

TEMPORALIDADE E ATEMPORALIDADE NA EXPERIÊNCIA MUSICAL. A música como metáfora da existência humana

José Bettencourt da Câmara. Universidade de Évora

Lessing não poderia imaginar o sucesso que teria a sua proposta de organização das artes segundo essas duas grandes coordenadas que estruturam a nossa percepção do mundo, a nossa própria existência nele: o tempo e o espaço. Quase popular, banalizada talvez, a distinção entre artes do tempo e artes do espaço configura um elementar “sistema das artes” a que, mais do que qualquer outro dos que a história do pensamento estético nos oferece, frequentemente recorremos, sem geralmente termos presente o nome daquele a quem o devemos.

No conjunto das várias modalidades de expressão artística, é a arte dos sons uma das que certamente logo remeteremos para o grupo das artes do tempo: ela surge-nos mesmo, porventura, como a mais temporal de todas as artes, se assim nos pudermos exprimir — com a poesia, permanecendo esta marcada pela função representativa, referencial, da palavra. Outras artes que também se desenrolam no tempo dependem, com mais evidência do que a música, do espaço: é o caso do teatro, como o da dança, em que particularmente se articulam tempo e espaço, pelo movimento expressivo do corpo humano. Quanto às próprias artes ditas do espaço, a pintura e a escultura por exemplo, essas apenas nos sugerem o tempo por via da eventual correspondência entre espaço e tempo, isto é, de algum modo por analogia, visto devermos continuar a interrogar-nos sobre o que poderá significar, na realidade, a hipótese duma temporalização do espaço, ou duma espacialização do tempo.

Abertos a propostas recentes de cientistas mais ou menos sensíveis à amplitude da interrogação filosófica, propostas que parecem vir abalar o que nesta matéria durante milénios foi tido por evidente, manteremos decerto que a experiência nos dá o espaço como reversível (g regressar a lugares aprazíveis onde já estivemos), mas o mesmo não se verifica com o tempo (não podemos regressar aos momentos felizes do nosso passado). Movemo-nos no espaço, que surge pelo menos com a estabilidade necessária a que esse movimento seja possível, mas o tempo, em que o nosso movimento se inscreve igualmente, esse não permanece, não permanece o que nele vamos vivendo, que perdemos à medida que vivemos. Assim, quando nos referimos à dicotomia que se articula em artes do tempo e artes do espaço, pressupomos que estas últimas são estáticas e as primeiras, dinâmicas, pertencendo as do espaço à ordem da simultaneidade, as do tempo, à da sucessão.

Dizer, pois, que a música é arte do tempo equivale a afirmar que ela releva da sucessão, é dinâmica — por conseguinte, mesmo que até certo ponto repetível, ela é irreversível (veremos como serve esta característica à apreensão da sua essência). Ela existe para nós, percebiamosla, como realidade que se processa no tempo: tem início num determinado momento, desenvolve-se a seguir durante

algum tempo e, por fim, acaba. Não precisamos de ser músicos para sabermos que a obra expressa na partitura, perante o maestro, se inicia quando este, erguidos os braços, oferece à orquestra um primeiro gesto, que suscita um primeiro som. E a aventura prossegue: imóveis, somos levados, também nós, num gratificante percurso, somos implicados numa história em que muitas vezes nenhuma palavra intervém, em que sonhamos, exultamos, repousamos — história que se encerra, como todas as histórias, numa última página.

Sem prescindir do espaço, naturalmente, a música concerne antes de mais ao tempo, ou talvez devamos afirmar que, sendo som, ela *é* tempo, o que procuraremos entender em que medida deve tomar-se ao pé da letra. Constitui a obra musical algo previamente configurado pelo compositor para ocorrer durante um lapso de tempo; ela não permanece, imóvel, perante nós, como a obra pictórica, ou uma escultura, remetidas por isso para o âmbito das artes do espaço. No caso da arte musical, a obra surge-nos aparentemente tão liberta do espaço que não a vemos, não conseguimos tocá-la: a sua exterioridade reduz-se ao som que algures se desdobra, e se nos oferece, invisível, ao longo de uma fracção maior ou menor de tempo.

O tópico da “imaterialidade”, do carácter etéreo da música, foi glosado por alguns, como garantia da sua capacidade de exprimir o interior do homem: a riqueza e a ambiguidade do sentir, o recôndito pulsar da vida subjectiva. Hegel, nas *Lições sobre a estética* (que ele não escreveu, mas pronunciou, e discípulos mais tarde publicaram), insistiu nesta qualidade da música, possibilitada, segundo ele, pela própria natureza do som: “Devido ao facto de a expressão musical ter por conteúdo a própria interioridade, o fundo e o sentido mais íntimos da coisa e do sentimento, e também ao facto de, em vez de proceder à formação de figuras no espaço, ter por elemento o som perecível e evanescente, ela comunica os seus movimentos à sede mais profunda da vida da alma.” (Hegel, *La peinture — La musique*, Aubier, Paris, 1965, p. 182.)

Porque não admitir, assim, que pode a música constituir uma metáfora adequada da existência humana, do ser igualmente temporal do homem — que, enquanto indivíduo, tem início na concepção, vive também por algum tempo e se esfuma na morte, porventura a barra final da sua existência? Como não admitir essa semelhança entre o modo como se nos dá o ser da obra musical e como, seres mergulhados no tempo, experimentamos o nosso próprio ser? Porque não admitir ainda que grande parte do mistério da música ancore no próprio mistério do tempo, que uma abordagem fenomenológica da música possa contribuir, talvez particularmente, para a compreensão da natureza do tempo?

Por outro lado, nessa homologia com o próprio ser do homem encontraremos eventualmente a chave para o desvendamento do segredo último da música: porque, em pletora, ela brota necessariamente do homem, porque, coextensiva ao seu destino, expressão eloquente da multiplicidade de culturas e civilizações, com ela deparamos em qualquer lugar e em qualquer momento do devir histórico. Assim, também, apreenderemos melhor as razões do seu peculiar fascínio enquanto forma de arte, a sedução que sobre (quase) todos vem exercendo — em especial sobre tantos intelectuais, filósofos e escritores sobretudo, que, sem a

haverem praticado, sobre ela discorreram, tentando descortinar as fundas raízes desse fascínio.

* * *

Quando nos propomos reflectir sobre o tempo, o que desde logo constatamos é, seguramente, a dificuldade de defini-lo, embora saibamos todos, visto que todos o experimentamos, de que dimensão do real se trata. Muitos dos grandes nomes da história do pensamento filosófico esbarraram face a este desafio, acabando por declarar a sua impotência para dizer o que é o tempo. Reconhecemo-nos todos, por isso, no que disse Agostinho de Hipona na seguinte passagem das suas *Confissões* (Livro XI), depois tantas vezes revocada: “Que assunto mais familiar e mais frequente nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que dizem quando dele nos falam. O que é portanto o tempo? Se alguém mo perguntar, eu sei, se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.”

Talvez pouco mais consigamos dizer sobre o tempo além de que o experimentamos como um fluxo: de facto, como algo que parece fluir, em cujo seio deparamos já com a nossa própria existência fluindo. Onde a analogia, de que habitualmente nos socorremos, com tudo aquilo que vemos perante nós correr: a água do rio que desce, o barco descendo nela. Porém dizer, e explicar, em que consiste esse movimento não parece estar ao nosso alcance, dificuldade que radicar-se-á na própria experiência do tempo, que não apreendemos directamente mas por via do que temos por efeitos do seu perpassar: as folhas das árvores que amarelecem e caem, após havermos usufruído do seu frescor, certos sulcos que se vão cavando na face dos que nos são próximos, na nossa própria face. O tempo escoia-se, a nossa vida escoia-se com ele!

Estaremos irremediavelmente condenados à metáfora, quando ousamos proferir seja o que for sobre o ser do tempo? De qualquer maneira, referimo-nos todos a um tempo que passou, por oposição àquele que neste momento vivemos e àquele que mais tarde iremos viver, o que designamos como os três modos do tempo: passado, presente e futuro. Expressimo-nos ainda como se no seu movimento o tempo, vindo do passado, avançasse no sentido do futuro, passando pelo presente. Consideramos que o passado já não existe, o futuro, que ainda não existe. E do presente que dizer? Que afinal só ele tem realidade, uma vez que passado e futuro se definiriam pelo facto de não existirem? Também aqui nos poderíamos inclinar para a resposta negativa, visto que o presente, se existe, deixa logo de existir — tão velozmente que não será estranho duvidar de que tenha chegado a existir, isto é, que alguma duração seja possível consignarlhe. Ou deveríamos antes propor, ultrapassando já, resolutamente, os limites da experiência, que o presente é eterno, porque é nele que vamos existindo, porque nele outros existirão depois de nós? Mas como garanti-lo, se morremos todos...?!

Tempo e espaço, realidade única que afinal só as palavras (enquanto outras não forem inventadas?) nos levam a distinguir? A própria ideia do fluxo do tempo, de que partimos, não parece isenta de contaminações espaciais: concebemo-lo

como alguma coisa que algures se movesse, compreendendo-se que a linha tenha sido tomada como figura visual do tempo (*timeline*). Efectivamente, à ideia da linearidade do tempo não será alheia a percepção do movimento dos corpos que, percorrendo a distância entre dois pontos mais ou menos afastados, se deslocam no espaço. Trata-se, aliás, de ancestrais contaminações na história da reflexão filosófica: na Grécia antiga, defenderam os Epicuristas que, tal como o espaço, seria o tempo constituído por fracções indivisíveis dele mesmo (atomismo do tempo), e os famigerados paradoxos de Zenão, que ainda hoje utilmente evocamos, ao suscitarem a questão do espaço, suscitam conjuntamente esse enigma que para o intelecto constitui o tempo.

É também difícil dissociar a ideia comum de tempo da de acontecimento. Vemo-lo como *algo em que algo acontece*, destacando os factos que nele ocorrem e conectando-os uns a outros segundo as noções de causa e de efeito. Sobretudo o conhecimento do passado humano, do tempo histórico, parece depender deste pressuposto: embora outros modos de abordagem da história tenham sido propostos recentemente (uma história de estruturas, não a tradicional história de acontecimentos), não parece viável prescindir completamente da noção de acontecimento na investigação do nosso passado, do tempo vivido pela espécie humana.

Significativamente, é definindo-o como acontecimento que melhor exprimimos o que é o fenómeno musical. Constitui-o um processo que implica a matéria, segmentos de espaço, mas que respeita antes de mais ao tempo, um processo de ordem eminentemente temporal. Podemos, devemos afirmar, sem risco de parecermos retóricos, que a música não existe, mas acontece, ou melhor, apenas *existe acontecendo*. Também a música se escoia, perante, dentro de nós, *como* o tempo, ou diremos ainda que ela se escoia *com* o tempo, *pelo* tempo. É o que pretendemos significar quando afirmamos que a natureza da música repousa particularmente na sua temporalidade, que depende o seu ser antes de mais do tempo.

Diverso dos acontecimentos que apercebemos no espaço, em especial daqueles a que acedemos pela visão, o acontecimento musical, que não vemos, não deixa de ser apercebido como tal, como algo que *acontece* fora de nós, mas simultaneamente *nos acontece*: algo que nos envolve, nos transporta e ainda, o que não deixaremos de acentuar, nos transforma. Provavelmente não lhe conseguiremos designar o sentido, pelo menos com a nitidez com que divisamos as formas do mundo exterior, ou com a precisão com que as palavras nos designam as coisas (é certamente o que pretendeu dizer Maurice Merleau-Ponty quando nas páginas iniciais de *L'œil et l'esprit* afirmou que a música fica “demasiado aquém do mundo e do designável”), mas nem por isso é a música menos eficaz no que faz acontecer em nós. O que na obra musical acontece quando nos é oferecida numa execução, as transformações de que ela é feita, ocorrem também no nosso íntimo recesso — e tão poderosa é a música nesse influxo que por vezes nos chega a co-mover até às lágrimas!

Para apreendermos até que ponto depende a música do tempo, podemos atentar nos efeitos que tem sobre nós, como nos elementos que nela própria

conseguimos discernir. Dos chamados parâmetros da música, é o ritmo que melhor exprime a sua temporalidade. O que designamos melodia resulta do facto de podermos recorrer, ordenando-os consecutivamente, a sons de diferentes alturas, ou frequências; a harmonia, por seu turno, é possível graças à nossa capacidade de escutarmos simultaneamente vários sons, de diversos timbres e frequências. Mas tanto a não simultaneidade, a sucessão de sons, na melodia, como a simultaneidade dos mesmos, na harmonia, não deixam de implicar o tempo, visto o global ser temporal da música. Também a harmonia, a simultaneidade de diferentes sons, se verifica, progride no tempo, não menos do que o conjunto de sons consecutivos que fazem uma única linha melódica. Do mesmo modo o timbre, que depende de factores que existem na natureza, em troços de matéria (o objecto que é o instrumento, ou o instrumento que é a voz humana), existe no tempo, como qualidade de sons que se desdobram no tempo.

É da natureza temporal da música que o ritmo retira o seu estatuto de primeiro parâmetro musical, explicando-se assim porque pode haver música sem melodia, pode havê-la sem harmonia, porventura mesmo sem timbre, mas não sem ritmo. Reduzida ao seu elemento nuclear, seria a música exclusivamente rítmica ainda música, não sendo possível, pelo contrário, concebermos melodia ou harmonia sem qualquer interferência do ritmo.

A ordem do ritmo é, ela mesma, temporal, no sentido que tem o tempo como sua matéria-prima: ao organizar o som, o criador musical assume simultaneamente o tempo, estruturando-o de acordo com o que pretende comunicar, ou antes segundo pulsões, pressupõem alguns, que o impelem e o determinam no acto de criar. Os critérios dessa organização, os da regularidade ou da irregularidade, da homogeneidade ou da diferença, da precisão ou da fluidez, servem esses objectivos mais ou menos conscientes que o norteiam no processo de produção da obra.

Ancorado no tempo objectivo, é do tempo vivido que o ritmo na realidade se alimenta: primeiro (em sentido cronológico), o do compositor, depois o do intérprete e do ouvinte, que na vivência da obra assim se juntam ao autor. Na experiência musical, o tempo é sempre o tempo vivido de alguém, o que quer dizer que ela não se efectivaria sem interferência da emoção. Configurando a nossa história de seres que, envoltos do mundo, a ele reagem, a emoção é por isso, com o tempo, um dos elementos constitutivos da experiência musical. A obra, que acolhe em parte a vida emotiva do seu criador, acolhe-a ainda de intérpretes e de ouvintes que ao longo do tempo a forem revivendo. Donde a justiça das recentes abordagens hermenêuticas da arte, que pressupõem como seu sentido a soma das suas interpretações, passadas, presentes e futuras. A natureza performativa da arte musical, a sua dependência de um acto de recriação que a actualiza, torna bem evidentes as razões dessa orientação estética, que diversamente se aplica a todas as formas de arte.

É ainda pelo facto de se alimentar do tempo vivido que o ritmo entra em conflito com a prática do compasso, para que se orientou a evolução da música no âmbito da civilização ocidental. A barra de compasso é, como justamente se diz, da ordem do intelecto, alheia à íntima natureza da experiência musical. O seu

carácter mensurado confina-a à música escrita — que não é música, como acentuaremos. Aquilo em que a medida do compasso possa parecer natural pertence já ao ritmo, às suas qualidades, a aspectos da própria experiência do tempo, de que ele exaure.

A obra musical só pode ser vista como uma fracção de tempo que de certo modo se socorre do som para materializar-se. É esta imbricação da natureza da música no que nos surge como o ser do tempo que determina o abismo existente entre a música escrita, música de algum modo espacializada, e a música viva, que assim poderíamos, com redundância, dizer “temporalizada”. Temos, sobretudo aqueles que profissionalmente se dedicam à música, de afastar a ideia de que esta seja, ou esteja na partitura. A comparação da partitura com a fotografia é-nos aqui útil: se algum direito assistia a Roland Barthes para considerar que a fotografia mutila o real porque o imobiliza, porque mata aquilo que na vida é vida, com razão maior poderíamos escusar a partitura, a música escrita, que realmente não chega a dar-nos a evidência da natureza da música. Redundante, a expressão “música viva” diz contudo, adequadamente, aquilo de que aqui se trata: a partitura está para a música como a múmia está para o ser vivo que já foi. O facto de nos espectáculos musicais a sentirmos como obstáculo prende-se com este afastamento, senão incompatibilidade, entre música escrita e música viva, com o facto de, por força do seu próprio modo de ser, apenas podermos compreender a música enquanto acontecimento.

Na experiência do tempo como fluxo tem origem o que poderíamos chamar, com alguma dose de analogia, a linearidade, quer dizer, a sucessibilidade da experiência musical — dimensão que a partitura, cuja artificialidade vimos de denunciar, por outro lado evidencia, transferindo-a do tempo para o espaço, encontrando para ela alguma correspondência visual. A noção de antes e depois segundo a qual se organiza a nossa vivência do tempo traduz-se no domínio da música nessa linearidade, que na melodia, sequência estruturada de sons, elementarmente se exprime. Terá sido em parte este facto que, no decurso da história das ideias sobre a música, levou alguns a defenderem que na melodia encontramos o elemento primeiro, principal desta arte?

Dizer linearidade ou caducidade significa aqui o mesmo, referindo-se ambos os termos à efemeridade essencial da música, que *se faz desfazendo-se*, por assim dizer. Efemeridade que implica outra característica determinante do fenómeno musical: a sua irrepetibilidade, ou irreversibilidade. Cada interpretação duma mesma obra, como empiricamente sabemos, é única, quer dizer, é sempre, necessariamente diversa — diversa de todas as outras interpretações, eventualmente pelo mesmo intérprete, radicando na irreversibilidade do tempo essa unicidade, que não poderíamos ver negativamente, mas como outro dos traços essenciais da música e um dos sinais impressivos da sua grandeza.

A técnica da gravação de som que veio possibilitar a reprodução ilimitada duma determinada interpretação pode, entre outros aspectos negativos, induzir a ideia de que seria contornável a efemeridade da música. Que fazer? Não admitir essa cristalização da obra na que é apenas uma circunstancial concepção da mesma, como o director de orquestra que recusasse gravar qualquer das suas

geniais interpretações, ou pelo contrário refugiar-se no estúdio de gravação, recusando apresentar-se em recitais e concertos, como fez um pianista que não tinha motivo para queixar-se de insucesso na sua carreira artística? Não importa, agora, discutir eventuais dimensões práticas da questão: atente-se no cerne da problemática que por detrás das duas atitudes se perfila, na necessidade de não esquecermos que só na contingência do seu acontecer nos comunica a obra musical os valores que consubstancia.

Merece cuidado a ideia, que por vezes se insinua, da obra como entidade que resistisse à efemeridade da música: como se por ela, por via da sua indestrutível individualidade de algum modo se vencesse a transitoriedade do tempo. O que não dizemos no sentido romântico da eternidade que, por suas obras, teriam conquistado os grandes criadores, mas no de que ao compormos a obra, ao dá-la por acabada, a libertaríamos da fugaz, mortal condição de todas as coisas que, ocorrendo no tempo, acabam num determinado momento. Como se a caducidade do tempo pudesse ser vencida, ou compensada, pela durabilidade da matéria, do espaço, a cuja ordem pertence a partitura!

É verdade que a obra musical se define por uma identidade que podemos exprimir nos termos da análise musical, ou ambigualmente pela qualidade das emoções que ela desperta em nós: uma “Quinta sinfonia” e um “Segundo concerto” podem ter sido compostos em dó menor, ou uma “Missa” em si menor; um canto da montanha pode ser alegre, ou triste, e outro, da planície, talvez plangente, ou então vivo; também uma obra instrumental poderá, por escolha do autor, apelar a determinadas atitudes afectivas, evocar impressões exteriores à música, ou até imagens, e outra, também por opção do compositor, manter-se longe do contágio daquilo que não é exclusivamente música, ou seja, o puro som. Para além disso, todas dispõem efectivamente de individualidade, o que implica que as reconhecemos, após conhecê-las, ainda que sejam em dó ou em si menor como tantas outras, ainda que sejam alegres ou dolentes, se o são, como tantas outras.

Não obsta essa individualidade, todavia, ao facto de que qualquer obra musical nos atinge por via duma interpretação, no duplo sentido (que não é duplo afinal) que tem a palavra em domínio musical e em todos os outros domínios: sem prejuízo dessa identidade que nos permite reconhecê-la para além das diferenças de interpretação, ela muda, e é bom, é imprescindível que mude de execução para execução. Só por ingenuidade, ou estreiteza de visão, poderíamos esperar preservar, ou mesmo favorecer, a identidade da obra omitindo a interpretação. Pelo contrário, é no facto de prescindir dessa extraordinária característica da arte musical que reside um dos limites maiores das obras que recorrem apenas a meios não humanos, a máquinas, para se efectivarem: continuando a consistir numa fracção de tempo, a obra musical electroacústica mantém a sua identidade enquanto obra, mas priva-se do que é um dos factores mais interessantes da experiência musical: a presença viva (ou o seu registo, no caso da gravação) de alguém, isto é, de um corpo expressivo que se encarrega da sua revivificação, interpretando-a.

Tal é o assumir pela música da temporalidade a que está submetido o ser do homem que podemos interrogar-nos sobre o que terá obtido alguma da música

dita de vanguarda no que, segundo o entendimento de alguns, seria a sua ambição de ultrapassar a linearidade do tempo. Por hipótese, venceria essa linearidade a obra musical que, acontecendo toda ao mesmo tempo, num único momento, estaticamente se prolongasse numa espécie de ataraxia, que significasse como que a negação possível do movimento? Que fracção de tempo duraria? Seria constituída por um único som, por um único acorde? Ao fim de pouco tempo, mais não faria essa obra que se nos desse toda no seu início do que o enfado que algumas vozes irónicas já desmontaram literariamente na ideia comum de eternidade (Eça de Queirós, *A perfeição*). E que mais poderia o autor de um belíssimo *Quatuor pour la fin du temps* do que simplesmente apelar à pessoal convicção, inerente à sua própria crença religiosa, duma eternidade que se sucederá ao fim do tempo, convicção que paradoxalmente exprime pelos temporais meios que lhe oferece a sua arte? Talvez não devêssemos confundir o que, por força da busca de caminhos novos para a expressão musical, significou o abandono de cânones seculares de discursividade musical com prometeicas tentativas de ultrapassagem de condições que, implicando já o próprio ser, inexoravelmente impendem sobre as formas de expressão humana.

A definição da música como acontecimento não nos permite admitir como obra musical uma porção de tempo em que nada aconteça, sob pena de termos de reconhecer que falhámos a nossa tentativa de definição. O estabelecimento de quatro minutos e trinta e três segundos (4', 33") de silêncio valerá como obra musical tanto quanto uma superfície vazia delimitada por uma moldura constituirá uma obra pictórica. Ao tédio de ali, assumidamente, nada acontecer (pode, é verdade, dizer-se que alguma coisa sempre acontece num determinado lapso de tempo, nem que seja a expressão incontida do nosso tédio) poupa-nos uma "segunda versão" (?) da obra proposta pelo autor com título muito mais "reduzido" (0', 00")... Como se verificou no contexto de diversos "ismos" que na história das artes visuais no século XX se sucederam, devemos concluir que estes ensaios se saldaram antes de mais por suscitarem a radical questão da essência da obra de arte, quer dizer, daquilo que a arte tem de ser sempre, sob risco de, ao ultrapassar os seus limites, deixar efectivamente de ser?

* * *

Como nenhuma outra forma de arte porventura, a música faz-se, pois, do tempo. Porém, se nos contentássemos com uma descrição da experiência musical nos exclusivos termos que acima utilizámos, falharíamos em parte a nossa tentativa de entendimento do fenómeno que nos propusemos abordar. Não porque fosse falso o que sobre a música foi referido, mas por dela dar-nos apenas uma dimensão que, sendo determinante, é, de qualquer modo, parcial.

Lembremos, primeiro, que já a experiência sonora não é, por natureza, atomística: também na corrente percepção auditiva não são elementos esparsos, absolutamente individualizados, que consecutivamente apercebemos. Escutamos o mundo, uma parte dele, em sons simultâneos ou sucessivos a que a percepção em todo o caso dá forma. Do mesmo modo, é a obra musical na totalidade que,

independentemente das suas dimensões e características, experienciamos, e é essa totalidade que em nós permanece para além da audição. Para sermos fieis ao fenómeno nas diversas dimensões com que ele se nos apresenta, temos mesmo de reconhecer que a experiência musical não se reduz ao exclusivo momento da escuta da obra, ou ainda menos à apreensão parcelar dos sons que a fazem, à sequência de sensações que ela determina em nós. Se assim fosse, pouco dela chegaria a interessar-nos, dificilmente se justificaria o esforço de a fazer. Efémera, não pode a música sê-lo a esse ponto: precisando o que antes foi escrito, deveremos talvez propor que ela não será, em rigor, efémera, não se perde totalmente à medida que, momento a momento, se vai fazendo. Fazemo-la, procuramo-la, porque ela permanece em nós, por algo de importante que nos cede.

Exageramos se dissermos que, ao sairmos de um concerto ou recital, trazemos connosco as obras escutadas? Dirão alguns que isso só é possível afirmar metaforicamente, pressupondo que não é a metáfora a própria coisa, a realidade para que remete, diferença que não devemos escamotear. E lembrarão talvez que se quisermos usufruir novamente da obra musical só nos resta regressar, num outro dia, à sala de concertos. É, evidentemente, diversa a nossa relação à obra musical enquanto esta é executada e, em toda a sua pujança, se nos oferece durante algum tempo, de quando apenas a rememoramos, ainda sob o seu pertinaz feitiço. Mas é isso precisamente que nos obriga, por mais sensíveis que fôssemos aos argumentos a que acabamos de atender, a admitir que algo subsiste da experiência musical até depois do seu termo.

Entre um extremo da proposta da completa caducidade do momento e o outro da negação do tempo como pura aparência, devemos talvez, dialecticamente, ensaiar uma terceira via que nos parece induzida pela natureza da experiência musical. Acordaremos todos, obviamente, em que a obra acaba quando termina a sua execução — quando o cantor se cala, quando o chefe de orquestra deixa cair os braços; mas experimentamos igualmente que não se extingue então o sentido da música, que não se restringe o seu alcance ao estrito tempo da duração da obra. O que começa com a própria experiência da música, com a emoção que ela desperta em nós, não morre por força da barra final que na partitura a encerra.

Se é verdade que a música não existe sem o que não é música, ou seja, que não se entende o tempo tornado música sem a separação do tempo que permanece não musical (o do quotidiano, o do som não assumido, ou recusado pelo compositor), também o é que ela se projecta de algum modo no próprio silêncio em que parece dissolver-se: na vida, que não é música, mas inclui a música. Feita de tempo, diversa embora do tempo de que se fez, a obra musical inunda esse outro tempo com uma dimensão que ele não tem, capacidade que não reclamaremos decerto como apanágio da música, mas caracteriza pelo menos as artes ditas do tempo. Ou mesmo, nalguns aspectos, toda a forma de expressão artística, visto que afinal, como em outros textos temos acentuado, a arte não vale por aquilo que mimeticamente fosse buscar à realidade, mas pelo que generosamente lhe acrescenta, no mínimo pelo que dela transfigura.

Em que consiste esse depósito, por assim dizer, que em nós vai deixando a música? A resposta a esta difícil questão já foi dada, em parte, por tudo aquilo que se vem propondo sobre a “mensagem” da obra de arte, no caso, da obra musical. Cremos que quando disso falamos pretendemos referir-nos precisamente a essa capacidade que tem a música, feita da transitoriedade do tempo, de comunicar-nos algo de não caduco, de perene — que, sendo dela, se torna nosso verdadeiramente. Não é o que reconhecemos quando dizemos que trazemos a música para a própria vida, ou mesmo que pode a música transformar a nossa existência, sem isso significar que ela tenha, por si, o condão de salvar o mundo?

Não se explicaria este extraordinário fenómeno por unilateral qualidade da própria música, nem por qualidade exclusiva do sujeito que a vive, mas pela perfeita adequação do ser da música ao ser do homem, adequação que encontrámos na temporalidade de ambos. Temporalidade, contudo, que agora podemos melhor aperceber: a sucessividade e a caducidade que a música vai beber ao tempo, fazendo-as suas, configuram nela, como no homem, uma dimensão que não parece incompatível com outra que, diversa, contrária porventura, de certo modo a compensa. A noção de perda inerente à nossa experiência do tempo, expressa no caso da experiência musical pelo facto de termos de aceitar o fim do estado de inebriamento em que ela eventualmente nos mergulhe, não obsta à vivência dos valores como duradouros, o que talvez denotem particularmente os valores artísticos. Podemos afirmar ainda, no que se refere às artes do tempo, que a sua pregnância as faz ultrapassar de alguma forma o tempo de duração da obra? Não vemos que a esta pergunta possa a resposta ser outra que não a afirmativa.

Assim se justifica a proposta da ideia de atemporalidade, que seria porventura desnecessária se não fosse redutora a corrente concepção do tempo, que para o descrever se limita a considerar a sua transitoriedade: como se este consistisse, para nós, num mero processo sucessório em que aquilo que vem depois nada retém do que antes ocorreu. Sendo-nos vedado falar de intemporalidade, a não ser como reverso vazio da temporalidade, estará ao nosso alcance pelo menos intentar uma reflexão sobre essa dimensão da nossa existência que designamos por atemporalidade, para a qual poderá contribuir a análise da experiência musical. Demonstra esta, por uma das suas dimensões essenciais, que o tempo não é apenas esse monstro que vai consumindo insaciavelmente a nossa existência? Se algo do primeiro andamento duma sinfonia subsiste ainda depois de executado, ao longo da execução do segundo, e assim de seguida, até ao último andamento, permitindo-nos falar duma percepção da obra como tal, sem que isso represente um mero jogo verbal sem vislumbre de correspondência na realidade, que podemos daqui inferir sobre a própria natureza do tempo?

Porquê, como somos capazes de experimentar simultaneamente o fim da obra musical e sentir que o seu sentido se ancora em nós e permanece, penhor de algo de fundo, de profundamente necessário ao nosso ser? Decorre esta fundamental aptidão da sua condição de arte, de que a música comunga com as demais formas de arte, ou releva, como talvez subentenda o que vimos dizendo sobre a sua

específica natureza enquanto modalidade artística, de alguma particular característica dela? Alargando o âmbito da interrogação até além da estética e da teoria da arte, quer isto dizer que o tempo, de que se nutre a música, não é completamente transitório, isto é, que deixa o seu fluir em nós um lastro que ele já não devora? Filhos de Cronos, devorador de seus filhos, como eloquentemente consignou a mitologia, consegue alguma dimensão do nosso ser resistir a esse vórtice em que experimentamos se esvai, momento a momento, a nossa existência?

Parece, com efeito, a descrição que empreendemos da experiência musical denotar que o tempo enquanto vivido pelo homem (se é o tempo mais do que isso, quer dizer, se podemos afirmar que ele existe *sem o homem*) não pode descrever-se apenas como cascata de momentos sucessivos em que nada subsistisse dos momentos anteriores, mas sim como processo minimamente cumulativo, permitindo que do passado algum traço, de algum modo, persista no presente, assim se garantindo um futuro. É, como todos sabemos, carregando o nosso passado, com o seu peso simultaneamente positivo e negativo, que vamos vivendo a nossa vida, o tempo que nos vai sendo dado viver. A memória, que uns entenderão como o penhor de eternidade que nos resta, constituirá para outros a evidência, a garantia desse arrastamento do passado no presente e, assim, o meio de no futuro preservarmos a nossa existência íntegra.

Baste-nos por ora, face a esse outro desafio que para o entendimento representa a memória, frisar apenas o inestimável valor que por ela advém à existência humana. Valor não cerceado, ou ainda menos negado, pelo facto de ela não nos dar o ser na plenitude da sua presença: presença duma ausência, a memória configura precisamente essa capacidade que temos de experimentarmos o nosso passado enquanto tal, isto é, como a vida que perdemos mas, paradoxalmente, permanece nossa para sempre. Também no que respeita à experiência da música, é graças a esse extraordinário mecanismo, por assim dizer, que trazemos connosco os sons escutados, que conseguimos guardar, do que ela nos deu — de si mesma, do seu criador, dos seus (re)criadores — alguma coisa que no processo da sua execução se não perdeu, nos foi eficazmente comunicado.

Arrancando-nos aos limites do presente, trazendo passado e futuro para um quotidiano feito da caducidade do momento, também o sonho — aqui menos no sentido das imagens que involuntariamente nos assediam durante o sono do que no das construções da imaginação que todos experimentamos em estado de vigília — pode entender-se como especial interveniente nessa dimensão que no homem parece resistir à transitoriedade do seu ser. Individual ou colectivo (como os poderíamos separar?), ressalta nele essa promiscuidade das diferentes dimensões do tempo, essa fuga do fragmentário, do caduco, para um tempo de integridade que não é verdadeiramente o dos nossos dias. Que representa, por exemplo, o sonho duma sociedade perfeita que acalentaram quase todas as utopias históricas senão o apelo a um nebuloso futuro de harmonia, mais raramente, a uma ancestral idade de ouro, que nos daria, ou teria dado, aquilo que o conflituoso presente nos nega? Propondo-se-nos como um universo que se desejaria perfeito (tenha-se presente a riqueza de conotações, musicais ou não, que confluem na

palavra “harmonia”), a música é, por essa ambição, utópica. O sentido do que Cioran, com coragem blasfema, disse da obra de Deus por oposição à perfeita obra de Johann Sebastian Bach talvez deva serenamente reduzir-se a esse aspecto da obra musical, que se nos apresenta realmente como ensaio, ou sonho, de um verdadeiro cosmos, rechaçando, ao mesmo tempo compensando, as imperfeitas formas do mundo em que emerge.

A música, que dissemos a mais temporal de todas as artes, como que recusa por outro lado o tempo, que se nos esfuma a cada momento vivido, em que vamos perdendo os valores de presença que poderíamos tomar por definição mesma do momento. Intrinsecamente feita de tempo, não a diríamos intemporal, mas ela parece carregar essa *recusa do fim definitivo* que, como fôlego silencioso, talvez subjaza toda a acção humana. Ser no tempo e ser para a morte, como foi designado, não chega o homem ao fim do seu percurso tal como nasceu, de mãos vazias, mas já portador de toda uma história: simultaneamente, a que lhe *foi dado* viver e ele *escolheu* viver. Grande porque faz sua a nossa mortalidade, a música é-o também porque acolhe, se não o nosso desejo de eternidade, o que apenas uns chegarão a afirmar, então a *experiência do absurdo de tudo perecer*, a que em algum momento da sua existência todo o indivíduo humano deveria abrir-se. Na música encontramos, como dissemos, uma adequada metáfora da nossa existência não só porque assume a finitude dessa existência, mas ainda porque guarda as marcas da sua abertura à transcendência.

José Bettencourt da Câmara
josebettencourtdacamara@gmail.com