental* apenas uma escrevi parcialmente no papel antes da música, foi *Oração ao tempo*" (VELOSO, 2010). Há muitos elementos da música que surgem na prática, mesmo quando se documenta a maior parte, tais como a decisão dos fatores de gestualidade, as escolhas de expressividade tanto vocal quanto da dinâmica dos demais instrumentos presentes na performance.

Ainda sobre as intenções do início do processo, pude perceber, através da análise de outros autores sobre o mesmo tema, as muitas possibilidades de se falar sobre algo tão comum como o tempo e também as muitas formas com as quais o tempo e a música se relacionam. O tempo físico, estrutural e simbólico se comunicam e estão interligados através da música e falar sobre temas comuns a uma comunidade como a comunidade de artistas abre ainda mais possibilidades.

Concluir esta pesquisa é também reconhecer o ciclo ao qual ele se inicia a partir de muitas perguntas que se transformaram em análise, escuta e aproximação da minha própria arte. Significa também assumir que o processo de pesquisa é uma constante para a composição e que ela continua para além dessas páginas.

6. Bibliografia

AGUIAR, Miriam Bevilacqua. Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador da nossa cotidianidade. 2014. 240 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BONVICINO, Régis. Presente & passado! Caetano Veloso numa colagem do Barbieri - Caetano Veloso 1979. Sibila, 2004.

BUARQUE, Chico. Chico Buarque: a tal de entrevista. Entrevista concedida a Ana Cristina Leonardo. Meditação na Pastelaria, 2009. Disponível em: <<https://www.meditacaonapastelaria.blogspot.com/2009/08/chico-buarque-tal-de-entrevista.html>>. Acesso em: 20 jul. 2025.

BULL, Malcolm. The mirror of the gods: how Renaissance artists rediscovered the pagan gods. Oxford: Oxford University Press, 2005.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 10., 2012.

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. 2018.

PENHA, Gustavo. Ensaio sobre quatro problemas composicionais relacionados ao tempo. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo.

PENHA, Gustavo Rodrigues. Música e a produção de afetos. Revista Vortex, Curitiba, v. 7, n. 1, 2019.

SALLES, Cecília de Almeida. Gesto inacabado. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

TERRON, Paulo. Chico Buarque: "Nem acredito que vá ficar velho um dia"; relembre a entrevista do cantor à Rolling Stone. Rolling Stone Brasil, 19 jun. 2024. Disponível em: <<https://rollingstone.com.br/musica/chico-buarque-nem-acredito-que-va-ficar-velho-um-dia-relembre-a-entrevista-do-cantor-a-rolling-stone/>>. Acesso em: 27 jul. 2025.

VARGAS, H.; ROSSETTI, R. Os conceitos de tempo, duração e ritmo de Bergson na música popular brasileira: uma análise da canção Oração ao tempo, de Caetano Veloso. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 17, n. 2, 2017.