
A Música como Objeto Comunicacional¹

Felipe Gue MARTINI²

FSG - Centro Universitário da Serra Gaúcha, Caxias do Sul, RS

Resumo

A revisão teórica apresenta argumentos na defesa de uma teoria da escuta como modelo de análise dos fenômenos sonoros e musicais no âmbito das Ciências da Comunicação. O autor apresenta a relação entre cotidiano e modernidade, mediados pelos ritmos musicais e da vida, organizados em torno de uma economia política da música em percepção histórica. A análise leva a proposição de um regime de audibilidade contemporâneo baseado na escuta musical como montagem.

Palavras-chave: Teorias da Escuta; *Sound Studies*; Teorias da Comunicação;

Introdução

Esse texto é um extrato retrabalhado da tese *Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevideu* (MARTINI, 2018) e apresenta uma abordagem da música como objeto de estudo das Ciências da Comunicação. Através das relações da música com a linguagem, proponho o ritmo musical como traço comunicativo, modo de percepção e de diferenciações socioculturais, forma de experienciar o mundo, entre a reprodução e a apropriação. Com base na teoria do cotidiano de Lefebvre (1991), abordo a economia política da música, a dialética som/ruído e as redes de difusão musical (ATTALI, 1977), em diálogo com a noção de regimes de audibilidade: percepção sociocultural das escutas humanas fabricadas pelas condições do tempo histórico e usos sociais subjetivados das sonoridades (STERNE, 2003). Aparece a escuta dirigida e o objeto sonoro de Pierre Schaeffer (CHION, 1999) como espírito do tempo, visto por Attali através das redes de difusão da composição. Nessa perspectiva, defendo a escuta musical como abordagem metodológica potente para estudar regimes de audibilidade contemporâneos, onde a montagem aparece como ética.

1 Música, ritmo e cotidiano

Quanto mais a sociedade se fragmenta, mais temos a impressão de que o cotidiano está plenamente instalado. Para Lefebvre, o cotidiano é o álibi da

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação (Unisinos), e-mail: guemartini@gmail.com.

modernidade. Só resistimos a opressão do capitalismo moderno porque experimentamos a vida cotidiana numa lógica de torniquete: a modernidade aperta, o cotidiano alivia, em movimento rítmico. Como analisar música a partir dessa dialética?

A música comunica ritmos. Dentre seus quatro elementos básicos: altura, intensidade, duração e timbre, a inscrição no tempo (duração) parece promover a comunicação mais imediata. Em termos físicos, o ritmo existe na música através de periodicidade e pulso. O som é resultado da vibração de um ou mais corpos que adquire propagação ondulatória numa "sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repousos, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração" (WISNIK, 1989, p.17). Por conta das características de oscilação e recorrência, o som produz uma espécie de pontuação no tempo ao criar periodicidade através da frequência. O som inscreve-se no tempo à medida que as ondas se propagam (por conta da vibração) no ar, em espaçamentos específicos que podem ser chamados de pulso. A noção de pulsação aproxima as frequências sonoras da sensação humana de experimentar o tempo, "Toda relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som" (WISNIK, 1989, p.19). Experimentar a música é experimentar o corpo.

O som é perceptível pelo homem, pois é o estremecimento de um meio (CHION, 1999, p.42). Não há som sem um meio de propagação. As pulsações inscrevem no espaço a história de uma aparição e a história de uma desapareção, em processo oscilatório rítmico (Ibid., p.195). Embora a natureza seja pontuada por inscrições rítmicas, as demarcações culturais advindas do sonoro têm como base as pulsações da escala corporal humana, como aponta Wisnik sobre a terminologia tradicional de andamento: *o andante, o allegro e o vivace* são como um gradiente de disposições psicológicas (WISNIK, 1989, p.19). A história da música, em certo sentido, é a história de um paralelismo entre o ritmo musical (fabricado pela vida) e o ritmo da vida (fabricado pela música). Como aponta Frith, a partir de Santo Agostinho, "*sin la música, sin la música estructurada, el tiempo no existiría*" (2014, p. 268). É possível perceber o próprio desvelo da vida como musicalidade e, de modo dialético, experimentar o tempo pode ser uma musicalização da existência. Experimentar a música é experimentar a história.

O cotidiano, enquanto a perpetuação do projeto capitalista se reitera através de ritmo apaziguador e ao senso comum se apresenta sempre como medida e nunca como diferença; inscreve-se como história. Assim, aparece a relação da música com a produção do espaço, conforme Lefebvre. Enquanto o fluxo não tem suficiência, mas economia política, a pulsão dá noção do tempo, mas dissociada de ritmo.

Que vivemos? Ritmos, experimentados subjetivamente. Nisto, aqui, o “vivido” e o “concebido” se aproximam. As leis da natureza, aquelas de nosso corpo se reúnem e talvez aquelas da realidade dita social.

Um órgão tem um ritmo, mas o ritmo não tem e não é um órgão; é uma interação. Um ritmo envolve lugares, ele não é um lugar; não é uma coisa, nem um agregado de coisas, nem um simples fluxo. Ele tem sua lei em si, sua regularidade; esta lei lhe vem do espaço, o seu, e de uma relação entre o espaço e o tempo. Todo ritmo detém e ocupa uma realidade espaço-temporal, conhecida por nossa ciência, e dominada no que concerne à realidade física (ondulações), desconhecida no que concerne aos seres vivos, aos organismos, aos corpos, à prática social. Todavia, a prática social se compõe de ritmos, cotidianos, mensais, anuais etc. Que esses ritmos se complexifiquem em relação aos ritmos naturais, é altamente provável. Uma grande perturbação vem do domínio prático-social das repetições lineares sobre as cíclicas, portanto de um aspecto dos ritmos sobre o outro. (LEFEBVRE, 2000, p.163)

A realidade espaço-temporal é experimentada de modo subjetivo como ritmo. Os homens existem através de ritmos lineares (histórico) e cíclicos (repetitivos) em relações uns com os outros e com os demais ritmos presentes no espaço animado. Entre sincronismos e assincronismos, a vida acontece, e podemos nos aproximar cientificamente e artisticamente dos ritmos, mas nunca vivenciar integralmente os ritmos um do outro. Apesar disso, no fruir da música, é possível compartilhar e aproximar esteticamente os ritmos da vida de modo coletivo e libertário, vivendo um tempo presente (FRITH, 2014, p.260-280) de encontro entre o íntimo (identidade individual) e o social (identidade coletiva) (HESMONDHALGH, 2015, p.21).

Antes da comunicação específica da estrutura melódica, da letra, do gênero musical, a música comunica sua própria forma. Comunica ritmos musicais, mas também ritmos de ocorrência, ela comunica sua própria enunciação como modo de viver o tempo individual, mas compartilhado. É forma dialética que conecta coletivamente pelo que toca de mais subjetivo. Se objetifica conectando subjetividades. Essa dimensão comunicacional a torna operacionalização do cotidiano. Inscrita como ritmo no tempo da vida, a música transforma-se no cotidiano. Mas de que modo suas transformações, em termos de produção, distribuição e escuta realizam-se no cotidiano? Quais relações entre os ritmos musicais e os ritmos da vida que mapeamos ao escutar o cotidiano?

Para Lefebvre, o projeto modernizador do neocapitalismo tomou para si, justamente, o cotidiano. Pois a técnica não está mais ao alcance dos homens desde que se elevou a uma sociedade da abundância, do lazer e do consumo. Não se trata mais de uma sociedade técnica, pois a técnica é inacessível à cultura, ela pertence à Tecocracia; embora pareça evoluir rumo a uma racionalidade superior, ela não é mais apropriada no campo da cultura e do cotidiano, pois a racionalidade e a cientificidade são autônomas, vividas como apreensões naturalizadas.

Há, no entanto, um conflito entre o cumulativo que parece caminhar irreduzível e o não-cumulativo, contraste que se estende na contradição entre tempo cíclico e tempo linear. O caráter acumulativo do capital (da racionalização, da ciência, da técnica) entra em contradição com o tempo do cotidiano (não-cumulativo) e os limites biológicos da acumulação sentem-se no cotidiano. A continuidade entre os tempos (trabalho e cotidiano) cria uma espécie de cisão e a sociedade cindida precisa refazer sua coesão. Esse refazer-se acontece no cotidiano, senão a sociedade se autodestruiria.

Essa aniquilação não é sistêmica, o único sistema são os álibis ou os torniquetes, ou seja, os duplos dialéticos que permitem que a existência seja tolerável, que a experiência da vida vivida perdesse apesar das opressões. O cotidiano é o álibi da modernidade. É a ilusão da experiência de enfrentar o cotidiano de forma livre, onde as aberturas se materializam através dos conflitos e das contradições que mantêm o projeto do neocapitalismo vivo. É a impressão de subjetividade que permite a reprodução indefinida do subsistema estruturante. A música adquire aí um papel central ao transformar-se em ritmo da experiência vivida.

O cotidiano instalado é um subsistema em reprodução reiterada através do fetichismo (cisão valor de uso e valor de troca) e da fantasmagoria (cisão entre obra e trabalho). O consumo está restrito ao imaginário e a cultura submetida à alta tecnocracia, mas é justamente a insignificância do cotidiano que permite rachaduras, impossibilidade de sistematização completa.

A cotidianidade resiste, residual e irreduzível. Apesar dos esforços para institucionalizá-la, o cotidiano foge; sua base se furta, ele escapa ao assalto das formas. A cotidianidade é também tempo do desejo: extinção e renascimento. A sociedade repressiva e o terrorismo jamais conseguiram dar cabo da cotidianidade. Encarnicamo-nos em cima dela, acuando-a e emparedando-a no seu espaço. Para acabar com ela seria preciso matá-la, mas isso não é possível, pois temos necessidade dela! (LEFEBVRE, 1991, p.193)

Para Deleuze e Guattari, o ritmo é "uma personagem conceitual criado pela música". Ele não teria relação direta com a pulsação ou com o andamento, "Não se trata exclusivamente de uma temporalidade métrica, mas de uma condição expressiva daquilo que está em constante diferenciação" (OBICI, 2008, p.66). Se nas teorias clássicas, primeiro temos um meio no qual fazemos vibrar um corpo para que se propague um som, criando ritmo através de sua frequência ondulatória, para Deleuze e Guattari são os códigos-sons que vão criar os meios e dos fluxos constituirão o ritmo.

Quanto mais o código modula, maior é sua potência de transição entre os meios. Chega um momento que não só os códigos estão modulando, mas também os meios passam a transitar entre eles. Esse fluxo entre meios é que constitui o ritmo. Um ato constante de diferenciação, estado mutante dos meios, em velocidades distintas. O ritmo produz diferença no meio (Ibid., p.64) ao lidar com o caos, que pode tanto arrebatá-los os meios quanto criar outros meios, através de sua velocidade e de seu estado de eterno retorno do diferente. O ritmo produz diferença, não de forma dogmática e estática como a medida, mas ligando instantes críticos ou ligando-se na passagem de um meio para outro. Sua operação se dá em blocos heterogêneos (DELEUZE, GUATTARI, 1980 [2000] apud OBICI, 2008, p.66). Nessa leitura, a música é um modo de tornar o tempo distinguível entre o ruído e o silêncio. Ela necessita do ritmo, pois é diferenciação. O ruído é a diferenciação em excesso de velocidade, tornada indistinguível, já no silêncio a produção do diferente é quase nula, "O ritmo consiste nesse vai-e-vem, que torna possível e distinguível a diferença. 'É a diferença que é rítmica'" (OBICI, 2008, p.68).

As musicalidades vinculadas aos complexos culturais no contexto da música popular massiva³ pressupõe fruição estrutural, blocos homogêneos de experiências rítmicas. Suas estruturas são constituídas na base de confrontos e contradições que radicalizam o sensível e a vivência sonora. A noção de ritmo em Deleuze e Guattari permite o vislumbre de uma cisão nessa estrutura ou um ponto de fuga através de brechas. O banal, a cada reparação, torna-se crítico, assim como o espaço é reconstituído a cada tempo rítmico através do simbólico.

Ao relacionar as perspectivas de Lefebvre e Deleuze e Guattari com a fruição musical no cotidiano e afirmar a relação subjetiva dos ritmos da vida com os ritmos musicais, seguimos a pista de que é a singularidade do real concreto que nos indica

³ Segundo JANOTTI JR., "um conceito produzido a partir de um recorte teórico orientado para a compreensão da música como um objeto da experiência cotidiana, ligado às expressões da comunicação e cultura contemporâneas (2007, p.5)"

como cada ser experimenta a música, através de um encontro dos diferentes ritmos realizados na escuta.

2 Música e Linguagem

A relação entre música e comunicação apresenta um histórico de articulações linguísticas e pré-linguísticas inscritas no cotidiano. Segundo Gino Stefani, a fim de utilizar a matéria sonora, o homem social e comunicativo lançou mão dos mesmos meios que utilizou para lidar com outras matérias da natureza: os cinco sentidos. E logo de início, colocou um problema elementar: “*¿Cuáles son los límites de la intervención humana sobre los sonidos?*” Para o autor, seriam pelo menos dois: a) a resistência que tem a matéria sonora, exígua, efêmera, mas extraordinariamente dúctil; e b) o interesse individual e coletivo em relação aos projetos que deseja realizar: imitar animais, comunicar à distância, expressar-se em sociedade, estimular marcha e dança, acompanhar cerimônias, construir arquiteturas sonoras, manifestar sentimentos, persuadir pessoas, explorar as vibrações do corpo, desenvolver tecnologias instrumentais, estimular processos biológicos, etc. Tais realizações deixam seus traços na civilização, como conexões culturais de longo prazo, por isso

[...] gran parte de la experiencia musical se puede traducir con otras formas de expresión: la palabra, el signo gráfico, el gesto, el comportamiento... Como hemos dicho, en buena parte ello se debe a que no queremos de ninguna manera cancelar ese margen (no sabemos cuánto) de autonomía de la música, es decir, de ese aporte original e irreducible que da a la vida humana y social la experiencia con los sonidos. Lo cual vale, naturalmente, para cualquier otro tipo de experiencia. (STEFANI, 1987, p.41)

Ao vivenciar a música deixamos um rastro que nos aproxima de entender seu valor de uso, ao mesmo tempo em que restitui essa espécie de autonomia original descrita por Stefani. Praticamente toda tentativa de expressar seu valor desvinculado do valor de troca leva a música para a linguagem e restitui modos de investigação das ciências parcelares: teoria musical, semiótica, musicologia, etc. Mas apesar da remissão para a linguagem, sua inscrição rítmica no tempo a recoloca sempre como presente e cotidiano, como história e natureza. A música é permeada pelo seu utilitarismo, mas guarda economia política própria, articulada aos contextos socioculturais de cada época.

No livro *Espacios Sonoros*, Jesús Baca Martín mostra como as delimitações, as regras e os usos da sonoridade e da musicalidade organizam sociedades. Nos espaços de taumaturgia as palavras rituais criam verdade através do animismo presente na crença

em seres espirituais, que determinam a vida humana. Em seu olhar retrospectivo, som e rito estão sempre muito próximos, como nas orações e nos salmos, nas maldições e nas benzeduras, nos exorcismos e nas bruxarias, *"La presencia de fuerzas espirituales conlleva una modificación del entorno comunicativo que ha de ser percibida de forma expresa por los participantes"* (2010, p.95). O estado de possessão implica alterações físicas e alterações de voz e de fala. Para além da palavra que traz em si o vínculo espiritual, os espaços musicais constituíram parte do processo de organização da matéria sonora em linguagem, mas não estiveram restritos à essa domesticação. Para constituir-se como ferramenta adequada, a linguagem escrita-fonética precisou de *"referencialidad verbal para pensar los diversos mundos sensibles, incluso el de las sensaciones más primarias"* (2010, p.115) e através de sua arbitrariedade e plasticidade fornecer sentidos aos diferentes contextos culturais.

Baca Martin sublinha que nesse caminho do figurativo ao fonético, o homem criou outros modos de domínio acústico que também comunicaram, talvez de modos menos arbitrários: *"una larga tradición de sonidos rítmicos, producidos por medios naturales, que habrían servido de acompañamiento en las actividades cotidianas"*. A significação em torno dessas musicalidades promoveu harmonização, coesão social, integração e estabilidade social, mas ao mesmo tempo choque *"en su manifestación libertaria, como herramienta subversiva y rupturista respecto a los sonidos prestigiados desde el orden establecido"* (2010, p.117). O autor propõe uma distinção entre a abstração primária da matéria sonora musical em contraposição a uma abstração secundária da linguagem. Para ele, a secundidade da linguagem necessária à sua condição representativa é diferença substancial em relação à "funcionalidade icônica da música" (MARTIN, 2010, p.119). Ele vai retomar uma noção de Murray Schafer para comentar o esforço de enquadrar a música ou aproximá-la de um campo de significados compartilhados através dos três sistemas de notação gráfica do som, são eles: *"la física acústica, y en la que se describen con precisión las propiedades mecánicas del sonido; en segundo lugar, la fonética, disciplina en la que se analiza el habla humana; por último, el sistema de notación musical, que permite la representación de ciertos sonidos de rasgos musicales"* (2010, p.119-120). Essas abordagens permitiram sistematizar dimensões analisáveis em relação ao universo musical, ancoradas nas formas modernas de observação, embora sejam transposições do universo sonoro para o visual.

3 Economia política da música

A música no contexto do cotidiano e da modernidade é atravessa pela economia política. Nesse sentido, Jacques Attali propõe a afirmação radical de que a organização social é um eco do desenvolvimento musical de seu espaço-tempo, "*La música es profecía. En sus estilos y su organización adelanta sobre el resto de la sociedad porque explora, en un código dado, todo el campo de lo posible, con más rapidez de lo que puede hacerlo la realidad material*" (1977, p.25), e segue:

El arte lleva la marca de su tiempo. ¿Pero es una imagen clara de él? ¿Una estrategia de conocimiento? ¿Un instrumento de lucha? en los códigos que estructuran los ruidos y sus mutaciones, se anuncian una práctica y una lectura teórica nueva: establecer relaciones entre la historia de los hombres, la dinámica de la economía e la historia de la ordenación de los ruidos en códigos; predecir la evolución de aquella mediante las formas de ésta; interpenetrar lo económico y lo estético; mostrar que la música es profética y que la organización social es su eco. (1977, p.13)

Segundo Attali, ao analisar a legislação em torno dos códigos musicais de dada sociedade, poderíamos desvendar como acontece a própria organização social desse tempo e prever o futuro. Como acontecem as legislações dos códigos sobre as musicalidades em termos históricos? O que a impossibilidade de sairmos e os limites impostos pela linguagem nos obrigam a fazer quando pretendemos abordar a música? Tais perguntas nos recolocam a questão: a música já esteve separada da linguagem? A resposta de Attali remete ao ruído⁴ (título do livro), uma espécie de sonoridade fora do controle formal de distintas sociedades, da organização feudal à democracia.

Toda música puede definirse como un ruido formalizado según un código (es decir, conforme a reglas de disposición y leyes de sujeción de un espacio limitado de sonoridades), que se supone conoce el oyente. Escuchar música es recibir un mensaje. Pero no por ello es asimilable a una lengua. Antes bien, en efecto, palabras de una lengua se refieren a un significado, la música, aun si tiene ésta una operacionalidad precisa, no posee nunca referencia estable a un código de tipo lingüístico. (1977, p.50)

Dentro de certa visão progressista do avanço dos códigos musicais, o ruído adquire um sentido parecido com do modelo matemático das teorias da comunicação, "*el ruido es en sí violencia: molesta. Hacer ruido es romper una transmisión, desconectar, matar*" (ATTALI, 1977, p.53). As disputas econômicas e políticas em torno do duplo música/ruído nos permitiriam perceber certa legislação sobre as sonoridades, que desvendaria não só as concepções do que é música no fluir histórico,

⁴ Michel Chion (1999) critica o ensaio da Attali e afirmar que o uso do termo ruído é pouco elaborada em relação às discussões da área das ciências da música, aparecendo simplesmente como "sonido no-armônico".

mas como a própria articulação da música em sua dimensão de "linguagem não linguística" produz sociedades (antecipando códigos). Reconstituir o valor de uso da música em termos históricos é a ambição do ensaio que acaba resvalando em alguns pontos, como na apropriação pouco problematizada do termo ruído e na confusão entre ruído na música e ruído social (como um sintoma de desalinhamento progressista e falta de utopia).

A observação de Attali parte dos códigos para o valor de uso através de uma divisão da música entre ferramentas (vozes, instrumentos), lugares de armazenamento e redes de difusão. Interessa aqui descrever as redes de difusão, que não ocorrem necessariamente num desencadeamento linear, mas são regimes sobrepostos que remetem a uma sequência temporal. São eles (1977, p.50-64):

a) *ritual sacrificial*: a música no contexto do *Carnaval y Cuaresma*, em sua existência anterior à dinâmica da mercadoria, quando tinha valor como simulacro do sacrifício e do homicídio, e aparece como um campo para domesticação, ritualização e utilização do ruído (apresentado como uma arma) nos rituais e na *exaltación de lo imaginário* (Ibid., p.49). Tal valor simbólico antecipa modos de organização social, uma vez que estabelece lógicas e posições. Apesar de um aparente essencialismo, não nega a presença da música no cotidiano e no trabalho, como forma de memória coletiva e menos idealizada, mas ressalta essa dimensão sacrificial como preponderante, em diferença aos modos da Idade Média, quando os juglares (músicos que viviam fora da sociedade, considerados vagabundos, pagãos) favoreciam uma espécie de trânsito livre entre cortes e populares, apropriando-se de modo mágico das sonoridades disponíveis, transformadas em repertórios para animar festas.

b) *representación*: essa rede aborda, sobretudo, a institucionalização da música no contexto do paradigma moderno. A antecipação promovida pelo controle do ruído da fase anterior determina modos de difusão específicos: as salas de concerto, os espetáculos, a noção de obra, instituindo o desenvolvimento da harmonia como metáfora da física e o valor de troca no nascente modelo capitalista burguês do século XVIII. A noção de obra implica a entrada do direito no universo da música e o choque entre valor de uso e valor de troca se resolverá gradualmente através da transformação dos modos de escuta moderna. É um período onde música e linguagem aproximam-se devido a necessidade de legislar sobre códigos, economicamente, pois surgem as obras musicais, os arranjadores, os espetáculos pagos, os profissionais; e esteticamente, pois a

instituição das Belas Artes opera a dessacralização da música na direção do mercado com o objetivo de fabricar diferença e escassez.

c) *repetición*: com o aparecimento da gravação musical há uma gradual ruptura no modelo representacional, uma vez que os códigos anteriores, seus valores e as dinâmicas de socialização alteram-se gradualmente, "*Cada espectador tiene [en ella] una relación solitaria con un objeto-música*" (ATTALI, 1977, p.64). Para além da dimensão tecnológica da gravação, não será apenas a representação total configurada pelo gravador que implodirá o representacional, mas a própria crise instalada pelo Modernismo. Será no epicentro e no auge do desenvolvimento harmônico de Bach, que Wagner, Stravinsky, depois Schoenberg, Varese, Stockhausen, Schaeffer, Russolo, entre outros, romperão com a conexão imediata entre música e linguagem. A repetição encarna aqui o sentido pleno do fetichismo da mercadoria, quando as indústrias culturais efetivam o modelo anterior a nível estrutural. O modo de produção capitalista da divisão do trabalho, da fabricação de escassez, da mais-valia e da acumulação incide sobre a rede de difusão musical de modo irrefreável, apesar das resistências.

d) *composición*: a meu ver, o tom profético do livro de Attali está no modo como prediz a sociedade atual. O autor é assertivo quando sugere uma espécie de utopia para o novo milênio (século XXI) através da exacerbação das redes de difusão repetitiva. Nessa rede de composição, há um movimento que parece restituir ao ruído um valor fecundo, após a decomposição da musicalidade no universo massacrante do mercado, das vanguardas modernistas, da fragmentação pós-moderna. Através da organização permitida pela representação e a acessibilidade a nível mundial do estágio repetitivo, existem agora "*las condiciones necesarias de la composición*". Esse emerge não da destruição das redes anteriores, mas de seu pleno desenvolvimento e remete a morte do especialista, o fim da divisão do trabalho na produção musical e anuncia

[...] la producción de músicas populares sobre instrumentos antiguos a menudo fabricados pelos propios músicos; una música hecha para un goce inmediato, para la comunicación cotidiana y no para el espectáculo encerrado. Transmitidas oralmente, en gran medida improvisadas, no necesitan de ningún estudio para tocarse. Son, pues, accesibles a todos, rompiendo la barrera del aprendizaje del código y del instrumento. (ATTALI, 1977, p.284)

Nesse novo campo combinatório, a música torna-se parte da aventura cotidiana, restitui o carnaval como festa subversiva. Não é uma nova música popular, mas uma nova prática da música entre o povo. Restitui os juglares ao reposicionar a vivência musical como local de memória coletiva, de criação cultural e circulação de informação.

Ao trabalhar os sons sem gramática, a modo de pura sintaxe, a composição muda regras de comunicação, potencializa relações sociais a partir do corpo e sua relação com a transcendência. Essa musicalidade restitui o tempo vivido dos homens (cíclico) ao contrário do tempo armazenado das mercadorias (linear). A composição é parte de uma realidade premonitória presente na música, *"es una perpetua puesta en cuestión de la estabilidad es decir de las diferencias. No inscribe en un mundo repetitivo sino en la fragilidad permanente del sentido, después de la desaparición del uso y del cambio"* (ATTALI, 1977, p.297).

Embora esse futuro utópico previsto por Attali em 1977 não tenha se realizado plenamente, vale a questão: qual valor de uso da música nas sociedades atuais? Como ela se distingue do cotidiano? Como podemos relacionar as transformações da escuta promovidas por esse movimento composicional das musicalidades contemporâneas para além do universo da composição, como sugere Attali, antecipando modos de organização social? O que essa *ur-música* revela acerca de um período transicional da história? Minha hipótese é que a rede de difusão composicional instalada ao longo do século XXI é a realização material de um regime de audibilidade desenvolvido ao longo do século XX, audível e analisável na forma de montagens sonoras. Não só por conta da intervenção tecnológica dos aparelhos de gravação, edição e reprodução musical, mas pela naturalização das formas estéticas no cotidiano, segundo Frith, *Es como se siempre hubiéramos escuchado la música como resultado de un montaje [...]*. (2014, p.426-427)

4 Escuta musical e regimes de audibilidade

As transformações nas redes de difusão estão vinculadas a diferentes modelos de produção social da escuta, perpetrada ao longo do que Sterne (2003) chama de *Era das Audibilidades*. A fraqueza conceitual da abordagem de Attali sobre o ruído não invalida seu estudo, mas deixa de lado a fenomenologia da escuta. Como a montagem se estabelece na economia política da música? A explicação não é apenas estrutural, mas mediada pelos usos das musicalidades. A tecnologia sempre implica a produção cultural e espiritual do ser humano (MARX, 1946 apud LEFEBVRE p.37).

Se a montagem sonora é prática comum hoje, ela guarda referência com as transformações científicas e artísticas do século XX, que permitiram a tal regime de audibilidade se estabelecer como cotidiano. Entre os anos de 1920 e 1930, emergiram as propostas de musicalização para além de timbres instrumentais clássicos (violão, baixo,

percussão, etc) e o ímpeto futurista de Russolo e seus ruidismos como louvação à tecnologia armamentista ilustra o imaginário crítico e dissociativo presente na época. Também a música concreta de Pierre Schaeffer e a música eletrônica de Henri Pousseur e Stockhausen aparecem como marcos históricos que disputam o pioneirismo na realização de música a partir de objetos não-musicais, como afirma Wisnik (1989, p.47)

O meio sonoro não é mais simplesmente acústico, mas eletroacústico. O desenvolvimento técnico do pós-guerra fez com que se desenvolvessem dois tipos de música que tomam como ponto de partida não a extração do som afinado, discriminado ritualmente do mundo dos ruídos, mas a produção de ruídos com base em máquinas sonoras.

Se o cinema produziu o inconsciente óptico através da montagem visual, na qual certa ordenação natural das imagens em movimento é substituída pelo procedimento cirúrgico do montador, que tem a habilidade de desaparecer em sua incisão precisa e narrativa (BENJAMIN, 2010), as máquinas eletroacústicas transformam em música o choque auditivo da modernidade. Não se trata apenas do registro limpo de uma voz ou o preenchimento aveludado de um violão e sua caixa de ressonância através do microfone certo. As possibilidades de reprodução implodem a noção de originalidade, não através da legislação, mas do acúmulo, da exuberância, sentida através da escuta. A gritaria caótica do saxofone de John Coltrane ou as citações como procedimento dos instrumentistas de jazz *"Improvisación y cita fueron los dos procedimientos en los que el jazz imprimió su originalidad"* (SARLO, 2011, p.68), bem como as microfônias de Jimi Hendrix ou os comentários ensurdecedores de King Stitt no comando das *pick-ups* do *Sound System* jamaicano, são amplificações de uma escuta que não é mais linear, mas profusa e realista, *"debido a que todas nuestras experiencias del tiempo son actualmente fragmentarias y multilineales, la música fragmentada es también una música realista"* (FRITH, 2014, p.423).

O realismo concreto da música cria códigos que extrapolam as tentativas linguísticas de controle. Pierre Schaeffer, através da escuta dirigida e do objeto sonoro, tentou sistematizar novos códigos de forma fenomenológica utilizando o ouvido como procedimento. Ele recortou materialmente sonoridades, organizou, catalogou e compôs música a partir dos códigos criados pelo seu ouvido (CHION, 1999).

Esse estudo inaugural de Schaeffer, fortaleceu o caminho da fenomenologia da escuta, nos levando a abordar a condição reflexiva das sonoridades. Não há uma escuta natural, ela sempre é subjetivada e produz os códigos que produzem os ritmos que

produzem meios (conforme Deleuze e Guattari). Para delimitar a música como objeto comunicacional, é importante assumir esse atravessamento do corpo pelo som e pela música e relativizar estudos mais estruturais com base nos gêneros e nas cenas musicais, por exemplo; principalmente quando os estudos têm interesse em características não estruturais ou disruptivas das musicalidades. Quando cercamos as brechas e como a música se renova transformando ritmos e gêneros, não me parece viável ler seus códigos com as regras anteriores (de gênero ou de práticas culturais das cenas). A música de instantes críticos, que produz novos ritmos e meios, que se diferencia do cotidiano e da modernidade, resiste a nomeclatura, a regra e a legislação através da plasticidade da escuta como montagem.

O estudo sobre a escuta pergunta: "o que você escuta quando escuta?" E a expectativa de reconstituir esse interior fenomenológico coloca em suspensão o percurso do código musical ao código linguístico. Embora remeta novamente a uma linguagem, seja na descrição de um ouvinte ou na explicação de um método composicional, a abertura temática aponta para descrição sobre regimes de audibilidade de certo período histórico. A autorreflexividade do próprio ouvido exibe um potencial metodológico para entender não só a recepção, mas a produção musical em sua relação com o cotidiano. A criação de uma obra implica escutas e não só por parte dos criadores musicais, mas das comunidades vinculadas aos contextos de consumo. Há obra sem escuta? Quais são as escutas necessárias para que ela exista? Antes da legislação sobre a escuta e seus limites, a escuta implica uma plasticidade. Ela é compartilhável enquanto uma construção cultural. Para Szendy (2003), é a própria flutuação dos modos de escutar em sua oscilação que permite delimitar o que é a escuta. Seu exemplo são os arranjadores musicais, escutadores que propuseram movimentos musicais a partir de perturbações (ou plasticidades) de suas escutas: Schoenberg ao reproduzir sua escuta de Bach na direção do que seria a escuta total, Wagner ao interpretar a surdez de Beethoven e recriar o que justamente seriam seus lapsos de escuta (estava ficando surdo) ou os limites instrumentais para a execução de sua ideia musical. Na música popular massiva, apenas em torno do *rock*, teríamos centenas de exemplos, como os modos mais instrospectivos que o *indie rock* propõe e sua aceitação da baixa definição e dos vocais sussurados como forma de escutar os "rocks" anteriores misturados a outros gêneros (rock com bossa-nova, hardcore com folclore platino, punk e jazz).

Talvez, o percurso da reprodução e da digitalização, que virtualiza ou aproxima o arranizador do ouvinte, viabilize o processo de escutar a escuta, a nossa e a do outro. Como acessar essa dimensão criativa? Metodologias materialmente produtivas, poéticas e artísticas podem indicar caminhos.

Considerações finais

As fraturas no regime de audibilidade da pós-modernidade integram a realização da barbárie pós-guerra, além do desenvolvimento societário com base na experiência de ruptura, como no caso da América Latina, descrito por Roig (1981 [2004], p.188) e da África de Toni Morrison, como determinação de uma originalidade negativa. Longe de atestar a samplerização do mundo como progresso tecnológico, está na negatividade dialética da barbárie a constituição da escuta contemporânea enquanto montagem.

Não creio que exista desenvolvimento linear da música orgânica com ritmos fluídos até a musicalidade do fragmento e montagem. É provável que diferentes regimes de audibilidade existam com múltiplas configurações ao longo da história. Chamo atenção aqui para uma mudança de turno na qual o eixo da observação não é mais o homem bombardeado por semiosferas de ruído e fragmentação em estado de choque, mas a constituição de um modo de viver o mundo que implica uma escuta pontuada, disruptiva, dissociativa, precária, dissecadora, autorreflexiva e poética, "*escuchar de un modo distinto viene a ser lo mismo que dominar; oír ya es una forma de hacer*", afirma Chion (1999, p.232) referindo-se à proposta de Luigi Russolo, que não trata de criação ou invenção do ruído na música contemporânea, mas anexação progressiva das sonoridades da própria modernidade, a partir da adoção de uma escuta plástica e não escalar. Uma mudança de perspectiva, formulada nos anos 1930, disseminada pela experiência cotidiana com as sonoridades que desde fora integram o discurso musical com novos sentidos (legislações musicais). Entender como a escuta "faz" e se torna operação expressiva é um problema comunicacional.

Referências

ATTALI, Jacques. **Ruidos**. Ensayo sobre la economía política de la música. Valencia: Ruedo Ibérico – Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

-
- CHION, Michel. El sonido. **Música, cine, literatura...** Paidós Comunicación, n. 107. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.
- FRITH, Simon. **Ritos de la interpretación.** Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- HESMONDHALGH, David. **Por qué es importante la música.** Buenos Aires: Paidós, 2015.
- JANOTTI JR., Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. In: **Revista Interin**, v. 4, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/115>>. Acesso em: 19 jul. 2013.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço.** Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno.** Série Temas. Volume 24. Sociologia e Política. São Paulo: Ática, 1991.
- MARTÍN, Jesús Baca. **Espacios sonoros.** La dimensión social de la comunicación acústica. Sevilla: Arcibel Editores, 2010.
- MARTINI, Felipe Gue. **Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas entre Porto Alegre e Montevideú.** 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Unisinos, São Leopoldo, 2018.
- OBICI, Giuliano. **Condição da escuta. Mídias e territórios sonoros.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- ROIG, Arturo Andrés. **Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano.** Edición de Mariza Muñoz y Pablo E. Boggia. México: Fondo de Cultura Económica, 1981/2004.
- SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Benjamin.** México: Siglo XXI, 2011.
- STEFANI, Gino. **Comprender la música.** 1. ed. Barcelona: Editorial Paidós, 1987.
- STERNE, Jonathan. **The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction.** Durhan & London: Duke University Press, 2003.
- SZENDY, Peter. **Escucha. Una história del oído melómano.** Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.