

## A metáfora de Bergson e a nossa escuta musical

Bernardete Oliveira Marantes

Universidade de São Paulo

Brasil

**Resumo:** Este exame coteja o emprego da metáfora musical na filosofia de Henri Bergson frente a nossa própria escuta da arte musical. Partindo da premissa que música é a síntese do tempo e memória, a investigação inicia-se com o conceito de *durée*, e avança em direção a multiplicidade e a simultaneidade, e se completa na memória, e mais especificamente, no conceito da coexistência virtual.

**Palavras-chaves:** Bergson, tempo, música, *durée*.

**Abstract:** This exam collates the use of musical metaphor in the philosophy of Henri Bergson with our own listening to the musical art. Starting from the premise that music is a synthesis of time and memory, the research begins with the concept of *durée*, and progresses toward the multiplicity and simultaneity, and is completed in memory, and more specifically, in the concept of virtual coexistence.

**Key-words:** Bergson, time, music, *durée*.

211

---

*A metáfora de  
Bergson e a  
nossa escuta  
musical*

Bernardete  
Oliveira Marantes

I

No conceito ou na intuição do *temps durée*, do tempo “vivido”, que não é uniforme, mas muda rapidamente e se desvanece de modo hesitante, Henri Bergson tentou reconstruir a originária experiência do tempo, que precede a do *temps espace*, tempo representado em termos de espaço. E não raro se afirmou que a música é uma forma fenomênica, a figura sonora do *temps durée* (Dahlhaus, 1991, p. 110)

Lançando mão das palavras de Carl Dahlhaus sintetizamos a proposta deste ensaio: pensar a música, e mais especificamente a nossa escuta musical, numa relação com o pensamento de Henri Bergson.

Partindo da percepção de que a música é a arte da temporalidade e da memória, convém iniciar a reflexão pensando acerca da concepção temporal bergsoniana.

Na questão do tempo Henri Bergson posiciona-se como um feroz crítico, primeiramente da filosofia kantiana, que de modo conclusivo colocou lado a lado o tempo e o espaço como as formas *a priori* da intuição, e depois da própria tradição filosófica, pois Bergson observa que em diversas doutrinas basta fazer uma simples substituição de palavras, ou seja, trocar *justaposição* por *sucessão*, que se resolvem as questões sobre o tempo, por isso, ele elucida: “não discordo de que o tempo implica sucessão. Com o que não posso concordar é com a ideia de que a sucessão se apresente à nossa consciência primeiro como distinção entre um “antes” e um “depois” justapostos” (Bergson, 2006, p. 172).

O grande desafio filosófico de Bergson é tornar claras as ideias tempo e movimento a fim de compreendê-las integralmente em sua realidade. Para isso o filósofo refutará o sistema adotado pela tradição filosófica dizendo-o ser uma falácia que conduz as reflexões a um tempo espacializado, previsível, repetitivo e remoto, e, conseqüentemente, distante do tempo verdadeiro, o qual envolve fluidez, duração e mobilidade. Por esse motivo, o pensamento bergsoniano clamará para que “restituamos ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração” (Bergson, 2006, p. 11).

Sendo a nossa vida interior de natureza temporal, e não espacial, a abordagem bergsoniana em busca do fluxo temporal será feita a partir de nossa interioridade, e é através da *intuição* que podemos entrar em contato com a duração real, pois dizer o tempo em Bergson é intuí-lo na sua duração, no que *dura continuamente*, ou seja, dizer a *duração real* é dizer a sucessão dos estados de consciência no domínio da vida interior que abarca uma *indivisível continuidade de mudança*: “a duração real é o que sempre se chamou *tempo*, mas tempo percebido como indivisível” (Bergson, 2006, p. 172).

Para Bergson, é a intuição, e não a razão, a via que nos conduz à apreensão da duração, pois ela é o método que nos aproxima da realidade temporal, é a “visão direta do espírito pelo espírito” (Bergson, 2006, p. 29). Segundo o filósofo, a faculdade da intuição, ainda que latente, existe em cada um de nós, e é ela que nos concede uma experiência interior desobstruída de dogmas e conceitos sedimentados na linguagem. A intuição é a conexão de acesso ao nosso *eu* que se conserva no tempo não extensivo mas sucessivo, no tempo vivido e concreto. É tal retorno à experiência imediata que logrará o conhecimento intuitivo temporal. Logo, o tempo, ou a *duração pura* bergsoniana, apresenta-se como um híbrido que compreende a “temporalidade interior, causalidade psicológica, multiplicidade qualitativa, heterogeneidade pura” (Coelho, 2001, p. 118), e nessa realidade interior e movente, Bergson chegará a afirmar a duração “como uma evolução criadora, há criação perpétua de possibilidade e não apenas de realidade” (Bergson, 2006, p. 15).

Recorrendo à leitura do pensamento de Bergson feita por Gilles Deleuze, salienta-se que para Deleuze um dos elementos capitais e fundadores da temporalidade bergsoniana é a noção de multiplicidade. Conforme Deleuze afirma, a multiplicidade bergsoniana não opõe o *Múltiplo ao Uno*, mas antes se concebe como dois tipos de multiplicidade, sendo uma ligada à materialidade e a outra a temporalidade, por isso, a “multiplicidade dos estados de consciência, considerada em sua pureza original, não apresenta nenhuma semelhança com a multiplicidade distinta que forma um número” (Bergson, 1988, p. 12). Assim, na teoria das multiplicidades do filósofo da *durée* encontram-se duas importantes instâncias de multiplicidade: a exterior-espaço e a interior-duração, e é daí que decorre, segundo Deleuze, a diferenciação entre objeto e sujeito.

A multiplicidade numérica representa-se pelo espaço, é a multiplicidade de exterioridade “de simultaneidade, de justa posição, de ordem, de diferenciação quantitativa, de diferença de grau, uma multiplicidade numérica, descontínua e atualizada” (Deleuze, 2004, p. 30), ela é o que “chamaremos objeto, objetivo, não só o que se divide, mas o que não muda de natureza ao dividir-se. É, portanto, o que se divide por diferença de grau” (Deleuze, 2004, p. 30); inversamente, a multiplicidade qualitativa, a da interioridade, da subjetividade, é aquela em que a duração não para

de dividir-se, por isso, ela é uma multiplicidade que ao dividir-se muda de natureza, e diferente da multiplicidade numérica, na multiplicidade qualitativa “a cada estágio da divisão, pode-se falar de “indivisíveis”. Há *outro* sem que haja *vários*; número somente em potência” (Deleuze, 2004, p. 31-32). Assim, na multiplicidade qualitativa adentra-se a duração dos estados psicológicos que se sucedem no sujeito, pois, embora a vida psicológica seja sucessiva, ela conta com distintos estados, sobretudo no domínio emocional e sentimental, por isso, há “outro” sem que “vários” (em termos numéricos) existam, pois os estados psicológicos não são de natureza quantitativa ou numérica, e sim de natureza temporal e qualitativa. Desta maneira, e apesar das multiplicidades, Bergson preserva a continuidade e a heterogeneidade como as duas características fundamentais da duração.

Um dado importante a ressaltar é que a noção de duração não se explica isoladamente, pois ela é constituinte tanto da exterioridade quanto da interioridade do sujeito: “o movimento está tanto fora de mim quanto em mim; o próprio Eu [Moi], por sua vez, é tão somente um caso entre outros na duração” (Deleuze, 2004, p. 58-59). Portanto, existe uma pluralidade de durações, e, se em *Matéria e memória*, o filósofo exemplifica a duração como exterioridade, como o que muda, afinal, assim como a aparência do universo material se modifica, também a conformação interior de todo o sistema real altera-se, fazendo com que não tenhamos mais a opção entre a mobilidade e o repouso, por isso, “o movimento, qualquer que seja sua natureza íntima, torna-se uma incontestável realidade” (Bergson, 1999, p. 226), em *A evolução criadora* a duração é o todo, o impulso vital, o *élan*, pois “a sucessão é um fato incontestável, mesmo no mundo material” (Bergson, 2005, p. 10), e, seguindo esta inspiração que sugere um aprofundamento na natureza temporal em direção a vida interior, a duração tornar-se-á “invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (Bergson, 2005, p. 12).

Até aqui temos, então, em Bergson o tempo verdadeiro como uma *pura qualidade* que acolhe a *multiplicidade qualitativa*, aquela que opera as mudanças de natureza, e não apenas de graus, nos estados internos. As multiplicidades são como os axiais da duração, pois é através delas que Bergson assegura a continuidade e a heterogeneidade (ou a pura diferença) temporal.

II

Uma imagem a miúdo usada para exprimir a descrição de continuidade da vida interior bergsoniana é aquela alusiva à música, ao ritmo, e mais frequentemente, à melodia. E buscando auxílio na arte musical, pergunta Bergson: “acaso se pode, sem desnaturá-la, encurtar a duração de uma melodia? A vida interior é exatamente essa melodia” (Bergson, 2006, p. 172). A trilha sonora interior, ou a melodia sucessiva da vida interior, vem a calhar como metáfora, pois, a música exige de seu ouvinte, diferentemente das outras artes, uma atenção à sucessão, visto que há uma temporalidade imanente a sua própria estrutura, já que “o som existe *quando existe*” (Piana, 1991, p. 141), e a nossa escuta musical só se realiza com o auxílio da memória e *no e com* o tempo.

Desse modo, tomando como guia o categórico pensamento do filósofo, pode-se afirmar, tanto para a música quanto para a vida interior bergsoniana, a existência de uma consubstancialidade temporal manifesta entre o passado e o presente, e o exemplo da melodia indivisível que se realiza do princípio ao fim ajusta-se a noção de um presente perpétuo “ainda que nada haja de comum entre essa perpetuidade e a imutabilidade, nem entre essa indivisibilidade e a instantaneidade. Trata-se de um presente que dura” (Bergson, 2006, p. 176), logo, pode-se afirmar que a realidade é mudança, e uma mudança indivisível, do que dura, que abarca uma conservação do passado no presente.

Em termos de música, sabe-se que o tempo é o componente principal do corpo sonoro; ele é o elemento constitutivo e permanente que, dotado de infinita complexidade no acolhimento dos diferentes dados musicais, opera o prodígio da arte musical. Num diálogo direto entre a música e o tempo, afirma o músico José Miguel Wisnik que no tempo dos sons, dentro de sua desigualdade e pulsação com suas idas e vindas que participam do tempo contínuo e linear, há também outro tempo, “ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente” (Wisnik, 2005, p. 28), por conseguinte, compostos de continuidade e simultaneidade, pois os sons vêm um após o outro mas também em concomitância,

os sons musicais aludem a uma instabilidade ou pluralidade ou multiplicidade, e remetem-nos a um tempo *fora do tempo*, a um tempo interior e dotado de pura qualidade.

Na citação acima de Wisnik introduziu-se a noção de simultaneidade na afirmação de que a música é continuidade e simultaneidade. Cabe então pensar como reage a filosofia bergsoniana no tocante à simultaneidade, e aproveitando o ensejo, conferir a possibilidade, ou não, de se tecer um diálogo entre a simultaneidade na música e a simultaneidade na filosofia de Bergson.

### III

Anteriormente definimos a duração como uma multiplicidade, pois desde o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889) Bergson assim a conceitualizava. Entretanto, Deleuze lembra que Bergson sustentará a existência “de um só Tempo, uno, universal, impessoal” (Apud Deleuze, 2004, p. 62) em sua obra *Duração e simultaneidade* (1922), na qual Bergson questionará a teoria da relatividade de Einstein. Sendo assim, a entrada em cena deste monismo do Tempo, deste *Tempo uno e universal*, parece não se harmonizar com a noção de multiplicidade que definia a duração, mas, com a introdução da noção de simultaneidade, Deleuze clarificará Bergson.

Será numa famosa passagem do intrincado *Duração e simultaneidade* que Deleuze nos conduzirá a simultaneidade bergsoniana; eis a passagem: “quando estamos sentados à beira do rio, o escoamento da água, o deslizamento de um barco ou o vôo de um pássaro e o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como se queira...” (Apud Deleuze, 2004, p. 63). Aqui Bergson coloca o sujeito como o observador de três atividades diferentes que ocorrem em simultaneidade com a própria vida interior, e atendo-se a esta passagem Deleuze elucida que Bergson “atribui à atenção o poder de “repetir-se sem dividir-se”, de “ser uma e várias”, porém, mais profundamente, ele atribui à duração o poder de englobar-se a si mesma” (Deleuze, 2004, p. 63-64). Neste caso, as três atividades destacadas por Bergson formam três fluxos que dependem daquele que os contém, ou seja, a própria duração. A duração, porém, além de participar como fluxo é

igualmente o elemento que encerra os outros dois elementos, e neste caso, não basta ter apenas dois fluxos, o vôo do pássaro e a própria duração, por exemplo, porque “dois fluxos jamais poderiam ser ditos coexistentes ou simultâneos se não estivessem contidos em um mesmo e terceiro fluxo” (Deleuze, 2004, p. 64). Destarte, uma atividade como o vôo do pássaro e a própria duração se fazem concomitantes apenas porque a própria duração do sujeito se divide e se transparece em outra que a abriga, simultaneamente àquela que asila o vôo do pássaro, perfazendo assim, “uma triplicidade fundamental dos fluxos” (Deleuze, 2004, p. 64). Então, é na participação mútua de um mesmo presente que o intercâmbio entre o interno e o externo surge como “o traço de união entre os dois termos, espaço e duração, e a simultaneidade, que se poderia definir como a intersecção do tempo com o espaço” (Bergson, 1988, p. 78). E é tal cruzamento – entre o interno e o externo – que possibilita-nos dizer a simultaneidade, ou seja, é na minha percepção do fenômeno exterior, que acontece simultaneamente com a minha percepção interior, que ocorrem as mudanças nos estados de consciência. Mas, como foi visto anteriormente, a simultaneidade é o que participa do espaço e da multiplicidade quantitativa, logo, “na medida em que o tempo aparece como multiplicidade numérica, medir a duração significa contar simultaneidades. Quando aplicamos este conceito de duração à vida psicológica, formamos um conjunto suscetível de decomposição e recomposição de elementos simultâneos. A simultaneidade é a noção-chave nesta endosse entre tempo e espaço” (Leopoldo e Silva, 1994, p. 136). Portanto, a simultaneidade pode ser pensada como a analogia apreendida entre os fluxos, mas que só poderá ser apreendida em virtude da existência da consciência, do tempo psicológico.

A colocação feita acima por Franklin Leopoldo e Silva pode ser constatada em uma metáfora musical aplicada por Bergson no tocante à simultaneidade, e na qual é manifesta a presença do espaço como coexistência real, como simultaneidade e justaposição:

Quando escutamos uma melodia, temos a mais pura impressão de sucessão que possamos ter – uma impressão tão afastada quanto possível daquela da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade da melodia e a impossibilidade de decompô-la que nos dão essa impressão.

Se a recortamos em notas distintas, em tantos “antes” e “depois” quantos nos aprouver, é porque nela misturamos imagens espaciais e porque impregnamos de simultaneidade a sucessão: no espaço, e apenas no espaço, há distinção nítida de partes exteriores umas às outras (Bergson, 2006, p.172).

A simultaneidade, mesmo referindo-se a uma imagem contígua e espacializada, está inserida na duração real, pois, apesar do fato de Bergson considerar a simultaneidade dos instantes sempre uma virtualidade, se não tivéssemos tal perspectiva demarcatória diante de nós seria muito difícil a percepção do vivido, pois não intuiríamos o tempo em sua totalidade, mas apenas a duração pura, por isso, o filósofo continua a argumentação esclarecendo:

Reconheço [...] que é no tempo espacializado que nos instalamos normalmente. Não temos nenhum interesse em escutar o rumorejo ininterrupto da vida profunda. E, no entanto, a duração real está aí. É graças a ela que tomam lugar num único e mesmo tempo as mudanças mais ou menos longas às quais assistimos em nós e no mundo exterior (Bergson, 2006, p. 173).

218

—  
A metáfora de  
Bergson e a  
nossa escuta  
musical

Bernardete  
Oliveira Marantes

Deduz-se, então, que é pela simultaneidade, ocorrida verdadeiramente na duração real, que as mudanças se efetivam *num único e mesmo tempo*, tanto da vida profunda quanto do mundo exterior.

Portanto, como um *mise en abyme* de fluxos que se encadeiam na simultaneidade, Deleuze assinala a existência de três configurações basilares da continuidade: “a de nossa vida interior, a do movimento voluntário, a de um movimento no espaço” (Deleuze, 2004, p. 64, nota 113), e tal ilação é o que permite ao comentador falar sobre um *englobar-se a si mesma*, afinal, a duração não é apenas o indivisível ou a sucessão, ela é também simultaneidade, e simultaneidade de fluxos, e, diz Deleuze, é esta “simultaneidade de fluxos que nos conduz à duração interna, à duração real” (Deleuze, 2004, p. 64). Todavia, além da simultaneidade de fluxos, Deleuze ainda distingue outros três tipos de simultaneidades, ficando então evidente

que a qualidade de simultâneo é parte integrante do pensamento bergsoniano na questão concernente à coexistência, a qual, como se verá mais à frente, se relaciona à memória.

Disto isso, pode-se afirmar então que a simultaneidade musical aproxima-se da simultaneidade bergsoniana porque ambas participam de um só tempo e produzem um intercâmbio entre o interior e o exterior.

Outrossim, pode-se ainda dizer que, assim como a fluidez da vida interior bergsoniana, a música não é discurso e nem dispõe de uma língua, “quando muito ela é sua própria língua para si mesma, uma língua intraduzível e inapreensível que ela não cessa de destruir ao edificar” (Dufrenne, 1981, p. 123).

Todavia, quando pensamos na música evocamos essencialmente o tempo – o que em termos bergsonianos equivale a dizer duração, fluidez e mobilidade, e ainda a simultaneidade –, então, podemos afirmar que ao nos reportarmos à música referimo-nos também à evanescência, ao fugidio, ao que se extingue, e neste sentido do efêmero (do desmemoriado), uma observação sobre a música (como expressão que produz o belo) de Leonardo da Vinci faz-se pertinente.

O célebre artista, sem considerar a memória, diz que na musical a temporalidade constitui o seu limite, aliás, a sua desventura, pois ela se esvai no mesmo instante em que nasce (Leonardo, 1716, p. 11), e por isso, avalia o grande Leonardo da Vinci que ela é o contrário da pintura, pois esta conserva sua beleza através de sua materialidade. Por sua característica essencialmente temporal, a ponderação leonardiana, além de conduzir a reflexão à interioridade e à exterioridade, conduz sobretudo à subjetividade mesma da arte musical, ou seja, à própria essência da controversa *expressão musical*, e esmiuçando este polêmico ponto, outra citação, agora de Igor Stravinsky, atesta a condição particular desta arte.

#### IV

Quando Stravinsky proferiu a famigerada ideia de que a expressão jamais foi atributo imanente da música, ele, embora gerando muita discussão sobre o que seria tal *expressão musical*, apenas anelou dizer que a música está além do plano pessoal e do real (*supra-personal* e *super-real*), e enquanto tal vai além dos significados e

descrições verbais, logo, “uma nova composição musical é uma nova realidade” (Cross, 2003, p. 262) – tal subjetividade na aceção da música encontra seu paralelo nas esferas mais densas do tempo bergsoniano, pois como vimos, a duração se configura como um progresso contínuo, como *invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo*.

A partir da colocação do compositor russo, apreende-se que a música nada expressa, a não ser a si mesma e sua própria realidade; o conjunto de sinais colocados na pauta não são símbolos (ou seja, mediadores representativos) a serem interpretados, mas apenas sinais, notas a serem atingidas, por isso, diz Mikel Dufrenne, “a nota só existe plenamente quando tocada, como, generalizando, o objeto estético só existe quando percebido” (Dufrenne, 1981, p. 119), numa ponderação aproximada daquela feita por Eduard Hanslick na primeira metade do século XIX, e que afirma que em música os pensamentos não podem ser outros, senão pensamentos musicais. Contudo, a discussão acerca da atribuição de representação de sentidos à música não é nova, e para complementar, pode-se destacar ainda a argumentação de Suzanne Langer acerca desta pressuposição habitual que invariavelmente envolve a arte musical.

Ela argumenta que as estruturas sonoras, ou o que chamamos de música, têm uma rigorosa afinidade lógica com as formas dos sentimentos humanos, ou seja, a relação com a afetividade apresenta-se como a característica essencial da música, por isso, Langer afirma ser a música um correspondente sonoro da vida emotiva (Langer, 1980, p. 28 et seq). A partir desta colocação, e sem intenção de entrar em um debate semiótico, aventuramo-nos a inferir que a música não é uma linguagem, mas sim, um sistema de signos imposto pela semiologia musical, desse modo, parece inevitável não estabelecer associações que não sejam de caráter íntimo com ela, e isso tanto no que tange ao compositor, quanto ao receptor estético. Aliás, Gisèle Brelet ao afirmar que “a música, arte da interioridade, é necessariamente construção de si” (Brelet, 1947, p. 145), permite-nos pensar a arte musical como uma construção que promana da interioridade daquele que a gera dando-lhe forma, ampliando inclusive o sentido de formalismo na música.

A escuta musical, porém, assim como toda experiência estética, é uma vivência individual e, portanto, subjetiva, única, e a complexidade em defini-la, e ainda inseri-la em determinada categoria, logra apenas aproximá-la de nossa própria interioridade. Com isto não se quer dizer que a atividade de compor não seja objetiva, muito ao contrário, pois Hanslick já advertia que tal atividade, e conseqüentemente seu resultado (a peça musical) são essencialmente objetivos, e, embora o compositor lance mão de certos elementos musicais singulares e expressões características, as quais através de determinadas tonalidades, ritmos e harmonia sugerem estes ou aqueles sentimentos, o produto que o compositor nos oferece é objetivo, ou seja, a música em si é objetiva, e “o momento *subjetivo*, em princípio, permanece sempre subordinado, só ingressará numa diversa relação de grandeza com o objetivo, em consonância com a diferença da individualidade” (Hanslick, 1994, p. 61).

No arremate desta seção, ainda interessa assinalar que em sua faculdade envoltória a música nos parece a expressão que menos exige de nossa percepção (afinal, o ouvido está em constante vigilância), mas que mais dela se nutre, pois o tempo na música não é algo que se apreende direta e plenamente, pelo contrário, só através da sucessão (e da memória) apreendemos o todo da obra. Paradoxalmente, participam ainda de uma obra musical os sons e os intervalos, ou seja, o som dos sons e o som dos silêncios, e em tal paradoxo colige-se a possibilidade de manipulação e controle sobre o tempo transitório, o tempo que escapa. Assim, ao compositor são permitidas a produção e a ausência do som musical, e ao produzir, ou melhor, ao introduzir o silêncio na obra, infere-se que ele nega a transitoriedade e aponta para a emulação do perecível.

Vejamos agora o outro lado da música e da filosofia bergsoniana: a memória.

V

Bergson diz que toda experiência manifesta a atividade do espírito, embora nem sempre o *eu* consiga apreender sua essência criadora:

Ora quem diz espírito diz, antes de tudo, consciência. Mas o que é a consciência? [...] consciência significa primeiramente memória. À memória pode faltar amplitude; ela pode abarcar apenas uma parte ínfima do passado; ela pode reter apenas o que acaba de acontecer; mas a memória existe, ou então não existe consciência. Uma consciência que não conservasse nada de seu passado, que se esquecesse sem cessar de si própria pereceria e renasceria a cada instante; como definir de outra forma a inconsciência? [...] toda consciência é, pois, memória – conservação e acumulação do passado no presente (Bergson, 1974, p.77).

A memória é o que nos permite experimentar a duração interior, a nossa vida interior, pois é ela que conserva e acumula o passado no presente. É a memória que estendendo o passado no presente nos livra da instantaneidade, do fugidivo, ou da inconsciência. E por estar essencialmente conectada a percepção, Bergson delega à memória duas importantes funções: a de mediadora do passado no presente, e a de condensadora (através da intuição) dos momentos múltiplos da duração, perfazendo assim uma dupla operação, que “faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela” (Bergson, 1999, p. 54-55).

Seguindo a leitura deleuziana, a identidade da memória bergsoniana define-se sob “dois aspectos indissolivelmente ligados, a memória-lembrança e a memória-contracção” (Deleuze, 2004, p. 39), que resultam da dualidade da duração segundo o movimento de duas direções, uma expandida ao passado, e outra contraída ao futuro. Portanto, a memória não se restringe a ser apenas uma memória pessoal e exterior que somente conserva o passado, mas ela é uma memória interior que modifica a si mesma e prolonga o antes e o depois, impedindo-os de ser puros instantâneos e aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria sem cessar, e por possuir tal alcance, Deleuze afirma que própria duração é essencialmente “memória, consciência e liberdade” (Deleuze, 2004, p. 39).

Em *Matéria e memória* Bergson nos explica sua teoria da memória e a evocação da lembrança como um ato *sui generis* que nos desloca do presente em direção a uma região distinta do passado que, numa analogia, pode ser pensada como a busca de foco na máquina fotográfica, na qual a lembrança, ainda em estado

nebuloso, virtual, passará ao estado nítido, atual (Bergson, 1999, p. 110 et seq). Nesta mesma obra Bergson descreve os diversos aspectos de nossa subjetividade diretamente ligada à memória; nossa subjetividade formal, propriamente dita, constitui-se pela subjetividade-memória, que se subdivide em subjetividade-lembrança e subjetividade-contração.

A partir deste percurso pela subjetividade, Bergson, opondo passado e presente, indica-nos o caminho para uma ontologia, e servindo-se da lembrança, o elemento que ocupa o intervalo propriamente cerebral, Bergson nos conduzirá ao ser, pois é o elemento lembrança que se conserva na duração e que, portanto, conserva-se em si. É na diferenciação entre a percepção pura e a lembrança pura que surge uma diferença de natureza entre o presente e o passado, ou seja, o pensamento bergsoniano concebe que o passado, por mais que tenhamos convencionado o contrário, não deixou de ser, antes, ele é, ele é ser em si; já o presente é que não é, porém, ele age, ele é o ativo ou o útil, mas não o ser. O presente seria consequentemente o puro devir, mas não o em si, e sim o fora de si, e o passado, pelo contrário, não agindo mais, é “inútil e inativo, impassível” (Deleuze, 2004, p. 42), mas “não se trata de dizer que ele “era”, pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (em oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si)” (Deleuze, 2004, p. 42).

Segundo Deleuze, a teoria da memória bergsoniana chamada “*virtual*, inativa e inconsciente” (Deleuze, 2004, p. 42) tem um alcance extrapsicológico que difere do inconsciente freudiano, pois, ao dizer *lembrança pura*, Bergson não estabelece nenhum vínculo de existência psicológica, e aplica a designação de inconsciente para determinar o ser tal como ele é em si. Freud, porém, tem o termo inconsciente para designar uma realidade psicológica fora da consciência, por isso, Deleuze esclarece: “rigorosamente falando, o psicológico é o presente. Só o presente é “psicológico”; mas o passado é a ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão-somente ontológica” (Deleuze, 2004, p. 43), e tal ontologia aplicada ao passado é o verdadeiro *salto* bergsoniano para Deleuze, o *salto na ontologia*, pois, ““saltar no ser em si do passado” é sair da psicologia e adentrar “uma Memória imemorial ou ontológica”” (Deleuze, 2004, p. 44).

Só após o *salto* é que a lembrança assume uma existência psicológica, de virtual ao estado atual, por isso Bergson diz que passado e presente coexistem: “nós pretendemos que *a formação da lembrança não seja posterior a da percepção, mas sim contemporânea dela*” (Bergson, 1996, p. 130), pois como habilmente disse Deleuze, “o passado é “contemporâneo” do presente que ele *foi*” (Deleuze, 2004, p. 45). O ser e o devir coexistem reciprocamente no passado e no presente, e é neste ponto que a memória-lembrança, que remete ao passado, encontra-se com a memória-contracção, que remete ao futuro, assegurando assim a continuidade da duração. Por isso, introduzindo outro viés à duração, pode-se afirmar que ela define-se mais pela coexistência que pela sucessão, e apesar da duração ser sucessão real, ela apresenta-se essencialmente como “*coexistência virtual: coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contracção e distensão*” (Deleuze, 2004, p. 47). A coexistência aponta para a lembrança e seus desdobramentos, e neste curso define-se o inconsciente psicológico e o inconsciente ontológico, e reafirmando os conceitos: o inconsciente ontológico é o *em si*, a lembrança pura, virtual e inativo, e o inconsciente psicológico é a lembrança em vias de atualizar-se no *salto*.

A partir de tais ponderações, cabe ponderar sobre a memória e a música.

Nossa escuta musical encontra-se associada de modo único à memória. Só ela poderá nos levar à totalidade, à fruição plena de uma obra musical.

Em *Do tempo musical*, Eduardo Seincman examina um pequeno trecho de uma peça a fim de investigar a relação entre o texto musical e a memória, e realçando a questão central na escuta, ele destaca o “problema da *articulação*, quer dizer de como a consciência lida com as partes” (Seincman, 2001, p. 35), pois, a consciência humana faz *recortes* da realidade para conseguir apreender a totalidade, e assim, o que deveria ser tomado como um único estado contínuo e indivisível é percebido por ela gradualmente, em partes. Esmiuçando mais: na audição, na sucessão dos sons, vamos apreendendo a totalidade musical a partir de cada som, ou de cada conjunto sonoro carregado de significação, e consecutivamente, um som após outro *presentifica-se* na atividade, na atualização, para tornar-se totalidade e realidade musical virtual e inativa. Por possuímos uma audição projetiva e antecipadora

podemos dizer, em termos bergsonianos, que a música que se ouve, vai paulatinamente sendo passado (ser) a partir do sempre presente que *infla ao avançar*. Entretanto, esse presente (sensorial e motor) atua sobre nós ao mesmo tempo em que nos faz agir. Por outro lado, o passado, mesmo não agindo mais, poderia fazê-lo introduzindo-se numa sensação presente “da qual tomará emprestada a vitalidade. É verdade que, no momento em que a lembrança se atualiza passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção” (Bergson, 1999, p. 281). Seguindo o pensamento bergsoniano, em qualquer apreciação estética o passado agirá e trará, através da percepção dos sentidos, o presente, o fluxo permanente, o devir, por isso, “com a memória estamos efetivamente no domínio do espírito” (Bergson, 1999, p. 281).

No domínio das artes nenhuma outra expressão artística apela mais para a memória (e o tempo), e conseqüentemente para o espírito, do que a música, por isso, a totalidade, a apreensão do *ser musical*, só é possível se o ouvinte reter e memorizar os sons em ato, e é apenas neste momento, no momento da audição, que a música existe como obra, como objeto artístico; uma rede perceptiva forma-se no momento em que a música é música: compositor, intérprete e ouvinte buscam a analogia entre a interpretação e a obra, entre esta e outra obra, entre o intérprete e o ouvinte, e assim por diante. A relação dialética desenvolvida entre a obra e o ouvinte é essencial na música, por isso, as próprias relações sonoras (que são formas sonoras em movimento) percebidas pelo ouvinte, que contam com o tempo, a memória, e o esforço do ouvinte – afinal, a escuta não é passiva, e sim ativa –, constituem as premissas para que a tríade (compositor, intérprete e ouvinte), sincronizada no fenômeno da recepção estética, possa concretizar-se.

Num paralelo com a filosofia bergsoniana, na qual tempo e memória participam do mesmo objeto: “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e infla ao avançar. A partir do momento que o passado aumenta sem cessar, infinitamente também ele se conserva” (Bergson, 2005, p. 16), também a escuta musical se serve, fundamentalmente, destes dois elementos. Por conseguinte, se no pensamento bergsoniano somos o que nosso passado vai armazenando através do presente que vai sendo consumido, se não houvesse a participação da memória

seríamos a própria instantaneidade e inconsciência. O mesmo sucede com a música, pois sem a memória ela seria apenas o tempo, apenas a efemeridade, e sua singularidade como arte não existiria, pois não haveria música, mas somente uma “expressão” sempre renascida e permanentemente cativa a uma sucessão contínua de sons abandonados no ar. Entretanto, é através do registro mnemônico e da fluente dimensão temporal que podemos afirmar nossa própria existência, e a existência da arte musical.

Tanto para a música, quanto para a filosofia bergsoniana, cabe salientar a importância da coexistência virtual como o conceito que permite a interação dos elementos em todos os níveis, pois é a coexistência que garante a continuidade que a duração (ou tempo musical) necessita, e a mobilidade que requer a intuição (ou a apreensão estética). Por isso, e retornando a simultaneidade, vale lembrar a afirmação de Deleuze acerca da teoria bergsoniana da *simultaneidade* que vem “confirmar a concepção da duração como *coexistência* virtual de todos os graus em um só e mesmo tempo” (Deleuze, 2004, p. 68), o que nos leva a considerar também a memória como a coexistência de todos os graus, mas não somente dentro da simultaneidade, mas dentro da multiplicidade, da virtualidade própria da duração.

### Referências

BERGSON, Henri-Louis. A consciência e a vida (p. 73-88). Trad. Franklin Leopoldo e Silva. In: *Os Pensadores*. São Paulo, 1974

\_\_\_\_\_. *L'Énergie Spirituelle*. Paris: PUF, 1996

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988

\_\_\_\_\_. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005

\_\_\_\_\_. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999

\_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BRELET, Gisèle. *Esthétique et création musicale*. Paris: PUF, 1947

- COELHO, Jonas Gonçalves. Bergson: tempo e ação (p. 113-140), N. 32. In: *Discurso- Revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo: Discurso Editorial, 2001
- CROSS, Jonathan. Composing with Stravinsky. Louis Andriessen in conversation with Jonathan Cross (p. 248-259). In: *The Cambridge companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2004
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981
- LANGER, Suzanne K. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1980
- LEONARDO da Vinci. *Traité de la Peinture*. Trad. R. Fréart. Édition fac-similé: Googlebooks: Paris: Chez Pierre François Giffart, Libraire & Graveur, 1716
- LEOPLODO E SILVA, Franklin. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1994
- PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1991
- SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2001
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

Recebido em 26 de outubro de 2011.

Aprovado em 23 de novembro de 2011.