

O círculo e a flecha: representações do tempo no desenvolvimento da música¹

Gerson Luís Trombetta*

Resumo

O trabalho baseia-se na ideia de que as expressões artístico-musicais se articulam dialeticamente com o desenvolvimento do pensamento humano e são um meio eficaz para esclarecer como cada época histórica (e cada contexto social) produz suas referências de sentido. A investigação analisa como a ideia de tempo se “materializa” na musicalidade, especialmente nas sociedades arcaicas (mundo modal) e na modernidade (mundo tonal). Examinando as estruturas modais (arcaicas), baseadas na repetição e no ritmo pulsante, e suas diferenças com relação ao sistema tonal, procura-se demonstrar como a dinâmica do tempo varia culturalmente do “círculo” (resistência à história, eterno retorno) à “flecha” (experiência do progresso). Questiona-se, com isso, a suposta evidência de que o tempo é algo absoluto e universal.

Palavras-chave: Tempo. Música. História.

Prelúdio... Brevíssimo

O tempo é uma criança,
criando, jogando o jogo de
pedras; vigência de criança.

Heráclito, Fragmento 52

Apesar de ser a mais “metafísica” dentre as formas artísticas, a música é um fenômeno mensurável e capaz de “encarnar” o senso de tempo como nenhuma outra dessas formas, abrindo “portas” para a compreensão de coletividades e eras. Uma das características que tornam a música um fecundo

* Doutor em Filosofia. Professor do curso de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo.

¹ O artigo foi originalmente apresentado em forma de comunicação no IV Simpósio Nacional de História Cultural, em outubro de 2008. O que se publica agora recebeu modificações e complementos com relação ao que foi apresentado no evento.

objeto de investigação é seu caráter universal e sua presença em todas as sociedades. Além do forte indício de que a tendência para criar músicas esteja presente em nosso sistema nervoso juntamente com nossa propensão à fala, outro aspecto que contribuiu para sua universalidade é que admite uma vasta gama de meios e materiais. É bem verdade que, em termos de condições técnicas, ela não precisa mais que a voz humana; porém, mesmo em termos de usos da voz, a variação é impressionante. Basta verificar, por exemplo, as diferenças entre um *blues*, uma ária e um mantra tibetano.

A diversidade de instrumentos e materiais que podem ser incorporados na construção musical é igualmente extraordinária. Cordas, sopros, peles, membranas, madeiras, metais e, mais modernamente, sintetizadores, cada um com seu timbre e modo próprio de ser executado, tornam a produção musical acessível e variada. Além disso, a música pode se associar facilmente a outras expressões artísticas, como teatro, ópera, dança e cinema; é um acompanhamento imprescindível à maioria absoluta dos rituais de cunho religioso, além de atividades esportivas e ocasiões sociais importantes (casamentos, funerais, homenagens e assim por diante). A ubiquidade é, assim, uma das marcas mais notáveis da música.

A variabilidade e a ubiquidade, no entanto, não tornam a música, e seu de-

seenvolvimento histórico, algo refratário à percepção de unidades, de lógicas e princípios construtivos em comum. O artigo que segue se ampara exatamente na convicção de que as expressões artístico-musicais estão articuladas dialeticamente com o desenvolvimento do pensamento humano e com os contextos específicos.² Para efeito de delimitação, procura-se investigar como se caracterizam as musicalidades que deram “corpo” às ideias de tempo como “círculo” (tempo repetitivo, redondo ou do eterno retorno), concepção basilar do pensamento arcaico, e como “flecha” (tempo da ruptura ou do progresso), concepção basilar do pensamento moderno. O que se propõe, em outras palavras, é “temporalizar” a ideia de tempo para, ao mesmo tempo, acessar o modo como tal ideia foi constituindo o “espírito” de cada época, gerando sonoridades específicas.

A sonoridade do “tempo redondo”

O pensamento arcaico,³ de um modo geral, não julgava que o mundo e o homem estivessem sujeitos à ação da irreversibilidade do tempo. A intuição do efêmero, da “passagem das coisas”, era apenas a experiência de um “tempo profano”, vazio de significado, não do “tempo sagrado”, por meio do qual se podia vencer a corrosão provocada pela fluidez das coisas. Por “tempo sa-

grado” entendamos aqui uma espécie de plano ontológico que transcende a realidade em seus aspectos históricos, factuais e contingenciais. Ao acessá-lo, os homens acreditam se livrar dos infortúnios a que estão sujeitos no “tempo profano”, como a morte, a miséria, o sofrimento e a doença, e passam a gozar da mesma plenitude de que dispunham os grandes homens, como heróis e reis, e os próprios deuses.

Trata-se, conforme observa Eliade (2000), de um tempo cuja “sacralidade” deriva da sua possibilidade de remontar, por meio de um ritual, ao instante primordial da criação. Tal performance deve incluir uma repetição do que se imagina ter ocorrido nesse instante. Nas palavras do autor,

[...] um sacrifício [o ritual], por exemplo, não só reproduz exatamente o sacrifício inicial revelado por um deus *ab origine*, no princípio dos tempos, mas também se situa nesse mesmo momento mítico primordial; quer dizer, todo o sacrifício *repete* o sacrifício inicial e coincide com ele. Todos os sacrifícios são feitos no mesmo instante mítico do princípio; o tempo profano e a duração são suspensos pelo paradoxo do rito. E o mesmo se passa com as *repetições*, ou seja, com todas as imitações dos arquétipos; através dessa imitação, o homem é projetado numa época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados. Surge-nos, então, um segundo aspecto da ontologia primitiva: a repetição de gestos paradigmáticos confere *realidade* a um ato (ou objeto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tem-

po profano, da duração, da “história”; aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para a época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado. (ELIADE, 2000, p. 50).

Caso não pudesse repetir o ato primordial, o homem arcaico sequer teria condições de acessar o “tempo sagrado” em que tal ato se situa. Mesmo o “tempo profano”, em que se encontram as ações dos homens, só faz sentido na medida em que passa a ser justificado por algo que pode transcendê-lo (o “tempo sagrado”). É da possibilidade de repetir o ato primordial por intermédio de um ritual que depende a legitimidade de toda a ontologia arcaica. O ato primordial existe porque pode ser atualizado por meio do ritual. No ritual o homem é projetado a uma época mítica, um tempo imemorial em que os arquétipos foram revelados. A abolição do tempo profano e a projeção do homem no tempo mítico só são possíveis em intervalos essenciais, ou seja, naqueles “em que o homem é verdadeiramente ele próprio: no momento dos rituais ou dos atos importantes (alimentação, geração, cerimônias, caça, pesca, guerra, trabalho, etc.)”. (ELIADE, 2000, p. 50). Repetir não é o mesmo que apenas imitar algum acontecimento passado, mas, sim, trazê-lo para o momento presente. Todo sacrifício *repete* o sacrifício inicial e coincide com ele; o significado de “repetir” fica, assim, bastante próximo de “recomeçar”.

É precisamente na ideia de repetição como recomeço que o horror dos homens arcaicos em relação à história fixa suas raízes. Uma visão de mundo que prima pelo ritual da repetição como base para a salvação certamente não é fruto do acaso: resulta, antes, da tentativa de construir proteção contra a intuição do efêmero e do passageiro, as pequenas mortes que, em todo momento, enxergamos nas coisas e em nós mesmos. Embora no tempo tenhamos nascido (apesar de ser ele “quem” nos “dá a vida”), também é nele que morremos (também é “ele” “quem” nos “tira”). O fato de que nascemos e morremos, porém, não constitui um problema para o homem arcaico. O problema não é “morrer”, mas “morrer para sempre”. Como o místico, o homem religioso em geral, o homem arcaico vive num contínuo presente; está ciente de que pode se redimir na possibilidade de recordar o ato primordial da criação num ritual capaz de levá-lo ao “tempo sagrado”. O contrário disso (a impossibilidade de acessar essa dimensão) – isto sim – constituiria um problema.

O ritual vence o efêmero na medida em que representa uma porta de acesso ao passado “fora do tempo”. Por intermédio dele não só repetimos o ato primordial da criação – mesmo porque repetir por repetir não produz qualquer efeito –, mas também ficamos aptos a trazê-lo até nós, até o presente. O sentido da experiência da temporalidade

vivida pelo homem arcaico, bem como os motivos que governam os arquétipos da repetição nos planos cósmico, biológico e histórico, pode ser assim sintetizado:

De um lado, a anulação da caducidade das coisas pela regeneração constante do seu ser. De outro, a anulação da irreversibilidade do tempo pelo retorno cíclico ao seu começo, à sua origem. Na realidade, a anulação da caducidade das coisas e da irreversibilidade do tempo vão juntas: é pela reversão do tempo que a caducidade dos seres é anulada e é pela anulação da caducidade das coisas que o tempo é revertido. (DOMINGUES, 1996, p. 25).

Do ponto de vista da sonoridade, as sociedades arcaicas vão precisar, ao mesmo tempo, de algo cuja marca mais explícita seja a repetição, a reversibilidade, a negação da passagem do tempo e de algo que possa acompanhar os ritos. É exatamente isso que é oferecido por aquilo que podemos chamar genericamente de mundo modal.⁴ O mundo modal pode ser considerado como a época musical que vai desde as primeiras tentativas de pôr ordem no mundo dos ruídos⁵ até o final da Idade Média. Nesse período, a música é caracterizada principalmente por um pulso fortemente definido e por um caráter circular das estruturas rítmicas e melódico-harmônicas. Nesse contexto, o pulso pode aparecer basicamente sob três formas:

- a) como pulso propriamente dito, de maneira bastante explícita,

produzido por instrumentos de percussão (tambores, peles, madeiras, etc.) e imitando os batimentos cardíacos;

- b) como uma pequena melodia (fragmento melódico) que é repetida em ciclos;
- c) como uma tônica fixa sobre a qual dança uma melodia, frequentemente encontradas nas músicas do Iraque e da Índia (de modo especial as que combinam sitar e tabla) e nas músicas produzidas com gaita de foles.

A estrutura pulsante, notadamente repetitiva e circular, congrega dois significados básicos:

- a) reproduz uma visão de mundo que também é imutável; a visão de um mundo que se move em ciclos repetitivos. A música é mais uma força contra a inovação e vincula-se a uma ordem social eterna e imutável, recusando qualquer resquício de ruptura, progresso ou história;
- b) enquanto som fundado na repetição, a música modal é portadora de uma mensagem de sacrifício. A sua constituição, de ritmo hipnótico, é propícia ao transe do corpo e um auxílio precioso para produção dos efeitos desejados nos rituais religiosos. No transe, que inclui sempre a excitação do corpo até o limite, o indivíduo “sai de si mesmo” e toca o sobrenatural.

No mundo modal, portanto, não existe um significado interno da música, nem existe valor na sonoridade em si mesma. A música não é tomada como lugar de exposição de ideias ou sentimentos subjetivos, ou seja, não tem natureza autoral. Isso tem a ver com a presença forte da coletividade e a inexistência de uma noção já delineada de subjetividade. Todos os eventos ritualísticos têm de ser desenvolvidos entre uma comunidade ou grupo de pessoas. No caso da música modal, não importam os nomes dos possíveis autores de uma composição; basta que ela cumpra com sua função de produzir, por meio da repetição (pulso), um estado alterado de consciência a fim de que os praticantes do ritual possam acessar o “tempo sagrado”. O som é instrumento e assume aqui um valor de culto.

Com relação ao vínculo entre o “natural” e o “sobrenatural” produzido pela música, vale a pena verificar, por exemplo, a gênese das notas que compõem a escala ocidental diatônica (heptatônica). Tendo sido sistematizada, primeiramente, por Pitágoras, a escala das sete notas musicais guarda intensa simetria com a ordem cósmica, ideia fundamental para a cultura grega clássica. O som, o tempo e o espaço deveriam se relacionar harmonicamente. A consequência é a divisão do espaço sonoro natural⁶ em sete notas musicais.⁷ O quadro abaixo, sugerido por Wisnik (1989, p. 97), expõe melhor tal simetria:

Ré	Sol	Dó	Fá	Si (bemol)	Mi	Lá
Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	Dimanche
Monday	Tuesday	Wednesday	Thursday	Friday	Saturday	Sunday
Dia da Lua	Dia de Marte	Dia de Mercúrio	Dia de Júpiter	Dia de Vênus	Dia de Saturno	Dia do Sol

Ainda que na Grécia Clássica a noção de tempo seja muito mais rica que o puro círculo do eterno retorno,⁸ assumindo nuances semânticas bastante complexas, a música (a arte das musas) permanece com notável força simbólica, pois é capaz de colocar o homem em sintonia com a ordem cósmica (*Cosmos*).

O tempo-flecha e o progresso *in musica*

Em termos de sonoridade, o rompimento do mundo modal ocorrerá a partir do desenvolvimento das contradições geradas no interior do canto gregoriano.⁹ A música a que o cantochão corresponde desenvolve-se no plano das alturas (frequência), negando o ritmo recorrente e as estruturas simétricas da canção popular, para fluir sobre as sílabas sonoras. O seu caráter passa a ser estático, em oposição às músicas do transe. O transe é dinâmico, gerado a partir do movimento do corpo e da anulação progressiva da mente; o êxtase, por sua vez, é estático, deixando o corpo imóvel e cooptando a energia mental. Daí decorre, na música gre-

goriana, a negação de qualquer pulsação.

As composições gregorianas representam, assim, o território de luta entre a elevação ascética e a sedução sensível do ouvido,¹⁰ nele, toda e qualquer dissonância é sufocada; neste território, as polifonias complexas não eram muito bem vindas. Em 1322 o papa João XXII emitiu a primeira proclamação papal a versar exclusivamente sobre a música, a *Dacta sanctorum patrum*. Sua ira era dirigida às inovações da *ars nova* e ao fato de as músicas dos ofícios religiosos se encontrar “contaminada” por semibreves e mínimas e “pervertida” por melodias seculares. Segundo ele, as vozes polifônicas ficavam correndo de um lado para o outro, excitando o ouvido ao invés de acalmá-lo, e a devoção, objetivo primordial do culto, estava sendo substituída pela lascívia. (CROSBY, 1999, p. 153).

No contexto da sonoridade gregoriana, o trítono, figura representante da dissonância, é, simplesmente, coibido, em nome da harmonia e da “calma” da polifonia medieval. O trítono corresponde à quarta aumentada – intervalo de três sons que temos, por

exemplo, entre o fá e o si ou entre o dó e o fá sustenido. Na Idade Média era conhecido como *diabolus in musica*. A dissonância que o trítono representa não poderia “materializar-se” uma vez que, na cosmovisão medieval, indicaria “falha cósmica”, a figura do mal, do imperfeito, do diabo. No contexto medieval não há nada a fazer com o trítono, a não ser evitá-lo a todo custo. Nas outras tradições modais, o trítono não recebia uma tão grande importância (negativa), pois permanecia “afogado” no interior dos ritmos pulsantes.

A polifonia que se desenvolve na Idade Média ao longo dos séculos IX a XV, marcada pela trama simultaneizada das vozes, vai suscitar um problema concreto: como lidar com o desvio, o acidente, a dissonância? Segundo Wisnik (1999), podemos encontrar aqui o elemento desencadeador de uma nova época musical: o mundo tonal. É o mundo da “vingança do trítono”, do “pacto com o diabo”. O negado – a dissonância – ressurge como elemento gerador de um novo sistema, baseado nas trocas entre tensão e repouso (resolução). A aceitação do trítono (*diabolus in musica*) como componente do tecido musical só é possível na medida em que vem acompanhado pela promessa de sua resolução.

A tensão criada pelo trítono e a eficácia estética demonstrada pelo compositor ao resolver tal tensão acabam por se tornar um símbolo de poder

e de autonomia conquistados pelo homem moderno. Tal homem, que agora tem seus medos diminuídos com relação às forças sobrenaturais, encontra as condições racionais de – como sugere a ideia de pacto – negociar com elas. É pertinente registrar que, quando o pensamento moderno estava dando seus primeiros passos, as histórias de “pacto com o diabo” passam a aparecer com frequência, primeiro na tradição oral e depois em textos literários. São as histórias protagonizadas pela figura lendária do Fausto, que começam a surgir no século XVI em múltiplos relatos e narrativas, como na obra dramática de Christopher Marlowe, *História trágica do doutor Fausto*, publicada em 1592.¹¹

A partir do Renascimento, então, as características tonais passam a ocupar espaços cada vez mais hegemônicos. O rompimento com o mundo modal representa uma mudança ocorrida no valor mesmo das obras de arte. Na medida em que estas se emancipam do uso ritualístico, aumentam as ocasiões para sua exposição. O valor de culto, que fundava o sentido da arte, passa a ser substituído pelo valor de exibição. Cada vez mais a arte é feita na perspectiva de ser exposta, não mais de ser acessada exclusivamente pelos iniciados.¹² O valor de exibição se consolida na mesma medida em que os processos de produção da obra passam

a ser amplamente racionalizados e sistematizados e os materiais, incluindo o som e o espaço, passam a ser metrificados.¹³ Na música, o compositor passa a dispor do campo sonoro de acordo com sua vontade racionalmente mediada, levando à afirmação da sua capacidade de controle. A hierarquização dos tons e o estabelecimento de uma gramática musical oferecem ao sujeito (compositor) as condições técnicas para dominar¹⁴ o espaço sonoro e transpor em música todos os seus temas.

Na música tonal, além da efetivação de um sistema de composição com regras claras, os jogos de tensão-resolução passam a atravessar todo o tecido musical. Com a presença dos momentos de tensão, a música ganha dinâmica narrativa e incorpora a ideia de progresso. Uma das formas musicais em que essa dinâmica aparece de maneira bastante explícita é a sonata, com uma estrutura constante de três movimentos, governados por um jogo narrativo que “conduz” o ouvinte “movimentando-o” para frente, através de tensões e repousos, na direção de uma resolução final.¹⁵

É no horizonte deste “espírito” que podemos verificar o ideal de progresso pressuposto numa concepção linear (“flecha”) de tempo. Referimo-nos, certamente, a um “paradigma” completamente diferente daquele em que estavam as sociedades arcaicas. O homem moderno parece ter perdido

aquilo a que anteriormente chamamos “pavor da história”. O “tempo-flecha”, para a sociedade moderna, é condição para o progresso, não para o fim definitivo, como pressupunha a mentalidade arcaica. Essa mudança de ponto de vista deve-se, sobretudo, à confiança de que os avanços, tanto econômicos quanto cognitivos, levam o homem a territórios qualitativamente superiores. Mesmo que não exista mais um “tempo sagrado” que prometa refúgio contra as desgraças da vida, há “poderes” conquistados que, conduzidos por meios racionais, prometem iluminar todos os recantos que antes inspiravam medo e temor.¹⁶

Esse ideal de progresso aparece em muitas manifestações culturais na modernidade. Na música, por exemplo, o binômio “tensão e resolução”, característico de composições tonais, indica a confiança no fato de que a razão – aqui simbolizada pelo momento da resolução – pode fazer frente às ameaças e às tensões que o tempo desencadeia –, exemplificadas nesse caso pela dissonância. Diferentemente do arcaico, o homem moderno admite em sua concepção de tempo a ameaça e a tensão – mas somente na medida em que pode resolvê-las. Para isso, conta com a capacidade que a razão tem de esclarecer o mundo e a si mesma.

Outro aspecto a destacar, quando se investigam as diferenças de mentalidade entre arcaicos e modernos, é a

substituição da ênfase na coletividade pela ênfase na individualidade. Para os modernos, não se trata apenas de conceber a sociedade como uma individualidade, mas, sobretudo, de perceber que já não há mais sentido em falar de uma “unidade primordial” que abrange todo o universo e à qual a sociedade, por meio de uma coletividade – uma das condições do ritual –, deve em menor escala se reportar.

A figura que melhor ilustra esse ponto de vista é o burguês. Desprovido da crença numa “unidade primordial”, ele entende, primeiramente, que não há aquilo a que os arcaicos chamavam o “ato primordial” para ser “repetido” e, por conseguinte, “acessado” num ritual; e, posteriormente, que também não há algo como um “ritual” que “repete” ou “recomeça” o “ato primordial” a fim de que o tempo em que os fatos aconteceram – o “tempo profano” – possa se reverter. O burguês preocupa-se em se prover de bens e propriedades com vistas a um futuro,¹⁷ um futuro que promete ser mais feliz, no qual o investimento promete retorno. E é por ter “vistas a um futuro” – por ser causa e consequência de um modelo de sociedade que concebe linearmente o tempo e, conseqüentemente, tem consciência da irreversibilidade dos acontecimentos – que ele se preocupa em prover-se de bens e propriedades. O burguês sabe que suas ações são consumadas

pelo tempo – sabe que não poderá recommear um ciclo toda a vez que “repetir o ato primordial da criação”.

O otimismo no progresso, cancelado pela capacidade da razão em resolver tensões e simbolizado pelo mundo tonal, será posto sob intensa crítica, musicalmente falando, ainda no final do século XIX. Mas é no início do século XX, com o dodecafonismo de Arnold Schönberg, que, abolindo a resolução, prolongando a tensão e sabotando a expectativa do ouvinte, essa crítica fica bastante explícita. Desenvolver essa hipótese, porém, não está ao alcance deste artigo.

Abstract

The circle and the arrow: time representations in the development of music

This paper is based on the idea that musical-artistic expressions are connected dialectically to the development of human thinking, and that such expressions are an effective way of explaining how each historical period (and each social environment) produces its own understandings of meaning. The investigation analyzes how the concept of time materializes in music, especially in archaic societies (modal world) and in the modern era (tonal world). Examining the modal structures (archaic), based on repetition and pulsing rhythm, and their differences

contrasting with the tonal system, we attempt to demonstrate how time dynamics varies culturally from the “circle” (resistance to history, eternal return) to the “arrow” (progress experience). We question, based on this, the assumption that time is absolute and universal.

Key words: Time. Music. History.

Notas

- ² Esse modo de examinar o sentido da música (e da arte) tem, obviamente, influência do que Peter Burke (2004) denomina de “história cultural clássica”. Apesar de não se tratar de nenhum exercício de ortodoxia, a investigação também se ampara na noção hegeliana de “espírito da época” (*Zeitgeist*), de modo especial como aparece em suas *Lições de estética* (“Vorlesungen über die Ästhetik”).
- ³ Utiliza-se o termo “arcaico” (e/ou sociedades arcaicas) conforme empregado por Mircea Eliade, especialmente em seu “O mito do eterno retorno”.
- ⁴ A distinção entre mundo modal e mundo tonal se baseia, aqui, no texto “O som e o sentido”, de José Miguel Wisnik. Como não pretendemos esgotar detalhes técnicos, mas apenas apanhar o espírito geral do desenvolvimento da música, tomamos a liberdade de resumir as descrições e abreviar ao máximo os detalhes técnicos. No texto de Wisnik, evidentemente, a exposição é muito mais precisa.
- ⁵ Segundo Wisnik (1989, p. 27), a “música, em sua história, é uma longa conversa entre som (enquanto recorrência simbólica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados)”. Nesse sentido, a música é sempre uma opção cultural por um som ordenado e periódico no meio turbulento dos ruídos.
- ⁶ O espaço sonoro natural é aquele que vai de uma nota até sua correspondente uma oitava acima ou abaixo – de dó até dó, por exemplo. O espaço sonoro natural pode ser observado quando esticamos uma corda e a tocamos, resultando numa determinada nota e, depois, a dividimos ao meio, tocando novamente. O espaço sonoro entre a corda esticada e a corda dividida ao meio corresponde ao espaço sonoro natural.
- ⁷ É importante ressaltar que a divisão do espaço sonoro natural em sete é uma opção da cultura ocidental (grega). Em outras culturas, como, por exemplo, em algumas regiões da Índia, o espaço sonoro natural é dividido em mais de setenta notas, constituindo os chamados “microtons”.
- ⁸ Segundo Domingues (1996, p. 29-32), os gregos aprofundaram a experiência da temporalidade, introduzindo termos que modalizam o tempo. O léxico grego sobre o tempo pode ser assim resumido: *chrónos*, designando o os intervalos, as divisões possíveis no tempo; *krónos*, designando o deus de pensamentos funestos e que devora os próprios filhos, conforme a “teogonia” de Hesíodo; *chrónos*, termo oriundo da teologia órfica e que se refere a um tempo que não envelhece, imperecível e imortal, simbolizado por uma serpente que se enrosca em si mesma fechando-se em um círculo; *aión*, é o tempo da duração, da qualidade e que, conforme sugere Heráclito, equivale ao tempo de uma criança brincando; *êmar*, palavra utilizada por Homero para designar o dia; *hóra*, também é um termo utilizado por Homero com um sentido amplo, designando desde as estações do ano até o momento que convém a uma atividade; e, finalmente, *kairós*, de uso corrente pelos sofistas e que designa o tempo privilegiado, o tempo da oportunidade para decidir e agir.
- ⁹ Atribui-se a Gregório, O Grande, que foi papa entre 590 e 604, a composição do corpo de cantos litúrgicos que veio a receber seu nome. Algumas versões dão conta de que o papa Gregório redigiu tais composições a partir de um ditado do Espírito Santo, manifesto sob a forma de uma pomba branca. (CROSBY, 1999, p. 138).
- ¹⁰ Elementos ambíguos e ambivalentes já serviram como operadores hermenêuticos de diversos trabalhos sobre a Idade Média. Destaca-se, de modo especial, o livro *Uma história do corpo na Idade Média*, de Jacques Le Goff e Nicolas Truong, onde se investigam as tensões entre o que os autores chamam de Quaresma (jejum, abstinência) e carnaval (gula, prazer, banquete).
- ¹¹ É importante registrar que a história mais conhecida de Fausto é a de Goethe, escrita em pleno período romântico das artes (a primeira

parte é publicada em 1808) e que pode ser associada ao programa filosófico geral do idealismo alemão por colocar a figura do sujeito, de modo especial o seu caráter de ser livre, no centro da narrativa dramática e das preocupações teóricas.

- ¹² Sobre este aspecto ver o ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, de Walter Benjamin.
- ¹³ Sobre isso ver “A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600”, de Alfred W. Crosby, de modo especial a parte II: “Riscando o fósforo: a visualização.”
- ¹⁴ A ideia de domínio e de controle que acompanha a produção artística e a ciência moderna vai fazer eco no modo como se dá a relação com o tempo. A sofisticação dos relógios mecânicos é uma forma bastante eficiente de tornar o tempo mais controlado, moldando-o aos interesses do mundo econômico e das rotinas do trabalho. A esse respeito podem-se consultar os trabalhos de G. J. Whitrow, citados nas referências.
- ¹⁵ Sobre a relação entre forma sonata, a dinâmica narrativa e a ideia de progresso, são particularmente esclarecedores os textos de Henry Barraud, “Para compreender as músicas de hoje”, p. 15-41, e de Maria de Lourdes Sekeff, “Curso e discurso do sistema musical (tonal)”.
- ¹⁶ Sobre as relações entre ciência e progresso ver *O mito do progresso*, de Gilberto Dupas e *Naufrágios sem espectador: a ideia de progresso*, de Paolo Rossi.
- ¹⁷ A respeito do *ethos* que leva o burguês a consolidar rotinas, racionalizando e calculando o tempo, remetemos ao clássico *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, de Max Weber.

Bibliografia

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34. (Coleção Os pensadores).

BURKE, Peter. *What is cultural history?* Cambridge: Polity Press, 2004.

CROSBY, Alfred. *A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 2000.

GOETHE, Johan Wolfgang von. *Fausto*. Trad. de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 3 v.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e discurso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume, 1996.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

WISNIK, José Miguel; ZISKIND, Hélio. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WHITROW, G. J. *O que é o tempo: uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Time in history: views of time from prehistory to the present day*. Oxford: Oxford University Press, 1989.