

A MÚSICA E O DEVIR

Maria Teresa Teixeira

(Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa)

A imagem musical é sem dúvida uma imagem privilegiada, na sua reportação ao devir. As filosofias que se constituíram como filosofias do devir, na primeira metade do século XX, a ela recorreram abundantemente, como é o caso da doutrina filosófica de Bergson; ou dela se serviram para ilustrar a natureza do processo, como se faz na filosofia de Whitehead. Vladimir Jankélévitch toma a música como tema autónomo, desenvolvendo uma teoria da música que se alicerça inequivocamente na filosofia do devir.

A música incorpora em si mesma o devir e é talvez a sua mais evidente instanciação. A imagem de Heraclito das águas que fluem, se bem que exemplifique de forma profícua a constante mudança, não transmite as características de unidade e de indivisibilidade que a imagem da música contém e que caracterizam o devir.

O fluir da realidade não é disperso e desordenado, mas faz-se por meio de uma certa individualização unitária que permite a identidade dos seres, enquanto entidades incindíveis. Esta individualização não sobrevém ao devir, sendo, ao invés, dada com o próprio devir que, para se manifestar, precisa absolutamente da formação das individualizações. A riqueza abundante, ínsita ao próprio devir, é dele inseparável e traduz-se no vir à existência do que é concreto. O fluir da realidade é assim consentâneo com as entidades que se determinam e ganham existência. Mas todo esse processo não se pode apartar das próprias entidades que se determinam. A determinação é o próprio processo, o próprio fluir da realidade. É um todo que flui e que nesse fluir, coincide com o fazer das próprias determinações. Em linguagem bergsoniana esse fluir só pode ser duração. A essencialidade que subjaz a toda a realidade é exactamente esse durar, que tem extensividade, porque se determina no concreto, mas cuja determinação só se pode fazer enquanto duração. A realidade como

que se desmultiplica e distende para se unificar numa determinação. Nisto consiste o seu fluir, o processo. “A realidade é crescimento global e indivisível, invenção gradual, duração ...”¹. O carácter distintivo do devir encontra-se assim em todas as manifestações da realidade; poderíamos dizer que algumas delas são privilegiadas e contar entre elas o fluir da nossa consciência, o movimento e a melodia musical.

As filosofias do devir não costumam definir o devir, não se referindo a ele, a maior parte das vezes, pela utilização desse termo. A filosofia bergsoniana, por exemplo, inicia-se com a análise dos estados da consciência no *Essai*, referindo-se abundantemente à nossa vida interior e à destrição entre o eu profundo e o eu superficial. Para Bergson o eu profundo, afastado de toda a representação espacializante, faz-se na duração que dispensa as figurações imagéticas. O eu profundo indivisível, nos seus estados de interpenetração que se sucedem na sua heterogeneidade, sem admitirem qualquer partição, reflecte sem dúvida toda a relevância do devir. E reflecte também a sua proximidade ao fluir musical. “Há apenas a melodia continuada da nossa vida interior – melodia que se desenrola e desenrolará, indivisível, do princípio ao fim da nossa existência consciente. A nossa personalidade é isso mesmo.”²

Na filosofia bergsoniana, a imagem do bater das badaladas do relógio é uma importante referência. Ela pode ser tomada como representativa do tempo homogéneo, mas apresenta ao mesmo tempo uma vertente que é bem ilustrativa do devir. Normalmente, contamos as badaladas do relógio que representam os momentos que se sucedem, aparecendo-nos o tempo como uma grandeza mensurável e homogénea. Mas o devir também pode ser apreendido no bater das badaladas do relógio, sempre que não as contamos. É que a apreensão de uma badalada do relógio pode ser feita sem justaposição das outras, guardando-se a memória da anterior, por forma a que todas as badaladas se apreendam umas nas outras. Organizam-se, assim, como as notas de “uma melodia musical”, formando “uma multiplicidade indistinta ou qualitativa, sem qualquer semelhança com o número”. As badaladas do relógio, frequentemente consideradas como os elementos que permitem a contagem do tempo, pertencentes a um medidor eficiente e incontestável, o relógio, funcionam, deste modo, como uma melodia musical, perdendo o carácter quantitativo e passando a uma heterogeneidade qualitativa, própria da melodia. Esta heterogeneidade é “duração pura”.

¹ «La réalité est croissance globale et indivisée, invention graduelle, durée ...», Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 105/1335.

² «Il y a simplement la mélodie continue de notre vie intérieure – mélodie qui se poursuit et poursuivra, indivisible, du commencement à la fin de notre existence consciente. Notre personnalité est cela même.», *La pensée et le mouvant*, p. 166/1384.

Bergson diz que sempre que deixamos de representar a duração simbolicamente, a nossa consciência é ela a própria duração, ou seja o próprio devir, transportando a heterogeneidade qualitativa da própria vida³. A melodia musical, tal como o fluir da consciência que apreende as badaladas do relógio no seu indistinto bater, incorpora o devir, manifestando-se como sua instância paradigmática. A mesma realidade, a do bater das badaladas do relógio, pode assim representar a mensurabilidade do tempo, ou o seu fluir incindível. É assim que podemos espacializar o tempo, ou surpreendê-lo como pura duração, quantificando-o, ou coincidindo com o fluir da nossa consciência. As badaladas do relógio, quando se assemelham à melodia musical, só podem transportar a indivisibilidade de todo o movimento do bater do pêndulo do relógio. O seu ritmo é, em si mesmo, uma síntese qualitativa, uma unidade, tal como a melodia musical que se caracteriza também pela mesma unidade. As badaladas do relógio, que se vão sucedendo, modificam qualitativamente o passado de quem ouve e, por isso, cada uma delas introduz a novidade, pelo intervalo de tempo que entretanto passa. É sem dúvida o devir que se faz e que se vai fazendo, tal como a melodia que ecoa em duração e que coincide com a própria duração. É a própria passagem do tempo que transforma a repetição das badaladas num progresso crescente e inovador e que impede que a repetição seja tautológica, revelando-se, ao invés, criadora. É a própria passagem da melodia que introduz também a novidade, vindo à existência na duração e criando a sua própria abundância. Podemos assim constatar que, na música, a própria repetição traz a novidade.

É por isso que o *ritornello* não é apenas um prelúdio que se ouve, sempre da mesma maneira ao longo da obra musical; ele é um reinventar das próprias ressonâncias na irreversibilidade do devir, a introdução de uma continuidade inovadora, o ressalvar da memória revigorante que volta a dizer o que o dizer anterior não esgotou, precisando, por isso mesmo, de voltar a dizer. O *ritornello* encarna assim a reiteração do devir. Se o devir é irreversível e irrepitível, a reintrodução de uma mesma melodia só pode concretizar uma diferença que permita a criação; trata-se no fundo de conservar a continuidade sem que se quebre o aumento incessante da sua heterogeneidade. De um modo semelhante, diz Vladimir Jankélévitch: “a *segunda repetição do refrão* do Rondo, mesmo que não difira da primeira

³ Cf. «... je les apercevrai l'une dans autre, se pénétrant et s'organisant entre elles comme les notes d'une mélodie, de manière à former ce que nous appellerons une multiplicité indistincte ou qualitative, sans aucune ressemblance avec le nombre: j'obtiendrai ainsi l'image de la durée pure, mais aussi je me serai entièrement dégagé de l'idée d'un milieu homogène ou d'une quantité mesurable. En interrogeant soigneusement la conscience, on reconnaîtra qu'elle procède ainsi toutes les fois qu'elle s'abstient de représenter la durée symboliquement.», in *Essai sur les données immédiates de la conscience*, pp. 70-71/78.

senão pelo seu número ordinal, implica pelo menos a anterioridade no seio de um contexto que muda sem cessar; independentemente de qualquer recordação concreta, o puro facto da sucessão e da preterição, ou noutros termos a nua condição de ser passado do passado impediria já que o mesmo permanecesse exactamente o mesmo; este condicionamento infinito adquire, no devir, a forma de uma alteração continuada. É por isso que o *da capo* é uma surpresa maravilhosa e é por isso que o tema não revela todo o sentido da sua emoção senão quando é reconhecido; voltar a expor não desperta em nós uma espécie de reminiscência?”⁴ A repetição é um reencontro que carrega a alegria de um voltar característico da multiplicidade polifónica, em que as múltiplas experiências encontram uma plataforma comum que se oferece como unidade de um novo redescobrir.

O recriar da própria música que se desenvolve no tempo transporta consigo uma totalidade que se reporta à unidade musical e que não permite a sua dissociação em partes. Na melodia musical não há justaposições nem separações entre os seus elementos. Há apenas a simplicidade do incindível mudar, em que não há sujeito da mudança, mas apenas um puro mudar. Diz Bergson que a “*mudança existe, mas não há, sob a mudança, coisas que mudem: a mudança não precisa de um suporte. O movimento existe, mas não há um objecto inerte, invariável, que se mova: o movimento não implica um móvel.*”⁵ Por outras palavras, o devir não precisa de alguma coisa que lhe esteja subjacente; ele é razão suficiente, ele é a própria “substância”. Do mesmo modo, uma melodia musical é também ela o próprio devir, a própria realidade sem necessidade de qualquer complemento, revelando-se bastante em si mesma. A melodia musical, tal como o devir não requerem um substrato nem um conjunto de imagens subjacente para que possam justificar o que em si mesmo é movimento e mudança. No entanto, a nossa tendência para a espacialização leva-nos, muitas vezes, a recorrer a representações imagéticas quando precisamos de nos relacionar com a obra musical. Bergson dá disso testemunho: “Ouvimos então a melodia através da visão que teria um chefe de orquestra olhando para a sua partitura. Re-

⁴ “La *deuxième fois* du Rondo, même si elle ne diffère de la première que par son numéro ordinal, en implique du moins l’antériorité au sein d’un contexte sans cesse changeant, indépendamment de tout souvenir concret, le pur fait de la succession et de la préterition, en d’autres termes la nue passéité du passé empêcherait déjà le même de rester exactement le même; ce conditionnement infini prend, dans le devenir, la forme d’une altération continuée. C’est pourquoi le *da capo* est une ravissante surprise, pourquoi le thème ne révèle tout son sens émouvant que lorsqu’il est reconnu; le réexposition n’active-t-elle pas en nous une sorte de réminiscence?», *La Musique et l’Ineffable*, p. 35.

⁵ «Il y a des changements, mais il n’y a pas, sous le changement, de choses qui changent: le changement n’a pas besoin d’un support. Il y a des mouvements, mais il n’y a pas d’objet inerte, invariable, qui se meuve: le mouvement n’implique pas un mobile.», «La perception du changement» in *La pensée et le mouvant*, p. 163/1381.

presentamo-nos notas de música justapostas a notas de música numa folha de papel imaginária. Pensamos num teclado onde se toca, num arco que vai e vem, no músico que toca a sua parte ao lado dos outros. Fazemos abstracção destas imagens espaciais: resta apenas a mudança pura, que se basta a si própria, sem divisão, sem ligação a uma “coisa” que muda.”⁶ A melodia transporta consigo a sua própria auto-criação, sem precisar de se adicionar a coisa nenhuma para surgir na sua unidade. Essa unidade não admite quaisquer partições. Ela é absolutamente indivisível! A indivisibilidade é mesmo a sua característica mais premente. “Escutemos uma melodia deixando-nos embalar por ela: não temos uma clara percepção de um movimento que não está ligado a nenhum móvel, de uma mudança sem nada que mude? Essa mudança basta-se a si própria, ela é a própria coisa e por mais tempo que leve, é indivisível: se a melodia parasse mais cedo, não seria a mesma massa sonora; seria outra, igualmente indivisível.”⁷ O movimento musical transmite-nos bem a ideia do movimento sem móvel, de uma essência “não substancial”, mas que, ao mesmo tempo, como entidade indecomponível se basta a si própria, retirando daí uma duração que também lhe é própria.

Cada melodia tem assim a sua própria duração. E é por isso que a melodia é indivisível. Ter uma duração que caracterize a entidade a que ela pertence, implica que só a totalidade da duração possa ser própria a essa entidade; o seu fraccionamento levaria a que a entidade não fosse aquela mas que passasse a ser outra. A indivisibilidade já traz a individualização, ou seja a particularidade que caracteriza determinada melodia.

A indivisibilidade da multiplicidade criadora é bem patente na música de Bach, por exemplo, na forma do contraponto, que nos deixa antever um devir que é um conjunto de melodias que se podem destrinçar entre si, mas que, ao mesmo tempo, dependem todas umas das outras, envolvendo-se numa harmonia que no seu desdobrar temporal se apresenta como um todo. É disto ilustrativo a chamada tripla fuga (BWV 552/2) no final do volume III da *Klavier-Übung*; cada uma das fugas parece ter um

⁶ «Nous écoutons alors la mélodie à travers la vision qu'en aurait un chef d'orchestre regardant sa partition. Nous nous représentons alors des notes juxtaposées à des notes sur une feuille de papier imaginaire. Nous pensons à un clavier sur lequel on joue, à l'archet qui va et vient, au musicien dont chacun donne sa partie à côté des autres. Faisons abstraction de ces images spatiales: il reste le changement pur, se suffisant à lui-même, nullement divisé, nullement attaché à une «chose» qui change.», *La pensée et le mouvant*, p. 164/1383.

⁷ «Écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle: n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change? Ce changement se suffit, il est la chose même. Et il a beau prendre du temps, il est indivisible: si la mélodie s'arrêtait plus tôt, ce ne serait plus la même masse sonore, c'en serait une autre, également indivisible.», *Ibid.*, p. 164/1382.

tema bem autónomo, mas a primeira concilia-se, pela técnica do contraponto, com as outras duas. As três fugas, que são independentes, constituem uma nova harmonia quando tocadas em simultâneo. Constituem assim, poderíamos dizer, uma nova totalidade que não se adiciona às três fugas, tomadas cada uma de *per si*, mas que é delas divergente enquanto entidade determinada e individualizada. A soma das três fugas não resulta na nova fuga; pelo contrário, é a nova harmonia que surge, pela interdependência das três, que é responsável pela nova sonoridade que emerge, pela nova totalidade. Estes todos unitários que emergem na novidade, mas continuam a coexistir nessa nova unidade são eles próprios a essência do próprio devir.

A filosofia whiteheadiana é disso bem ilustrativa quando estabelece que as entidades primordiais são todas elas complexas, autodeterminando-se exactamente pela apropriação de outras entidades que lhes são anteriores. Estas entidades actuais, tal como são designadas por Whitehead, nunca se reconduzem a uma entidade simples e indecomponível; a sua originalidade retiram-na, como o faz a tripla fuga de Bach, da nova ordem, da nova harmonia, da nova temporalidade que surge com cada original constituição de si.

A especificidade da duração assiste assim a todos os seres, tendo todos eles portanto o seu modo de durar. A duração específica de cada um constitui-o e caracteriza-o.

Bergson fala na espessura da duração que distingue o presente de cada ser. E fá-lo a propósito da consciência, que é um dos paradigmas do devir: “A nossa percepção pura, com efeito, por mais rápida que a consideremos ocupa uma certa espessura de duração, de forma que as nossas sucessivas percepções nunca são momentos reais das coisas, como supussemos até aqui, mas momentos da nossa consciência”⁸. Esta noção de duração que comporta uma certa densidade não é apenas característica do pensamento bergsoniano.

Na mesma ordem de ideias, refere Whitehead a duração própria das entidades fundamentais que constituem a realidade. Cada uma tem o seu próprio presente com a sua própria espessura de duração, o seu próprio lapso de tempo que é incindível da sua constituição e que a determina. Em *Science and the Modern World*, por exemplo, o filósofo inglês diz que estas entidades fundamentais têm o seu próprio modo temporal: “Este sistema, que forma o elemento primordial, não é nada num determinado instante. Precisa do seu intervalo de tempo por inteiro para se manifestar.

⁸ Notre perception pure, en effet, si rapide qu'on la suppose, occupe une certaine épaisseur de durée, de sorte que nos perceptions successives ne sont jamais des moments réels des choses, comme nous l'avons supposé jusqu'ici, mais des moments de notre conscience.» *Matière et mémoire*, p.72/216.

De modo análogo, uma nota de música não é nada num determinado instante; também precisa do seu intervalo de tempo por inteiro para se manifestar.”⁹ A remissão para a música mais uma vez permite iniciar o desvelar do devir. A nota de música, que não é nada num instante determinado, serve de modelo a qualquer entidade primordial, seja ela qual for, para assim se poder determinar, dando corpo à própria duração; traduz o paradigma do que Whitehead designa por “época temporal”, ou seja, o lapso de tempo próprio a cada entidade fundamental para a constituição de si mesma. A música, pela sua natureza essencialmente temporal, surge na filosofia whiteheadiana como uma ilustração pertinente da realidade. A música vem à existência pela ressonância de totalidades, que perdem todo o seu sentido, isto é toda a sua musicalidade própria se forem decompostas em instantes ou em elementos.

Assim, a realidade perspectiva-se na sua diversidade como sendo formada por muitos elementos que não nos inspiram a “imaterialidade” que a música nos sugere. Mas as individualizações, que Whitehead designa por entidades actuais, determinam-se numa abundância de formas que caracteriza a própria realidade, revestindo-se de todos os graus de uma maior ou menor “materialidade”.

É nesta linha de pensamento que encontramos uma referência de Bergson à filosofia de Whitehead que estabelece uma profunda semelhança entre uma melodia musical e uma barra de ferro.

Diz Bergson em *La pensée et le mouvant*: “as grandes descobertas teóricas dos últimos anos levaram os físicos a pressupor uma espécie de fusão entre a onda e o corpúsculo – nós diríamos entre a substância e o movimento. Um pensador profundo, vindo das matemáticas para a filosofia, verá um bocado de ferro como “uma continuidade melódica””¹⁰. Bergson acrescenta em nota de rodapé que existe uma grande afinidade entre as suas ideias e as de Whitehead. O paralelismo estabelecido entre o bocado de ferro e a continuidade melódica é citado por Bergson sobretudo por referência ao ensaio de Jean Wahl, *Vers le concret*, onde este último autor chega mesmo a fazer coincidir o bocado de ferro com uma ária musical¹¹, e não por referência directa à filosofia de Whitehead.

⁹ “This system, forming the primordial element, is nothing at an instant. It requires its whole period in which to manifest itself. In an analogous way, a note of music is nothing at an instant, but it also requires its whole period in which to manifest itself.” *Science and the Modern World*, p.35.

¹⁰ «Par le fait, les grandes découvertes théoriques de ces dernières années ont amené les physiciens à supposer une espèce de fusion entre l’onde et le corpuscule, – nous dirions entre la substance et le mouvement. Un penseur profond, venu des mathématiques à la philosophie, verra un morceau de fer comme “une continuité mélodique”.» *La pensée et le mouvant*, pp. 77-78/1313-1314.

¹¹ *Vers le concret*, p. 135.

Whitehead, em *An Enquiry Concerning The Principles of Natural Knowledge*, ao escrever sobre o ferro, refere-o como uma característica de um acontecimento: “Mas o ferro não é uma expectativa ou uma memória. É um facto; e este facto, que é o ferro, é o que acontece durante um período de tempo. O ferro e o organismo biológico estão ao mesmo nível ao requererem tempo para funcionar. Não existe nada que seja o ferro num determinado instante; ser ferro é uma característica de um evento.”¹² Nesta passagem, o filósofo inglês trata a matéria para a reduzir a meros eventos, socorrendo-se da imagem do ferro que, poderíamos dizer transmite um grau muito intenso de “materialidade”, para estabelecer que, em última análise, tudo se reconduz, como primordial, a acontecimentos. Tal como a música, o ferro não é nada “num determinado instante”. Mas, ao contrário do ferro, a música transmite-nos uma noção muito forte de “alguma coisa que está a acontecer”, ao mesmo tempo que se reveste de uma etérea “imaterialidade”. Não obstante, música e ferro reconduzem-se primordialmente a meros eventos, não havendo assim uma diferença entre a firme rijeza do ferro e o espiritual ecoar de uma melodia.

A duração é assim constitutiva do ser. Durar não é um atributo do ser, mas a própria essência. O modo como cada ser dura, como cada um devém é determinante e constitutivo de si mesmo. A musicalidade é uma instanciação privilegiada do devir pela sua diáfana feição do manifestar. Mas as manifestações mais corpóreas como o ferro reconduzem-se, do mesmo modo a acontecimentos. E é por isso que não é de todo surpreendente que autores como Bergson e como Whitehead reconduzam, em última análise, a matéria a puras vibrações.

Para Bergson, a “matéria reduz-se [...] a inumeráveis vibrações, todas ligadas numa continuidade ininterrupta, todas solidárias entre si, e que se espalham em todos os sentidos como outros tantos estremecimentos”¹³.

Whitehead, referindo a descontinuidade espacial existente entre as entidades últimas da matéria, estabelece que não “há dificuldade em explicar o paradoxo, se consentirmos em aplicar à durabilidade da matéria aparentemente indiferenciada e estável os mesmos princípios que aqueles que são agora aceites para o som e para a luz. Explicamos uma nota que soa com regularidade como o resultado das vibrações do ar; explicamos uma cor estável como o resultado das vibrações do éter. Se explicarmos a

¹² “But iron is not an expectation or even a recollection. It is a fact; and this fact, which is iron, is what happens during a period of time. Iron and a biological organism are on a level in requiring time for functioning. There is no such thing as iron at an instant; to be iron is a character of an event.” *An Enquiry Concerning The Principles of Natural Knowledge*, p. 23.

¹³ «La matière se résout ainsi en ébranlements sans nombre, tous liés dans une continuité ininterrompue, tous solidaires entre eux, et qui courent en tous sens comme autant de frissons.», in *Matière et mémoire*, p. 234/343.

durabilidade estável da matéria com o mesmo princípio, concebemos cada elemento primordial como fluxo e refluxo vibratório de uma energia, ou de uma actividade subjacentes.¹⁴ Esta natureza vibratória que ambos os autores descobrem na realidade não só permite a sua coincidência com a duração e com o devir, mas salienta também como a música encarna o próprio devir, transformando-se na sua instanciação primeira.

É assim que na escrita de Bergson, a música, o devir e o fluir da consciência acabam por confluir. Se fosse possível coincidirmos directamente com a realidade, a nossa alma poderia vibrar em “unísono com a natureza”. “Ouviríamos cantar no fundo das nossas almas, como uma música por vezes alegre, mais frequentemente lamentosa, mas sempre original, a melodia ininterrupta da nossa vida interior.”¹⁵

A música dilui-se assim numa transição permanente, numa passagem continuada que não podemos decompor num conjunto de estados que possamos adicionar uns aos outros. O devir é em si mesmo essa passagem, representando a transição ininterrupta do real. “Na passagem alcançamos a ligação da natureza com a realidade metafísica última.”¹⁶ É nesta solidariedade ontológica de todos os elementos indecomponíveis de um todo que encontramos a plenitude da noção de devir, instanciada de forma paradigmática pela própria música. Esse carácter indecomponível é dado pelo movimento ínsito ao devir e à passagem, e pela própria transição. “Tudo é obscuridade, tudo é contradição quando se pretende, com os estados, fabricar uma transição. Dissipa-se a obscuridade, tomba a contradição desde que nos coloquemos ao longo da transição ... É que há *mais* na transição que na sucessão dos estados, ..., *mais* no movimento que na sucessão das posições, quer dizer que nas paragens possíveis.”¹⁷ A transição surge como uma passagem continuada, que não admite a sepa-

¹⁴ “There is no difficulty in explaining the paradox, if we consent to apply to the apparently steady undifferentiated endurance of matter the same principles as those now accepted for sound and light. A steadily sounding note is explained as the outcome of vibrations in the air: a colour is explained as the outcome of vibrations in ether. If we explain the steady endurance of matter on the same principle, we shall conceive each primordial element as a vibratory ebb and flow of an underlying energy, or activity.” in *Science and the Modern World*, p.35.

¹⁵ «Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure.» in *Le rire*, p. 115/459.

¹⁶ “In passage we reach a connexion of nature with the ultimate metaphysical reality”, A. N. Whitehead, *Concept of Nature*, p. 55.

¹⁷ «Tout est obscurité, tout est contradiction quand on prétend, avec des états, fabriquer une transition. L’obscurité se dissipe, la contradiction tombe dès qu’on se place le long de la transition ... C’est qu’il a *plus* dans la transition que la série des états, ..., *plus* dans le mouvement que la série des positions, c’est à dire des arrêts possibles.», *L’évolution créatrice*, 760/313.

ração de diferentes estados, que porventura possamos vir a vislumbrar como seus elementos, numa perspectiva retroactiva de uma individualização que já se determinou e que, por isso, se concluiu. A perspectiva retroactiva é aquela que permite a decomposição, a análise, como nos ensina a filosofia bergsoniana, enquanto que a realidade é aquilo que devém, que se faz enquanto se desenvolve, que existe, existindo; e que se pode descrever como a passagem ou a transição. A música incorpora exactamente esse carácter de transição e de passagem, de desenvolvimento da temporalidade e na temporalidade. Numa clara remissão para a filosofia de Bergson, Vladimir Jankélévitch recorda-nos que “nos tornamos citaristas *tocando* a cítara, como deliberamos *escolhendo* ou pensamos *falando*. E é querendo que aprendemos a querer!”¹⁸ Só a temporalidade nos permite o vir à existência, a determinação e a autodeterminação, fazendo-se e deixando-se existir.

Mas a temporalidade não é em si mesma acabada nem acarreta consigo a completude das criaturas que, tendo natureza temporal, se determinam e individualizam. O tempo sofre de uma incompletude fundamental... de uma falta de delimitação rigorosa e definida que deixa a realidade sempre em aberto, sempre em processo de definição...

Qualquer entidade, tenha ela um cariz mais material ou mais espiritual, sofre sempre de uma incurável incompletude, de uma incorrigível imperfeição. Porque é temporal, é necessariamente um processo aberto, por conseguinte incompleto; ao conseguir obter individualização não se reveste de uma completude acabada, de uma delimitação comparável ao traçar de uma linha geométrica. As fronteiras não são, no mundo real, passíveis de demarcação. É impossível delimitar onde está o começo de uma entidade, onde está a sua conclusão e o início da seguinte. Há sempre uma ponte, uma *liaison* com tudo aquilo que antecede e com o que vem a seguir; os limites escapam-nos, porque eles, na verdade, são objecto de partilha entre muitas criaturas. Como diz Whitehead: “A comunidade das coisas actuais é um organismo, mas não é um organismo estático. É uma incompletude em processo de produção.”¹⁹

Do mesmo modo, a música é um organismo dinâmico em processo de produção. Os seus contornos são insidiosos, o seu começo absoluto de difícil situação, o seu terminar impossível de fazer coincidir com o instante de natureza matemática... o início de uma peça musical requer uma *liaison* com a anterioridade que lhe confere como que uma continuidade

¹⁸ «On devient cithariste *en jouant* la cithare, comme on délibère *en choisissant* ou comme on pense *en parlant*. Et c'est en voulant qu'on apprend à vouloir!», *La Musique et l'Ineffable*, p. 40.

¹⁹ “The community of actual things is an organism; but it is not a static organism. It is an incompleteness in process of production.” *Process and Reality*, p. 214 [327].

inaugural, mas não um princípio puro. A anterioridade é, neste caso, vaga, indefinida, imprecisa mas, apesar de tudo, existente. O final, da mesma maneira, exige uma ligação com alguma coisa que se lhe siga; a conclusão de uma melodia não é de modo algum absoluta, encaixando-se pela espontaneidade do seu vir à existência no desfiar da que se lhe segue, formando as melodias de uma peça musical, entre elas, também um todo que é, em si, indissociável. Não podemos assim desmembrar estas melodias umas das outras que, como vimos, também são totalidades em si mesmas, porque elas no seu conjunto constituem a peça musical, também ela incindível. O final da peça musical revela-se assim, tal como o seu princípio, impossibilitado de se lhe poder atribuir uma paragem num instante preciso e determinado. A última nota ressoa num período de tempo que tem a sua própria espessura, ecoando numa continuidade que vai esmorecendo e que, ao esmorecer, se dilui, mas sem se suster num preciso instante. O começo e o fim da peça musical pegam assim com o ambiente sonoro que a antecede e a segue, também ele temporal. Esta sonoridade envolvente é frequentemente identificada por alguns com o silêncio.

O silêncio não deve assim ser visto como um não-existente que dá lugar a um existente, nem como um vazio que se pode preencher com o som. Ele é, tal como a própria música, uma sonoridade em si mesma, não um meio que se ocupa com uma sonância que pode ser mais ou menos harmoniosa. É que o silêncio, como a música e como o devir tem uma natureza essencialmente temporal; é o desfiar dessa temporalidade que os traz à existência, que lhes confere realidade...

É assim que Daniel Barenboim fala numa ligação com o silêncio que é antecedente ao tocar da peça musical e também do silêncio que lhe é subsequente, sublinhando a sua importância, ao surgir como uma ambiência que permite a emergência do ecoar musical assim como o seu sucumbir finalizante.

Vladimir Jankélévitch discorre também acerca do tema do silêncio na sua relação com a música. “A música contrasta com o silêncio e precisa desse silêncio como a vida precisa da morte e como o pensamento, de acordo com o *Sofista* de Platão, precisa do não-ser.”²⁰ Para Jankélévitch, o silêncio não se identifica com o nada²¹, podendo até coincidir com a própria música²². A música de Gabriel Fauré é para este autor ilustração dessa coincidência: “Por inteiro em surdina, a música de Fauré, ao invés, é ela própria um silêncio e um barulho interrompido, um silêncio inter-

²⁰ «La musique tranche sur le silence, et elle a besoin de ce silence comme la vie a besoin de la mort et comme la pensée, selon le *Sophiste* de Platon, a besoin du non- être.», *La Musique et l'Ineffable*, p. 163.

²¹ *Ibid.* p. 169.

²² *Ibid.*, pp. 172-173.

rompendo o barulho: o silêncio não é então mais objecto de angústia, como o nada; é um porto de recolhimento e de quietude.”²³ Jankélévitch fala mesmo da música como silêncio audível²⁴, de um silêncio musical que traduz a imperceptível paragem da música e o seu subtil imergir no quase silêncio do pianíssimo: “O silêncio musical, dizemos, não é o vazio; e com efeito não é apenas “cessação”, mas “atenuação”. Como reticência ou desenvolvimento interrompido, exprime uma vontade de voltar ao silêncio o mais cedo possível; como intensidade atenuada é, no começo do inaudível, um jogo com o quase-nada. Oíçamos atentamente! O *pianíssimo* embora ainda seja audível, é a forma *quase* insensível do supra-sensível...”²⁵ A inter-penetrabilidade entre a música e o silêncio é tal que o *forte* e o *piano* podem mesmo coexistir. Jankélévitch descobre mesmo no ofertório do *Requiem* de Fauré crescendos que desembocam num *piano*, permitindo-nos encontrar a quietude do silêncio sem que a música deixe de alcançar um fluir aumentativo e abundante²⁶.

Neste coexistir entre a música e o silêncio, que não discerne entre aparentes opostos, o devir aparece-nos mais uma vez como fundamento último e primordial. Só ele explica o paradoxo, só ele permite harmonizar o inconciliável, ou seja que a música e o silêncio possam ser uma e a mesma coisa.

Por isso, o devir nas suas múltiplas instanciações surge-nos naturalmente e por inteiro, fazendo parte da nossa intimidade, da nossa realidade interior que conhecemos primordialmente. As muitas facetas que lhe reconhecemos, onde a música surge de modo privilegiado e paradigmático, traduzem simplesmente a diversidade criadora da vida que não é mais que o desvelar do próprio devir.

ABSTRACT

²³ «Tout entière en sourdine, la musique de Fauré, à l'inverse, est elle-même un silence et un bruit interrompu, un silence interrompant le bruit: le silence n'est donc plus, comme le néant, objet d'angoisse; il est un havre de recueillement et de quiétude.», *Ibid.*, p. 167.

²⁴ *Ibid.*, p. 186.

²⁵ «Le silence musical, disons-nous, n'est pas le vide; et en effet il n'est pas seulement «cessation», mais «atténuation». Comme réticence ou développement interrompu, il exprime une volonté de rentrer dans le silence le plus tôt possible; comme intensité atténuée il est, sur le seuil de l'audible, un jeu avec le presque-rien. Ecoutez plus attentivement! Le pianissimo bien qu'il soit encore audible, est la forme presque insensible du supra-sensible ...», *Ibid.* p. 176.

²⁶ *Ibid.*, pp. 144-145.

Process philosophies focus on becoming and often have recourse to the musical metaphor. Becoming is whole and indivisible. Bergson's notion of *durée* coincides with the Whiteheadian notion of process. Becoming is duration. Every being is temporal; its very essence is temporality. The unveiling of each being is durational and has its own particular temporality; every creature's individualization is in accordance with its own particular way of enduring. A melody is also whole and indivisible; its very meaning relates to its whole, undivided temporality. A note of music is nothing at an instant; the wholeness of its being thoroughly defines it.

Keywords: Music, Bergson, Whitehead

Bibliografia

- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, Quadrige/PUF, 1997, VIII, 181 pp..
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire* (1896), Paris, Quadrige/PUF, 1997, 281 pp..
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, Quadrige/PUF, 1991, XII, 372 pp..
- Bergson, Henri, *Le Rire* (1924), Paris, Quadrige/PUF, 1997, VIII, 159 pp..
- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant* (1934), Paris, Quadrige/PUF, 1998, 297 pp.; As obras de Henri Bergson através referidas encontram-se também reunidas num só volume intitulado *Œuvres* (1959), Paris, Presses Universitaires de France, 2001, XXXII, 1629 pp..
- Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première, Introduction à une philosophie du "presque"*, Paris, Quadrige/PUF, 1986, 268 pp.; Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, 203pp..
- Whitehead, Alfred North, *An Enquiry Concerning The Principles of Natural Knowledge*, Cambridge, At The University Press, 1919, XII, 200 pp..
- Whitehead, Alfred North, *Concept of Nature*, (1920), Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000, X, 202 pp..
- Whitehead, Alfred North, *Science and the Modern World*, (1925), New York, The Free Press, 1967, XII, 212 pp..
- Whitehead, Alfred North, *Process and Reality An Essay in Cosmology*, (1929), New York, The Free Press, Corrected Edition, by David Ray Griffin and Donald W. Sherburne, 1985, XXXII, 413 pp..
- Alfred North Whitehead *The Interpretation of Science Selected Essays*, Indianapolis, New York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1961, XLVI, 274 pp..
- Whitehead, Alfred North, *Essays in Science and Philosophy*, New York, Greenwood Press, Publishers, 1968, VI, 348 pp..
- Whitehead, Alfred North, "The Analysis of Process", in *European Studies in Process Thought*, Vol. I, Edited by Helmut Maaßen, 2003, V, 60 pp..