



A transformação dos tipos de escuta e o processo de sedimentação/diluição de cânones musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Laura Figueiredo Dantas
USP - laurafdantas@gmail.com

Heloísa de Araújo Duarte Valente
USP – musimid@gmail.com

Resumo: Este texto aborda as mutações da escuta e um suposto declínio de modelos canônicos instituídos ou consolidados ao longo do século XX a partir de mudanças observadas nas formas de mediação da música. O nomadismo dos processos de criação e dos formatos musicais, assim como das formas de recepção sonora parecem apontar para a diluição de cânones musicais estabelecidos ou legitimados por esses mediadores.

Palavras-chave: Escuta. Nomadismo. Canção. Música: Cânones.

Abstract: This text addresses the changes of listening and a supposed decline of canonical models established or consolidated during the twentieth-century, from observed changes in the forms of mediation of music. The nomadism of the processes of creation and musical formats, as well as the forms of sound reception seem to indicate the dilution of musical canons established or legitimized by these mediators.

Keywords: Listening. Nomadism. Song. Music: Canons.

1. Introdução

O compositor Béla Bartók, nos seus *Escritos sobre música popular*, ao falar sobre a música radiofônica do início do século XX, acreditava que esta acabava por criar no ouvinte o hábito de uma audição superficial, já que era ‘fácil’ dar voltas no botão do *dial* ou mesmo ligar e desligar o aparelho sonoro (BARTÓK, 1937). Para Bartók, a escuta fragmentada promovida pelo rádio tornava o ouvinte disperso e propenso a uma “inconstância” auditiva. Anos depois, o músico Glenn Gould exaltaria o rádio pelos mesmos motivos e, ao se referir aos ainda limitados botões de controle dos equipamentos disponíveis para o usuário comum, dizia que “girar botões era um ato interpretativo” e que, mesmo que essa variedade de controles ainda fosse limitada para os ouvintes, estes já podiam fazer um julgamento analítico sobre o que ouviam. Antecipando-se à acessibilidade que a tecnologia digital traria às novas produções fonográficas, Gould completava suas ideias afirmando que o maior poder viria quando todos os ouvintes pudessem reeditar da forma que quisessem as gravações da sua coleção (FRIEDRICH, 2000). Em *As perspectivas da gravação* (1966), considerado um dos seus mais importantes trabalhos escritos, publicado pela revista *High Fidelity*, Gould afirmava que a gravação havia mudado a natureza da música e que o ouvinte, de passivo, passou a ser

um elemento ativo, participante. Ele também vaticinava que, dali a um século, as apresentações musicais seriam feitas através de mídia eletrônica.

O tempo passou e, antes de se completarem cem anos desde que foram lançadas, as ideias de Gould começam a se confirmar. Os lançamentos ‘virtuais’ de música na rede, as transmissões de shows e festivais via *streaming*, as performances ‘ao vivo’ em estúdio, disponibilizadas em mídias digitais e na internet são exemplos da força dessa mediação tecnológica de alcance mundial. Por sua vez, a manipulação do som e da imagem, feita por uma audiência com acesso facilitado aos aparatos tecnológicos, torna-se uma constante cada vez mais presente em sites de compartilhamento de áudio e vídeo, que apresentam uma infinidade de reedições e versões de materiais fonográficos e audiovisuais que, muitas vezes, se transformam em virais nas redes sociais. Essa produção vasta e ‘reprocessada’ tem alterado inúmeros padrões instituídos tanto pela mídia tradicional de massa quanto, antes até, pela crítica especializada, ambas responsáveis pela edificação de alguns cânones musicais, sejam estes eruditos ou populares.

2. O estabelecimento de cânones (variações)

O termo “canônico” refere-se aqui a um modelo estabelecido ideologicamente por uma superestrutura dominante e consentido por uma maioria (aproxima-se assim de uma perspectiva gramsciana acerca da ‘hegemonia cultural’, implícita nas ferramentas utilizadas por grupos dominantes para manipular/direcionar ideologicamente uma classe social subalterna). Com o recrudescimento da máquina capitalista e da chamada indústria cultural, os veículos tradicionais de comunicação, especialmente o rádio e a televisão, adaptaram rapidamente seus conteúdos a uma produção de massa que tem colaborado, desde então, no estabelecimento de um ‘consenso’ sociopolítico e cultural entre as camadas mais dirigidas. Acontece que a heterogeneidade cada vez maior dos formatos e dos processos de criação iniciados ainda no século XX e expandidos neste século com o avanço da era da informação transformada em conhecimento, nos leva a refletir sobre a trajetória de ascensão e queda dos cânones musicais, a começar pelas mudanças das formas de mediação da música e, conseqüentemente, pelas alterações nas formas de recepção dessa mesma música.

Na segunda metade do século XX, um dos exemplos do processo de formação canônica na música popular brasileira é o da canção *Chega de Saudade* (A.C. Jobim/Newton Mendonça), lançada em 1958, pelo cantor e violonista João Gilberto: “O impacto que essa música provocou foi enorme, considerada um verdadeiro divisor de águas, gerando as primeiras críticas jornalísticas, mas também influenciando o estilo de compor de vários

músicos, ansiosos por uma música mais leve que o samba-canção” (BOLLOS, 2005). À parte a novidade da estética em si trazida por João Gilberto, observa-se aqui o papel do rádio (difusor) e da crítica (avalista) como indicadores de uma escuta que se pretende emular para o estabelecimento de um referencial estético ou de uma ‘novidade’ musical. Com a transformação crescente das formas de mediação cultural nas décadas mais recentes e a consequente transmutação dos modos de escuta, em paralelo à velocidade com que têm circulado as informações, o(s) modelo(s) legitimado(s) ao longo do século passado parece(m) não mais se configurar como ‘canônico(s)’.

De acordo com McLuhan (1972), “(...) ambientes tecnológicos não são recipientes puramente passivos de pessoas, mas ativos processos que remodelam pessoas e igualmente outras tecnologias” (MCLUHAN, 1972, p. 14). A internet como ambiente de livre circulação de dados e de troca permanente de informação, ao horizontalizar as fontes de produção de conteúdo, alterou profundamente as formas de recepção. Para Iazzetta “(...) o meio determina a formação de modos de escuta” e, a partir do século XX, com a fragmentação do material sonoro, o ouvinte criou modos peculiares de escuta (2009):

Deve-se considerar a expressão tão familiar ‘tocar um disco’. O uso do verbo ‘tocar’ tem uma função específica nesse contexto que pode passar despercebida nos dias de hoje. A escolha desse verbo faz parte de uma estratégia de marketing usada ao início da indústria fonográfica para convencer os consumidores de uma certa equivalência entre tocar fonógrafos e gramofones e tocar música (IAZZETTA, 2009:).

A despeito de correntes estético-filosóficas díspares terem surgido ao longo da história e estabelecido longos debates em torno de uma semântica musical e de suas formas de produção e recepção, “parece ser apenas no século XX que essas escutas passam a ser qualificadas e hierarquizadas, o que denota uma atitude ideológica no sentido de validar determinados repertórios musicais e estabelecer sua conexão com determinados grupos de ouvintes” (IAZZETTA, 2009: p. 39). Iazzetta acredita que um nítido reflexo deste processo é a distinção que passou a ser feita entre a música de concerto e a de entretenimento, o que levou a uma delimitação entre o repertório erudito e o popular.

Hennion (2011) vai ainda mais longe ao citar a "oposição estéril" que se estabeleceu, por exemplo, entre os saberes musicais e as análises sociais e que continua a ser reforçada pelas diferentes formas de tratamento dado pelas disciplinas a gêneros musicais distintos. "Pertencendo à música clássica ou culta, são atribuídos à musicologia; se vêm das músicas tradicionais, são atribuídos à etnomusicologia; ou, se fazem parte das músicas

populares modernas, neste caso são prioritariamente tomados pelos sociólogos, pelos *cultural studies* e pelos historiadores do tempo presente" (HENNION, 2011, p. 257).

3. Escuta estrutural versus escuta multissensorial

Se a paráfrase “o que os olhos não veem os ouvidos não escutam” fosse aplicada aos modos de escuta dos séculos XX e XXI, alguns poderiam afirmar - não sem razão - que diferentes tipos de escuta sempre conviveram em épocas remotas. É, por exemplo, o que defende Yara Caznok (2003), em estudo no qual verifica a hipótese de que a audição sempre esteve ligada à visão e que “o ‘ouvir’ na tradição da música ocidental articula-se ao ‘ver’ há muito tempo”. Segundo a autora, referências extramusicais sempre estiveram no cerne do discurso musical. “Até a primeira metade do século XVIII, essa concepção não se apresentava como problema – era quase uma forma de visão de mundo – e, portanto, não havia necessidade de pressupostos teóricos para defendê-la” (CAZNOK, 2003: p. 23). A autora demonstra como certas obras musicais possibilitaram a experiência de uma audição multissensorial, a exemplo da poética composicional de György Ligeti que, segundo ela, é um convite a “experiências auditivas mais intuitivas”.

Um último aspecto importante a ser considerado objetivamente é o fato de que Ligeti, mesmo não sendo adepto de nenhuma corrente descritivista, programática ou cênica, admite que a audição seja um complexo psíquico-emocional ontologicamente híbrido e sinestésico. Além de alguns títulos de suas composições que apontam para essa condição, e de entrevistas nas quais comenta esse assunto, é a própria organicidade de suas obras que provoca no ouvinte a consciência da multissensorialidade (CAZNOK, 2003: p. 132).

De qualquer maneira, a autora admite que há um desafio a ser investigado aí, qual seja o de uma música “pura” poder suscitar uma audição “impura”. Essa questão, aliás, é objeto de reflexão de muitos outros autores, entre eles nomes referenciais da chamada música de concerto, como o compositor Igor Stravinsky, que, ao contrário de Ligeti, defende em sua *Poética Musical* (1996) a escuta estrutural como única maneira de o ouvinte atingir o pleno entendimento e uma grande identificação com determinada obra musical.

Dissemos anteriormente que o ouvinte era chamado, de certo modo, a ser parceiro do compositor. Isso pressupõe que a instrução musical e a educação do ouvinte sejam suficientemente amplas para que ele possa não apenas captar as principais características de uma obra à medida que elas emergem, mas também que possa seguir, até um certo ponto, os aspectos mutáveis de seu desenvolvimento. Na verdade, essa participação ativa é uma coisa indiscutivelmente rara, assim como o criador é um fenômeno raro dentro da massa da humanidade. (...) a massa comum dos ouvintes, por

mais atenta que se possa imaginar que esteja ao processo musical, apreciará a música apenas de modo passivo (STRAVINSKY, 1996: p. 120).

A apreciação ‘passiva’ do ouvinte leigo, sem o domínio da linguagem musical, com suas fórmulas e procedimentos específicos, seria então um impeditivo à plena fruição sonora. Para Iazzetta (2009), no entanto, uma escuta “focada e concentrada” resulta de uma hierarquização das qualidades da música, em que as estruturas da composição acabam ganhando maior relevância que qualquer outro estímulo, ou seja, em que o sentido da audição parece operar apartado de outras sensações. “De certa forma, isso cria uma tensão entre um fruir sensível das qualidades musicais e uma disposição para perceber e entender relações abstratas nas formas, nas conexões entre as partes, na classificação e reconhecimento das estruturas sonoras” (IAZZETTA, 2009). A polarização do debate até este ponto parece, portanto, inviabilizar a integração desses dois tipos de escuta, provocando assim uma ruptura entre ambas as experiências.

4. A diluição do cânone e a escuta granulada

Apesar de o termo ‘granular’ ser aplicado em música eletroacústica para indicar o método de síntese sonora que resulta em microfragmentos (grãos), o conceito de escuta granulada aqui, a despeito de remeter a uma recepção fragmentada, se identifica de forma mais inerente com a técnica da granulação aplicada aos filmes de película que, quando expostos a determinada quantidade de luz são sensibilizados e revelam imagens com maior ou menor resolução - o que significa dizer, nesta ordem, com menor ou maior granulação. A escuta granulada também pode estar exposta a um ambiente de maior (*hi-fi*) ou menor (*lo-fi*) resolução sonora, o que, a priori, determinaria a qualidade dessa escuta, mas não a partir de critérios valorativos, e sim, antes, a partir de critérios de avaliação quantitativa. As alterações na quantidade de resolução sonora têm, portanto, afetado os modos de escuta e, conseqüentemente, as esferas canônicas em todos os gêneros musicais.

O termo *hi-fi*, difundido pela indústria fonográfica entre os anos 50 e 60, tanto para se referir a equipamentos de som de alta qualidade, quanto a gravações com presença mínima de ruídos e distorções, também chamou a atenção de Schafer (1997), que atentou para o fato de que, “ao tempo em que a alta fidelidade estava sendo criada, a paisagem sonora mundial estava resvalando permanentemente para uma condição *lo-fi*”.

Esse paradoxal postulado não somente indica que, com o advento das máquinas, os ruídos se naturalizaram enquanto linguagem musical, mas também demonstra que as formas de escuta transmutaram-se de acordo com os suportes de criação musical

disponibilizados aos compositores de cada época. Assim, relacionando-se as diferentes superfícies sobre as quais se deram as criações sonoras ao longo da história (instrumentos, tablaturas, partituras, gravadores, computadores), percebe-se que, assim como os processos de produção se valem de ferramentas distintas, o ouvido, enquanto modalidade perceptiva, também está sujeito a experiências sensoriais nas quais se identifiquem elementos extramusicais.

5. Considerações parciais

Este artigo levantou algumas questões no sentido de iniciar uma discussão acerca das mutações da escuta a partir de mudanças observadas nas formas de mediação da música e de um suposto declínio de modelos canônicos, estabelecidos ou legitimados por diferentes mediadores. Este estudo ainda se revela incipiente no desenvolvimento de alguns conceitos, a exemplo da escuta granulada como proposta de superação de uma suposta dicotomia entre as escutas estrutural e multissensorial, apontando para a convergência das diferentes ‘competências’ auditivas enquanto mecanismo perceptivo que interage com outras tantas sensações (visuais, corporais, táteis, olfativas e outras).

Referências

- BARTÓK, Béla. *Escritos sobre música popular*. 1ª ed. México, Espanha, Argentina e Colômbia: Siglo XXI Editores, 1979.
- BOLLOS, Liliana Harb. Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira. In. *Opus – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, Ano 11, Nº 11, 2005.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música – entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.
- FRIEDRICH, Otto. Glenn Gould. *Uma vida e variações*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- GOULD, Glenn. The prospects of recording in High Fidelity Magazine, vol. 16, nº. 4, abril, 1966. Disponível em: <http://www.collectionscanada.gc.ca/glenngould/028010-4020.01-e.html#a>. Acesso em 05 dez. 2013.
- HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. In *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*: nº 8, jan/jul, Rio de Janeiro. pp. 253-277, 2011.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2009.
- MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp. 1997.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*. [tradução Luiz Paulo Horta]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. , São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007