Bergsonismo musical

O tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy

Candidato: Eduardo Socha

Orientador: Vladimir Safatle

Dissertação

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Bergsonismo musical
O tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy

Eduardo Socha

Dissertação apresentada ao Programa de
Filosofia do Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle

v.1

São Paulo
2009

*A meus pais,
que me mostraram, cedo, a simplicidade indecifrável do tempo*

Ao professor Vladimir Pinheiro Safatle, por ter apresentado as possibilidades de pesquisa em um campo pouco explorado por nossos departamentos de filosofia; por ter acolhido a ideia, certamente arriscada, que envolve este trabalho; pela orientação precisa, pelos diálogos necessários e por um apoio constante cuja discrição não oculta a generosidade de seu caráter.

Ao professor Franklin Leopoldo e Silva, a quem minha gratidão – por ter despertado meu interesse pela filosofia de Bergson sem que o soubesse, pelas conversas marcantes e pelas aulas admiráveis – permanecerá inesgotável.

Aos professores Lorenzo Mammì, Jean-Paul Olive e Rodrigo Duarte, pelos comentários que se converteram em contribuições decisivas para este trabalho.

À Izilda Johanson, pelas conversas são-carlenses sobre o bergsonismo.

À Daysi Bregantini, pela paciência e ternura com que acompanhou os últimos meses deste trabalho.

Aos amigos Abilio, Julián, Leandro e Tony, pelas ébrias e animadas discussões, de profícuas e metafísicas ressonâncias.

Aos meus pais, à Andréa, ao Alexandre e à Amanda, presenças fundamentais onde, apesar dos tempos e contratempos, meu afeto sempre encontrará destino certo.

À secretaria do departamento de Filosofia, em especial à Luciana, à Maria Helena e à Mariê.

À FAPESP, pelo apoio financeiro à esta pesquisa.

Sumário

RESUMO	7
ABSTRACT.....	8
LISTA DE ABREVIACÕES	9
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	28
<i>Tempo-espaco – a crítica bergsoniana às concepções tradicionais de tempo</i>	28
A história dos sistemas como propedêutica para a intuição	28
O “tratado do tempo” de Aristóteles	33
Ciência antiga.....	38
Ciência moderna e o novo conceito de tempo	40
“Forma estável” e “mudança em geral”	44
Tempo como forma da sensibilidade a priori: Kant	46
Excurso – Redefinição funcional da dialética e interdição da negatividade no método.....	54
<i>Tempo-duração – a positividade do tempo</i>	57
Duração: forma e conteúdo inseparáveis.....	57
A etapa propositiva da intuição	63
Comunicando a intuição: problema da linguagem e da expressão filosófica	68
CAPÍTULO 2	75
<i>Estética no pensamento bergsoniano</i>	75
A importação do paradigma artístico para a filosofia: alargamento da percepção	76
Da relação com estética.....	79
Impressão e a descrição do sentimento gracioso	81
<i>Tempo musical em Bergson</i>	87
A melodia como metáfora privilegiada da duração.....	87
CAPÍTULO 3	97
<i>Esgotamento da tonalidade no final do século 19</i>	97
Introdução	97
O problema da forma (segundo Hodier e Ligeti)	99
Debussy e a recepção do wagnerismo na França	102
Após do crepúsculo	105
<i>Elementos idiomáticos de Debussy. Relações com o pensamento bergsoniano</i>	109
Forma aberta e ritmização	110
Forma aberta em <i>La Mer</i>	112
Forma aberta em <i>Jeux</i>	116
Timbre e a busca do imediato	125
Acordes paralelos e arabescos	130

<i>Renovação da linguagem</i>	132
Equivocidade simbolista	132
Uso da tonalidade e escalas	134
<i>Duração musical em Debussy</i>	139
Tempo irreversível	140
Isocronia e policronia	144
CAPÍTULO 4	147
<i>Entre a conceitualização e a formalização</i>	147
Dois exemplos	149
Tempo e estilo	152
<i>Um sentido para “bergsonismo musical”</i>	153
<i>Forma aberta e o problema da continuidade</i>	158
CONCLUSÃO	164
BIBLIOGRAFIA	167

Resumo

SOCHA, E. Bergsonismo musical - O tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy. 2009. 170 p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Esta dissertação procura estabelecer uma confrontação teórica entre a filosofia da duração de Henri Bergson e o projeto composicional de Claude Debussy, no que diz respeito às estratégias de renovação da noção tradicional de tempo, estratégias que, embora aplicadas a setores distintos, fazem reverberar analogamente o mesmo espírito de época. Evidentemente, não desejamos propor homologias entre conceitos da filosofia e soluções técnicas musicais. Observamos todavia que tanto o projeto filosófico de Bergson quanto o projeto musical de Debussy compartilham o solo de uma crise geral de expressividade na passagem do século 19 para o 20, diante do esgotamento das possibilidades formais tanto do “gênero conceitual” no interior da filosofia quanto da tonalidade no interior da linguagem musical. Nos dois primeiros capítulos, analisamos a constituição do bergsonismo como o método que, contendo duas etapas indissociáveis (*crítica* da metafísica ocidental e *proposição* da intuição como modalidade de conhecimento), fornece um novo conceito positivo de tempo; apontamos em seguida os critérios para uma eventual estética bergsoniana. Nos capítulos seguintes, descrevemos a formalização da temporalidade musical na obra de Debussy, à luz do bergsonismo, verificando de que maneira seus procedimentos composicionais rompem com as proto-narrativas do tempo musical sedimentadas pela tonalidade. A escolha do quadro bergsoniano também decorre da oposição, sugerida por Theodor Adorno em *Filosofia da Nova Música*, entre a temporalidade das obras de Debussy e aquela das obras de Stravinsky. Apesar das técnicas de espacialização dos planos e da construção de modelos temáticos atomizados, Debussy conseguiria preservar a sensação orgânica de uma temporalidade subjetivamente perceptível, que Adorno chama de “bergsonismo musical”, ao passo que Stravinsky realizaria a dissolução métrica do tempo musical, mediante justaposições e montagens rítmicas que abandonam a ideia de transição (ou seja, “lançando o tempo-espaco contra o tempo-duração”).

Palavras-chave: Bergson, Debussy, bergsonismo musical, música, tempo, duração, forma aberta

Abstract

This dissertation aims to establish a theoretical confrontation between Henri Bergson's philosophy and Claude Debussy's composition techniques, namely concerning the strategies for a renewed conception of time; although these strategies belong to different cultural domains, they do seem to reverberate the same *Zeitgeist* in terms of expression. Our intention here is not to offer strict homologies between philosophical concepts and musical techniques. Nevertheless, we observe that both Bergson's philosophy and Debussy's project share the cultural grounds of a general crisis of expression by the end of the 19th century, after the impoverishment of expression inward the traditional conceptual operations of philosophy and inward the common practice rules of tonal music.

In the first and second chapters, we analyze the constitution of bergsonism as a philosophical method that, merging two different steps (critique of traditional metaphysics and proposition of a new modality of knowledge), is able to offer a new positive conception of time; afterwards, we point out the possible criteria for an musical aesthetics based on bergsonism. In the remaining chapters, we try to describe, from a bergsonian perspective, the temporality formalization in Debussy's oeuvres, emphasizing the procedures by which the proto-narratives of common practice musical time are rejected. Our choice for the bergsonian conceptual frame is also based on the opposition, suggested by Theodor Adorno in *Philosophy of New Music*, between Debussy's music temporality formalization and Stravinsky's one. Despite his spatialization techniques and his atomized thematic models, Debussy would preserve the organic sense of a recognizable subjective time, a musical sense that Adorno calls "musical bergsonism"; on the other hand, Stravinsky's music would try to dissolve the subjective perception of time, by juxtaposing different thematic and rhythmic materials without proper preparation according to common practice rules and thus neglecting the transition of traditional musical time itself (Stravinsky would "play space-time against duration-time in music")

Keywords: Bergson, Debussy, musical bergsonism, music, time, duration, open form

Lista de abreviações

As abreviações e as páginas nas citações do texto referem-se às seguintes obras de Bergson (a referência bibliográfica completa está indicada na seção final da dissertação):

EDIC – “Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência” (ed. francesa PUF)

MM – “Matéria e Memória” (ed. Martins Fontes)

EC – “Evolução Criadora” (ed. Martins Fontes)

PM – “O Pensamento e o Movente” (volume da coleção “Os Pensadores – Bergson. Textos Escolhidos”)

DS – “Duração e Simultaneidade” (ed. francesa PUF)

ES – “A Energia Espiritual” (ed. francesa PUF)

DSMR – “Duas Fontes da Moral e da Religião” (ed. francesa PUF)

Introdução

A música constitui um objeto de investigação peculiar na filosofia. As discussões sobre harmonia e cosmologia na filosofia grega, do pitagorismo à fundação de um *ethos* musical na *República* de Platão; os tratados de Santo Agostinho, Descartes e Rousseau; a estética do sentimento fornecida pela noção de música absoluta e a metafísica do sublime no romantismo alemão; a exaltação controversa de Nietzsche; a crítica social e o programa estético-musical de Adorno; são exemplos que, participando de um amplo arco teórico, nos permitem constatar a fecundidade de uma autêntica “filosofia da música” na história do pensamento ocidental.

Nesta dissertação, partimos da premissa de que esse domínio interdisciplinar identifica, no processo constitutivo das formas musicais, um campo privilegiado de aspectos da razão que interessam diretamente à especulação filosófica, mas que tradicionalmente escapam a seu próprio esforço de conceitualização. Ou seja, o exame do quadro histórico das técnicas musicais nos indicaria uma modalidade tensa da relação epistêmica entre homem e tempo, uma modalidade que tende a fragilizar as operações tradicionais do discurso conceitual, na medida em que vincula, de modo imanente, as estratégias formais da razão à realidade socio-histórica e cultural em que a própria razão se inscreve, mas também às intervenções subjetivas, refratárias à apreensão conceitual, da sensibilidade, da percepção, da memória, da consciência.

De início, convém sublinhar a distinção entre a especulação filosófica sobre a música e o objeto próprio da musicologia. Entendemos esta última como uma ciência autônoma destinada à análise dos fenômenos musicais, tendo em vista os parâmetros acústicos e a variabilidade das formas e da linguagem musical ao longo dos gêneros, estilos e épocas. Por outro lado, aquilo que compreendemos sob a expressão “filosofia da música”, embora participe de questões de caráter musicológico, envolve um conjunto específico de problemas que não caberiam em análises voltadas à técnica ou à crítica musical. Afinal, se o som é apenas o meio da expressão da música, sua organização no tempo mobiliza um complexo de forças não-sonoras e um universo representativo capaz de fornecer objetos relevantes não apenas para a estética, como disciplina filosófica, mas também para o conhecimento de ordem metafísica. Com efeito, o princípio que subjaz a toda filosofia da música, o de que arte e filosofia iluminam-se reciprocamente, parece ter sustentado alguns dos sistemas metafísicos dos últimos séculos. Basta

lembrarmos o estatuto que a música instrumental (ou música absoluta) ocupou durante a filosofia romântica alemã. Aqui, a relação entre música e metafísica atingiu talvez seu paroxismo. Para a geração romântica, a música instrumental designaria, em função da flexibilidade representativa do signo sonoro, a própria experiência do Absoluto. Ou seja, o movimento de suspensão do conceito em nome de uma intuição que pretenderia alcançar o Absoluto pela via da sensibilidade acabou por conceder à música a primazia no sistema das artes, comparável à filosofia, uma vez que, em seu propósito mais íntimo, ambas seriam a “expressão exata da essência do mundo”, como definiu Schopenhauer. De fato, a coesão auto-referencial da música animou o pensamento de Schopenhauer a entrever na música a manifestação total da própria Vontade, manifestação esta que não passaria pela objetivação da Idéia. Música e filosofia coincidiriam portanto em seu tema: seriam a expressão da essência do mundo, das disposições e das aspirações humanas. Mas somente a linguagem musical, “linguagem universal no mais supremo grau” permitiria um “exercício metafísico inconsciente” capaz de veicular, sem mediações, a “metafísica do sublime”, justamente por ser a única expressão direta da própria Vontade¹.

Se tal paroxismo nos parece hoje datado – sobretudo em função do desenvolvimento ulterior da linguagem musical que eliminou a hegemonia, implícita nessas considerações, da tonalidade –, o interesse contemporâneo sobre o campo de articulação teórica entre música e filosofia não é de modo algum abalado. Pelo contrário, tal interesse especulativo, que se projeta na história da filosofia desde Pitágoras a Adorno, nasce da simples constatação de que a formalização simbólica da música, ao sobrepor outras temporalidades à nossa experiência mais íntima do tempo, torna sua discursividade, pelo menos de direito, mais imediata para nossa consciência perceptiva do que qualquer outra formalização simbólica ou conceitual. Sem dúvida, todas as artes se caracterizam pela fruição no tempo, na medida em que redimensionam a experiência subjetiva tanto no momento de produção quanto de recepção da obra. Mas

¹ Schopenhauer, *Metafísica do Belo*, p. 238: “A filosofia nada mais é que uma completa, correta repetição, expressão exata daquela essência do mundo em conceitos bastante gerais, de maneira que só mediante estes é possível uma suficiente visão de conjunto, válida em toda parte. Ora, por conta disso, a música coincide por completo em seu tema com a filosofia: dizem o mesmo em duas linguagens diferentes, e, (...) caso se alcançasse uma explicitação perfeitamente correta e completa, em detalhes, da música, portanto se exprimisse em conceitos o que ela exprime em sons – seria dada de imediato uma explicitação e repetição suficientes em conceitos do próprio mundo, e assim teríamos a verdadeira filosofia”.

apenas a temporalidade musical estabelece a tensão máxima com a própria sucessão do puro devir da realidade, pois o tempo afinal é a matéria elementar da arte sonora.

Parece-nos fundamental enfatizar que a percepção consciente dessa tensão é determinada pelas circunstâncias socio-culturais em que o fato musical correspondente se apresenta. Sem que isso se converta num imperativo teórico de caráter materialista, a historicidade do material musical, tanto em sua produção quanto em sua recepção, não pode ser menosprezada, de modo que o exame inscrito em uma filosofia da música deveria considerar as relações que o desenvolvimento da linguagem musical estabelece com o sistema cultural de sua época. É somente neste sentido que podemos afirmar a transitoriedade do juízo estético e a ausência de leis eternas no pensamento musical, idéias que Schoenberg, por exemplo, procurou expor de maneira insistente. O exame da estrutura interna de uma obra coaduna-se portanto com o estudo do momento de sua produção. A forma temporal de cada música, longe de ser solidária às ambições de uma ontologia musical acabada, eterna, historicamente independente, reflete em seu próprio desdobramento *interior* o tempo histórico *exterior* ao qual pertence². Acreditamos que qualquer resposta à questão de inspiração ontológica sobre a música – *qual o ‘ser’ da música ?* – deve necessariamente comportar uma dimensão histórica.

*

No caso deste trabalho, procuramos estabelecer uma confrontação teórica entre a filosofia da duração de Bergson e o projeto composicional de Debussy, no que diz respeito às estratégias de renovação da noção tradicional de tempo, estratégias que, embora aplicadas a setores distintos, fazem reverberar o mesmo espírito de época no plano geral da cultura. Evidentemente, não desejamos propor uma correspondência biunívoca entre conceitos da filosofia e soluções técnicas musicais, nem seria este o propósito efetivo de uma filosofia da música. Nunca é demais insistir no fato de que ambos os domínios possuem realidades e desenvolvimentos específicos, subsumidos

² Para Adorno, uma “filosofia da música completa” está comprometida com a tarefa de indentificação objetiva das mediações entre a temporalidade imanente de uma forma musical, conceitualizável no plano técnico, e “as sedimentações intelectuais e espirituais do tempo real”, seu tempo histórico. Ou seja, se toda temporalidade musicalmente estabelecida envolve uma dimensão histórica para a qual a filosofia da música deve estar atenta, abandona-se a questão *imediata* pelo puro ser da música. Dessa maneira, Adorno acredita poder demonstrar em detalhes não apenas as relações entre, por exemplo, Schopenhauer e Wagner, mas entre a lógica de Hegel e o método de composição de Beethoven (cf. *On The Contemporary Relationship of Philosophy and Music in Essays on Music*, p. 144)

naquilo que Weber chama de “legalidade própria” de cada esfera cultural, e este truísmo deveria ser suficiente para inibir qualquer homologia precipitada ou qualquer tentativa de transposição formal de um domínio para outro. Todavia, observamos que tanto o projeto filosófico de Bergson quanto o projeto musical de Debussy compartilham o solo de uma crise geral da cultura na passagem do século 19 para o 20, crise que seria o ponto de partida para a ruptura com a geração romântica (tanto na arte quanto na filosofia), diante do esgotamento de suas possibilidades formais de expressão e também diante do crescente questionamento acerca do progresso trazido pelo cientificismo positivista. Mesmo conhecendo os perigos que todo esquematismo pode suscitar, podemos afirmar que de fato notamos as ressonâncias desta mesma crise em diversas manifestações da arte moderna: seja na nova orientação simbolista na poesia, no declínio do gênero romance com a crítica ao naturalismo positivista, no fim do compromisso figurativo na pintura.

No interior da linguagem filosófica, Bergson responderia à *crise do gênero conceitual* desse período. Tal crise, motivada pela expansão do positivismo e do pós-kantismo no pensamento francês, foi marcada, em primeiro lugar, pela reavaliação da filosofia em seu sentido mais abrangente de expressão cultural, tanto sob o aspecto metodológico quanto sob o aspecto temático-discursivo (reavaliação já prefigurada, de certo modo, pela herança romântica, ao estreitar as relações entre metafísica e arte)³, e, em segundo lugar, pela relativização do paradigma matemático-científico com o advento de conhecimentos empíricos que resistiam ao princípio cartesiano de totalização pela mensurabilidade – conhecimentos como a biologia evolutiva e a psicologia, além da formação das novas ciências humanas. Ou seja, por um lado, a metacrítica dos sistemas conceituais e o recurso à arte legado pela geração romântica orientariam, a partir da segunda metade do século 19, o revisionismo da metodologia exclusivamente conceitual da filosofia. O recurso à arte, que integra a só tempo criação material e reflexão sobre essa criação, tornava-se assim uma das motivações centrais desta metacrítica, e o confronto de seus objetos com os problemas clássicos da filosofia será inevitável a partir de então (daí a afirmação de Schelling, já na primeira metade do século 19, de que a arte constituiria o verdadeiro órgão da filosofia⁴). Participando desse processo de reavaliação da filosofia na topografia geral do saber, o pensamento

³ Leopoldo e Silva, *Bergson: Intuição e Discurso Filosófico*, cap. III, seção 1 – *A crise do “gênero” conceitual*, p. 194

⁴ idem, p. 194

bergsoniano também recorreu ao exemplo da arte, não apenas como potência sugestiva e estilística no campo discursivo, mas como modo intenso de apreensão da realidade do tempo⁵.

Por outro lado, a transição do paradigma científico para as novas “ciências da vida” levava ao questionamento da pretensão universalizante da ciência positiva, da adequação entre vida e conhecimento científico⁶, confirmando também essa *crise geral da razão*. Podemos dizer que, no caso de Bergson, o enfrentamento da polêmica entre realismo e criticismo intelectualista teria viabilizado, no âmbito da metafísica, o caminho para a “descoberta” da natureza qualitativa da duração. A distinção original entre tempo-espço e tempo-duração, que caracteriza seu projeto de re-fundação da metafísica, procurava delimitar as fronteiras do saber filosófico e do saber científico no plano do conhecimento. Ao propor a superação do intelectualismo, Bergson observa primeiramente que a filosofia evitou a compreensão direta da experiência concreta, dada à própria sensibilidade, em função da tendência irresistível do entendimento de sobrepor sistemas conceituais abstratos à realidade, sistemas em geral co-extensivos ao saber científico. A filosofia bergsoniana convidaria, nesse sentido, a um ato simples do espírito, de contato imediato e “desimpedido” com o real, mas a um ato igualmente reflexivo que examina dos hábitos do entendimento para em seguida “inverter a marcha habitual do trabalho do pensamento”. Assim, ao mesmo tempo em que se posiciona filosoficamente contra a intelectualização do tempo, contra o primado da estabilidade do ser, a filosofia bergsoniana renuncia à construção de um “sistema” no sentido clássico, elaborado a partir de uma complexa maquinaria de conceitos. A metafísica, para Bergson, deveria prescindir dos símbolos, embora deva fazer uso deles para o afastar o véu conceitual que se interpõe à experiência.

Abdicando de uma sistematização exclusivamente racional (seus poucos “conceitos” são “flexíveis”⁷), a filosofia bergsoniana enfrentava o risco de contradição e fragilidade conceitual. Na medida em que considera o tempo vivido, o fluxo temporal sempre indeterminado e perpetuamente criador como o próprio fundamento da realidade, o sacrifício da exatidão conceitual parecia inevitável; para Bergson, afinal, a

⁵ idem, p. 313: “No pensamento de Bergson, as exigências de expressão da metafísica são mais bem cumpridas pela arte”

⁶ Questionamento a que foram conduzidas também as filosofias de Brunschvig, James, Nietzsche e Husserl, segundo o estudo de Frédéric Worms sobre o “momento 1900 da filosofia” (*Bergson ou les deux sens de la vie*).

⁷ Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, p. 55: “ainda são “conceitos”, mas “flexíveis” (souples), ou seja, comportam graus distintos”

expressão filosófica deveria operar por um regime *sugestivo* ou *alusivo* da linguagem tradicional, o que exige de fato sua própria reinvenção. Se é indevido o rótulo do bergsonismo como irracional (ou o preconceito de “espiritualismo vulgar”, como aventavam seus críticos), talvez não o seja o rótulo proposto por Simon Frank, que classifica o pensamento de Bergson de *transracional*⁸. Não se trata de sutileza teórica: Bergson nunca questionou o caráter indispensável do entendimento para a realização da filosofia. Apenas subordinou a intervenção categorial da razão na compreensão da totalidade da experiência. Para Bergson, aquilo que é útil à nossa sobrevivência e se revela adequado ao conhecimento científico e instrumental não corresponderia à verdade na metafísica.

A originalidade do bergsonismo estaria situada, portanto, entre as metafísicas transcendentais, idealistas, que rejeitam a transitoriedade da experiência sensível, e as filosofias realistas, empíricas, que abandonam a idéia de absoluto ao se constatar a mesma relatividade de toda experiência. Bergson desejava uma metafísica *anterior* à contraposição idealismo-realismo, uma filosofia do Absoluto⁹, mas integrada à própria experiência, particularizada em seu método, que encontra no processo de diferenciação interna da duração o estofo do qual a realidade é feita. O advento dessa metafísica “pré-teórica” ou “pré-reflexiva” encontrava respaldo nas descobertas e nos fatores científicos de época, sobretudo das novas ciências da vida, cujo método de comprovação empírica pôde fornecer um modelo alternativo ao matemático-geométrico na pesquisa filosófica sobre a gênese do real. Com efeito, para Henri Gouhier, “no fim do século 19, a biologia oferece um tipo de saber positivo com uma evidência experimental que não é aquela das figuras geométricas (...); quando a filosofia toma por modelo as ciências da vida, um novo problema se coloca: sobre qual modo pensar a vida? É então que a arte entra na metafísica para lhe fornecer a imagem crescente do ato criador”¹⁰. Bergson reconhecia essa adesão, seja ela consciente ou não, de toda filosofia à problemática científica de sua época: “Sem dúvida, os problemas de que o filósofo se ocupou são os problemas que se punham em seu tempo; a ciência que ele utilizou ou criticou foi a ciência de seu tempo; nas teorias que expôs poderemos reencontrar, se procurarmos, as idéias de seus contemporâneos e de seus antecessores. Como poderia ser de outra forma?”¹¹. Assim, é

⁸ Frank, *L'Intuition Fondamentale* in *Essais et témoignages*

⁹ Bergson, *O pensamento e o movente*, p. 117: “Rejeitamos as teses (...) acerca da relatividade do conhecimento e da impossibilidade de atingir o absoluto”

¹⁰ Gouhier, *Introduction* in Bergson, citado por Paiva, p. 409

¹¹ Bergson, *A intuição filosófica* in *Os pensadores*, p. 57

a partir desta polêmica em que a filosofia estava inscrita, a partir da reconfiguração de seu sentido mais amplo de expressão cultural, e é também com o advento de um novo modelo científico na segunda metade do século 19, que a idéia de duração se tornaria objeto primordial de especulação filosófica¹².

Na mesma época em que esta reconfiguração se apresenta, Debussy depara-se, no contexto da linguagem musical, com a *crise do sistema tonal*, sistema até então sedimentado como uma espécie de “segunda natureza” da organização sonora, como o idioma intrínseco à própria razão e à afetividade musical. Uma das origens teóricas para essa sedimentação da tonalidade como ‘segunda natureza’ estaria na teoria fisicalista do som proposta por Rameau, que atribuía caráter eterno à tonalidade. Rameau, ao sistematizar a prática musical já em curso, reivindicava a descoberta da “lei fundamental” da harmonia pela dedução de princípios universais inscritos na natureza sonora. Esta invariabilidade do tonalismo e da harmonia tradicional – baseada, por exemplo, na estereotipia dos intervalos, na preparação e resolução das dissonâncias, no uso quase exclusivo das escalas diatônicas, nas progressões pré-estabelecidas de acordes e na antecipação de estruturas reconhecíveis, como preparação de modulações, esquema antecedente-consequente, tema e variações, etc – assegurou posteriormente as pretensões idealistas para a constituição de uma gramática de sentimentos. Seu jogo de expectativas formais configurou, com isso, um modo particular de apreensão de tempo musical. Podemos dizer que, a despeito do surgimento de acordes que suspendiam temporariamente a sensação de tonalidade, a premissa da cadência perfeita (movimento conclusivo entre dominante-tônica que fundamenta o discurso tonal) sempre esteve no horizonte dos procedimentos composicionais pelo menos desde o século 16. Em função do próprio desenvolvimento do material, no entanto, o sistema tonal parecia atingir o limite de suas possibilidades expressivas, a partir da segunda metade do século 19, com a radicalização da melodia infinita e dos efeitos de modulação contínua, engendrados pela ópera wagneriana. Sensível à essa desagregação, a obra de Debussy procurava lentamente romper com as estruturas tradicionais da sintaxe harmônica, produzindo uma nova ambientação temporal, não mais atrelada às expectativas funcionais anteriores. Criando uma temporalidade que, segundo Pierre Boulez, “muda continuamente de

¹² Deleuze, *Imagem-tempo*, citado por Paiva, p. 139: “E, na mesma época, dois autores muito diferentes iriam empreender essa tarefa, Bergson e Husserl. Cada um lançava seu grito de guerra: toda consciência é consciência de alguma coisa (Husserl), ou , mais ainda, toda consciência é alguma coisa (Bergson)”

significação”, Debussy forjava uma concepção radical de forma, cujo tempo musical “ignora os fantasmas herdados do classicismo, como simetria, periodicidade, unidade, esquemas e categorias”¹³. Abalando noções que permaneciam musicalmente invioláveis e utilizando uma retórica composicional que evitava, por exemplo, a idéia de desenvolvimento temático – ou seja, “o movente e o instante irrompem na música” – Debussy ainda mantinha uma organização do discurso musical que não comprometia a percepção subjetiva de continuidade, ao contrário do atonalismo e em seguida da técnica dodecafônica, procedimento ulterior que, respondendo igualmente à crise aberta pelo esgotamento do sistema tonal, marcariam o divórcio entre construção formal e percepção subjetiva de continuidade.

Como foi dito anteriormente, nosso trabalho pretende, a partir do diagnóstico de crises regionais na filosofia e na música, examinar as articulações fundamentais da renovação da noção de tempo em Bergson e Debussy. Sabemos que é necessário primeiramente avaliar de que modo essas articulações admitem confrontação teórica, pois a simples exposição de soluções de impasses na filosofia e na música, ainda que emergentes de um mesmo espírito de época, não é suficiente para consolidar a abordagem interdisciplinar a que nos propomos. Todavia, a escolha do quadro conceitual bergsoniano para a compreensão da temporalidade em Debussy, de início, não nos parece casual por uma série de razões. Bergson já descrevia a música de Debussy como “música da duração (...), que acompanha e exprime a corrente única e ininterrupta da emoção dramática” e por ela confessava uma “predileção intuitiva”¹⁴. Não são raros os testemunhos da primeira metade do século que sugerem a relação entre a psicologia bergsoniana e a música de Debussy, seja pela relativização de elementos quantitativos em nome da qualidade pura e particularizada, seja pela recusa da retórica tradicional a fim criar uma expressão mais econômica em seus meios e concentrada na emoção do instante¹⁵. Não são raros também os comentários que identificam uma conotação bergsoniana na liberdade formal de Debussy e a presença de um *bergsonismo*

¹³ André Boucourechliev, *Debussy, La révolution subtile*, p. 14. O autor procura desmistificar o Debussy “impressionista”, portador da “evanescência” ou da “vaporosidade musical”. O estilo objetivo de sua escrita, que manifesta uma preocupação timbrística sem precedentes, resiste a esse perigoso “anátoma de evanescência”. Sob essa perspectiva, Adorno teria caído também nesta armadilha, ao ver na produção de Debussy uma pseudomorfose com a pintura impressionista.

¹⁴ Bergson, *Mélanges*, p. 844

¹⁵ Ver, por exemplo, Soulez, *Bergson (biografia)*, p. 103; Marcel, *Bergsonisme et Musique*; Capogreco, *Repères pour une esthétique du temps musical (...)*, p. 203; Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 197

musical assegurando a manutenção de uma temporalidade subjetivamente perceptível no discurso musical (apesar da construção de modelos melódicos atomizados e de blocos sonoros independentes que à primeira vista não admitiriam o paralelo com a metáfora melódica bergsoniana). Em *Filosofia da Nova Música*, texto fundamental para a estética musical da primeira metade do século, Adorno utiliza a expressão *bergsonismo musical* para designar aquilo que entende como tempo musical subjetivo, codificado na música ocidental desde o advento da polifonia. O bergsonismo musical seria o limiar estético que separaria, por exemplo, a organicidade da música até Debussy da espacialização melódica com Stravinsky. Ou seja, enquanto Stravinsky preparava o “fim do bergsonismo musical jogando o tempo-espaco contra o tempo-duração”, estabelecendo uma temporalidade marcada por constantes choques de métrica que tendem a dissolver a idéia de percepção contínua e orgânica de tempo, Debussy optava por produzir uma ambientação sonora ainda reconhecível pela consciência. A música de Debussy desnudaria, portanto, em seu gesto composicional, o confronto permanente com o tempo exterior/cronológico, confronto que caracteriza a própria música ocidental. Afinal, sabemos que o trabalho do compositor envolve a dominação da sucessão temporal por via do material que utiliza na obra. Essa dominação promove o alargamento perceptivo do presente, fazendo com que, para o ouvinte, o fenômeno musical participe de algo que vai além da sucessão do tempo prático. Isso implica dizer que o tempo não é óbvio na música. Com Debussy, no entanto, “pela primeira vez na música ocidental, um músico inventa uma linguagem, não para o dominar o tempo cronológico ou para se apoderar dele como tempo próprio de sua aventura interior e de seus sonhos, mas para exprimir a impossibilidade de dominá-lo”¹⁶.

Para além da referência direta a Debussy, acreditamos que o pensamento de Bergson atinge precisamente a natureza da música em geral. Pois, embora não tenha elaborado uma teoria estética – limitando-se, na maior parte dos casos, a metáforas sobre a melodia – o aspecto mais íntimo de sua filosofia coincide com o elemento primordial da música: o desdobramento de uma organização particular no tempo. De fato, não se pode falar de uma filosofia da música bergsoniana. Mesmo as consequências estéticas do método intuitivo, ainda que relevantes ao próprio método, não foram trabalhadas diretamente pelo filósofo. Mas resta a evidência de que a arte musical fornece a enunciação mais próxima da experiência da duração, como atestam as

¹⁶ Imberty, *Les Écritures du temps* citado por Pauset, *Temps et Recit chez Gustav Mahler*, ref. 1429

diversas passagens de obra bergsoniana¹⁷. Ou seja, a música, como arte cuja organização se desdobra fundamentalmente no tempo, seria a expressão singular da multiplicidade da duração, pela solidariedade mútua de seus elementos e pela tensão que se estabelece entre a continuidade organizada de seu fluxo e a espacialização de sua forma. Constatamos, afinal, que “o que a música tem de singular enquanto expressão da realidade fundamental é que ela nos introduz numa metáfora da temporalidade contínua, fazendo com que tenhamos acesso a algo diferente do tempo espacializado, com o qual nos relacionamos habitualmente, e nos apresentando a concretude afetiva da postura de identificação com o absoluto, a intuição”¹⁸.

*

No **capítulo 1** apresentamos o bergsonismo como método que envolve duas etapas indissociáveis: uma *etapa crítica* ao processo de racionalização do tempo, de discretização e eliminação do seu aspecto qualitativo, processo que, por participar de todo o espectro da atividade humana, engendra problemas insolúveis à metafísica, como nos mostra a história dos sistemas filosóficos, “palco de disputas” entre teorias; e uma *etapa propositiva*, afirmando a primazia ontológica e indivisível da mobilidade, da mudança e da instabilidade, desvelando assim a positividade da duração. Nesse capítulo, incluímos portanto a discussão bergsoniana sobre as “ilusões teóricas do entendimento”, caracterizadas pela intervenção do “mecanismo cinematográfico” do pensamento ocidental sobre a realidade da duração, e a discussão sobre a redefinição da dialética após o diagnóstico de algumas concepções tradicionais do tempo. Daremos ênfase ao tratado de Aristóteles e à estética transcendental de Kant, pelo lugar que ocupam no pensamento crítico de Bergson. Mas também descreveremos as linhas gerais das concepções de tempo na ciência antiga e na modernidade; em seguida, procuramos acompanhar o percurso bergsoniano em direção a um saber atrelado à positividade intuitiva da consciência, de conteúdo e forma inseparáveis na duração. Nesse capítulo, ainda, a reforma dos problemas clássicos da metafísica vinculados ao tempo, o papel da linguagem e o problema da expressão filosófica marcada pela exatidão conceitual (ou seja, a crença de que as articulações do real correspondem às articulações da linguagem) são brevemente analisados sob a ótica crítica do bergsonismo.

¹⁷ Ver análise dessas passagens no cap. 2, seção *Tempo musical em Bergson*

¹⁸ Leopoldo e Silva, *Bergson, Intuição e Discurso Filosófico*, p. 312

No **capítulo 2**, procuramos verificar de que maneira a metáfora melódica, atravessando parte importante da obra bergsoniana, é capaz de manifestar o conteúdo seminal de sua metafísica, na medida em que, de maneira imanente, supera e unifica dicotomias clássicas do pensamento, como continuidade e descontinuidade, qualidade e quantidade, contração e distensão de diversos planos da consciência¹⁹. Nesse capítulo, discutimos o papel da arte na realização funcional do método intuitivo, principalmente na renovação da linguagem acenada pela intuição – marcada não mais pela *exatidão* conceitual, mas pela *precisão* de conceitos flexíveis ou de uma “franja de imagens”. A filosofia bergsoniana, em seu propósito de resgatar a metafísica proscrita pelo kantismo, afirmava que o reconhecimento do devir qualitativo constrange os marcos categoriais do entendimento. Insistindo na possibilidade de um conhecimento paralelo àquele fornecido pelo pensamento conceitual, a *intuição* indicaria esse método reflexivo *na* duração, o saber rigoroso instalado *no* tempo que encoraja uma imagética da expressão filosófica mais próxima do paradigma artístico. Podemos dizer que a arte cumpre portanto uma dupla função: possibilidade concreta do alargamento da percepção, desativando a visão parcial e pragmática dos objetos, e também paradigma a ser incorporado pela expressão filosófica no ato de construção de imagens dinâmicas a fim de *sugerir precisamente* a realidade do objeto espiritual. Sobre esse papel da arte para a realização da filosofia, Bergson afirmava:

“A filosofia, tal como a concebo, aproxima-se mais da arte do que da ciência (...) A ciência dá apenas um quadro incompleto, ou melhor, fragmentário do real e o apreende por meio de símbolos artificiais. A arte e a filosofia se encontram na intuição que é sua base comum. Eu diria até que *a filosofia é um gênero do qual as diferentes artes são as espécies*”²⁰

Por fim, dedicamos ainda nesse capítulo 2, uma seção para a compreensão do tempo musical à luz da idéia de duração, partindo da análise presença da metáfora melódica na obra bergsoniana, para em seguida apontar os indícios de uma possível estética musical bergsoniana; uma estética musical preocupada, é importante ressaltar desde já, com o fenômeno universal da música, com seu “valor de face”, com sua

¹⁹ Deleuze mesmo sugere que “os seres de música são como os seres vivos segundo Bergson, que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição...” [Deleuze, *O que é filosofia?*, p. 245]

²⁰ Bergson, *Mélanges*, p. 843

continuidade imediatamente perceptível, e não tanto com a dimensão histórica do material e da produção musical. Pois se, para Bergson, as leis e as técnicas de produção musical pertenceriam aos mecanismos do entendimento e atendem a padrões específicos de racionalidade, seus efeitos sobre a consciência condicionam um objeto de valor metafísico irrecusável, ao promover a passagem da abstração da inteligência à intuição da organização dos planos de consciência. O comentário de Michel Imberty confirmaria, nesse sentido, a premissa segundo a qual a filosofia bergsoniana nos oferece um importante quadro teórico para a compreensão do fenômeno musical: “a idéia de duração, tal como desenvolvida nas páginas do *Ensaio sobre os imediatos*, de *O Pensamento e o movente*, e de praticamente todos os trabalhos de Bergson é bastante preciosa para nos ajudar a redefinir a experiência musical”²¹. Sabemos que as metáforas musicais de Bergson dizem respeito à simples transição melódica, sem maiores preocupações com os demais elementos da organização musical. Bergson dirá, por exemplo, que se alterarmos o valor rítmico de uma nota qualquer no interior de uma melodia, provocaremos não apenas uma mudança pontual, um simples encurtamento ou prolongamento melódico, mas realizaremos a mudança qualitativa no conjunto indivisível da sequência de notas, o que nos leva a reconhecer prontamente uma nova melodia. A diferença quantitativa no valor rítmico da nota, estabelecendo uma diferença de natureza na totalidade do conjunto melódico, bastaria portanto para demonstrar a multiplicidade qualitativa do devir.

Considerando estritamente a melodia enquanto expressão privilegiada da duração, poderíamos encontrar aí um obstáculo intransponível na constatação do “bergsonismo” em Debussy²². Pois realmente não podemos falar de continuidade melódica nas peças sinfônicas de *La Mer*, *Jeux*, nas *Images*, nos cadernos dos *Preludes*, sobretudo no que se refere àquela progressão sugerida pelas metáforas de Bergson, ou seja, que pressupõem desenho melódico bem definido, com certo desenvolvimento temático e pulsação regular. Mesmo o *Prelúdio para a tarde de um fauno* (1894) já manifestava o desejo de reorganização do fluxo musical-narrativo, pelas suas transgressões em relação à harmonia funcional, fundando os alicerces para uma nova

²¹ Imberty, *La Musique creuse le Temps*, p. 51

²² ... embora a transposição de tais metáforas para o plano harmônico e rítmico seja bastante plausível, o que tende a relativizar a suposta primazia da melodia sobre a harmonia nas metáforas bergsonianas. Philippe Soulez, por exemplo, insiste que, em *Matéria e Memória*, a dispersão da vida mental em “tons” (alturas) diferentes do topo à base do cone, do plano da ação ao plano do sonho, assegura também uma visão “harmônica” da duração. (Soulez, *Bergson*, p. 103)

concepção de tempo na música ocidental. Tomando por base a metáfora bergsoniana da melodia, Jankélevitch diz que a música de Debussy estaria no lado oposto, pela sua organização melódica fragmentada e hesitante, à música de Gabriel Fauré, o verdadeiro herdeiro de uma concepção bergsoniana de duração na música francesa de fim-de-século²³.

Entretanto, não deveríamos compreender o bergsonismo em Debussy a partir de suas melodias atomizadas, como faz Jankélevitch, mas a partir de um exame mais amplo de seus *planos formais* de composição, de sua organicidade narrativa vinculada à continuidade da experiência vivida. Ou seja, apesar das renovações harmônicas, da concepção espacializada de blocos sonoros, dos modelos melódicos atomizados, Debussy sustenta a idéia de organicidade ou de bergsonismo musical, refratária ao estatismo e à espacialização *a priori* das formas. Alterando as hierarquias do material depositado na linguagem tonal, Debussy opta por privilegiar e dilatar o instante, sem provocar no entanto a descontinuidade e a fragmentação do discurso musical. A própria ambiguidade do seguinte trecho de Jankélevitch, contradizendo sua consideração acima, é sintomática e nos indica a efetiva proximidade de Debussy com a noção bergsoniana de tempo:

“É preciso dizer que Debussy supera a alternativa do contínuo e do descontínuo. Um devir contínuo progride graças aos instantes descontínuos que o propulsionam: mas estes instantes infinitesimais são inumeráveis; uma mudança contínua resulta das mutações intermitentes que a colocam em marcha: mas estas mutações imperceptíveis são infinitas... não está aí, afinal de contas, toda a ambiguidade da duração bergsoniana?”²⁴

Max Weber, em sua análise sobre o processo de racionalização do material sonoro, fornece os parâmetros para a compreensão dessa nova concepção. Percebemos que o procedimento técnico de Debussy passa pela ruptura estrutural daquela “sucessão de acordes que define inequivocamente a tonalidade (cadência). [...] O elemento fundamentalmente dinâmico da música de acordes, que motiva o progresso de acorde a acorde, é a dissonância. [...] As dissonâncias mais simples da harmonia de acordes pura,

²³ Ver Pasler, op. cit. Ou ainda, Jankélevitch, *Debussy et le mystère*, p. 32-3: “C’est Fauré qui est bergsonien, non Debussy, à tenir compte, du moins, de la continuation plus que de la mutation”

²⁴ Jankélevitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, citado por Imberty, p. 386

os acordes de sétima, exigem sua resolução em acordes de três notas”²⁵. De maneira programática, Debussy evitaria a resolução dos acordes dissonantes (sobretudo de sétima e nona), contribuindo para a efetiva sensação de instabilidade tonal e de permanente interrupção do transcurso harmônico. Inaugura-se, com isso, um regime de acordes descontínuos e estaticamente justapostos, desprovido de hierarquia tonal. Essa justaposição de acordes de sétima e nona sem preparação, ou seja, dissonâncias sem perspectiva de resolução, torna impraticável a representação do “cimento da cadência”. O acorde dissonante é tratado como consonância e “perde sua finalidade vetorial para se transformar em fim de si mesmo”²⁶.

No **capítulo 3**, nossa intenção é indicar inicialmente as primeiras tentativas de ruptura com a tonalidade e consequentemente com o tratamento tradicional do tempo, ocorridas sobretudo a partir da segunda metade do século 19. De fato, a música de Liszt e de Wagner prefiguravam a ruptura com a sintaxe tonal. Com Debussy, entretanto, a própria idéia de tonalidade acaba por se comprometer, quando sua música incorpora a generalização da dissonância, a dissipação e a descontinuidade das linhas melódicas, o uso de escala estranhas a tonalidade como a de tons inteiros, o desmantelamento da regularidade métrica. Com a escala de tons inteiros, por exemplo, escala amplamente utilizada em suas peças, notamos essa fragilização da tonalidade – nesta escala, que se caracteriza pela ausência da nota sensível capaz de definir um centro tonal, a relação intervalar entre quintas não existe, de maneira que seus intervalos suspendem a sensação tonal e dissolvem as hierarquias harmônicas tradicionais (entre tônica, dominante e sub-dominante). Na medida em que o encadeamento harmônico padronizado, tal como Weber o descreve, é rompido, a temporalidade sedimentada pela tradição também se desgasta. Dada a permanência das dissonâncias sem perspectiva de resolução e a ausência de um centro polarizante, cria-se um regime de tempo musical sem retorno, “atomizado”. Ao abandonar a repetição melódica e o desenvolvimento temático, Debussy abriria então o caminho para uma nova lógica musical, em que os pontos de referências formais da tradição tonal, se não eliminados completamente, ficam diluídos no próprio discurso. A concepção de uma temporalidade reversível, baseada na lembrança e na antecipação de estruturas pré-estabelecidas (como ocorre na forma sonata, por exemplo) deixa de ser obrigatória: atinge-se a “pura irreversibilidade do tempo”, como afirma Boulez. Resultado disso, sua música parece não apresentar um

²⁵ Weber, *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, p. 56

²⁶ Jankélévitch, *Debussy et le mystère* p.111

fim, sua obra “cessa como a visão de um quadro a partir do qual nos afastamos”²⁷. No contexto da desagregação do sistema tonal, portanto, a figura de Debussy ocupa um lugar de extrema relevância.

É preciso notar que suas alterações na harmonia, desvanecendo os complexos harmônicos em um espaço virtual sonoro não mais condizente com as premissas cadenciais da tonalidade, poderiam de fato conduzir a uma espacialização completa do decurso temporal²⁸. Adorno considera, no entanto, que o ideal de *fluxo qualitativo* não é aqui sacrificado e que algo do tempo da experiência vivida, a duração que marcaria a dialética tonal, é conservada. Acreditando na pertinência conceitual de Adorno, nosso interesse nesse capítulo, é *analisar o momento crítico desta renovação e esclarecer alguns atributos do procedimento composicional de Debussy, sobretudo aqueles atrelados à constituição da forma e do jogo sutil da percepção subjetiva de tempo*. Planejamos também situar esta nova formulação de tempo musical em um projeto estético que direciona, por meio de nuances irracionais do material, a consciência do ouvinte para “além da virada” da experiência vivida, desejada pela filosofia de Bergson. Como se, diluindo continuidade e descontinuidade, forma e conteúdo, na própria duração, Debussy reforçasse a intenção bergsoniana de superação de dicotomias clássicas. É justamente na percepção dessa nova temporalidade musical que a concepção bergsoniana nos parece esclarecedora, já que em Debussy observamos o contato com a experiência concreta da duração. Em outras palavras, o tempo auditivo aqui se aproximaria da duração em seu caráter imprevisível, imanente, criador. Evitando o jogo de expectativas formais da tradição (como a apresentação clara de antecedentes e consequentes, o desenvolvimento temático, o uso de cadências perfeitas etc), Debussy sublinha a distinção bergsoniana entre o tempo-espaço formalizante e a duração, no próprio ato de criação. Nesse capítulo, nossa abordagem também pretende incluir análises de algumas peças do repertório de Debussy que confirmam nossas premissas.

Avaliar finalmente essa relação entre o bergsonismo e a música de Debussy será o propósito do **capítulo 4**. Desde já, podemos afirmar, com Enrico Fubini, que a música

²⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p, 193

²⁸ Ou seja, esta fragmentação de motivos e frases, responsável pela impressão inicial de descontinuidade, convidaria o ouvinte a uma “espacialização” das diversas seções, remetendo à idéia de um tempo criado a partir de juxtaposições e colagens. Contudo, procuraremos demonstrar que sua música implica a continuidade orgânica dos estados de consciência do ouvinte, como se não houvesse preocupação em distinguir tempo presente, passado e futuro.

de Debussy “representa a mais extraordinária encarnação artística de uma concepção de tempo que não é arquitetônica e espacial, mas, antes, uma concepção orgânica e vitalista, próxima de certa forma à concepção bergsoniana de tempo”²⁹. Essa nova encarnação estética, que rejeita o *pathos* romântico e ao mesmo tempo procura a novidade na *emoção* do instante, questiona a legitimidade da linguagem musical historicamente revestida de “segunda natureza”, sem abandonar porém os preceitos que asseguram o efeito de organicidade do tempo musical. Como o próprio compositor esclarecia, seu método procurou “fazer alguma coisa que fosse inorgânica na aparência mas bem *organizada* em seu núcleo”³⁰, ou seja, algo que provocaria o distanciamento com a “segunda natureza” forjada pela tonalidade, sem prejuízo contudo da fluência discursiva.

Um rápido exame das obras vem justificar as indicações acima. Para Jean Barraqué, já no *Quarteto de Cordas opus 10* (1893), as constantes modificações do material temático concedem uma leveza bastante original à construção melódica; os temas aqui tendem a se transformar antes em *esquemas melódicos variáveis* do que a permanecer estáveis como estruturas de intervalos e ritmos fixos. Piston e De Voto, em *Harmony*, também ilustram tecnicamente a problematização da harmonia funcional, a independência da sonoridade vertical e as redefinições da tonalidade trazidas pela escrita musical de Debussy. Mas o aspecto decisivo, que acreditamos fundamentar a aproximação entre o pensamento de Bergson e de Debussy, diz respeito principalmente à noção de forma³¹. Em *La Mer* (1905), Debussy inventaria um procedimento composicional que Barraqué define como *forma aberta*: trata-se de “um procedimento no qual as noções mesmas de exposição e desenvolvimento co-existem em um fluxo sem interrupção, permitindo que a obra que seja induzida por si mesma, sem o recurso a modelos pré-estabelecidos”³². Aqui Debussy se diferencia, ao afirmar claramente sua liberdade formal, do cromatismo de Wagner (que explicitou o desgaste expressivo do material tonal): enquanto este segue ainda o princípio de condução de vozes e o movimento cadencial direcionado, Debussy não o faz em nome de maior flexibilidade harmônica. Embora a sintaxe musical ainda faça referência à tonalidade, a tonalidade é

²⁹ Fubini, *Revista Estudos Avançados* 10(28), p. 348

³⁰ Jann Pasler, *Jeux: Playing with Time and Form in 19th Century Music – Summer 1982*, p. 69

³¹ Devemos tomar aqui o sentido amplo de forma: 1) como esquema externo pré-estabelecido (sonata, rondó, passacalha, rapsódia); 2) como estruturas convencionais de composição interna como antecedente/consequente, variação temática, etc. Desenvolvemos a discussão sobre forma no capítulo 3

³² Barraqué, *Debussy*, p. 184

ela própria questionada, quando a resolução da nota sensível deixa de ser obrigatória – lembremos que resolução da nota sensível realiza a promessa de retorno ao centro tonal. Isso nos permite dizer que Debussy declara uma espécie de indiferença à gramática tonal. Seus motivos melódicos apresentam coerência interna, mas não decorrem da ação temática anterior; colam-se uns aos outros, naquilo que Herbert Eimert chamou de “circulação vegetativa da forma”³³ a tal ponto que a forma em *La Mer* (e em obras posteriores do compositor), resiste à própria concepção analítica e tradicional de forma. Em artigo sobre *Jeux*, Jann Pasler identifica um esquema formal flexível marcado pela *ritmização* das diversas seções, cada qual com sua cor e pulsação próprias. Uma atitude radicalmente original em relação à construção da forma que privilegia a dimensão temporal, anterior mesmo ao estatismo da escrita e da notação: a forma deixa de ser *objeto*, “algo que pode ser visto num instante como se estivesse no espaço”, e passa a atuar no tempo. Em outras palavras, a forma de *Jeux* não é concebível em termos espaciais da geometria ou da arquitetura tradicional, mas está moldada immanentemente no fluxo contínuo das seções – ela é processo, e não mais resultado³⁴. Sabemos como esse procedimento da “forma aberta”, que nasce e se esgota no interior da própria obra, aparece como uma das principais contribuições de Debussy para a música moderna (Pierre Boulez e Jean Barraqué serão os primeiros compositores de Darmstadt a ver nesse procedimento e no modelo de orquestração de Debussy duas inovações técnicas decisivas para o desenvolvimento ulterior da música no século 20). Ao manter o fluxo qualitativo do discurso musical, Debussy comprovaria que a construção imanente da forma não exclui o campo da experiência vivida e a consciência íntima do tempo musical. Com efeito, aqui a ressonância com a idéia bergsoniana de forma torna-se evidente: “Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, *criação de formas*, elaboração contínua do absolutamente novo”³⁵.

Os capítulos que se seguem procuram mapear, portanto, algumas das referências mais significativas para a proximidade do “bergsonismo musical” à construção formal da obra de Debussy. Pois se notamos que a concepção de tempo em Debussy parece estar em consonância com o pensamento de Bergson, é porque para ambos o tempo não

³³ Trezise, *Debussy's La Mer*, p. 52

³⁴ Pasler, *Debussy, Jeux: Playing with Time and Form*, pp. 72-74. Ver o comentário do próprio compositor, idem, p. 72: “*La musique n'est pas par son essence une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés*”

³⁵ Bergson, *EC*, p. 12

é dado ou idealizado *a priori*, mas se projeta na criação incessante na experiência; é porque para ambos toda forma é apenas um instantâneo tomado da realidade movente. Afinal, para Bergson, “o tempo concreto é aquilo que impede que tudo seja dado de uma só vez. Ele retarda, é elaboração, tateio, prova da indeterminação das coisas”.

Capítulo 1

*“Em superfície de tempo fora um minuto apenas,
mas em profundidade eram velhos séculos de escuríssima doçura”*

Clarice Lispector , *Os Desastres de Sofia*

Tempo-espaço – a crítica bergsoniana às concepções tradicionais de tempo

A história dos sistemas como propedêutica para a intuição

No percurso filosófico de Bergson, a crítica das concepções tradicionais de tempo não engendra apenas o revisionismo histórico dos problemas clássicos da metafísica. Pela crítica, a conseqüente re-fundação da metafísica – cuja legitimidade epistemológica havia sido prosrita pela *Crítica da Razão* kantiana – decorre de um único gesto teórico, constitutivo para o advento da intuição como método adequado ao saber filosófico. O método integra, assim, de maneira indissociável, *crítica* e *reconfiguração* dos problemas. Se considerarmos a forte presença do referente kantiano no horizonte crítico de Bergson, estaríamos aqui diante de uma crítica de segunda ordem, de uma nova “crítica da filosofia crítica”, que procura denunciar a falência da exclusividade do gênero conceitual no domínio da linguagem filosófica. É na esteira da própria denúncia que surgem os elementos para essa configuração de um novo modo de saber. Com efeito, o acesso ao método intuitivo exige de imediato uma nova compreensão sobre a singularidade do tempo. Pensar em termos da duração significa, como observa Deleuze, estabelecer a problemática filosófica sob um viés temporalizante e oblíquo, na contra-corrente da disposição conceitual e espacializada operada pela inteligência³⁶. Ou seja, não se trata de aplicar o método apenas para solucionar problemas da tradição, mas se trata principalmente de questionar a própria posição espacializada dos problemas, em particular, dos problemas que envolvem, de maneira sub-reptícia e por vezes involuntária, a interversão entre a natureza do tempo vivido pela consciência e sua representação extensiva. É dessa maneira que o método se desdobra em dois momentos internamente ligados: por um lado, a crítica à tradição metafísica,

³⁶ Deleuze, *Le Bergsonisme*, cap. I

cujos conhecimentos jamais alcançou o estatuto de universalidade como aquele obtido pelas ciências; por outro, a instauração de um “programa positivo para a solução de problemas concretos” da metafísica, sem apelo às ilusões e aos embaraços da dialética.

A distinção entre a duração concreta e o tempo espacializado pela inteligência é decisiva para fundação do método, pois é afinal da negligência dessa distinção que nascem, segundo Bergson, os impasses e os fracassos da metafísica. No prefácio de *Duração e Simultaneidade*, o filósofo declara que “nenhuma questão foi tão negligenciada pelos filósofos quanto a do tempo; e no entanto, todos concordam em declará-la capital”. A exigência de intervenção prática sobre a experiência leva o *homo faber* a assimilar o tempo como dimensão solidária ao espaço, induzindo-o à projeção da duração como sucessão homogênea de simultaneidades ou série de acontecimentos instantâneos. Tal assimilação responde, com efeito, às necessidades humanas de previsibilidade, segmentação e cálculo. Em função das atividades mais elementares de dominação sobre a natureza, o tempo é habitualmente representado pela inteligência humana como a linha virtual e divisível de imobilidades, de tal modo que o instante, o “agora”, estaria para o tempo, assim como o “ponto” estaria para o espaço. Uma vez submetida ao cálculo, a transição mesma de um determinado instante a outro é tomada por qualidade *acidental* ou *secundária* do tempo. No limite, a transição torna-se negligenciável para o entendimento, pois este se fixa em estados já estabelecidos e reconhecíveis como úteis à ação prática, e não na própria continuidade do movimento que subjaz tais estados.

O diagnóstico bergsoniano – segundo o qual tempo e espaço são tratados como dimensões do mesmo gênero em função das diversas operações práticas da inteligência – mostra que a assimilação do tempo pelo espaço também participa do discurso filosófico tradicional, pois “nosso espírito tem uma irresistível tendência para considerar mais clara a idéia que lhe é freqüentemente mais útil”³⁷. Se é por demais evidente a necessidade de uma noção espacializada de tempo para as ciências e para as diversas esferas da atividade humana, na metafísica, a endosse do espaço sobre o tempo constitui, no entanto, a principal fonte de suas *ilusões*. Ao atribuir maior dignidade ontológica à imobilidade do que à mobilidade (e conseqüentemente, maior dignidade filosófica ao *conceito*, às formas fixas, às representações estáveis e abstratas da realidade, do que ao movimento mesmo do real, à própria fluidez instável do devir), o

³⁷ PM – Introdução à Metafísica in *Os Pensadores*, p. 27

espírito filosófico colocou para si um conjunto de sofismas, paradoxos e antinomias intransponíveis, motivadas tanto pela estrutura normativa da linguagem quanto pela hipóstase conceitual que dela surge. Na ausência de consenso e de conhecimento preciso, a filosofia transformou-se então no “palco de disputas” entre doutrinas, no terreno da dialética pura, como havia demonstrado Kant. Bergson procura também realizar a crítica às doutrinas metafísicas tradicionais, com a intenção kantiana de examinar suas fissuras conceituais. Entretanto, se a filosofia de Kant ainda insiste na centralidade do *conceito* como o elemento instaurador do saber filosófico, Bergson pretende dissipar as dificuldades consolidadas pela tradição por um método que coloca o conhecimento metafísico em contato direto com a realidade tal como ela se apresenta à consciência. O bergsonismo coloca em questão, com isso, a rede conceitual que se sobrepõe à sensibilidade. Veremos como esse questionamento permitirá a Bergson rejeitar a decisão kantiana de proscrever a metafísica do campo possível do saber.

O bergsonismo, em seu empreendimento de revelar as *ilusões* que orientaram a tradição filosófica (do eleatismo às filosofias coetâneas do filósofo), começa justamente pela decomposição de um *misto*, da “impureza” conceitual que Bergson chama de “tempo homogêneo” – noção de tempo cuja existência depende da noção subsidiária do espaço. É preciso insistir no fato de que Bergson não critica a conveniência nem o alcance da noção espacializada de tempo, seja nas atividades do senso comum, seja no âmbito científico (embora mantenha ressalvas no domínio da biologia evolutiva e da psicologia, ciências que a rigor não deveriam menosprezar a realidade diferenciante da duração). Pelo contrário, o bergsonismo, na medida em que se apóia no reconhecimento das diferenças de natureza e nas diversas linhas de fatos da experiência, identifica a necessidade instrumental e o caráter inevitável de um pensamento que espacializa o devir e estabiliza conceitualmente a mudança. O problema ocorre quando se atribui o mesmo termo a dois modos distintos de compreensão do tempo no interior do conhecimento filosófico.

Já no *Ensaio sobre os Dados Imediatos*, trata-se de levar a cabo a decomposição do misto que contamina a metafísica tradicional: o encobrimento conceitual da constatação íntima e pura de tempo, realizado pela *idealidade* do pensamento. Através do esforço de “purificação” do conceito de tempo homogêneo, o *Ensaio* detecta dois tipos irreduzíveis de multiplicidades: a *multiplicidade numérica*, própria à espacialidade, característica da justaposição e da exterioridade, da diferenciação quantitativa e

descontínua, segundo a qual se viabiliza o estabelecimento de *relações* entre grandezas (mensuração, comparação etc); e a *multiplicidade qualitativa*, própria à duração real, marcada pela interpenetração de elementos heterogêneos, indivisível e contínua, que corresponde (pelo menos no escopo inicial do *Ensaio*) à sucessão interna dos fatos na consciência e da sensibilidade, à pura diferenciação interna.

A noção de tempo homogêneo, considerada como quarta dimensão do espaço, revela a sobreposição de uma multiplicidade numérica que obscurece o caráter heterogêneo da duração, que todavia se manifesta à consciência como pura multiplicidade qualitativa. O “conceito bastardo” de tempo homogêneo, originado pela intrusão da espacialidade sobre a multiplicidade qualitativa da duração, acaba por suprimir o próprio desdobrar do tempo. Aqui, o tempo é o meio extensivo preenchido pela simples justaposição de fatos, simultaneidades, instantes, exteriores uns aos outros. O esforço primordial do bergsonismo é o de evidenciar esse desvio sistemático da metafísica em relação à duração real, ocasionado pela noção de tempo homogêneo; na contra-corrente histórica do pensamento ocidental, o bergsonismo pretende resgatar a primazia ontológica do movimento, do fluxo contínuo e da transição indivisível da realidade, não obstante os entraves que a expressão filosófica naturalmente impõe à constatação da simplicidade absoluta do tempo.

Um dos passos fundamentais ao método é a investigação das *ilusões* originadas pela endomose do espaço sobre a realidade do tempo. No quarto capítulo da *Evolução Criadora*, Bergson busca identificar o mecanismo que encaminha as duas grandes *ilusões teóricas*, fonte dos impasses na metafísica. A primeira ilusão “consiste em acreditar que se pode pensar o instável por intermédio do estável, o movente por meio do imóvel”³⁸; a segunda, ligada à primeira, está na crença da anterioridade da idéia de vazio em relação à idéia de pleno, da desordem em relação à ordem, do não-ser em relação ao ser.

Na raiz das duas ilusões, Bergson vê a atuação daquilo que metaforicamente chama de “mecanismo cinematográfico do pensamento”: em função das finalidades práticas de inserção na experiência, representa-se a duração real através da tomada de *instantâneos do movimento*, para sua posterior reconstituição segundo as necessidades operacionais da razão. Para Bergson, este mecanismo pressupõe erroneamente a restituição da continuidade original do movimento através da concatenação dos

³⁸ EC, p. 296

instantâneos, que aqui podem ser compreendidos como *estados, formas, idéias, conceitos*, ou ainda *paradas virtuais* do movimento. Ocultando para si a artificialidade do procedimento, o pensamento apreende não mais do que o simulacro intelectual da mobilidade. O “mecanismo cinematográfico” realiza, de maneira externa, transcendental, a “decupagem” da realidade movente, convergindo em seguida para um *único devir universal e matematizável* (manipulável segundo os diversos interesses da ação humana), esterilizando todavia os planos da duração que são qualitativamente distintos entre si. Para Bergson, o pensamento científico e a vocação natural da linguagem, intimamente associadas ao método cinematográfico, impuseram a internalização do mecanismo ao espírito metafísico (que deveria responder à busca do absoluto, indo além das estratégias práticas de sobrevivência). O propósito da etapa crítica do método bergsoniano pretende dissipar essas ilusões, partindo de três constatações verificadas na história do pensamento ocidental: 1) a propensão natural do pensamento para a aplicação do mecanismo cinematográfico aos objetos clássicos da metafísica; 2) a persistência da espacialização do tempo nos diversos sistemas; 3) a presença das idéias de nada, de não-ser, de desordem e de possível, no solo da especulação filosófica sem que a inteligência as perceba como pseudo-ideias na metafísica, criadas com intenção exclusivamente lógica, mas desprovidas de realidade concreta³⁹

Ressaltemos a importância deste quarto e último capítulo da *Evolução Criadora* no interior do percurso bergsoniano. Além de promover a dissolução das duas grandes ilusões na história da filosofia, Bergson descreve aqui o panorama histórico contendo as concepções filosóficas mais decisivas sobre o tempo, engendradas pelo “mecanismo cinematográfico do pensamento”. Em que pesem suas restrições quanto ao uso de imagens cristalizadas, acreditamos que a metáfora do mecanismo cinematográfico, desenvolvida exaustivamente ao longo do quarto capítulo de *Evolução*, ocupa um lugar privilegiado na totalidade da obra bergsoniana, pois sumariza as principais intenções da etapa crítica do método; intenções já prefiguradas no segundo capítulo do *Ensaio*, pela disjunção de duas multiplicidades e pela análise da idéia de simultaneidade, e posteriormente desenvolvidas na reavaliação da função perceptiva e das teorias da memória em *Matéria e Memória*. Mas, apenas em *Evolução Criadora*, fica nítida a

³⁹Ver

Excurso – Redefinição funcional da dialética e interdição da negatividade no método

abaixo

decisão de abrir caminho para uma nova metafísica após sua delimitação crítica. Na introdução do livro, Bergson declara:

“ (...) uma quarta e última parte [deste livro] destina-se a mostrar como nosso entendimento, ele próprio, ao submeter-se a uma determinada disciplina, poderia preparar uma filosofia que o ultrapassa. Para tanto, impunha-se um lance de olhos na história dos sistemas, ao mesmo tempo que uma análise das duas grandes ilusões às quais o entendimento humano se expõe assim que especula sobre a realidade em geral”⁴⁰

Como esclarece Henri Gouhier, é preciso ter em mente que “este texto pertence à conclusão do terceiro volume da trilogia do bergsonismo, conseqüentemente à conclusão desta trilogia. Sua finalidade é filosófica: situar o bergsonismo na história da filosofia e em sua própria história”⁴¹. Vale lembrar que este capítulo “não diz nada além do que já havia dito antes, mas insiste na consistência e na profundidade filosóficas do obstáculo” colocado na origem do pensamento. Podemos assumir que Bergson se sente metodologicamente coagido ao confronto não apenas da concepção filosófica tradicional de tempo, mas também sua contra-partida científica (em particular a de Einstein), fruto da mesma disposição natural da inteligência.

A intenção primordial da etapa crítica do bergsonismo é explicitar a origem dessas concepções tradicionais, mostrando de que maneira afetam não somente nossos padrões mais elementares de ação na experiência, mas também o saber filosófico. Essa crítica ao método cinematográfico evidencia a prevalência ontológica do estável sobre o instável e a persistência da endomose do espaço sobre o tempo, no domínio da filosofia. Pretendemos, nas seções seguintes, apresentar o substrato desse mecanismo, partindo do panorama histórico e analítico fornecido pelo último capítulo de *Evolução Criadora*. Em particular, analisaremos os conceitos de tempo em Aristóteles e em Kant, tendo em vista sua relevância na consolidação histórica dos diversos sistemas.

O “tratado do tempo” de Aristóteles

Em *Intuição e Discurso Filosófico*, Leopoldo e Silva expõe a genealogia das formulações tradicionais filosóficas de tempo, que se converteu em objeto primordial

⁴⁰ EC, Introdução XVI

⁴¹ Gouhier, *Bergson dans l'Histoire de la Pensée Occidentale*, p. 73-4

para a reflexão crítica bergsoniana no quarto e último capítulo da *Evolução*⁴². Percebemos que a filosofia transcendental de Kant apresenta-se como foco de interlocução privilegiada no contexto da filosofia moderna, fato comprovado pela diversidade de referências que Bergson faz à *Crítica da Razão Pura*, notadamente às asserções da *Estética Transcendental*, na qual espaço e tempo são apresentados como formas *a priori* da sensibilidade. Já no primeiro capítulo do *Ensaio*, Bergson questionava a validade da noção mista de *grandeza intensiva* quando aplicada aos fatos de consciência – desde o início de seu livro publicado, portanto, o referente kantiano está presente como foco de contestação.

É sintomática, entretanto, a ausência – pelo menos nos principais livros, incluindo *Evolução* – do exame específico sobre a doutrina do tempo de Aristóteles; doutrina esta que teria motivado, segundo a própria declaração de Bergson, o desvio *sistemático* do pensamento em relação à apreensão da duração verdadeira. Ainda que os sofismas da escola de Eléia indiquem a formação da noção “impura” de tempo, não há entre os eleatas qualquer definição sistemática ou positiva. É na *Física* de Aristóteles, em particular nos capítulos que compõem o “tratado do tempo” (*Física*, Livro IV, 10-14), que a noção de tempo será analisada em profundidade pela primeira vez na história da filosofia⁴³. Daí a relevância que o tratado de Aristóteles naturalmente *deveria* ter no panorama crítico de Bergson, pois simbolizaria a “certidão de origem” do desvio sistemático do conhecimento sobre a realidade da duração. Mas a crítica bergsoniana à noção aristotélica de tempo, considerando o alcance e o peso epistemológico exercido sobre a posteridade, é relativamente modesta⁴⁴. Poderíamos entender esse recuo teórico quando notamos que o núcleo conceitual de tempo criado por Aristóteles participa em maior ou menor grau de todos os sistemas posteriores, bastando a crítica do conjunto (Platão e Aristóteles, na antiguidade; Descartes, Espinosa e Leibniz, na modernidade) para tornar dispensável o exame particular do sistema aristotélico. De todo modo, apesar da falta de uma crítica bergsoniana específica a Aristóteles, Leopoldo e Silva deixa claro

⁴² Leopoldo e Silva, *Intuição e Discurso Filosófico*, cap. II

⁴³ Cf. Rey Puente, *Os Sentidos do Tempo em Aristóteles*, Introdução, p. 15: “Após algumas discussões mais ou menos esparsas em Platão (por exemplo no *Timeu* e no *Parmênides*), o conceito de tempo recebeu sua *primeira* e até hoje imprescindível análise sistemática no quarto livro da *Física* de Aristóteles”

⁴⁴ É preciso, contudo, fazer duas ressalvas importantes: 1) Não consideramos a tese latina de Bergson, sobre a idéia de lugar em Aristóteles; 2) Bergson acredita que a noção aristotélica de tempo herda seus principais atributos da Idéia platônica, de modo que o aristotelismo, na interpretação de Bergson, seria um prolongamento da Filosofia platônica das formas, pelo menos no que concerne a problemática do tempo. Daí a conclusão de Gouhier: “na verdade, Platão e Aristóteles formam o duplo inseparável de um único estudo” (Gouhier, *Bergson dans l'Histoire de la Pensée Occidentale*, p. 77)

que é preciso “avaliar a importância de Aristóteles como interlocutor privilegiado no contexto das críticas de Bergson às concepções tradicionais de tempo”⁴⁵. Por essa razão, procuraremos expor os elementos essenciais da concepção aristotélica à luz dessa mesma crítica bergsoniana à história dos sistemas. Nossa intenção é apenas comentar a interpretação que Bergson faz da noção de tempo na antiguidade, tomando implicitamente a noção aristotélica como eixo fundamental da crítica.

Se os paralogismos dos eleatas são frequentemente discutidos na etapa crítica do método bergsoniano (como a evidente confusão entre trajeto e trajetória nos paradoxos de Zenão), a definição aristotélica de tempo como *número do movimento* e a consequente articulação movimento-número-instante certamente exortam o mesmo trabalho de purificação da noção de tempo, realizada no capítulo 2 do *Ensaio*. O resultado dessa purificação conceitual, como vimos, foi o desvelamento de dois tipos de multiplicidade. Sabemos que tal desvelamento permitiu o confronto bergsoniano com os pressupostos teóricos da tradição. Ao opor duas multiplicidades, uma de caráter *numérico*, que define a matriz do pensamento conceitual, outra de origem *psicológica*⁴⁶, negligenciada pela tradição sob o signo da indeterminação e da fragilidade epistemológica, Bergson encontra os subsídios para discutir as propriedades distintivas da noção tradicional de duração. As relações entre número, instante, medida e movimento, na filosofia aristotélica, constituem assim o ponto de partida para a análise do tempo no *Ensaio*, se não de fato, pelo menos de direito (pois não há, é preciso insistir, referência explícita à doutrina aristotélica). De acordo com Bergson, o equívoco primordialmente sistematizado por Aristóteles decorreria já de sua primeira formulação – “isto pois é o tempo: número de um movimento segundo o anterior-posterior”⁴⁷ – na qual se verifica nominalmente a influência da multiplicidade quantitativa sobre a qualitativa. Aristóteles não hesita em afirmar que o tempo é “número numerado”⁴⁸.

⁴⁵ Leopoldo e Silva, op. cit., p. 126

⁴⁶ Não se deve confundir a filosofia bergsoniana com uma “filosofia da subjetividade”. Ver abaixo seção à p. 32. A “descoberta” da duração é primeiro pelo dado imediato à consciência psicológica subjetiva num primeiro momento. Mas a duração adquire dimensão cosmológica em seguida. Cf. Bento Prado, op. cit., p. 165: “A análise da consciência é efetivada novamente a cada etapa do progresso da evolução filosófica”

⁴⁷ Aristóteles, *Física*, IV, 11

⁴⁸ Rey Puente, op. cit., pp. 156-7: “Logo após ter dado sua definição, Aristóteles afirma que o tempo é, na verdade, o número numerado e não o número por meio do qual numeramos”. O autor lembra que a definição aristotélica, na verdade, não é *definição nominal*, na medida em que, a rigor, os termos constituintes não possuem relação hierárquica de gênero e espécie; assim, a formulação de tempo comportaria mais de uma definição propriamente dita, de modo que o tempo seria também “movimento numerado segundo o anterior-posterior” ou ainda “o anterior-posterior numerado de um movimento”.

Fernando Rey Puente observa mesmo que a correlação aristotélica entre tempo e número revela uma influência inequívoca de Platão⁴⁹. Não é difícil constatar que as implicações da assertiva aristotélica apontam diretamente para a teoria do número e para subsequente distinção dos dois tipos bergsonianos de multiplicidade. A multiplicidade numérica define-se como conjunto de unidades idênticas exteriores umas às outras, e surge da abstração que elimina as particularidades qualitativas de cada unidade para reter apenas sua *função* prática e comum. Contar nada mais é afinal do que dispor, em um espaço virtual, a série de unidades ou de elementos, considerando apenas sua face útil.

Assim, numerar significa fornecer a justaposição ideal de elementos em um espaço homogêneo, forjando um tipo de multiplicidade de exterioridade recíproca e alienada da continuidade do tempo. Mesmo quando consideramos o *instante* como unidade ou elemento da série temporal, recorreremos necessariamente à representação espacializada num eixo ideal em que os instantes se sucedem mas são exteriores uns aos outros. Podemos apontar suas unidades, atribuir nomes aos instantes. Dito de outro modo, é fundamentalmente através do espaço que se constrói o número. Desde já percebemos que a “discretização do tempo” (a constituição conceitual por uma sequência de unidades distintas e exteriores entre si), elimina seu aspecto qualitativo, como contínua criação, como estofa da realidade na qual forma e conteúdo permanecem indissociáveis. Assim, a discretização do tempo revela-se como a origem conceitual do equívoco. Nesse sentido, falar em *instante* (ou *agora*) já significa estabelecer um recorte virtual sobre uma projeção espacializada de tempo. Quando geralmente falamos do tempo, pensamos em um “meio homogêneo onde os fatos de consciência se alinham, se justapõem como no espaço”⁵⁰, um meio *onde* os instantes são exteriores uns aos outros, formando uma série de multiplicidade numérica.

Uma das principais aporias que a teoria aristotélica procura solucionar diz respeito ao *instante* (tomado como recorte, fragmento) como paradigma para a fundação conceitual do tempo⁵¹. As tentativas de solução da aporia se realizam na distinção que Aristóteles estabelece entre tempo e movimento (por oposição à identidade entre tempo

⁴⁹ Rey Puente, op. cit., pp. 177-8

⁵⁰ *EDIC*, p. 67

⁵¹ Cf. Rey Puente, op. cit., p. 253: “Aristóteles inicia esse argumento [sobre o conceito de agora] afirmando que ‘é impossível ser ou vir a pensar um tempo sem o agora’”

e movimento que Platão estabelece)⁵². Se o tempo, para Aristóteles, não é puro movimento, ele é *qualquer coisa* do movimento e está determinado pelo instante⁵³. O instante aristotélico é concebido em termos da relação anterior-posterior na passagem de tempo, é aquilo que separa o antes e o depois. É pela *numeração do movimento* – o tempo – que se viabiliza a contagem desses instantes. Ou seja, temos a percepção direta do movimento e da mudança, que são mais rápidos ou mais lentos, no universo; o tempo serve *para medir* essa lentidão e essa rapidez, atuando como uma régua calibrada pelo “ritmo” do primeiro motor do universo, ele mesmo imóvel (ao qual Aristóteles dá o nome de Deus). O fluxo do tempo resulta portanto da justaposição de instantes. Cada *instante* aristotélico equivale a uma unidade temporal padronizada, a partir da qual se realiza a contagem e pela qual se percebem as relações de ordenação anterior-posterior da realidade do movimento. Mas como toda ordenação extensiva pressupõe uma certa *posição* dos elementos, Aristóteles resolve a aporia, afirmando que o tempo, movimento de sucessão, é o próprio vetor que direciona e determina a posição destas unidades temporais e a continuidade da justaposição de instantes idênticos. Assim, o tempo é tanto a numeração do movimento quanto o vetor de ordenação dos instantes. Sua diferença em relação ao espaço estaria na constatação de que, se o *ponto* deve sua existência à continuidade espacial, a continuidade temporal, inversamente, deve sua existência ao *instante*. Afinal, se os pontos podem coexistir *atualmente*, o mesmo não se pode dizer sobre os instantes, que são ordenados de acordo a sucessão no tempo; para que um instante apareça, o anterior deve desaparecer.

Notemos que tal inversão não descarta a analogia do tempo com o espaço. O problema, segundo Bergson, reside na exterioridade que Aristóteles atribui à natureza do tempo: confunde-se aqui a *medida do duração* com a própria duração. Se o tempo aristotélico é um contínuo (assim como o espaço), sua segmentação em partes está legitimada por um *ato de espírito*, sem prejuízo de uma restituição posterior, ou seja, sem prejuízo da constituição essencial do conjunto. Isso significa que, no plano teórico pelo menos, o eventual retrocesso na sucessão do tempo não alteraria a natureza interna de sua continuidade, desde que mantida a relação vetorizada e ordenada entre os instantes. Uma determinada sucessão de instantes poderia, por exemplo, ser isolada e

⁵² Na verdade, Leopoldo e Silva observa que o tempo aristotélico está ligado ao “movimento do primeiro céu”, um movimento cuja realidade cosmológica é efetiva, mas que não encontra correspondência entre os movimentos da realidade natural.

⁵³ Leopoldo e Silva, op. cit., p. 130

em seguida revertida ou realocada no tempo, sem modificação da ordem previamente estabelecida dos eventos. Na medida em que não faz distinção entre os tipos de multiplicidade, uma de ordem *numérica* (tributária ao espaço) e outra de natureza *psicológica* (vinculada à experiência da duração), Aristóteles atribui à sucessão temporal o mesmo tipo de multiplicidade subjacente ao conceito de espaço, eliminando o aspecto qualitativo de reciprocidade interna dos instantes em duração. Passado, presente, futuro retraem-se em uma unidade cosmológica, consubstanciada na eternidade, acessível, pelo menos de direito, em sua totalidade por um ato de espírito.

Leopoldo e Silva observa que Aristóteles não procura em seu tratado o fundamento ontológico do tempo (“por que existe o tempo?”), mas sim o esclarecimento daquilo que a experiência comum chama de tempo (“como definir o tempo?”). Sua preocupação o conduz ao questionamento estritamente operacional, partindo da *definição nominal* para chegar à *definição real*⁵⁴. Torna-se aqui evidente a anterioridade do conceito em relação da efetividade da experiência. Se o interesse naturalmente cognitivo pressupõe a estabilidade de um sistema conceitual, do ponto de vista bergsoniano, essa postura compromete *a priori* a apreensão *precisa* da duração real. Em sua crítica à filosofia das Formas, filosofia compartilhada tanto por Platão quanto por Aristóteles, Bergson esclarece que, “sob os fenômenos cambiantes, nos será mostrado, por transferência, um *sistema fechado de conceitos*, subordinados e coordenados entre si”⁵⁵.

Ciência antiga

Ao promover a síntese de todos os conceitos em conceito único e imutável, o Pensamento do Pensamento, a ciência na antiguidade já se estabelece como saber anterior à própria inteligência humana: já que toda a realidade substancial está pré-definida, caberia à inteligência, através de sua capacidade de ascese conceitual, apenas revelar os segredos inscritos no interior deste conceito único, segredos que se

⁵⁴ Leopoldo e Silva, op. cit., p. 128. Ver nota 48 acima.

⁵⁵ EC, p. 355. Um último esclarecimento deve ser feito sobre a leitura bergsoniana da teoria aristotélica. Para Rey Puente, existem diferentes exegeses sobre a questão do tempo em Aristóteles. Mas, em todas, dois aspectos subsistem: o tempo, entendido como apreensão do real por ato do espírito (modo subjetivo); e o tempo como aquilo que está no movimento das coisas (modo objetivo). Rey Puente chegar a comentar especificamente a crítica bergsoniana, apontando a incongruência de algumas de suas afirmações; no entanto, parece consensual o fato de que Aristóteles sustenta a divisibilidade do tempo em instantes, exteriores uns aos outros; pelo que foi exposto até agora, acreditamos portanto que o cerne da crítica bergsoniana está preservado.

apresentam no conjunto fenomênico da experiência. Para Bergson, o funcionamento da linguagem, alicerce para todo esquema categorial da inteligência, impõe a estabilização dos dados da experiência:

“a essência da inteligência é julgar, e o julgamento (juízo) se opera através de atribuição de um predicado a um sujeito. O sujeito, uma vez nomeado, é definido como invariável; a variação consistirá na diversidade de estados que afirmaremos dele, passo a passo. Procedendo assim, pela aposição de um predicado a um sujeito, o estável ao estável, seguimos a inclinação da nossa inteligência (...)”⁵⁶

A mudança é pensada como sucessão de qualidades e predicados, em si mesmos estáveis, assim como o suporte ao qual se vinculam, a substância, o sujeito na linguagem. Em Aristóteles, constatamos de fato a dispersão conceitual de Ser (*“o Ser se diz de vários modos”*), cujas instâncias todavia se reportam ao princípio lógico de identidade. O tempo, nesse sentido, como numeração do movimento, apenas revelaria a degradação do Ser, de modo que a *ordem física* da realidade seria a corrupção da *ordem lógica* do universo.

Para a antiguidade, a ciência precede a inteligência humana, na medida em que a *substância* é apresentada de maneira *a priori* na sistematização do saber⁵⁷. Refletindo a ordem lógica do mundo e a verdade obscurecida pela realidade fenomênica, a ciência “será mais real que a realidade sensível”⁵⁸, enquanto o mapeamento integral desta realidade pela via conhecimento torna-se possível de direito mediante a justa *associação* de idéias. O esforço da inteligência visa soletrar portanto o que já pertence à unidade cosmológica e estável do universo. Obedecendo ao princípio do entendimento segundo o qual haveria *mais* ser na *estabilidade* do que na *instabilidade*, é por meio dessa ordem pré-estabelecida que a ciência antiga concebe o movimento, delimitando seus *momentos privilegiados* ou essenciais, paradas virtuais e descontínuas da mobilidade. Assim, para a ciência antiga, o corpo em queda tende naturalmente para o *centro* (ponto de estabilidade original dos corpos), em *deslocamento espontâneo* para *baixo*. *Centro, baixo, alto, deslocamento forçado, deslocamento espontâneo* constituem *momentos essenciais* da mobilidade. David Ross esclarece que a superioridade ontológica do

⁵⁶ PM – Introdução I in *Os Pensadores*, p. 138

⁵⁷ Cf. também David Ross, *Aristóteles*, p. 172: “(na *Metafísica* de Aristóteles), a substância é *anterior* ao conhecimento (...), é concebida como *natureza essencial*”

⁵⁸ EC, p. 355

imóvel (pairando acima do mundo sublunar da mudança) não impede o conhecimento das inferências atributivas entre as essências, inferências correspondentes às encontradas no universo físico. Afinal, “o mundo sublunar da mudança constitui apenas uma pequena parte do universo físico”. No entanto, “para além do universo físico, existem as coisas que não mudam”⁵⁹, de modo que caberia à filosofia e à ciência verificar os *conceitos*, as *formas*, que provocam os movimentos e as mudanças. É nesse sentido que “o *conceito de circularidade* bastava a Aristóteles para definir o *movimento* dos astros”⁶⁰. A *forma* do movimento torna-se afinal um *conceito*, sem ocupar duração alguma⁶¹. Como a vinculação entre sujeito e predicado manifesta a relação entre modos estáveis de Ser, a ciência antiga restringe-se a certos *momentos essenciais*, a recortes virtuais delineados pela própria linguagem (*centro, baixo, alto*, etc) que, por sua vez, fundamenta o sistema conceitual do saber. Como degradação de essências, a transição entre os momentos é desprezada, pois a transição seria a contingência que pertence apenas ao “mundo sublunar da mudança”.

Ciência moderna e o novo conceito de tempo

O legado da concepção aristotélica de tempo é decisivo não apenas para a constituição da ciência moderna, mas sobretudo para a constituição da filosofia moderna. As refutações teóricas de Bergson insistem claramente no compromisso ilusório entre ciência e metafísica, promovido pelo “mecanismo cinematográfico”. Se a ciência, conhecimento exclusivamente instrumental, não poderia proceder de outra maneira (mesmo as “ciências puras” e teóricas visam potencialmente alguma utilidade ainda não enunciada), a metafísica, como saber desinteressado, não deveria subscrever as mesmas motivações para internalizar esse mecanismo; poderia, ao contrário, enveredar pelo caminho que identifica na duração concreta o fundamento mesmo da realidade, afastando-se da *exatidão científica* para atingir a *precisão filosófica*. O descompasso entre o progresso das ciências positivas e o desenvolvimento fracassado da metafísica é o sintoma, para Bergson, da intervenção do mecanismo cinematográfico na posição dos problemas da filosofia. Se “o que mais tem faltado à filosofia é a

⁵⁹ Ross, op. cit., p. 168

⁶⁰ EC, p. 360

⁶¹ EC, p. 344

precisão”⁶², seria preciso reavaliar criticamente a interposição de sistemas conceituais complexos na apreensão da realidade movente.

Bergson expõe, com isso, a *crise do gênero conceitual* no campo da especulação metafísica⁶³. Como sistematização de idéias operada pelo entendimento, como prolongamento da ciência ou propedêutica do saber, a metafísica distanciou-se de suas intenções originárias. Assim, toda doutrina que se mantém nesta mesma via invariavelmente recairá em platonismo ou aristotelismo atualizado. Em vários momentos, Bergson afirma que continuamos a filosofar à maneira dos gregos, estabilizando o devir, considerando o movimento como *coisa* em vez de *ato* ou *processo*⁶⁴. Para o filósofo, essa postura teórica dá origem ao estabelecimento inadequado de seus próprios problemas, e promove o recuo diante do questionamento prévio de sua própria validade especulativa.

A estratégia bergsoniana assemelha-se, portanto, em sua etapa crítica, àquela que norteia a filosofia kantiana. Mas, para Bergson, a ciência moderna, em que pese sua abordagem original em relação ao tempo, restringiu também a noção de duração à forma de uma multiplicidade numérica. Sua diferença em relação à antiguidade está na importância atribuída ao *momento*, ou melhor, na redefinição de momento. Enquanto a ciência antiga focalizava apenas os *momentos essenciais ou privilegiados* do movimento, descartando sua continuidade integral, para a ciência moderna (aquela que se consolida a partir de Galileu e Kepler), o objeto só pode ser suficientemente conhecido quando considerado em *tudo e qualquer momento* do movimento: não há momentos privilegiados⁶⁵. Para descrever a queda de um corpo, por exemplo, não basta simplesmente afirmar “*deslocamento espontâneo para baixo em direção ao centro*”; é preciso indicar a posição do corpo em qualquer instante de tempo. A linguagem ordinária torna-se incapaz de exprimir cada instante do movimento. Surgem estruturas de formalização geométrica que dão conta de um novo modelo representacional do movimento. Segundo Bergson, dois fatores possibilitaram a revolução paradigmática na ciência moderna⁶⁶: 1) o surgimento de leis que vinculam o espaço percorrido ao tempo necessário para realizar um percurso qualquer do objeto; 2) a ascensão de uma nova

⁶² PM – *Introdução I*, p. 101: “O que mais tem faltado à filosofia é a precisão. Os sistemas filosóficos não se ajustam à realidade em que vivemos”

⁶³ Cf. Leopoldo e Silva, op. cit., cap. III, seção *A crise do “gênero” conceitual*

⁶⁴ Por exemplo, PM - *A percepção da mudança*, p. 144: “(...) falamos da mudança, mas não pensamos na mudança (...) raciocinamos e filosofamos como se a mudança não existisse”

⁶⁵ EC, p. 357

⁶⁶ EC, p. 361

geometria que insere o tempo na construção formal das figuras e dos movimentos (a exemplo do plano referencial de coordenadas cartesianas, no qual o tempo é diretamente representado pelo eixo das abscissas). Ou seja, para a ciência moderna, o tempo torna-se *variável matemática*, passível de mensurabilidade e de relação com outras dimensões quantitativas.

Ao abandonar a descrição exclusivamente *nominal*, que identificava somente os *momentos essenciais* do movimento segundo predicções da linguagem ordinária, a matematização do tempo trazida pela modernidade permitiu considerar *todo e qualquer* instante, sempre divisível de acordo com suas necessidades práticas ou teóricas. Daí a conclusão de Bergson de que “a ciência moderna deve definir-se sobretudo por sua aspiração a tomar o tempo como variável independente”⁶⁷.

Essa concepção numérica descreve o tempo como meio *homogêneo* de instantes justapostos, distribuídos sobre um eixo espacializado, definido segundo as conveniências de mensuração e cálculo. Tendo em vista a finalidade particular de análise, segmenta-se o fluxo do tempo em n partes, de tal modo que a totalidade dos instantes, agora convertida em totalidade de *unidades de tempo*, se expressa pelo conjunto $\{t_0 \dots t_n\}$, onde t_0 é o instante de início do movimento (ou da mudança) a ser analisado e t_n , seu instante final. O escoamento real e vivido da duração se reduz à sequência de simultaneidades, equivalentes entre si, através do processo de discretização matemática que não considera a interpenetração qualitativa de um instante a outro. Encontramos justamente aqui o ponto comum entre a ciência antiga e moderna: em ambos os casos, o tempo é tomado pela *composição exteriorizante* de momentos, instantes, imobilidades, paradas do movimento. Enquanto a primeira considera apenas momentos privilegiados, a segunda opera sobre todos os momentos do movimento (os instantâneos). Trata-se, nos dois casos, do tempo não-qualitativo, exterior aos seus próprios eventos. Os sistemas são concebidos de tal modo que, no limite, seria possível determinar a posição de quaisquer elementos da natureza em qualquer instante.

As proposições da ciência moderna, ao conceber relações *quantitativas* entre as diversas grandezas, passíveis de interpretação numérica (como a variação de temperatura ou a posição de um corpo no espaço), eliminam o aspecto *qualitativo e interno* da duração para que o tempo espacializado participe das operações relacionais entre grandezas. Ou seja, a ciência moderna rejeita – e este é o foco da etapa crítica do

⁶⁷ *Idem, ibidem*

bergsonismo – a constatação de uma realidade progressivamente criada a partir do tempo, já que tanto a natureza interna dos elementos quanto a totalidade dos instantes estão previamente dadas, desta vez sob o signo da universalidade matemática, necessária e eterna, inscrita na organização íntima do universo⁶⁸. Para Bergson, o resultado da nova abordagem não poderia ser diferente. Afinal, a “vocação da inteligência” requer a estabilidade na apreensão dos fenômenos, a fim de construir abstrações, generalizações, taxonomias, que, por sua vez, respondem ao interesse prático e social da sobrevivência humana. Na visão de Bergson, portanto, existiria apenas uma *diferença de grau* de não *de natureza* entre os dois paradigmas: apenas uma ampliação da *exatidão* conceitual como efeito de uma progressiva racionalização sobre o conhecimento e de uma discretização mais apurada do tempo.

De todo modo, é preciso ressaltar que a revolução científica da modernidade concedeu à transição temporal um estatuto epistemológico antes negado pela ciência antiga: qualquer instante segmentável passa a receber o mesmo tratamento matemático⁶⁹. Se a duração era negligenciável na antiguidade, como solo da degradação de essências, “privação da eternidade” e afastamento intelectual das Formas, na ciência moderna, ao contrário, a dimensão espacializada de tempo torna-se fundamental para a compreensão dos fenômenos físicos. Bergson insinua que esta reavaliação poderia ter condicionado o nascimento de uma nova metafísica, alargando o conhecimento através da constatação das diferenciações internas da duração, uma metafísica adaptada exclusivamente aos seus objetos, a seu próprio devir, pelo processo de *simpatia*. É verdade que este método não poderia ser fornecido diretamente pelo saber científico. A apreensão científica da efetividade do tempo está de antemão destinada ao fracasso, pois o devir, a mobilidade considerada em seu próprio fluxo de diferenciação interna, rejeita qualquer representação ou formalização que ambicione sua restituição integral. O pensamento conceitual atinge a *externalidade* da mudança, nunca a própria mudança. Daí porque passamos naturalmente da duração à conceitualização, sempre visando a ação prática, embora nunca possamos passar dos conceitos, uma vez estabilizados, à realidade originária da duração. A ciência moderna, no entanto, sugere em seu núcleo um novo modelo de compreensão do tempo, provocando certa *hesitação* entre a

⁶⁸ EC, p. 382

⁶⁹ Ver Bergson, *Histoire de l'Idée de Temps, Cours du Collège de France 1902-1903* in *Mélanges*, p.577: “Surtout, une conception toute nouvelle de la science mathématique se prépare. L'objet de la science devient ce qui change, le mouvant, non l'éternel”.

persistência do paradigma antigo e o apelo para uma reconstituição radical da metafísica.

“Forma estável” e “mudança em geral”

Para Bergson, o exemplo dessa hesitação epistemológica enfrentada por Descartes evidencia o choque entre o *mecanismo universal* e o *livre-arbítrio* totalmente criador. Sua resolução definitiva pela via do determinismo (para Descartes, o tempo é hipostasiado no conceito de Deus, que cria o mundo *a cada instante*), ao recuar diante da possibilidade de apreensão imediata do devir, confirmaria a tendência natural da inteligência. Consequentemente, também a metafísica moderna se constituirá como prolongamento sistematizante da ciência moderna, incorporando em seu discurso a especificidade científica da noção de tempo. Como vimos, a diferença em relação a ciência antiga no que diz respeito à discursividade sobre a realidade da duração é apenas *de grau*, e não *de natureza*. Bergson conclui que a noção moderna de tempo não abandonou, afinal, seu caráter fundamentalmente aristotélico. Também uma motivação suplementar manteve a metafísica moderna adstrita ao tempo espacializado: “o sucesso que a inteligência obtém no domínio do aparentemente inerte encoraja a extensão do mesmo procedimento para a totalidade do real”⁷⁰. As conquistas da física exortariam a filosofia à aplicação do mesmo método em suas “questões mais elevadas” – questões da antiga metafísica, depositadas na linguagem filosófica. Decorrentes da apreensão inadequada da duração real, a resolução desses problemas estaria comprometida em razão de sua própria posição – a filosofia bergsoniana questiona, nesse sentido, a legitimidade de “problemas” como a liberdade, o nada, o possível, a ordem cosmológica.

A busca do fundamento estável de explicação da totalidade também convida os sistemas modernos a forjar o conceito universalizante e o esquema de abstração de segunda ordem semelhante ao “Pensamento do Pensamento” aristotélico: assim, “a Substância de Espinosa, o Eu de Fichte, o Absoluto de Schelling, a Idéia de Hegel, a Vontade de Schopenhauer” seriam versões distintas do mesmo anseio de totalização caracterizada pelo signo da unidade. Constituindo esquemas que “substituem os conceitos fornecidos pela inteligência por um conceito único que os resume a todos”, os

⁷⁰ Leopoldo e Silva, op. cit., p. 162

sistemas pressupõem o horizonte transcendental de eternidade que a experiência não fornece⁷¹. A unidade do saber (indispensável ao modelo científico) estaria garantida por alguma inteligibilidade universal, cuja regulação atua continuamente sob a aparência sensível do mundo.

Assim, a transposição de novos procedimentos científicos para a problemática do pensamento antigo caracteriza a filosofia moderna. Não por acaso, os sistemas idealistas julgaram ilusório o aspecto temporal e particular da experiência, pois seriam desvios da regularidade lógica do universo⁷². Para a ciência (e para os sistemas filosóficos), o devir não compõe a realidade, ou seja, *o tempo simplesmente não dura*⁷³. Apesar da relevância da idéia de tempo para a formação da ciência positiva moderna, trata-se ainda do *tempo-espaço*, *tempo-comprimento*, mensurável, meio homogêneo de simultaneidades que podem ser contadas.

Se pudéssemos acelerar ou dilatar a sequência de eventos do universo, as equações científicas em nada seriam afetadas, pois aqui o tempo nada mais é do que *variável numérica*. Segundo Bergson, a idéia de “tempo geral” encontra seu fundamento na idealidade da linguagem e se estende pelo “mecanismo do pensamento cinematográfico”. Notamos assim que o conceito de mudança desmembra-se em dois elementos: 1) a *forma estável*, que caracteriza o particular e 2) a *mudança em geral*, sempre a mesma para todos os eventos, ou seja, *exterior* aos próprios eventos⁷⁴. Desse desmembramento, resulta a noção de tempo como uma sucessão de fotogramas (sucessão de *simultaneidades*, *instantâneos*) no filme cinematográfico: podemos executar o filme em velocidade maior ou menor sem que o conteúdo da película seja modificado. O fluxo concreto da duração, dado pela experiência, torna-se secundário em relação ao conteúdo do filme (a *forma estável*), pois o ritmo dos *instantâneos* inscritos na película seria determinado de maneira externa (a *mudança em geral*) pelo projetor.

⁷¹ Cf. PM - Introdução II

⁷² EC, p. 381: “Leibniz diz isso em todas as letras, pois faz do tempo, assim como do espaço, uma percepção confusa”. Bergson acredita que sistemas de notação irreconciliáveis, como idealismo e realismo, permutam seus princípios de maneira subreptícia e sacrificam sua própria linguagem quando se aplicam a falsos problemas, ligados à natureza interna do espírito. O exemplo do paralelismo entre estados psicofisiológicos e estados cerebrais revelaria nesse sentido a insuficiência das duas notações diante de um falso problema. Cf. Bergson, *O Cérebro e o Pensamento: uma ilusão filosófica* in ES, *A Energia Espiritual*.

⁷³ Máxima que resume a crítica de Bergson à tradição: cf. EDIC, p. 87; EC, p. 365, PM – Introdução I, p. 101

⁷⁴ EC, p. 353

O que Bergson pretende resgatar é a marca qualitativa da mudança e a experiência diferenciante da duração, indissociada de seu conteúdo⁷⁵. Para Bergson, a metafísica não deveria ser a síntese unificadora das ciências particulares, a intensificação da ciência, o grau mais elevado da generalidade conceitual. A radicalidade da nova jurisdição especulativa proposta pelo bergsonismo decorre da admissão de duas *modalidades* de conhecimento: a primeira, pautada pelas exigências da *práxis*, ocorre “sob forma de fatos que se justapõem a fatos, que quase se repetem, que se medem uns pelos outros, que se desenvolvem no sentido da multiplicidade distinta e da espacialidade”, tendo como objeto a realidade da matéria; a segunda, própria da intuição, atua “sob forma de penetração recíproca, que é pura duração, refratária à lei e à medida” e encontra seu objeto na realidade do espírito⁷⁶.

Tempo como forma da sensibilidade a priori: Kant

Se a teoria aristotélica representa a “certidão de origem” do desvio sistemático da filosofia antiga em relação à duração, a estética transcendental de Kant representará o coroamento desse desvio no contexto da filosofia moderna. Pela influência exercida sobre os demais sistemas metafísicos, Aristóteles e Kant constituem assim os pontos privilegiados da contestação bergsoniana. O erro originário dos eleatas, atribuindo inferioridade ontológica à duração, atravessa a história da filosofia e participa da filosofia crítica kantiana, que radicaliza o determinismo lógico, desta vez não mais hipostasiando a unidade do saber em Deus (como nas filosofias de Aristóteles, Descartes e Leibniz), mas no próprio entendimento humano (o “deus formal”, como dirá Fichte).

De fato, Kant aposta na unidade sistemática da ciência, sem questionar todavia seus pressupostos. Na esteira das certezas da matemática e da física, utiliza os mesmos procedimentos para fundamentar transcendentalmente a filosofia. Se a filosofia transcendental ocupa um lugar relevante na etapa crítica do bergsonismo, não é simplesmente por ter abolido do campo possível do conhecimento todo questionamento metafísico (a partir da disjunção entre *fenômenos* que podem ser conhecidos e *Ser, coisa-em-si* inacessível ao conhecimento), mas principalmente porque sua influência era

⁷⁵ EC, p. 366. “a sucessão existe, tenho consciência dela, é um fato. Não contamos um intervalo, sentimos e vivemos os próprios intervalos”

⁷⁶ Cf. PM – *A Intuição Filosófica* in *Os Pensadores*, p. 65

decisiva no final do século 19. A intervenção teórica de Bergson, portanto, considera a forte presença do dogmatismo kantiano nos debates de sua época⁷⁷ e será marcada pela recusa do *a priori* temporal, tal como exposto na *Estética Transcendental*, ponto de partida para a *Crítica da Razão Pura*⁷⁸. O saldo da crítica bergsoniana permitirá a constatação de que a separação entre *fenômeno* e *coisa-em-si* se desvanece pela simples reforma da noção de tempo, considerado não mais como *forma da sensibilidade a priori*, mas como o fundamento mesmo da realidade⁷⁹.

Para Kant, os fenômenos não existem em si, mas apenas para nós, através da sujeição da coisa-em-si às formas de sensibilidade (espaço e tempo). Para Bergson, no entanto, quando a duração deixa de ser apenas *forma interna* do sujeito, simples condição subjetiva da nossa intuição sensível, e passa a penetrar a realidade concreta da experiência, tal distinção torna-se desnecessária. Boa parte das referências bergsonianas a Kant dizem respeito também à Segunda Analogia da *Analítica dos Princípios*, em que se prova o “princípio da sucessão no tempo segundo a lei da causalidade”. Nessa passagem, a ligação de duas percepções no tempo, realizada pela faculdade da *imaginação*, implica necessariamente a submissão empírica à regra universal da causalidade, conceito puro do entendimento⁸⁰. O terceiro capítulo do *Ensaio*, sobre a noção de liberdade, traz uma longa exposição sobre a interferência histórica e equivocada da idéia de multiplicidade numérica sobre a duração, viabilizada principalmente pelo entrelaçamento teórico entre causalidade e a ordem temporal.

Convém retomar alguns tópicos da *Estética Transcendental* a fim de compreender esse percurso bergsoniano. Sabemos que o objeto supra-sensível, a *coisa-em-si*, matéria extra-intelectual, permanece inacessível ao conhecimento, pois todo objeto válido deve ser sintetizado pelas faculdades da razão, ou seja, deve estar

⁷⁷ Ver a longa nota inicial de *Introdução à Metafísica* in *PM* (tradução *Os Pensadores*): “(...) fomos levados a precisar mais a significação dos termos *metafísica* e *ciência*. (...) o presente ensaio foi escrito numa época em que o criticismo de Kant e o dogmatismo de seus sucessores eram geralmente bastante admitidos, senão como conclusão, ao menos como ponto de partida da especulação filosófica”; também, no mesmo artigo, p. 36: “parece-nos, ainda hoje, que a crítica kantiana se aplica a toda metafísica e a toda ciência”. Segundo Bento Prado, op. cit., p. 204, “(...) a referência a Kant é essencial na consitituição do bergsonismo: o kantismo aparece como a filosofia tradicional em sua forma mais pura e mais consequente, quando ela confessa que o Ser lhe é inacessível.”

⁷⁸ A *Estética Transcendental* consititui a primeira parte da *Doutrina Transcendental dos Elementos na Crítica da Razão Pura* [CRP]

⁷⁹ Ver a “correção terminológica”, de *fenômeno/coisa-em-si* para *campo perceptivo/todo*, na conclusão sobre o kantismo a que chega *MM*, p. 269: não há entre “fenômeno” e “coisa-em-si” a relação de aparência e realidade, mas a relação da parte (àquilo que interessa à percepção e à ação possível da consciência) ao todo (apreensível, no bergsonismo, pela *intuição*).

⁸⁰ Kant, CRP, B234

submetido à intuição sensível e às categorias pré-existentes do entendimento, sem envolver contradição interna para a representação do sujeito. Kant rejeitaria a possibilidade de apreensão imediata da realidade, uma vez que todo objeto para o entendimento está condicionado pelas *formas subjetivamente internas* do espaço e do tempo. Na medida em que a diversidade da experiência sensível seria organizada pelo espírito humano, responsável pela sua síntese objetiva (conjunto de fenômenos), as condições de toda experiência em geral são definidas pelo *conceitos internos* ao espírito. É verdade que, para Kant, “o tempo não é um conceito empírico que derive de uma experiência qualquer”⁸¹ e sim uma *forma pura da intuição sensível*. Mesmo assim, o tempo kantiano é, de fato, *representação, forma* que organiza a sucessão fenomênica para a posterior síntese do entendimento. Se não podemos “suprimir o próprio tempo em relação aos fenômenos em geral”, podemos, por outro lado, “perfeitamente abstrair os fenômenos do tempo”⁸², afirma Kant. A faculdade do *entendimento* afinal dispõe da faculdade de *intuição*, faculdade passiva do espírito que fornece objetos fenomênicos no espaço e no tempo. Desse modo, todos os objetos cognoscíveis são duplamente condicionados: pelas *formas puras da intuição sensível* e pelos conceitos *a priori* (categorias) do *entendimento*. Para Kant, o objeto que não cumpre esta dupla exigência formal não pertence ao domínio especulativo da razão. Os objetos transcendentais da metafísica clássica não podem portanto ser conhecidos, pois não se condicionam às *formas puras da intuição*, falhando na determinação de seu próprio conteúdo. Embora tenha proposto o exame crítico dos diversos interesses da razão e de seus mecanismos internos de operação (estratégia parcialmente reproduzida pelo bergsonismo⁸³), Kant ainda permaneceu preso à concepção categorial do devir; em função das antinomias que o pensamento encontra diante dos objetos clássicos da metafísica (liberdade, imortalidade, Deus⁸⁴), tais objetos são transferidos para o interesse exclusivamente *moral* da razão e não mais para seu interesse cognitivo (dissociação entre sujeito de conhecimento e sujeito moral). A crítica não nega o interesse genuíno da razão por tais questões (isto é, não declara o “fim da metafísica”), mas o transfere do domínio

⁸¹ Kant, CRP, B46

⁸² Kant, CRP, A31

⁸³ Na verdade, como lembra Bento Prado, tanto Bergson quanto Hegel criticam o kantismo por ter inaugurado sua filosofia a partir da reflexão sobre o alcance do conhecimento, e não por uma descrição direta do real. Cf. Prado Júnior, p. 66

⁸⁴ Kant, CRP, B395

especulativo para o domínio moral. Ocorre portanto a cisão entre sujeito do conhecimento e sujeito moral.

Bergson conclui a partir daí que o tempo kantiano corresponde a um meio vazio homogêneo, paralelo ao espaço. Organizando os fenômenos em sucessão de simultaneidades, em série ordenada de eventos, a forma temporal da subjetividade corresponderia a uma *grandeza extensiva*. Segundo a definição kantiana, grandeza extensiva é aquela “em que a representação das partes torna possível a representação do todo”⁸⁵. Tributária a esta definição, a forma temporal kantiana justapõe simultaneidades como pontos em exterioridade recíproca (*partes extra partes*), de tal modo que a soma interna das partes, a recomposição ulterior destas simultaneidades, seria capaz de restituir a totalidade da sucessão temporal. Para Bergson, perde-se novamente o caráter qualitativo da experiência concreta, segundo o qual percebemos que os momentos são interiores uns aos outros, colam-se uns aos outros não de maneira fragmentária ou justaposta, mas em continuidade indivisível, criadora e acumulativa – falar em “instante”, como vimos, significa recortar virtualmente uma projeção espacializada da duração. Na duração, a reconstituição de partes não concede o todo, pois se trata de uma multiplicidade internamente heterogênea, refratária à segmentação e à sobreposição simbólica. A forma kantiana, ao contrário, revela a endosmose do espaço sobre o tempo, a sobreposição de uma multiplicidade numérica sobre a duração, quando estabelece o axioma da *intuição*, segundo o qual *todas as intuições são grandezas extensivas*:

“Não posso ter a *representação de uma linha*, por pequena que seja, se não a traçar em pensamento, ou seja, sem produzir as suas partes, sucessivamente, a partir de um ponto e desse modo retraçar esta intuição. *O mesmo se passa com qualquer parte do tempo*, por mínima que seja. Nela penso apenas a *progressão sucessiva de um instante para outro*, o que origina, por fim, *somadas todas as partes do tempo*, determinada quantidade de tempo”⁸⁶.

De acordo com a leitura bergsoniana, isto significa confundir a simplicidade interna do movimento com sua trajetória externa, ou ainda, afirmar a anterioridade do *tempo-comprimento*, *tempo-quantidade*, em relação à consciência imediata do *tempo-qualidade*. Assim, “o erro de Kant foi tomar o tempo por meio homogêneo. Parece não

⁸⁵ Kant, CRP, A163

⁸⁶ Idem, *ibidem* (grifos meus)

ter observado que a duração real se compõe de momentos interiores uns aos outros, e assim que ela assuma a forma de um todo homogêneo, ela se exprime em espaço”⁸⁷. Como dissemos anteriormente, Bergson destina o primeiro capítulo do *Ensaio* à “purificação” da noção de *grandeza intensiva*, misto conceitual em que se admite graus de mensurabilidade das sensações subjetivas e que é somente concebível através de um recurso sub-reptício de homogeneização da sensibilidade⁸⁸. Também a *grandeza intensiva*, conceito de origem kantiana base para a psicofisiologia a que Bergson se opõe, estabiliza a qualidade vivida através de representações homogêneas, confunde o extenso com o inextenso e origina as antinomias do entendimento⁸⁹. A homogeneidade da forma *a priori*, fornecida pelo entendimento, provocaria a “impureza” conceitual quando aplicada à realidade psicológica. Ou seja, a noção de *grandeza intensiva*, para Bergson, decorre também da intervenção sub-reptícia das categorias do entendimento sobre a realidade psicológica do tempo.

Na duração kantiana, a transição entre dois instantes obedeceria a uma regra previamente estabelecida, desvinculada de seu conteúdo empírico, definindo a sequência ordenada dos fenômenos de maneira transcendental. Daí a possibilidade teórica que toda concepção tributária ao espaço oferece para o “retorno no tempo”: esta reversibilidade estaria assegurada pela simples idealidade da forma temporal (como insiste Bento Prado, a reversibilidade é um atributo exclusivamente espacial). Afinal, de acordo com a Segunda Analogia, a faculdade da *imaginação* poderia inverter a ordem dos eventos, pela *sucessão subjetiva* (puramente “arbitrária”), mas tal possibilidade é constrangida pela *sucessão objetiva* (“ordenada”) dos fenômenos ocorrendo mediante uma regra⁹⁰. É pela relação de causalidade, ou seja, por um conceito puro *de relação* do entendimento, que a continuidade fica assegurada. Por essa concepção, não há criação contínua no tempo, uma vez que a duração não possui realidade absoluta em si. A duração aqui configura a realidade empírica para o sujeito cognoscente que dispõe de um sentido interno *a priori* e portanto imutável. De modo que a própria organização da experiência estaria, *de direito*, fora do tempo. A *idealidade transcendental* da forma temporal, segundo o qual o tempo nada é se abstrairmos das condições subjetivas da

⁸⁷ *EDIC*, p. 174

⁸⁸ Cf. Kant, CRP, B210, em que o princípio das antecipações da percepção e a definição de *grandeza intensiva* são discutidas: “em todos os fenômenos, o real, que é o objeto de sensação, tem uma grandeza intensiva, isto é um grau”

⁸⁹ Cf. Bento Prado, op. cit., p. 78

⁹⁰ Kant, CRP, A193

intuição sensível, circunscreve a totalidade dinâmica de toda experiência aos limites da inteligência⁹¹.

O que está em jogo na re-fundação bergsoniana da metafísica passa também, consequentemente, pela redefinição kantiana de *intuição*. Kant restringe esta faculdade receptiva do espírito às formas puras de sensibilidade. Nem mesmo o conceito de mudança ou de movimento integram a *intuição*, pois se referem a desdobramentos conceituais das formas puras⁹². Ou seja, a *intuição* permanece infra-intelectual, ancorada nas formas de sensibilidade impostas à matéria pelo sujeito cognoscente. Segundo Leopoldo e Silva, não existe para Kant “uma intuição que pudesse tentar coincidir com a duração dos fenômenos, como que ‘de dentro’”⁹³ – até mesmo porque, poderíamos dizer, a distinção entre *fenômeno* e *coisa-em-si* se dissolveria. Além disso, a imersão direta da intuição na experiência seria extremamente problemática para a filosofia transcendental, pois comprometeria o esquema que localiza a sensibilidade como única fonte para a síntese fenomênica no entendimento, ou seja, abriria a possibilidade para o conhecimento de objetos que se apresentariam ao sujeito sem passar pelas *formas puras* da sensibilidade. Haveria nesse caso a receptividade de uma outra espécie de *intuição*, que simpatizasse internamente com a experiência, o que, em última análise, garantiria a validade epistemológica da metafísica, dispensando as *formas a priori* e ultrapassando os limites demarcados pelo tribunal da razão na filosofia crítica.

Diante desse caminho alternativo que se abre à concepção mecanicista de *intuição* presente no esquematismo kantiano, Bergson empreende uma nova modalidade de conhecimento através da “*simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e consequentemente, de inexprimível”⁹⁴. No último capítulo da *Evolução Criadora*, Bergson declara que esta *intuição supra-intelectual* seria acessível pelo conhecimento interno, psíquico e vital,

⁹¹ Kant, CRP, A36. É importante ressaltar a subordinação do tempo kantiano a um *sistema único de relações*. Para Bergson, a herança platônica na fundação da *Crítica* é evidente: “Toda a *Crítica da Razão Pura* termina por estabelecer que o platonismo, ilegítimo se as Idéias são coisas, torna-se legítimo se as Idéias são relações, e que a idéia totalmente pronta, uma vez trazida assim do céu à terra, é de fato, como queria Platão, o fundo comum do pensamento e da natureza. Mas toda a *Crítica da Razão Pura* repousa também sobre o postulado de que nosso pensamento é incapaz de qualquer outra coisa a não ser platonizar, isto é, modelar toda experiência possível em moldes preexistentes” (PM, Introdução à Metafísica, p. 27).

⁹² Kant, CRP, A41

⁹³ Leopoldo e Silva, p. 166

⁹⁴ PM, *Introdução à Metafísica* in *Os pensadores*, p. 14. Sobre o termo “simpatia” ver seção abaixo *A etapa propositiva da intuição*

que ultrapassa a inteligência, embora esta ainda pudesse traduzi-la. Tomaria a realidade por si mesma e não mais exteriormente, de modo fenomênico, e assim, o fantasma de uma inapreensível *coisa-em-si* desapareceria⁹⁵. Notemos que a intuição bergsoniana não é *supra-sensível*, mas *supra-intelectual*. Pois, em primeiro lugar, é através da própria sensibilidade interna, da sensação de mobilidade e da sucessão de uma multiplicidade qualitativa na experiência psicológica que se dá o acesso imediato ao ser. Em segundo lugar, porque a intuição, esforço que busca “superar a condição humana” abandonando o caráter pragmático e sempre interessado da vocação natural da inteligência, pretende ir além dos marcos categoriais afixados pela razão. Como observa Deleuze, tal superação não consiste em ultrapassar a experiência em direção aos conceitos, pois estes, à maneira kantiana, definiriam as condições de toda experiência possível *em geral*; o que se pretende é encontrar as articulações das *particularidades* na própria experiência⁹⁶ (veremos, em seguida, como o método bergsoniano de fato não inspira um saber de caráter pré-reflexivo, “psicologizante”, “irracional”). Se Kant não havia percebido seu próprio recuo diante da possibilidade de superação categorial, é porque “teria sido preciso ver na duração o tecido mesmo de que é feita a realidade, e por conseguinte, distinguir entre a duração substancial das coisas e o tempo espalhado em espaço”. O esquematismo kantiano é inevitavelmente conduzido à homologia entre o espaço e o tempo, que ocorre pela estabilidade formal de um sujeito transcendental, “resguardado” portanto de toda contingência da duração. Ao remodelar criticamente a estética transcendental, Bergson estabeleceria então a *idealidade* do espaço e a *realidade* da duração⁹⁷. A duração bergsoniana não é consequentemente uma *forma interna* de percepção, mas é a coincidência plena com a efetividade do real. Segundo Leopoldo e Silva, o erro de Kant foi ter preservado a identidade formal do sujeito, logicamente anterior a toda e qualquer representação temporal⁹⁸. Ou seja, tal identidade projetaria em cada representação fornecida pela sua forma interna da sensibilidade a insígnia particular da subjetividade. Já, para Bergson, a subjetividade é ela própria temporalidade, e, pela sua natureza diferenciante, a categoria de sujeito não deve aderir em sua integridade a nenhuma representação privilegiada de tempo.

⁹⁵ EC, p. 388

⁹⁶ Deleuze, op. cit., p. 19

⁹⁷ Cf. Bento Prado, op. cit., p. 100

⁹⁸ Cf. Leopoldo e Silva, op. cit., p. 208

A redistribuição crítica dos problemas da metafísica, como etapa indissociada ao método intuitivo, ocorre portanto sob um viés temporalizante. Bergson retoma, com efeito, questões clássicas da metafísica (no *Ensaio*, a liberdade, em *Matéria e Memória*, a relação alma-corpo, e na *Evolução*, a cosmologia), para justamente denunciar seus falsos pressupostos. Conduzida às antinomias da razão, como bem demonstrou Kant, a metafísica se reduz a um palco de disputas teóricas, sobretudo quando, acrescentaria Bergson, se afirma a unicidade da experiência pela razão, ou seja, quando a estabilidade categorial do entendimento passa a cobrir a extensão do conhecimento. Revogando a coincidência integral do entendimento com a totalidade da experiência, a nova configuração bergsoniana não se abstém certamente das categorias e conceitos da inteligência (como veremos em seguida, sobretudo no percurso analítico das *linhas de fato* e no problema da *expressão filosófica*), mas a instrumentaliza anunciando um novo gesto teórico que se coloca na própria instabilidade e na própria indeterminação movente da realidade. Trata-se de uma metafísica que também ambiciona o Absoluto; o Absoluto porém nunca totalizado e em permanente criação.

A história da filosofia apresenta-se ao bergsonismo como propedêutica à etapa doutrinária do método, pois serve tanto para a constatação dos *fracassos* da metafísica em sua ambição universalizante, quanto à descoberta da *raiz* para a formulação de seus problemas⁹⁹. O estudo das concepções tradicionais de tempo autoriza a descrição genealógica das *ilusões* do entendimento e o desvendamento das falsas soluções para as quais se concedeu um valor teórico através da *dialética*. É preciso antes esclarecer as motivações que forçaram o recuo metodológico de Bergson diante desse uso da dialética, como expediente de reconciliação metafísica após o dogmatismo kantiano, estratégia que talvez o aproximasse da estratégia hegeliana¹⁰⁰.

Bergson não exclui totalmente a dialética do método, mas, argumenta Bento Prado, redefine sua função. A crítica bergsoniana percebe que a dialética transcendental tem o mérito de evidenciar tanto o caráter necessário das ilusões do entendimento quanto as razões para o fracasso da metafísica em seus moldes tradicionais. Assim, vemos porque o bergsonismo abandona a formalização unificadora de uma *teoria geral*, seja ela de superação conceitual ou não. A construção metafísica baseada em raciocínios abstratos deriva justamente do artifício dialético que, afinal, “distrai a atenção e dá ilusão de avançar”¹⁰¹. Já no platonismo, a *dialética* solicita o descolamento entre sensibilidade e intelecto para o conhecimento da verdade, mediante a oposição de teses. Daí que, para Bergson, as acepções posteriores do termo (aristotélica, kantiana ou hegeliana, por exemplo) manifestariam entre si apenas diferenças de *grau* e não de *natureza*. A dialética seria “o discurso que desrespeita as fronteiras desenhadas pela incomunicabilidade das categorias” e que estimula o desdobramento autônomo da linguagem sem compromisso com a experiência concreta¹⁰². Segundo Deleuze, Bergson não admite esse procedimento na medida em que o considera um *falso movimento*, isto é, um movimento do conceito abstrato que sustenta as *ilusões* do entendimento¹⁰³. Com o bergsonismo, não se trata mais de opor tese a outra tese, mas de explicitar os pressupostos da tese criticada, buscando, por um lado, na sua genealogia conceitual e, por outro, o conteúdo particular da experiência, perdido pela própria consciência especulativa. Em *A percepção da mudança*, o terreno da “dialética pura” é então definitivamente abandonado em favor de uma expansão perceptiva do real: “Como todo ensaio de filosofia puramente conceitual suscita posturas antagonistas e como, no terreno da dialética pura, não há sistema ao qual não se possa opor um outro, devemos permanecer neste terreno ou não deveríamos antes (sem renunciar, é claro, o exercício das faculdades de conceitualização e do raciocínio) retornar à percepção e dilatá-la?”¹⁰⁴ De fato, mesmo na

⁹⁹ Cf. Bento Prado, op. cit., p. 30. Para as discussões a seguir, sobre a função da dialética e da negatividade na filosofia de Bergson, apóio-me principalmente nas considerações de Bento Prado, op. cit., em particular no capítulo *A Miragem da Ausência*

¹⁰⁰ Recuo assinalado, por exemplo, por Adorno, na *Dialética Negativa* (Seção “Destemporalização do tempo”, Parte III, Modelos, pp. 324-328 da tradução em inglês) e Horkheimer, no artigo *Sobre a metafísica bergsoniana do tempo* (“Zu Bergsons Metaphysik der Zeit” - in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, ano 3, caderno 3, 1934 e traduzido pelos *Cadernos de Filosofia Alemã* 6, pp. 61-83, 2000)

¹⁰¹ PM - Introdução I, p. 138

¹⁰² Bento Prado, op. cit., p. 30

¹⁰³ Deleuze, op. cit., p. 138

¹⁰⁴ PM – A percepção da mudança, p. 148

passagem dual das formas de consciência (*torpor* e *mobilidade*, *instinto* e *inteligência*, expostos na *Evolução Criadora*) não há propriamente a posição sintética resultante de uma *Aufhebung*, mas sim o esforço para encontrar o ponto virtual comum destas tendências divergentes na consciência. Segundo Bento Prado, “a *Aufhebung* é o movimento de uma consciência cujo ser-para-si se aproxima cada vez mais de seu ser-em-si. A duração é o movimento em que o próprio ser-em-si da consciência se amplifica”¹⁰⁵. Se o *elã* vital também se dispersa e passa por uma *Er-innerung*, ele todavia *crece* e se *diferencia* entre os dois momentos. Podemos afirmar, nesse sentido, que a duração bergsoniana não é nunca *constituída*, mas *constituente*. Como veremos a seguir, a intuição não é apenas *do* objeto, mas é *no* objeto, é particularizada na sua especificidade, ou ainda, é “atitude de colaboração simpática que percebe de dentro as metamorfoses” do objeto ¹⁰⁶. Pensar *em* duração significa, antes de mais nada, pensar a diferença no interior da própria temporalidade do objeto. Na contramão da operação dialética, a progressão do conhecimento não deveria estabilizar a progressão do Ser. O problema da fenomenologia hegeliana, insiste Bento Prado, é que nela se pressupõe o Absoluto como teleologia já inscrita no interior da consciência, possibilitando a coincidência ulterior e total entre conceito e objeto, a identidade final entre o Mesmo e o Outro. Ela projeta, já no início de seu percurso, o resultado que pretende eventualmente alcançar. A espacialização do devir e a identificação conceitual do Absoluto atingem então seu paroxismo.

É do entrelaçamento da crítica com sua contrapartida doutrinária e propositiva que emerge a filosofia da duração. A positividade ontológica e epistemológica da duração bergsoniana só pode surgir após a “interdição da negatividade conceitual” na ontologia do tempo. Bergson reconhece que a negação exerce função primordial na inteligência, e sua eficácia no campo da *práxis* não é do modo algum questionada. O problema ocorre quando se estende a negação para a totalidade dos objetos espirituais, ocasionando as ilusões do entendimento que marcam, como vimos na seção anterior, a história dos sistemas. Para Bergson, a negação é absolutamente solidária à idéia fundamental de Nada, que nos remete ao *incipit* da questão ontológica “por que o Ser e não o não-Ser?” Bergson alerta para o caráter postivo do problema, na medida em que ele prefigura, na sua própria posição, um solo vazio anterior, um *Nada* anterior ao *Ser*. O Ser, para “espanto” da consciência, surgiria então como uma espécie de acréscimo ao campo prévio da ausência. Bergson inverte a precedência para submeter a idéia de Nada ao conjunto lógico das operações da linguagem e do intelecto, cujo significado se limita portanto ao terreno da ação, da *fabricação*. Quando falamos do Nada, supomos antes um existente qualquer e *adicionamos* a ele a idéia de negação. O *Nada absoluto*, estágio final da progressão de idéias parciais de negação, resulta justamente da adição de pelo menos duas noções: aparece quando tomamos a realidade em bloco e nela acrescentamos uma série de supressões até não restar, em movimento de retrocesso imaginário, coisa alguma, nem mesmo consciência; retrocesso que não ocorre, pois em primeiro lugar é preciso haver a consciência que indica o suposto fim da série de supressões e, em segundo lugar, porque toda *supressão* representa, na verdade, a *substituição* de algum existente por um outro. Quando concede a primazia da idéia de Nada em relação às coisas que existem, a *Ausência* passa a ter precedência lógica em relação à *Presença* do Ser, assim como o imóvel em relação à mobilidade. Bento Prado lembra que esta “miragem

¹⁰⁵ Bento Prado, op. cit., p. 193

¹⁰⁶ Bento Prado, op. cit., p. 86

da Ausência” encontra sua origem na frustração psicológica de uma expectativa ou de um destino previamente imaginado, que induz a consciência à perda de contato com a realidade vivida para se prender ao que poderia ter sido. Pela substituição não imaginada, convertida em nostalgia, a idéia irreal de Nada dominaria o entendimento, de modo que nele permanecerá uma sobreposição predicativa. Afinal, essa idéia é o resultado da idéia de Todo, acrescentada à idéia de negação irrestrita. Invertendo a premissa anterior, Bergson constata que há *mais* e não *menos*, do ponto de vista ontológico, na idéia de Nada em relação ao Ser¹⁰⁷. Ora, a *supressão*, que na verdade encerra a *substituição* de um existente por outro existente no campo da *Presença*, engendra a negação ontológica pela via do entendimento. A negação, operação intelectual, apenas “difere da afirmação propriamente dita na medida em que é uma afirmação de segundo grau: afirma algo acerca da afirmação, que, esta sim, afirma algo acerca do objeto. (...) Ela visa *alguém* e não apenas, como pura operação intelectual, *algo*. Ela é de essência *pedagógica* e *social*”¹⁰⁸. Quando passa a adquirir um aspecto simétrico à afirmação, a negação extrapola seus limites lógicos e afirma uma não-realidade igualmente objetiva. A forma negativa tende apenas a esconder o “benefício” daquela afirmação que está subentendida, daquilo que está para ser *corrigido*. Por isso, é transição do *menos* ao *mais*, é sobreposição de duas representações. Como operador lógico, o negativo descreve somente uma região do Ser. No entanto, quando a consciência retorna ao pré-predicativo, ao campo que antecede a logicidade categorial do entendimento, o negativo torna-se miragem.

Convém notar que a dissolução da idéia de Nada e a relativização da negação não faz deste método um simulacro positivista, como aventam os críticos ao bergsonismo. Se a positividade do tempo na filosofia da duração não decorre de um gesto teórico positivista, é porque Bergson justamente toma a ciência positiva como saber adequado ao âmbito prático, teórico e manipulativo da experiência, mas cuja validade se encerra na fronteira com a metafísica. Ao contrário do positivismo, pela crítica à pseudo-idéia de Nada, o método fornece as condições para se pensar as *diferenças de natureza* no movimento de substituições particulares que atravessam continuamente a experiência. A negação, lembra Bento Prado, “nada tem a ver com a *diferença*, ou seja, a feição particular do experimentado”¹⁰⁹. Pensar a diferença na intuição não significa formalizar o em-si através de uma representação privilegiada que supostamente mimetizaria no plano do conceito o movimento da realidade que procura retratar. A *precisão* do método reside no processo de *simpatia* (que, lembremos, não é apenas fusão sentimental) com essa feição particular do experimentado, indo além do discurso e da análise, recusando a sistematização de uma *teoria geral* do Absoluto. Aí reside também sua maior dificuldade¹¹⁰.

¹⁰⁷ “Não é o Nada que serve de fundo para o Ser que dele surge, mas é o Nada que sempre surge sobre o fundo do Ser” (Bento Prado, p. 61)

¹⁰⁸ *EC*, p. 312

¹⁰⁹ Bento Prado, op. cit., p. 64

¹¹⁰ Cf. *MM*, p. 216: “Esse método apresenta, na aplicação, dificuldades consideráveis e que não cessam de renascer, porque ele exige, para a solução de cada novo problema, um esforço inteiramente novo. Renunciar a certos hábitos de pensar e mesmo de perceber já é difícil: mas esta é só a parte negativa do trabalho a ser feito; (...) resta ainda reconstituir, com os elementos infinitamente pequenos que percebemos da curva real [da experiência], a forma da própria curva que se estende na obscuridade atrás deles. (...) O procedimento extremo da pesquisa filosófica é um verdadeiro trabalho de integração”

Tempo-duração – a positividade do tempo

Duração: forma e conteúdo inseparáveis

Em linhas gerais, tratamos até aqui da etapa crítica do método, que atende a um duplo propósito: o revisionismo das idéias fundamentais da metafísica e o diagnóstico da clivagem entre devir e expressão filosófica, caracterizada pela estabilidade do conceito. Vale a pena insistir no fato de que Bergson não questiona a “eficácia operacional” do aparato da inteligência no âmbito científico, nem mesmo suas resoluções práticas no domínio da consciência; pelo contrário, inclui a inevitabilidade da *práxis* no plano evolutivo geral da duração. Não se trata de recusar, por exemplo, a pertinência teórica dos avanços científicos da psicologia de sua época; deseja-se tão somente evidenciar a incompatibilidade entre a vocação natural da linguagem (científica e filosófica) e a instabilidade orgânica do devir, sobretudo quando se procura conhecer internamente o processo criador e acumulativo dos fatos de consciência. O homem, diz Bergson, habituou-se a viver e pensar o “si mesmo” através de um conjunto prático de mediações: o “si mesmo” converte-se em “outro”¹¹¹. O trabalho da filosofia bergsoniana é o de apresentar um modelo capaz de promover o encontro epistemológico com a experiência concreta, tal como ela se apresenta à consciência, reconhecendo a positividade da duração e de suas diferenciações internas. Nesse sentido, o esquema geral do método bergsoniano comporta sua etapa propositiva ou “doutrinária” de maneira indissociável à crítica. O problema da linguagem eleva-se naturalmente a um patamar privilegiado na constituição desse modelo. Dito de outro modo, a reestruturação da metafísica exige a reestruturação de sua linguagem tradicional. Uma vez executada a dissolução crítica dos falsos problemas, notamos a reforma expressiva da filosofia, executada *em termos da duração*, na própria reforma de suas questões clássicas.

A idéia de duração não forma o princípio geral da filosofia bergsoniana, nem resulta dela como hipóstase conceitual. Apresentada à consciência como simples constatação da transição dos dados imediatos, trata-se, para Bergson, do tempo fundamental, caracterizado pela sucessão de suas partes por reciprocidade interna, pela

¹¹¹ Cf. Bento Prado, op. cit., p. 79. E também Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, citado por Bento Prado na mesma página: “O psicólogo deixa de ser solidário com sua experiência e passa a descrevê-la como a ‘fauna de um país longínquo’”

continuidade mesma *do ato*, pela unicidade de um múltiplo qualitativo inseparável de seu conteúdo, pela criação e pela memória, tanto como retenção quanto protensão. Tais características sugerem uma certa fragilidade conceitual que poderia, à primeira vista, comprometer as pretensões de uma recuperação epistêmica da metafísica. Mas é preciso lembrar que a positividade do fluxo temporal aqui não implica qualquer definição estável para a duração. Justamente em razão da clivagem essencial entre realidade e linguagem, Bergson declara a impossibilidade da conceitualização do tempo¹¹², sem interditar todavia a possibilidade de um conhecimento reflexivo e imerso *na* própria mobilidade do objeto. Isto explica porque a duração também não é o quadro categorial, *formal* e vazio, a ser preenchido pelo *conteúdo* da experiência; ela designa antes a experiência concreta em sua continuidade fundamental, ou seja, *forma* e *conteúdo* inseparáveis, cuja imediatez revelada à consciência se opõe às idéias de relação, comparação e mensuração. Por outro lado, a duração não se acomoda conceitualmente à simples negação do instante.

É preciso, entretanto, superar definições negativas pois, como observamos na seção anterior, a negação atende essencialmente a orientações de caráter “pedagógico e social” e, no caso do bergsonismo, serve apenas de propedêutica para a idéia *positiva* de tempo e de intuição. Desde o *Ensaio*, Bergson alinha as idéias de tempo, mobilidade, consciência e memória no mesmo eixo de significação. As coordenadas teóricas que tematizam a positividade do tempo são fornecidas em cada obra do filósofo segundo as finalidades “corretivas” a um aparato específico que organiza a manipulação científico-conceitual do tempo. Em *Duração e Simultaneidade*, por exemplo, o capítulo “Da natureza do tempo” reavalia o uso das idéias de simultaneidade do instante e de simultaneidade de fluxo dentro da hipótese, subsumida pela teoria da relatividade, de *tempo geral* único, tempo comum a todas as coisas e reduzido à quarta dimensão do espaço; hipótese esta que conduz à prescindibilidade da consciência na própria definição de tempo. Para Bergson, se “não há dúvida de que o tempo se confunde inicialmente para nós com a continuidade da nossa vida interior”, é porque o tempo real, vivido, implica necessariamente consciência e memória que preservam o traço de união

¹¹² Apesar de sua célebre passagem nas *Confissões* – “o que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (*Conf.*, XI, 14) – Santo Agostinho cede à identificação conceitual de tempo, expressa por uma certa *distensio animi*, distensão da alma, cujas impressões permitem a mensurabilidade de qualquer *espaço de tempo* (*ibid.*, XI, 26). No tratado agostiniano, nota-se igualmente a intervenção de um meio homogêneo quantitativo sobre a percepção subjetiva de tempo.

entre o antes e o depois¹¹³. Afirmar a realidade do tempo significa afirmar a realidade da consciência que constata a sucessão dos eventos, que atesta sua presença; dito de outro modo, sem a consciência *de* alguém ou *de* algo, não há tempo ou realidade que dura. Consciência aqui não corresponde à entidade transcendental para a qual a transição da duração se apresentaria como “espetáculo”. A interioridade da consciência é a realidade efetiva e “situada” do tempo¹¹⁴. O artifício que permite operar sobre uma *forma* temporal única e conceitualmente manipulável, extraída como se fosse um mero decalque do *conteúdo específico* das mudanças na consciência que a produziu, é fundamental para a intervenção prática mas não deveria atuar sobre a ontologia. Todo o esforço deste capítulo de *Duração e Simultaneidade* encaminha-se no sentido de mostrar que a mensurabilidade de intervalos de tempo ocorre por um interposto conceitual que permite contar simultaneidades e estabelecer trajetórias – cientificamente válidas, vale ressaltar – às custas da eliminação de aspectos singularizantes e qualitativamente internos à consciência e à memória¹¹⁵.

A crítica bergsoniana identifica, inclusive no leque teórico-científico de sua época (que compreende desde a psicofisiologia de Fechner à teoria da relatividade de Einstein), a inevitável e artificiosa relação entre *instante* e *percepção* fornecida pela interseção espaço-tempo no pensamento. Como sustenta Worms, “o instante não é então somente um limite abstrato do tempo, é uma relação entre o espaço e o tempo, e uma relação instantânea ou antes a instantaneidade *como relação* deve chamar-se *simultaneidade*”¹¹⁶. A positividade do tempo é descoberta portanto na consciência sempre empenhada em situação, que conserva seu passado não como receptáculo de vivências, faculdade de registro de recordações, mas como potência de agir e como memória em coexistência virtual ao presente. A ausência de “localidade”, de “receptáculo” da memória, que se conserva a si mesma *em* duração, estimula uma das principais contestações ao bergsonismo: a manutenção da perspectiva dualista entre realidade da matéria e realidade do espírito. Em *Matéria e Memória*, o estudo das afasias indica que o cérebro é apenas órgão de preparação para a atividade voluntária,

¹¹³ DS, p. 41

¹¹⁴ Cf. Worms, *A concepção bergsoniana de tempo*, p. 133: “Se a duração não existe portanto senão ‘para’ uma consciência, não é no sentido de que ela apareceria ‘a ‘ uma consciência que seria sua espectadora, mas na medida em que existiria, ela própria, *como* consciência, esta última mesmo, por seu ato ou atividade própria, sua condição efetiva de possibilidade”

¹¹⁵ Ou seja, *Duração e Simultaneidade* deseja contestar a dimensão espacializada do tempo em Einstein, variável matemática atribuída *independentemente* do ponto de vista do observador (seja ele virtual ou real); tal independência cientificamente válida, observa Bergson, acaba por suprimir todavia a duração.

¹¹⁶ Worms, *A concepção bergsoniana de tempo*, p. 142

ou seja, um órgão de ação – e não de representação – que recupera e atualiza a face útil de lembranças no passado tendo em vista as necessidades impostas pela situação presente; daí a rejeição ao paralelismo entre estados psicofisiológicos e estados cerebrais, princípio teórico para as doutrinas que sugerem o mapeamento da consciência através de sistemas de notação (sejam eles idealistas ou realistas). Também o corpo, imagem privilegiada do conjunto de imagens que constitui a matéria, não “conservaria” o passado. Na verdade, o método bergsoniano localiza a própria falsidade ou inadequação desta pergunta - “onde” se conservam as lembranças? – na importação subreptícia da relação de *continente* e *conteúdo*, proveniente do espaço¹¹⁷. A insuficiência da resposta bergsoniana – a memória conserva e sobrevive em si mesma – denunciaria portanto o falso pressuposto da própria pergunta. Não caberia discutir a crítica que se faz ao eventual dualismo bergsoniano. Vale observar, no entanto, que tal dualismo é apenas aparente e não se instala na ontologia, ao contrário do “dualismo vulgar”¹¹⁸. Para Bergson, tanto a psicologia quanto a cosmologia encontram na duração real seu substrato de diferenciação e de *unidade* expansiva de multiplicidades qualitativamente distintas. Se duração, consciência e memória fundem-se semanticamente na unidade indivisível e criadora do espírito, a conservação do passado rejeita, na filosofia bergsoniana, a idéia de composição por partes ou de conjunto de instantes (ou seja, por lembranças *de direito* isoláveis na memória); pois a conservação do passado, em seu movimento de expansão acumulativa, reconfigura-se continuamente pela sua própria natureza cambiante¹¹⁹. Lembranças estáveis e passíveis de associações são elas mesmas redimensionadas no decurso do tempo e na fusão de seus elementos com a atividade da consciência.

A metáfora do cone bergsoniano intervém na tentativa de esclarecer o caráter inter-relacional dos diversos planos de consciência pelos quais transita continuamente o espírito – do plano virtual mais *intenso*, na ponta do cone, voltado à ação presente e ligado à percepção mais imediata, ao mais *extenso*, em direção ao Eu profundo, ao passado absoluto, na tendência de afastamento de ação. Além de constranger qualquer univocidade operacional simbólica quando se trata da duração concreta, a característica que impede a concepção unidimensional de tempo, ou ainda, que impede o próprio tratamento do tempo como dimensão, é justamente o entrelaçamento complexo, em

¹¹⁷ *MM*, p. 174

¹¹⁸ *MM*, Cap. IV

¹¹⁹ “A duração é o progresso continuado, passado que rói o porvir e que incha ao avançar” (*EC*, p. 5)

interioridade recíproca, dos planos virtuais de consciência. É preciso insistir que tal impossibilidade de simbolização não obstrui o acesso imediato à duração: “A continuidade indivisível da mudança é a duração verdadeira. Àqueles que vêm na duração real um não sei o quê de inefável e misterioso, digo que é a coisa mais clara do mundo: *a duração real é aquilo que sempre se chamou de tempo, mas o tempo percebido como indivisível*”¹²⁰.

A ‘descoberta’ da duração

Observamos que os sentidos de duração, consciência e memória, pela sua própria equivocidade no interior da metafísica bergsoniana, modificam-se ao longo das análises de problemas específicos, como resultado do esforço contínuo de *precisão* filosófica. De fato, o bergsonismo enfrentaria o problema da “queda” solipsista ou do vício da fundação idealista da realidade, caso a duração fosse apenas “a forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver, quando se abstém de estabelecer uma separação entre estado presente e estados anteriores”¹²¹, segundo a concepção do *Ensaio*. A “redescoberta” da duração pura nasce do contato com Eu profundo, do efeito da sucessão temporal, da experiência psicológica imediata da mudança, mas em obras subsequentes seu sentido se amplia e adentra o campo da ontologia e da cosmologia. Ao apontar a gênese da duração na interioridade psicológica, Bergson está atento para o risco idealista que ameaça o método: “se a duração é de essência psicológica, não vamos encerrar o filósofo na contemplação exclusiva de si mesmo? (...) a rigor, poderia não existir outra duração além da nossa (...)”¹²². Deleuze acredita, por exemplo, que o *Ensaio* deixa indeterminada a questão “as coisas exteriores duram?”, e que apenas a análise ulterior do movimento confirmará o pressuposição de que não somente a consciência interna mas também as “coisas exteriores” duram, dissociando a duração real de uma concepção puramente psicológica: para Deleuze, “é necessário que a duração psicológica seja somente um caso bem determinado, uma abertura para a duração ontológica. É necessário que a ontologia seja possível”¹²³. A chegada à cosmologia, ainda que prefigurada pelo *Ensaio*, ocorre com efeito na

¹²⁰ *PM – Percepção da mudança*, p. 166

¹²¹ *EDIC*, p. 74-5

¹²² *PM – Introdução à Metafísica*, p. 28 e p. 30

¹²³ Cf. Deleuze, p. 43-44

Evolução, obra em que a duração não é descrita apenas como o fundo do nosso ser, mas como “a própria substância das coisas”¹²⁴. Ou seja, é pela via da consciência interna que se constata a multiplicidade de durações, ou ainda, dos “ritmos” da duração que participam da “escala” diferenciante do Ser: escala esta cuja extensão vai da consciência mínima, contraída no presente da matéria que nos aparece como *repetição*, a uma “possível supra-consciência capaz de contrair na sua tensão uma duração maior que a nossa”¹²⁵.

Bento Prado assinala a passagem da psicologia à cosmologia na transição do *Ensaio* à *Evolução*, através da mediação, pela noção de “imagem”, que está em *Matéria e Memória*. Este livro promove a união de uma filosofia da subjetividade ao projeto de uma filosofia da vida, ligando a duração interna à duração cosmológica, a consciência humana à “consciência co-extensiva à vida”¹²⁶. Para Bergson, a verdade da exterioridade pode ser descoberta apenas *pela* via da subjetividade. Trotignon pondera que “esta duração íntima do eu, esta criação contínua e viva de si (...) apresenta-se para o filósofo como a *estrutura* elementar a partir da qual o elã vital pode ser percebido. Sem esta estruturação da vida consciente, o retorno do eu à vida absoluta seria uma pura divagação poética”¹²⁷. A duração psicológica transforma-se, portanto, ao fim da *Evolução*, em caso particular da unidade diferenciante da duração cosmológica. Se em *Duração e Simultaneidade*, a duração do universo aparece como a consciência impessoal que unificaria todas as consciências individuais¹²⁸, é porque as etapas constitutivas do *Ensaio*, de *Matéria e Memória* e de *Evolução*, permitiram tal expansão no próprio retorno especulativo à realidade movente. Bento Prado ainda observa que o bergsonismo não comporta uma ontologia formal, acabada, marcada pela antecipação racional de seu objeto; poderíamos dizer que procura antes uma ontologia *constituente*, da qual seus livros se apresentam como testemunhos. A ontologia, neste caso, deve ser sempre regional, resultando não mais da instauração de um único princípio geral. A descoberta da duração “exteriores” à subjetividade e o exame dos “setores regionais” da ontologia abrem, assim, o caminho para a fundação positiva da intuição.

¹²⁴ EC, p. 43

¹²⁵ Worms, p. 139

¹²⁶ Cf. Bento Prado, p. 166-7

¹²⁷ Trotignon, p. 532

¹²⁸ DS, p. 42

A etapa propositiva da intuição

O esquematismo bergsoniano implica uma etapa propositiva, em conjunto com a crítica ao “mecanismo cinematográfico” da inteligência sobre o trabalho filosófico: a contra-partida metodológica corresponde à descoberta da duração na inspeção da interioridade e à possibilidade de um conhecimento positivo. Observamos que, através da crítica das *ilusões* do entendimento e dos falsos problemas, o desvelamento para a consciência filosófica do fluxo qualitativo e heterogêneo da duração autoriza o bergsonismo a defender uma modalidade de conhecimento adaptada à singularidade e à mobilidade da experiência, para além do conhecimento analítico que procede dos conceitos à realidade, e não da realidade aos conceitos. Tal empreendimento metodológico, no entanto, torna-se claro apenas em obras posteriores. Embora o método intuitivo participe do esquematismo presente desde o *Ensaio* e seja imprescindível para *Matéria e Memória*¹²⁹, o termo *intuição*, entendido na acepção de simpatia absoluta com a realidade movente, é enunciado formalmente anos depois da redação de *Matéria e Memória*: em 1903, com *Introdução à Metafísica*. Convém notar que o termo *intuição* carrega consigo o incômodo da herança romântica da qual Bergson sempre procurou se desligar¹³⁰. Mesmo o termo *simpatia* (*sin+pathos*: fusão de interioridades), que caracteriza o procedimento, insinuaria o vínculo sentimental com o objeto numa espécie de plano irreflexivo da consciência; plano este que, permitindo o contato direto com o eterno, atrairia a mesma especificidade romântica para o núcleo do bergsonismo. Todavia, pelo que foi exposto até agora, notamos que a intuição consiste no pensar *em* duração, porém de maneira reflexiva, solicitando o consentimento e o “apoio” da inteligência; a simplicidade intuitiva exige paradoxalmente o esforço reflexivo e a recusa a princípios gerais de totalização da realidade. Na leitura de Bergson, a intuição dos românticos, ao detectar as limitações do saber conceitual, requer o empenho teórico de superação dos quadros do entendimento por meio do salto imediato para o eterno, o que implica o abandono da contingência sensível que se manifesta no devir; daí a subsunção de toda realidade a um conceito universalizante de caráter fundador: “o Eu, a Idéia, a Vontade”.

¹²⁹ Ver nota 110 acima

¹³⁰ Cf. *PM, Introdução – Parte II*, p. 113: “Porque um Schelling, um Schopenhauer e outros tinham já apelado para a intuição, porque opuseram mais ou menos a intuição à inteligência, poder-se-ia crer que aplicávamos o mesmo método”

O projeto bergsoniano do *pensar em duração* apresenta contudo uma contradição aparente: qual a viabilidade de um conhecimento que se propõe à apreensão do dado *imediato* transicionando, para tanto, os expedientes de *mediação* proporcionados pelo consentimento da inteligência? Afinal, a crítica à história dos sistemas e, conseqüentemente, à prescrição metafísica de um *salto para o imediato* não reduziu, à guisa das filosofias românticas, o alcance da inteligência em nome de uma fusão imediata entre consciência e Absoluto? Como então o método bergsoniano pode solicitar o apoio da inteligência, ou ainda, qual a efetiva garantia de que tal recurso não reitera as *ilusões* que o método se propõe à criticar no âmbito da especulação filosófica? A fim de resolver a aparente contradição, é preciso em primeiro lugar enfatizar que o bergsonismo não invalida o conhecimento conceitual, mas concentra sua crítica na ação da inteligência quando esta transpõe seu *modus operandi* para a filosofia. Em que pesem as semelhanças com a filosofia romântica, o *esforço de intuição* não implica o abandono do pensamento conceitual; antes, o que se proscreve é a constituição da experiência *a partir* do conceito. Contrariando a tendência romântica, a necessidade de mediação na intuição surge com o novo papel da inteligência na topografia geral do saber. O papel da inteligência na realização do método intuitivo envolve portanto: 1) o *percurso analítico das linhas de fato* particulares da experiência (ou das *linhas de diferenciação*, como chama Deleuze) a fim de encontrar o ponto de convergência para o *salto* da intuição; e 2) o auxílio para *expressão filosófica* dos resultados do método. Ou seja, embora a experiência forneça à subjetividade epistêmica o *misto* intuição-inteligência, há que se reconhecer a *diferença de natureza* entre os dois modos de conhecimento. Isto significa que é preciso demarcar métodos e objetos distintos na teoria do conhecimento: a metafísica difere, pela *intuição* como método e pelo *espírito* como objeto, da propensão científica voltada à ação, cujo método é a *análise* aplicada sobre a totalidade da *matéria*.

Acreditamos que tanto a resolução desta aparente contradição *salto-mediação* quanto o afastamento bergsoniano das tendências românticas encontra sua formulação mais precisa nesta passagem de Bento Prado:

“O salto para o imediato não é, ele próprio, imediato. Ele apenas é realizado através da longa série de mediações constituída pelo recurso ao testemunho do pensamento positivo. Não se trata de opor, simplesmente, à mediação deformadora dos

conceitos, a presença diáfana dos ‘dados imediatos’. O imediato é objeto de uma conquista, e a volta às fontes é uma longa viagem”¹³¹

Leopoldo e Silva destaca também outra diferença capital em relação às filosofias do período romântico:

“é comum atribuir-se ao pensamento romântico uma reação contra hegemonia do ‘intelecto’ pela proposta de hegemonia do ‘sentimento’, da ‘subjetividade’ (...) Não existe em Bergson nenhuma idéia relativa a uma hegemonia do sentimento no sentido da visão do romantismo (...) Intelecto e sentimento são aspectos do mesmo todo, o espírito”¹³²

Immediatez, instinto, afetividade e apelo sentimental não equivalem à intuição, sobretudo porque a própria relação sujeito-objeto e a fundação da subjetividade são suspensa pela problemática bergsoniana. Ou melhor, para Bergson, o uso dos termos *sujeito* e *objeto* atende a uma finalidade exclusivamente operacional, pois a cisão entre o que é objetivo e o que é subjetivo tende a se desvanecer à medida que o método se afasta tanto da visão idealista quanto realista da experiência. A subjetividade e a objetividade reaparecerão assim não mais como categoria estáveis, mas como dois aspectos da própria temporalidade.

Assim, embora não haja definição única e satisfatória para intuição, podemos admitir que o *pensar em duração* refere-se a um tipo de *reflexão*¹³³ que dissipa falsos problemas removendo o invólucro da rigidez conceitual e da espacialização do tempo na apreensão do dado imediato, e que, partindo do movimento (ao contrário da estabilidade como *sede* da análise da inteligência) e da redescoberta das diferenças de natureza na experiência, formula *em função do tempo* os novos problemas relacionados ao conhecimento do espírito. Ou seja, *pensar em duração* significa pensar a *diferença* no interior da própria temporalidade do objeto. Como propõe Deleuze, o método intuitivo torna-se de uma só vez *problematizante, diferenciante, temporalizante*. As mediações operadas para descaracterizar os falsos problemas, para depurar o *misto* resultante da intrusão do entendimento na apreensão concreta do real, e fazer coincidir verdade e duração, são todas elas etapas necessárias deste gesto simples. Dito de outro modo, se a

¹³¹ Prado Junior, op. cit., p. 73 (grifo meu)

¹³² Leopoldo e Silva, op. cit., 189

¹³³ “Intuição não é instinto ou sentimento, mas reflexão” (*PM - Introdução II*, p. 150)

intuição consiste em um ato *simples*, este ato todavia não é *único*¹³⁴, constatação que nos remete àquela aparente contradição; trata-se afinal da *unidade de uma multiplicidade qualitativa de atos*, atos que mudam de natureza ao aderir à temporalidade imprevisível da experiência – e aqui é preciso insistir nesta designação, por mais que a linguagem tradicional resista, do ponto de vista lógico, em acolher este gênero de definição “não-geométrica”¹³⁵. É assim que o método se apresenta como *pensar em duração* após o *pensar na duração*¹³⁶. Se a intuição aparece somente depois do desvelamento da duração pura, isso significa dizer que a teoria bergsoniana do conhecimento será a consequência de uma ontologia da duração - estratégia que inverte a precedência definida pelo kantismo, pois este, como vimos, estabelece antes o alcance do conhecimento para depois descrever o real.

Para Bergson, a intuição, como método de conhecimento imanente, transita *de direito* por toda a “escala” diferenciante do Ser a que aludimos – o Absoluto –, desde a consciência mínima da materialidade à “supra-consciência” ou consciência em geral, em direção à “superação da condição humana” – condição esta cujo “espectro de duração” estaria entre os dois limites. Este movimento “para baixo” e “para cima” na escala, que possibilita o *salto* entre planos da duração, seria, para Bergson, a própria metafísica¹³⁷. Ainda que o filósofo reconheça o fato de que nenhuma imagem privilegiada forneça a descrição adequada da duração e do método, o uso, a nosso ver problemático, da noção de “escala” nesta metáfora bergsoniana pode sugerir a estratificação dos planos de consciência. Cabe acrescentar, nesse sentido, que o Absoluto não é o campo transcendente de consciências, mas se apresenta integralmente de modo co-extensivo aos planos em duração.

A etapa da intuição que se desliga da superfície conceitual e se encaminha para planos de consciência mais afastados da percepção prática equivale ao processo em que se “descobre” a pura mudança sem coisas que mudam, o jorro contínuo de criação¹³⁸; curiosamente, Bergson chega a falar de uma espécie de *vertigem* que a intuição

¹³⁴ “Filosofar é um ato simples” (*PM – A Intuição Filosófica*); “A intuição de que falamos não é ato único, mas uma série indefinida de atos, todos, sem dúvida, do mesmo gênero, mas cada um de uma espécie bem particular” (*PM – Introdução à Metafísica*)

¹³⁵ *PM – Introdução II*, p. 115: “Que não nos seja pedida, pois, uma definição simples e geométrica da intuição”

¹³⁶ Bento Prado, op. cit., p. 40: “Há uma imbricação incontestável entre a reflexão metódica e a descrição do real, mas a descoberta da duração do pensar (intuição = pensar em duração) é posterior ao pensamento da duração e nele encontra seu fundamento e sua origem”

¹³⁷ *PM – Introdução à metafísica*, p. 30

¹³⁸ *EC*, p. 51

provocaria à atividade filosófica¹³⁹. A inteligência, pela predisposição biológica de seu uso instrumental, necessita fixar a realidade para orientar a experiência, mas a extensão irresistível desse uso à totalidade do real – dando origem à metafísica tradicional – nos afasta da criação incessante na duração, ao ignorar a mudança como o dado substancial da experiência. A *vertigem* provocada por este colocar-se na mobilidade, pela endossosse com a singularidade do objeto, seria o indício de uma metafísica que não pretende mais apreender a totalidade através de um único gesto sistemático, através de um princípio geral, mas que empreende um esforço sempre renovado para se adaptar a cada uma das durações “exteriores”. Desse modo, a intuição torna-se o conhecimento colaborativo e expansível do espírito¹⁴⁰, e não mais o sistema fechado que a história da filosofia nos mostra como mais um gladiador na arena da metafísica¹⁴¹.

Nesse sentido, vemos de que maneira o bergsonismo inicialmente se adapta a seu objeto de estudo, aderindo inclusive às particularidades científicas que os sistemas filosóficos habitualmente menosprezam, para em seguida reavaliar sua pertinência no domínio da metafísica. Livre da pretensão de sumarizar as ciências particulares, a “ascese” intuitiva envereda pelo trajeto analítico das linhas de fato particulares da ciência. É assim que Bergson retira da ciência de sua época o substrato mesmo para a crítica da inteligência e para a própria revelação da duração. A título ilustrativo, lembremos, por exemplo, que o *Ensaio* traz a crítica à ausência da distinção qualitativa das sensações, provocada pela noção reducionista de grandeza intensiva que permite o encaminhamento ilegítimo das equações de Fechner, relacionando as grandezas de “quantidade” de excitação (ΔE) e “variação” quantitativa da sensação (ΔS); em *Matéria e Memória*, demonstra-se, pelo estudo das afasias verbais, a falsa correlação entre perda da lembranças e lesões de circunvoluções específicas do córtex cerebral; em *Evolução Criadora*, trata-se de argumentar os pressupostos teóricos das principais tendências do finalismo e do mecanicismo, e de questionar a noção de adaptação em Eimer e Darwin; em *Duração e Simultaneidade* (livro cuja reedição Bergson teria proscrito em função

¹³⁹ *PM – Percepção da mudança*, p. 167: “Diante do espetáculo desta mobilidade universal, alguns de nós serão tomados de vertigem”

¹⁴⁰ *ES – Consciência e Vida*, p. 71: “A filosofia será colaborativa e não mais obra sistemática de um único pensador”

¹⁴¹ Trata-se do palco de disputas que Kant procurou justamente encerrar e que, convém observar, Hegel compreendeu como a própria filosofia, ao submeter exteriormente à lógica dialética da razão esta totalidade de sistemas em contradição. Ou seja, na dialética hegeliana, ao contrário da dialética kantiana, cada sistema na história da filosofia revelaria positivamente sua autenticidade no esteio lógico da atividade do pensamento. Seguindo esta orientação, Guérout propõe a *dianoemática*, como disciplina particular e transcendental que tomaria como objeto a própria história da filosofia e suas possibilidades constitutivas: uma filosofia objetiva da história da filosofia (cf. Guérout, *Dianoématique*, Aubier, 1994).

não apenas de seu impasse teórico, mas sobretudo pela incompatibilidade dialógica, levada ao extremo neste caso, entre a duração e uma dimensão espacializada do tempo), a experiência científica de Michelson-Morley e as fórmulas de Lorentz, necessárias para a compreensão da “dilatação do tempo” na Teoria da Relatividade Restrita de Einstein, são expostas e analisadas termo a termo¹⁴². Exemplos de complexidade teórica desta natureza são frequentes no *corpus* bergsoniano. Para além da versatilidade e do extremo rigor matemático, Bergson comprova que é imprescindível para a filosofia não recuar diante da especificidade do fato científico, em primeiro lugar porque esta análise revela no interior da ciência positiva o desvio sistemático da inteligência em relação à apreensão concreta da mudança. E, em segundo lugar, porque o projeto de uma metafísica adaptativa e particularizada em seu objeto envolve necessariamente o exame do saber científico atualmente sedimentado, e seu posterior confronto com o testemunho da percepção concreta.

A intuição exige portanto um esforço de mediações, representado pelo percurso das linhas de fato na ciência e na experiência, cuja consequência mais evidente é a ruptura com certos hábitos do pensamento. Em *A Percepção da Mudança*, Bergson aponta didaticamente pelo menos três características deste pensamento reflexivo *sub specie durationis*: 1) a representação interna de toda mudança e todo movimento como absolutamente indivisível; 2) a existência de mudanças sem que a existência de um “suporte” (há movimentos, mas não há objeto inerte, invariável que se move: o movimento não implica um móvel; o movimento basta a si próprio); e 3) o reconhecimento concreto e não apenas funcional da memória e da consciência¹⁴³. A partir desta ruptura, Bergson defende a imanência de um verdadeiro conhecimento dos fatos de consciência, diferente do conhecimento “de sobrevôo” que mecanicamente visa o interesse de nossa inserção prática no mundo.

Comunicando a intuição: problema da linguagem e da expressão filosófica

Uma vez efetivada tal ruptura, o problema que naturalmente se coloca ao bergsonismo é o da *expressão filosófica*. Como vimos, se a intuição permanecer adstrita à esta “visão direta” do espírito pelo espírito, o bergsonismo corre o risco de solipsismo

¹⁴² Cf. *EDIC*, cap. 1; *MM*, cap. 2; *EC*, cap. 1; *DS*, Cap. 1

¹⁴³ *PM* – *Percepção da Mudança*, pp. 158-176. Encontramos as linhas principais destas características também em outros textos, como *MM*, cap. IV, *PM* – *Introdução à metafísica*

abstrato que, não excedendo os limites da subjetividade, legitimaria, por exemplo, as críticas de Adorno e Horkheimer¹⁴⁴. Em primeiro lugar, vimos como o processo de coincidência com o imediato, na intuição, exige uma série de mediações objetivas, que excede a simples apreensão fenomenal do fluxo interno do devir. Bergson responde à crítica pela qual a intuição estaria reduzida à pura constatação passiva e irrefletida do dado imediato: “Falar assim seria retornar ao erro que não nos cansamos de assinalar desde o começo deste estudo. Seria menosprezar a natureza singular da duração, e ao mesmo tempo o caráter essencialmente *ativo* da intuição”¹⁴⁵.

A comunicabilidade da intuição ocorrerá afinal pela inteligência, e não poderia ser de outro modo. Ao contrário do que a leitura equivocada do texto bergsoniano pode sugerir, a reciprocidade entre intuição e inteligência sempre acontece em uma consciência “situada”¹⁴⁶. O que se minimiza na proposta de um conhecimento co-extensivo à inteligência é a absoluta formalização do conceito e das idéias abstratas sobre o real, procedimento que historicamente se mostrou inadequado ao saber desinteressado da metafísica¹⁴⁷. Afinal, mesmo se considerado em seu movimento dialético, o procedimento conceitual presume necessariamente um recorte prático e justaposto do real. Vimos antes como a eficácia do conceito na práxis convida o entendimento à extensão de suas operações para o discurso da metafísica, extensão que origina as dificuldades insolúveis de uma visão espacializada e identitária do objeto espiritual representado. Com o bergsonismo, assistimos à inversão desta subordinação habitual entre inteligência e intuição. Sem excluir a inteligência, a intuição deve, na verdade, *alargar* o conceito já depositado na linguagem, através de uma *reorientação* da

¹⁴⁴ Tomemos alguns exemplos do texto de Horkheimer, *Sobre a metafísica bergsoniana do tempo*, e das considerações de Adorno, em *Dialética Negativa*: “A tentativa de oferecer uma filosofia do tempo concreto, isto é, de compreender a realidade não como algo fixo em si, mas como o próprio desenvolvimento, a própria mudança, a própria transformação, tinha que fracassar. (...) Sua metafísica panteísta, há muito tempo envelhecida, contradiz sua visão da temporalidade da realidade e suprime a si mesma (...) O tempo humano, ao contrário, é limitado. A duração vivida, em oposição à duração dilatada por Bergson, deve ter um fim” (Horkheimer, p. 70-1); mais adiante, “O resultado de sua concepção intuitiva é tão a-histórica e abstrata quanto o sistema de qualquer um daqueles dogmáticos (...) é caso particular daquela superstição que faz segredo das coisas” (Horkheimer, p. 80). “As célebres intuições aparecem como abstratas na filosofia de Bergson, dificilmente indo além da consciência fenomenal do tempo” (Adorno, *ND*, p. 19).

¹⁴⁵ Bergson, *Introdução à Metafísica*, p. 28 (grifo meu)

¹⁴⁶ *PM – Introdução II*, p. 122: “A intuição somente será comunicada através da inteligência. Ela é mais que idéia, mas ela deverá, para lograr transmitir-se, cavalgar algumas idéias”

¹⁴⁷ Ou seja, Bergson insiste em não rejeitar a razão prática de existência do conceito: “Não nego a utilidade das idéias gerais e abstratas – assim como não nego a utilidade das notas de dinheiro” (*PM – A percepção da mudança*, p. 145). Também não rejeita a reciprocidade imanente entre os dois modos de conhecimento: “Concordo que a intuição faça filtrar sua luz através da inteligência: não há pensamento sem *esprit de finesse*, e o *esprit de finesse* é o reflexo da intuição na inteligência.” (*PM – Introdução II*, p. 145)

expressão filosófica tradicional, aproximando-a finalmente de um registro muito mais *sugestivo* do que propriamente *exato*.

Para Bergson, há basicamente dois meios de expressão: *conceito*, fundamento dos sistemas, e *imagem*, modo pelo qual a intuição deveria se concentrar¹⁴⁸. Em *Matéria e Memória*, Bergson expõe a gênese do conceito e da *idéia geral*, fruto da generalização que extrai qualidades da matéria dadas à percepção, qualidades estas que já passaram todavia pelo trabalho de abstração intelectual e de seleção pragmática no interior do campo perceptivo¹⁴⁹. Bergson entrevê os problemas históricos do conceito e das idéias gerais na “arena” da metafísica e, ao reivindicar a diferença de método, solicita igualmente uma diferença de natureza no regime expressivo da linguagem. O erro fundamental da metafísica, de acordo com a genealogia bergsoniana, foi justamente o de supor a correspondência entre as divisões conceituais, intelectualmente construídas, e as articulações concretas do real, como se a experiência estivesse *de direito* acessível pela própria inspeção dos aparatos conceituais do entendimento. Como vimos anteriormente, é por meio da linguagem que o “mecanismo cinematográfico” do pensamento dissocia em dois elementos (*forma estável* e *mudança em geral*) a percepção de qualquer mudança na experiência¹⁵⁰. A metafísica tradicional tornaria então legítima esta dissociação, inscrevendo-a na própria constituição do Ser. Não se trata aqui da crítica à

¹⁴⁸ “Temos apenas dois meios de expressão, o conceito e a imagem” (*PM – A Intuição Filosófica*, p. 62). É importante fazer a seguinte ressalva: a noção de *imagem*, como meio de expressão, não deve ser confundida com a noção de *imagem* presente em *Matéria e Memória*, compreendida como a *existência situada a meio caminho entre “coisa” e “representação”* (*MM*, p. 2). O termo *imagem* dá origem a uma complexa rede semântica na filosofia bergsoniana, cuja exposição integral ultrapassaria o escopo desta dissertação. Contentemo-nos, todavia, em delimitar provisoriamente as três acepções que julgamos importantes para nosso estudo, dispostos aqui em ordem cronológica de aparição nos textos de Bergson: 1) *imagem*, no sentido perceptivo, oscilante entre ‘coisa’ e ‘representação’, tal como adotado em *Matéria e Memória* (1896); 2) *imagem*, como a concentração de uma “intuição originária” única e criadora; 3) *imagem*, como *meio de expressão* movente e criador adequado à intuição, por oposição ao conceito. Estas duas últimas acepções aparecem na conferência *Intuição Filosófica* (1911) e se estabilizam nas obras subsequentes. Rita Paiva procura compreender a dispersão de significados sob a chave de um esforço contínuo da filosofia bergsoniana para remover, da noção de *imagem*, as conotações de réplica, simulacro, reprodução do real (grifo meu, a seguir): “(...) é possível vislumbrar, em sua obra, a evidência de que, nos últimos textos, o filósofo não suprime a ambiguidade que a *idéia da imagem* (...) assume em seu pensamento, mas verticaliza-a, qualificando-a, então, como expressão do espírito, em detrimento da tese que postula uma correlação entre as imagens e as coisas. (...) Essa mudança de perspectiva não passa despercebida. (...) A natureza das imagens aí prevalente não é a da matéria, mas a do espírito e, enquanto tal, só podem ser movimento, jorro de novidades imprevisíveis e inesperadas. *Em suma, as imagens, que na filosofia bergsoniana, primeiramente assumem o estatuto de imagens-coisas, (...) quando se irrompem do passado solapando as leis mecânicas, sem que se desnudem do teor temporal, são agora perspectivadas sob um registro outro, qual seja, o de imagens essencialmente ativas e criadoras*” (Rita Paiva, *Subjetividade e Imagem*, p. 355)

¹⁴⁹ *MM*, p. 185. Lembremos que para Bergson, a diferença entre *perceber* e *pensar* é apenas de grau. Em *PM – Introdução II*, Bergson também empreende uma descrição genealógica das *generalidades objetivas* que fundamentam os sistemas.

¹⁵⁰ Ver a seção “*Forma estável*” e “*mudança em geral*” acima

linguagem em sua totalidade, mas apenas de sua interferência no plano da metafísica. A linguagem *traduz* parcialmente o dado vivido na consciência e toma em seguida essa tradução como o próprio original. Como produto da inteligência, a função primordialmente comunicativa da linguagem diz respeito ao campo social da *práxis*: “as coisas que a linguagem descreve foram recortadas na realidade pela percepção humana em vista do trabalho humano”¹⁵¹. Como o *Ensaio* já havia demonstrado na disjunção das duas multiplicidades, a linguagem comunicativa pertence à ordem da idealidade do espaço e se torna inadequada à realidade movente, à pura heterogeneidade da duração¹⁵². Se encontramos, de fato, uma função alargada da linguagem, diferente do caráter utilitário, a exemplo da poesia, sua vocação originária, de cunho instrumental e social, não é de modo algum minimizada.

A justificação social da linguagem apresenta-se, portanto, como obstáculo à filosofia da duração, na medida em que a linguagem naturalmente se interpõe ao contato com o real. Mas, se a metafísica bergsoniana não admite a construção de um sistema de idéias gerais, proveniente do solo da linguagem conceitual, ela não deve, por outro lado, reduzir-se ao inefável, ao “mutismo do filósofo”¹⁵³. Será necessária portanto a reavaliação do uso tradicional da linguagem, a fim de indicar o ponto de convergência preciso que tornará viável a comunicação da intuição. Em outras palavras, será necessária a adoção de um regime expressivo que tende a fragilizar a exatidão representativa do conceito, indo, por assim dizer, na contra-corrente da vocação primordial da linguagem.

O modo *imagético* de expressão oferece, com efeito, flexibilidade semântica requerida pelo projeto bergsoniano. Para Leopoldo e Silva, “talvez a principal vantagem metodológica da recusa da metáfora conceitual seja o abandono definitivo da pretensão a uma adequação exata entre representação e realidade”¹⁵⁴. No limite, a própria via de acesso à metafísica tenderia desaparecer, pois sua função é tão somente direcionar a consciência, prepará-la e condicioná-la para o *salto* para o imediato¹⁵⁵. O recurso a comparações, a metáforas, aos conceitos “flexíveis” (*souples*) que comportam graus de

¹⁵¹ PM – Introdução II, p. 145

¹⁵² A dificuldade para expressar o sentido da multiplicidade interna e qualitativa, sem exteriorização, organização mútua de elementos que se interpenetram, já surge quando se utiliza a palavra “vários”, que pressupõe exterioridades entre seus elementos (Cf. *EDIC*, p.91)

¹⁵³ Leopoldo e Silva, op. cit., p. 95: “A intuição é método filosófico e a superação do simbolismo da linguagem não é simplesmente o mutismo do filósofo fechado na sua própria contemplação”

¹⁵⁴ Leopoldo e Silva, op. cit., p.97

¹⁵⁵ Cf. Hersch, *L'obstacle du langage*, p. 217: “O estilo não deve impor [ao leitor] nenhuma resistência (...) A função da linguagem aqui é desaparecer”

significação distintos, a uma *franja múltipla de imagens* que procura acolher o objeto em sua particularidade, determina assim o modo privilegiado da comunicação intuitiva. A *imagística* na intuição sobrepõe-se à linguagem conceitual, o que não implica entretanto o sacrifício da *precisão* em filosofia.

A rejeição de determinações conceituais não implica a rejeição do esforço da comunicação; pelo contrário, a busca por outra *qualidade* de expressão, demanda a recriação da linguagem, sua permanente renovação de estilo¹⁵⁶. Podemos falar de uma linguagem filosófica capaz de “formalizar o informe”, como aquela almejada pelo pensamento de Adorno, se fizermos aqui a ressalva de que a *imagística* bergsoniana não busca a adequação “crescente” do conceito à realidade (implícita na transitividade conceitual da dialética), o que, para Bergson, apenas disfarça ou retarda a homologia final entre Ser e discurso. Apelando à experiência sempre que necessário, a metafísica passaria então a trabalhar com idéias particularizadas, circundadas pela *franja de imagens* que segue as articulações do real (as “ondulações do real”), e não mais com a unidade sistemática que impõe sua arquitetônica conceitual “de cima para baixo” em relação ao objeto. Tal multiplicidade de imagens não ambiciona a substituição temporária, a *re-presentação* do objeto, mas procura evocar dinamicamente aquela intuição que traria à consciência o ponto preciso de apreensão imediata do objeto. Ou seja, trata-se de uma linguagem ela mesma colocada em *movimento* que, ao abandonar a univocidade do significado, convida a consciência a aderir ao objeto intuído em sua mobilidade.

Bergson acredita que este movimento *sugestivo* de imagens díspares, longe da designação unívoca do conceito, ultrapassaria a resistência sedimentada da palavra. Afinal, as imagens, menos simbólicas do que os conceitos, não criam “a ilusão de reter o objeto” em uma representação¹⁵⁷. O que se perde na *exatidão*, proveniente de uma fixidez conceitual, ganha-se em *precisão* na singularidade movente do objeto, invertendo-se o procedimento de estabilização proposicional a que toda linguagem aspira: “Não sejamos enganados pelas aparências: há casos em que é a linguagem imagética que fala conscientemente com propriedade e a linguagem abstrata que fala inconscientemente de maneira figurada”¹⁵⁸. É preciso chamar atenção para essa plurivocidade interna da intuição, marcada por “constelações empíricas de metáforas”,

¹⁵⁶ Cf. Leopoldo e Silva, op. cit., p. 191

¹⁵⁷ Hersch, op. cit., p. 218

¹⁵⁸ *PM – Introdução II*, p. 122

uma vez constatada a insuficiência expressiva do conceito ou de uma imagem isolada, que por si só não garante a fluidez desejada pelo método. Pois também a imagem isolada, cristalizada em seu significado, reduziria a intuição a um simples jogo representacional, e é precisamente nesse sentido que Bergson afirma que o conceito é a imagem cristalizada. Contra o encerramento conceitual da imagem, é preciso reconhecer que “nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversificadas, emprestadas à ordem de coisas muito diferentes, poderão pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso em que há uma certa intuição a ser apreendida”¹⁵⁹. A tensão provocada no interior da linguagem participa, por assim dizer, da etapa propositiva do método: a fim de superar a clivagem entre mobilidade ontológica e discurso espacializante, é necessário primeiramente reconhecê-la como imprecisa, para, em seguida, no ato de renúncia à reconstrução intelectual da experiência, abrir o caminho alternativo à reflexão tradicional. A inteligência, desta vez subordinada à intuição, trabalharia, nesse caso, contra si mesma, contra a *exatidão* funcional da linguagem, retirando-lhe a realidade substancial que a história lhe concedeu e remetendo o movimento de auto-dissolução da linguagem à mobilidade do devir.

O saber acumulativo que resulta do caminho alternativo aberto pela intuição contrapõe-se às tentativas de engessamento categorial a ser lançadas posteriormente sobre a experiência: embora sempre necessite do conhecimento depositado na ciência e da metafísica, a filosofia aparecerá como contínua reinvenção diante de cada objeto. Vimos que no bergsonismo não há lugar para a ontologia universal, apenas para ontologias regionais; trata-se de uma metafísica particularizada, mas que atinge na particularidade o Absoluto. À primeira vista, tais aspectos, acumulação e reinvenção de conhecimento, particularidade e Absoluto, engendram um paradoxo no cerne do bergsonismo. Mas o paradoxo se desvanece – como toda antinomia diante da intuição – no momento em que suspendemos o apanágio totalizador das filosofias do conceito e passamos a considerar as *diferenças* da duração como fonte primária da especulação filosófica. Por outro lado, o bergsonismo poderia causar uma certa “decepção”, sobretudo em função da fragilidade conceitual que ele endereça à filosofia; decepção, aliás, que facilmente se converte em caricatura¹⁶⁰. Gaston Berger observa no entanto

¹⁵⁹ PM – *Introdução à Metafísica*, p. 17

¹⁶⁰ “O bergsonismo do instinto puro, o bergsonismo inimigo do pensamento, o bergsonismo-dada é uma caricatura mais ou menos semelhante ao Sócrates das *Nuvens*, quando mede o salto de uma pulga, ou o

que “o bergsonismo só é decepcionante para aqueles que querem a qualquer custo encontrar um sistema definitivo” e se deparam com uma filosofia *aberta*¹⁶¹. Isso não significa que a intuição seja o relaxamento do espírito para a apreensão irrefletida do real, ou a faculdade “misteriosa” da qual a linguagem tentaria em vão se aproximar; pelo contrário, ela exorta, em seu percurso analítico e metodológico, em seu próprio trabalho de reabsorção ativa da inteligência, o contato simples e desobstruído com a experiência.

Rousseau de *Les Philosophes*, que [Charles] Palissot faz entrar em cena andando de quatro” (Thibaudet, citado por Béguin et Thevenaz, *Henri Bergson*, p. 279)

¹⁶¹ G. Berger, *Bergson et Husserl*, p. 258

Capítulo 2

“A música é a ambigüidade organizada como sistema”

Thomas Mann, *Doutor Fausto*

Estética no pensamento bergsoniano

No capítulo anterior, notamos que a realização funcional do método intuitivo desdobra-se em pelo menos duas espécies de mediação: o *percurso analítico das linhas de fato*, atuante na preparação da consciência para o contato desobstruído com o fluxo interno da duração; e a renovação da *expressão filosófica*, empenhada na comunicação desta intuição. O percurso analítico, condensando por assim dizer o *material* da intuição, envolve ao mesmo tempo a crítica ao “mecanismo cinematográfico”, subjacente às teorias do conhecimento, e a recusa às idéias gerais. Na expressão filosófica, Bergson privilegia idéias particularizadas, colocadas em movimento e cercadas por uma *franja de imagens*, que de fato surgem somente depois da reconfiguração estrutural do discurso. É preciso notar que o artifício desta tensão provocada no cerne da linguagem não apela ao obscurantismo, à *imagística* esvaziada de significado concreto, ou ainda, à fundação *ex nihilo* de um paradigma discursivo. Ao adotar o regime imagético e ao problematizar a própria artificialidade de qualquer sintaxe de composição¹⁶², Bergson encontrará na arte o paradigma discursivo mais adequado à comunicação intuitiva da filosofia. Pois, na arte, a *reinvenção* da linguagem ocorre através de expedientes imagéticos que buscam *co-mover* ou *simpatizar* com o objeto. No interior da discursividade poética assistimos ao trabalho do artista com a própria resignificação da linguagem convencional e, nesse sentido, a importação do paradigma poético-literário para a filosofia torna-se elemento decisivo para a intuição.

Aqui é preciso situar a funcionalidade desta importação, pois, ao contrário do que a crítica endereçada ao bergsonismo insinua, o filósofo não propõe em momento

¹⁶² Segundo Hersch, Bergson aproveita-se da “abertura” discursiva que a linguagem concede pela realidade *funcional* e não *substancial* das palavras/símbolos: “Há uma sintaxe da proposição, há uma sintaxe da frase, mas não há sintaxe da composição. Aqui, a linguagem se abre para o indefinido do espírito”. (Hersch, op. cit., p. 215)

algum a “estetização” da filosofia: o reconhecimento de um potencial expressivo mais adequada não implica a substituição da linguagem filosófica pela poética¹⁶³. Com a prescrição metódica de renovação da linguagem, Bergson quer apenas aproximar o discurso filosófico da polissemia e da maleabilidade construtiva do recurso poético, características que foram evitadas pelo pensamento conceitual. O estilo literário, na medida em que ultrapassa a sedimentação da palavra, concede a mobilidade simbólica com maior eficácia. Na verdade, tal prescrição metodológica não se refere estritamente ao paradigma literário, como veremos a seguir, embora não sejam poucos os trabalhos de comentadores que se encaminham nesta direção¹⁶⁴. Nosso contato com o texto bergsoniano nos leva a crer todavia que a manifestação artística mais próxima da filosofia da duração se encontra na música, cujo signo e *imagística* estão fundamentalmente carregados de mobilidade.

Antes de avaliarmos a noção privilegiada de tempo musical, implícita no desvelamento metódico da duração pura, convém expor brevemente as linhas gerais da relação que o pensamento bergsoniano estabelece com a estética, sobretudo no plano metodológico e no encaminhamento de sua ontologia regionalizada.

A importação do paradigma artístico para a filosofia: alargamento da percepção

Desde o primeiro capítulo do *Ensaio*, o projeto bergsoniano está comprometido com uma visão desimpedida do real, ou ainda, uma visão do espírito pelo espírito. Vimos que tal projeto envolve o afastamento das *ilusões* provocadas pelo mecanismo cinematográfico do pensamento, bem como a relativização dos demais *ídolos da linguagem*, que forjam, em razão de nossa inserção prática na experiência, o conceito de tempo homogêneo. Em sua etapa propositiva, o método pretende finalmente adotar uma discursividade móvel, alijada do pragmatismo estabilizante da linguagem. Isso porque o que está em jogo na expressão intuitiva não é a descrição prática *do* objeto, mas antes a intuição *desinteressada* do absoluto, acessível *pelo* objeto. A liberdade que preside a criação artística oferece à filosofia, portanto, o paradigma que mais se assemelha ao

¹⁶³ Leopoldo e Silva, op. cit., p 186: “Não se trata de transposição da literatura para filosofia, não se deve pensar em substituição da linguagem filosófica pela poética, mas reinvenção da linguagem filosófica”

¹⁶⁴ Ver, em particular, o extenso trabalho de Rita Paiva, *Subjetividade e Imagem*, que atribui ao desejo de uma construção literária a aspiração original da filosofia de Bergson, sobretudo pelo privilégio concedido à “dança” das imagens na investigação ativa da subjetividade. Ver também: Mercanton, *Le problème de l'art*; Borne, *Notes de poétique bergsonienne*; Paliard, *Notes sur la poésie bergsonienne*.

esforço de reinvenção da linguagem. Pois a criação artística desativa o pragmatismo e o uso corriqueiro dos símbolos depositados na linguagem, incluindo os da própria linguagem artística, com o objetivo de explorar equívocos internos e de inventar uma nova imagística. Livrando-nos de certos hábitos que naturalmente condicionam nossa intervenção na experiência, a circulação e a recepção da obra de arte promovem, com efeito, o alargamento do campo perceptivo.

A fim de compreender o significado deste alargamento, almejado pela metafísica intuitiva, seria preciso retomar a definição de *percepção*, tal como apresentada em *Matéria e Memória* e modificada posteriormente na conferência de 1911, *A Percepção da Mudança*. Em *Matéria e Memória*, Bergson define a *percepção concreta* como a noção mista que prescreve a *ação* virtual de uma consciência, sua capacidade singular de intervenção na experiência¹⁶⁵. Perceber consiste em separar, do conjunto total de imagens (a matéria), aquelas imagens que podem se submeter à ação de uma consciência (vale à pena novamente insistir no significado de *imagem*, que, no contexto de *Matéria e Memória*, não deve ser entendida como *modo de expressão*, por oposição ao *conceito*, mas como o dado cuja existência está “a meio caminho entre ‘objeto’ e ‘representação’” – ver nota 148 acima). No caso da consciência humana, tal atividade ocorre mediante uma imagem privilegiada, o “corpo”, imagem-centro capaz de exercer sua influência sobre um escopo particular de imagens, ou seja, o próprio campo da percepção¹⁶⁶. Apenas quando integrada ao campo perceptivo pela atividade consciente, a *imagem* eventualmente dará origem à *representação*. Daí que, para Bergson, uma imagem pode *existir* sem ser necessariamente *percebida* por uma consciência. Nesse sentido, a percepção concreta de uma consciência equivale sempre a uma percepção regional da matéria. A noção de percepção concreta envolve o misto da percepção pura e da memória pura, ou seja, de uma interseção particular entre a matéria e o espírito. Diferentemente da percepção concreta, a *percepção pura* abarcaria a totalidade da experiência – o campo integral de imagens – a ponto de, no limite, não haver mais a necessidade de distinção teórica entre percepção e matéria: na medida em que não existe *ação* de uma consciência, os significados de matéria e percepção tendem se sobrepor¹⁶⁷. Assim, o critério para a seleção das imagens, para o recorte do real que irá definir o

¹⁶⁵ *MM*, p. 64

¹⁶⁶ *MM*, p. 267

¹⁶⁷ *MM*, p. 258: “Estes dois termos, percepção e matéria, vão assim um em direção ao outro à medida que nos despojamos do que poderia ser chamado os preconceitos da ação”

campo perceptivo de uma determinada consciência, está primordialmente vinculado às suas possibilidades de ação prática na experiência. Associada à sobrevivência, em sentido mais amplo, a divisibilidade da matéria resulta desta mesma operação.

Notemos que a radicalidade da concepção bergsoniana decreta apenas uma *diferença de grau* entre *perceber* e *pensar*: imbricada na percepção concreta da consciência humana, a instrumentalidade do pensamento participa diretamente da ação em estado nascente, segmentando e dividindo a matéria. Bergson assevera que a eventual expansão do nosso campo perceptivo nos aproximaria de um contato mais direto com o real; o preço a ser pago por essa expansão, no entanto, parece ser a redução do potencial de intervenção na experiência, redução da virtualidade pragmática e operacional sobre objetos da experiência.

Após denunciar a falibilidade da expansão perceptiva (em direção, portanto, à *percepção pura*) por uma filosofia estrita do conceito, Bergson encontrará na discursividade artística a possibilidade dessa mesma expansão. Em *A percepção da mudança*, Bergson localiza a gênese funcional da arte e de sua relevância para o cerne do método – “dir-se-á que este alargamento é impossível (...)” mas a realidade mostra que “existem homens cuja função é ver e nos fazer ver o que não percebemos naturalmente”, ou seja, ver aquilo que ordinariamente não surpreenderia nossos sentidos e nossa consciência¹⁶⁸. Ao transgredir a delimitação funcional dos objetos pela distância despreocupada que toma em relação às necessidades da vida prática, o artista comprovaria a efetividade do alargamento perceptivo. Podemos afirmar então que “a arte não é apenas a imitação sensível da natureza, evasão no sonho; arte é conhecimento”¹⁶⁹.

Para Bergson, a atividade artística prepara a atividade filosófica, pelo menos no que se refere ao deslocamento do modo habitual de apreensão da realidade, ou seja, à reorientação da atenção perceptiva¹⁷⁰. Ela nos concede a visão desobstruída da experiência por uma abordagem cognitiva anti-natural e não-convencional entre consciência e matéria. Como afirma Dresden, não vemos habitualmente as próprias

¹⁶⁸ PM – *A percepção da mudança*, p. 149

¹⁶⁹ Thevenaz, p. 138

¹⁷⁰ PM – *A percepção da mudança*, p. 153 : “O papel da filosofia não seria aqui nos conduzir a uma percepção mais completa da realidade por um certo deslocamento da nossa atenção? (...) Esta conversão da atenção seria a própria filosofia”

coisas, mas seus símbolos praticamente úteis¹⁷¹; símbolos que a discursividade artística pretende, no entanto, dissolver.

O fazer artístico coincide com a aspiração fundamental do método bergsoniano. Se a autêntica criação artística, diz Bergson, nos afasta dos símbolos úteis, das generalidades convencionalmente aceitas, ela nos coloca face a face com a realidade: trata-se aí da visão mais desinteressada do real¹⁷². Pois a obra de arte se coaduna com seu próprio fazer-se, com seu inventar-se, que nunca é dado previamente. Em que pese o aprofundamento técnico e a intenção inicialmente formulada pelo artista, *o tempo não é mais um acessório* ou retardo no processo criativo. O tempo não é planejamento, latência programada e inevitável para a realização da obra possível, não é o obstáculo à travessia dos estágios sucessivos em direção à concretização da idéia. Pelo contrário, a ativa diferenciação interna da duração *é constitutiva do trabalho artístico*, participa das hesitações e das escolhas que impedem toda antecipação racional do resultado. Aqui, afinal, “o tempo é invenção ou não é nada”¹⁷³

Da relação com estética

A estreita relação que o bergsonismo estabelece com a criação artística animou alguns comentadores a identificar na filosofia bergsoniana o projeto de uma “filosofia estética”¹⁷⁴. Apontamos no início deste capítulo os prejuízos que interpretações desta natureza podem acarretar, entre eles o de insinuar uma certa “estetização” da metafísica, mediante a inexorável substituição da linguagem filosófica pela retórica literária. Insistimos no fato de que a reforma exigida pelo método assimila apenas o procedimento de deformação da linguagem, inerente à criação artística, como modelo privilegiado de expressão filosófica. O método não se interessa tanto pelo *resultado* da criação artística, mas pelo *processo* que o engendra e que envolve, por um lado, o intenso trabalho de maturação intelectual, o percurso analítico das linhas de fato

¹⁷¹ Dresden, p. 66

¹⁷² Bergson, *O Riso*, p. 117. À pergunta sobre o debate entre realismo ou idealismo da arte, Bergson responde: realismo na obra e idealismo na alma; graças apenas à força da idealidade, retomamos contato com a realidade.

¹⁷³ EC, p. 369

¹⁷⁴ Ver declarações como as de Mercanton, *Le problème de l'art*, p. 151: “metafísica autêntica, a filosofia bergsoniana é uma filosofia estética”; e Lacroix, *Une méthode de purification*, p. 203: “Como o bergsonismo sempre encontrou sua fonte na experiência estética, não iremos traí-lo dizendo que ele é a identidade da inspiração e do poema, dando à palavra *poema* seu sentido mais geral de obra”

particulares e a depuração dos *mistos* na experiência, e, por outro, a fusão criativa desta materialidade acumulada através do pensamento *em* duração. Uma vez que a ciência e a filosofia tradicional não abandonam o compromisso com a conceitualidade, trata-se de trazer para a intuição a natureza do gesto artístico que se caracteriza pela reinvenção da linguagem no interior da própria linguagem. Esse busca da intuição filosófica pretende, no entanto, ir além da intenção artística em sua revelação direta do real: a arte torna-se propedêutica à intuição¹⁷⁵.

Brincourt aponta os três aspectos fundamentais da concepção estética de Bergson que encaminham a importação deste procedimento para a metafísica: 1) a purificação das noções convencionais associadas à percepção habitual (a *percepção pragmática* daria lugar, neste caso, à *percepção estética*); 2) a primazia da *impressão* para apreender a realidade em sua novidade e imprevisibilidade; 3) a originalidade da visão do artista que desvenda verdades singulares (para Bergson, o artista sempre visa o individual, o singular, superando a percepção pragmática e generalizante)¹⁷⁶. Estas características participam do núcleo em torno do qual uma “filosofia da criação” – e não mais exclusivamente analítica – poderá se desenvolver ao longo da atividade intelectual.

De fato, não encontramos uma sistemática da arte no pensamento de Bergson; o filósofo não fornece, por exemplo, uma teoria do gênio, uma poética da inspiração ou qualquer noção estável de Belo. Seu pensamento anti-platônico, fundado em uma concepção de ser como devir, recusa de antemão a estabilização de categorias descritivas ou prescritivas sobre os objetos artísticos. Ou seja, a substancialidade da mudança, na contra-corrente da substancialidade estável do ser, torna problemático o simples esboço de proposições doutrinárias no campo da estética. Lembremos que a coerência da articulação descritiva do real, como vimos na crítica à história dos sistemas filosóficos e na consequente tentativa de superação do idealismo e do realismo, só é possível quando a filosofia pretende dar a representação totalizada do mundo.

Contudo, a proximidade entre a filosofia da duração e a criação artística nos leva a crer que teria sido impossível ao filósofo realizar um longo estudo sobre a arte, convertendo a arte em objeto *dissociado* do método. Nesse sentido, Raymond Bayer mostra que “se Bergson não nos deu sua estética, é porque não *podia* escrevê-la (...) Cada vez que Bergson, em sua especulação, procurou obstinadamente sua estética, ele

¹⁷⁵ Ver Bayer, *L'esthétique de Henri Bergson*, p. 98

¹⁷⁶ Brincourt, *Les oeuvres et les lumières*, p. 47

se encontrou face a face com sua própria filosofia”¹⁷⁷. Tal constatação também é partilhada por Dresden:

“Podemos entender porque Bergson, mesmo estando próximo da arte, não escreveu sobre o assunto. Ao fazer da arte o domínio por excelência da duração e da intuição, foi obrigado a considerar o assunto como um desafio, mas como um desafio que não deveria se realizar. A arte, em sua forma pura, é um fenômeno inexprimível da duração, sendo possível apenas sugeri-la”¹⁷⁸

Devemos aqui reiterar o fato de que a interdição natural do método em relação a proposições mais gerais sobre a arte, justamente pela sua coincidência com o gesto de apreensão intuitiva do real, não significa a “estetização” da filosofia, ou seja, a conversão da linguagem filosófica em imagética ou em arremedo retórico da literatura. Se, por um lado, Bergson pressupõe a conformidade genética entre arte e filosofia¹⁷⁹, por outro, fica bastante claro que o objeto da metafísica, visando ao reconhecimento da positividade da duração, não se confunde, no campo do conhecimento, com o objeto artístico, cujo propósito, na filosofia bergsoniana, é o alargamento de nosso campo perceptivo. A intuição, como especulação do devir, pretende avançar na revelação direta do real. A arte seria afinal propedêutica para a intuição, assim como a análise da história dos sistemas.

Impressão e a descrição do sentimento gracioso

Para o bergsonismo, não se trata somente de eleger a dinamização imagética como o *modo de expressão* adequado à filosofia na comunicação da intuição; é a própria categoria de *expressão* que precisa ser reconsiderada. Isto porque, para Bergson, tanto o método intuitivo quanto a arte visam antes a *impressão* (de um sentimento ou de uma sensação) do que propriamente sua *expressão*. O discurso deve ser posto em movimento justamente para que se possa superar a expressão sedimentada e condicionada pela

¹⁷⁷ Bayer, *L'esthétique de Henri Bergson*, p. 97-98. Assistimos à hesitação bergsoniana em formular proposições mais gerais sobre a arte em várias passagens: no *Ensaio*, em sua descrição do sentimento gracioso [ver abaixo]; em *O Riso*, com sua descrição sucinta do objeto artístico (pp. 66-70); no ensaio *A percepção da mudança*, sobre o a função do artista e sua importância para a filosofia (pp 143-153)

¹⁷⁸ Dresden, *Bergson et l'esthétique*, p. 67

¹⁷⁹ Bergson, *Mélanges*, p. 843: “A filosofia, tal como a concebo, aproxima-se mais da arte do que da ciência (...) A arte e a filosofia se encontram na intuição que é sua base comum. Eu diria até que a filosofia é um gênero do qual as diferentes artes são as espécies”

nossa relação prática com o mundo, sugerindo, pelo encadeamento de imagens sem imagem privilegiada, aquilo que está além da percepção habitual, mas que ao mesmo tempo se encontra profundamente arraigado na consciência. Por tal movimento, atinge-se o absoluto da duração. Já no primeiro capítulo do *Ensaio*, Bergson identifica, com o exemplo da construção musical, o intróito sugestivo de toda criação artística:

“Se os sons musicais agem com mais potência sobre nós do que os sons da natureza, é porque a natureza se limita a exprimir sentimentos, enquanto a música os sugere”; em seguida, conclui que “a arte visa *imprimir* sentimentos em nós em vez de *expressá-los*”¹⁸⁰

À intuição filosófica também caberá apenas *sugerir* a duração, tendo em vista o fracasso da expressão simbólica do tempo dentro dos limites formais da linguagem. O recurso metodológico à *impressão*, tomado de empréstimo da criação artística, justifica-se na medida em que a adesão da consciência ao que lhe é sugerido inibe qualquer revelação imediata no plano da *expressão* – pois expressar, neste caso, significaria apontar para o que já foi exteriorizado, desviando a reflexão da consciência para fora de si. Sabemos que, além de evitar esse desvio epistêmico da consciência em relação a si mesma, o exame reflexivo da interioridade assegura a precisão fundamental do método, viabilizando a superação dos contornos da subjetividade e a sua aplicação sobre a totalidade do real.

A genealogia bergsoniana do sentimento estético antecede e acaba orientando o desvelamento da *impressão* como expediente decisivo tanto da comunicação artística quanto intuitiva. Nesta genealogia, Bergson chama a atenção para as transformações qualitativas – ou, nos termos do filósofo, a “intervenção progressiva de elementos novos” – na experiência interna do sentimento estético, mediante uma descrição que escapa à análise causal e que procura acompanhar, no tempo, as sinuosidades da diferenciação de seu objeto. Essa descrição constitui, a nosso ver, uma das exposições mais elucidativas do método aplicado ao fato estético. Trata-se da descrição “desimpedida”, presente logo nas páginas iniciais do *Ensaio*, do *sentimento da graça*. Bergson pretende esclarecer as alterações de natureza do sentimento estético à medida em que este sentimento se intensifica na consciência. Para o filósofo, a intensificação do

¹⁸⁰ *EDIC*, p. 11.

sentimento gracioso ocorre em paralelo ao desvelamento da impressão sugerida pelo artista.

Visto que a graça indica o mais simples dos sentimentos estéticos, sua exposição genealógica cobre, pelo menos de direito, a totalidade da percepção estética. Daí a importância fundamental dessa exposição na compreensão das relações entre a estética e o método. Segundo a leitura de Bento Prado, Bergson realizaria nessa curta passagem uma verdadeira *fenomenologia da graça*, ao examinar, no percurso vivido da experiência da graça, o surgimento de suas figuras transientes, cujas alterações qualitativas manifestam não apenas o *sentido*, a *tendência* originária a partir da qual as figuras são produzidas, mas a maleabilidade do registro artístico da *impressão*, da *criação de sentimento ou sensação* visada também pelo método intuitivo. Dado o interesse que tal descrição naturalmente desperta para nossa abordagem do método, reproduzimos aqui suas características principais, seguindo o próprio trajeto bergsoniano à luz da interpretação de Bento Prado.

Em tratados do século 18, a graça é definida como uma espécie particular do belo: o belo dinâmico, *em movimento*, guiado pela liberdade da alma que supera a resistência corpórea natural. Para Burke, por exemplo, “a graça é uma idéia relativa à postura e ao movimento: estes, para serem graciosos, não devem dar a impressão de dificuldade; bastam uma leve flexão do corpo e uma composição das partes, de tal maneira que não se estorvem reciprocamente e que não se mostrem separadas por ângulos bruscos e distintos. Nesta facilidade, harmonia e delicadeza, consiste o encanto da graça, seu *je ne sais quoi*”. Schiller também opõe à beleza de caráter *arquitetônico*, imóvel, associada à necessidade natural, esta beleza *móvel*, condicionada sobretudo pela liberdade do espírito e manifestada em movimento harmonioso com a exterioridade, beleza esta definida como “graça”¹⁸¹.

Bergson parece subscrever apenas parcialmente estas definições. Pois, ao detectar três “momentos” da progressão qualitativa da graça, empenha-se não à exatidão, plena e acabada, da definição, mas a uma descrição ela mesma *dinâmica* do sentimento estético. O filósofo observa, em primeiro lugar, uma certa *facilidade nos movimentos exteriores*, o anúncio do ato seguinte naquele que o precede, a pré-formação imanente das atitudes subsequentes. Essa facilidade nos movimentos preside o rompimento das expectativas tradicionais da percepção prática, na medida em que o

¹⁸¹ Cf. verbete *graça* in Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*. Excluímos desta análise a dimensão religiosa do termo.

espírito vence a resistência material incitada pela necessidade da inserção humana na experiência. Ou seja, não se constata aqui uma finalidade externa ao gesto, uma prescrição operacional do movimento que seria ditada pela *práxis* a fim de superar os obstáculos da matéria. A simplicidade do movimento reside em sua aparente carência teleológica: a opção pelas curvas e pelo deslocamento ondulante do gesto, em detrimento à opção pelo ato brusco, retilíneo e eficaz, confirmam o afastamento do espírito em relação a qualquer funcionalidade do movimento engendrado. Ao contrário, o gesto funcional impõe uma certa economia de movimento para que se possa cumprir com eficácia a finalidade que lhe é exterior. Na medida em que o gesto gracioso abandona esta prerrogativa funcional do movimento, observa-se então a “interrupção da relação laboriosa com o mundo, suspensão imaginária do reino da necessidade e da inércia”¹⁸².

O aprofundamento da percepção estética revela, em seguida, como segundo “momento” da graça, a transfiguração desta facilidade em uma suspensão da marcha habitual do tempo, marcada pela instauração de uma temporalidade alheia aos parâmetros funcionais da experiência. Nesta segunda figura da graça, a *previsibilidade* das atitudes futuras decorre progressivamente da pré-formação sugerida pela *facilidade* do movimento. Aqui, “o gesto gracioso se dá num tempo essencialmente anti-cartesiano, à medida que o *instante traz em si mesmo a garantia de sua continuidade*, sem exigência de um poder sintético transcendente”¹⁸³. A temporalidade vivida encurta a distância entre o *dado presente* e o *dado desejado* ou *futuro*, sendo que no limite há coincidência com a criação do instante no porvir¹⁸⁴. A desenvoltura do gesto caracteriza então uma antecipação consciente não-numérica, i-lógica, no qual a organização se desdobra de forma imanente sem oferecer a resistência de um acontecimento inesperado, de uma eventual expectativa futura que venha a interromper seu fluxo. Na *práxis*, diz Bento Prado, o abismo na relação entre presente e futuro, entre o *dado* e o *desejado*, provoca o descompasso que impulsiona o trabalho e a funcionalidade da intervenção pragmática na experiência. A leveza contínua do gesto gracioso manifesta o que Bergson chama de “prazer”, ou seja, a desativação da necessidade do trabalho que

¹⁸² Bento Prado, op. cit., 82

¹⁸³ idem, ibidem

¹⁸⁴ Segundo Bento Prado, a contraposição entre o *dado* e o *desejado* está também na origem psicológica da idéia de Nada. Cf. Bento Prado, p. 55. Ver também a seção acima *Excurso – Redefinição funcional da dialética e interdição da negatividade no método*

busca o *desejado* no porvir, a fim de aproximar a consciência ao *dado* presente; esforço que se dissolve afinal quando os elementos, o dado e o desejado, coincidem.

O terceiro elemento na progressão qualitativa da graça diz respeito à intervenção do *ritmo*. A regularidade rítmica consolida a comunicação entre artista e espectador/ouvinte, a fusão entre espetáculo e espectador que “suspende provisoriamente a legislação do mundo profano do trabalho e da exterioridade”¹⁸⁵. A circulação fortuita das sensações é substituída pela pulsação que auxilia a previsibilidade do ato subsequente e que assim torna o espectador solidário à *impressão* provocada pela sensação originária do artista. Daí o surgimento, como terceira figura fenomenológica, de uma espécie de “simpatia física”, da cumplicidade, da participação do espectador no espetáculo, figura que sintetiza afinal todas as figuras anteriores, redimensionando contudo seus significados iniciais.

O que se comprova no aprofundamento descritivo da graça, que, ademais, consiste em uma das exposições mais significativas do “pensar *em* duração”, é a metamorfose internamente dinamizada deste sentimento, e não apenas a intensificação gradativa de uma sensação primordial. Bento Prado ressalta que o esquema bergsoniano, ao realizar uma fenomenologia desse progresso qualitativo, não opera por causalidade formal, própria do pensamento não-contraditório: a segunda figura, o prazer da previsibilidade do gesto futuro, não é consequência da intensificação da *facilidade dos movimentos exteriores*, mesmo que essa segunda figura, a *previsibilidade*, esteja *pré-formada* (mas não presentificada) na *facilidade*; dito de outro modo, percebemos “sentimentos *diferentes*, sem que possamos fazer de um a manifestação de outro ou a sua tradução”¹⁸⁶. O desvelamento da segunda figura e das figuras subsequentes revela antes o *sentido de produção* da graça, mas um sentido que se desdobra de maneira qualitativa e cuja descrição deve acompanhar a mesma temporalidade de produção de suas figuras. *Pensar em duração* significa, portanto, pensar a “lei interna” desta produção, ou seja, pensar a duração constitutiva *do* e *no* objeto, a auto-estruturação da *diferença* no tempo, recorrendo para isso à aparência sensível do gesto. Se a auto-estruturação se projeta finalmente na “simpatia física” ocasionada pelo ritmo, os sentimentos precedentes não são eliminados, mas permanecem interiorizados e diferenciados na última figura. Ou seja, na descrição desta *impressão* estética, observa-se a conservação das figuras com alteração de seus significados originários. Quanto ao

¹⁸⁵ idem, p. 84

¹⁸⁶ idem, p. 85

método propriamente dito, Bento Prado corrige-nos da ilusão segundo a qual a *intuição* apresentaria somente a origem e o desencadeamento das figuras do objeto, antecipando-se à própria manifestação do objeto: a intuição aqui

“se oferece à gênese efetiva do sentido e à transição de um extremo a outro. Mas esta não é somente uma gênese do conhecimento ou do ato intuitivo que percorre o horizonte interno do objeto: se fosse apenas isto, a idéia da *pensée en durée* seria uma banalidade. É o próprio objeto que é esta gênese, que é este constante ato de autoconstituição que jamais atinge a cristalização inerte do dado”¹⁸⁷ (“ver o objeto de dentro”)

Ao proporcionar a coincidência simpática entre artista e espectador, o *ritmo* assume o posto da significação privilegiada na genealogia do sentimento gracioso. Se, para Bergson, “todo sentimento tem caráter estético desde que sugerido e não causado”, é porque o ritmo fixa e delimita a *impressão* provocada pela criação artística. Como dispõe do artifício de escansão rítmica na organização da obra, o artista então “nos faz experimentar o que não sabe nos explicar”¹⁸⁸. Ora, sabemos qual o estatuto bergsoniano concedido à arte tanto na extensão da percepção da consciência, quanto na viabilidade expressiva do método intuitivo. O *ritmo*, constituindo o elemento-chave e a figura ulterior que reinterioriza todas as demais figuras na *impressão* do sentimento estético, conduziria a filosofia bergsoniana a identificar naturalmente na arte musical a imagística mais adequada da duração. Nossa próxima seção pretende avaliar o alcance da noção de tempo musical na filosofia bergsoniana para examinar finalmente a pertinência operatória da expressão “bergsonismo musical”, como fonte de esclarecimento filosófico para as especificidades da arte sonora.

¹⁸⁷ idem, p. 86

¹⁸⁸ *EDIC*, p. 12; p 13

Tempo musical em Bergson

A melodia como metáfora privilegiada da duração

O aporte do paradigma da criação artística para o núcleo do método responde às exigências fundamentais de reinstauração do saber metafísico. Bergson percebe no fazer artístico em geral a viabilidade de uma abordagem perceptiva da experiência que mais convém à especulação filosófica. Obviamente, de nada serviria este recurso ao modelo artístico, caso o filósofo (ou do artista) permanecesse na contemplação inefável da experiência. A realização da obra de arte concretiza, nesse sentido, o empenho de comunicar o objeto, que resulta do pensar *em* duração. Mas, se a obra de arte se transforma no expediente necessário para a ascese intuitiva, é preciso lembrar que essa obra, uma vez concluída, evoca aquilo que ela mesma *não* é, ou seja, seu processo de criação. O artista, ao exteriorizar sua intuição originária através de uma nova organização de imagens, através da *redis* posição criadora dos materiais dos quais resulta a totalidade da obra, comprova que o contato mais “desimpedido” com a duração real – contato ele mesmo inefável – não exclui o conhecimento alargado *no* tempo e desimpedido do pragmatismo que recobre a realidade. Isso porque, é preciso insistir, artista e obra priorizam a *impressão* de um novo sentimento por uma constelação movente de imagens, e não mais a tradução direta da realidade pela linguagem categorial. Somente a polissemia do objeto estético é capaz de mobilizar, portanto, o mesmo tipo de *impressão* desejado pelo método, cuja natureza foi demonstrada na genealogia do sentimento da graça.

Bergson não empreendeu de fato um estudo mais aprofundado sobre a arte; vimos na seção anterior algumas razões para essa ausência até certo ponto surpreendente. O bergsonismo não estabelece uma espécie de *paragone*, hierarquizando assim o sistema das artes. Contudo, tendo em vista a reformulação radical da concepção de tempo que orienta seu projeto e a relevância da estética para sua realização, podemos afirmar que a música adquire naturalmente um privilégio em relação às demais artes como a metáfora que mais se aproxima da experiência pura da duração. Como afirmamos na introdução, se todas as artes envolvem a fruição no tempo, na medida em que suas imagens redimensionam a experiência subjetiva tanto na produção quanto na recepção da obra, apenas o tempo musical estabelece a tensão permanente com a própria natureza da duração, pois afinal o tempo é a matéria elementar da arte sonora.

As metáforas sobre a continuidade da melodia, dispersas na obra de Bergson, confirmam o estatuto concedido à imagística musical. Na conhecida passagem em que a idéia de duração pura é enunciada pela primeira vez, o recurso à metáfora melódica é certamente revelador de seu projeto:

“A duração pura é a forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver, quando se abstém de estabelecer uma separação entre estado presente e estados anteriores. Ele não tem necessidade, para tanto, de se absorver inteiramente na sensação ou na idéia que passa, pois ao contrário, cessaria de durar. Também não tem necessidade de esquecer os estados anteriores: basta que, lembrando-se destes estados, ele não os justaponha ao estado atual como um ponto a outro ponto, mas os organize nele, como acontece quando lembramos das notas de uma melodia. Não poderíamos dizer que, se estas notas se sucedem, nós as percebemos umas dentro das outras, e que seu conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes, embora distintas, se penetram pelo próprio efeito de sua solidariedade? A prova disso é que se rompermos a métrica, insistindo mais sobre uma nota qualquer da melodia, não é tanto sua demora, enquanto demora, que nos faz perceber o erro, mas a mudança qualitativa provocada sobre o conjunto da frase musical. Podemos portanto conceber a sucessão sem a distinção, como uma penetração mútua, uma solidariedade, uma organização íntima de elementos da qual cada um, representativo do todo, apenas se distingue e se isola dele por meio de um pensamento capaz de abstrair.”¹⁸⁹

Notemos que a descrição da percepção melódica surge em sua argumentação após ter sido realizada a exposição do conceito misto de tempo homogêneo, marcado pela intervenção sub-reptícia de uma multiplicidade quantitativa sobre a duração. A experiência musical forneceria a prova irrefutável do desdobramento qualitativo da duração e da existência de uma sucessão de estados refratária à espacialização. O que interessa na metáfora da frase musical diz respeito portanto não apenas à simplicidade de uma *sucessão sem distinção*, mas sobretudo à estruturação que envolve uma *organização íntima de elementos*. O exemplo torna-se fundamental porque sabemos que ao distinguir, alterar e manipular *quantitativamente* o valor de um elemento do conjunto, reconhecemos de imediato o impacto *qualitativo* que esta alteração ocasiona na totalidade, facilitando nossa apreensão das duas ordens de multiplicidade em um

¹⁸⁹ EDIC, p. 74-5

“acontecimento” mínimo. Bergson não evoca, por exemplo, a imagem do rio heraclítico, do fluxo contínuo e perene, pois neste caso, além da referência visual e materialmente inerte da qual pretende se afastar – “nossa percepção está impregnada de imagens visuais” – não podemos, através destas imagens, admitir com facilidade o movimento de auto-estruturação dos elementos e a interpenetração de estados. De fato, a estruturação melódica conduz ao conhecimento simpático de nossa duração interior: “Podemos diminuir a duração de uma melodia sem alterá-la? A vida interior é esta melodia”¹⁹⁰; dito de outra maneira, “(nossa personalidade) é essa melodia contínua de nossa vida interior – melodia que se seguiu e se seguirá como indivisível”¹⁹¹. A singularidade do conjunto melódico, que exige a espera de seu desdobramento no tempo, inibindo sua antecipação racional, é o próprio signo da *diferença* vivida na interioridade; a exclusão da antecipação racional não significa contudo a exclusão de um certo regime de previsibilidade, condicionada por aquilo que Bergson designa de *tendência*¹⁹².

A imagem melódica serve também para comprovar a própria *substancialidade* da mudança, como se vê na seguinte passagem:

“Escutemos uma melodia, deixando-nos embalar por ela: não temos a nítida percepção de um movimento sem nada que muda? Esta mudança se basta, é a coisa mesma. E embora o tempo tenha passado, ele permanece indivisível. Se a melodia parasse antes, não seria a mesma massa sonora. Seria uma outra, igualmente indivisível (...)”¹⁹³

A melodia ainda explicita o modo pelo qual uma *impressão* por ela condicionada – a simples impressão de sucessão, por exemplo – opõe-se ao pensamento justaposto de simultaneidades, como se nota igualmente neste exemplo:

“Quando escutamos uma melodia, temos *a mais pura impressão de sucessão* que poderíamos ter, e no entanto é a continuidade da melodia e a impossibilidade de

¹⁹⁰ PM – *Introdução*, p. 106

¹⁹¹ PM – *A percepção da mudança*, p. 166

¹⁹² DSMR, p. 333: “tendência é o impulso de uma multiplicidade indistinta, que é apenas multiplicidade e indistinta se o consideramos retrospectivamente”

¹⁹³ PM – *A percepção da mudança*, p. 164

decompô-la que dão esta *impressão*. Se recortamos em notas distintas, misturamos imagens espaciais e impregnamos a sucessão de simultaneidades.”¹⁹⁴

De todas estas passagens, podemos finalmente extrair pelo menos duas observações importantes. Em primeiro lugar, ao integrar em uma síntese orgânica (através de um ato de consciência e acumulação na memória) a multiplicidade de seus elementos, ou seja, ao conciliar continuidade de fluxo e descontinuidade constitutiva das notas, qualidade e quantidade, a melodia simboliza uma unidade *internamente* diferenciada, talvez a mais simples, capaz de nos revelar com maior evidência e precisão a substancialidade da mudança pura e vivida - “esta mudança se basta, é a coisa mesma”, como o filósofo indica. Pois aqui, a “solidariedade entre as partes e o todo, a inter-relação das diferenças e a unidade modulada sugerem, da maneira mais próxima do que o homem é capaz, o tempo”¹⁹⁵.

A segunda observação refere-se à antinomia entre o fluxo ininterrupto e qualitativo da melodia e sua notação, espacialização que opera o “recorte em notas distintas”; antinomia que, de fato, encorajou as principais críticas à concepção musical de Bergson, e por extensão, ao fundamento que orienta sua visão estética. Boa parte dessas interpretações apoiam-se no conceito de *tempo musical*, de Henri Delacroix, aprofundado posteriormente por Brelet, Koechlin, Bachelard. Contudo, o ensaio de Gabriel Marcel, *Bergsonisme et Musique*, de 1925, já problematizava esta oposição entre *melodia vivida* e *melodia representada*, bem como a instauração de uma temporalidade alheia à duração:

“Seguir uma frase musical não é apenas ir imperceptivelmente de nota a nota; é também dominar esta passagem. Ora, mas este ato de dominação, cujo fluxo torna-se consciência do fluxo, não envolve uma representação, uma figuração – não-espacial – do devir? (...) À medida que passo de nota em nota, um certo conjunto assume um contorno, uma forma que certamente não pode ser reduzida a uma sucessão de estados orgânicos (...) É da essência desta forma revelar-se talvez apenas na duração, mas também transcender o modo puramente temporal em que aparece”¹⁹⁶

¹⁹⁴ PM – *A percepção da mudança*, p. 166 (grifo meu)

¹⁹⁵ Leopoldo e Silva, *Bergson e Jankélévitch* in *Estudos Avançados* n° 10, p. 343

¹⁹⁶ Marcel, *Bergsonism and Music*, p. 146

Sem a intervenção de uma “figura não-espacial”, como sustenta Marcel, o reconhecimento melódico torna-se impossível. Henri Delacroix vai além e contesta a própria fluidez “pura” sugerida na metáfora bergsoniana:

“O tempo musical não é nem homogêneo, nem a pura interpenetração, nem a pura fusão da duração bergsoniana (...) a melodia é distinção e ordem, assim como penetração e continuidade. Tomada como fluidez pura, a melodia desapareceria”¹⁹⁷

Aprofundando esta noção de Delacroix, Gisèle Brelet insiste por sua vez na presença de uma série de ordenações na sucessão melódica, não apenas a ordem dinâmica do ritmo, mas a ordem pré-estabelecida de uma escala, por exemplo, o que impede a aproximação do tempo musical, como fluxo, à duração concreta¹⁹⁸. Para Brelet, a distinta percepção de múltiplas ordenações engendra necessariamente uma representação virtual que violentaria a idéia musical de duração pura. Assim, deve-se excluir da experiência musical a “passividade” implícita na descrição bergsoniana:

“Ouvir música não é coincidir no imediato com ela, mas é viver à margem e distante do dado sonoro, é um lembrar-se, um aguardar e esperar, é querer interromper o instante precioso em que um belo tema se anuncia e desejar seu retorno quando termina (...) A teoria da duração imediata não apenas destrói nossa consciência da música, mas a própria obra musical”¹⁹⁹

Susanne Langer, partindo, por um lado, das observações de Marcel e, por outro, da taxonomia de Koechlin que enumera as quatro modalidades temporais no decurso musical (*duração pura*, *tempo psicológico*, *tempo medido*, *tempo musical*), também assevera a fragilidade da metáfora bergsoniana, valendo-se, para tanto, de um preconceito frequentemente atribuído à duração bergsoniana²⁰⁰:

“Bergson efetivamente reconheceu um relacionamento íntimo entre o tempo musical e a duração pura, mas seu ideal de pensamento sem símbolos não lhe permitiu explorar o poder da imagem dinâmica. O desejo de excluir toda estrutura espacial levou-

¹⁹⁷ Delacroix, citado por Dresden, *Le Temps Musical*, p. 69

¹⁹⁸ Brelet, *Le Temps Musical*, p. 48

¹⁹⁹ Brelet, op. cit., p. 51-2

²⁰⁰ Sobre tal preconceito, cf. nota 160 acima

o a negar, para sua ‘duração concreta’, qualquer estrutura; quando ele mesmo emprega o símile do tempo musical, trata este último como um fluxo completamente informe, ‘os sucessivos tons de uma melodia pela qual nos deixamos embalar’²⁰¹

Já tratamos anteriormente do risco de caricatura presente nas definições do bergsonismo como “pensamento sem símbolos”. É preciso reiterar que o texto bergsoniano não admite, em nenhuma de suas passagens, a interpretação da metáfora melódica como sendo o próprio tempo musical concreto, ainda que se queira preservar a noção criada por Delacroix. O que parece ter animado críticas à metáfora bergsoniana dessa natureza é a assimilação, a nosso ver indevida, do *conteúdo* específico da metáfora como fator essencial de produção da melodia, ou seja, uma assimilação da metáfora dissociada de seu próprio valor como metáfora, cujo propósito é antes oferecer a *impressão* do que a *expressão* direta de uma realidade. A duração pura *não* é o tempo musical, na medida em que o tempo musical também é uma construção simbólica. Na verdade, a melodia não poderia nem mesmo ser considerada uma “forma da duração”, pois embora seu material seja o próprio devir, trata-se ainda de uma mediação formal da duração. Como observa Leopoldo e Silva,

“(a música) nos introduz numa metáfora da temporalidade contínua, fazendo com que tenhamos acesso a algo diferente do tempo espacializado, com o qual nos relacionamos habitualmente [...] é uma expressão tensa da temporalidade, pois nela o signo está carregado de duração e a composição simbólica utiliza o próprio tempo como fundo expressivo”²⁰²

Lembremos que a experiência concreta da percepção melódica sempre nos concede um *misto*, no qual intervêm dois tipos de multiplicidade. O esforço de Bergson para realizar metodologicamente a depuração deste misto inscrito no exemplo melódico parte, com efeito, do reconhecimento inicial de uma contraposição entre fluxo e notação (ou qualquer outra formalização), mas, relativizando provisoriamente este aspecto da notação, colocando-o entre parênteses por assim dizer, exorta nossa consciência à percepção do fluxo interno e vivido da duração. Também nesse caso, assistimos à estratégia disjuntiva da intuição. A metáfora torna-se aqui privilegiada pois revela o

²⁰¹ Langer, *A imagem de tempo* in *Sentimento e Forma*, p. 123

²⁰² Leopoldo e Silva, p. 312

misto de uma formalização da temporalidade associado a seu escoamento interno. No limite da depuração dessa experiência mista, que está presente na melodia, seria preciso abandonar não apenas a notação, mas todas as qualidades distintivas do som a fim de perceber a transição pura para a qual Bergson deseja chamar nossa atenção. O filósofo evidencia, na passagem a seguir (raramente citada pelos autores acima), justamente a inflexão essencial que pretende dar com esta metáfora:

“Uma melodia que ouvimos de olhos fechados, pensando somente nela, está muito próxima de coincidir com este tempo que é a fluidez mesma de nossa vida interior; *mas ela tem ainda muitas qualidades, muita determinação, e seria preciso apagar inicialmente a diferença entre os sons, depois abolir os caracteres distintivos do próprio som, reter apenas a continuação do que precede naquilo que segue e [reter] a transição ininterrupta, multiplicidade sem divisibilidade e sucessão sem separação*, para reencontrar enfim o tempo fundamental. Esta é a duração imediatamente percebida, sem a qual não teríamos nenhuma idéia do tempo”²⁰³

Outro aspecto que ainda subsiste na crítica à organização melódica bergsoniana é o preconceito de irracionalidade nesta “passividade”, neste “deixar-se viver”, vinculado ao processo de coincidência simpática com o fluxo da duração. De fato, algumas passagens do texto bergsoniano, tomadas isoladamente, dão margem para interpretações de um certo relaxamento irrefletido, de um *embalar* ou *adormecer*. Bergson fala dos “movimentos regulares do ritmo, pelo qual nossa alma, embalada e adormecida, se esquece como em um sonho”, da organização de “notas sucessivas de uma melodia pela qual nos deixamos embalar”, ou ainda da escuta de “uma melodia, deixando-nos embalar por ela”²⁰⁴. No entanto, o lugar semântico desta passividade e deste “adormecer” nos remete à própria idéia bergsoniana de consciência, e é no interior dela que deveríamos compreender o termo. Ora, a apreensão do efeito sensível da duração exige, sem dúvida, a suspensão da atividade *espacializante* da inteligência; todavia, isto não significa a suspensão de *toda e qualquer atividade*, pelo simples fato de que a consciência é sempre a *atividade* que retém, conserva e organiza a própria sucessão temporal. Ou seja, se a atividade da consciência não é a constatação irrefletida do dado imediato, é porque essa mesma atividade sofre a coerção permanente do dado

²⁰³ DS, p. 41 (grifos meus)

²⁰⁴ Respectivamente EDIC, p. 11, p. 77 e PM – *A percepção da mudança*, p. 164

imediatos, de modo que toda constatação do dado nunca está dissociada de seu conteúdo. Worms ressalta a diferença radical desta construção ativa da consciência (em contraposição ao pensamento espacializante) que se projeta no exemplo da estruturação melódica:

“O organismo e a melodia não podem se fazer *por si sós*, precisamente porque se fazem no tempo, são estruturação e sucessão e não estrutura ou forma previamente existente. Mas eles também não são construções abstratas da minha consciência refletida (ou de um pensamento exterior a seu conteúdo), porque *impõe* seu efeito diretamente como seu conteúdo, como um sentido imanente ou uma unidade indivisível”²⁰⁵

Aqui, o ato consciente, anterior a qualquer estruturação representacional da inteligência, é esta mesma constatação *refletida* do desdobramento melódico que se dá no tempo, na retenção da sucessão pela memória e pelo jogo de protensão nela suscitada; a coincidência simpática ocorre, afinal, quando esta melodia deixa de ser *espetáculo* para a consciência e passa a constituir a *experiência interna* desta consciência. Trata-se portanto de um tipo de constatação ativa no qual as notas se organizam intimamente, formando não uma justaposição virtual (atividade posterior do entendimento que as distingue e torna realizável sua notação), nem uma “figura não espacial”, como quer Marcel, mas antes uma *qualidade* singular, uma temporalidade orgânica e irreversível da qual toda tentativa de decomposição ou de figuração esteriliza seu aspecto qualitativo. É esta anterioridade ontológica da mudança e da multiplicidade qualitativa da duração que caracteriza enfim o verdadeiro esteio da filosofia bergsoniana:

“existe melodia ou organização precisamente porque a multiplicidade não numérica supõe um ato bastante preciso da consciência, anterior logicamente a todo desígnio, intencionalidade ou representação! A percepção distinta da melodia como conjunto de elementos, ou ainda de toda forma como contorno espacial, se realizará portanto não apenas sobre o horizonte vazio do espaço, mas sobre o fundo real deste ato qualitativo, organização da melodia no tempo, ou percepção do movimento real na matéria. *A percepção de uma forma supõe inicialmente o ato de sua formação, e eles mesmo são logicamente incompatíveis!*”²⁰⁶

²⁰⁵ Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, p. 63

²⁰⁶ Worms, *idem*, p. 66

Percepção e ato ligam-se na consciência. Assim, este “deixar-se viver”, esta passividade implícita deve ser reavaliada no contexto bergsoniano como o desprendimento *voluntário* do espírito em relação à sua propensão natural de intelectualização da experiência, como o *ato* intencional contra a tendência de sobreposição representacional ao estofo real da duração; isto significa que a *passividade* em questão deve, por mais que aí incida logicamente um paradoxo, ser considerada *atividade* consciente. Evita-se aqui a concepção romântica do artista que adere à profusão irrefletida do eu; para Bergson, não há passividade nem diminuição da atividade consciente na intuição.

Em *Duração e Simultaneidade*, o filósofo também recorre ao exemplo melódico para esclarecer a superação da dicotomia clássica entre continuidade e descontinuidade:

“Escute uma melodia, pensando apenas nela, sem justapor mais sobre o papel ou sobre um teclado imaginários as notas que você conservava uma para outra, que até então aceitavam aparecer como simultâneas no espaço e renunciavam a sua continuidade no tempo para se congelar no espaço. Você a encontrará (esta melodia ou pedaço da melodia) indivisa e indivisível. Nossa duração interior, considerada do primeiro ao último momento da nossa vida consciente, é algo como esta melodia”²⁰⁷

A descrição da relação entre notação (sempre retrospectiva, como espacialidade na partitura) e fluxo melódico participa da depuração dos mistos da experiência e viabiliza a superação das dicotomias clássicas. O reconhecimento da anterioridade da melodia sobre a notação confirma o exame bergsoniano dos estados de consciência que refuta o associacionismo (“...indivisa e indivisível. Nossa duração ... é algo como esta melodia”).

Entre os objetivos do uso metafórico da melodia no interior do método, podemos então destacar: a relação entre qualidade e quantidade, ou entre os dois tipos de multiplicidade entrevistados no *Ensaio*; a substancialidade e a indivisibilidade da mudança (a mudança não necessita de “suporte”, bastando-se a si mesma; o movimento não implica a existência de um móvel); o conhecimento íntimo e desimpedido da duração interior, na medida em que a melodia constitui a impressão pura e indivisível de uma sucessão de elementos que se interpenetram. A prevalência da imagística melódica em

²⁰⁷ DS, p. 47 (p. 38 ed. pdf)

momentos cruciais da exposição bergsoniana do método levou Dresden a declarar que a música é a arte mais estimada a Bergson. Porém, apesar do valor da metáfora melódica para o método e também da noção de tempo musical correspondente, a melodia não deve ser entendida como o índice da duração pura. Vimos que mesmo o tempo musical, por ser construção simbólica, refere-se ainda a um misto da experiência. A música ainda é expressão (e, como tal, ainda é mediação), embora seja a expressão que afinal mais se aproxima do verdadeiro esforço intuitivo de apreensão qualitativa da duração.

Nos capítulos seguintes, apresentaremos as principais características do projeto musical de Debussy a fim de compreendermos o modo pelo qual esse projeto poderia eventualmente nos revelar, em seus planos formais e históricos de composição, um propósito semelhante ao *pensar em duração* bergsoniano.

Capítulo 3

“Uma sucessão de imobilidades não faz um movimento”

Jankélevitch, *Debussy et le Mystère*

Esgotamento da tonalidade no final do século 19

Introdução

Em função do desenvolvimento histórico do material musical, o esgotamento das possibilidades formais da tonalidade acontece na segunda metade do século 19. A progressiva desagregação do material acarretou o questionamento do sistema até então concebido como “segunda natureza” do universo da organização sonora, como linguagem absoluta a todo evento musical. Sua invariância funcional – baseada na estereotipia dos intervalos, no uso predominante de escalas diatônicas (escalas maior/menor proveniente do modo de dó), na antecipação de estruturas reconhecíveis pelo ouvinte como o esquema antecedente-conseqüente, nos desenvolvimentos temáticos, nas progressões determinadas de acordes, nas modulações etc – assegurava a pretensão idealista de constituição de uma gramática musical de sentimentos gerais, endossada sobretudo pela geração romântica. Apesar do surgimento de acordes que suspendiam temporariamente a sensação de tonalidade (como os acordes de sexta napolitana e sexta francesa), a premissa da cadência perfeita (o movimento conclusivo entre dominante-tônica na tonalidade) sempre esteve no horizonte dos procedimentos composicionais da música ocidental, pelo menos desde o século 16.

Levando ao extremo essa pretensão gramatical de mimetizar afetos, o projeto wagneriano buscou, com efeito, ampliar a semanticidade de suas figuras sonoras, promovendo o estreitamento entre conteúdo musical e representação de idéias/sentimentos por meio dos *leitmotiven* – motivos melódicos, harmônicos ou rítmicos que musicalmente individualizavam idéias e sentimentos (aplicáveis não apenas a entidades abstratas, como o Destino ou a Vingança, mas também a personagens concretos, como a família Nibelungo). Expressão máxima do romantismo alemão, Wagner desejava, pela técnica destinada à construção da obra de arte total

(*Gesamtkunstwerk*), a união absoluta da música com a linguagem poética e teatral, a fim de produzir novos modelos de expressividade. Paradoxalmente, prenunciava também a dissolução de elementos tradicionais da sintaxe tonal. Com Wagner, a idéia de tonalidade fixa se desvanecia, à medida que a aplicação de recursos composicionais como o *cromatismo* e a *melodia infinita* instituía um regime musical quase amorfo de modulação perpétua, cuja intenção seria tanto exteriorizar a instabilidade dramática no transcurso musical quanto escapar do curso inexorável do tempo. Wagner acabava por fornecer, com isso, a exaltação suprema e idealizada do material tonal, mas também os indícios concretos de seu esgotamento.

Cabe ressaltar a importância do crítico Edward Hanslick nesse contexto. Contra a tendência musical de ascese emotiva que o wagnerismo coroava, Hanslick sustentava, em 1854, a idéia uma estética musical autônoma e abstrata que recusava todo vínculo entre conteúdo musical e representação de sentimentos. Ao contrário do que afirmava a doutrina wagneriana, o único conteúdo que a música pode veicular, segundo Hanslick, são idéias musicais, cujos objetos nada mais são do que *formas sonoras em movimento*²⁰⁸. A única analogia que a música oferece diretamente com a representação do sentimento é o movimento, seu aspecto dinâmico. Toda representação afetiva é introduzida pelo sujeito senciente, que reveste o fato musical de uma percepção e de um significado historicamente condicionados. Ou seja, a música em si não expressa sentimentos, já que a própria organização sonora, como linguagem indeterminada, não reproduz conceitos extramusicais, muito menos juízos ou sentimentos. Hanslick questionava, por exemplo, qual o sentimento específico, assinalado por um tema qualquer de uma sinfonia de Mozart ou Haydn; respostas como “amor”, “nostalgia”, “recolhimento” são igualmente aceitáveis e refutáveis, o que basta para demonstrar a indeterminação do fenômeno musical e a arbitrariedade de toda gramática idealista²⁰⁹. A tese de Hanslick desejava setorizar o campo cognitivo da teoria musical: por um lado, há a *compreensão subjetiva* da música (carregada de historicidade), cujo domínio seria mais adequado à história da arte; por outro, o *juízo estético objetivo* (atemporal), que não se limita a estilos ou gêneros e tenta desvelar aquilo que agrada na obra e o porquê.

²⁰⁸ Hanslick, *Do Belo Musical*, p. 42

²⁰⁹ Grosso modo, a inversão de Hanslick em relação ao *fenômeno* musical consiste em um procedimento semelhante à “revolução copernicana” operada pela crítica kantiana da razão: esta afirma que são as categorias prévias do entendimento que determinam os objetos da experiência (fenômenos) e não o contrário. Com a evidente ressalva de que, na música, o sujeito desfruta de maior liberdade para determinar o significado do objeto, a pertinência da comparação se confirmaria no amplo espectro histórico da música, independente dos sistemas de codificação (modal, tonal, serial, etc.).

Para Hanslick, apenas o modo de audição *contemplativo* (por oposição ao *patológico*) permitiria a percepção do *belo musical incondicionado* e a formulação consciente do juízo estético objetivo, sem recorrer portanto à sublimação sentimental ou às contextualizações de caráter histórico e sem ceder a analogias com a linguagem ou com a matemática²¹⁰.

Embora tal distinção – que declara o belo musical como independente de seu eixo *histórico-artístico* – seja de certo modo inaceitável sob a perspectiva materialista (da qual partilha, por exemplo, a filosofia da música adorniana), é inegável a importância de Hanslick nas discussões posteriores sobre a forma musical; discussões que se acentuariam décadas mais tarde com o desgaste das formas da tonalidade. Entre as principais contribuições de Hanslick, cuja validade ainda orienta boa parte da crítica musical contemporânea, podemos citar: 1) a exigência de uma *estética especial* para a música, cujos objetos devem ser compreendidos a partir de parâmetros adequados ao desdobramento no tempo; 2) o reconhecimento de uma racionalidade subjacente ao fato musical, recusando a projeção idealista que identificava na música a expressão inefável do “sublime”; 3) a exclusão da música vocal ou programática para determinação da especificidade da arte sonora; 4) indeterminação e desnaturalização do material – não há *belo natural* na música, pois melodia e harmonia são produtos exclusivos do espírito humano; 5) distinção dos modos de audição (contemplativo, racional, por oposição ao patológico); 6) reciprocidade entre as categorias de *forma* e *conteúdo* (“toda tentativa de separar forma e conteúdo de um tema leva a uma contradição ou à arbitrariedade”). De fato, Hanslick antecipa neste último aspecto um dos problemas cruciais da estética musical do início do século 20 e que diz respeito à natureza da *forma musical*.

O problema da forma (segundo Hodier e Ligeti)

É preciso desde já reconhecer que não encontramos na musicologia uma definição satisfatória, inequívoca, de *forma musical*. Em *As Formas da Música*, por exemplo, André Hodier oferece uma tipologia segundo a qual a noção de *forma* englobaria os termos *gênero*, *estilo* e *estrutura*. Se a *estrutura* é a disposição interna de diversas partes de uma peça visando à constituição de sua totalidade, então a *forma* seria precisamente a totalidade em sua unidade indivisível. Uma ópera de Haendel e a ópera

²¹⁰ Hanslick, *Do Belo Musical*, cap. V. Percebemos igualmente, na definição de belo musical, a influência da teoria kantiana.

de Debussy possuiriam diferenças de *estrutura* (a primeira está dividida em números – árias, recitativos, duetos etc – enquanto a segunda apresenta um desenvolvimento contínuo) mas poucas diferenças de *forma* (nos dois casos, a intenção de sua totalidade – exprimir ação dramática – é praticamente a mesma). Por outro lado, um concerto e uma sonata de Beethoven possuem *estruturas* semelhantes, mas *formas* distintas, na medida em que seus propósitos, sua intenção, sua orquestração, divergem. A ideia de forma está ligada portanto ao destino e à necessidade da obra; a técnica e a implementação estrutural da obra vêm a seguir no processo de composição. Hodier lembra que, para alguns polifonistas da Idade Média, a composição de um cânone a doze ou dezesseis vozes apresentava um fim em si mesmo: o formalismo extremo de sua intenção formal sinalizava a ausência de compromisso com a própria dimensão sensível do som. Em resumo, para Hodier, a *forma seria a maneira pela qual uma obra se esforça por alcançar sua unidade*: uma unidade internamente diferenciada capaz de articular um discurso coerente, que por sua vez coordenaria a *criação de situações*. Quanto maior a diversidade criativa, mais rica seria a forma²¹¹.

Já em *A Forma na Música Nova*, de Gyorgy Ligeti, constatamos a fragilidade dessa definição. Para Ligeti, a forma musical não é apenas a relação das partes com o todo, nem mesmo sua unidade fundamental. Embora a definição proposta por Hodier se aplique geralmente à macroestrutura, aos *esquemas formais* consolidados pela tradição, como fuga, rondó, suíte, sonata etc, seu conceito diz respeito na verdade às particularidades relacionadas à *função* interna de cada parte do discurso musical. Ou seja, as partes não são apenas componentes que se reportam ao todo, mas estabelecem uma rede de relações internas que dá sentido ao discurso musical, cumprindo nele uma *função vetorial* específica. A transição para a reexposição temática em uma sonata clássica, por exemplo, adquire um comportamento musical próprio e uma significação única que não é identificada apenas pela sua posição na estrutura.

Se a noção mais ampla de forma oferece uma analogia imediata com o espaço, revela-se aí a antinomia essencial de forma musical que constrange a musicologia a fornecer uma definição inequívoca. Ao contrário da noção de forma em domínios estéticos diretamente relacionados com o espaço, a forma musical envolve a abstração espacializada, a transformação por visão retrospectiva de conjunto, do desenvolvimento

²¹¹ Hodier, *As formas da música*, pp. 11-19

temporal da música²¹². Sabemos que o processo de racionalização na história da música induziu à “territorialização do som” e consequentemente à eliminação de algumas qualidades sonoras. Na teoria musical, fundamentam-se *relações espaciais* imaginárias, desde o nível associativo mais imediato – quando falamos, por exemplo, de *altura* dos sons, de *intensidade* (entendida como distância/proximidade do campo sonoro), de *coloração* timbrística etc – até o nível mais abstrato – quando falamos de *espaço harmônico*, *espaço acústico* ou da própria síntese de todo desenvolvimento musical como *arquitetura sonora*.

Para Ligeti, os aspectos que definem a forma na tradição musical (entendida como o percurso histórico que se encerra no fim das possibilidades formais da tonalidade, no fim da “autoridade de lei” do pensamento diatônico) podem ser assim resumidos: relação das partes entre si e com o todo; analogia imediata com o espaço; núcleo histórico de significação²¹³. Na tonalidade, com efeito, as estruturas estão dadas previamente à sua execução por um campo anterior de significação. A previsibilidade da recorrência temática, das articulações cadenciais, das expectativas de resolução de dissonâncias, garantem o reconhecimento de sua continuidade discursiva. O princípio básico de polarização da tônica constitui integralmente seu jogo de hierarquia funcional (tônica, dominante, sub-dominante). Eventuais “surpresas”, que se apresentam como pontos de divergência em relação à tradição, ocorrem precisamente em comparação a esquemas anteriores, mas a rigor não excedem os limites da forma.

Pierre Boulez afirma, nesse sentido, que “a mobilidade é inerente à forma, mas a forma *ela mesma* não é móvel”²¹⁴, pois resulta da espacialização retrospectiva do processo temporal. Apesar disso, os esquemas formais evoluem historicamente. A própria história da *forma sonata* nos indica tal evolução: sabemos que o romantismo apropriou-se das convenções da sonata criada durante o classicismo, mas atribui a ela um novo quadro de significação²¹⁵. Para Boulez, a sintaxe particular de uma obra, ao incorporar todas as transformações históricas de significado, indica o espaço virtual de significação da forma. A singularidade e a originalidade de uma obra, afinal, só são reconhecíveis mediante a avaliação de pontos comuns e de pontos divergentes em

²¹² Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 149

²¹³ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 152

²¹⁴ Boulez, *A Música Hoje 2*, p. 161

²¹⁵ Ver, nesse sentido, o trabalho de Charles Rosen, *Sonata Forms*. Rosen considera a sonata mais um estilo, variável de obra para obra, do que uma forma; no entanto, esse estilo procura preservar em todas as suas instâncias o esquema triádico e simétrico ABA’ e a modulação, o que para a finalidade do nosso trabalho, pode ser entendido com o que chamamos de *esquema formal*.

relação a esse espaço virtual de significação. O sentido total de forma musical, que está presente na configuração de uma obra particular, resulta portanto do encadeamento histórico integral de suas significações.

Na tonalidade, há com efeito a ordenação *a priori* dos elementos. Boulez chama esta ordenação de “ângulo de audição” *a priori*, marcado pela recorrência de temas e figuras sonoras historicamente constituídas, ou seja, de sonoridades que pertencem a um “fundo musical comum da sociedade”²¹⁶. De todo modo, a forma, ainda que suscetível a modificações históricas (como demonstra a história da forma sonata), assume um caráter quase arquetípico na tonalidade e condiciona a experiência do ouvinte a uma sintaxe previamente estabelecida (ou seja, a um modo peculiar de articulação das partes entre si).

Debussy e a recepção do wagnerismo na França

Carl Dahlhaus explica de que maneira a urgência pela renovação formal na música no final do século 19 indicava o declínio de um certo padrão de racionalidade musical, para além de suas exigências auto-reflexivas. Essa urgência inspirava a busca de alternativas em relação “à sintaxe precedente, definida pelo equilíbrio clássico de antecedentes-consequentes, na qual a qualidade e a idiossincrasia das partes individuais estavam subordinadas ao efeito de equilíbrio e proporção do todo. A antiga linguagem ‘esquemática’ ou ‘arquitetural’, derivada do pensamento iluminista (...) exigiu modificações quando o racionalismo começou a declinar. Wagner, em particular, viu nesta rigidez sintática do racionalismo a falsa expressão da música, a limitação racional do irracional, e pensava em um novo princípio estético no qual toda parte ou detalhe deveria ser uma idéia original ou consequência desta”²¹⁷. De fato, Wagner recusava o esquema clássico da divisão formal entre arias, recitativos, duos, etc, para concentrar-se no desenvolvimento assimétrico e extenuante de uma idéia original.

Grosso modo, o problema da forma no final do século 19, anunciado pela estética wagneriana, simbolizaria a *crise geral da tonalidade*. Podemos considerar a obra de Debussy como instauradora de uma nova atitude em relação à forma musical, tanto no sentido da micro-estrutura quanto no sentido dos esquemas formais

²¹⁶ Boulez, *A Música Hoje* 2, p. 100-101

²¹⁷ Dahlhaus, citado por Hepokoski, p. 51

arquetípicos²¹⁸. A fim de avaliarmos a sua atitude composicional de Debussy em relação ao esgotamento da forma, torna-se necessário avaliarmos portanto a recepção da herança wagneriana pelo compositor.

O movimento simbolista, ao tomar a música como a arte que governaria o imaginário das demais, certamente não foi indiferente à estética wagneriana. Se a máxima de Verlaine – “*de la musique avant toute chose*” – deveria orientar a produção estética a partir de então, é porque o simbolismo encontrou no culto à síntese realizada pela ópera wagneriana uma de suas fontes mais profícuas de inspiração. Para Martin Jay, essa devoção dos simbolistas começa com a defesa de *Tannhäuser*, feita por Baudelaire em 1861, e culmina com criação da *Revue wagnérienne*²¹⁹. Edouard Dujardin, editor da publicação, não hesitava em declarar que a verdadeira inspiração do movimento simbolista era a filosofia e a concepção de arte provenientes de Wagner: “a música ganhou a estima da elite intelectual francesa (...) e quase todos (pintores e literatos) eram admiradores passionais de Wagner”²²⁰. O que parecia atrair os poetas simbolistas para o projeto wagneriano era a fusão entre palavras e sons, capaz de evocar “os mistérios da existência” e os efeitos sugestivos sobre a sensibilidade; na musicalização da poesia, estava em jogo a mesma busca da síntese dramática operada pela teoria da *Gesamtkunstwerk*. Convém enfatizar aquilo que precisamente despertava o interesse dos simbolistas: “os artistas estavam mais preocupados com a *teoria estética wagneriana* do que propriamente com sua música, da qual ouviam somente fragmentos nas salas de concerto e algumas descrições daqueles que realizavam a peregrinação a Bayreuth”²²¹. Mesmo a *Revue wagnérienne* continha mais testemunhos de reverência teórica do que análises da obra do compositor alemão. De todo modo, a presença marcante de Wagner no cenário cultural francês suscitou a reação da *Société Nationale de Musique*, dirigida por Saint-Saëns, Gounod e Massenet. A *Société* procurava encaminhar o trabalho de novos compositores no sentido da recusa sistemática às

²¹⁸ Griffiths enumera os três compositores que forneceram o paradigma musical da modernidade: “É claro que somente em análise superficial se poderia separar os elementos harmônicos, rítmicos e formais – intervalos, tempo e estrutura – de uma peça musical: eles são interdependentes, e inevitavelmente Schoenberg, Stravinsky e Debussy inovaram em cada uma dessas frentes. Foram todavia a *harmonia* de Schoenberg, o *ritmo* de Stravinsky e a *forma* de Debussy que maior interesse despertaram e mais importância tiveram para os compositores no decorrer do século” (Griffiths, *A Música Moderna*, p. 38) [grifo meu]

²¹⁹ Jay, *Downcast Eyes*, p. 176. Neste livro, Martin Jay também desenvolve uma longa argumentação sobre a crítica bergsoniana à “tradição ocularcêntrica” ou “cinematográfica” do pensamento ocidental, apontando as estreitas relações desta crítica com a estética simbolista.

²²⁰ Jarocinski, p. 71

²²¹ Jarocinski, p. 72

preceptivas wagnerianas. Tal reação alinhava-se, com efeito, à onda nacionalista e ao anti-germanismo decorrente da derrota francesa na guerra franco-prussiana. No entanto, o recuo proposto pela *Société* caracterizava-se por repetições estilísticas no plano rítmico, por convenções sintáticas que persistiam na ênfase melódica de periodicidade bem definida e por idéias igualmente estéreis no plano harmônico; ou seja, não iam além do academicismo retrógrado, que de fato não estimulava a criação de compositores preocupados com a superação dos recursos expressivos da tonalidade. Estes compositores pareciam mais interessados nos caminhos abertos pela escola de César Franck, que musicalmente sustentava o culto ao wagnerismo na França, do que propriamente na reação da *Société*.

Debussy aderiu inicialmente às premissas do wagnerismo pela escola de Franck. Leitor assíduo da *Revue wagnérienne*, realizou a peregrinação a Bayreuth, e sua compulsiva admiração de juventude está registrada neste pequeno trecho de *Monsieur Croche*:

“Eu poderia falar sobre *Parsifal* por muito tempo (...) graças à lembrança que tenho da minha viagem à Bayreuth em 1889... 1889! Época agradável em que eu era alucinadamente wagneriano. Por que não sou mais?... Desculpem-me, isso já é uma outra história”²²²

Um resumo dessa “outra história” estaria no texto preparado para o *Opera Comique*, em 1902, no qual o compositor explica de que maneira seu entusiasmo inicial cedeu a um profundo questionamento sobre os maneirismos que influenciaram boa parte da geração de compositores de sua época:

“após alguns anos de peregrinação a Bayreuth, comecei a duvidar da fórmula wagneriana: ou melhor, parecia que ela funcionava exclusivamente para o gênio de Wagner, que foi um grande colecionador de fórmulas. Ele conseguiu reunir todas as fórmulas em uma só, dando a impressão de que se tratava de uma fórmula pessoal, porque afinal se conhecia muito pouco de música. Mas não devemos negar seu gênio. Podemos dizer que ele colocou o ponto final à música de seu tempo, mais ou menos como Victor Hugo sintetizou toda a poesia anterior. Era necessário portanto tentar

²²² Debussy, *Monsieur Croche*, p. 144

compor *após* Wagner e não *a partir de* Wagner [*après* Wagner et non pas *d'après* Wagner]”²²³

O que, no interior da “coleção de fórmulas” wagnerianas, teria interessado Debussy? Podemos afirmar que, diante da relativa estagnação formal da música francesa, procedimentos como a construção aperiódica do fraseado, a autonomia da organização motívica e a liberdade harmônica derivada do cromatismo certamente lhe pareceram revolucionários. Mas talvez o aspecto mais relevante para Debussy era a possibilidade de suspender o caráter funcional da tonalidade, de questionar a harmonia diatônica como modelo fundamental de organização musical. Pois, embora o drama wagneriano não tenha necessariamente perdido o “sentimento tonal”, a idéia de tonalidade principal se desvanecia. Ampliando a compreensão da tonalidade como princípio estrutural, Wagner tornava explícita a própria desagregação do sistema tonal e indicava assim o surgimento de um novo campo de construções sonoras.

Mesmo que a recepção da estética de Wagner por Debussy tenha se transformado posteriormente em objeto de forte controvérsia – na relação de amor e ódio, o que era inicialmente considerado um caminho é visto como um enorme obstáculo²²⁴ – sua influência não pode ser minimizada. Alguns comentadores chegam a localizar o estilo wagneriano na linguagem de Debussy mesmo nas obras de maturidade²²⁵. Contudo, apesar da radicalidade do wagnerismo, Debussy esteve conscientemente empenhado em delimitar sua influência. Era necessário, afinal, compor *após* Wagner e principalmente *apesar* dele. É nesse sentido que a conhecida *boutade* de *Monsieur Croche* – “Wagner foi um belo crepúsculo que muitos imaginaram ser uma alvorada”²²⁶ – pretendia relativizar os aportes que a estética wagneriana trazia para sua própria concepção musical.

Após do crepúsculo

²²³ Debussy, *Monsieur Croche*, p. 63

²²⁴ Cf. Jarocinski, p. 100, declarações de Debussy como “Wagner nunca serviu à causa da música; nem mesmo da Alemanha (...) Devemos admitir que nada foi mais melancólico do que aquela escola wagneriana para a qual o gênio francês foi arrastado”

²²⁵ Por exemplo, Holloway, em *Debussy e Wagner*, observa semelhanças no conteúdo poético e na técnica da citação/alusão; Carolyn Abbate analisa o espírito wagneriano das melodias em recitativo de *Pelléas*; Laurence Berman fala sobre a consistência de fluxo e o princípio formal de Debussy, que permanecem “genuinamente wagneriano” [Cf. Code, p.506-7]

²²⁶ Debussy, *Monsieur Croche*, p. 67

Mesmo que optemos por não endossar integralmente a divisão da música moderna em dois eixos programáticos mutuamente exclusivos de composição (a exemplo da distinção proposta por Adorno em *Filosofia da Nova Música* entre progresso técnico em Schoenberg e restauração primitivista em Stravinsky), parece-nos evidente que a crise deflagrada pelo abandono das premissas da tonalidade clássica forneceu duas grandes vias para o desenvolvimento ulterior da música na virada do século 19 para o 20, duas vanguardas paralelas.

Tratava-se, por um lado, de compor *após* Wagner, ou seja, mantendo-se fiel à tradição austro-germânica de desenvolvimento no âmbito da harmonia e de sua progressiva racionalização. Continuar o caminho de Wagner no sentido de um aumento de complexidade do contraponto cromático seria a trajetória natural dessa tradição. Se a obra wagneriana questionou a normatividade da harmonia funcional, nem por isso perdeu o vínculo com o sistema tonal, já que seus expedientes dramáticos ainda recorriam à condução de vozes do contraponto clássico, às regras fundamentais de contigüidade, de movimento direcionado, de relações harmônicas estritas. Seu jogo perpétuo de modulações, no entanto, comprometendo internamente o sistema diatônico (sistema preponderante na música pelo menos desde o século 17), deixava entrever o uso ampliado do princípio estrutural da tonalidade. É assim que, nas obras de Schoenberg, o uso deste princípio teria viabilizado a própria escrita atonal. Griffiths assinala, sobretudo em compositores mais sensíveis às consequências da modulação perpétua wagneriana, como Mahler, Strauss e Schoenberg, de que maneira o progressivo afastamento de tríades (fundamento da harmonia diatônica) desejava, ao mesmo tempo, assegurar à música uma forte coerência estrutural e direcional. Schoenberg, ao abrir as portas para o pensamento atonal, “encarava sua incursão pela atonalidade como inevitável consequência do que viera antes”, sendo impossível “resistir ao imperativo histórico” de explorar novos domínios da harmonia e de superar a anarquia formal desencadeada pelo cromatismo²²⁷. Essa exploração concentrava-se todavia no campo da harmonia. Mesmo as obras reconhecidas como livremente atonais, como *Pierrot Lunaire* (1912), não resistem “à adequação contrapontística” e preparam o caminho para a organização que Schoenberg realizaria na técnica dodecafônica, anos depois²²⁸. Apesar da declaração de “emancipação da dissonância”, Schoenberg ainda manteria, na visão de Boucourechliev, por exemplo, um espírito ainda tonal, na medida

²²⁷ Griffiths, p. 25

²²⁸ Griffiths, p. 35

em que compensaria p colapso da função harmônica clássica com o uso de alguns artifícios para-tonais, como o princípio de variação, a tradicional condução das vozes, “os pedais prolongados, a ‘harmonização de melodias’, as falsas cadências, e sobretudo, as formas codificadas (valsas!)”²²⁹

O segundo caminho para a superação dos limites expressivos da tonalidade clássica parece ter sido oposto àquele da continuidade das pesquisas harmônicas e mesmo ao formalismo preconizado por Hanslick, como atestariam as obras de Stravinsky e Ravel, inscritos em uma “tradição” inaugurada por Debussy. É assim que, uma vez superada a influência inicial de Wagner, a música posterior de Debussy (principalmente a partir de 1893) se empenhou em oferecer o contraste mais evidente às técnicas do cromatismo wagneriano. Seu revisionismo permitiu, por um lado, criticar a “excessiva transparência” simbólica no uso dos *leitmotiven*, cujas figuras sonoras por definição não admitiam ambigüidades. Para Debussy, os *leitmotiven* representavam a “caricatura do princípio de desenvolvimento”, consolidado por Beethoven, cuja marca fundamental seria a repetição de frases idênticas inseridas em uma lógica musical dedutiva. Debussy acreditava que a superioridade da música em relação às demais artes resultava precisamente de sua ambigüidade valorativa, da insubmissão à prescrição semântica, ao contrário do que ocorre com a linguagem comunicacional²³⁰. Assim, a recusa ao cromatismo e ao pensamento temático inaugurou uma abordagem anticlássica em relação à harmonia, ao contraponto e principalmente à forma. Não há propriamente em Debussy o abandono completo da tonalidade (ao contrário de Schoenberg, por exemplo), mas uma “indiferença” sintática quanto à imposição de suas regras. Na medida em que se “põe em questão a própria escala sobre a qual todo o sistema tonal foi edificado”²³¹ (através da intervenção, por exemplo, de modos antigos medievais), a harmonia diatônica deixava de ser o vetor estruturante do processo composicional. Como veremos a seguir, outros parâmetros, considerados historicamente secundários no processo de sedimentação da tonalidade, passam ao primeiro plano composicional com Debussy. O recurso aos modos antigos, por exemplo, não se refere a uma adesão retrógrada a formas medievais, mas implica um gesto composicional que questionava a “tirania” formal do modo maior-menor. É preciso reconhecer que alguns compositores

²²⁹ Boucourechliev, p. 21

²³⁰ Jarocinski, p. 59

²³¹ Barraud, p. 44

do período romântico haviam prefigurado a suspensão dessa tirania²³². Em Debussy, contudo, a manipulação original das escalas não-diatônicas e do timbre como elemento de organização sonora, teria introduzido uma nova sensibilidade na música. Suspendendo as relações restritivas da tonalidade, sua música preocupou-se não tanto com o jogo das *modulações de tonalidade*, extenuado pela ópera wagneriana, mas antes com o jogo das *modulações de modo* e com os efeitos do timbre sobre o discurso sonoro. Debussy abriu o caminho de, por um lado, retirar a primazia da harmonia diatônica, abandonando com isso sua normatividade, e, por outro, explorar os demais parâmetros da escrita musical, como timbre e ritmo, até então colocados em segundo plano na história da música ocidental. Veremos que, mesmo problematizando a harmonia diatônica, a música de Debussy conseguiu preservar a noção de organicidade sonora, na medida em que não abdicou de uma organização consciente do tempo musical.

Nas seções seguintes, procuramos descrever de que maneira tais características, entre elas a concepção de *forma aberta*, o novo trabalho de texturas sonoras, o uso flexível dos modos (que atinge seu paroxismo na criação da escala de tons inteiros), viriam a determinar afinal o novo “ângulo de audição” *a posteriori*, no sentido empregado por Boulez, ou seja, uma organização *imane*nte de figuras sonoras, contrária à recorrência de elementos previamente estruturados que determinam, na tonalidade, um “ângulo de audição” *a priori*.

²³² Griffiths lembra o papel fundamental de Liszt nesse processo: “Wagner e Liszt haviam dilatado o campo da harmonia tolerável, acelerando as mudanças harmônicas, e era difícil acomodar o novo cromatismo no interior de formas que dependiam de combinações harmônicas coerentes” (Griffiths, *A Música Moderna*, p. 13). E mais adiante: “Liszt afirmara que toda composição devia conter pelo menos um novo acorde, e esta insistência na inovação harmônica acarretou o enfraquecimento do sistema diatônico” (*idem*, p. 24). A obra de Liszt, apesar disso, permanece adstrita à morfologia clássica do romantismo.

Elementos idiomáticos de Debussy. Relações com o pensamento bergsoniano

Análise das peças

Nesta seção, pretendemos apontar as características do estilo de Debussy que estabelecem, a nosso ver, uma estreita relação com a concepção bergsoniana de tempo. Para tanto, optamos por circunscrever nossa análise a basicamente duas peças sinfônicas (*La Mer* e *Jeux*) e ao repertório pianístico da segunda fase do compositor²³³. Excluímos portanto do nosso trabalho sua obra vocal (*mélodies*, *chansons* e a *ópera Pelléas*), apesar da sua extrema relevância na percepção dos laços existentes entre a estética simbolista e o pensamento musical de Debussy. Ou seja, a complexidade da obra vocal, com sua íntima relação entre música e poesia, excederia o escopo desta dissertação, que se propõe a enfatizar os aspectos técnicos da escrita musical de Debussy que afetam diretamente a construção das formas e da percepção do tempo musical. De fato, as renovações composicionais aqui analisadas são perceptíveis com maior facilidade nas peças *La Mer* e *Jeux*, e na obra pianística do período compreendido entre as peças sinfônicas. No que se refere ao panorama evolutivo da noção de *forma aberta*, procedimento composicional que implica uma nova formulação do tempo musical, as duas peças sinfônicas são as mais representativas. Já a obra pianística indica a centralidade do trabalho timbrístico e rítmico na renovação da linguagem musical.

É preciso ressaltar que os elementos idiomáticos aqui descritos não devem ser compreendidos isoladamente, na medida em que o compositor os utiliza de maneira sincrônica. O trabalho do timbre, por exemplo, está diretamente associado à problematização da morfologia clássica e do uso não funcional da tonalidade. Como declara Barraqué, “as interações em Debussy tornam arbitrária a investigação ‘retilínea’ de um único domínio (...) a complexidade da harmonia não seria compreendida apenas no nível da notação, mas traria ramificações dinâmicas, rítmicas e formais”²³⁴. Portanto, a fim de atender apenas a um propósito analítico, optamos por segmentar nosso exame nas seguintes seções: *Forma aberta e ritmização*; *Timbre e busca do imediato*; *Escalas e uso da tonalidade*.

²³³ Segundo a classificação de Pomeroy, período definido entre o *Quarteto de cordas* (1893) à *Jeux* (1912). Cf. Pomeroy, *The Cambridge Companion to Debussy*, p. 156

²³⁴ Barraqué, p.232

A assimilação do problema da forma musical em Debussy – assimilação forçada, como vimos, pela evolução histórica do material – traduz-se com maior clareza na gestação da idéia de *forma aberta*, expressão criada por Jean Barraqué para descrever a originalidade de Debussy na recusa de padrões esquemáticos tradicionais na concepção da forma. Segundo Barraqué, Debussy teria consolidado, principalmente a partir de *La Mer*, “um procedimento de desenvolvimento no qual as noções mesmas de exposição e desenvolvimento co-existem em um fluxo sem interrupção, permitindo que a obra que seja induzida por si mesma, sem o recurso a modelos pré-estabelecidos”²³⁵. Barraqué esclarece que

“a forma, em Debussy, não pode mais ser compreendida como uma sucessão ou uma aquisição progressiva por encadeamento de idéias, mas como uma proliferação de instantes determinantes, que permitem todos os amálgamas, elipses e oposição de forças motoras. Tais forças não residem necessariamente no reconhecimento de estruturas temáticas, mas implicam a passagem de uma (estrutura) a outra, através das “mutações poéticas” (...)”²³⁶

Ou seja, na medida em que não obedece aos critérios tradicionais da percepção musical, a forma aqui rompe com o quadro de expectativas que possibilita, mediante um “ângulo de audição” *a priori*, a previsibilidade subjetiva de eventos musicais, a exemplo da apresentação de um conseqüente após um antecedente ou da recorrência temática na reexposição de uma sonata.

No entanto, longe do antiformalismo ou da fugacidade impressionista que geralmente se atribui à obra de Debussy, a forma aqui se desvelaria na própria matéria sonora que fornece seu direcionamento discursivo; trata-se aqui de um modelo imanente que nasce e se esgota no decurso temporal da própria obra. Lembremos que a concepção tradicional da forma ocorre necessariamente fora do tempo musical, em um esquema que fornece simetria espacial aos eventos sonoros (um ABA, por exemplo), negligenciando por definição a imprevisibilidade formal que está no núcleo do devir. Nossa hipótese, amparada pelas considerações de Barraqué e Boulez, é a de que

²³⁵ Barraqué, *Debussy*, p. 184

²³⁶ Barraqué, *Debussy*, p. 232

Debussy questiona criticamente, pelo uso da forma aberta, a abordagem tradicional no tratamento da forma.

Segundo Gisèle Brelet, Debussy realizaria com efeito a união da forma temporal (organização espacializada e externa) e da forma sonora (interna ao próprio fato sonoro), reconfigurando o sentido clássico de morfologia e encontrando na duração sua exigência fundamental:

“a experiência temporal de Debussy se confunde com sua intuição das relações sonoras; a delicadeza de suas percepções auditivas, tornando inútil o trabalho temático padrão, engendra desenvolvimentos que emanam diretamente das próprias harmonias”²³⁷

No classicismo, o desenvolvimento temático está subordinado a estruturas pré-estabelecidas; em Debussy, o princípio de desenvolvimento não estaria mais baseado no tematismo ou em esquemas temporais abstratos, mas nas *assonâncias* e nas *afinidades naturais* do próprio material, inaugurando assim um novo regime de discursividade que prima pela dimensão sonora e não funcional da música. O tempo é redescoberto no *interior* da matéria sonora, não sendo mais determinado pela forma abstrata que impõe o ordenamento genérico e exterior dos eventos musicais.

Esse novo pensamento musical de forma, que se dá *no* tempo musical, *na* duração, e não anteriormente a ele, levou Brelet a aproximar a escrita de Debussy com a origem do que ela chama “ato de criação” (segundo a autora, trata-se do diálogo fundamental entre o vivido, em duração, e um esquema estruturante). A forma, compreendida como *formação* e *processo* e não como *esquema* pré-estabelecido, coincidiria nesse sentido com o modo pelo qual Bergson entende a realização mais íntima da criação artística: a verdadeira obra de arte, como fonte do imprevisível, deveria corresponder a seu próprio ato de criação, de modo que a forma seria apenas o reflexo deste ato e não sua prescrição. Dito de outro modo: se a realidade da arte, assim como a realidade de nossa natureza, constitui a realidade do tempo, o procedimento de forma aberta coincidiria, no domínio musical, com aquilo que Bergson procurou realizar no domínio da metafísica – a afirmação da primazia da mobilidade sobre a estabilidade

²³⁷ Brelet, *Esthétique et Création Musicale*, p. 84-5. Brelet propõe uma taxonomia da forma (forma vivida, objetiva, sonora, temporal), da qual fazemos uso somente parcial para o breve propósito nesta dissertação.

das formas. Afinal, “o tempo concreto é aquilo que impede que tudo seja dado de uma vez. Ele retarda, é elaboração, tateio, prova da indeterminação das coisas”²³⁸. A indeterminação espacial de *forma aberta* aparece de maneira clara em duas peças sinfônicas: *La Mer*, na qual o procedimento teria surgido, e em *Jeux*, na qual encontraria sua manifestação mais fecunda²³⁹.

Forma aberta em *La Mer*

As três peças sinfônicas de *La Mer* (1905) revelam a maturidade do projeto musical de Debussy. De fato, o desejo de reorganização do fluxo musical-narrativo já caracterizava suas composições desde o *Prelúdio para a tarde de um fauno* (1894). Imberty sugere que, ao escrever o *Prelúdio*, Debussy não parte de uma forma ou do princípio de desenvolvimento temático, mas de uma proliferação de “manchas sonoras”, de fragmentos que são orquestrados com uma audácia até então inédita na história da música²⁴⁰. Aqui, notamos que “Debussy resiste ao impulso germânico para desenvolver seu material temático: a melodia permanece estática enquanto o acompanhamento se desenvolve”²⁴¹. Em *La Mer*, todavia, os procedimentos livres de reestruturação formal, cuja flexibilização não implica ausência de coerência ou de organicidade, sugerem uma abordagem realmente inovadora.

É interessante confrontarmos o caráter dessa abordagem com o bergsonismo. No capítulo anterior, constatamos que as metáforas musicais de Bergson referem-se, em larga medida, à simples transição melódica, sem maiores preocupações com os demais elementos da organização musical²⁴². Bergson dirá, por exemplo, que se alterarmos o valor rítmico de uma nota qualquer no interior de uma melodia, provocaremos não apenas uma mudança pontual, simples encurtamento ou prolongamento melódico, mas realizaremos uma mudança qualitativa no conjunto indivisível dessa sequência de notas, a ponto de reconhecermos, por essa pequena alteração, uma nova melodia. A diferença *quantitativa* no valor rítmico da nota estabelece uma diferença *qualitativa* na totalidade

²³⁸ Bergson, *O possível e o real*, p. 102

²³⁹ Barraqué, p. 23: “A partir de *La Mer*, Debussy cria um novo conceito formal, que chamamos *forma aberta* e que encontrará seu pleno desenvolvimento em *Jeux* (...)”

²⁴⁰ Imberty, *La musique creuse le temps*, p. 378

²⁴¹ Ross, *O resto é ruído*, p. 57

²⁴² Ver cap. 2 - *Tempo musical em Bergson*

do conjunto melódico. Considerando estritamente a progressão melódica como a expressão mais bem acabada da duração, poderíamos encontrar aqui um impasse no reconhecimento de continuidade temporal na música de Debussy. Pois não se pode falar de continuidade melódica nas peças sinfônicas de *La Mer*, pelo menos não da continuidade sugerida pelas metáforas bergsonianas que pressupõem um desenho melódico bem definido e uma pulsação regular. De fato, a fragmentação de motivos, responsável pela sensação de descontinuidade no plano da melodia, poderia conduzir o ouvinte à “espacialização” melódica, associada a um tempo criado a partir de justaposições e colagens. Vladimir Jankélevitch irá mesmo afirmar que a música de Debussy opõe-se, pela sua organização fragmentária, aos preceitos de continuidade melódica de Gabriel Fauré, e que este seria o verdadeiro herdeiro da concepção bergsoniana de duração na música francesa de fim-de-século²⁴³.

Entretanto, não deveríamos compreender aqui o bergsonismo em Debussy a partir do conjunto de suas melodias individuais, como faz Jankélevitch, mas sim do exame mais abrangente de seus planos formais de composição, de sua técnica de desenvolvimento timbrístico dos blocos sonoros, de sua organicidade narrativa que guarda os aspectos de continuidade da experiência vivida. Uma reavaliação do próprio estatuto da metáfora melódica no pensamento de Bergson, conforme indicamos no final do capítulo anterior, torna-se aqui necessária: não devemos assimilar o *conteúdo* específico da metáfora melódica, pois isso desativa seu próprio valor como metáfora, mas devemos assimilar o *propósito* de indicar uma *síntese qualitativa* entre continuidade e descontinuidade, uma sucessão coordenada qualquer, que é fornecida pela metáfora da melodia.

Apesar da fragmentação do *conteúdo melódico*, a coerência do fluxo qualitativo (ou seja, a preservação da *síntese qualitativa* implícita na metáfora) decorre daquilo que Trezise chama de “narrativas”: eventos musicais dispostos numa sequência evolutiva em termos de blocos harmônicos, ritmo e timbre, que se assemelham aos expedientes narrativos de introdução, tensão nos acontecimentos à medida que se chega próximo ao clímax, e desfecho conclusivo²⁴⁴. Não se trata da mesma intenção narrativa dos poemas sinfônicos, pois aqui a progressão dos estados musicais não está vinculada a nenhum texto em particular. *La Mer* não pertence ao âmbito da música absoluta ancorada em

²⁴³ Jankélevitch, *Debussy et le mystère*, p. 32-3: “C’est Fauré qui est bergsonien, non Debussy, à tenir compte, du moins, de la continuation plus que de la mutation”

²⁴⁴ Trezise, *Debussy’s La Mer*, p. 76

esquemas abstratos (como sonata, sinfonia, quarteto de cordas etc.), tampouco ao da música programática ou rapsódica, subserviente à narrativa de um texto ou de uma lenda. Estaria localizada, por assim dizer, entre os dois pólos, o que restringiria, por um lado, a análise puramente abstrata dos fatos musicais e, por outro, a simples descrição de enredo. Como classifica o compositor, *La Mer* não é uma sinfonia, mas “três esboços sinfônicos”. Pela forma aberta, Debussy renuncia às divisões formais determinadas por gêneros da tradição sinfônica.

Figura 1

Primeiro material temático de *La Mer*

O primeiro movimento não obedece, nesse sentido, ao caráter normativo do allegro-sonata da sinfonia clássica, negando desde o início o princípio de desenvolvimento e reexposição. Nesse movimento, apresenta-se um primeiro material temático (Figura 1) e, após alguns compassos, seu desenvolvimento é insinuado. Contrariando a expectativa formal, a intenção de desenvolvimento e de variação temática é abandonada para dar lugar a um simples “comentário-desenvolvimento” e à subsequente exposição de novos temas. A reexposição do primeiro material temático, que seria esperada, nem mesmo ocorre. Na coda, surge um tema extremamente importante em ré bemol, o que leva o princípio de exposição até os últimos momentos da peça. A percepção de continuidade da peça estaria assegurada não mais pelo lugar do material temático no interior da forma, mas pelo caráter transitório e ascendente sugerido pelo próprio título do movimento – *De l’aube à midi sur la mer* (da alvorada ao meio-dia sobre o mar) – entre outros recursos narrativos; a atividade musical revela uma gradação de dinâmica (de *ppp* a *fff*) e uma progressão rítmica crescente, mimetizando a passagem da alvorada sugerida até a apoteose final.

O segundo movimento, *Jeux de vagues*, é considerado por Trezise um marco histórico na dissolução das divisões formais que caracterizam os esquemas clássicos, o que confirma o uso da forma aberta. Aprofundando o efeito utilizado no primeiro movimento, a exposição contínua de novos temas, ao implicar a rejeição do tipo de

estrutura melódica antecedente-consequente, desempenha um papel decisivo nesse processo de dissolução. Nessa peça, precisamos abandonar as classificações esquemáticas e “os conceitos tradicionais de exposição, desenvolvimento, e reexposição e ouvir a peça como um fluxo coerente de pequenos momentos que se interpenetram”²⁴⁵; Herbert Eimert afirma que, em *Jeux de vagues*, “o tratamento de Debussy em relação à forma é antes um afastamento - ele reduz a isso o movimento de ornamentos, motivos (...) o ímpeto escondido do presente cria uma nova coerência orgânica, aquela de uma forma fluida, de uma forma ornamental cinética (...)”²⁴⁶.

Já no terceiro movimento, *Dialogue du vent e de la mer*, a tonalidade, como campo narrativo, é utilizada para sustentar duas forças opostas: uma força caótica, baseada em trítonos, e uma bastante expressiva, *cantabile*. Ambas as forças se duelam através de um andamento irregular, de alta complexidade polirrítmica. As duas constelações motívicas apresentadas inicialmente perdem a função fixa (que uma forma pré-estabelecida determinaria) e se superpõem no interior da estrutura, impedindo a análise estritamente formal.

A relativa ausência de desenvolvimento melódico, como procedimento de rejeição a qualquer tipo de retórica temática, já seria suficiente para ilustrar a forma aberta em *La Mer*. Afinal, apesar da repetição de alguns motivos fundamentais ao longo das três peças, os “motivos cíclicos” que aparecem em momentos estratégicos de coesão discursiva, a maior parte das frases de Debussy obedece ao princípio de *continuação passiva*, ou seja, o segundo tema em uma determinada frase não reage às implicações do primeiro (ao contrário do padrão antecedente-consequente)²⁴⁷. Os motivos cíclicos, embora contribuam para a sensação de integridade (e, portanto, de organicidade) da obra, não despertam a ação ou a transição temática tradicional. Dito de outro modo, os motivos apresentam coerência interna, são repetidos com frequência, fazem alusões entre si, mas não se originam de uma ação anterior; ao colar-se uns aos outros, os motivos criam aquilo que Herbert Eimert chama de “circulação vegetativa da forma”²⁴⁸, a ausência do retorno de temas. Com isso, surgem temas continuamente interrompidos, a exemplo de arabescos, dotados de certa autonomia em relação ao todo da obra, ao permanecerem separados entre si por diferenças de timbre e ritmo.

²⁴⁵ Trezise, p. 61

²⁴⁶ Trezise, p. 52

²⁴⁷ Ver Trezise, p. 78

²⁴⁸ Trezise, p. 52: “na circulação vegetativa da forma não há desenvolvimento, intensificação ou retorno de temas”

Forma aberta em *Jeux*

Em artigo sobre *Jeux*, Jann Pasler identifica a forma aberta na *ritmização* das diversas seções e sub-seções da peça. Aqui, a atitude em relação ao tratamento forma, privilegiando a dimensão temporal e não mais o estatismo da escrita, confirmaria o procedimento anunciado em *La Mer*: a forma deixa de ser *objeto*, “algo que pode ser visto num instante como se estivesse no espaço”, ou seja, não é mais concebível em termos espaciais da geometria ou da arquitetura tradicional. Em *Jeux*, a forma acompanha no fluxo sinuoso e contínuo das seções – a forma, enfim, é *processo*, e não mais *esquema* ou resultado. A superação das imposições clássicas de fraseamento encontra durações livres de regularidade métrica, mas isso não significa o antiformalismo de caráter impressionista. Existe ainda uma progressão formal, criada por breves elementos motivicos que se auto-induzem: a forma deixa de ser teleológica e passa a privilegiar o momento individual, a micro-estrutura. Em *Jeux*,

“diferentes tipos de material são empregados, brevemente desenvolvidos e logo abandonados. Vez por outra, um tema é subitamente interrompido em plena evolução e (...) tem-se a impressão de uma substância musical fluida (...) O efeito produzido é o de uma viva improvisação” mas com “um rigoroso controle, não menos intuitivo. Os encadeamentos harmônicos são transitórios e elásticos; ritmos e andamentos raramente se estabilizam por mais que alguns segundos; as referências temáticas são oblíquas, ou simplesmente é impossível discernir qualquer tema”²⁴⁹

O enredo deste balé (ou “poema dançado”) é aparentemente banal: uma bola de tênis se perde em um parque sob o crepúsculo, quando um rapaz e duas moças entram em cena. A pretexto de recuperar a bola e voltar ao jogo, começam a brincar, dançar e perseguir um ao outro, até que uma outra bola cai em cena, assustando os personagens, que fogem do parque. Assim como em *La Mer*, não há aqui propriamente uma narrativa; apenas uma *badinage* envolvendo três personagens. No entanto, ao contrário de *La Mer*, que procurava se afastar de todo conteúdo programático criando para isso uma série de expedientes narrativos a partir da dilatação temporal de uma sensação (trata-se da representação de uma *sensação singular* do mar sobre a subjetividade do compositor), a

²⁴⁹ Griffiths, pp. 43-4

construção formal de *Jeux* está em certa medida ancorada à sequência de eventos sugerida pelo enredo.

O principal obstáculo que os musicólogos enfrentam nas análises formais de *Jeux* é o fato de que a forma não mais resulta de esquemas marcados pelo desenvolvimento temático e pela harmonia funcional, passíveis de análise na partitura; a continuidade da forma reside na *textura orquestral* (timbre) e no *ritmo*. Há de fato a inversão na disposição hierárquica tradicional dos elementos responsáveis pela estruturação de uma peça, uma passagem do eixo melodia/harmonia para o eixo timbre/ritmo como eixo fundamental de composição²⁵⁰. Ou seja, pela primeira vez, as particularizações do timbre, caracterizando seções específicas da peça e segmentando os diversos momentos do enredo, ajudam a *criar* estruturas, em vez de somente *articular* e “vestir” de maneira subsidiária a progressão harmônica. Boulez chamará atenção para o aspecto timbrístico na escrita de Debussy, que inaugurou afinal uma concepção particular de *orquestração-invenção* em substituição à *orquestração-vestimenta*²⁵¹.

Na medida em que forma musical não significa mais esquema (passível de historicidade), e sim processo, formação, fluxo, acentua-se não tanto o caráter *estrutural* dos eventos sonoros, mas o caráter *temporal* definido em termos de timbre e ritmo. A prevalência da dimensão temporal na criação e percepção da forma confirma a renovação semântica de forma musical. Com isso, a análise puramente morfológica da partitura deixa escapar não apenas a íntima continuidade entre as seções pela textura orquestral, mas também a organização geral rítmica. A opção entre continuidade e descontinuidade é aqui superada. Boulez confirma tal superação ao reconhecer que a organização de *Jeux* torna-se *mutável no momento* mas *homogênea no decurso temporal*; ou seja, a complexidade rítmica da peça exige um único andamento de base que projeta a evolução das idéias musicais e que preserva uma unidade fundamental, mas que coloca em relevo, ao mesmo tempo, os incidentes que não cessam de intervir²⁵². Essa homogeneidade estrutural estaria garantida também pelo vínculo ao enredo – as brincadeiras entre o rapaz e as moças – e pela “continuidade alternativa”²⁵³ estabelecida no colorido orquestral e no ritmo, contraposta àquela continuidade

²⁵⁰ Pasler, *Debussy, Jeux: Playing with Time and Form*, p. 72. Veremos, no tópico seguinte, a função do timbre na concepção de forma em *Jeux*

²⁵¹ Boulez, *Apontamentos de aprendiz*, p. 307. Ver na seção seguinte a distinção entre *orquestração-vestimenta* e *orquestração-invenção*

²⁵² Boulez, *Apontamentos de aprendiz*, p. 308

²⁵³ Barraqué, p. 214. Segundo Pasler, trata-se da “conexão entre fragmentos que não se sucedem imediatamente uns aos outros” (Pasler, *Debussy's Jeux*, p. 65)

assegurada pela morfologia clássica, cujas partes internas devem cumprir uma função vetorial, como vimos acima na definição de Ligeti. De fato, em *Jeux*, assim como em *La Mer*, dificilmente há implicação funcional ou vetorial entre os momentos internos do decurso temporal. É assim que a *ritmização* das diversas seções, cada qual com sua cor e pulsação próprias, consolidaria o procedimento composicional da forma aberta em *Jeux*. Não seria exagerado afirmar, com Boulez, que *Jeux* sinaliza a implosão da retórica historicamente sedimentada da tonalidade, na medida em que um regime marcado pelo “constante devir” se estabelece no *núcleo da forma*, não fazendo mais referência às simetrias estruturais exigidas pela sintaxe tonal. Para Imberty, *Jeux* constituiria então a primeira obra autenticamente aberta do século 20, caracterizada pela policronia que suspende “as estruturas proto-narrativas no interior da experiência íntima do tempo”²⁵⁴.

Análise

Vejamos inicialmente a descrição do enredo e sua relação direta com a alternância métrica da música, definidas pelo próprio compositor, indicando a relevância da diversidade rítmica para a estruturação da peça:

“Após um prelúdio de alguns compassos, muito lento, [...] um primeiro motivo²⁵⁵, *scherzando* em 3/8, aparece e é depois interrompido pelo retorno do mesmo prelúdio; em seguida, o *scherzando* volta com um segundo motivo. A ação começa: [depois de o rapaz dançar com a primeira moça], a segunda mostra desprezo e inveja pela outra e inicia uma dança irônica (2/4), atraindo a atenção do rapaz: este a convida para uma valsa (3/8) [...] A primeira moça, abandonada, deseja ir embora. Mas a outra a segura (3/4 moderado) e insiste para uma dança a três (3/8), que prossegue cada vez mais animada até um momento de êxtase (3/4 moderado) interrompido pela queda de uma outra bola de tênis perdida, assustando os três jovens: retorno aos acordes do prelúdio; algumas notas ainda escorregam furtivamente, e é isso.”²⁵⁶

Ao demonstrar a ligação do material sonoro com o enredo, Jann Pasler faz uma extensa análise dos pequenos *leitmotiven* estruturais (que não se confundem com os *leitmotiven* semânticos da ópera wagneriana), associados aos personagens da peça. Estes

²⁵⁴ Imberty, p. 401

²⁵⁵ ver na ilustração abaixo o motivo (d)

²⁵⁶ Programa do concerto de estréia em 1914, citado por Barraqué, p. 213. As fórmulas de compasso estavam escritas no programa original.

permanecem identificáveis no transcurso da peça por *qualidades* distintas de ritmo e timbre: há, por exemplo, o estabelecimento de três regiões rítmicas (o rapaz, e as duas moças, com 3/4, 3/8 e 2/4, respectivamente) e de dois modelos timbrísticos (linhas melódicas bastante claras nas cordas contra *tremolos/glissandi* nos sopros e harpas, diferenciando o rapaz das moças). Pasler identifica ao todo cinco grandes seções na peça (todas elas divididas em subseções): o prelúdio, três seções intermediárias que enquadram a atividade do enredo, e o pós-lúdio, semelhante ao prelúdio. O parentesco entre as seções da extremidade (prelúdio e pós-lúdio) não nos habilita a detectar aqui a forma ABA. Embora a forma ternária tenha sido bastante utilizada até de maneira convencional em outras obras de Debussy, em *Jeux*, ela cumpre apenas o papel subsidiário de enquadramento, dando a impressão de que a ação descrita pelo enredo poderia se iniciar novamente. Vale lembrar que mesmo nas obras em que Debussy utiliza a forma ternária, “o *sentido* de reexposição que é vital em uma forma ABA – e aqui devemos pensar no significado que a forma possui nos trabalhos de Carl Dahlhaus e outros escritores alemães – parece evaporar-se ou comprometer-se”²⁵⁷. Pretendemos expor a seguir de que maneira Debussy opera essa ritmização, mediante o trabalho de timbre e ritmo, já nas primeiras sub-seções de *Jeux*. Essa ritmização entre seções percorre, com efeito, a totalidade da peça, de modo que a análise particular do início deveria ser suficiente para ilustrar o procedimento aplicado às demais.

Vejamos como Debussy estrutura a primeira seção (do início da partitura até marcação de ensaio **5**, compasso 42). É exposto inicialmente um material em três planos sonoros (do início da partitura até a marcação de ensaio **1**) que servem de base para a contraposição posterior entre “fundo” e “primeiro plano” (como na divisão entre “fundo-figura” na pintura), recurso freqüente na escrita timbrística de Debussy. A composição dos três planos iniciais é apresentada da seguinte maneira (ver Figura 2, Figura 3, Figura 4):

²⁵⁷ Trezise, *Debussy's 'rhythmicised time'*, p. 233

2 PETITES FLûTES
2 GRANDES FLûTES
3 HAUTBOIS
1 COR ANGLAIS
3 CLARINETTES en LA
1 CLARINETTE BASSE en Si b
3 BASSONS

1^o
2^o
1^o
2^o
1^o
2^o
1^o
2^o

pp doux et rêveur

Figura 2

(a) blocos harmônicos nas madeiras e nos metais, em escala de tons inteiros
(constituindo linha melódica ambígua - “primeiro plano”)

4 CORS en FA
2 HARPES

1^o sons d'écho
à 2

pp

Figura 3

(b) motivo de acompanhamento de dois semitons ascendentes nas trompas e nas harpas
(constituindo “fundo”)

2^{ds} VIOLONS (Sourdines)
ALTOS (Sourdines)

2^o motif
1. 2.
4 pup. 8. 4.
pp

Figura 4

(c) uma nota pedal (de acompanhamento) nos violinos e nas violas
(também constituindo “fundo”)

Como vimos na descrição do enredo, a sequência do prelúdio, em andamento *Très Lent*, é interrompida por uma barra dupla (na marcação de ensaio **1**, *Scherzando*), a partir da qual o cromatismo latente do motivo **(b)** passa para o primeiro plano, que por sua vez é acelerado e repetido em 6 semicolcheias descendentes (transformando-se agora em “primeiro plano”), resultando assim no motivo **(d)**. Este novo motivo abandona as harpas e as trompas de origem, para ressurgir com seu aspecto melódico repetido mas com aspecto timbrístico alterado, inicialmente como cello+fagote, depois como clarinete+fagote, oboé+fagote, trompa+viola (ver na Figura 6 abaixo, quatro ocorrências do mesmo motivo); a linha melódica, fragmentada, passa dos sopros para as cordas. As harmonias em tons inteiros **(a)**, que antes constituíam a linha melódica principal (“primeiro plano”), desaparecem, e os contrabaixos antes ausentes agora costuram praticamente uma nova nota pedal até o final dessa seção, quando o prelúdio é retomado para a entrada das personagens em cena²⁵⁸.

Figura 5
motivo **(d)**

²⁵⁸ Exemplo baseado em Pasler, *Resituating the spectral revolution: French antecedents and the dialectic of discontinuity and continuity in Debussy's Jeux*, p. 135

Figura 6

Páginas 4 e 5 da partitura de *Jeux*: quatro ocorrências do **motivo d**, fragmentado em diferentes texturas

No plano rítmico, a seção inicia em *Très Lent* (4/4), com a predominância de mínimas no valor das notas (como nos blocos harmônicos em tons inteiros da Figura 2), para contrabalançar subitamente com o *Scherzando* posterior (3/8), que tem nas semicolcheias o valor predominante das notas (como o **motivo d** na Figura 5). A seção inteira (do início da peça à marcação **5**) dura 1'10'', na gravação de Boulez.

Figura 7

6º compasso após a marca de ensaio 15, de *Jeux*

No exemplo da **Figura 7**, notamos o uso de diferentes figuras rítmicas num único compasso (6º compasso após a marca de ensaio **15** da partitura). Este único compasso traz quintinas, tercinas, semínimas pontuadas, semínimas, semicolcheias pontuadas, semicolcheias e fusas, dispersos nos diferentes naipes da orquestra. É possível perceber, nesses exemplos da **Figura 6** e da **Figura 7**, o potencial da “alquimia timbrística” de Debussy, da variabilidade rítmica e do regime de permanente alternância que irá percorrer toda a peça. Segundo Pasler,

“ao ouvir essa música, não conseguimos adivinhar que melodia ou harmonia irá surgir em seguida, mas que *qualidade* de som e ritmo irá fornecer o contrapeso. Por exemplo, logo após uma linha melódica descendente, surge uma ascendente; após um movimento contrário de vozes, surge um movimento direto unidirecional (...) após um período de “murmúrio” (*whispering*) orquestral, surge um período de intensa profusão sonora. Essa sucessão de impulsos e tensões torna a forma fluida (...) O desdobramento formal depende das condições do instante, sempre em mudança, às vezes em resposta ao enredo”²⁵⁹

A variabilidade rítmica e a fragmentação que privilegia o instante musical definem, por assim dizer, uma escrita marcada pela *policronia* dos eventos sonoros. A correlação da música com os eventos coreográficos reflete-se nas mudanças repentinas de textura e ritmo. Vários musicólogos chamam a atenção para a profusão de novos materiais e insistem no caráter instantâneo e fragmentário de *Jeux*. Para DeVoto, por exemplo,

“há alguns motivos de importância estrutural em *Jeux*, mas sua re-associação e recombinação constroem uma notável continuidade de idéias: a flexibilidade do material temático é evidente em cada página (...) a regularidade das frases é quebrada por mudanças de ritmo, uma *bricolage* de eventos musicais”²⁶⁰

²⁵⁹ Pasler, *Resituating the spectral revolution*, p. 135

²⁶⁰ DeVoto, *The Debussy Sound: colour, texture, gesture*, p. 193

No que se refere à formalização de grupos temáticos, Eimert declara que “conceitos como antecedente e conseqüente não são mais válidos. Se alguém quisesse ainda utilizá-los, seria obrigado a dizer que os temas de *Jeux* são feitos exclusivamente de antecedentes”²⁶¹. Esse caráter instantâneo e a conseqüente renovação semântica de forma no interior do pensamento musical são enfatizados por Boulez:

“a estrutura rica de invenções, de complexidade ondulante, instaura uma forma de pensamento maleável (...); para *ouvir e entendê-la (entendre)*, devemos nos submeter ao seu desdobramento, pois uma evolução constante de idéias temáticas afasta toda simetria na arquitetura (em música, a memória das referências auditivas determinantes desempenha o mesmo papel do campo de visão na apreciação perspectiva). *Jeux* marca o aparecimento de uma forma musical que, renovando-se *instantaneamente*, implica um modo de audição não menos instantâneo”²⁶²

Barraqué, por sua vez, afirma que *Jeux* é “voluntariamente instável e fugidia, criando um embaralhamento dos motivos e das estruturas que desaparecem e reaparecem de maneira esporádica e subjacente”²⁶³. A aparente descontinuidade da peça – que poderíamos chamar de *aparência da forma* – na verdade faz parte do procedimento que orienta a concentração do ouvinte para a mobilidade estrutural e para as relações internas entre as seções. Ou seja, Debussy enfatiza a *passagem* de um seção para a próxima, seu contraste radical, e não a mutação gradativa de uma seção para a próxima, procedimento que está, por exemplo, no desenvolvimento de um tema após sua exposição. A repetição de uma idéia musical no interior de uma seção específica (geralmente um mesmo fragmento melódico é apresentado duas vezes por justaposição sem nenhuma alteração), procedimento aliás constante na escrita de Debussy, tem a finalidade de primeiramente assegurar a qualidade instrumental e rítmica particular desta seção, para em seguida viabilizar a cisão, o contraste definitivo com a seção seguinte²⁶⁴.

Essa constante renovação do material sonoro, que exige do ouvinte um novo modo de audição, sugere o clima de improvisação altamente elaborado e implica a temporalidade não repetitiva e não-teleológica, sobre a qual falamos anteriormente.

²⁶¹ Eimert citado por DeVoto, *The Cambridge Companion to Debussy*, p. 193

²⁶² Boulez, *Apontamentos de aprendiz*, p. 307

²⁶³ Barraqué, *Debussy*, p. 214

²⁶⁴ Cf. Pasler, *Debussy's Jeux : Playing*, p. 63

Boulez classifica esta temporalidade como o resultado de uma “noção de tempo irreversível”, em que o escoamento do tempo se projeta através de momentos individualizados, de incidentes inesperados, de desenvolvimentos interrompidos, que não afetam no entanto a idéia de continuidade musical²⁶⁵ – e é isso o que torna realmente inovadora a composição formal de Debussy e o difere de Stravinsky. Podemos afirmar que, mantendo um sistema claro de referências, ainda que móvel no interior do discurso, Debussy comprovaria que a construção imanente da forma não exclui a consciência íntima do tempo. Essa consciência está presente no jogo permanente (e aqui a palavra não é casual) estabelecido entre os elementos de descontinuidade e a sensação fundamental de unidade temporal não-teleológica. Em seguida, veremos de que maneira esse jogo afeta nossa percepção tradicional do tempo musical.

Timbre e a busca do imediato

No item anterior, citamos a importância do colorido musical, das *assonâncias* do material sonoro, da *orquestração-invenção*, na estruturação da forma em Debussy. Lembremos que o timbre manifesta relações *qualitativas* da matéria sonora, enquanto outros parâmetros musicais (altura, intensidade e duração) são trabalhadas em função de relações *quantitativas*. Na música oriental, por exemplo, essa dimensão revela-se primordial na medida em que manifesta o “senso de matéria” e permite “exploração dos recursos da substância” sonora²⁶⁶. Debussy, em sua busca pela “sonoridade pura”, pela evocação imediata da experiência sensorial, faz do trabalho timbrístico um dos eixos fundamentais de seu pensamento musical.

A primazia do aspecto timbrístico em relação à harmonia como vetor de organização minimiza o caráter funcional das progressões dos acordes e ressalta a natureza sensível do espectro sonoro que deles emerge. As progressões dos acordes associadas às regras da tonalidade ainda se fazem presentes na obra de Debussy, mas aparecem como o material que, explorado de maneira *sugestiva*, está destituído de sua função retórica habitual (a exemplo do poeta simbolista, Debussy opera no cerne da linguagem a fragilização do signo linguístico). Na obra para piano, os exemplos dessa exploração sensorial do material, da “sonoridade pura”, são bastante frequentes, em

²⁶⁵ Boulez, *Apontamentos de aprendiz*, p. 307

²⁶⁶ Pasler, *Resituating*, p. 138

especial nos *Prelúdios* (em especial *Canope*, *La Cathédrale Engloutie*, *Feux d'Artifices*). O próprio compositor chegou a declarar que “ainda estamos em um estágio de ‘progressões harmônicas’ e que existem poucos músicos satisfeitos com a *beleza do som puro*”²⁶⁷.

Debussy teria sido, por assim dizer, o primeiro compositor na história da música ocidental para quem a sonoridade como entidade autônoma constituiu o elemento essencial de composição. Mesmo a inventividade orquestral de Hector Berlioz era subsidiária à harmonia; mesmo Schoenberg, apesar da extensão de procedimentos como a *Klangfarbenmelodie* (“melodia de timbres”), ainda mantém o pensamento musical baseado no tematismo. Em Debussy, a insistência composicional na criação de novos amálgamas acústicos e na verticalidade dos blocos de acordes com função harmônica debilitada reafirmaria o desejo de encontro com o imediato, com o puro sensível e com a qualidade singular do material. Jarocinski mostra como tal insistência se manifesta no tratamento de sons específicos da palheta orquestral, principalmente naqueles vinculados à dinâmica (o *pianissimo* de Debussy) e à articulação (em *Iberia*, por exemplo, a alternância exaustiva entre *arco* e *pizzicato*, *tremolo*, *glissando* nas cordas para enriquecer os efeitos dos instrumentos). No entanto, a escrita dos acordes paralelos, ao explorar a sonoridade do acorde em sua verticalidade e não mais em sua posição funcional (como se nota em *Nuages* e em boa parte dos *Prelúdios*), decorre de um novo modo de pensamento musical não mais preocupado com o desdobramento motivico-melódico. Segundo Souris, “na música de Debussy, tudo acontece como se o som fosse ao mesmo tempo *agente* e *produto* das partes que ele conecta”²⁶⁸.

Um exemplo simples, porém ilustrativo, dessa exploração do sensorial está no terceiro compasso da *Sonata para flauta, viola e harpa*. Nele, encontramos o final de um pequeno fraseado executado pela flauta e harpa, concluído em *mi*. A flauta passa a sustentar esta nota em uma semínima pontuada, com dinâmica em *decrescendo*; nesse momento, o violino solo, em *p doux et pénétrant* na mesma altura, em uníssono (*mi*), prolonga a mesma nota ao compasso seguinte, e inicia outro fraseado, enquanto a flauta e a harpa entram em pausa. O efeito dessa fusão, criada por uma espécie de mutação gradativa do timbre da flauta para o timbre do violino através do simples manejo da dinâmica (ver destaque em vermelho na Figura 8), comprovaria a sensibilidade acústica

²⁶⁷ Carta a Paoli citado por Jarocinski, p. 137

²⁶⁸ Andre Souris, citado por Pasler, *Playing with Time and Form*, p. 64

e timbrística no ato de composição; essa transição entre os dois instrumentos deveria ocorrer de maneira quase imperceptível para o ouvinte:

Figura 8

Terceiro e quarto compassos da *Sonata para flauta, viola e harpa*

Pelo menos desde o *Prelúdio para a tarde de um fauno*, o timbre apresenta-se como elemento decisivo no idioma musical de Debussy. A complexa orquestração em *Jeux*, sua última obra sinfônica, resulta do aprimoramento de suas pesquisas acústico-sonoras, de modo que o arco evolutivo que vai do *Prelúdio* à *Jeux*, passando por *La Mer* e pelas *Images*, revelaria a preocupação, sem precedentes na música ocidental, com essa permanente inovação das combinações timbrísticas. Boulez afirma que, em *Jeux*, a orquestração deixa de ser simplesmente *orquestração-vestimenta* (ou seja, uma orquestração primordialmente subordinada a outros parâmetros musicais – harmonia, melodia e ritmo – servindo de suporte à polifonia orquestral) e passa a ser *orquestração-invenção*. Haveria, em seu trabalho de orquestração, uma concepção acústica na qual o próprio ato de orquestrar, em vez de ser pensado como “enfeite” ou “roupagem”, definiria a própria direção das idéias musicais e alteraria o modo tradicional de escrita para expressá-las²⁶⁹. É assim que o uso do timbre estabelece, em Debussy, uma rede de interferências sobre o transcurso musical mais importante do que a harmonia e a melodia. Boucourechliev resume este novo papel ao afirmar que o timbre em Debussy não é mais a “encarnação provisória de algum pensamento musical abstrato”²⁷⁰, a “vestimenta” da polifonia: aqui, a textura orquestral transforma-se ela mesma em polifonia. Nesse sentido, Barraqué conceitualiza um novo tipo polifonia – a *polifonia timbrística* –, como o procedimento no qual motivos curtos, fragmentados em diferentes

²⁶⁹ Boulez, *Apontamentos de Aprendiz*, p. 307

²⁷⁰ Boucourechliev, *Debussy – La révolution subtile*, p. 121

espaços orquestrais e diferentes contextos, engendram uma “escala de timbres” (entendida aqui como o fracionamento orquestral em pequenas células motílicas distribuídas pelos diversos naipes)²⁷¹. Os procedimentos composicionais de caráter contrapontístico (cânone, imitação) ou temático (reconfiguração rítmica, modulação), por exemplo, cedem lugar à composição de novos timbres para a mesma sequência fixa de notas. Um exemplo claro estaria na distribuição do **motivo d**, conforme vimos na Figura 6 acima, que aparece em diferentes combinações orquestrais. Trata-se de uma “alquimia sonora” ativa e não da habitual “química posterior” que caracteriza a *orquestração-vestimenta*, da qual fala Boulez.

A definição de timbre não se limita, porém, apenas à combinação de sonoridades orquestrais, como resultado da fusão criada pelas propriedades acústicas dos instrumentos. Do contrário, perderíamos o essencial da escrita e da percepção timbrísticas em Debussy, cujo modelo mais bem acabado se encontra em sua obra para piano. Seguindo a definição mais ampla e operacional de timbre, podemos dizer simplesmente que o timbre se refere à concepção, à escrita e à percepção de qualquer fenômeno sonoro. As peças para piano de Debussy constituem, nesse sentido, o núcleo de experimentação para novos timbres. Eduardo Martins identifica esquematicamente três níveis da escrita/invenção de texturas para piano, por exemplo, em Debussy²⁷²:

a) timbre instrumental imitativo. Ex.: quando o piano imita a trompa em *L’isle joyeuse*; os sinos em *Cloches à travers les feuilles*; as castanholas em *Soirée dans Grenade*; o tambor em *Minstrels*.

b) timbre voltado a elementos evocativos da natureza (muitas vezes sugerido pelo título da peça). Ex.: *Pagodes*, *Poissons d’or*, *Le vent dans la plaine*, *Des pas sur la neige*, *Feux d’artifice*

c) timbre criado. Ex.: os diversos blocos sonoros, estabelecendo rarefação da sonoridade em andamentos lentos, como em *La Cathédrale engloutie*; uso da terminologia incomum *laissez vibrer*; uso extensivo do pedal em *Sarabande*, *Claire de Lune* (principalmente a partir da indicação *tempo rubato*); uso do intervalo de segunda com função contrastante, em *La boîte à joujoux*, *Pour remercier la pluie du matin*.

Embora os três níveis apareçam de maneira imbricada na obra do compositor, no que diz respeito à compreensão do papel do timbre na renovação de sua linguagem musical, o maior interesse recai naturalmente sobre o terceiro nível de escrita. Algumas

²⁷¹ Barraqué, p. 216

²⁷² Eduardo Martins, *O som pianístico de Claude Debussy*, p. 41

peças são eloqüentes quanto à articulação entre ritmo e timbre na reconfiguração do tempo musical. Notemos, por exemplo, nos dois primeiros compassos de *Cloches à travers les feuilles*, do 2º caderno das *Images*, a superposição de camadas temporais que sustentam uma elaborada multiplicidade rítmica (vale à pena cotejar este exemplo com o da **Figura 7** acima):

Figura 9

Dois primeiros compassos de *Cloches à travers les feuilles* (2º caderno das *Images*)

André Boucourechliev identifica nesta breve passagem quatro camadas rítmicas distintas. As camadas aqui podem ser entendidas como *formantes* de uma totalidade sonora (*formante* é o termo tomado de empréstimo da acústica para designar componentes parciais que, repetidas, constituem a totalidade de um som). O primeiro formante [F1, na Figura 9] está representado pela semi-breve em sol, como nota-pedal, convertida em mínima no terceiro compasso; o segundo [F2], nas colcheias descendentes e ascendentes numa escala de tons inteiros; o terceiro [F3] e o quarto [F4] formantes, que surgem a partir do terceiro compasso, estão representados nas tercinas descendentes e ascendentes e no motivo em semínimas e colcheia do registro mais agudo. É preciso ressaltar que não se trata de um trabalho habitual de contraponto a quatro vozes – as alturas das notas, como observa Boucourechliev, são praticamente as mesmas, repetitivas, enquanto o emprego da escala dos tons inteiros suspende a funcionalidade tonal (pela ausência de nota sensível na escala). Trata-se, no máximo, de um contraponto rítmico, se considerarmos que cada formante possui autonomia; esse conjunto qualitativo proveniente da fusão dos formantes cria um novo modo de relação com o tempo musical.

Acordes paralelos e arabescos

A verticalidade das harmonias paralelas e isomórficas, outra característica idiomática da escrita de Debussy, corresponde também a um novo modelo de criação de texturas timbrísticas. Ao contrário do que argumenta Adorno em *Filosofia da Nova Música* a respeito da “escamotagem” do tempo em Debussy²⁷³, a progressão dos blocos sonoros, longe de incitar o estatismo do tempo, busca explorar não sua funcionalidade tonal, mas, como foi dito anteriormente, o espectro e o imediatismo dos harmônicos que emergem dos próprios acordes. Na progressão desses acordes (ver, por exemplo, o início de *La Cathédrale engloutie* [Figura 10] e de *Canope* [Figura 11]), tomados como agregados autônomos, são suspensas portanto as proto-narrativas do tempo musical, definidas segundo o tratamento habitual das vozes.

Se a harmonização paralela adquire independência e ambigüidade sob o aspecto funcional, provoca-se então a sensação de uma certa “inatividade” no plano da harmonia. Nesse sentido, a análise propriamente harmônica desses acordes perde utilidade, deixa mesmo de ter objeto, pois a essência de sua organização foi deslocada para o domínio do timbre. Distinções clássicas como textura homofônica/polifônica também perdem seu sentido habitual de análise, na medida em que as estruturas são criadas a partir de princípios qualitativos do som, e não a partir de categorias funcionais. Aqui, é a centralidade da noção de “arabesco” que orienta a composição dos acordes²⁷⁴. Ao direcionar a atenção do ouvinte para a ornamentação, para os “contornos” dos arabescos, exige-se portanto a “inatividade” funcional da harmonia, a destituição de sua prioridade sintática. Não há aniquilação ou “escamotagem” do tempo, pois, como Adorno paradoxalmente reconhece em seguida, “é necessária uma reeducação do ouvido para escutar corretamente a música de Debussy”²⁷⁵. Ao declarar sua indiferença em relação à sintaxe tonal e destacar o complexo timbrístico do material, a música de

²⁷³ “(...) a escamotagem do tempo, obtida graças a artifícios rítmicos, não é uma aquisição repentina de Stravinsky. Este (...) aprendeu do impressionismo a ‘atemporalidade’ musical” (Adorno, PNM, p. 192). Adorno considera Debussy o principal compositor do impressionismo, apesar da classificação extremamente problemática.

²⁷⁴ No vocabulário de Debussy, o arabesco é compreendido como uma “projeção livre do som”, ornamento em curvas e independente de desenvolvimento temático, aplicável tanto a uma linha melódica fragmentada quanto ao desenho de uma sequência de acordes; trata-se de um termo essencial para compreender sua busca das “correspondências secretas da natureza”. Cf. Françoise Gervais, “*La Notion d’arabesque chez Debussy*” in *La Revue musicale*, no. 241. Cf. também Pomeroy, “*Debussy’s tonality: a formal perspective*” in *The Cambridge Companion to Debussy*, p. 158

²⁷⁵ Adorno, PNM, p. 193

Debussy requisita um modo de escuta que privilegia o “som puro”, solidário a uma “poética do instante”.

Figura 10

Primeiros compassos de *La Cathédrale Engloutie*
(*Prelúdios I*)

Figura 11

Primeiros compassos de *Canope (Prelúdios II)*

Podemos dizer que as considerações de Adorno, extensível à tradição da musicologia do início do século 20, insistem na primazia da funcionalidade harmônica do material, e não do papel de criação formal desempenhado pela exploração timbrística do sim. Jarocinski afirma que os musicólogos puderam explicar com eficácia o processo de decomposição da harmonia funcional nas obras de Debussy, ou seja, seu efeito destrutivo. Mas “falharam em descrever as operações de um novo sistema de correspondências”, colocadas em movimento pelo trabalho do timbre, pela “libertação” do som em relação à harmonia²⁷⁶. Outro fator não menos importante sinalizaria o papel secundário do timbre nos processos tradicionais de composição e de conseqüente análise. Vimos que a musicologia recorre a metáforas espaciais para descrever o fenômeno musical, derivado da própria notação, o que inclui termos como “intervalo”, “desenho”, “alto” e “baixo”. Segundo Jarocinski, essa descrição “topográfica” da música, válida para atributos mensuráveis e para o desvelamento funcional da progressão sonora, negligencia, por outro lado, o caráter propriamente qualitativo do som. Assim, essa reinvenção da linguagem pela reavaliação do timbre e do ritmo seria percebida com atraso, na década de 50, principalmente a partir das considerações de Barraqué e Boulez, para quem a dimensão qualitativa do material passava a ser efetivamente valorizada no plano composicional.

²⁷⁶ Jarocinski, p. 53. Kurt Westphal (que chegou a influenciar a crítica musical de Adorno) constituiria exceção à regra. Para Westphal, “Debussy descobriu o som puro como um fator acústico elementar, distinto da combinação artística de sons agrupados de acordo com um princípio puramente funcional”, o que significa dizer que “os sons são libertados da harmonia”. *Die Moderne Musik*, citado por Jarocinski, p. 53

Renovação da linguagem

Equivocidade simbolista

Observamos, nos capítulos 1 e 2, a reconfiguração da linguagem na filosofia bergsoniana. A superioridade concedida à imagística na intuição requer o abandono do estilo exclusivamente categorial de escrita filosófica, cuja composição bloqueia o acesso da consciência à duração. Para Bergson, uma nova simbologia deveria expressar a experiência não mais pelo compromisso objetivo com o signo, mas com a imagem que a experiência do objeto ocasiona na subjetividade²⁷⁷. Podemos estender o princípio dessa simbologia à experiência musical de Debussy. A equivocidade do símbolo musical se daria no compositor tanto pelo uso não convencional da linguagem musical sedimentada, quanto pela criação de novos elementos. Daí a função do registro alusivo ou *sugestivo*, no interior da própria linguagem, para sua resignificação.

Se, para Bergson, o modo imagético afasta o signo de seu emprego habitual, explorando sua diversidade semântica e postulando assim um modo privilegiado de expressão filosófica, para Debussy, a problematização da linguagem musical envolve a rejeição da retórica estabelecida pela harmonia diatônica e a exploração do aspecto sensorial do material. Bergson e Debussy partilhariam, desse modo, o solo de onde emerge a problemática simbolista. Recapitulando o que vimos acima, Dahlhaus afirma que até o romantismo prevalecia a sintaxe “esquemática” e “arquitetural” na música, fruto do racionalismo moderno: a qualidade das partes individuais deveria estar subordinada ao efeito equilibrado e proporcional gerado pelo todo (ver nota de rodapé 217 acima). Wager, ao denunciar a artificialidade do procedimento que “limitava racionalmente aquilo que era irracional”, Wagner teria proposto a superação do fraseado periódico clássico (subdividido em antecedente-consequente) com um novo modelo composicional no qual cada parte ou detalhe deveria ser uma nova idéia ou consequência de uma nova idéia. O questionamento wagneriano animou os escritores que então buscavam no simbolismo essa mesma “revolta contra exterioridade, contra retórica (em última análise, contra procedimentos artísticos equilibrados, simétricos, padronizados)”²⁷⁸. Para Mallarmé, expoente do movimento e influência decisiva para Debussy, o poeta deveria utilizar as palavras no sentido de desconcertar a interpretação

²⁷⁷ Ver no capítulo anterior a seção *Comunicando a intuição: problema da linguagem e da expressão filosófica*

²⁷⁸ Hepokoski, p. 52

habitual do leitor, de jogar com suas impertinências semânticas, explorando sua sonoridade, evocando imagens através de uma força sugestiva inesperada. Ainda que não encontremos uma definição satisfatória do ideal simbolista (o que torna que ainda mais problemática a intenção de encontrar as bases teóricas do simbolismo), podemos ao menos reconhecer que “a verdadeira força do simbolismo era a consciência de ruptura, de nova maneira de ver o mundo”, colocando no primeiro plano da criação idéias como mobilidade, relativismo, dinamismo²⁷⁹. Ao tomar consciência da própria natureza da linguagem, da ambigüidade semântica que penetra sua rede de relações, os simbolistas defendiam a identidade entre símbolo e arte. A proximidade entre o simbolismo de Mallarmé e a estética de Debussy ocorre pela busca, no interior da linguagem, de uma “filosofia do tempo”:

“a arte de Mallarmé instaura uma filosofia do tempo que, na matéria mesma da linguagem, encontra o tempo musical radicalmente novo que a música de Debussy instaura (...) Na sugestão mallarmeneana reencontramos a temporalidade de Debussy, interferência constante de diferentes níveis de consciência do tempo”²⁸⁰

Debussy declarava que “a melodia é anti-lírica, incapaz de traduzir a mobilidade das almas e da vida”. Ao obscurecer as expectativas tradicionais de construção temático-melódica e ao utilizar a tonalidade de maneira quase alegórica em suas composições, estas se transformam, por assim dizer, em “símbolos de símbolos musicais”. Sob essa perspectiva, constatamos a “revolução sutil” no interior da linguagem musical.

Como vimos no início do capítulo, os princípios da harmonia clássica entram em colapso quando o cromatismo e novas associações sonoras passam a remover o véu de “segunda natureza” da tonalidade. É o caso, por exemplo, do acorde de quinta aumentada (utilizado amplamente nas peças de Debussy) que resulta de um escala não-diatônica. Mas é também o caso da dissolução de hierarquias entre os planos de orquestração, como a formação, definida desde o classicismo, da contraposição entre melodia e acompanhamento (*foreground-background* musical, segundo os manuais tradicionais de orquestração, como os de Schenker e Adler). A dissolução hierárquica na orquestração é, de fato, uma das características mais perceptíveis em Debussy. No

²⁷⁹ Jarocinsky, p. 40

²⁸⁰ Imberty, *La musique creuse le temps*, p. 360

Prelúdio para a tarde de um fauno, diferentes harmonizações e diferentes texturas orquestrais para a mesma melodia inicial executada pela flauta (que oscila entre *dó* sustenido e *sol* – um trítono, ou seja, o intervalo que provoca uma corrosiva instabilidade tonal) tendem a direcionar a atenção do ouvinte para a ação do “fundo sonoro”. Em *Nuages des Nocturnes*, encontramos mesmo a inversão da hierarquia: o motivo principal da peça (ver Figura 12), executado pelo corne inglês, é repetido como idéia fixa e monótona, sem nenhuma alteração de registro, duração ou timbre. Já os blocos de acordes em torno desse motivo – blocos que tradicionalmente constituem o *background*, o suporte orquestral para o motivo/tema – assumem o posto central da organização do discurso, pelas mutações e frequentes modulações que ocorrem de maneira autônoma, independente a esse motivo central; trata-se de um procedimento radical no interior da linguagem que torna distinção clássica entre *figura-fundo* inoperante.

Figura 12

Motivo central de *Nuages* (*Nocturnes*)

Uso da tonalidade e escalas

Encontramos na obra de Debussy as características essenciais que enfraquecem a sensação de tonalidade: acordes de sétima e nona sem preparação nem resolução e *appogiaturas* não resolvidas; acorde de quartas e quintas superpostas; mistura contínua de modos e de escalas não-diatônicas; complexidade rítmica, harmonias escolhidas fora de um significado gramatical ou contextual²⁸¹. Vejamos como Debussy manipula tais características.

Toda composição tonal pressupõe um contexto específico de notas, organizadas segundo progressões harmônicas e melódicas que impulsionam sua continuidade. Para tanto, a tonalidade dispõe de regras específicas de condução de vozes – a dissonância do intervalo de sétima, por exemplo, deve estar precedida de uma “preparação” e seguida

²⁸¹ Piston, *Harmony*, p. 528-9

por uma “resolução”; quintas paralelas devem ser evitadas; o movimento cadencial dominante-tônica deve ser apresentado (ou pelo menos subentendido) em momentos fundamentais do transcurso musical etc. O arranjo vertical de acordes deve obedecer, portanto, às essas regras para a preservação da sensação tonal. Em sua análise sobre o processo de racionalização do material sonoro, Max Weber fornece os parâmetros para a compreensão desse efeito. Para Weber, a preservação da sensação tonal passa pela

“sucessão de acordes que define inequivocamente a tonalidade (cadência) (...) O elemento fundamentalmente dinâmico da música de acordes, que motiva musicalmente o progresso de acorde a acorde, é a dissonância. Para resolver sua tensão contida, ela exige sua ‘resolução’ em um novo acorde, que representa a base harmônica na forma consoante. As dissonâncias típicas mais simples da harmonia de acordes pura, os acordes de sétima, exigem sua resolução em acordes de três sons (triade)”²⁸²

Aqui, torna-se clara a retorção da linguagem tonal operada por Debussy. Pois, ao evitar de maneira programática a resolução dos acordes dissonantes, sua música contribui para a sensação de *instabilidade* tonal, inaugurando um regime de acordes estaticamente justapostos, desprovido de hierarquias tonais. Com a harmonização paralela, assistimos então ao rompimento definitivo de tais regras funcionais. Como vimos anteriormente, a composição de blocos sonoros está intimamente associada ao trabalho de timbre, ou seja, à necessidade de enfatizar propriedades acústicas do material, o que indica não a rejeição completa, mas a indiferença em relação às premissas da tonalidade. A harmonização paralela em Debussy subverte as regras de condução de vozes da tonalidade e do contraponto clássico: há movimento paralelo de quintas (ver dobramento da quinta no motivo principal de *La Mer* acima na **Figura 1**), os acordes de sétima e nona aparecem sem resolução e são tratados como sonoridades verticais independentes. Vemos o uso desse procedimento, recorrente na escrita de Debussy, nos exemplos da Figura 10 e da Figura 11 acima.

Em *Nuages (Nocturnes)*, a complexa harmonização paralela e a indiferença à tonalidade atravessa a obra sob uma leve aparência de simplicidade. A Figura 13 abaixo (contendo a redução dos blocos de acordes nos compassos 14, 15 e 16 da peça) mostra acordes de sétima e nona justapostos sem nenhuma resolução; ou seja, os intervalos de sétima e nona movem-se juntamente com as tríades, fazendo com que as dissonâncias

²⁸² Weber, § 3, p. 56

dos acordes sejam manipuladas como consonâncias. Segundo Jankélevitch, essa justaposição de acordes de sétima e nona torna impraticável a representação do “cimento da cadência” que fundamenta a tonalidade. Sem se importar com o que precede ou com o que segue de acordo com as regras da condução de vozes, Debussy toma as combinações sonoras do acorde como entidade autônoma. O acorde dissonante, tratado como consonância, “perde sua finalidade vetorial para se transformar em fim de si mesmo”²⁸³. Com isso, há uma valorização do instante musical, um regime da dissonância estabilizada. Não se trata aqui “de negar, nem de abolir as atrações naturais entre os sons, mas de se apropriar delas com uma desenvoltura soberana”.

Figura 13

Compassos 14,15,16 de *Nuages* (*Nocturnes*): exemplo da harmonização paralela

Também em *La Mer*, a tonalidade não é utilizada como sistema de organização, mas como elemento narrativo²⁸⁴. Já nos primeiros compassos do primeiro movimento (que corresponderia à “alvorada”), Debussy introduz figuras pentatônicas nas cordas e não apresenta progressões cadenciais claras, obscurecendo a tonalidade, que apenas se afirmaria no final da peça (o “meio-dia”). Não existe harmonização mas relações estruturais independentes em um contexto modal. Debussy chega mesmo a engendrar um “modo composto”, através da escala que resulta do cruzamento do modo de sol e do modo de fá, estabelecendo um trítone entre a tônica e o quarto grau. No segundo movimento, *Jeux de Vagues*, mantém-se um conflito latente entre os acordes de lá bemol maior e si bemol maior, herdados do movimento anterior, e que se resolve apenas na última e terceira peça. A ausência de continuidade harmônica nesse segundo movimento constrange, de fato, a análise harmônica tradicional. Para Barraqué,

²⁸³ Jankélevitch, *Debussy et le mystère*, p.111

²⁸⁴ Cf. Trezise, p. 86

“o segundo movimento expõe uma pulverização sonora de tal modo que o tempo musical se torna quase incompreensível. A continuidade é alternadamente afirmada, destruída, e retomada. Apenas uma análise aprofundada poderia dar uma idéia da fluidez técnica, da espontaneidade rigorosa de uma invenção que determina um devir sonoro sempre renovado (...) *Jeux de vagues* só pode ser compreendido pelos gestos analíticos mais contraditórios, ou ainda, os mais irracionais. No entanto, estamos habituados a pensar apenas por encadeamento ou superposições de idéias. *Jeux de Vagues* multiplica as idéias, e ao mesmo tempo as divide. (...) A cada momento, obra e análise se confundem e se confrontam, uma denunciando a outra.”²⁸⁵

Jeux des Vagues, ao determinar “um devir sonoro sempre renovado”, ao ramificar as ideias pela diferença e ao revogar o pensamento “por encadeamento ou superposições”, revelaria na escrita musical o mesmo ensejo bergsoniano de renovação da linguagem. Os diferentes modelos harmônicos que caracterizam a entrada de cada seção nos três movimentos de *La Mer* formam a um regime de perpétua ambigüidade, no qual os modos maior-menor da harmonia diatônica aparecem apenas como opções entre os demais modos (e não como preponderantes). Segundo Trezise, “*La Mer* quebra com a linguagem harmônica de seus antecessores”²⁸⁶, na medida em que a sintaxe tradicional, marcada pela clara definição hierárquica de tônica, dominante, subdominante, surge apenas em segmentos específicos (a exemplo dos últimos compassos do primeiro movimento, “o meio-dia”) como se fossem na realidade os elementos nostálgicos ou alegóricos de um material musical já gasto. É preciso enfatizar que não se exclui totalmente a noção de hierarquia ou de função em *La Mer*, nem mesmo em *Jeux*, peça na qual esses procedimentos são explorados de modo mais sistemático. A implementação de hierarquias, no entanto, se realiza por outros parâmetros qualitativos, como as combinações timbrísticas e os contrastes derivados da ritmização entre seções.

O processo de dissolução da tonalidade diz respeito, portanto, ao questionamento da harmonia diatônica como vetor exclusivo da organização sonora; deixando de ser obrigatória, passa a ser opção no repertório das *modulações de modo*. Ao utilizar modos e escalas distintas, a exemplo dos modos medievais, da escala pentatônica, da escala cromática e a de tons inteiros, o compositor escapa das retórica tradicional sem fazer

²⁸⁵ Barraqué, p. 191

²⁸⁶ Trezise, p. 91

disso sua preocupação maior. Ou seja, não há uma obsessão anti-tonal em Debussy. Segundo Griffiths, “seus acordes geralmente pertencem a algum modo ou escala, ainda que integrem uma estrutura de base atonal”²⁸⁷. Debussy apenas liberta a tonalidade de sua função exclusivamente representacional que prevalecia até o drama wagneriano.

O uso da pentatônica, dos modos antigos, de escalas orientais e da escala de tons inteiros, de escalas “exóticas”, traz implicações corrosivas à sensação de estabilidade tonal. No caso da escala de tons inteiros, em particular, a dissolução é total, pois nela não existe o intervalo de quinta justa (intervalo que fundamenta o movimento cadencial entre dominante-tônica), não há nota sensível (o intervalo de sétima que “convida” à resolução para afirmação da tônica na oitava superior), não há semitom; proliferam apenas os trítomos (intervalos de maior dissonância no sistema tonal). Excluídos o intervalo de quinta justa (substituído pelo intervalo de quinta aumentada) e a nota sensível, o sistema tonal colapsa. Como afirma Wisnik, a escala de tons inteiros (hexacordal)

“divide a oitava em seis tons iguais (...) Ao contrário da diatônica, é uma escala que não comporta nenhuma diferenciação interna: tudo nela se equivale, não há possibilidade de hierarquia. Ao mesmo tempo (...) é uma escala onde não pode se dar nenhum tipo de resolução ou repouso, mas onde também não se tem como articular a tensão”²⁸⁸

Na medida em que o encadeamento harmônico tradicional é rompido, a percepção do tempo musical, tradicionalmente sedimentada pela tonalidade, também desaparece. Ou seja, dada a permanência das dissonâncias, cria-se também um tempo sem perspectiva de resolução. Com a escala de tons inteiros (na qual a idéia de tônica e dominante não faz sentido), Debussy contribui para a criação desse tempo aberto, no qual não há sensação de retorno (pois não há centro polarizante). A concepção de um tempo musical reversível, baseada na lembrança e na antecipação de estruturas pré-estabelecidas (a exemplo da reexposição temática na sonata), não existe aqui. Abre-se o caminho então para uma nova lógica musical, de caráter atomizado, em que os pontos de referências formais da tradição tonal, se não eliminados completamente, ficam diluídos no próprio discurso. O que resta é a irreversibilidade pura do tempo.

²⁸⁷ Griffiths, p. 45

²⁸⁸ Wisnik, *O Som e o Sentido*, p. 87

Duração musical em Debussy

Na seção anterior, analisamos de que maneira a obra de Debussy ocupa um lugar de extrema relevância no questionamento das formas sedimentadas pela linguagem tonal. Weber, em seu trabalho sobre o processo de racionalização do material musical, enumera as principais características dessa “especificidade” musical no ocidente:

- Princípio do temperamento, como consequência da divisão aritmética da oitava e do desenvolvimento de um pensamento musical acórdico-harmônico [Weber, p. 37, 45]
- Trabalho de polifonia, “aparecimento de teoremas que regulam o emprego das dissonâncias” [Weber, p. 40 e §31, §32]
- Notação musical e morfologia previamente estabelecida (cânone, imitação, contraponto etc.) [Weber, p. 41, §40]
- Sistema harmônico de acordes: escalas diatônicas (maior/menor) declaradas como o “fundamento do sistema sonoro” [Weber, p. 42]

Para Weber, “a racionalização do sistema sonoro se entrelaça com a racionalização da escrita musical: sistema sonoro, *formas composicionais* e *esquemas de representação* são todos momentos de um mesmo processo”²⁸⁹. O processo de racionalização condiciona nossa própria audição, na medida em que

“nosso ouvido já ouve ‘harmonicamente’, pois já tenta captar o material sonoro segundo padrões que lhe são específicos, resultantes de sua ‘educação’ [...] a interpretação dos sons de acordo com a proveniência harmônica domina sobretudo nosso ‘ouvido’ musical, que é capaz de sentir de modo diferenciado, de acordo com sua significação acórdica, os sons identificados enarmonicamente [*o mesmo som, com nomes diferentes*] nos instrumentos”²⁹⁰

Notemos a semelhança dessa “educação harmônica do ouvido” com aquilo que Boulez chama de “ângulo de audição” *a priori*, a orientação formal dos significados sonoros do qual tratamos no início deste capítulo. Confirmando a centralidade do

²⁸⁹ Waizbort, in Weber, *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (prefácio), p. 42

²⁹⁰ Weber, p. 134 (§49)

pensamento harmônico no ocidente, Weber também sustenta que a própria melodia seria tributária ao desdobramento da harmonia: “a ‘melodia’, no sentido geral do termo, é sem dúvida condicionada e ligada harmonicamente”²⁹¹.

Tendo em vista essa descrição weberiana da *ratio* musical no ocidente, percebemos o quanto a escrita de Debussy fragiliza suas características fundamentais. A recusa da morfologia clássica e da polifonia, a exploração de uma nova gama timbrística sem ancoragem às regras do pensamento harmônico, o uso decorativo e sensorial (e não mais funcional) dos acordes, a opção por novas texturas sem primazia melódica, a ausência de contraponto, a escolha de escalas não-diatônicas, tendem a ir justamente na contra-mão da “especificidade” descrita por Weber. É preciso insistir que essa dissolução da harmonia em um espaço virtual sonoro não mais condizente com as premissas da tonalidade poderia conduzir a uma espacialização completa do decurso temporal. Todavia, como Adorno observa, o ideal de *fluxo qualitativo* não é sacrificado em Debussy, pois o tempo da experiência vivida, a duração que marcaria a dialética tonal, ainda é conservada. Acreditando na pertinência conceitual de Adorno (também de outros comentadores (como Enrico Fubini e Nadia Capogreco), identificamos até aqui as formalizações estético-musicais que nos indicam um “bergsonismo musical” na obra de Debussy. Resta a discussão sobre a formulação do tempo em Debussy, compreendida à luz do bergsonismo.

Tempo irreversível

Sabemos que o procedimento de *forma aberta* engendra uma “noção de tempo irreversível”²⁹², marcada por incidentes inesperados, escuta atomizada e desenvolvimentos interrompidos, que não prejudica, no entanto, a sensação de continuidade musical. Segundo André Boucourechliev, essa revolução, prenunciada em *La Mer* e plenamente afirmada em *Jeux* (revolução que, segundo o autor, seria superior à de Schoenberg), está na formalização de “um tempo musical que ignora os fantasmas herdados do classicismo, como simetria, periodicidade, unidade, esquemas e categorias”²⁹³. Ao reconfigurar a noção de forma, Debussy nos convida à renovação perceptiva do tempo musical e do fenômeno sonoro. Pois aqui se trata de um tempo que

²⁹¹ Weber, p. 58(§5)

²⁹² Boulez, *Apontamentos de aprendiz*, p. 307

²⁹³ Boucourechliev, p. 14

muda frequentemente de significação, abalando noções que até então permaneciam estáticas na música ocidental; ou seja o movente e o instante irrompem na música²⁹⁴. O caráter diferenciante do material, insistindo na multiplicidade qualitativa e evitando a formalização de um tempo homogêneo e simétrico, preside as escolhas composicionais de Debussy. A concepção de tempo não é mais arquitetônica, mas, como lembra Fubini, é “orgânica e vitalista, próxima da concepção bergsoniana”: sutil rebelião ao *logos* do pensamento musical clássico, cuja encarnação mais bem acabada seria a forma sonata. Debussy rejeita a conclusividade do mecanismo cadencial, da dialética das partes que supera as contradições aparentes dos detalhes e do princípio de desenvolvimento que ocorre pela via lógica da tonalidade. Existe aqui o desvelamento das contradições. A temporalidade de suas peças mostra uma fluência discursiva de segunda ordem, superando a dicotomia clássica entre continuidade e descontinuidade (cf. a descrição de Barraqué sobre continuidade alternativa no plano estrutural). Explorando a equivocidade imanente do fenômeno sonoro, sem respaldo a qualquer “gramática de afetos” ulterior, Debussy rompe com o modelo representacional da geração romântica.

Essa ruptura anuncia a possibilidade de uma experiência de “tempo irreversível”, aberto, sem simetria e periodicidade, de que falam Boulez e Boucourechliev. Instaure-se o regime de transição contínua dos instantes, marcado por um *inventário de durações* sem precedentes na história da música européia (ver a importância dada a valores rítmicos “irracionais”, como tercinas, quintinas, às polirritmias dos exemplos acima, em especial, da **Figura 7**, na qual proliferam diversas figuras rítmicas num único compasso). Os rubatos e as agógicas (modificações passageiras no andamento, por oposição a uma execução mecânica e exata da música), elementos que perpassam toda sua escrita, rejeitam as divisões sedimentadas entre tempos fortes e fracos do compasso. A própria indeterminação do signo sonoro (o que não significa “evanescência”, arte “vaporosa” ou “impressionista”) é assim sua marca mais revolucionária.

Em *La Mer*, notamos a permanente oscilação entre seções breves, descontínuas, e seções expansivas, regulares (procedimento utilizado com maior frequência sobretudo na 2ª. peça, *Jeux de Vagues*). Se a temporalidade daí resultante obedece a critérios extemporâneos à percepção tradicional, afetando diretamente nossa percepção de regularidade métrica (procedimento que Stravinsky tomará de Debussy mais tarde, segundo Adorno), é porque Debussy enfatiza a própria irreversibilidade do tempo.

²⁹⁴ Boucourechliev, p. 18

Nessa percepção contínua e descontínua do tempo, a concepção bergsoniana de duração nos parece extremamente esclarecedora. Em que pese a instabilidade rítmica das seções e a fragmentação temática, há um sistema de referências internas que garante a continuidade orgânica relacionada à experiência vivida. O tempo auditivo em Debussy se aproximaria musicalmente à própria duração bergsoniana em seu caráter imprevisível, imanente, criador. Jean-Paul Olive nota como a seção final de *La Mer*, por exemplo, visa um tempo múltiplo e complexo no qual seus componentes – três estratos temporais superpostos (colcheias nas cordas, de semínimas nas madeiras, de mínimas nos metais, todas em tercinas – ver na Figura 14 abaixo) – são perceptíveis isoladamente, mas cuja sensação qualitativa consolida a idéia de um movimento absoluto, internamente diferenciado. A idéia de um *pensar em duração*, tal como apresentada em nosso capítulo 2, não encontraria melhor expressão musical do que nesse processo de “molecularização” e de superposição de diferentes camadas de tempo, presentes nas peças de Debussy (ver, nesse sentido, além da Figura 14, a **Figura 7** e a Figura 9, como exemplos da superposição de camadas temporais).

glos fl.

2^{da} fl.

Ob.

Clar. A.

Cl.

Cora

1^o e 2^o Tromp.

3 Tromb.

Tuba

Figura 14

La Mer, 12 compassos antes da marcação 61.

Superposição de três extratos temporais: cordas, madeiras e metais executam diferentes células rítmicas tercinadas, consolidando ideia de movimento absoluto e internamente diferenciado, e de tensão com a isocronia

Por organizar o som *a priori* em esquemas formais, a harmonia funcional estreitou a compreensão mais ampla do papel do ritmo, da dimensão temporal e natural do som, de sua “alquimia” com outros sons. Desde a renascença, insiste Jarocinski, a música ocidental cultivou a *isocronia*, princípio que governa a divisão e a natureza do compasso em unidades de tempo invariáveis²⁹⁵. O questionamento dessa divisão do tempo musical em partes regulares constituiu umas das marcas da modernidade. Com Debussy, a ruptura da isocronia ocorre pela superposição de fraseados distintos e de extensa variabilidade rítmica, que tendem a privilegiar o instante musical. Em *La Mer* e *Jeux*, cujas estruturas tendem a sintetizar qualitativamente sua diversas figuras temporais, percebemos com maior clareza o caráter policrônico de sua escrita.

A isocronia musical faz parte da preceptiva de racionalização do material sonoro. Justifica-se a origem da isocronia na alternância dos próprio ritmos da natureza (dia-noite, ciclo das estações, pulsação cardíaca etc). Entretanto, seguindo uma interpretação bergsoniana, percebemos que a isocronia resulta de uma concepção já espacializada da duração (assim como a divisão homogênea do tempo em horas, minutos, segundos). Essa espacialização do tempo em homogeneidades ocorre em função das diversas práticas de inserção humana, mas nos afasta, em contrapartida, do estofo real e diferenciante da duração. Na descrição da etapa crítica do método bergsoniano, constatamos as operações internas da razão científica e filosófica no “aprisionamento” a duração. A segmentação homogênea da multiplicidade qualitativa da duração, retirando dela seu caráter original e criador, era a principal crítica de Bergson contra o intelectualismo da experiência. Estabelecendo um paralelo com o pensamento musical, Brelet mostra que o princípio de construção temática, fundado na simetria necessária de seus elementos, rompe o *elã* criador da duração, submetendo-a ao estatismo antecipado. Para Brelet, portanto, a crítica bergsoniana endereçada ao intelectualismo poderia ser aplicada também ao intelectualismo musical representado pelos esquemas clássicos de construção musical²⁹⁶.

O implícito questionamento da isocronia na técnica de Debussy, dando importância ao timbre e à policronia, evidenciaria, nesse sentido, uma reação à espacialização musical da duração; podemos afirmar, com Boulez, que a obra de

²⁹⁵ Jarocinski, p. 143

²⁹⁶ Brelet, *Esthétique et Création Musicale*, p. 94

Debussy inaugura uma modalidade de escuta *diferenciante*, explorando o caráter heterogêneo do tempo musical. A dilatação do instante musical, caracterizada por uma qualidade particular de timbre e ritmo, não significa todavia descontinuidade, mas o estabelecimento de uma nova continuidade fornecida pelo contrapeso do instante seguinte. Vimos que Debussy contesta a obrigatoriedade de uma relação musical de causa-efeito, a exemplo da estrutura antecedente-consequente, da variação temática, ou do movimento cadencial entre dominante-tônica.

Para compreendermos essa modalidade atomizada de escuta, a idéia bergsoniana de *instante* intervém aqui de maneira precisa. Pois, ao contrário do instante aristotélico ou cartesiano, o instante bergsoniano, como observa Bento Prado, “traz em si mesmo a garantia de sua continuidade”. Ao evitar o jogo das expectativas formais, Debussy reforçaria a distinção bergsoniana entre tempo espacializado e duração. O *fluxo qualitativo* em Debussy implica uma certa continuidade orgânica, como se não houvesse preocupação em distinguir o tempo presente da coexistência de estados anteriores.

A continuidade individualizada em seu *fluxo qualitativo* seria reveladora da experiência da duração pura. Notemos a concepção de orgânico (ou de vida) em Bergson, que está presente em *O Riso*:

“mudança contínua de aspecto, irreversibilidade dos fenômenos, individualidade perfeita de uma série fechada em si mesma, eis as características exteriores (reais ou aparentes, pouco importa) que distinguem o que é vivo daquilo que é mecânico”²⁹⁷

A busca metódica de uma continuidade orgânica para a música manifesta-se na seguinte declaração do compositor: “eu gostaria de fazer alguma coisa que fosse inorgânica na aparência mas bem ordenada em seu núcleo”²⁹⁸. Aplicada à singularidade dos objetos musicais, a intuição bergsoniana, como método que reconhece as tendências qualitativas da duração, permitiria a compreensão de declarações problemáticas à musicologia tradicional, como: “*Jeux de vagues* só pode ser compreendido pelos gestos analíticos mais contraditórios”, de Jean Barraqué²⁹⁹. Pois essa imanência do método se

²⁹⁷ *O riso*, p. 66 (grifos meus)

²⁹⁸ Carta à Louis Laloy in Pasler, *Jeux: Playing with Time and Form*, p. 69. O mesmo Laloy, anos mais tarde, sugeria a existência de “correspondências” ligando Bergson e Debussy: “Esta música só poderia ser produzida no mesmo ambiente que tal filosofia, e vice-versa” (idem, p. 74)

²⁹⁹ Cf. nota de rodapé 285

solidariza à continuidade subjacente deste segundo movimento de *La Mer*, cujas características são extensíveis a outras obras do compositor. Afinal, a intuição não visa a generalidades objetivas, pois a realidade não se apresenta como conjunto de *coisas*, e sim de *processos*. Bergson declarava que o conhecimento verdadeiramente intuitivo, *sub specie durationis*, “não mais abarcaria de uma só vez a totalidade das coisas; mas de cada uma ela daria uma explicação que se adaptaria exatamente, exclusivamente a ela”³⁰⁰. Aqui, o método, como nos lembra Bento Prado, significa adesão ao pluralismo da experiência. O esforço de intuição encontraria portanto o fluxo originário da obra em sua organização singular e aberta, lá onde a análise tradicional, orientada por pressupostos fixos de compreensão como a própria isocronia, não veria mais do que a alternância inorgânica e justaposta entre seções breves e seções expansivas³⁰¹: trata-se afinal de uma obra “inorgânica na aparência, mas bem ordenada em seu núcleo”.

No próximo capítulo, concluiremos o desenvolvimento dessa relação entre a obra de Debussy e a idéia de um “bergsonismo musical”. Mas, antes, com base no que foi discutido até aqui, cabe um breve recuo teórico a fim de reavaliarmos as possibilidades de confrontação discursiva entre música e filosofia, ou seja, entre uma formalização musical e uma conceitualização filosófica.

³⁰⁰ Bergson, *PM – Introdução*, p. 113

³⁰¹ Sistemas teóricos como o de Schenker, geralmente eficientes para o estudo de procedimentos tonais, não são capazes de uma análise adequada à estrutura de “La Mer”. Richard Parks (utilizando a teoria dos conjuntos) e Roy Howat (verificando a presença da proporção áurea nos procedimentos de Debussy) chegaram a desenvolver sistemas específicos para explicitar a estrutura de “La Mer”, que todavia são contestadas até hoje por outros comentadores. Ver Trezise, *Debussy’s La Mer*, Introdução, p. X.

Capítulo 4

“A música é a arte da mentira”
Debussy, *Monsieur Croche*

“A música não deve enfeitar, mas deve ser verdadeira”
Schoenberg, *Probleme des Kunstunterrichts*

“De resto, Monsieur Croche tinha certo dom para as formas ambíguas.

Que você acha desta entre outras:

‘É preciso procurar a disciplina na liberdade’...?’

Pierre Boulez, *A Música Hoje*

Entre a conceitualização e a formalização

Nos primeiros capítulos, examinamos o modo pelo qual a renovação bergsoniana da noção de tempo promove a reconfiguração da expressão filosófica tradicional. Em seguida, observamos as implicações gerais de uma filosofia da duração quando toma por objeto a organização musical e o estatuto concedido à metáfora melódica no interior do método. No capítulo 3, apresentamos a “revolução sutil” operada pela música de Debussy, tendo em vista as limitações formais da tonalidade na passagem do século 19 para o 20; revolução esta que inaugurou os procedimentos que afetaram diretamente a noção de forma (tanto no sentido de esquema composicional quanto no sentido de micro-estrutura) e, conseqüentemente, a percepção tradicional do tempo na música. É preciso novamente insistir na ausência de isomorfismo entre o pensamento filosófico de Bergson e o pensamento musical de Debussy. Não queremos sugerir que Debussy teria concretizado musicalmente o projeto estético acenado pelo bergsonismo, à maneira, por exemplo, do encaminhamento proposto por vários comentadores no que diz respeito às relações do bergsonismo com a poesia simbolista e o romance proustiano³⁰². Não devemos falar de influências diretas do filósofo sobre o compositor ou vice-versa.

³⁰² Ver, por exemplo, Izilda Johanson, *Arte e Intuição: a questão estética em Bergson*, cap. 3: “É possível que existam pontos de dissonância entre esses três gêneros [poesia simbolista, romance proustiano e estética bergsoniana], mas (...) o que está em questão não é a visibilidade da estética bergsoniana em função da poesia simbolista ou vice-versa, mas sim a pertinência de algumas proposições estéticas de Bergson em relação a uma certa proposta artística de seu tempo” (p. 108). Ver também Brincourt, *Les Oeuvres et les lumières*, em particular o capítulo II - *L'esthétique de Bergson et l'esthétique de Proust*, e Dresden, *Les Idées esthétiques de Bergson*, p. 58

Longe de propormos rígidas homologias ou filiações de qualquer ordem, não devemos ignorar entretanto a familiaridade, reforçada sobretudo pelo espírito comum de época, entre o impulso que anima o gesto teórico de Bergson diante da “crise do gênero conceitual” e as estratégias composicionais de Debussy diante da “crise da tonalidade”, até então compreendida como segunda natureza do material musical. A pertinência para tal confrontação justifica-se naquilo que Philippe Soulez chamou de “simbiose de época”. Para o biógrafo de Bergson, a “comparação [entre Bergson e Debussy] não é infundada, desde que não vejamos aí nenhuma ‘influência’ em qualquer sentido; Bergson mesmo era sensível a essa comparação, como se vê em entrevistas e em suas cartas”³⁰³. Partindo do diagnóstico de momentos singularmente críticos no interior da filosofia e da música, analisamos o projeto bergsoniano de reformulação da linguagem, orientada para a apreensão cognitiva da duração, e percebemos que esse projeto atende aos critérios de uma formalização discursiva que se assemelha à busca das “correspondências da natureza”, presente na música de Debussy. Ou seja, nosso estudo procurou mostrar que o filósofo e o músico enfrentaram os problemas de expressividade correlatos em seus respectivos campos, e que tais problemas podem ser compreendidos como os indícios de uma crise epocal mais abrangente da representatividade conceitual da filosofia e da representatividade artística em geral.

Assim, apesar da inexistência de paralelismo discursivo estrito, podemos indicar a compatibilidade de certos padrões de racionalidade que, embora pertençam a esferas culturais distintas e autônomas (aqui compreendidas na acepção utilizada por Max Weber), inauguram regimes contemporâneos de expressividade. Este seria, afinal, como dissemos na introdução desta dissertação, o íntimo propósito de uma filosofia da música: identificar o caráter propriamente filosófico que o exame formal de obras musicais específicas fornece à reflexão não necessariamente musicológica. Esse reconhecimento implica afirmar que existe uma dimensão do pensamento musical que opera não por meio de *conceitualizações* de seus objetos, mas por meio de *formalizações* dotadas de propriedades simbolicamente interpretativas. Tais formalizações estabelecem afinidades históricas e estruturantes com os demais campos

³⁰³ Ver Soulez, *Bergson*, p. 103. Perguntado se o *Ensaio sobre os dados imediatos* continha a teoria implícita de certas manifestações artísticas particulares à sua época, Bergson respondeu: “Meu livro é de 1889; o movimento simbolista começou alguns anos antes. A coincidência é curiosa, pois esses poetas e eu, nós nos desconhecíamos completamente. Mais tarde, interessei-me pela obra de Maeterlick, sobretudo pelo seu teatro. Também me informaram, prossegue Bergson, o quanto a música de Debussy e de sua escola é uma música da ‘duração’” (entrevista concedida em 1910, *Mélanges*, p. 844).

do conhecimento e da cultura, entre eles, a própria filosofia. Ou seja, “trata-se de sustentar que *a arte pensa*. Talvez ela não pense exatamente por conceitos com seus processos de submissão da particularidade do caso à universalidade de representações gerais, mas ela pensa por formalizações. De qualquer maneira, a idéia de *forma* liga ainda a arte a um certo nível de articulações lógicas do conceito. Por outro lado, ela nos fornece modos de formalizações de objetos que têm aspirações cognitivas”³⁰⁴. Em nossa introdução, lembramos que, antes mesmo da fundação da estética como disciplina autônoma, a música forneceu à filosofia um campo prolífico de formalizações voltadas à problemática do tempo e da sensibilidade. A música, enfim, entidade histórico-social, institui uma forma privilegiada de conhecimento não-conceitual.

Dois exemplos

Vale a pena destacar um momento peculiar que nos revela uma profícua relação entre filosofia e música: a passagem da filosofia para a modernidade. Segundo André Charrak, embora o interesse filosófico sobre a música tenha raízes na antiguidade, uma nova modalidade de pesquisa epistemológica associada ao objeto musical parece ter surgido com o advento da modernidade, sobretudo em pensadores como Descartes, Leibniz, Rousseau, Diderot, d’Alembert. Em *Musique et philosophie à l’âge classique*, Charrak sublinha a reciprocidade e a transformação desses campos durante o período. No campo da teoria musical, por exemplo, o empreendimento de Rameau – reduzir a harmonia a um princípio fisicalista baseado na série harmônica natural – recebeu a influência direta do pensamento de Descartes, tanto em relação ao método, quanto à definição aritmética de natureza que subjaz à filosofia cartesiana³⁰⁵. A identificação de uma “lei fundamental” da harmonia tornou-se viável somente a partir da estabilidade de uma concepção filosófica mecanicista de natureza.

Charrak mostra, no entanto, que, na própria passagem do séc. 17 para o 18, “o julgamento dos filósofos sobre a música afasta-se progressivamente da análise das estruturas internas da composição, para se aplicar aos efeitos que ela produz sobre o ouvinte”³⁰⁶, dando vazão às teorias sensualistas do “belo musical”. Esse afastamento

³⁰⁴ Safatle, *Introdução in Ensaio sobre música e filosofia*, p. 9

³⁰⁵ Rameau, *Traité de l’harmonie* citado por Charrak, 38: “A música é uma ciência que deve ter certas regras; estas regras devem ser tiradas de um princípio evidente, e este princípio não pode ser conhecido sem o recurso às matemáticas”.

³⁰⁶ Charrak, p. 47

progressivo correspondia a uma “recusa em deduzir os efeitos a partir das propriedades: não caberia mais ao filósofo pronunciar-se sobre as causas, mas identificar suas manifestações afetivas”³⁰⁷. A tese de Charrak é a de que os alicerces mecanicistas da filosofia cartesiana foram abalados pelo desenvolvimento técnico ulterior da música. Ou seja, de modo inverso à relação entre Descartes e Rameau, o desenvolvimento técnico da música e dos problemas que dele surgiram a seguir provocaram também uma reorientação no campo da filosofia. Até a modernidade, lembra Charrak, a ciência clássica atribuía à música o valor de objeto ou modelo (*exemplar*), por ela constituir o domínio em que se conjugavam matemática, física e gnoseologia (a música participava, como via científica, do *quadrivium* medieval, ao lado da aritmética, geometria e astronomia). Porém, com a evolução da polifonia contrapontística e com a consequente necessidade do temperamento (em razão da introdução de graus cromáticos inexistentes nas escalas criadas pelos pitagóricos), a música passa a retratar uma crise mais ampla no interior da própria “expressão aritmética” da natureza, núcleo da filosofia mecanicista. Charrak afirma que as escalas pitagóricas, até então baseadas exclusivamente em especulações matemáticas, não se adaptavam mais às exigências musicais concretas surgidas a partir do estabelecimento do temperamento. Tema central dos debates em matéria de teoria musical no séc. 16 e 17, o temperamento indicou portanto “uma limitação das possibilidades definidas em relação aos números, pois por um lado levou a restringir as condições de transposição, e por outro levou a eliminar um certo número de intervalos puros (ou seja, a alterar sua proporção rigorosa)”³⁰⁸

Neste momento histórico, tornou-se evidente que música resultava de dois domínios diferentes – a *razão*, já que a escala é inicialmente produzida segundo proporções numéricas; e a *sensibilidade*, já que esta escala precisou atender aos requisitos concretos de uma música de acompanhamento (seja este vocal ou instrumental)”³⁰⁹, à medida que a monofonia (a execução em uníssono) vinha sendo historicamente substituída pela polifonia (e posteriormente pela homofonia do período clássico). A reflexão musical deixava então de ser modelo (*exemplar*) para se converter em instância (*exemplum*) ao filosofar. Não uma instância ilustrativa, mas uma instância fundamental que questiona internamente os métodos e os objetos da filosofia. Charrak

³⁰⁷ Charrak, p. 57

³⁰⁸ Charrak, p. 14

³⁰⁹ Charrak, p. 15 (grifo e parênteses meus)

chega a insinuar a atuação de um certo “princípio de correção” da música sobre problemas da filosofia durante o período:

“O percurso das teorias da percepção musical é suficiente para comprovar que grandes problemas da filosofia se colocam sempre em relação à música. As pesquisas gnoseológicas nos permitem afirmar que o exemplo musical também vale como sintoma de problemas que as filosofias, em suas exposições sistemáticas, podem às vezes contornar.”³¹⁰

Declarações dessa natureza certamente parecem exageradas, mas o autor insiste que, no caso da modernidade, o estudo dos efeitos musicais e a formação das teorias sensualistas correspondentes, concedendo um valor epistêmico à sensibilidade musical, favoreceram o aparecimento transversal de um conjunto de questões de ordem antropológica: entram no prosaetrio filosófico temas como a produção e a transformação das paixões, a referência do homem à natureza e à sociedade, as possibilidades e as tipologias da imitação e da representação; em resumo, temas filosóficos, mobilizados pelo debate musical do período. Ao observar as operações internas dessa relação na modernidade, cuja materialização mais expressiva esteve provavelmente nos textos de Rousseau, teríamos assim um caso emblemático das relações entre conceitualizações filosóficas e modos de formalização musical.

Não seria o caso de explorarmos em detalhes outro exemplo relevante desta relação. Mas lembremos como, no romantismo, a filosofia da arte de Schopenhauer atingiu o paroxismo da tensão entre objetos da filosofia e sensibilidade musical. Apenas para ilustrarmos o papel atribuído à linguagem afetiva da música na apreensão essencial da “verdadeira filosofia”, citamos uma das passagens mais conhecidas do filósofo:

“A filosofia nada mais é que uma completa, correta repetição, expressão exata daquela essência do mundo em conceitos bastante gerais, de maneira que só mediante estes é possível uma suficiente visão de conjunto, válida em toda parte. Ora, por conta disso, a música coincide por completo em seu tema com a filosofia: dizem o mesmo em duas linguagens diferentes, e, (...) caso se alcançasse uma explicitação perfeitamente correta e completa, em detalhes, da música, portanto se exprimisse em conceitos o que

³¹⁰ Charrak, p. 123

ela exprime em sons – seria dada de imediato uma explicitação e repetição suficientes em conceitos do próprio mundo, e assim teríamos a verdadeira filosofia”³¹¹

Schopenhauer coloca assim a música acima de todas as artes, pois seria de certo modo uma ‘arte ontológica’: enquanto “as outras artes falam da sombra, ela fala do ser”³¹². Pelo fato de a música constituir expressão direta da própria Vontade e por ser a única expressão que escapa da *repetição* – um tema musical nunca se *repete*, mas *reaparece*, em razão da consciência temporal que liga os dois eventos – a metafísica da música torna-se ela mesma discursividade filosófica. Embora tais considerações sejam tributárias à organização tonal e estejam historicamente alinhadas à estética wagneriana, não deixam de evidenciar a dimensão persuasiva da música sobre a filosofia.

Tempo e estilo

Citamos os exemplos acima com o propósito de ilustrar dois momentos peculiares da confrontação entre discurso filosófico e formalização musical. Podemos dizer que a noção que nos permite interpretar o núcleo de toda relação epocal entre filosofia e música, ao presidir suas afinidades históricas e estruturantes, parece ser a noção de tempo musical. Mediador subjetivo do processo de ordenamento dos eventos sonoros, a organização do tempo musical liga, com efeito, uma singularidade estilística à objetividade expressiva de uma época. Essa singularidade na organização do tempo musical define aquilo que Brelet chama de estilo:

“A música, arte do tempo por excelência, é regida por categorias especificamente temporais (...) Ao reconhecer o papel central do tempo na música, projeta-se uma nova luz sobre o problema do estilo – estilos históricos e pessoais; o estilo, estrutura temporal, aparecerá então como a expressão do tempo peculiar a um povo e a uma época, o símbolo dos ordenamentos temporais.”³¹³

Como vimos no capítulo 3, a *forma* (segundo a tipologia de Hodier) realiza a articulação entre *estilo*, *gênero* e *estrutura*³¹⁴. O estilo, como singularidade formal,

³¹¹ Schopenhauer, *Metafísica do Belo*, p. 238

³¹² Jean Lefranc, *Compreender Schopenhauer*, p. 210-214

³¹³ Brelet citado por Emery, p. 433

³¹⁴ Ver cap. 3, seção *O problema da forma* (segundo Hodier e Ligeti)

representaria portanto o selo original que o artista imprime em seu pensamento. Essa organização do tempo musical, ao estabelecer no interior da obra uma disposição específica das relações temporais, suspende a percepção habitual do tempo associado à *praxis*. Mas, por ser a organização individualizada do tempo musical, a definição do estilo é também tributária a seu momento histórico. Existe, afinal, na formação do estilo, a “confrontação dialética com o desenvolvimento temporal da música”; confrontação que determina “a substância de toda grande música desde Bach”³¹⁵. Para Adorno, “o tempo na música não é evidente e se coloca como problema. É preciso criar relações temporais entre as partes que a constituem, é preciso justificar as relações no tempo”³¹⁶. Nesse sentido, o tempo musical não é o transcurso quantificável de uma peça, mas a maneira concreta da mediação qualitativa ao se transmitir a sucessão temporal: ou seja, apesar da mesma duração cronométrica,

“a consciência do tempo mediada pelo conteúdo musical difere infinitamente entre uma frase vocal de Palestrina, uma fuga do *Cravo bem temperado*, a primeira frase da *Sétima sinfonia*, um prelúdio de Debussy e uma frase de um quarteto de Anton von Webern reduzido a vinte compassos”³¹⁷

A temporalidade de uma composição reflete, com isso, sua historicidade exterior, veiculando os modos específicos de formalização discursiva do período histórico ao qual pertence. Pois, se a música não se restringe a um “fenômeno acústico auto-referencial e abstrato”, é porque seu verdadeiro significado possui alcance histórico e social, mediado por sua noção específica de tempo. Essa dimensão histórica da linguagem musical, afetando diretamente a percepção da temporalidade, deve estar presente em toda análise sobre a relação entre filosofia e música³¹⁸.

Um sentido para “bergsonismo musical”

³¹⁵ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 192

³¹⁶ Adorno, *Sobre algumas relações entre música e pintura*, p. 66

³¹⁷ Adorno, *On The Contemporary Relationship of Philosophy and Music* in *Essays on Music*, p. 144

³¹⁸ Richard Leppert in Adorno, *Essays on Music*, p. 85. Ver também Susanne Langer, *Sentimento e forma*, p. 216, que confirma esse processo de racionalização musical descrito por Weber: “A história da música tem sido uma história de formas cada vez mais integradas, disciplinadas e articuladas, muito parecida com a história da linguagem, que se faz importante apenas quando se desapega de sua antiga fonte nos gritos expressivos, e se torna denotativa e conotativa mais do que emocional” [grifos meus]

Dito isso, como pensar a configuração histórico-temporal específica subentendida na expressão “bergsonismo musical”? E qual sua relação com a música de Debussy? De que maneira poderíamos compatibilizar, enfim, o gesto teórico bergsoniano, considerado aqui sob a perspectiva musical, com a formalização estética que subjaz ao pensamento de Debussy?

Em primeiro lugar, sabemos que a própria filosofia de Bergson nos exorta a essa aproximação, ao conceder um lugar privilegiado à imagística movente e criadora inerente à atividade artística, na própria realização do método intuitivo. Se, para o filósofo, “a arte e a filosofia se encontram na intuição que é sua base comum” e “a filosofia é um gênero do qual as diferentes artes são as espécies”³¹⁹, a música naturalmente apareceria como a arte mais cara à filosofia da duração. Como observa Leopoldo e Silva, a flexibilidade do signo sonoro “sugere de modo privilegiado a espécie de continuidade descontínua do fluxo temporal”, o fundamento de toda a filosofia bergsoniana: “o sentido musical é talvez o que mais se aproxima do significado dado pela própria temporalidade, como se aqui a matéria da obra de arte fosse o tempo”³²⁰. Ou seja, como forma de expressão de maior mobilidade representativa, a música estaria mais próxima da enunciação do absoluto em seu caráter movente, em contínua transformação, absoluto este que está no horizonte da metafísica bergsoniana. A arte musical, “comunicação sem objeto” a comunicar a não ser o próprio movente, indicaria a imanência daquilo que é conceitualmente contraditório em toda a experiência temporal:

“Esta imanência mútua, da qual nosso entendimento tem horror, nossas artes buscam ao contrário imitá-la; mas nenhuma arte a realiza melhor do que a música, sem dúvida porque, graças à polifonia, a música possui mais meios do que qualquer outra arte para expressar esta compenetração íntima de estados da alma. A polifonia não permite conduzir paralelamente várias vozes superpostas que se exprimem simultaneamente e se harmonizam entre elas, permanecendo distintas e mesmo opostas? (...) Os temas se confrontam, se misturam, se contaminam mutuamente, e cada um deles carrega a assinatura de todos os outros”³²¹.

³¹⁹ Bergson, *Mélanges*, p. 843

³²⁰ Leopoldo e Silva, p. 311

³²¹ Jankélévitch, *Bergson*, p. 9

De fato, a música à qual Bergson se refere em seus exemplos parece ser aquela caracterizada pela continuidade melódica e pelo “tempo musical reversível”, pré-determinado, como em Haydn ou Beethoven³²². Entretanto, de acordo com a precisa observação de Capogreco, “o gênio de Bergson (...) é o de ter dissociado, no plano teórico, a música como fato histórico da música como fenômeno temporal universal”³²³. De todo modo, vimos que a música não é a coincidência com a duração concreta, na medida em que, como formalização, envolve as tramas e as mediações de um discurso inteligível³²⁴. É preciso novamente dizer que não deveríamos assimilar diretamente as referências de Bergson à melodia de um compositor como o fator essencial da produção melódica, nem mesmo como modelo de prescrição estética, pois as metáforas utilizadas em seus textos aparecem sempre em registro *metafórico* e *alusivo*, com a finalidade de descrever *indiretamente* a experiência interna da duração³²⁵. Bergson pretendia apenas, com o exemplo musical, sublinhar a distinção entre a expressividade conceitual (que espacializa e recorta a realidade) e a expressividade sugestiva (que se insere no movimento imagético da intuição e que pertence à toda forma de organização musical).

Mas encontramos aqui um obstáculo maior quando pretendemos fazer uso da expressão “bergsonismo musical”. A expressão pode dar margem a mal-entendidos, porque de fato não existe um sistema teórico estável que nos autoriza a identificar no pensamento de Bergson os princípios conceituais de um “-ismo”. Não há corpo de proposições ou corolário capaz de fundamentar uma teoria. Nem mesmo a duração é a unidade sintetizada do pensamento bergsoniano. No capítulo 1, ponderamos que a intuição, como método de criação, envolve inicialmente um *ato de protesto* contra a tradição – a etapa crítica do método³²⁶. Esse protesto recusava a correspondência, dada como evidente na história dos sistemas, entre as articulações do real e as divisões conceituais. A recusa em bloco dos vícios dos sistemas clássicos impede o bergsonismo

³²² Beethoven, por sinal, é citado com frequência nos textos bergsonianos. Ver, por exemplo, *DSMR*, p. 268 : “*Quoi de plus construit, quoi de plus savant qu'une symphonie de Beethoven ? Mais tout le long de son travail d'arrangement, de réarrangement et de choix, qui se poursuivait sur le plan intellectuel, le musicien remontait vers un point situé hors du plan pour y chercher l'acceptation ou le refus, la direction, l'inspiration: en ce point siégeait une indivisible émotion que l'intelligence aidait sans doute à s'expliquer en musique, mais qui était elle-même plus que musique et plus qu'intelligence*”. Ou ainda, em *EC*, p.*** : “*Et l'on trouvera un ordre non moins admirable à une symphonie de Beethoven, qui est la génialité, l'originalité et par conséquent l'imprévisibilité même.*”

³²³ Capogreco, *Repères pour une esthétique du temps musical dans la philosophie bergsonienne*, p. 198.

³²⁴ Cf. Lévi-Strauss, para quem a música é a única linguagem a reunir características contraditórias. A um só tempo inteligível e intraduzível, a música, assim como o mito, transcende a oposição entre o sensível e o inteligível (Cf. Lévi-Strauss, *O cru e cozido*, p. 33 e 37)

³²⁵ Ver o final do capítulo 2 - *A melodia como metáfora privilegiada da duração*

³²⁶ Dresden, p. 65: “a princípio, toda verdadeira criação encontra suas origens em um protesto. O artista protesta contra todas as obras precedentes, e o filósofo faz o mesmo”

de tratar o absoluto mediante um signo – um nome abstrato porém destituído de toda significação predicativa (a “Substância” em Espinosa, a “Idéia” em Hegel, a “Vontade” em Schopenhauer). Refratária a essencialismos, o bergsonismo também não é uma filosofia fechada da subjetividade, pois aqui *o eu não é suporte invariável às variações do tempo*. Em resumo, “provavelmente não existe idéia menos bergsoniana do que aquela de um bergsonismo”³²⁷.

A rigor, a existência de uma “estética bergsoniana”, com critérios reguladores a respeito de formalizações artísticas, seria também suspeita. Bergson não fornece poética de inspiração, teoria do gênio, nem qualquer sistemática da arte. Poderíamos ir além, reconhecendo que, à exceção de considerações ilustrativas e da pequena reflexão em *O Riso*, os textos de Bergson evitaram a discussão mais detida sobre a arte, servindo-se do objeto artístico apenas como metáfora que aponta para o impulso de diferenciação do devir. No entanto, evitar o problema da arte não significa subordiná-la à simples função de exemplificação dentro do método. Trata-se, sem dúvida, de um uso metafórico, mas de uma metáfora sem a qual o método entra em colapso. Em nosso capítulo 2, examinamos a participação do valor metafórico do objeto artístico na realização do método intuitivo. Vimos que a proximidade entre arte e intuição era suficiente o bastante para fazer com que Bergson recuasse diante da investigação mais aprofundada sobre o problema da arte. Sob essa perspectiva, compreendemos as declarações como “Bergson estaria obrigado a considerá-la (a discussão sobre a arte) como um desafio, o que é de fato, mas como um desafio que *não* deveria se realizar” - e como “Se Bergson não nos deu sua estética, é porque *não poderia* escrevê-la”³²⁸.

Apesar disso, é possível fazer uso operacional da expressão “bergsonismo musical”, desde que vejamos no “bergsonismo” primeiramente a originalidade do apelo filosófico que enseja uma reflexão radical sobre o tempo e sobre as articulações diferenciadoras do real, que busca reconciliar verdade e criação no interior do pensamento filosófico³²⁹. Pelas razões que expusemos antes, essa reflexão radicalizada na duração traz, com efeito, uma série de implicações de ordem estética, que participam, afinal, da “simbiose de época” sugerida por Philippe Soulez. Em *Tableau de la philosophie française*, Jean Wahl não apresenta o bergsonismo como o devaneio do

³²⁷ Marcel, *Bergsonism and Music*, p. 142.

³²⁸ Dresden, p. 67; Bayer, p. 97

³²⁹ Ver Deleuze, *Le bergsonisme*: “a intuição é o método do bergsonismo” (p. 1); “um método essencialmente problematizante, diferenciante e temporalizante” (p. 28)

“eu contemplativo”, mas como a filosofia ativa e reflexiva, inserida em um debate intelectual e estético mais amplo. A alusão aos movimentos artísticos e, em especial, a Debussy, não nos parece arbitrária:

“O bergsonismo, que se delineia nos Dados Imediatos, pertence a um enorme movimento intelectual e estético que se expressava na pintura impressionista, na poesia simbolista, e que se expressará um pouco mais tarde na música de Debussy (...) Mas seria um erro acreditar que [Bergson] exigia do homem um abandono às suas impressões e a seus sonhos. No capítulo sobre a liberdade, Bergson indica que o homem real não é aquele do individualismo primitivo que se deixa levar pela melodia interior, mas aquele que cria continuamente a si próprio. Ao longo do livro, seguimos um vigoroso esforço de reflexão, muito diferente do devaneio. Já nessa obra, Bergson aparecia como o primeiro filósofo que, desde Heráclito, toma seriamente a questão do tempo”³³⁰

Em nossa introdução, lembramos que Adorno utilizara a expressão “bergsonismo musical” para caracterizar o perecimento do tempo musical subjetivo, ou a redução do tempo-duração ao tempo-espço, na atitude composicional de Stravinsky. Para Adorno, a música de Stravinsky, parasitária da pintura, “apresenta a *durée* como complexos de espaço”, investindo na dissociação do tempo e nos “choques” que rompem a continuidade musical³³¹. A publicação do ensaio de Adorno data de 1948. No que diz respeito em particular à referência bergsoniana (“Stravinsky e sua escola preparam o fim do bergsonismo musical”), Adorno insinua a expressão que já estava presente no artigo de Gabriel Marcel, *Bergsonismo e Música*, de 1925, cujo propósito era o de elucidar os critérios possíveis para uma “filosofia da música” a partir do bergsonismo. No artigo, Marcel faz também referência ao perecimento do tempo subjetivo em Stravinsky:

“(a música de Stravinsky), ao contrário da música de Debussy, faz todos os esforços para isolar-nos de nossos passados e nos trazer a um presente *intensificado* ou a um presente cósmico, no qual a personalidade é aniquilada (...) A arte de Stravinsky, ao abolir toda distinção entre o superficial e o profundo, dentro do puro dinamismo, opõe-se absolutamente a uma filosofia segundo a qual o Ser pode ser compreendido em graus

³³⁰ Jean Wahl, *Tableau de la philosophie française*, citado por *Dossier Critique* in Bergson, *EDIC*, p. 298. (grifos meus)

³³¹ Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 198-9

de intensidade ou, mais precisamente, em graus de interioridade, hierarquicamente dispostos, por meio do trabalho da consciência sobre si mesma. O mundo de Stravinsky é estranho à consciência (...) e pode ser chamada de ‘música objetiva’³³².

A absoluta convergência das considerações de Adorno com as de Marcel revela-se na afirmação de Adorno segundo a qual a música de Stravinsky, “na profundidade inconsciente de sua estrutura”, “abandona o destino histórico da consciência do tempo” e realiza “a amputação da tomada de consciência de si mesmo, da memória”³³³. Tanto para Marcel quanto para Adorno, portanto, o termo “bergsonismo” – simbolizando o protesto, no campo da especulação filosófica, pela tomada de consciência da duração e do ‘tempo subjetivo’ – é aqui mobilizado como a expressão que designa uma experiência limítrofe, na história das formas musicais, da espacialização completa do tempo musical. Experiência na qual Debussy, ao problematizar a estabilidade das formas e ao indicar um novo modo perceptivo do tempo musical, atuaria como um dos artífices principais. No entanto, Debussy pensaria a forma *na* duração, e de não de maneira espacializante, de modo que sua música adere às premissas da concepção bergsoniana. Diríamos então que o uso da expressão “bergsonismo” por Marcel e Adorno visa esclarecer não apenas os critérios internos de uma formalização artística como também servir eventualmente de motivação estética a um fazer comprometido com a superação das formas artísticas consolidadas.

Forma aberta e o problema da continuidade

Ao longo de nossa pesquisa apontamos a confluência do bergsonismo com a música de Debussy: a primazia da mobilidade sobre a estabilidade formal; a importância dada ao aspecto efetivamente sensorial da realidade; a suspeita quanto à retórica conceitual para a justa apreensão do sensível e a consequente torção da linguagem. Debussy realiza uma efetiva transformação orgânica do material musical, não pela justaposição dos elementos sintáticos e funcionais da tonalidade, mas pela sua interpenetração (ver desde os exemplos da estrutura de *La Mer*, *Jeux* à transição entre flauta e violino, em *Sonata para flauta, viola e harpa*, ilustrados no capítulo anterior). Sem ter inventado uma nova harmonia (ou uma nova linguagem, ao contrário de Schoenberg), obscureceu as relações

³³² Marcel, *Bergsonism and Music*, p. 149

³³³ Adorno, *PNM*, p. 198-9

harmônicas impostas pela tonalidade e insistiu no emprego de um modo alternativo à condução convencional das vozes. A noção de forma aberta, procedimento de construção imanente da forma, ou seja, de uma forma *constituente* e não *constituída*, pode ser vista como resultante musical de um projeto composicional de ressonâncias bergsonianas.

Lembremos novamente que a forma aberta associada à noção de “tempo irreversível” não conduz o ouvinte à percepção dissociativa do tempo, ou ainda, para retomarmos a expressão de Adorno em relação à música de Stravinsky, à “escamotagem” ou “atemporalidade musical”³³⁴. Segundo Adorno, seriam expressões aplicáveis também à música de Debussy, pois, afinal, como afirmar a continuidade de um discurso fragmentado, pautado por transições imprevisíveis? Por outro lado, reconhece que o compositor, ao contrário de Stravinsky, adota um “procedimento de encadeamento contínuo, em que os sons formam algo com um infinito sensível”³³⁵; a descrição desse procedimento no entanto não é muito clara. Barraqué refere-se à “continuidade alternativa” no plano estrutural, ou seja, a conexão entre fragmentos motivicos que não se sucedem imediatamente um ao outro. Na verdade, as “espécies de continuidades” em peças de intensa complexidade rítmica (como *La Mer* e *Jeux*) não podem ser definidas de acordo com pensamento temático-harmônico. Pois escapam à análise harmônica a continuidade de idéias trazidas pela extrema flexibilidade do material motivico, a continuidade garantida pelo recurso freqüente a elementos extramusicais (os aspectos do “mar”, o enredo do “poema dançado” de *Jeux*, os títulos imagéticos das peças para piano), continuidade de um certo grau de antecipação que não significa previsibilidade causal. Na forma aberta, a continuidade decorre do contrapeso que produz equilíbrio após a saturação de uma qualidade sonora específica: seja pela *ritmização* entre as seções, seja pela aparição de uma qualidade de timbre e de ritmo que fornece o contrapeso ao instante musical anterior. Vimos tais regimes de continuidade atuando nos exemplos de permutação entre motivos e na sua dispersão pelas combinações orquestrais distintas em *Jeux* (como vimos na análise dos primeiros compassos da peça). Para Imberty, essa “arte da elipse de Debussy tenta reduzir a continuidade do tempo não a um esquema formal estrito, mas apenas a um esboço de

³³⁴ A música de Stravinsky, para Adorno, permanece como “fenômeno marginal, porque evita o confronto dialético com o desenvolvimento temporal da música, confronto que é a substância de toda música ocidental”. Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 192

³³⁵ Idem, p. 193. Debussy seria o caso, na visão de Adorno, da pseudomorfose da música com a pintura de caráter impressionista.

forma freqüentemente desmentido”³³⁶. Esses novos modelos de continuidade que “desmentem” a forma sugerem de fato a reminiscência da filosofia de Bergson, para quem a *forma* é apenas o instantâneo provisório do processo de *formação* encarnado no real. Em relação às formas da realidade movente, a assertiva de Bergson, em *Evolução Criadora*, comprovaria a intenção musical de Debussy: “O que é real, é a mudança contínua da forma: a forma é apenas um instantâneo tomado de uma transição”. Falar em novos modelos de continuidade nos remete portanto ao centro da discussão sobre a superação do contínuo e do descontínuo em Bergson. Se encontramos modelos abertos de continuidade em Debussy, por oposição à continuidade melódica/harmônica tradicional, é porque a dialética entre contínuo e descontínuo aqui é superada. Fato que teria animado a seguinte declaração de Jankélevitch:

“é preciso dizer que Debussy supera a alternativa do contínuo e do descontínuo. Um devir contínuo progride graças aos instantes descontínuos que o propulsionam: mas estes instantes infinitesimais são inumeráveis; uma mudança contínua resulta das mutações intermitentes que a colocam em marcha: mas estas mutações imperceptíveis são infinitas... não está aí, afinal de contas, toda a ambigüidade da duração bergsoniana?”³³⁷

O desígnio da metafísica bergsoniana é, com efeito, o de superar a alternativa entre continuidade e descontinuidade quanto à natureza do tempo, para o processo de *diferenciação* e imprevisível novidade que se inscreve no núcleo do devir. Lembremos que, ao exigir a depuração dos mistos conceituais, Bergson chamava a atenção para o problema fundamental da tradição filosófica: a endomose do espaço sobre o tempo. A atuação do “mecanismo cinematográfico” do pensamento dissocia a mudança em dois elementos: 1) uma *forma* estável, que caracteriza o particular dá suporte às modificações e 2) a *mudança em geral*, sempre a mesma para os eventos (ver o capítulo 1 - “*Forma estável*” e “*mudança em geral*”). O *Ensaio sobre os dados imediatos* distingue, no entanto, a multiplicidade numérica do tempo, especializado segundo as exigências práticas da ação humana, da multiplicidade qualitativa do devir, a duração real e fonte de criação imprevisível: “Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, *criação de formas*,

³³⁶ Imberty, p. 400

³³⁷ Jankélevitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, citado por Imberty, p. 386

elaboração contínua do absolutamente novo”³³⁸. A forma aberta, refratária à espacialização, à previsibilidade dos eventos, em última análise, opõe-se à concepção mecanicista entre *forma estável* e *mudança*. Reverberando a preceptiva bergsoniana sobre o papel essencial da arte, a música de Debussy parece alargar a percepção sedimentada da tonalidade pela produção da diferença no plano formal. Podemos conjecturar igualmente que, a exemplo da *intuição* como método que articula de maneira indissociável um etapa crítica e uma propositiva, em Debussy a crítica à tradição vem acompanhada do questionamento do modo diatônico como vetor de organização do discurso e do consequente remanejo hierárquico dos parâmetros musicais. Ainda sobre o problema da continuidade, Imberty declara:

“Se Debussy inaugura a estética da descontinuidade na história da música, inaugura também uma nova continuidade constituída não mais por laços da sintaxe tonal e de suas extensões, mas por laços de semelhança, de assonâncias, de contrastes sutis, às vezes imperceptíveis, de justaposições e fragmentações de sonoridades, acordes, ritmos, que geram movimentos, de dinamismos imprevisíveis e harmoniosos, de mudanças descontínuas no tempo engendrando a continuidade das mudanças, assim como a duração criadora bergsoniana que engendra, a cada instante, a novidade imprevisível na mudança dos estados de consciência”³³⁹

Se o orgânico manifesta o imprevisível e o que é livre, nem por isso o ato livre de criação se exime da consciência das formas do passado e portanto da antecipação (ou previsibilidade não causal), desde que o ato não seja o simples rearranjo daquilo que está virtualmente dado. O procedimento de Debussy opera no próprio nível constitutivo da forma musical revelando um *pensar em duração*, tal como o apresentamos na descrição bergsoniana do sentimento estético que, segundo a leitura de Bento Prado, nos fornece uma *fenomenologia do sentimento da graça*. O gesto estético verdadeiro, para Bergson, declara o “rompimento das expectativas tradicionais da percepção”, permanecendo livre de prescrições normativas que, no contexto da morfologia musical, poderiam ser compreendidas como a sequência dos eventos musicais determinada pelos esquemas de composição. Na forma aberta, notamos a “carência teleológica” da forma, a inadequação do transcurso musical a uma finalidade exterior que lhe seria imposta

³³⁸ Bergson, *EC*, p. 12

³³⁹ Imberty, p. 20

pelo esquema. A finalidade da obra, por assim dizer, torna-se imanente ao próprio tempo musical, pois a instância formal aqui carrega “dentro de si sua própria lei”. Retomando Bento Prado, percebemos que a forma em Debussy, em sua organização anti-cartesiana do tempo, abdica da “exigência de um poder sintético transcendente” (ver nota 183 acima). Se os instantes musicais transcorrem “sem oferecer a resistência de um acontecimento inesperado”, é porque uma resistência surge apenas quando há desencontro entre o *dado* e o *desejado*. Neste *pensar em duração* próprio da forma aberta, haveria enfim a auto-estruturação da *diferença* no tempo musical. Debussy teria adotado uma estratégia de invenção formal que, pertencendo ao núcleo da criação artística, aproxima-se da concepção bergsoniana de *esquema dinâmico*. Quando trata da relação entre o *esquema dinâmico*, presente em todo esforço intelectual e artístico, e as *imagens* subsumidas por este esquema, Bergson afirma:

“em vez de esquema único, de formas imóveis do qual se dá imediatamente uma concepção distinta, pode haver aí um *esquema elástico ou movente*, do qual o espírito se recusa a dar contornos definidos, porque sua decisão depende das próprias imagens que esse esquema deve atrair para se corporificar”³⁴⁰

A primazia ontológica concedida ao movente, à interpenetração constitutiva dos instantes da realidade, opõe-se à conceitualização que totaliza o real pela sua redução a formas estáveis. A etapa crítica do método bergsoniano denunciava a compreensão filosófica da duração como série de instantâneos de exterioridade recíproca. Na crítica à concepção kantiana de tempo, por exemplo, tratava-se de mostrar que o tempo como forma da sensibilidade *a priori* organiza antecipadamente nossa percepção do devir, suspendendo o processo de diferenciação da duração real. Para Bergson, no entanto, “a mudança não é uma sucessão de uma série de estados; é fluir, continuidade da transição, indivisível”³⁴¹.

Segundo Jankélevitch, encontraríamos no pensamento musical de Debussy todos elementos de uma “fenomenologia do imediato”³⁴². Como vimos, a comparação desta “fenomenologia” com a filosofia bergsoniana torna-se válida desde que sustentemos, por um lado, o paralelismo entre o trabalho tradicional do conceito filosófico e a

³⁴⁰ Bergson, *ES*, p. 90

³⁴¹ Bergson, *PM - Introdução*, p. 104

³⁴² Jankélevitch in Jarocinski, *Debussy – Impressionism and Symbolism* (prefácio), p. 13

construção musical por formas sedimentadas e, por outro lado, a intuição dos dados imediatos (refratária à exclusividade das operações conceituais) e a primazia dos efeitos sensíveis do material sonoro (em contraposição ao caráter retórico de sua organização funcional). No capítulo 2, afirmamos que, para Bergson, tanto o método intuitivo quanto a arte deveriam visar antes a *impressão* (de uma nova sensação) do que propriamente sua *expressão*, a fim de promover a “coincidência simpática” com a realidade criadora. O ineditismo e a imprevisibilidade das formas artísticas convidam à visão desimpedida da natureza criadora da duração.

Debussy parece ter buscado uma expressão mais pura da música, estreitada na emoção do instante e na mudança efêmera ocasionada pelo dinamismo formal. A forma, ela mesma processual, acentua, com efeito, a imediaticidade do som. Diante das crises do gênero conceitual e da retórica do sistema tonal no final do século 19, percebemos então um desejo de retorno à imediaticidade da experiência, concretizado pelo gesto comum que passa pela reavaliação da linguagem e pela revalorização da sensibilidade. Tanto Bergson quanto Debussy compartilharam, assim, a recusa ao estatismo formal, adotando o registro mais *sugestivo* do que *exato* da linguagem (o que não significa *impreciso*). Bergson insistia na diferença de natureza entre a *exatidão*, objetivo da ciência, e a *precisão*, objetivo da metafísica que propõe afinal o alargamento da percepção, mediante uma restituição ontológica do sensível e uma adesão à mobilidade do devir. Assim, é possível questionar o lugar comum, o “anátema” de que a linguagem de Debussy seria *floue*, vaporosa, evanescente, impressionista, já que sob a perspectiva da escrita musical, notamos justamente o contrário: uma rigorosa *precisão* na formalização musical do movente.

Conclusão

Se o simples tema que inicia o *Prelúdio para a tarde de um fauno*, executado pela flauta hesitante entre dó sustenido e sol, simbolizou o início da música moderna no ocidente, é porque a resposta de Debussy diante da crise da linguagem musical no final do século 19 ambicionou criar uma nova experiência do tempo musical. Sua liberdade no tratamento das formas concedeu abriu perspectivas improváveis em relação ao processo de composição musical. Para Debussy, a música deveria dar conta da fugacidade evanescente dos instantes sonoros que afinal manifestariam “as correspondências misteriosas entre natureza e imaginação”. Modelos narrativos pré-estabelecidos não seriam mais adequados à essa captura da brevidade do instante que se renova continuamente. A forma musical em Debussy deixava então de ser estrutura prévia para se tornar *aparência da forma*, para se tornar processo. O uso de escalas exóticas, a relevância do timbre, a sensação de colorido sonoro possuindo maior destaque do que outros parâmetros musicais (melodia, harmonia e ritmo), participavam diretamente dessa nova experiência do tempo musical.

Seu legado para a música século 20 se faz sentir nos procedimentos de Stravinsky, nas texturas orquestrais de Anton von Webern, na música eletro-acústica e nos *moment-forms* de Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, na manipulação espectral do som que gera temporalidades “diferenciais” presente nas obras de Gérard Grisey, em percursos estéticos contemporâneos que ainda estão longe de um desfecho. Em 1962, Jean Barraqué procurou resumir essa influência ao declarar que Debussy representava “a esperança de uma verdadeira estética musical”; já para Boulez, “o poder de sedução misterioso” da música de Debussy é uma “flecha solitária para o movimento contemporâneo”. Hughes Dufourt constatou que a evolução da música na segunda metade do século 20 coloca em cena “formas inteiramente fundadas em relações moventes de texturas e de timbres”, o que nos remete, como vimos, ao cerne do pensamento de Debussy.

O bergsonismo, por sua vez, representa um dos momentos históricos mais fecundos dessa “relação constitutiva da filosofia com a não-filosofia”, para tomarmos a fórmula de Deleuze. A confrontação com as tendências científicas de época (a psicofisiologia de Fechner no *Ensaio*, a relatividade de Einstein em *Duração e simultaneidade*, as teorias finalistas e mecanicistas da biologia evolutiva em *Evolução*

Criadora, etc) visava fortalecer sua concepção filosófica sobre o tempo. Mas, como procuramos elucidar neste trabalho, esse método pluralista, ao reinstalar a verdade na própria duração, também trouxe consequências notáveis para a compreensão do fato musical de seu período, e, indo além, fornece de maneira sob-reptícia algumas das coordenadas teóricas para a compreensão da linguagem musical no século 20: “a idéia de duração (...) de Bergson é bastante preciosa para nos ajudar a redefinir a experiência musical”, declarou Michel Imberty ao lembrar que o movimento espectral dos anos 1970, citado acima, encontrou efetivamente boa parte de suas premissas teóricas no pensamento bergsoniano, para o qual a idéia de duração e de contingência são centrais. Um artigo de Pierre Truchot, publicado em 2006, destaca a importância da abordagem bergsoniana para a apreensão do conceito de “espaço sonoro” engendrado pela música contemporânea. A estética acenada pelo bergsonismo parece nos oferecer portanto um espaço adequado para a reflexão atual sobre a música, pois, se Bergson não se preocupou com a faticidade histórica e técnica do objeto musical, suas considerações sobre a positividade da duração e sobre a expansão do campo perceptivo atingem, por outro lado, a realidade de todo *fenômeno musical*.

Lembremos, para concluir, a distinção entre segredo e mistério, proposta por Jankélévitch. O segredo seria a verdade parcial e cognoscível, ocultada apenas pela circunstância. Por ser enigma, o segredo traz a verdade cujo conhecimento pressupõe o privilégio esotérico (no sentido de “ser destinado a iniciados”). Como combinação de elementos conhecidos, o segredo é portanto essencialmente decifrável. Sua verdade fabricada já está aí e, para descortiná-la, basta a fórmula, a senha, o instrumento correto. O mistério, entretanto, é da ordem do inefável, impossível de ser traduzido ou conceitualizado, resistindo à subsunção de um segredo. Para ser conhecido, o mistério da totalidade e da criação dispensa privilégios, fórmulas, instrumentos. Para Jankélévitch, no mistério residem a filosofia e a música autênticas.

Se a filosofia de Bergson e a música de Debussy ainda nos causam a um só tempo espanto e familiaridade, incitando enigmas ao entendimento e à interpretação de seus sentidos, é porque talvez a justa apreensão de suas obras não passa pela decifração de um segredo. Por maior que seja a utilidade pragmática, vimos que a decomposição e a posterior reprodução de procedimentos esterilizam o gesto originário de criação implícito na intuição e na forma aberta. Quando se pensa na redistribuição complexa de elementos já dados pela experiência, a ruptura torna-se no máximo uma palavra de

ordem; quando se alcança, no entanto, nessa mesma redistribuição laboriosa, a simplicidade imprevisível do gesto de criação, uma discreta revolução pode estar a caminho.

Bibliografia

Bergson, comentadores, filosofia:

- BERGSON, H. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1993
- _____, *Essai sur les données immédiates de la conscience (édition critique)*. Paris: PUF, 2007
- _____, *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- _____, *Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- _____, *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- _____, *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF, 2005
- _____, *Bergson – volume da Coleção Os Pensadores*. Abril Cultural, 1984
- _____, *L'Énergie Spirituelle*. Paris: PUF, 2003
- _____, *Durée et simultanéité*. Paris: PUF, 1968
- _____, *Mélanges*. Paris: PUF, 1972
- BÉGUIN, A.; THÉVENAZ, P. (Org.). *Henri Bergson: Essais et Témoignages*. Neuchatel: Éditions de la Baconnière, 1943
- BRINCOURT, A. e J. *Les Oeuvres e les Lumières*. Paris: La Table Ronde, 1955
- CAPOGRECO, N. *Repères pour une esthétique du temps musical dans la philosophie bergsonienne* in *Henri Bergson: Esprit et Langage*. Sprimont: Mardaga, 2001
- DELEUZE, G. *Le Bergsonisme*. Paris: PUF, 1998
- _____. *O que é Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992
- _____. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005
- DRESDEN, S. *Les Idées Esthétiques de Bergson* in *Les Études Bergsoniennes*, Paris: PUF, vol. IV, 1956
- GOUHIER, H. *Bergson dans l'Histoire de la Pensée Occidentale*. Paris: Vrin, 1989
- JANKÉLEVITCH, V. *Henri Bergson*. Paris: Félix Alcan, 1931
- JOHANSON, I. *Arte e Intuição: a questão estética em Bergson*. Humanitas, 2005
- LEOPOLDO E SILVA, F. *Bergson, Intuição e Discurso Filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.
- _____. *Bergson e Jankélevitch* in *Revista de Estudos Avançados* 28. USP, 1996
- MARCEL, G. *Bergsonism and Music*, trad. Susanne Langer in *Reflections on Art*, ed. Susanne Langer, 142-51. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1958
- MERLEAU-PONTY, M. *Eloge de la Philosophie*. Paris: Gallimard, 1997

- PAIVA, R. *Subjetividade e Imagem. A Literatura como Horizonte da Filosofia em Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas, 2005
- PRADO JUNIOR, B. *Presença e campo transcendental*. São Paulo: Edusp, 1988
- THIBAUDET, A. *Le Bergsonisme*, vol I e II. Paris: NRF, 1923
- TRUCHOT, P. *Une approche bergsonienne de la spatialité en musique* in *Astérion*, n° 4, avril 2006
- WORMS, F. *Bergson ou les deux sens de la vie*. Paris: PUF, 2004
- _____. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses: 2000
- _____. *A concepção bergsoniana de tempo* in *Revista Dois Pontos*, vol I, n° 1, 2004. Dpto de Filosofia UFPR
- AGOSTINHO, *Confissões* – volume da Coleção *Os Pensadores*. Abril Cultural, 1999
- KANT, I., *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela P. dos Santos e Artur F. Morujão. Lisboa: Calouste-Gulbenkian, 1987
- PUENTE, F. R., *Os Sentidos do Tempo em Aristóteles*. São Paulo: Loyola, 2001
- ROSS, D., *Aristóteles*. Tradução de ???. Lisboa: Dom Quixote, 1987

Debussy, ensaios sobre música:

- BARRAQUÉ, Jean, *Debussy*. Paris: Seuil, 1994
- BOUCOURECHLIEV, A., *Debussy, La révolution subtile*. Fayard, 1998
- DEBUSSY, C., *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1987
- JANKÉLEVITCH, V., *Debussy et le Mystère*. Paris: La Baconnière, 1949
- JAROCINSKI, S., *Debussy – Impressionism and Symbolism* (trad. Rollo Myers). London: Eulenburg Books, 1976
- KREMER, J-F., *Les Préludes pour piano de Debussy en correspondance avec À la Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust*. Paris: Kimé, 1996
- PASLER, Jann, *Resituating the spectral revolution: French antecedents and the dialectic of discontinuity and continuity in Debussy's Jeux* in *Musicae Scientiae*, ESCOM, 2004, pp. 125-140
- _____, *Debussy, Jeux: Playing with Time and Form in 19th Century Music* (Summer, 1982)
- TREZISE, S., *Debussy's La mer*. London: Cambridge Press, 1994
- _____, *The Cambridge Companion to Debussy* (org.). London: Cambridge Press, 2003

- VALLAS, L., *Claude Debussy et son temps*. New York : Dover, 1973
- BERMAN, L., "Prelude to the Afternoon of a Faun" and "Jeux": Debussy's Summer Rites. 19th-Century Music, Vol. 3, No. 3. (Mar., 1980), pp. 225-238
- BROWN, T., *Tonality and Form in Debussy's "Prélude à 'L'Après-midi d'un faune'"*. Music Theory Spectrum, Vol. 15, No. 2. (Autumn, 1993), pp. 127-143.
- CODE, D., *Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music "après Wagner" in the "Prélude à l'après-midi d'un faune"*. Journal of the American Musicological Society, Vol. 54, No. 3. (Autumn, 2001), pp. 493-554.
- DELIÈGE, C., *La relation forme-contenu dans l'œuvre de Debussy*. Revue belge de Musicologie, Vol. 16, No. 1/4. (1962), pp. 71-96.
- HEPOKOSKI, J., *Formulaic Openings in Debussy 19th-Century Music*, Vol. 8, No. 1. (Summer, 1984), pp. 44-59.
- ADORNO, T. W., *Philosophie de la Nouvelle Musique*. Paris: Gallimard, 1962
- _____, *Essays on Music* (seleção e comentários de Richard Leppert). University of California Press, 2002
- _____, *Quasi una Fantasia* (ensaios). Verso, 1994
- _____, *Idéias para a Sociologia da Música in Os Pensadores*. Abril Cultural
- BARRAUD, H., *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1997
- BOISSIÈRE, A., *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Lille: Septentrion, 1999
- BOULEZ, P., *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- _____, *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995
- BRELET, G., *Le Temps Musical*. Paris: PUF, 1949
- _____, *Esthétique et Création Musicale*. Paris: PUF, 1947
- DUARTE, R., *Adornos, Nove ensaios*. Belo Horizonte: UFMG, 1997
- EMERY, E., *Temps et Musique*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1998
- FUBINI, E., *Temas musicais e judaicos no pensamento de Jankélevitch in Revistas Estudos Avançados USP*, 28, 1996
- GRIFFITHS, P., *A Música Moderna*. Jorge Zahar, 1987
- HANSLICK, E., *Do Belo Musical*. Ed. Unicamp, 2002
- HODIER, A., *As Formas da Música*. Lisboa: Edições 70, 2002
- IMBERTY, M., *La Musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*. Paris: L'Harmattan, 2005
- LANGER, K., *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 1989

- LIGETI, G., *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Contrechamps, 2001
- OLIVE, J-P., *Musique et Montage – Essai sur le matériau musical au debut du XX siècle*. Paris: L'Harmattan, 1998
- PAUSET, Eve-Norah, *Temps et Recit chez Gustav Mahler: une lecture croisée de Theodor W. Adorno et Paul Ricoeur*. (Tese de Doutorado. Université de Lille III, 2003)
- PISTON, W., et DeVOTO, M., *Harmony (5th edition)*, New York: .W. Norton & Company, 1987
- RATTÉ, M., *Le problème du devenir dans le concept adornien de “musique informelle”* in *Revue canadienne d'esthétique Vol 3 (Automne, 1998)*
- SCHOENBERG, A., *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001
- STOCKHAUSEN, K., "...how time passes..." in *Die Reihe #3*, [english trans. Cornelius Cardew 1959], p. 10
- SEINCMAN, E., *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001
- WEBER, M., *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995
- WISNIK, J.M., *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004