

INDÚSTRIA FONOGRAFICA E OFICINAS DE SONORIDADES: A INOVAÇÃO MUSICAL COMO MICRO-POLÍTICA DA ESCUTA

MUSIC INDUSTRY AND SOUNDS WORKSHOPS: MUSICAL INNOVATION AS MICRO-POLITICS OF LISTENING

Rodrigo Fonseca e Rodrigues¹

RESUMO

O texto rediscute a idéia acerca da inovação na música, partindo de uma problematização do pensamento estético adorniano, tanto em sua fase que, em parceria com Horkheimer, cunhou o conceito de indústria cultural, quanto em seus escritos específicos sobre estética musical. Tenta-se apontar as pertinências e os equívocos da filosofia musical de Adorno, ao demonstrar que os pressupostos de inovação que o autor propõe ora predeterminam a criação, ora desprezam aspectos artísticos inapreensíveis pelo alcance de seu escopo conceitual. A insuficiência da musicologia denuncia-se tanto no que diz respeito à priorização do material sonoro como definidor de valor estético quanto à inobservância às conseqüências imprevisíveis advindas da experiência da escuta permeada pelo sistema midiático e pela internet. Interpelamos se não seria possível pensar a inovação musical como um investimento de experimentação em cujo processo está implícita uma postura política de resistência aos axiomas estabilizados pelos hábitos dominantes de escuta.

PALAVRAS-CHAVE

Indústria cultural; música; escuta; inovação; micro-política.

ABSTRACT

The text discusses the idea of innovation in music, starting from a questioning of Adorno's aesthetic thought, both in their phase of partnership with Horkheimer coined the concept of "cultural industry" and, in particular, in his writings on musical aesthetics. On attempt to point out the pertinence and the misunderstandings of Adorno's musical philosophy, by showing that the conditions for innovation predetermine the author proposes the creation or disregards artistic aspects inapprehensive by the range of their conceptual scope. The failure of musicology denounces itself both as a prioritization of the sound material like defining aesthetic value or despising the unpredictable consequences arising from the ex-

1 Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestre em Comunicação Social (UFMG), graduado em História (UFMG). Professor do curso de Publicidade e Propaganda (Cinema e Vídeo, Comunicação, arte e estética) e do curso de Pós-graduação stricto sensu de Administração, na Universidade FUMEC. É autor do livro *Música eletrônica: a textura da máquina* (Annablume, 2005). BRASIL. Email: rfonseca@fumec.br

perience of listening permeated by the media system and the Internet. We ask if it was possible to think of musical innovation and experimentation as an investment process which there is an implicit political conduct of resistance to dominant axioms stabilized by listening habits.

KEYWORDS

Cultural industry; music; listening; innovation; micro-politics.

Um ângulo fecundo em discussões a respeito da nossa experiência com a música hoje habita no sentido atribuído à inovação musical. Partindo da ideia usual de que toda criação artística deve, por princípio, trazer algo de inovador, é necessário saber a respeito de qual noção de novidade se fala quando se trata da arte sonora. Afinal, o que há de novo - e para quem será esse novo - em uma dada composição musical? De um modo geral, diz-se que o artista inova sempre que ele consegue trazer algum "frescor" inesperado sobre uma configuração estética já estabilizada. Tal noção de novidade passa, em parte, por uma ideia de criação na condição de se encontrar um modo alternativo para lidar com um código aceito, instituído por uma época, difundido por uma escola, mantido por um grupo de artistas e fixado por hábitos de uma coletividade. A capacidade de expressar o novo, para o pensamento tradicional sobre a originalidade na arte, é a de não repetir idéias já existentes e consolidadas por um consenso. Ouve-se falar constantemente do surgimento - ou da ausência - de uma tendência musical inovadora: uma nova melodia, uma nova harmonização, uma nova combinação de timbres e texturas, uma nova interpretação, um novo modo de explorar uma técnica, um instrumento, um dispositivo etc. O valor estético de uma peça musical aufere-se comumente pela desenvoltura com que certas combinações são levadas a um resultado original. O problema é que essa suposta nova origem se pauta num exercício de reconhecimento auditivo com base em garantias implícitas na história da cultura da escuta musical.

Um texto recorrente nas matrizes curriculares dos cursos de comunicação social é o conhecido capítulo Indústria Cultural, ao final do livro *A dialética do esclarecimento*, de Teodor Adorno e Max Horkheimer. Ali os autores tentavam problematizar a crescente importância dos fenômenos de mídia e de mercado de bens estéticos e culturais. O principal legado dos dois filósofos para os estudos em comunicação diz respeito à lógica da padronização que passou a orientar a criação dos ditos "produtos culturais" e que compreendia, naquela altura (anos 30-40), canções e músicas, filmes, notícias, programas de rádio etc. Os media produziram ou adaptariam obras de arte segundo um padrão de gosto bem sucedido e desenvolveriam técnicas para colocá-las no mercado. Toda produção artística seria, portanto, forçada a passar pelo filtro midiático e não mais se prestaria como livre expressão artística.

Nesta lógica, a fórmula acabaria por substituir a forma, impondo-se aos objetos culturais uma gama de símbolos reconhecíveis e redundantes. O especialista estético substitui, por conseguinte, o artista ao se submeter a um padrão de competência e perfeição técnica exigido pelos seus "patrões iletrados".¹ Sob um processo de estereotipia, comunica-se o óbvio e se reveste, com pseudo-novidades, o discurso da semelhança, do clichê e do denominador comum. Tal transferência desajeitada da arte para a esfera do consumo, para os autores, não mais deixaria à fantasia e ao pensamento nenhuma dimensão de criatividade ou imaginação.

A questão que se pauta na oposição da cultura que surge espontaneamente de baixo ou quando é imposta do alto rendeu debates conhecidos, como em *Apocalípticos e Integrados*, de Umberto Eco, posteriormente criticado por Everardo Rocha. A indústria cultural se tornara réu e seus acusadores, os "apocalípticos", foram confrontados pelos advogados, chamados de "integrados". Para os primeiros,

os media seriam refratários às soluções originais ou meros tradutores simplórios das produções culturais da vanguarda e da alta cultura. Ao nivelar os produtos da cultura superior com todo o resto, transformam o avanço cultural num travestido conservacionismo, numa cultura destilada, enfraquecida. Sob o primado do universal, do geral e do homogêneo, a indústria cultural anula o particular, o heterogêneo e as diferenças, destruindo as características culturais próprias de cada grupo étnico. Os "integrados", por seu turno, chamavam os apocalípticos de aristocratas, humanistas antiquados movendo-se com límpida autonomia pelos vários campos do saber. As formulações dos frankfurtianos eram, para aqueles, pseudomarxistas, pois pressupunham a existência de uma comunidade de super-homens, reduzidíssima e eleita, como os únicos que compreenderiam uma arte de portas adentro, esotérica e hermética, reverenciando valores estáveis indiscutíveis. Para os advogados da indústria cultural, nunca houve uma "idade de ouro" da cultura e recusar que o acúmulo de informações possa transferir-se em qualidade da formação intelectual e sensível é ter uma concepção pessimista da natureza humana.

Edgar Morin (1967) recuperou esta discussão ao apontar a "cultura de massa", cosmopolita por vocação e planetária por extensão, como uma terceira cultura que surgiu, desenvolveu-se, projetou-se ao lado das culturas clássicas e nacionais, entrando em concorrência com elas. Esta cultura industrial tende ao sincretismo-eclético e à homogeneização, inventa temas universais para um público indeterminado, adaptando à compreensão de uma audiência mais vasta, ao gosto e ao ethos de um consumidor médio, sob a lógica do denominador comum. Alardeando uma suposta preservação cultural, cria-se um mercado da etnicidade e da alteridade, da "moda étnica", a world music, a cultura pós-folclórica que não possui raízes, mas uma mera implantação técnico-burocrática. Renato Ortiz, posteriormen-

te, chamou de “mundialização da cultura” os processos de internacionalização da economia, da cultura e da vida cotidiana, por meio da qual as cadeias de empresas concentraram em seu poder o aparelhamento e dominaram as comunicações de massa. A diferença entre esta leitura e a anterior denúncia de Adorno seriam as tensões, interesses e disputas entre os homens de negócios que os afastam de qualquer ideal comum de dominação. Além do mais, já não seria mais a produção em massa que orientaria a estratégia comercial das grandes empresas, atualmente, mas a exploração de mercados segmentados.

Na produção musical, ainda sob a perspectiva adorniana, tudo passaria pela indústria fonográfica, desde a seleção dos artistas e repertórios, os estágios de distribuição, as estratégias de publicidade, marketing cultural e esquemas de propinas. A música se veria, deste modo, rebaixada ao estado de fundo musical ou ornamento da escuta cotidiana. Quando não privilegia a catarse na escuta, a indústria da música encoraja, para Adorno, uma audição distraída, uma fruição epidérmica, superficial, como um soporífero sobre a consciência social do ouvinte.

Adorno advertia que uma contemplação musical minimamente responsável torna-se, em grande parte inviável, devido às maneiras pelas quais escutamos, pelos espaços condicionantes da audição e pela escassa educação do homem contemporâneo para ouvir e entender a linguagem musical e suas implicações estéticas. Consideremos suas palavras a respeito do ouvinte dos nossos dias, que alcança somente uma compreensão de detalhes isolados e destacados do todo orgânico da música. Para Adorno, o prazer do momento da escuta transforma-se num pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo da composição, cuja exigência está na “audição adequada”. Por este modo de pensar, a unidade sintética da peça musical seria sacrificada a alguns momentos parciais. Esta audição desconcentrada torna impossível uma apreensão da totalidade da obra. E um prejuízo à experiência estética ocorre, segundo o autor, justamente pelo quadro disposto pelos mecanismos da indústria cultural. Como a organização burocrática filtra a idéia criadora, também impõe e fixa dimensões espaços-temporais de recepção, como, por exemplo, locais de escuta e duração das faixas musicais.

Para o pensamento adorniano, expresso posteriormente em seus escritos individuais, a novidade na criação artística seria como um avanço que tinha por força o desafio de realizar combinações inéditas. Ele acreditava que inovar seria, em cada obra, o artista lutar contra as forças dominantes do seu tempo histórico e as respectivas amarras dos sistemas de poder em vigor. A arte, para este escopo, justificar-se-ia somente como um permanente desafio intelectual e que, só ao preço de romper com o presente e torná-lo passado, iria se renovar a experiência humana do futuro. O trabalho da arte deveria, por conseguinte, se comprometer com três princípios que iriam legitimá-la como tal, a saber: o princípio

crítico, o cognitivo e o utópico. Crítico, porque cabe à arte colocar em crise, questionar o presente ao qual estamos confinados; cognitivo, porque ela deve nos levar a conhecer, a apreender algo que não sabíamos; e utópico, porque um trabalho da arte deve prometer um mundo diferente deste que vivemos no presente, prefigurando um mundo novo, ainda por se construir. Isto nos parece, à primeira vista, bastante pertinente como tarefa da arte. Talvez nem tanto para o artista que, aturdido a cada gesto e a cada idéia por tais axiomas, deveria se perguntar, no curso da criação, se as três premissas estariam sendo cumpridas, se ele não se desviou de alguma delas, se esta ou aquela escolha o distanciará da utopia, se a última nota acrescentada irá afastar a sua obra da postura crítica, ou se um timbre retirado daquela parte tal vai ofuscar as possibilidades cognitivas de sua criação.

Em seu *A filosofia da nova música*, Adorno deprecia a poética do compositor russo Igor Stravinsky, porque este não abandona o tonalismo, tal como Arnold Schoenberg, agraciado pelo autor, em contrapartida, o fizera. A música dodecafônica de Schoenberg, a serialista de Anton Webern ou a atonal de Alban Berg (antigo professor de composição de Adorno) se insurgia, para a sua perspectiva, contra o sistema tonal, de natureza hierarquizante, analogicamente como um "socialismo de notas" numa igualdade que deveria sobrepujar o antigo sistema, que "elitizava" as notas diatônicas em detrimento das cromáticas e pelo qual a tônica (a nota fundamental do tom) subordinava as notas da escala. Ora, Igor Stravinsky, de modo incontestado, polinizou a experimentação musical entre muitos compositores pelas décadas seguintes. Em vez de optar pela simples desmontagem do tonalismo, ele escolheu o politonalismo, a convivência entre sonoridades de épocas distintas e a polimetria (assimetrias, sínopes, ostinatos superpostos e complexas texturas percussivas. Será que a inovação na música deveria, portanto, se restringir ao material empregado, no caso, o sistema musical (modal, tonal, atonal)? E, se para inovar na música fosse preciso simplesmente romper o sistema em vigor, estaria toda composição tonal estigmatizada como não artística ou não inovadora?

Algumas críticas ao pensamento estético musical de Adorno começaram a surgir em meados dos anos sessenta. Para o autor, as premissas da criação musical na modernidade se bifurcavam em erudita (séria) e popular (ligeira). A primeira como um desafio intelectualmente comprometido, a segunda, por seu turno, produzida sob a rubrica da indústria fonográfica, expressão do rebaixamento da experiência estética e como exemplar da barbárie estilística. De fato, tornou-se insustentável a sua antinomia entre "música leve" e "música séria". O autor não conseguia abandonar o seu arquétipo dialógico de pensamento, tampouco um historicismo teleológico na inovação da arte. Lembremo-nos de que Adorno apontava o seu repúdio à música que estimulava a dança, por esta atrofiar a sua intelectualidade artística. Os valores da alta cultura também podem ser dogmáticos, mitificados. Nos vem à propósito o célebre chiste de John Cage contra este ponto adorniano:

será que a “música séria” é séria o bastante? É preciso notar que muitos pesquisadores de alto calibre acabam por transportar conceitos da musicologia para o estudo da música contemporânea.² É forçoso aceitar que a música ocupa um lugar entre a obscuridade do inconsciente e a clareza das representações intelectuais. Não se pode esperar sentido, função, comunicação das sonoridades, porque essas nos afetam sem nada dizer.

Historicamente falando, na segunda metade do século XVIII, as artes e a filosofia passaram a se institucionalizar através de academias, movimentos pictóricos e literários e musicais atrelados ao ideal neoclassicista. Nesse século apontado como o período do “segundo renascimento”, funda-se em 1720 a famosa Escola de Mannheim e, a partir de 1754, a música ali produzida ganha foros de erudição, passando a trazer consigo alguns preceitos pertinentes ao seu novo status. Um axioma corrente na época dos compositores clássicos era o de que estes levavam invariavelmente cerca de dez anos e algumas sinfonias para alcançarem o seu estágio pleno de maturidade artística. Por seu turno, o respectivo ouvinte deveria ser cultivado o bastante para acompanhar tamanho grau de competência musical.

Voltemos a Adorno, que mencionava os excelentes músicos europeus foragidos da guerra e com uma esmerada formação, sendo cooptados pela indústria fonográfica e cinematográfica norte-americana e como tiveram de se curvar aos interesses mercadológicos, trabalhando como compositores de trilhas para filmes, arranjadores e instrumentistas. Ele desconsiderou, contudo, que muitos compositores foram convidados a trabalhar em universidades e puderam assim fomentar a produção musical experimental nos anos pós-Segunda Guerra. Além disso, pela primeira vez na história, a divisão industrial do trabalho fez surgir uma unidade na criação artística a partir da cadeia que envolvia operador, engenheiro de som, músico, editor, montador, como um universo não mais governado pela “alfândega” da crítica estética. Começam igualmente a surgir contra-correntes nas franjas da indústria cultural, como trabalhos que entram na cultura de massa sem deixar a cultura cultivada.

Outro exemplo hoje criticado em Adorno: o jazz era, para o autor, a expressão sensível do lixo musical, da barbárie estilizada. Habita aqui um ranço ideológico, não no plano do preconceito racial (a antiga abjeção e o moderno frisson populares pelo ritmo negro), por motivos contundentes (a experiência traumática do autor com o anti-semitismo), mas trata-se de uma refutação de ordem estética. A sua crítica recaía sobre as apropriações indébitas do estilo jazzístico, verdadeiras profanações sobre o idioma erudito, tais como a tendência a sincopar as linhas melódicas de modo a torná-las dançantes.³ A palavra “jazz”, primeiramente, significou sexo, depois dança e, só mais tarde, atribuiu-se a este uma definição de gênero da música. O fato é que, para Adorno, a música séria, intelectualmente comprometida, deveria abdicar da intuição, da sensualidade ou, parafraseando Nietzsche, de qualquer força de ordem “dionisíaca”. Nem vale a pena especular o que Adorno diria do

blues, do r&b, do rock'n'roll, da soul music, da folk song ou do samba, da bossa nova, da música eletrônica, dos mash ups na internet. É factual, convenhamos, a sensação de que o autor estava correto em sua tese, a cada vez que assistimos aos programas de variedades na televisão ou ligamos o rádio. Há, contudo, constantes interlocuções entre músicos, artistas e produtores culturais, que realimentam um contágio entre inovações musicais e de seus modos de escuta, num movimento de polinização criativa nem sempre rubricado pela mídia.

Contrariamente aos reproches de seus contemporâneos, Walter Benjamin não se restringiu a criticar o saber ligado à técnica e seus dispositivos de reprodução e difusão de produtos culturais e estéticos. Para ele, os suportes midiáticos e tecnológicos da sua época, como o cinema, a radiofusão e o toca-discos, desde que estudados sem ajuizamentos valorativos, tinham muito a dizer sobre as modalidades de existência contemporânea. Benjamin acreditava que o progresso técnico poderia ter uma capacidade de revolucionar a arte, pois as tecnologias de comunicação estavam promovendo uma transformação no modo de produção e de consumo da arte. Segundo ele dizia, as tecnologias de reprodução e de mídia reagiram sobre as formas tradicionais de arte e se impuseram como formas originais de criação. Deste modo, experiências estéticas seriam geradas a partir de meios técnicos extra-estéticos. Novas obras poderiam ser concebidas do ponto de vista das técnicas de reprodução, ou nasceriam dessas próprias técnicas e feitas justamente para serem reproduzidas. Com efeito, neste contexto já começavam a aparecer artistas, tais como Dziga Vertov, Edgar Varèse, Norman McLaren, Pierre Schaeffer, que passaram a explorar as novas máquinas como materiais de experimentação poética. As tecnologias de reprodução permitem, de fato, maior aproximação da obra ao espectador e podem acarretar um aprofundamento da percepção e da sensibilidade, bem como da possibilidade de escutarmos, no toca-discos, detalhes que nos escapariam à audição nas salas de concerto. Nenhum momento testemunhou uma eclosão tamanha de modos de lidar com o material sonoro como o século XX: compositores egressos da academia passaram a experimentar com idiomas folclóricos (Charles Ives, Béla Bartok, Paul Hindemith), tecnologias de áudio, como microfones, discos com sulco sem fim, gravadores para captação e fixação de materiais sonoros, além de dispositivos para edição, superposição, filtragem de modulações, reverberação (John Cage, Karlheinz Stockhausen, Brian Ferneyrough, Paul Lansky, Silvio Ferraz).⁴

Para os estudos dos media, a questão da comercialização é fundamental para a compreensão da natureza produtiva da música popular. É inegável que há uma tensão fundamental que atormenta o compositor diante da natureza comercial da produção e difusão. Em tempos em que a prática do mecenato é exercida inexoravelmente pelo mercado (salvo os incentivos e financiamentos estatais), a indústria fonográfica auferiu décadas de controle total sobre o processo de produção e distribuição da música. Como sabemos, o financia-

mento de muitos trabalhos de cunho experimental e, portanto, minoritários em termos de público, só foi viabilizado pelo fato de os filões privilegiados pela produção fonográfica dominante – o mainstream – renderem lucros excedentes e darem, deste modo, margem a investimentos menos rentáveis. O perfil do público também se modifica, não mais composto por grandes audiências dispersivas, mas de grupos menores e que acompanham a carreira do artista.

Há um outro ponto a ser abordado, se nos ativermos às denúncias de que a indústria fonográfica, antes de estimular qualquer esforço criativo ou o desejo de expressão, promove sobretudo um constrangimento ao mero consumo passivo de música. Ora, como explicaríamos a infinidade de bandas musicais e compositores que surgiram no mundo todo a partir da ascensão do rock'n'roll, só para ilustrar a esfera da canção e da música? Quantos jovens se enveredaram pela criatividade musical desde o primeiro contato com os discos dos Beatles, do Velvet Underground, do Sex Pistols, do Clash, do Nirvana, entre infindáveis exemplos? E o que dizer dos dj's que se encorajam a compor a partir do contato com materiais musicais, recursos de gravação e sistemas de edição sonora acessíveis? Mesmo quando submetida à dinâmica mercantil das modas efêmeras, a prática musical pode ser também um material de experimentação criativa e nos levar a mudar a nossa relação com a atitude da escuta.

Não há, pode-se afirmar, diferença essencial entre música séria e música popular, haja vista a infinitude de composições situadas no vértice desse "buraco negro", que desafiam e dissolvem tal classificação estática. Serão sustentáveis as fronteiras entre os termos erudito, popular, "música popularesca urbana", "canção de consumo", pop, tecno, entre inúmeros rótulos, que não escapem a uma visão mercadológica ou mesmo ideológica? Não deixa de ser irônico o fato de que a denominada música erudita, apesar de seu imenso público, não ser, por muitos, considerada popular. Algumas formas de música popular, no entanto, são relativamente restritas a um público "iniciado".⁵ Em outros termos, o popular e o "impopular" se tangenciam, por exemplo, na prática do Choro, oriunda dos estudos clássicos para instrumentos no século XIX, nas composições originais de Ernesto Nazareth, formado sob a escola chopiniana, no elã criativo que Eric Satie descobriu no jazz ao dar-lhe o primeiro tratamento de concerto, ao gênero tecnopop que a dupla Ralf Hütter e Florian Schneider, ambos de formação clássica, criaram a partir de materiais sonoros da música eletroacústica, às aproximações que Philip Glass estabeleceu entre o minimalismo e a música pop, a toda gama de composições e performances instrumentais do repertório de Egberto Gismonti e a lista segue, infinita. Uma saída para repensar o problema da música contemporânea não seria, contudo, elasticar a binariedade opositiva de Adorno, pois teríamos de reclassificar incessantemente a partir de fronteiras arbitrárias e infrutíferas: onde entrariam nesta linha divisória compositores e instrumentistas como Herbie Hancock,

Thelonious Monk, Art Tatum, Miles Davis, John Coltrane ou Ron Carter, entre incontáveis exemplos? Em que ponto estariam situados grupos como The Fall, Talking Heads, Banda Black Rio ou compositores e intérpretes como Tom Jobim, João Gilberto, Edu Lobo, Dorival Caymmi, Ary Barroso, Gill-Scott Heron, Marvin Gaye, entre tantos talentos da canção? Não é suficiente entabular discussões acerca da arte como objeto e da experiência estética como subjetividade, cognição ou postura simplesmente crítica. Basta o leitor fazer uma consulta íntima para constatar rapidamente como nossos hábitos, juízos, preconceitos, afetos e concepções a respeito da escuta musical se modificaram ao longo de nossas vidas. Ademais, conforme envelhecemos, tanto podemos nos desinteressar quanto redescobrir novas sonoridades. E a escuta passa a transitar, sem nenhum trauma estético, entre Claude Debussy e The Pogues, entre John Adams e Os Mutantes, entre The Silver Apples e Heitor Villa-Lobos.

Retomando a questão da resistência ligada à experimentação da arte perante o imediatismo da existência rarefeita pelo controle midiático, já proposta por Walter Benjamin: como a inovação na música poderia se efetivar em tempos de acesso musical e de hábitos de escuta via internet, portanto, mais desembaraçados da rubrica da indústria fonográfica, do jornalismo cultural, diversificados em suas modalidades de aquisição, dispositivos – e disposições – de audição? Longe de reivindicarmos uma função social para a arte, acreditamos que a natureza motivadora subjacentes a sua prática carrega um ethos político imanente que age para alguém do discurso. Para melhor abordar toda sonoridade realizada sob um plano de idéias musicais, empregamos o termo “micro-política”, desenvolvido por Michel Foucault. Este conceito tenta re-imaginar uma possível ética da existência que se exercita pela experimentação artística e atua como um paradigma político criativo face aos axiomas presentes nos media, no marketing e no jornalismo cultural a serviço da indústria musical. A música não se presta como um vetor de crenças políticas, no entanto, sua materialização nos retira de uma cômoda experiência com a vida, nos afeta e nos provoca a sentir, a pensar e a agir diferentemente.

Seria possível pensar e agir politicamente no afã do fazer musical, ou seja, ao se dedicar à música, à experimentação criativa, o artista implicitamente se inscreve numa postura ética, política, comprometida com algum ethos da existência social? Um exemplo contundente exprime-se de modo concreto pelo grupo instrumental Oficina de Música Viva, que iniciou suas atividades em 2006, formado por instrumentistas, regentes e compositores de Belo Horizonte e voltado para a produção e divulgação de música contemporânea⁶. Instrumentos como o clarone, percussões diversificadas, vibrafone, piano conectado ao laptop, vocalidades experimentais extraídas de poemas eletrônicos modernistas, inserções de sons sintetizados compreendem parte do repertório de ideias que norteia suas apresentações mais recentes. E a escuta passa a motivada a assumir um papel de protagonista,

mais do que de obediência ao discurso habitual. A atuação perseverante do grupo musical, priorizando obras de compositores contemporâneos e explorações sonoras de todas as naturezas se torna exemplar no fazer musical como uma micro-política realizada estética e paradigmaticamente. Afinal, a potência indizível da música é intrinsecamente indissociável de uma resistência oblíqua às codificações e aos hábitos de escuta instituídos.

A realidade dos media que envolve o processo de produção, distribuição e marketing cultural sobre a música tende a habituar a escuta a estratégias de identificação que se valem de um pacto tácito da memória na afirmação de um consenso cultural. A fixação de hábitos de memória da escuta confina suas operações à obediência a estados sentimentais estereotipados. Apesar de lidar com tecnologias que propiciam um aumento exponencial de acesso a obras e referências sobre artistas e conexões entre ouvintes, a escuta na internet, submetida às arquiteturas do marketing digital, pode continuar reduzida a uma atividade dirigida. Os hábitos de frequência a redes sociais ou a sites person to person, com o compartilhamento de arquivos de texto ou audiovisuais pode, igualmente, motivar novas aproximações para com a música e gerar mudanças na construção contínua de nossa experiência estética. O site You Tube, muito bem conhecido por todos, com sua infinidade de arquivos audiovisuais, pode ser pensado como um notável exemplo dessas diferentes experiências de contato com a escuta. Artistas trocam informações, criam conjuntamente, demonstram suas idéias, postam aulas; tem-se acesso a entrevistas, making offs, performances ou concertos; dj's e vj's lá vasculham por materiais para suas bricolagens, dentre uma infinidade de interfaces trespassadas por explorações lúdicas e imprevisíveis. O imenso acervo de vídeos raros também tornou o Youtube uma fonte importante de pesquisa histórica ou documental. Supondo que a experiência advenha de intersecções e sínteses de múltiplos processos (lembança, anamnese, reminiscência), as operações requisitadas pela escuta audiovisual online promovem um habitus diferente para a memória. Este ethos provoca indecidibilidades que desarmam regimes mnemônicos sedimentados e a escuta passa a tornar-se hábil no esquecimento de muitos condicionamentos da cultura musical.

Pode-se citar aqui, para finalizar, um exemplo emblemático das iniciativas criativas ligadas aos hábitos de escuta na internet. O livre intercâmbio e a circulação de arquivos de música e de softwares têm atraído circunstâncias genuínas de contágio de ideias para a experimentação de diferentes sonoridades. As últimas décadas presenciaram metamorfoses vocais a partir da informática e, potencializada pela internet, a prática ancestral de reunir empiricamente materiais de naturezas heterogêneas – a bricolagem – vislumbrou possibilidades inesperadas para a música e a canção. O bootleg mashup ou bastard pop, cujo princípio de composição consiste em acoplar o playback de uma canção ao canto “a capela” de outra, conduzem a escuta a desestabilizar-se frente a uma frase melódica pensada sob uma cadência harmônica diferente. O bootlegger transpõe para seu trabalho as

relações com a realidade virtual saturada e instaura algum paradoxo nos enunciados já estabilizados. Artistas de desktop se liberam, destarte, das restrições normativas da música, por meio da atividade experimental da escuta, atuam à maneira de curadores, como colecionadores ou antologistas do pop e, desinibidos face às limitações da formação musical, convertendo-se em ouvintes inventivos. Em seus escritos, o compositor Pierre Boulez (1972) nos lembra de que a criação e a recepção na música, do mesmo modo, são os processos de descoberta permanente e, muitas vezes, a formação musical torna-se uma desvantagem, mais do que um trunfo para a sua compreensão. São, não raramente, "...os recém-chegados, os estrangeiros na música, os amadores que se acham menos inibidos e, assim, mais capazes de ouvir atentamente." (BOULEZ, 1972, p. 132) Esta frase sintetiza a "micro-política da escuta" que resiste aos axiomas da cultura midiática e é para ela que precisamos atentar.

(ENDNOTES)

- 1 A título de ilustração, em New York havia a célebre Tin Pan Alley, lugar de concentração de dezenas de escritórios de editores, cuja prática gerou o esquema do mesmo nome: editores pagavam salário fixo para que os compositores contratados trabalhassem oito horas por dia compondo canções. (grifo nosso)
- 2 Cf. em Pequena história da música, de Mário de Andrade: "...pelo seu primitivismo ainda não é música, pelo seu refinamento, já não é música mais." (1990)
- 3 A síncope é um recurso musical que antecipa o tempo forte da métrica musical para um tempo fraco, propiciando uma sensação rítmica peculiar. É muito empregado em fraseados melódicos e na métrica de ritmos como o jazz, o samba, o baião etc. (grifo nosso)
- 4 Cf. Synphonie pour un Homme Seul (P. Shaeffer e P. Henry) composta entre 1949 e 1950, 12 movimentos: homem sozinho ora em contato com outras vozes, retrabalhadas eletroacusticamente. A música vocal, no decorrer deste último século, se transfigurou e reinventou novas vocalidades: a poesia fonética, os poemas eletrônicos, as explorações de Luciano Berio com o riso, os discursos defasados da phase music de Steve Reich. A canção, ao se implicar às poéticas da música pop veio se depurando, em termos de sofisticação estética, lírica, citacional, técnica. Os exemplos notórios estão no glitter rock de David Bowie, nas vozes robóticas do Kraftwerk, no pop concreto de Brian Eno e David Byrne, nos sampleamentos vocálicos do grupo Art of Noise, do techno-ambient. (grifo nosso)
- 5 Para Philip Tagg (1982), o autoritarismo prescritivo da estética musical e as dicotomias propagadas se submetem a classificações binárias, tais como clássico e popular, intelectual e epidérmica, criaram um perfil a-histórico do conceito de novidade.
- 6 O nome é uma homenagem ao movimento Música Viva, idealizado pelo compositor alemão radicado no Brasil H.J. Koellreutter e que reuniu compositores, dos anos 40 e 50, com grande repercussão e consequências importantes para a música brasileira no século XX.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Os Pensadores. Vol. XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. A filosofia da nova música. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

_____. & HORKHEIMER, Max: Dialética do Esclarecimento, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

ANDRADE, Mário. Pequena História da Música. Belo Horizonte: Vila Rica, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Arte, política, magia e técnica. São Paulo: Ed. Abril, 1975.

BOULEZ, Pierre A Música Hoje. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

CAGE, John. De segunda a um ano. São Paulo, Editora Huicitec, 1985.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI. O que é a filosofia? São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1967.

ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROCHA, Everardo. A Sociedade do Sonho. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1995.

RODRIGUES, R. F. Música eletrônica: a textura da máquina. São Paulo: Annablume, 2005.

STRAVINSKY, Igor. Poética musical. Madri: Taurus Ediciones, 1977.

TAGG, Philip. "Analysing Popular Music: theory, method and practice". Popular Music 2, p. 37-65, 1982. <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/>. (Consultado em outubro 2003)

Artigo recebido: 29 de janeiro de 2012

Artigo aceito: 26 de março de 2012