

NOVAS POSTURAS DE ESCUTA NA CULTURA CONTEMPORÂNEA

CASTRO, Gisela G. S.

Doutora em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio.

E-mail: giselag@unisys.com.br

RESUMO

Enfocando o campo da Comunicação como espaço privilegiado de diálogo entre arte, cultura e tecnologia, pretendemos discutir a constituição de novas posturas de escuta desencadeadas pelas possibilidades abertas pelas tecnologias de síntese, processamento, gravação e difusão de som, bem como pelo próprio desenvolvimento da linguagem musical atual. Ao discutirmos a constituição de novas posturas de escuta, pretendemos demonstrar ressonâncias intra e inter subjetivas que modificações advindas da associação entre humanos e máquinas vêm ensejando na cultura contemporânea.

Palavras-chave: Cultura contemporânea. Linguagem musical. Humanos e máquinas.

1 INTRODUÇÃO

Convencidos de que a música atual requer e estimula novas posturas de escuta - expressão utilizada com o sentido de ressaltar o caráter ativo do ouvinte, leitor último da mensagem-música - compreendemos ser necessário interrogá-la no bojo das investigações acerca dos impactos psicossociais colocados pelas transformações culturais em curso.

A reflexão aqui produzida acerca das enormes transformações operadas no meio cultural, diz respeito à concepção, produção e difusão musical, como também à sua recepção. Estas transformações apontam para a permanente reconfiguração da experiência humana. Explorar as implicações éticas e estéticas destas transformações culturais se contrapõe à aceitação passiva e acrítica daquilo que já não somos e do que estamos nos tornando, cujos contornos por vezes ainda nos parecem indiscerníveis.

Enfocando o campo da comunicação como espaço privilegiado de diálogo entre arte, cultura e tecnologia, pretendemos discutir a constituição de novas posturas de escuta desencadeadas pelas possibilidades abertas pelas tecnologias de síntese, processamento, gravação e difusão de som, bem como pelo próprio desenvolvimento da linguagem musical atual, tanto no contexto da música de concerto - a chamada música eletroacústica - quanto nos diversos estilos e gêneros da música popular, como o *rock*, o *hip hop* e o *techno*, quando se operam contágios e apropriações os mais surpreendentes entre diferentes modalidades do fazer musical.

Examinando o funcionamento do sistema auditivo, aprendemos que longe de ser natural ou espontânea, a audição humana é um fenômeno altamente complexo que resulta da associação entre ouvido e cérebro. A audição participa de forma marcante no sistema perceptivo, o qual é fortemente influenciado por fatores afetivos e culturais.

Mapeando as transformações operadas nas posturas de escuta a partir da eletrificação do som, podemos discutir os notáveis impactos na sensibilidade humana promovidos pelas mais diversas próteses sensoriais e meios de comunicação tais como o rádio, a TV, o telefone e o *walkman*, os fones de ouvido, dentre outros.

Nos nossos dias, observa-se a onipresença da música nos mais variados ambientes e situações, quando as aparelhagens de som tornam-se cada vez mais portáteis e leves, constituindo-se como parte integrante do vestuário urbano atual.

Ouvindo em retrospectiva estes últimos cinquenta e poucos anos observamos não só um incrível acréscimo do comportamento de escutar música - quando não mais dependemos exclusivamente, como antes, da música executada ao vivo - como também uma enorme expansão do vocabulário musical: do samba partido alto ao *hip-hop*; do chorinho à eletroacústica; do afoxé à música experimental de multimeios; do *dixie* ao *free jazz*; do *blues* ao *rock*; da bossa nova ao *techno*, por exemplo.

Fragmentada em diferentes e variadas categorizações, muitas das quais impostas mais pelas necessidades intrínsecas ao mercado industrial do que propriamente por questões estéticas, a música atual não pode ser tratada como um fenômeno único cujos contornos sejam estáveis e firmemente estabelecidos.

A prática musical, com sua tendência de desafiar a teoria, sempre estabelece novos parâmetros e situações, causando assim uma contínua reformulação teórica, quase como um horizonte que se afasta à medida que se acredita estar prestes a alcançá-lo. Da mesma forma, a escuta favorecida por diferentes práticas musicais sofre variações ao longo do tempo e do contexto cultural ao qual está relacionada. A força da tradição que moldou a escuta musical ocidental durante vários séculos ainda se conserva em nossos dias, embora o vocabulário da música tenha sido enormemente expandido graças aos novos sons que passaram a fazer parte da linguagem musical atual, incluindo-se o ruído e o silêncio.

Sabemos que qualquer tentativa de definir conceitualmente som e ruído em termos musicais terá que levar em conta a modalidade de música predominante em cada contexto cultural e social ao longo do tempo. Esta expansão na linguagem musical atual enseja uma escuta mais abrangente, que não rejeite como ruído indesejável as novas sonoridades que vão sendo introduzidas no domínio da música. Assim como o ruído mereceu um re-exame no contexto das novas posturas de escuta, também o silêncio vem sendo reinterpretado.

Uma concepção expandida de som musical aponta tensões palpitantes entre som, ruído e silêncio; entre ouvir e escutar. Na emblemática obra 4'33'', de John Cage, o intérprete senta-se ao piano, assume a postura de quem vai começar a tocar e passa exatos quatro minutos e trinta e três segundos imóvel, sem produzir um único som. A música resultante é composta pelos sons do ambiente, conjugados ao acaso pelos ouvidos de cada membro da plateia. Fundamentando esta peça, a noção cageana do silêncio como um reservatório de sons possíveis.

Compositores com Cage e outros trazem para o campo da música contemporânea de concerto noções como inacabamento, aleatoriedade, indeterminação e experimentação constante de novos meios de expressão, alterando de forma sensível a concepção, produção e a escuta musical. Toda a sua obra pode também ser entendida como um manifesto a favor de uma escuta musical mais democrática e inclusiva, liberada dos filtros do hábito, do gosto pessoal e de idéias preconcebidas a respeito de som, ruído e silêncio. Nas alegres palavras do compositor-poeta, seu objetivo seria desenvolver no ouvinte um *happy new ear*.

Entendemos a arte, e a música em particular, como uma forma de comunicação. Há, no entanto, muitos diferentes tipos de arte - e de música - cada um dos quais operando uma modalidade específica de comunicação, e de escuta. Se não concordamos aqui com delimitações maniqueístas entre erudito e popular é porque estas se baseiam em uma noção idealizada da cultura - e da comunicação - que hoje não mais parece fazer sentido. Justificando esta noção idealizada, juízos de valor cujos parâmetros encontram-se em uma visão de mundo onde as formas e sentidos são estáveis e congelados no tempo. Subjacente a esta visão de mundo, uma escuta filtrada pelos condicionamentos do hábito que, em última instância, decodifica como ruído indesejável tudo o que ameaça como não familiar.

Nossa investigação coloca em suspenso esta visão de mundo e aponta para a constituição de modalidades de escuta que sejam permeáveis ao estranhamento, arriscando o confronto com o diverso.

Parece-nos que o momento cultural que estamos vivendo caracteriza-se pela coexistência (nem sempre pacífica) de múltiplas referências, sendo o grande desafio evitar apreensões reducionistas e totalizantes que obliterem nossa percepção da complexidade desta urdidura. Tais apreensões inadequadas incluem as capturas mercadológicas superficiais e diluídas já denunciadas por Adorno e Horkheimer - que para descrevê-las cunharão o importante conceito de indústria cultural - assim como também incluem distorções elitistas como arte pura ou alta cultura; noções iluministas de natureza humana e uma versão simplificadora da comunicação na esfera dos *mass media*, apenas.

Não é desta forma que entendemos a comunicação, mas sim num contexto mais amplo e abrangente que inclui diferentes modalidades do comunicar e do tornar comum. Também não encaramos a arte com base em dicotomias elitistas, nostálgicas e determinísticas. Sabemos que as padronizações que impomos aos fluxos do fazer arte e do comunicar só servem como balizadores transitórios - sempre imperfeitos. Graças à inventividade e plasticidade do humano, as formas de arte estão em incessante

processo de modificação assim como seus próprios modos de recepção, na medida em que o humano é simultaneamente sujeito e objeto das transformações culturais.

Ao analisarmos a formação de novas posturas de escuta no contexto cultural contemporâneo, situamos na eletrificação do som dois momentos que nos parecem bastante significativos. No primeiro momento as tecnologias de telecomunicação mediam as distâncias entre emissor e receptor tornando possível o que Schaeffer² denomina *esquizofonia*. Isto que hoje nos parece natural marcou uma modificação essencial na experiência do ouvir ao estender o alcance de nossa escuta e ao transformar drasticamente nossa ambiência sonora.

Num segundo momento situamos a amplificação e alteração do som através da eletricidade. Com a amplificação nosso senso de escuta foi prolongado, passando a captar atividades sonoras em níveis até então inaudíveis. O padrão da voz cantada mudou, passando a contemplar modalidades de interpretação mais conversacionais ou intimistas. Sutilezas, pequenos detalhes do arranjo musical tornaram-se mais pregnantes aos nossos ouvidos.

Graças à amplificação passamos a conviver com dinâmicas de som antes raras ou mesmo inalcançáveis acusticamente em música. Nestes casos o ouvir música transforma-se em uma experiência sensorial de *imersão* no som - um deslocamento que parece atingir proporções quase incomensuráveis.

Da mesma forma, a extraordinária alteração da tímbrica sonora com a entrada em cena dos instrumentos musicais eletrificados ensejou transformações marcantes. Recursos como reverberação e distorção, por exemplo, aliados à amplificação, passaram a fazer parte integrante do universo dos sons considerados musicais.

Adentrando a ambiência dos sons sintetizados, combinados e alterados eletronicamente, percebemos que a escuta passou a conviver com nuances sonoras cujo espectro e complexidade apenas começa a se descortinar.

Em sua função de analisar e modificar nossos sentidos - e esta é, a nosso ver, apenas uma das suas possíveis funções, embora talvez a mais essencial - a arte parece insistentemente investir contra modelizações que se querem impor à custa de uma pretensa clareza comunicativa. Sua difícil relação com a comunicabilidade tem a ver com esta talvez falta de clareza - por vezes incontornável por razões estéticas, ou éticas.

O embate do criador com seu material, qualquer que seja este, pode levá-lo a operar desdobramentos que não se sejam facilmente assimiláveis, a princípio. Faz parte da fruição de uma obra de arte participar deste embate e, de alguma forma, doar-lhe sentido.

Como dissemos, há vários tipos de arte. Elas diferem em seus meios e modos de expressão, mas diferem também no vigor do embate travado na sua produção. Não nos parece sensato (ou prudente) aferir seu valor pelo grau de clareza, pureza ou mesmo beleza dos frutos destes embates. Cabe-nos, isto sim, compor com elas nossas sensibilidades formando com elas e através delas nossa comunidade.

Muitos têm observado um caráter tribal na cultura contemporânea, onde grupos afinitários se aglutinam e se expressam em seus próprios códigos, através dos quais demarcam seus territórios de existência, a diversidade de códigos evidenciando a multiplicidade de tribos identitárias. Em certa medida, isto já ocorria antes, sendo encoberto apenas pelo narcisismo etnocêntrico que vicejou - e em certa medida ainda subsiste - entre nós.

O interessante é que pode-se pertencer a várias tribos simultaneamente. O nomadismo é maior também. Observa-se trânsito freqüente de um mesmo indivíduo entre grupos diversos bem como entre membros de diferentes tribos. Além disso, a cibercultura trouxe com ela a experiência de dissolução da necessidade da materialidade da existência. Kerckhove³ aponta a transição do *ponto de vista* para o *ponto de existência*, reinventando a máxima cartesiana como *estou conectado, logo existo*.

Os efeitos desta desmaterialização que o ciberespaço opera na experiência humana ainda precisam ser mais rigorosamente inventoriados. Para a comunicação isto se revela crucial. A diversidade e a transitoriedade de códigos parece tornar imprecisas quaisquer definições fixas de transparência ou clareza da mensagem. Comunicar pode ser problemático: no nosso caso, o que é música pra uns pode ser apenas ruído pra outros. Resta ter bons ouvidos para não perder a afinação no meio dessa polifonia dissonante.

Os bons ouvidos de outrora talvez não sejam os mais adequados hoje. A constituição de novas posturas de escuta pelo cruzamento do homem com a tecnologia passou por uma longa linhagem de próteses sensoriais as quais nos seus primórdios atraíam pouca atenção e cuja utilização era exclusivas aos iniciados.

Da mesma forma que a interface gráfica tornou a linguagem dos computadores acessível para o grande público, assim também na música a síntese digital vem popularizando experimentações antes executadas analogicamente apenas nos bem equipados estúdios de pesquisa e produção musical restritos a um grupo reduzido de profissionais altamente especializados.

O acelerado crescimento do ciberespaço - fronteira desbravada por *hackers* e *geeks*, estes iniciados na sofisticação da linguagem dos códigos de software

informacionais - vem promovendo a entrada maciça desta nova topologia no cotidiano de uma parcela cada vez mais significativa da população do planeta. De forma comparável, a proliferação de tecnologias de microinformática digital em música - cada vez mais *user-friendly* e de custo crescentemente reduzido, vem diluindo as fronteiras entre neófitos e iniciados, diletantes e profissionais.

Uma faceta importante desta tecnologia é o fato de ela permitir o registro gráfico dos diferentes parâmetros do som. Este prolongamento da audição na visão vem ensejando modalidades de escuta que nada mais têm a ver com os aportes ditos naturais dos sentidos. A subjetividade e imprecisão típicas da audição podem de certa forma ser compensadas pela objetividade e concretude da visão.

Por outro lado, o hábito de ouvir música como entretenimento ou mero plano de fundo, tem como consequência uma desatenção aos aspectos acusmáticos da experiência de escuta. Ouvir, neste caso, assemelha-se a não-ouvir, conhecer passa a ser re-conhecer. Algo semelhante ocorre também com a visão. Toda o esforço da arte contemporânea tem sido no sentido de romper com os sistemas de representação e forçar os sentidos para além do amortecimento do hábito.

A forte influência da tradição melódico-harmônica leva o senso comum a considerar musicais apenas os sons que obedecem a esta tradição. Desta forma, sons híbridos, acordes dissonantes, texturas sonoras complexas tendem a escapar à compreensão e ao interesse mais imediato.

Entendendo a percepção como base do sistema cognitivo, compreende-se que a constituição de novas posturas de escuta na cultura contemporânea se coaduna com os investimentos da arte atual que, ao se associar às tecnologias de ponta, parece estar contribuindo para desterritorializar o humano.

Durante séculos, nossa percepção do mundo esteve limitada pelos aportes naturais de nossos sentidos. O desenvolvimento de próteses sensoriais as mais variadas nos vem permitindo expandir o alcance destes sentidos, redimensionando nossos limites sensoriais e cognitivos; reconfigurando nossa percepção do mundo.

As intuições de McLuhan nos levaram a compreender os impactos psicossociais dos meios de comunicação. Os estudos de Kerckhove atualizam a obra de McLuhan, enfocando o campo das psicotecnologias. Trata-se das complexas interações entre a psique humana e os sistemas eletrônicos de processamento de informação, os quais nos condicionam tanto em nível pessoal quanto social.

Na obra de Deleuze encontramos a tematização da quebra do sistema sensório-motor de modo a fazer emergir perceptos e afetos, que seriam obliterados por uma apreensão organísmica da realidade. Segundo Deleuze, a arte deflagra perceptos, que

não se confundem com a percepção que remete ao objeto, e afetos, que independem do estado do sujeito. Perceptos e afetos articulam-se à própria expressividade da matéria.

Os afetos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (...) são as paisagens não humanas da natureza. (...) Sempre é preciso um estilo (...) para se elevar das percepções vividas ao percepto, das afecções vividas ao afeto. (...) As figuras estéticas (e o estilo que as cria) ... são sensações : perceptos e afetos, (...), visões e devires.⁴

Entendemos o campo das artes como parte integrante do contexto das tecnologias de produção de subjetividades. Sendo assim, sugerimos que um exame criterioso das práticas sociais mediadas pela música atual pode fornecer pistas para que se compreendam alguns dos mecanismos de produção de novas subjetividades na cultura contemporânea. Ao compor-se com os devires não humanos do homem, estes novos mecanismos de subjetivação podem ensejar uma desobstrução dos esquemas perceptivos habituais, liberando outras configurações de sentido. Trata-se de demonstrar as ressonâncias intra e inter subjetivas que as modificações perceptivas trazidas à tona a partir da associação entre humanos e máquinas vêm ensejando na cultura contemporânea.

O teórico Rogério Costa aponta questões que se ligam diretamente aos objetivos deste trabalho, mais notadamente quando insiste que:

... a subjetividade, sendo desde sempre produzida, deve ser compreendida no fluxo inquietante onde proliferam fragmentos e traços de expressão, territórios existenciais em formação. Nesse sentido, o não-humano é parte integrante deste fluxo e as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação devem ser vistas como elementos que operam no coração mesmo da subjetividade humana. (...) E se a arte é um verdadeiro vetor de subjetivação, então sua tarefa parece ser a de instaurar uma zona de hibridação, esta região de passagem que faz a dobra do humano não-humano, desterritorializando nossa percepção antes de reconectá-la sobre outros possíveis.⁵

Estendendo o nosso foco a algumas das práticas sociais tornadas possíveis pela entrada em cena de novas tecnologias de manipulação, gravação, reprodução e distribuição de música, podemos examinar o contexto que de forma geral denominamos *web music*.

Trata-se de analisar as transformações deflagradas por desenvolvimentos tecnológicos que tensionam as posturas de escuta mais convencionais, ocasionando novas modalidades de escuta. Como exemplo, a prática crescentemente disseminada de confecção caseira de CDs contendo *mixes* personalizados de faixas musicais

coleccionadas em *gigabytes*, o que de certa forma desestabiliza o CD como produto final de um trabalho de composição, desafiando a formatação comercial da escuta.

Como decorrência desta prática, percebe-se uma reconfiguração de grande monta no mercado fonográfico, especialmente na era pós-*Napster*. Este sistema pioneiro de permuta de arquivos de música *online* acessíveis a milhões de usuários, deflagrou uma verdadeira revolução que no campo da distribuição musical em escala global.

Em sua essência, a revolução deflagrada pela *web music* diz respeito ao conceito inovador de um compartilhar instantâneo e ubíquo de mídia através da rede. Em jogo, a própria redefinição de conceitos como propriedade intelectual ou direito autoral na era da informação.

Sabemos que no cenário imaterial do ciberespaço, fluxos de informação e capital se inter cruzam na lógica da globalização. Como forma de resistência a esta lógica que parece se impor como a única possível, processos alternativos de subjetivação podem ser criados através da apropriação social do potencial da rede para a constituição de novos jogos comunicativos nos quais o modelo linear um Poucos é substituído pelo modelo reticular muitos Muitos.

A constituição de coletivos inteligentes espalhados viralmente através da rede enseja novas modalidades de ciberativismo cultural, o que pode ser visto como uma atualização do intenso ativismo dos anos sessenta. Como exemplo, movimentos como o que denomina *copywrong*⁶ a associação entre o acesso ao conteúdo e o pagamento de *royalties* ou direitos autorais.

Parece-nos que esta tensão entre o poder coercitivo do capital e a liberdade de elaborar linhas de existência que escapem às padronizações impostas pelas regras do lucro habita o cerne das grandes questões que atravessam as subjetividades contemporâneas - e que as engendram. Nessa estreita convivência entre o humano e o tecnológico cabe ressaltar que as motivações para a constituição destas linhas alternativas de existência parecem ser, fundamentalmente, ético-estéticas.

Como dissemos, explorar as implicações éticas e estéticas destas transformações culturais se contrapõe à aceitação passiva e acrítica daquilo que já não somos e do que estamos nos tornando. Ao abordar novas modalidades de percepção, cognição e sensibilidade neste breve artigo, visamos contribuir para o desafio de melhor compreender certas práticas culturais contemporâneas.

ABSTRACT

The present article examines the fields of art, culture and technology, presenting the constitution of new modes of

listening triggered by technologies of synthesis, processing and diffusion of sound, as well as the development of music language itself. Through the discussion of new modes of listening, we intend to show the intra and inter subjective resonances of modifications brought about by associations between humans and machines.

RESUMEN

O privilegiado de diálogo entre arte, cultura y tecnología, pretendemos discutir la constitución de posturas innovadoras en la escucha, que han sido desarrolladas por las posibilidades que ofrecen tanto las tecnologías de síntesis, procesamiento y difusión del sonido como la propia evolución del lenguaje musical. Al discutir la constitución de las nuevas posturas de escucha, procuramos demostrar las resonancias intra e inter subjetivas de las modificaciones provenientes de la vinculación entre los entes y las máquinas que vienen siendo inseridas en la cultura contemporánea.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. - Obras Escogidas. Vol. 1. Magia e Técnica, Arte e Política. S. Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, J. - *Ars Telemática*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- BURNETT, R. - *The global jukebox: the international music industry*. London: Routledge, 1996.
- CAIAFA, J. - *Nosso Século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- CASTRO, G. - *A Canção de Ariana*. Dissertação de mestrado. ECO/UFRJ, 1998, mimeo.
- _____ - *As Canções Inumanas*. Tese de Doutorado. ECO/UFRJ, 2003, mimeo.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. - *Mil Platôs*. Vols 1 a 5. Rio de Janeiro: ED. 34.
- DOMINGUES, D. - *Arte e tecnologia no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- HARDT, M. e NEGRI, A. - *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- JOHNSON, S. - *Interface culture: how the new technology transforms the way we create & communicate*. New York: Basic Books, 1997.
- KERCKHOVE, D. - *A Pele da Cultura: uma investigação sobre a nova realidade eletrônica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- LÉVY, P. - *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- _____ - *As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- LINS, D. (org.) - *Cultura e Subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papirus, 1997.
- LYOTARD, J-F. - *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989.

- MAZLISH, B. - *The fourth discontinuity: the co-evolution of humans and machines*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- McLUHAN, M. - *Understanding media*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- MENEZES, P. (org.) - *Signos Plurais: arte, mídia e cotidiano na globalização*. São Paulo: Experimento, 1997.
- RABINOW, P. - *Antropologia da Razão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- RHEINGOLD, H. - *The virtual community: homesteading on the electronic frontier*. São Francisco: William Patrick Book, 1993 / 2000.
- SHAFFER, M. - *O Ouvido Pensante*. S. Paulo: ECUNESP, 1991.
- SODRÉ, M. - *A antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SEVCENKO, N. - *Virando Séculos: corrida para o século XXI, no loop da montanha-russa*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- TAVARES D'AMARAL, M. (org.) - *Contemporaneidade e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- TOMÁS, L. (org.) - *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 1998.
- TURKLE, S. - *Life on the screen: identity in the age of the internet*. New York: Simon and Schuster, 1995.

Copyright (c) 2004 Autor(es) / Copyright (c) 2004 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal. Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.

