

Anahid Kassabian

ESCUTA UBÍQUA¹

Música não escolhida

Eu sempre me senti compelida a estudar as relações entre música e subjetividades. Acredito que esta interseção de texto, relações psíquicas e sociais particularmente intrigantes quando os textos em questão são sequências de música que não foram escolhidas por seus ouvintes, nem ativamente escutadas em nenhum sentido reconhecido. Esse tipo de música inclui, obviamente, música para cinema e televisão, mas também música nos telefones, em lojas, em *videogames*, em *audio-books*, nos estacionamento, entre outros. Uma citação de Jonathan Sterne em seu livro *Sounds like the mall of America* confirma minha suspeita: nós ouvimos mais deste tipo de música *per capita* do que de qualquer outro.

Na edição de 21 de outubro de 2000 do jornal *The Economist*, um gráfico demonstrava a produção mundial anual de dados, expressa em *terabytes*. De acordo com os pesquisadores da Escola de Sistemas de Informação e Gerenciamento da Universidade da Califórnia em Berkeley, cerca de 2.5 bilhões de CDs foram despachados em 1999. A produção de CDs musicais ultrapassa jornais, periódicos, livros e cinema. E a maioria da música está sendo ouvida, geralmente, como atividade secundária.

¹ Versões anteriores desse ensaio foram apresentadas no Departamento de Música da Universidade da Califórnia em Los Angeles em março de 2001 e no Centro para Análise Cultural do Carnegie Mellon, em abril de 2001. No texto original, a autora agradece profundamente aos seus estudantes de pós-graduação e aos seus colegas professores que a convidaram e envolveram em discussões maravilhosas e provocativas sobre esse material, e à Fundação Ames da Universidade Fordham, por apoiar a pesquisa. Este artigo foi cedido pela autora para publicação no Brasil no ECUS – Cadernos de Pesquisa. A versão original em inglês foi publicada originalmente no livro *Popular Music Studies*, organizado por David Hesmondhalgh e Keith Negus e publicado pela editora Arnold em 2002. Traduzido para o português por Natalia Coimbra de Sá com a contribuição de José Raimundo Rios.

Música para seguir de uma sala a outra

Pela maioria dos cálculos, essa é uma tendência que vai continuar a crescer por algum tempo. Uma marca disto pode ser as idéias de Bill Gates para a “casa do futuro”. Todos os residentes teriam balizas microeletrônicas que identificariam seus usuários para a casa. Baseado no seu perfil armazenado, então,

Luzes automaticamente acenderiam quando você entrasse na casa... Dispositivos portáteis sensíveis ao toque controlariam tudo, dos aparelhos de TV à temperatura e às luzes, que iriam clarear ou escurecer de acordo com a ocasião ou para combinar com a luz externa... Alto-falantes estariam escondidos atrás do papel de parede para permitir que a música o acompanhasse de uma sala a outra. (CNN.COM, 2000).

O Centro *Cisco Internet Home Briefing* imagina um ambiente musical semelhante:

Música também parece não ter fronteiras com acesso a qualquer coleção, disponível virtualmente em qualquer ambiente da casa através de um fluxo de áudio (streaming). Aparelhos de som automáticos e digitais do tipo *Jukebox* ou rádios de Internet eliminam a limitação das rádios locais e podem transmitir música, esportes e notícias de todo o mundo. (CISCO INTERNET HOME BRIEFING CENTER, 2010).

Essas idéias são as mais básicas e menos radicais no campo conhecido como computação ubíqua, ou *ubicomp*. Pela primeira vez articulada no final dos anos 1980 por Mark Weiser, da Xerox PARC (WEISER, 1991; GIBBS, 2000), *ubicomp* se tornou um campo de pesquisa bastante ativo. Está interessado em ambientes inteligentes e roupas inteligentes, e com a integração contínua entre informação e computação de entretenimento em ambientes cotidianos. Isso seria semelhante à penetração de palavras, ou leituras, na vida diária. Os textos estavam inicialmente centralizados em, por exemplo, monastérios e bibliotecas; em seguida, livros e periódicos foram distribuídos para proprietários individuais; agora, palavras estão quase

sempre em nosso campo de visão, em rótulos, prateleiras, arquivos, etc. A linguagem escrita é ubíqua, integrada de forma contínua em nossos ambientes.

Da perspectiva, por exemplo, do Laboratório Residencial de Banda Larga construído pela Geórgia Tech ano passado, essas “casas inteligentes, com suas tubulações e truques estéreos... são apenas o ponto inicial” (apud GIBBS, 2000). Sua “Casa Consciente” tem vários dispositivos com entradas e saídas de áudio e vídeo em cada sala e várias tomadas e conectores em cada parede. O Laboratório de Mídia do Massachusetts Institute of Technology (MIT), como Sandy Pentland disse, tomou uma direção diferente. Eles “transferiram de um foco em ambientes inteligentes para uma ênfase em roupas inteligentes” (PENTLAND, 2000, p. 821), porque estas oferecem possibilidades que as primeiras não, como mobilidade e individualidade. Por exemplo, o Grupo de Pesquisa em Computação Afetiva “construiu um DJ vestuário que tenta selecionar músicas baseado no humor do usuário”, como indicado pelos dados de condutividade da pele coletados através da própria roupa que capta as sensações e funciona como um computador (PICARD, 2000, p. 716).

O que sabemos sobre a maioria das músicas que ouvimos?

A produção acadêmica sobre música nas diversas disciplinas está completamente despreparada para pensar sobre estas práticas. Atualmente, há poucos estudos sobre a música que nos segue de uma sala a outra, diversificadamente denominada de música programada, música de fundo, música ambiente, música de negócios, música funcional, etc. (GIFFORD, 1995; BOTTUM, 2000). Um estudo pioneiro é o livro de Joseph Lanza, *Elevator Music*² (1995) que é, primeiramente, uma história da música em espaços públicos e, em segundo lugar,

² Música de Elevador (Nota do Tradutor).

uma defesa das características intramusicais que foram parte da música de elevador em seu apogeu: cordas exuberantes, ausência de metais e percussão, linguagem harmônica consoante, etc. O livro é um recurso de valor inestimável e oferece alguns argumentos fascinantes: por exemplo, Lanza sugere que a música de elevador tornou-se, por excelência, a música do século XX porque focou, assim como muitas das tecnologias desse período, no controle ambiental.

Sterne aposta em outra tática. A música como mercadoria, ele argumenta, se tornou “uma forma de arquitetura – uma maneira de organizar o espaço em locais comerciais” (STERNE, 1997, p. 23). Não apenas o ambiente sonoro dos *shoppings centers* prediz e depende da quase inaudível e anônima música de fundo do tipo *Muzak*, mas ele também molda o próprio espaço. As fronteiras entre a loja e o corredor são acusticamente definidas pelas diferentes músicas tocadas em cada espaço:

Para chegar em qualquer lugar no *shopping center* da América, as pessoas devem passar através de músicas e através das mudanças de som musical. À medida que territorializa, a música dá ao espaço acústico subdividido um contorno, oferecendo uma oportunidade aos seus ouvintes para vivenciá-lo de maneira particular (STERNE, 1997, p. 31).

Para Sterne, a questão é de reificação – a música tornou-se uma relação de mercadorias que suplanta as relações entre as pessoas e que pressupõe respostas dos ouvintes.

Em *Adequate Modes of Listening*³, Ola Stockfelt (1997) argumenta que modos de escuta desenvolvem-se em relação a gêneros particulares – ele os chama de “modos de gênero-normativo da escuta” – e o próprio estilo desenvolve-se em relação a essa situação de escuta. Ele diz:

³ Modos Adequados de Ouvir (N. T.)

Cada estilo de música... é formado em estreita relação com alguns ambientes. Em cada gênero, alguns ambientes, algumas situações de escuta, compõem os elementos constitutivos do gênero... A Ópera ou a sala de concertos enquanto ambientes são tão integrantes e fundamentais partes da ópera e da sinfonia enquanto gêneros musicais como o são as formas de estilo puramente intramusicais (STERNE, 1997, p. 136).

No argumento de Stockfelt (1997), modos de escuta, situações de escuta e estilo musical co-produzem uns aos outros. Em termos da música de fundo, isso ajuda a explicar os parâmetros musicais que todos conhecemos. O que Stockfelt denomina *dishearkening*⁴ produziu um conjunto particular de práticas para organizar música de fundo. Há um foco em momentos de agradável “escuta instantânea”, em vez de desenvolvimento ao longo do tempo, de timbres reconfortantes (cordas em legato) sobre outros mais vivos (metais ou instrumentos de sopro).

Contudo, nenhum destes estudos pode lidar com o mundo *ubiquitous computing* proposto pela Xerox PARC e o Laboratório de Mídia do MIT, nem mesmo com alguns ambientes sonoros já existentes. As noções acadêmicas que prevalecem, de subjetividade de escuta e agência, até nos trabalhos mais inovadores, não levam em consideração a música com a qual acordamos.

De onde veio essa música?

Eu levo uma vida feliz. Todo dia eu acordo no melhor humor possível e danço pelo quarto enquanto me visto. Então, enquanto preparo um delicioso café da manhã na minha pequena cozinha, vários pássaros azuis pousam na minha janela e cantam alegremente. Do lado de fora, um homem alto de casaco tira seu chapéu e deseja um bom dia. Meia dúzia de crianças

⁴ Palavra que combina os significados de hear (ouvir) e away (distante). Dishearkening foi o termo criado por Kassabian e escolhido por Stockfelt a partir do seu texto original em sueco e que significa o polo oposto de uma escuta completamente autônoma e continuamente concentrada. Significa: “escutar de forma distanciada, desconcentrada” (N. T.). (STOCKFELT, 1997).

desarrumadas perseguem algo gritando alegremente. Uma delas grita “Bom dia, senhor!”.

Ah sim, a vida é linda quando você vive em um musical dos anos 1950. Agora, talvez você esteja se perguntando: “Como isso pode ser verdade?” Bem, eu tenho a felicidade indescritível de viver exatamente atrás do supermercado local e a cada manhã eu acordo com a cuidadosa seleção de melodias alegres que facilmente penetram em minhas finas paredes para despertar-me do meu sono (SCHAFFER, 2010).

É assim que Own Schafer, residente em Tóquio, começa sua eloqüente, refletiva e elegante peça sobre *Muzak*. Sedimentado aqui está um traço de um dos irmãos da música funcional, ou seja, música de cinema e teatro musical. Para contar a história da música funcional poderíamos começar com *Music Hall*, ou mesmo antes. Outro traço poderia ser seguido até o rádio, e daí para a música dos salões e gaze-bos. Ou da música em ambientes de trabalho para as canções e músicas para o trabalho. Estranhamente, estas continuam sendo histórias não contadas da onipresença da música na vida contemporânea em configurações espaciais industrializadas.

Duas histórias são contadas – uma industrial e outra crítica. A primeira começa com o General George Owen Squier, chefe do *US Army Signal Corp*,⁵ do Exército dos Estados Unidos e criador do *Wired Radio*, a empresa atualmente chamada Muzak. Essa história – melhor representada pelo livro de Joseph Lanza (1995) e o texto *They're Playing Our Songs*⁶ de Bill Gifford na *FEED* – segue através das mudanças tecnológicas e de mercados até as patentes “progres-sões de estímulos” da Muzak, até 1988, quando houve a fusão com o pequeno provedor de música de fundo Yesco (GIFFORD, 1995, p. 2-3) e a ascensão dos competidores AEI e 3M.

A outra história documentada é uma contrahistória, a história de como uma música se tornou aquilo que pode ser confundido com

⁵ Corpo de Comunicações (N.T.)

⁶ Eles estão tocando nossas músicas (N.T.)

música funcional, mas obviamente não é nada disso – música ambiente. Esta história começa com os experimentos, na adolescência e juventude, de Erik Satie com a *musique d'ameublement* (música mobiliária), passa pela ênfase de John Cage no som ambiente e no processo e leva inevitavelmente a Brian Eno, aquele cuja mente fez brotar toda a música ambiente contemporânea posterior (para versões dessa história, ver qualquer *website* sobre música ambiente).

Essa história faz grande esforço para diferenciar música ambiente de música pano de fundo em razão de seus modos disponíveis de escuta. Como músico e fã, Malcolm Humes coloca em um artigo online de 1995:

Eno... tentou criar música que poderia ser ativamente ou passivamente escutada. Algo que poderia alternar imperceptivelmente entre uma textura de fundo para algo que provocaria um súbito *zoom* na música para refletir sobre a repetição, uma variação sutil, talvez uma ligeira mudança de cor ou de humor (HUMES⁷, 1995).

O que é importante para os defensores da música ambiente é a sua disponibilidade, tanto para escuta de primeiro plano como de pano de fundo. Mas desde meados e finais dos anos 1980, a música de fundo se tornou primeiro plano. Na linguagem da indústria, música de fundo é aquilo que chamamos “música de elevador”, e música de primeiro plano é o trabalho de artistas originais. Enquanto a música de fundo quase desapareceu, agora você pode ouvir todo mundo: de Miriam Makeba a Moody Blues, de Madonna a Moby em qualquer estabelecimento público, e possivelmente todos eles em alguma loja da rede Starbucks.

Música de primeiro plano parece tornar a discussão sobre música em espaços públicos impossível – e talvez devesse ser assim. Certamente há um debate histórico de várias décadas sobre a dissolução do espaço público e da esfera pública. Como a crítica cultural japonesa

⁷ Disponível em <http://music.hyperreal.org/epsilon/info/humes_notes.html>

Mihoko Tamaoki argumentou em seu trabalho sobre cafeterias, a rede Starbucks transforma seus consumidores não em público, mas em platéias. Além disso, ela afirma:

A Starbucks agora constitui uma operação de “meta-mídia”. Ela situa-se de uma só vez no papel da mídia tradicional, como uma saída tanto para conteúdo quanto publicidade. Ao mesmo tempo, está vendendo os produtos ali anunciados. E estes, por sua vez, são produtos de mídia: música para os ouvintes da Starbucks (TAMAOKI, manuscrito não publicado).

Essa é a genialidade da Starbucks como gravadora de música: é uma operação de meta-mídia que produz o próprio mercado para os seus produtos de uma só vez, naquilo que já foi considerado um espaço público. Mas se focarmos bem de perto na distribuição das gravações, não vamos resolver completamente os problemas que a música de primeiro plano representa para a escuta contemporânea.

Como escutamos música de primeiro plano?

Se alguém assiste ao discurso sobre música em ambientes empresariais, ele mal registra a mudança de plano de fundo para primeiro plano. Em geral, a maioria das pessoas fala sobre música em ambientes empresariais como algo irritante, e é raro ouvir alguém falar sobre música nesses locais como algo que ouviria intencionalmente em algum outro lugar, apesar desta ser uma óbvia conexão a ser feita. A razão, eu quero argumentar, é que eles não estão discutindo música, mas sim um modo de escutar sobre o qual a maioria de nós somos, no mínimo, ambivalentes, graças, em grande parte, à disciplinaridade da música na academia ocidental.

Na esteira de Foucault, críticas sobre as práticas disciplinares da música têm sido bem fundamentadas. Temos discutido formações de cânones, arquitetura e treinamento; temos discutido sobre análises e conversado sobre transcrição. Falamos longamente sobre a escuta dos

peritos levada em tanta consideração por Adorno e cuidadosamente cultivada pelas instituições de arte e música ocidentais, como as universidades e orquestras sinfônicas. Talvez isso seja primário entre as forças que produzem e reproduzem o repertório canônico europeu e norte-americano. Mas em todas essas discussões nós não tomamos nossas próprias percepções coletivas suficientemente a sério. Pela lógica, se a escuta perita, concentrada e estrutural produz o cânone, isso quer dizer que os outros tipos de escuta não produzem, mas reproduzem outros repertórios?

Esse é, eu acredito, o ponto mais importante em Stockfelt. Através de mudanças no arranjo da Sinfonia nº 40 em sol menor de Mozart, conforme argumenta, configurações distintas, diferentes conjuntos de características musicais e modos de escuta são co-produzidos. Texto, contexto e recepção criam uns aos outros em processos fundamentados de forma mútua, simultânea e histórica. Mas à medida em que a programação da música de primeiro plano aumentou, essa combinação ou dependência mútua parece cada vez menos consistente ou previsível. Quando qualquer coisa pode ser música de primeiro plano, ainda faz sentido falar sobre formas de escuta? Em caso afirmativo, qual a sua relação com questões do gênero?

Nós ouvimos ou escutamos?

Uma possibilidade é pensar nesta atividade mais desprezada como ouvir em vez de escutar. Essa idéia aparece repetidamente, inclusive na literatura vendida por empresas de música programada. Mas a distinção levanta alguns problemas interessantes. No dicionário Webster⁸, cada termo é definido pelo outro:

⁸ Versão online disponível em <<http://www.websters-online-dictionary.org>> (N.T.)

ouvir vt

perceber (sons) pelo ouvido; receber uma impressão através dos nervos auditivos do ouvido; como, *ouvir* uma voz; *ouvir* palavras.

Ó amigos! Ouço o pisar de pés ágeis. – Milton.

escutar a algo e considerar; especificamente (a) tomar conhecimento de; prestar atenção a; como, *ouvir* essa notícia; (b) escutar a algo oficialmente; dar uma audição formal a; como, ele irá *ouvir* suas lições agora; (c) proceder a um exame ou audiência de (jurisprudência, etc.); tentar; (d) dar autorização a; consentir; como, ele *ouviu* a minha súplica; (e) ser um membro da platéia de (uma ópera, transmissão de rádio, palestra, etc.); (f) dar autorização para falar; como, eu não consigo ouvi-lo agora. Ser informado de; ser contado, aprender (WEBSTER, 1983, p. 836, grifos da autora).

ouvir vi

ser capaz de perceber um som; como, ele é surdo, ele não pode *ouvir*. escutar; atender; como, ele *ouve* com solicitude. ser dito; receber por relatório; como, assim eu *ouço*. (WEBSTER, 1983, p. 836).

escutar vt

fazer um esforço consciente para ouvir; assistir de perto, a fim de ouvir. dar atenção; receber conselho; como, *escutar* a advertência. (WEBSTER, 1983, p. 1055).

Um problema óbvio relacionado à distinção entre o “ouvir” e “escutar” é a proximidade das definições, mas isto está, como sabemos, na circularidade da linguagem. Não obstante, poderíamos provavelmente admitir que ouvir é, de alguma maneira, mais passivo que escutar, e que consumir música de fundo é passivo. Certamente todos – de Adorno a Muzak – parecem concordar.

A conotação de passividade do termo “ouvir” é precisamente porque eu prefiro “escutar”. Na medida em que “ouvir” é entendido como passivo, isso implica que a conversão de ondas sonoras em estímulos eletroquímicos (isto é, transmissão dos nervos para o cérebro) por um

sujeito encarnado e unificado discretamente (isto é, um indivíduo humano). Apesar disso, nossa relação com música programada certamente vai além do mero senso de percepção e, como sugiro abaixo, nos marca como participantes de uma nova forma de subjetividade.

Existe, então, um modo de escuta de música programada? Aqui eu quero oferecer uma anedota como um começo de resposta. Recentemente, pedi aos meus estudantes de música popular para escrever um ensaio sobre uma transmissão de rádio de meia hora. Ryan Kelly, membro do corpo de baile do Ballet da Cidade de Nova York, começou seu ensaio identificando-se como um não ouvinte de rádio. Ele relatou sentar-se para ouvir a gravação para escrever seu ensaio e dez minutos depois viu-se na pia da cozinha, lavando pratos. Claro que essa é apenas uma história, mas muito reconhecível.

Jay Larkin, da Viacom, descreveu para mim um tipo embrionário de sistema ubicomp que ele havia criado – ele tinha auto-falantes debaixo do seu travesseiro; assim, podia adormecer escutando música sem incomodar sua esposa e sem a intromissão dos fones de ouvido. (Ele também ouve constantemente música no trabalho). Larkin é muito articulado sobre esse assunto – ele pensa a música como uma “âncora”, evitando que sua mente se disperse em várias direções. Pais de crianças com Distúrbio de Déficit de Atenção (DDA) normalmente são aconselhados a colocar música enquanto os filhos estão trabalhando com esse propósito. Desde o princípio, diz Gifford, *Muzak* era para focar a atenção nesse sentido. A mente dos trabalhadores “era propensa a vagar. *Muzak* absorveu esses pensamentos não produtivos e manteve os trabalhadores focados na labuta diária” (GIFFORD, 1995, p. 2). Minha babá Anett e muitos dos meus alunos deixam o rádio ou a MTV ligados em vários cômodos, assim eles nunca ficam sem música. Eles dizem que isso enche a casa, deixa o vazio menos assustador. A própria literatura de *Muzak* diz “Muzak preenche o silêncio mortal”.

Essas sempre foram as funções da música de fundo. Nós as aprendemos com *Muzak* e agora elas são parte de nossas vidas cotidianas. Como gerente de programação de *Muzak*, Steve Ward diz: “É esperado que encha o ar com uma espécie de familiaridade agradável, acreditado... Se você está empurrando um carrinho numa mercearia e tudo que você ouve são rangidos de rodas e bebês chorando – seria como um mausoléu (apud GIFFORD, 1995, p. 2-3).”

Todos esses ouvintes, programadores musicais e escritores compartilham uma noção de escuta como uma constante e fundamental atividade secundária independente das características musicais específicas.

Um modo de escutar ubíquo?

Nós que vivemos em regiões industrializadas (pelo menos) desenvolvemos, pela onipresença da música em nossas vidas diárias, um modo de escuta dissociado de características genéricas e específicas dela. Dessa forma, escutamos enquanto realizamos simultaneamente outras atividades. Esse é um exemplo vigoroso da não linearidade da vida contemporânea. Essa escuta é um fenômeno novo e notável, que tem potencial para demandar uma radical reformulação dos nossos diversos campos.

Quero propor que chamemos essa forma de escutar de “escuta ubíqua” por duas razões. Primeiro, é a ubiquidade da escuta que nos ensinou essa modalidade. É precisamente porque a música está por toda parte que Ryan esqueceu que estava fazendo sua tarefa e levantou para lavar os pratos.

Em segundo lugar, porque se baseia em uma espécie de “falta de fonte”, de referência. Enquanto estamos acostumados a pensar sobre a maioria das músicas, assim como nos produtos culturais, em termos de autoria e localização, esse outro tipo de música sai das plantas, das paredes e, potencialmente, das nossas roupas. Vem de toda

parte e de lugar nenhum. Sua projeção parece apagar sua produção ao máximo colocando-se, em vez disso, como uma qualidade inata do ambiente.

Por essas razões, o termo “escuta ubíqua” é o que melhor descreve o fenômeno que estou discutindo. Como tem sido amplamente observado, o desenvolvimento das tecnologias de gravação no século XX desarticularam os espaços de *performance* e escuta. Você pode escutar ópera na banheira e rock ao vivo enquanto está no ônibus. É precisamente essa desarticulação que fez a escuta ubíqua possível. Assim como a computação ubíqua, a escuta ubíqua se mistura ao ambiente, ocupando o espaço, sem se apresentar conscientemente como uma atividade em si. É, ao contrário, ubíqua e condicional, seguindo-nos de uma sala a outra, de uma construção a outra, de uma atividade a outra.

Entretanto a idéia da escuta ubíqua como, talvez, o modo dominante de escuta na vida contemporânea levanta outro problema: esse tipo de escuta produz e adere-se a um conjunto de normas de gênero?

Um gênero ubíquo?

Gênero vem de Aristóteles e é um termo da teoria literária para classificação de tipos de textos. “Membros de um gênero têm características de estilo e organização comuns e são encontrados em contextos culturais semelhantes” (BOTHAMLEY, 1993, p. 228). Por estas características comuns, então, membros de um gênero podem ser reconhecidos. Através da mídia, gênero se tornou um princípio geral organizador tanto da produção quanto do consumo; como John Hartley coloca: “gêneros são agentes de encerramento ideológico – eles limitam o significado potencial de um dado texto, e eles limitam o risco comercial das produtoras corporativas” (HARTLEY, 1994, p. 128). Nesse sentido, gênero pode ser entendido como um mecanismo para disciplinar a recepção.

Franco Fabbri em seu ensaio *A Theory of Musical Genres*⁹ de 1982, cita amplamente uma definição de gênero para estudos da música popular. Ele vê isso como um complexo de estilos ou recursos musicais, espaços de execução, e comportamento dos fãs/ouvintes – seria menos uma disciplina do que um campo de atividade. A discussão de Rob Walser em *Running with the Devil*¹⁰ avança nesse sentido, combinando a discussão do texto de Jameson com o “horizonte de expectativas” de Bakhtin: “Gêneros nunca são sui generis; eles são desenvolvidos, sustentados e re-formados pelas pessoas, que incorporam uma variedade de histórias e interesses para seus encontros com textos genéricos” (WALSER, 1993, p. 27). Dessa forma, um gênero de música popular é compreendido por incluir tanto as características musicais compartilhadas quanto as práticas e expectativas do público. Nas palavras de Stockfelt, estilo, escuta e situação são todos parte dos processos de construção de gênero.

Em todas as discussões sobre gênero, as características musicais são concebidas de forma expansiva, indo além do tom, melodia, harmonia e ritmo para incluir timbre, inflexões vocais e técnicas de gravação. Tomados em conjunto, um modo de escuta ubíqua e uma cuidadosa compreensão de gênero, socialmente fundamentada, podem criar um gênero denominado “música ubíqua”, que tem, como argumentei, um modo de escuta específico. Ele compartilha certas características de espaços de execução – simultaneidade com outras atividades e falta de fontes. Enquanto inclui uma gama extraordinária de funcionalidades musicais, geralmente é definido por mono reprodução, ausência de frequências muito altas e muito baixas, ausência de vocais, e uma atenção especial ao volume como condição para as outras atividades simultâneas.

Obviamente, o problema é que a música ubíqua não depende apenas de textos que pertencem ao seu próprio gênero, mas sim,

⁹ Uma Teoria dos Gêneros Musicais (N. T.)

¹⁰ Correndo com o Diabo (N. T.)

congratula-se com todos os textos em um nivelamento pluralista de diferença e especificidade (o que pode explicar sua parcialidade em adotar formas de *world music*¹¹). Talvez este seja um novo tipo de gênero que poderíamos, com ironia, chamar de um “pastiche pós-moderno para-gênero”. Mas acredito que, provavelmente, ele assina a sentença de morte do gênero como eixo principal para a organização das atividades de música popular.

Uma subjetividade ubíqua?

Assumidamente polêmica, essa discussão é precursora para repensar a forma como nos aproximamos do estudo da música e da idéia de subjetividade. Como cada vez mais tipos de música são tocados em mais contextos, acompanhando mais atividades, se torna crucial desenvolver meios de nos aproximarmos desse fenômeno. Como Gifford coloca:

Muzak antecipou a forma em que vivemos atualmente, acompanhados por uma constante trilha sonora de rádio, televisão, vídeos e filmes[...] O significado real de Muzak é que abriu o caminho para uma nova cultura ambiente, uma cultura que nos envolve com música digital e imagens em *pixels*, protetores de tela rotativos e pontos de venda com expositores interativos, ocupando todas as áreas de nossas mentes multitarefa (GIFFORD, 1995, p. 3-6).

Mas muitos analistas insistem em continuar vendo a indústria musical em termos muito tradicionais. De acordo com a previsão de peritos em entretenimento digital¹², em um suplemento especial do jornal *The Economist*, por exemplo:

Se a indústria da música conseguir resolver o problema da pirataria, a internet se tornará uma importante e gigantesca fonte de receitas. As gravadoras venderam suas músicas mais uma vez

¹¹ Músicas do Mundo (N. T.)

¹² Do termo, em inglês, E-entertainment (N. T.)

quando o CD foi lançado, e agora elas podem vendê-las novamente pela internet. E mais, elas podem vender em pacotes mais flexíveis para torná-las mais atraentes para diferentes tipos de consumidores (THE ECONOMIST, 2000a, p. 32).

O que os escritores do *The Economist* não dizem, e sobre o que aparentemente nem pensam, são as vastas mudanças sociais ligadas a essas novas tecnologias. A mesma música será vendida pela terceira vez em pacotes mais flexíveis, precisamente porque se torna mais fácil usar a música como uma tecnologia ambiental, condicionando e sendo condicionada por uma nova forma de subjetividade.

Essa terceira venda é um desenvolvimento do mundo ubicomp que está a caminho. Essa subjetividade não é individual, não é definida por Édipo ou por qualquer agência ou unidade discreta. O ouvinte dessa terceira venda não é um mero sujeito, mas sim parte de uma sempre presente e mutante rede virtual. Ele/Ela não é ouvinte, em primeiro lugar, de um gênero, mas sim um ouvinte, sem mais. Música ubíqua é como um cabo que nos conecta a todos, não em uma distopia produtora de energia “à la *Matrix*”, mas em uma implantação irregular de densos nós de conhecimento/poder figurados, por exemplo, pelo projeto SETI@home. Este projeto utiliza computadores domésticos quando estão ociosos como uma ferramenta para alavancar o poder de processamento do projeto de busca por inteligência extraterrestre. Nesse modelo extremo de computação distribuída, cada computador doméstico é um pequeno nódulo ou nó em um enorme conjunto de atividade de computação. Da mesma forma, as pessoas são nós em um enorme conjunto de escuta.

Há inúmeras tentativas de descrever o que estou fazendo aqui a partir de diferentes direções – da Xerox PARC a Donna Haraway, e até Gilles e Deleuze. Em *Autoaffections: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology*¹³, Patricia Clough propõe, como ela mesma diz, “uma nova perspectiva ontológica e um outro inconsciente, ao invés

¹³ Auto-Afetos: O Pensamento Inconsciente na Era da Tele-Tecnologia (N. T.)

daquele organizado por uma narrativa edipiana” (CLOUGH, 2000, p. 20). Ao longo do texto, o trabalho funciona em dois gêneros – prosa acadêmica e poesia em prosa. Não apenas os capítulos, mas também as próprias alterações de gênero são *performances* no trabalho desenvolvido no livro.

Ele abre com um poema em prosa “*Television: A Sacred Machine*¹⁴”. É um trabalho com um poder admirável, mais bonito e mais limpo do que aquilo que costumamos chamar de teoria. Clough diz: “Minha máquina tem mais peças, mas tem mais ação, Como a ação das pontas dos dedos anexados às teclas de marfim, Brincando entre as batidas de uma padronização do metrônomo.” (CLOUGH, 2000, p. 22)

O nó que normalmente chamamos “eu” está anexado através das teclas, que fazem martelos acertarem fios, que fazem sons que se anexam a outro nó, o som disciplinado pelo metrônomo para anexar os nós de modos particulares: “Ainda assim, eu estava destinada por esse piano. Destinada a encontrar-me anexada a máquinas” (CLOUGH, 2000, p. 25).

Esse anexo é, como sugeri, elemento da ficção científica contemporânea. *Cyborg, matrix, web, net* – todas essas distopias nos ameaçam com a dissolução das fronteiras de nós mesmos. Mas eles falham em ver o que Clough ouve: a dissolução já está bem a caminho.

O que estou propondo é uma teoria da subjetividade baseada na música ubíqua. Acho que devemos chamá-la de subjetividade ubíqua. Como na música onipresente, a participação se inicia ou termina gradualmente na subjetividade ubíqua em certos momentos, mas ela nunca nos deixa - e nunca a deixamos. Se isso parece sinistro, não é a intenção. É simplesmente um hábito mental de uma noção anterior sobre nossa discrição, e já chegou o momento de perceber que música ubíqua e escuta ubíqua têm forjado uma subjetividade

¹⁴ Televisão: Uma Máquina Sagrada (N. T.)

diferente há algum tempo. Como os *Borgs* de *Star Trek*, nós ficamos desconfortáveis estando desenganchados do som de fundo da subjetividade ubíqua, então ligamos rádios em salas vazias e colocamos autofalantes debaixo dos travesseiros. Nós desligamos quando uma conexão telefônica não se mostra disponível pelo som. Preferimos estar conectados, precisamos escutar nossas conexões, não respiramos sem elas. Já vivemos em uma rede, a qual insistimos em pensar como um futuro distópico.

Essa subjetividade enredada através da música pode parecer similar a idéias sobre música e coletividade. Como Eisler e Adorno argumentam em *Composing for the Films*¹⁵ (1947), muitos antropólogos e escritores, quando tratam de música, sugerem que esta opera de maneira diferente do individualismo oculocêntrico da cultura ocidental. Eles dizem que a escuta musical:

Preserva comparativamente mais características passadas, de coletividades pré-individualistas... Essa relação direta com uma coletividade, intrínseca ao fenômeno em si, está provavelmente conectada com sensações de profundidade espacial, inclusão, e absorção de individualidade, que são comuns a todas as músicas (EISLER; ADORNO, 1947, p. 21).

Outros escritores não atribuem essa qualidade coletiva à música por si, mas – de forma correta – observam que música é uma parte de muitas formações e práticas sociais e diferentes contextos históricos e culturais.

Não estou sugerindo que a música ubíqua tenha reintroduzido tal identidade coletiva através da música nas sociedades modernas ou pós-modernas. Longe disso. O que estou discutindo é que a música ubíqua se tornou uma forma de comunicação fática para o capitalismo tardio – seu propósito é manter os canais de comunicação abertos para aquela implantação irregular de densos nós de conhe-

¹⁵ Compondo para os Filmes (N. T.)

cimento/poder que nos denominamos. Nós somos “*Borgs*” porque consciência isolada – silêncio – é extremamente desagradável.

À medida que continuamos através do segundo século de desarticulação de performance e escuta, novas relações estão se desenvolvendo e exigem novos modelos e abordagens. É fácil ver que a indústria está mudando. Talvez seja mais difícil ouvir as mudanças na música, na escuta e na subjetividade que tudo isso prenuncia. Ainda assim, músicas, tecnologias, ficção científica, relações sociais e subjetividades têm fermentado essas mudanças no decorrer do século XX. Ao menos no mundo industrializado, escutar música é ubíquo, e forma a espinha dorsal da rede de uma nova, e ubíqua, subjetividade.

REFERÊNCIAS

BOTHAMLEY, J. **Dictionary of Theories**. London, Detroit, Washington D.C.: Galé Research Intl. Ltd., 1993.

BOTTUM, J. **The soundtracking of America**. Atlantic Monthly. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/issues/2000/03/bottum.htm>>. Acesso em: 1 nov. 2010.

CISCO INTERNET HOME BRIEFING CENTER: Entertainment. Disponível em: <http://www.cisco.com/warp/public/779/consumer/internet_home>. Acesso em: 1 nov. 2010.

CLOUGH, P. T. **Autoaffections**: unconscious thought in the age of reletechnology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

CNN.COM. The house of the future is here today. 2000. Disponível em: <<http://www.cnn.com/2000/TECH/ptech/01/03/future.homes>> Acesso em 1 nov. 2010.

CUBITT, S. Maybellene: meaning and listening subject. **Popular Music 4**. [S. l.]: [s. n.], 1984. p. 207-224.

EISLER, H.; ADORNO, T. **Composing for the films**. New York: Oxford University Press, 1947.

FABBRI, F. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, D.; TAGG, P. (Eds.). **Popular Music Perspectives**. Gotheborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982. p. 52-81.

- FINK, R. **Orchestral Corporate**. ECHO, 2 (1). Disponível em: <http://www.humnet.ucla.edu/humnet/musicology/echo/Volume2-Issue1/fink/fink-article.html>. Acesso em: 1 nov. 2010.
- GIBBS, W. W. As we may live. **Scientific American**, New York, nov. 2000. Disponível em: <<http://www.sciam.com/2000/1100issue/1100techbus1.html>>. Acesso em: 1 nov. 2010.
- GIFFORD, B. **They're playing our song**. FEED, 1995. Disponível em: <<http://www.feedmag.com/95.10gifford/95.10gifford1.html>>. Acesso em: 1 nov. 2010.
- HARTLEY, J. Genre. In: O'SULLIVAN, T. et al. **Key concepts in Communication and Cultural Studies**. 2. ed. London: New York: Routledge, 1994.
- KASSABIAN, A. **Hearing film**: tracking identifications in contemporary Hollywood film music. New York: London; Routledge, 2001.
- KRAMER, L. **Music as cultural practice, 1800-1900**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- LANZA, J. **Elevator music**: a surreal history of musak, easy-listening, and other mood song. New York: Picador USA, 1995.
- MCCLARY, S. **A musical dialectic from the enlightenment**: Mozart's Piano Concerto in G Major, K. 453, Movement 2. Cultural Critique 4, 1986. p. 129-170.
- O'SULLIVAN, T. et al. **Key concepts in Communication and Cultural Studies**. 2.ed. London; New York: Routledge, 1994.
- PENTLAND, A. It's alive. **IBM Systems Journal**, [S. l.], n. 39 (3/4), p. 821-822, 2000.
- PICARD, R. W. Toward computers that recognized and respond to user emotion. **IBM Systems Journal**, [S. l.], n. 39 (3/4), p. 705-719, 2000.
- SCHAFER, O. **The sound of muzak**. Tokyo Classified Rant 'n' Rave. Disponível em: <<http://www.tokyoclassified.com/tokyorantsravesarchive299/265/tokyorantsravesinc.htm>>. Acesso em: 1 nov. 2010.
- SCHWARZ, D. **Listening subjects: music, psychoanalysis, culture**. Durham, N.C.: Duke University Press, 1997.
- STEPHENSON, N. **Snowcrash**. New York: Bantam Spectra, 1992.

STERNE, J. Sounds like the mall of America: programmed music and the architectonics of commercial space. **Ethnomusicology**, [S. l.], n. 41, v. 1, p. 22-50, 1997.

STOCKFELT, O. Adequate modes of listening, trans. A. Kassabian and L. G. Svendsen. In: SCHWARZ, D.; KASSABIAN, A. (Eds.). **Keeping score: music, disciplinarity, culture**. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1997.

SUBOTNIK, R. R. **Developing variations**: style and ideology in Western music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

THE ECONOMIST. A survey of E-entertainment (suplemento especial), [S. l.], 7 out., 2000a.

_____. Byte counters: quantifying information, [S. l.], 21 de out., 2000b.

TOMLINSON, G. **Music in renaissance magic**: toward a historiography of others. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

WALSER, R. **Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music**. Hanover, London: Wesleyan University Press (University Press of New England), 1993.

WEISER, M. The computer for the twenty-first century. **Scientific American**, [S. l.], sep. 1991. Disponível em: <<http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/SciAmDraft3.html>>. Acesso em: 1 nov. 2010