

# SOBRE A MULTIPLICIDADE NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Fernando Lewis de Mattos  
UFRGS

---

Neste trabalho abordarei a multiplicidade e a diversidade como sendo algumas das características do pensamento estético-musical contemporâneo. Iniciarei com algumas reflexões sobre a obra que pode ser considerada como um marco no sentido da incorporação de diferentes técnicas e estilos para a criação de uma única peça de música, a *Sinfonia*, escrita em 1969 por um dos mais importantes compositores da segunda metade do século XX, Luciano Berio. O título ‘sinfonia’, neste caso, não diz respeito à forma clássica da sinfonia, mas remete à origem etimológica do termo: na tradição musical grega, ‘sinfonia’ significava o conjunto de vários sons combinados por meio da execução de vozes e instrumentos. Na obra de Berio, são superpostos e justapostos diversos trechos musicais de diferentes origens, além de textos em várias línguas, recolhidos a partir da leitura de diversos autores. O próprio compositor (BERIO, 1981, p. 94-98) enumera, entre as citações existentes na *Sinfonia*, trechos musicais de Bach, Berlioz, Brahms, Strauss, Stravinsky, Schoenberg, Boulez e Stockhausen, fragmentos de textos de Lévi-Strauss e Beckett, além de excertos de um discurso de Martin Luther King, pronunciado pouco antes de seu assassinato. A citação mais importante, porém, é o *Scherzo* da *Sinfonia N° 2* de Mahler, que aparece na terceira parte da obra de Berio como “um esqueleto que sempre surge de corpo inteiro cuidadosamente vestido e depois desaparece e torna a aparecer... Mas nunca está sozinho: acompanha-o a ‘história da música’ que ele próprio desperta em mim, com toda a sua pluralidade de níveis e abundância de referências” (ibid., p. 94).

A *Sinfonia* de Berio marca uma mudança de ponto de vista com relação aos critérios clássicos de unidade e variedade, pois seu princípio fundamental reside na

interação de uma variedade de coisas, situações e significados. De fato, o desenvolvimento musical da *Sinfonia* é constante e fortemente condicionado pela busca de equilíbrio e identidade entre as vozes e os instrumentos, entre a palavra falada ou cantada e a estrutura sonora como um todo. É por isso que a percepção e a inteligibilidade do texto nunca são tomadas em si mesmas, mas, ao contrário, são inteiramente integradas à composição. Assim, os vários graus de inteligibilidade (...), juntamente com a experiência do ouvinte de quase falhar na sua compreensão, devem ser vistas como essenciais para a verdadeira natureza do processo musical (id., 2001, p. 1).

Essa experiência da diversidade proposta por Berio e seus contemporâneos foi se tornando, a pouco e pouco, preponderante no domínio da criação musical contemporânea. Atualmente, não apenas artistas ou obras diferentes operam com princípios diversos, assim como é também comum que preceitos paradoxais estejam em jogo no mesmo resultado artístico, isto é, na mesma composição ou *performance* musical. Com relação a esse aspecto, é interessante confrontar duas concepções distintas de ‘estilo’. A primeira foi colhida de uma das obras mais difundidas sobre estética musical, desde a segunda metade do século XIX até o período do entre guerras. Trata-se do ensaio *O Belo Musical*, do teórico tcheco Eduard Hanslick. A segunda foi retirada de um pequeno ensaio intitulado *As Tendências poliestilísticas na música moderna*, escrito por um dos mais importantes compositores contemporâneos, o russo Alfred Schnittke.

Diz Hanslick:

Gostaríamos que o estilo na música, do ângulo de suas propriedades musicais, fosse compreendido como a técnica perfeita, que aparece habitualmente na expressão do pensamento criativo. O mestre dá provas de ‘estilo’ quando, concretizando a idéia claramente concebida, elimina toda a mesquinhez, impropriedade e trivialidade e, em cada particularidade técnica, mantém harmoniosamente o domínio artístico completo. Com Vischer, viríamos utilizar também para a música a palavra ‘estilo’ no sentido absoluto, e, prescindindo das divisões históricas ou individuais, dizer ‘tal compositor tem estilo’, com o mesmo sentido que quando se diz de alguém: ‘ele tem caráter’. (...)

Como lei superior à da simples proporção, o estilo de uma peça musical é maculado por um único compasso que, em si irrepreensível, não se afine com a expressão do todo. Exatamente como um arabesco que não condiz com uma construção arquitetônica, dizemos que não tem estilo uma cadência ou uma modulação que se destaque da elaboração unitária da idéia básica como algo incongruente (HANSLICK, 1989, p. 96-97).

O autor propõe o critério mais difundido até hoje quanto à valoração da música: o princípio da unidade de estilo, que se torna ainda mais importante do que a concepção original de idéias, do que a construção organizada da obra ou do que a veiculação de conceitos ou emoções – todos esses princípios considerados como figurando entre os mais meritórios durante o século XIX. Para Schnittke – que introduziu o conceito de ‘poliestilística’ para explicar certos métodos e procedimentos criativos da música contemporânea –, a profusão de estilemas, provenientes dos mais diferentes domínios

musicais, em múltiplos movimentos que se propagam nas mais diversas direções, torna-se o critério de reconhecimento da nova música. Assim, o acúmulo de estilos na mesma peça de música torna-se um fator libertador que resgata para o campo artístico todas as possibilidades de manifestações culturais, sejam elas oriundas das mais diversas fontes e organizadas com base em múltiplos princípios de distribuição sonora. O compositor russo considera que,

apesar de todas as dificuldades e todos os perigos que encerram a poliestilística, seus benefícios indiscutíveis já são evidentes. Estes residem no alargamento da expressão musical, em uma maior facilidade para integrar os estilos ‘nobres’ e os estilos ‘comuns’, os estilos ‘banais’ e os estilos ‘refinados’, em uma palavra, em um universo alargado e em uma democratização de estilos. A realidade musical pode ser objetivada de forma documental, pois não aparece unicamente como o reflexo do indivíduo, mas também através das citações – na terceira parte da *Sinfonia* de Berio, ouvimos uma advertência impressionante e apocalíptica com respeito à responsabilidade de nossa geração quanto ao futuro da Terra, e isto é representado por uma colagem de citações de testemunhos musicais de diferentes épocas (...). Os compositores se apropriaram dos novos procedimentos para a exploração dramático-musical de questões eternas como a guerra, a paz, a vida e a morte. (...). Na realidade, seria difícil encontrar outra técnica musical que fosse tão bem adaptada quanto a poliestilística à expressão da idéia filosófica de continuidade (SCHNITTKE, 1998, p. 134).

Atualmente, diferentes valores, processos e critérios convivem de forma serena ou antagônica, não apenas nas discussões entre diferentes compositores, grupos de músicos ou escolas de composição, mas também no trabalho de um único compositor e, inclusive, no interior de cada nova criação musical.

Para abordar mais especificamente esse assunto, partirei da noção proposta pelo pensador Henri Bergson, que distingue dois tipos de multiplicidade.

\* \* \*

Para Bergson, há duas espécies de multiplicidade: a multiplicidade quantitativa e a multiplicidade qualitativa. A primeira diz respeito ao meio homogêneo e indefinido do espaço, onde existem os objetos materiais; o que caracteriza esse meio é a possibilidade de ser medido através de números. A segunda espécie de multiplicidade diz respeito à heterogeneidade do tempo e se relaciona aos fatos da consciência. Enquanto a matéria, e tudo aquilo que ocupa o espaço, se caracterizam por sua exterioridade, os fatos de consciência que distinguem o tempo e a duração não podem ser exteriores uns aos outros. Para Bergson, “a duração pura poderia ser somente uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se interpenetram, sem contorno preciso, sem nenhuma tendência a se exteriorizar (...), sem nenhum parentesco com o número, isto é, heterogeneidade pura” (BERGSON, 2003, p. 77). Dessa maneira, quando atribuímos qualquer idéia de homogeneidade ao conceito de duração, estamos introduzindo na idéia de tempo os princípios que são próprios do espaço. Além disso, quando se fala do movimento, não se trata de algo material ou de qualquer objeto do mundo físico. Na verdade, estamos nos referindo a um processo, isto significa que o movimento passa a ser concebido como a passagem de um ponto ao outro da duração e não mais como deslocamento no espaço.

Desta forma, o movimento se coloca fora das equações de ordem mecânica, isto é, não pode ser medido através da quantificação, pois pertence ao domínio do tempo, ou seja, é multiplicidade qualitativa; a duração é entendida como algo irreversível que pertence ao mundo psíquico e não se estende no campo concreto da matéria. “Resulta, dessa análise, que somente o espaço é homogêneo, que as coisas situadas no espaço constituem uma multiplicidade distinta e que toda a multiplicidade distinta se obtém por um desdobramento no espaço. Daí resulta, igualmente, que não há, no espaço, nem duração e nem mesmo sucessão” (*ibid.*, p. 89). Logo, cada um dos instantes isolados daquilo a que costumamos chamar ‘linha de tempo’ não permanece como uma totalidade a ser dividida através da análise, mas existe como uma série de momentos exteriores e o que pode ser abarcado como totalidade é a representação mental efetivada por uma consciência que compreende e interliga aquela série de fatores distintos. O movimento somente pode ter realidade para uma consciência, que é capaz de conservar os momentos isolados “para justapô-los em seguida e, finalmente, exteriorizá-los, uns com relação aos outros. Se ela os conserva, é porque os diversos estados do mundo exterior dão lugar aos fatos de consciência que se interpenetram” (*ibid.*, p. 90). Chega-se, assim, a uma dupla conclusão com relação à multiplicidade: existe a multiplicidade dos estados de consciência, que é qualitativa e interiorizada e a multiplicidade exterior, que é quantitativa e pertence ao mundo físico. Essa diferença resulta da distinção concebida por Bergson entre a repetição indistinta do mesmo e a diferenciação mutável do outro. Neste caso, em que a consciência efetua uma série de discriminações qualitativas sem se ater à enumeração ou à medição das qualidades, pode-se dizer que existe uma espécie de multiplicidade sem quantidade.

\* \* \*

Essas formulações, conduzidas a partir das proposições de Bergson, podem ser úteis para compreender determinados processos compositivos em música, pois permite diferenciar duas espécies de multiplicidade, o que irá possibilitar a compreensão, também, das diversas formas de concepção, estruturação, realização e percepção musicais: uma qualitativa e outra quantitativa, ou, digamos, simplesmente: uma ‘orgânica’ e a outra ‘matemática’.

Exemplifico: tomemos o processo construtivo existente na obra de um compositor como o francês Pierre Boulez, conhecido por sua racionalidade construtiva. Este músico, antes de produzir uma peça, costuma elaborar amplos esquemas de composição que servirão de base para todos os eventos sonoros que irão percorrer seu trabalho. Por essa razão, poderíamos supor que se trata de uma espécie de multiplicidade numérica, pois estão envolvidos diversos processos de quantificação. O que ocorre, porém, é que esses processos de quantificação são geralmente pré-compositivos, isto é, são elaborados no ato anterior à composição em si e somente serão utilizados como ferramentas que irão contribuir, em um nível de profundidade, para o funcionamento de uma estrutura orgânica e para a geração do produto sonoro final.

Esse processo pré-compositivo se assemelha ao que ocorre na concepção e elaboração das músicas de culturas tradicionais ou mesmo na música tradicional européia. A principal diferença está em que uma série de alturas ou determinada estruturação rítmica concebida no momento da pré-composição por determinado compositor atual são criados pelo próprio compositor, enquanto que uma escala ou um modo tradicional é assumido como um *a priori* ‘cultural’ ou ‘natural’ no momento da composição. Desta forma, a diferença está em que, no caso de grande parte das manifestações musicais contemporâneas, o eixo paradigmático que servirá de arcabouço para a construção de

determinada peça de música é criado pelo compositor, gerando aquilo a que se costuma denominar de peculiaridade, ou singularidade, dos processos compositivos atuais. Em comparação, no caso de determinada sonata de Mozart, por exemplo, o eixo paradigmático já está dado de antemão, funciona como uma espécie de vocabulário comum a todas as manifestações musicais da época, que servirá para a distribuição dos materiais musicais através de uma gramática, também comum. É por essa razão que esse período ao qual Mozart pertence é denominado pelos historiadores da música como Período da Prática Comum.

Nos exemplos citados, a construção do eixo paradigmático ou seu aproveitamento como uma gramática compartilhada se distinguem de procedimentos ‘mecânicos’ ou ‘automáticos’ de composição. Nesses procedimentos, são utilizados cálculos durante todo o processo compositivo, o que irá cooperar para a geração de um produto musical que se apresenta como quantitativo. (Nesse ponto da discussão, torna-se bastante útil a distinção dos tipos de multiplicidade: a multiplicidade como diferentes estados de consciência e a multiplicidade dos números). Assim, ao escutarmos determinada peça musical de Boulez ou Mozart, experimentamos uma espécie de mergulho em diversos estados mentais, sejam efetuados como representações de ordem física, emocional ou intelectual. No caso da construção musical que se realiza de forma inteiramente automática, a idéia ou o conceito podem partir de preceitos muito interessantes, porém o resultado musical se torna, na maior parte dos casos, um tanto frívolo. Como estamos abordando a multiplicidade como um princípio de convivência das diversidades, a frivolidade, sem dúvida, pode ser tomada como mais uma das inúmeras possibilidades de realização artística. Ora, se a frivolidade da pura quantidade é tomada como um valor estético, que o seja, porém lembro de uma assertiva de Bergson: “é, pois, graças à qualidade da quantidade que formamos a idéia de uma quantidade sem qualidade” (*ibid.*, p. 92).

\* \* \*

Após a escuta musical, o ouvinte permanece com apenas uma parcela da experiência auditiva na memória e é essa porção que produz a noção de ‘forma’ que conservamos de determinada peça de música. Sendo fluida em sua natureza, a forma musical passa a ser compreendida quando é projetada na consciência e se fixa na memória. Em síntese, o processo da escuta musical se realiza da seguinte forma: inicialmente, somos estimulados pela audição de determinada peça de música; posteriormente, a consciência conserva os traços mais importantes dessa experiência na memória; em seguida, esse fluxo se projeta para fora como imagem virtual. A sensação de movimento na música tem, assim, origem no mundo acústico, em seguida se projeta na consciência, posteriormente se fixa como memória e, através da imaginação criativa, retorna ao espaço, agora como virtualidade. Esse processo se reproduz e se transforma a cada novo instante da escuta musical. Pode-se dizer que a escuta se propaga como um movimento constante de convergência e divergência de duas correntezas contrárias que se complementam mutuamente: a memória e a imaginação.

A emoção estética se produz através desse movimento de fluxo e refluxo entre a multiplicidade quantitativa da matéria acústica e a multiplicidade qualitativa da duração internalizada. A consciência subjetiva do ouvinte absorve a diversidade indistinta da massa acústica e interpreta o fato sonoro, que altera essa consciência. É essa assimilação da exterioridade espacial na interioridade psicológica que se torna o campo fecundo de possibilidades da música como experiência estética, pois é aí que a música se apresenta em condições de produzir e desdobrar significados.

É a relação entre a memória como depósito condensado de experiências e a imaginação como projeção das possibilidades do porvir, que ocorre em cada momento presente da escuta musical, que permite ao ouvinte reconhecer sentido naquilo que ouve e, por conseguinte, se relacionar esteticamente com a matéria sonora. Cada instante apresenta, em potência, todas as tendências possíveis de seu prolongamento no futuro, sendo que cada uma dessas tendências contém as condições de se desdobrar em direções divergentes ou complementares. Desta maneira, a experiência musical se desenvolve como expectativa de progressão dos eventos percebidos em múltiplas direções e a decisão tomada pelo compositor em cada momento contém em si a aniquilação de todas as outras possibilidades de continuação, pelo menos naquele instante determinado. Desta forma, o que sucede é o esforço constante por parte do compositor para encontrar as soluções de continuação mais adequadas a cada progressão do movimento de fluxo e refluxo existente em cada momento da composição.

Do outro lado, o ouvinte efetua processos conscientes e inconscientes no sentido de buscar soluções para os problemas manifestos através do fluir sonoro. As expectativas produzidas no ouvinte através do escoamento contínuo e irreversível da duração podem ser diretamente atualizadas, produzindo a satisfação imediata das expectativas. Essa satisfação implica na perda de todas as outras possibilidades, o que explica a existência de maior intensidade emocional na expectativa do que na realização imediata de algumas das tendências iminentes. Como a espera implica em multiplicidade potencializada, a realização imediata de uma única dessas propensões elimina o campo de virtualidades possíveis. Porém, no domínio da emoção estética, a atualização de qualquer uma das possibilidades mantém em potência as restantes, pois, como se trata do terreno do imaginário, mesmo as expectativas anuladas poderão atuar impulsionando novos movimentos afetivos.

Na experiência musical, a consciência absorve o passado e projeta as condições possíveis de sua prolongação. Desta forma, o ouvinte, no ato da escuta, retira do fluir sonoro a significação que irá preencher momentaneamente sua própria duração psicológica e, por meio da imaginação, reenvia essa mesma experiência para o domínio do objetivo que é, no mesmo instante, recuperado pela subjetividade. Esse processo, que flui constantemente no decorrer da experiência musical, possibilita ao ouvinte absorver e restituir os traços que vinculam a multiplicidade quantitativa na multiplicidade qualitativa.

Dáí decorre a formulação bergsoniana de que se não houvesse nada de imprevisto, nenhum sinal de invenção nem de criação no universo, o tempo seria inútil. Desta forma, quanto “mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais compreendemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (*id.*, 2001, p. 11). É esse princípio de um constante movimento criador, que se manifesta em sua totalidade a cada instante e se desdobra perpetuamente em múltiplas direções divergentes, que permite compreender, pelo menos em parte, a natureza da produção musical contemporânea.

\* \* \*

É bem conhecido o ponto de vista de que a produção artística atual carece de um discurso explicativo para que o espectador possa se relacionar com as diferentes experiências que se multiplicam atualmente. Isso seria devido ao fato de que cada artista, ou grupo de artistas, desenvolve seus trabalhos em direções distintas, e até mesmo divergentes, dos caminhos trilhados por seus colegas. Sendo assim, pressupõe-se que o espectador necessita de conhecimentos prévios com relação a cada novo trabalho e que somente poderá experimentar a fruição estética com relação àqueles artistas ou tendências

que já conhecia de antemão. Esse ponto de vista é bastante difundido e muitas vezes se considera, a partir dele, que permanecer nos modos diversificados de proceder atuais seria um equívoco por parte dos artistas contemporâneos.

Vejo aí um problema mal colocado. O que se percebe em todas as épocas e em todas as culturas conhecidas é a necessidade de que os processos comunicativos sejam coletivamente compartilhados – e somente há um meio para isso: a mediação através da metalinguagem. Seja por recursos considerados naturais ou artificiais, seja através de um processo crítico consciente ou como vivência psicológica inconscientemente conduzida, o fato é que em qualquer período da história e em qualquer região, sempre a música foi criada, praticada e experienciada por aqueles que necessitaram dela para manifestar seus anseios, seus receios e suas satisfações; para isso, desenvolveram contextos de comunicação que somente se tornaram significativos para aqueles que estavam familiarizados com seus códigos. Esses códigos podem ser explícitos ou implícitos, podem ser conscientes ou subjacentes ao fluxo da consciência; o que importa é que a música, como fato cultural, não é uma ‘linguagem universal’ como pretendem alguns, mas é o produto de realidades sociais específicas e, portanto, somente poderá ser fruída por aqueles que estão habituados aos conjuntos de idéias ou princípios gerais que governam seus meios de criação, difusão ou recepção específicos.

Exemplifico: investigadores ingleses do início do século XX realizaram uma pesquisa com músicos indianos praticantes da música clássica de seu país, porém sem conhecimento da música européia, em geral. Os pesquisadores apresentaram diversos exemplos de música ocidental, dentre os quais constavam trechos de Bach e Beethoven. As músicas desses dois compositores, considerados no mundo ocidental como os maiores gênios de toda a história da música, foram exatamente aquelas que os indianos definiram como sendo as mais desagradáveis, pois, para eles, tratava-se, no primeiro caso, de uma música monótona devido ao ritmo extremamente regular e ao seu andamento contínuo; a música de Beethoven foi considerada como sendo barulhenta pois a orquestração ruidosa beethoveniana incomodava a sensibilidade daqueles músicos acostumados a sutilezas e filigranas. Poderíamos ainda especular sobre como seria a experiência de um encontro realizado há três mil anos atrás entre músicos de regiões tão distantes como aquelas a que hoje denominamos Índia e Brasil. Certamente não reconheceriam interesse na música, uns dos outros. Talvez, mesmo hoje, indianos e brasileiros se estranhassem musicalmente. Podemos realizar essa experiência aqui e agora, escutando uma canção clássica indiana, como o rãga *Alap*, cujo modo ‘multani’ foi concebido por volta do século XVI para ser tocado ao entardecer, devido ao seu caráter suave e afetuoso.

Não é de estranhar que um público acostumado com determinado gênero ou estilo musical apresente desinteresse pelas realizações de outros grupos humanos. Conhecemos isso no nosso cotidiano. Todo o problema está em uma crença compartilhada, que se tornou um preconceito de base eurocêntrica, a qual determina que certa parcela da produção musical seja considerada como sendo universal. Passou-se a aplicar essa opinião como critério também universal de valoração. O princípio de que falo, que é implícito e se manifesta inconscientemente, poderia ser formulado da seguinte maneira: somente será considerada como boa música aquela que obedecer a determinadas normas universais. Quais são estas normas? Poderiam ser resumidas em algumas diretrizes: a música deve ser ritmicamente regular, estruturalmente simétrica, harmonicamente baseada na tonalidade diatônica e apresentar um certo número ideal de reiterações. Por que, então, somente é considerada universal a produção de cerca de duzentos anos – por volta de 1700 a 1900 – de uma região restrita a três ou quatro países do globo terrestre? Seria pelo fato dessa música ser a única a corresponder aos critérios normativos mencionados acima? Talvez.

Porém, surge outra questão: esses critérios foram formulados quando, onde, por quem, em que situação?

Em se tratando de uma atividade humana que, pelo que se sabe, existiu em todas as épocas e em todos os lugares, somente é possível chegar a uma conclusão quanto ao exame deste tópico: universal é a música em um sentido abstrato, como produção humana que perpassa todas as sociedades, e não as músicas específicas de determinada época ou região. Sendo assim, nenhuma música em particular pode ser considerada universal. Logo, temos a multiplicidade das manifestações musicais.

\* \* \*

As produções artísticas de culturas tradicionais têm por base convenções preestabelecidas e tomadas como universais pelos membros daquela comunidade, enquanto que, no mundo contemporâneo, dada a natureza múltipla das manifestações artísticas e à ênfase no processo (e não apenas no produto final), concorrem, simultaneamente, diversas formas, estruturas e procedimentos de criação artística. Atualmente, é possível conhecermos a produção de outras épocas e regiões. Para tanto, basta que se tenha alguma idéia de como aquela música foi produzida e difundida em seu próprio contexto original. Esse é um fenômeno completamente impensado em outros períodos da história, nos quais se consumia apenas a produção local pertencente à própria época, ou à época imediatamente anterior. (Neste sentido, é interessante recordar o fluxo de músicos oriundos de diversos centros europeus que se encontravam na cidade de Dresden, durante a primeira metade do século XVIII, para compartilhar dos mais diferentes estilos e gêneros musicais da época; daí surgiu o movimento denominado ‘les goûts réunis’, que deu origem à síntese estilística e formal do classicismo musical vienense). A tendência de recriar a música de um passado relativamente distante é muito nova, certamente não tem mais de dois séculos – em 1829, Mendelssohn apresentou a *Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach, em Berlim, inaugurando a veneração dos românticos pela obra deste compositor; na década de 1830, Schumann iniciou seu projeto de reedição de música dos mestres do século anterior. Em se tratando de um passado remoto, pode-se estabelecer um marco logo após a Segunda Guerra, com a intensificação das pesquisas musicológicas voltadas para a Idade Média européia e, mais recentemente, a redescoberta da música grega pré-cristã.

O que se torna distinto, então, na produção e recepção da música no mundo contemporâneo? Uma diferença está em que, na contemporaneidade, os critérios de conhecimento e valoração são relativos a contextos de comunicação específicos e não são mais considerados como sendo universalmente compartilhados (e, conforme foi notado, o conceito de ‘universal’ também é ‘específico’ a determinadas épocas e sociedades dominantes).

Desta maneira, o reconhecimento da diversidade passa a ser um dos fundamentos atuais de apreciação estética da música. O que se torna necessário, então, é discernir quais são as espécies de multiplicidade engendradas nesse processo. Em suma, a multiplicidade existe e, conforme foi demonstrado, sempre existiu; o que diferencia a época atual de outros períodos é a consciência desta multiplicidade: compreendemos que não mais pertencemos a um núcleo social fechado. Outro fator a ser considerado diz respeito aos tipos de multiplicidade com os quais se está lidando. O que interessa é apenas uma multiplicidade numérica, alcançada através da mera constatação das diferenças, como é comum nas práticas denominadas ‘multiculturais’ que caracterizam a condescendência de centros dominantes com relação às produções excêntricas? Ou será que também poderia



nos interessar outra espécie de multiplicidade, aquela qualitativa, com a qual nos inserimos de imediato na duração, que é o meio privilegiado da música?

A duração e o movimento são o resultado de um processo de síntese mental, em que a consciência, que se encontra no instante presente, atualiza as potencialidades do futuro através das experiências passadas. O presente se manifesta, dessa maneira, em múltiplas direções: é o instante atual que está condensado pela memória do passado e se desdobra através da imaginação, que antecipa as possibilidades do futuro. Essa potencialidade existente no presente, de acumular todas as direções divergentes e complementares, produz uma tensão no tempo que se manifesta como memória que potencializa o porvir. A configuração musical que se apresenta como duração toca a percepção em cada momento que passa e está perpetuamente em transformação. Realiza-se, assim, um movimento através da fusão de todos os momentos sucessivos que se encontram na simultaneidade de cada instante.

Sendo compreendida como modulação do tempo, a música tem, como seu ambiente natural, a duração e se manifesta como movimento. Esse movimento se propaga de forma multidirecional, sendo que cada momento de seu fluxo contínuo e heterogêneo é conservado pela consciência e projetado para além de seu próprio fluir. É nesse ambiente que a música se torna capaz de engendrar novos significados, que se inter-relacionam através de processos de contração e distensão das diversas tendências que se entrelaçam para formar a totalidade do tecido sonoro.

Se a duração é o ambiente para a criação, por que negar que a música se desdobra em múltiplas direções e permanece como um campo aberto de possibilidades? Em vez de lamentar a diversidade do mundo atual, poderíamos procurar entendê-la e conviver com ela na busca de empregá-la nas novas criações. Em que outra época foi possível ter amplo acesso às produções humanas mais vivas e heterogêneas? Na época de Palestrina não se conhecia Machaut, na época de Bach não se ouvia Palestrina, na época de Mozart não se escutava Bach. Há duzentos anos, franceses não conheciam a música da ilha de Bali, os balineses não escutavam a música dos Andes e, no Chile, não eram tocados os clássicos vienenses. Isto que muitos censuram na nossa época não seria a nossa fortuna? Deveríamos festejar o fato de podermos escutar uma sinfonia de vanguarda de um compositor italiano, a música clássica da Índia ou uma canção folclórica do Nordeste brasileiro. Podemos dizer que, pela primeira vez na história, somos contemporâneos de várias épocas e pertencemos um pouco à cultura de vários povos. Paradoxalmente, porém, temos que realizar grandes esforços para manter vivas nossas características identitárias. Finalmente, estamos em condições de dizer, com Terêncio, “nada que é [musicalmente] humano me é estranho”. A maneira como tocamos e escutamos música barroca, clássica ou romântica é música contemporânea, sem dúvida, porém existe uma outra parcela dessa contemporaneidade que não é a simples revivescência das músicas do passado, mas se trata da criação contemporânea. Essa criação também é emblemática do nosso tempo, em todas as suas manifestações, desde aquelas mais amplamente difundidas pelos meios de comunicação até aquelas que representam as vozes inconformadas das minorias ou as investigações mais radicais da arte atual.

\* \* \*

*Post Scriptum.* Quando alguém exprime a aceitação ou a recusa de determinada tendência estética ou trabalho artístico em particular, está exercitando sua habilidade de apreciação com relação àquela produção específica. Se não está familiarizado com seus processos e meios de elaboração, certamente não está em condições de emitir juízo

pertinente, pois todo o exame de determinada manifestação em arte deve levar em conta as inter-relações das circunstâncias que a acompanham. Se não for assim, corre-se o risco de emitir juízos inadequados e, como disse o filósofo cujo irmão pianista perdeu o braço direito na Guerra, “acerca daquilo de que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio” (WITTGENSTEIN, 1987, p. 142).

### Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF, 2001.

\_\_\_\_\_. *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 2003.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música: realizada por Rossana Dalmonte*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_. Liner notes. CD *Berio: Sinfonia, Eindrücke*. New Swingle Singers, Orchestre Nationale de France, Pierre Boulez. Paris: Erato Disques, 2001. 1 disco compacto (44 min): digital, estéreo. 8573 89336 2.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas: Unicamp, 1989.

SCHNITTKE, Alfred. Les tendances polyestilistiques dans la musique moderne. *Analyse musicale*, n. 33, nov. 1998, p. 132-134.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico*. Lisboa: Calouste-Gulbenkian, 1987.