
TRANSFORMAÇÕES DA SENSIBILIDADE MUSICAL CONTEMPORÂNEA

José Jorge de Carvalho

Universidade de Brasília – Brasil

Resumo: Este ensaio visa propor uma reflexão sobre as mudanças na sensibilidade musical no mundo ocidental neste fim de século. As profundas transformações na tecnologia da produção musical ocorridas nas últimas décadas provocaram uma alteração dramática do lugar que a música ocupa na sociedade e também para o indivíduo. Interpreto o impacto dessas mudanças através de quatro elementos de análise profundamente interrelacionados: a tecnologia de gravação e reprodução, a execução musical, a recepção do produto musical e as subculturas musicais que condicionam as opções de uma vasta gama de consumidores de música, jovens e velhos. Na tentativa de construir uma sensibilidade musical deveras pluralista, procurei ilustrar esses argumentos com exemplos musicais retirados dos estilos mais diversos: eruditos, tradicionais, populares, massificados, folclóricos, ritualizados, etc. Dialogo também com teorias da música e da cultura contemporânea que cobrem um amplo eixo da Musicologia e da Etnomusicologia, de Béla Bartók, Adorno e Benjamin a John Blacking, Jacques Attali, Jean Baudrillard, Simon Frith, Lawrence Kramer, entre outros.

Palavras-chave: mediações na música, musicalidade, performance, sensibilidade musical.

Abstract: This essay develops a series of reflections about the changes in the musical sensibility in the Western world today. The profound changes in the technology of musical production which occurred in the last decades provoked a substantial shift in the place of music in society and for the individual. I try to interpret the impact of these changes on the basis of four elements of analysis deeply interrelated: technological innovations in recording and reproduction, musical performance, reception of the musical product, and musical subcultures which shape the choices of a vast sector of musical consumers, young and old. In an attempt to set the basis for a truly pluralist musical sensibility I seek to illustrate these new dilemmas with musical examples coming from the most varied and different styles: erudite, popular, traditional, folk,

mass-media-oriented, ritualized, etc. Dialogues are established with various theoreticians of music and of contemporary culture, from Adorno, Béla Bartók, Walter Benjamin, to John Blacking, Jacques Attali, Jean Baudrillard, Simon Frith, and Lawrence Kramer, among others.

Keywords: *mediations in music, musicality, musical sensibility, performance.*

Neste fim de século, a maior parte da produção intelectual recente sobre música ainda se concentra ou na análise e interpretação das estruturas musicais e suas relações com o contexto social em que circulam; ou na crítica (acadêmica, estética ou ideológica) das tendências da criação musical atual, seja popular ou erudita; ou ainda (e essa tendência é quase hegemônica no caso da música popular) nos processos de produção e difusão dos gêneros musicais e de seus ícones em escala global.¹ Ainda que muito importantes, esses estudos musicológicos, etnomusicológicos e sociológicos raramente tocam nos dilemas da sensibilidade musical face a tantas e tão freqüentes inovações tecnológicas que afetam diretamente o lugar da música para o indivíduo e para a sociedade neste fim de milênio.² E justamente na medida em que essas mudanças ocorrem a uma velocidade vertiginosa, parece-me de suma importância diagnosticar seu impacto, sobretudo naquelas pessoas cuja sensibilidade musical está sendo formada agora, ou seja, nos jovens. Isso implica não somente uma revisão de posições estéticas e analíticas, mas também um reconhecimento de que a hierarquia de valores e o quadro geral das hegemonias no mundo modificou-se dramaticamente nas décadas recentes, e o que ofereço são reflexões que possam contribuir para essa revisão. Para evitar um tom excessivamente especializado ou acadêmico, optei por dar exemplos comuns

¹ Esta é uma versão corrigida e muito ampliada de dois trabalhos publicados anteriormente na Espanha (Carvalho, 1995, 1996). Agradeço a Ricardo Rocha pela ajuda com a tradução e pelas sugestões. Sou também grato a Leticia Vianna e a Lula Galvão pelos valiosos esclarecimentos sobre os esquemas atuais de gravação profissional de música popular.

² Obviamente, não faltam exceções. Jacques Attali (1977), investiga o desenvolvimento de uma economia política da música no mundo moderno. David Schwarz (1997) discute a estética acústica das salas de concerto. Christopher Small (1998) procura deslindar a construção ritual do concerto musical clássico e o tipo de sensibilidade que constrói. E sobre a audição musical, ver os ensaios de John Shepherd (1991), Joachim-Ernst Berendt (1992), James Chopyak (1997), Jean During (1997) e Francisco Cruces (1998).

ao espaço musical ocidental, com uma ênfase especial nas tradições musicais brasileiras.

Escolhi quatro temas principais de reflexão, todos profundamente interligados, de tal modo que cada um deles pressupõe os demais e os antecipa conceitualmente: as inovações tecnológicas, a execução, a recepção e as subculturas. Assim é que o leitor poderá encontrar nas últimas páginas a continuação direta de algum argumento já delineado nas primeiras. Por essa razão, a apresentação seqüencial dos temas oculta sua influência recíproca, que deve então ser afirmada desde o início. Nesse sentido, há uma espécie de circularidade argumentativa que é constitutiva do presente texto.

Por último, uma advertência de ordem epistemológica. Apresento aqui uma etnografia da sensibilidade musical, menos nos moldes de uma descrição densa, como o quer Clifford Geertz (1989) e mais no formato de uma descrição leve, quer dizer, mais próxima do estilo em que escrevo, como etnomusicólogo e antropólogo, meus próprios diários de campo, entendidos como expressão de minhas reações, soltas e abertas, ao impacto que me causam as experiências musicais a que sou submetido. A idéia de uma descrição densa implica um certo fechamento ou uma delimitação do universo observado, enquanto que o espaço que comento transcende sociedades, grupos étnicos ou comunidades concretas e pode ser vagamente definido como a experiência musical dos grupos sociais urbanos dos países ocidentais plenamente integrados ao circuito de consumo musical do capitalismo tardio. Às vezes a mera descrição do ocorrido em uma determinada situação – como, por exemplo, uma execução musical, um concerto ou um show a que pude assistir – foi incluída por sua capacidade de suscitar novas idéias sobre a realidade musical contemporânea. Outras vezes, delinhei minha reação frente a um determinado fato musical sem descrevê-lo em detalhes, na expectativa de que abra novos caminhos de re-leitura e re-observação, quer dizer, a novas audições dessa realidade musical particular.

Permiti-me, neste texto, complementar descrições e interpretações canônicas das situações musicais selecionadas com relatos de experiências, avaliações estéticas pessoais, metáforas e alegorias que me pareceram capazes de iluminar o âmbito de sentido a que faço referência. Paralelo a esse esforço mais próximo da subjetividade, tentei também fazer aqui uma avaliação da literatura mais relevante, a meu juízo, sobre esse tema. Dado o caráter eminentemente programático e sintético do texto, alguns argumentos estão apenas

esboçados e caberá ao leitor completá-los a partir das referências bibliográficas indicadas. Declaro de antemão que me interessa antes de mais nada tentar construir uma sensibilidade musical de verdade pluralista, e é por isso que busco ler (ou ouvir) estilos musicais dos mais diversos – eruditos, tradicionais, populares, massificados, folclóricos, ritualizados, etc.

A tecnologia

Os meios de comunicação e difusão cultural provocam uma constante renovação na percepção do ouvinte de música, na medida em que estão sempre fazendo experiências com regras comunicativas e buscando avançar na tecnologia de confecção dos novos produtos musicais e nos mecanismos de interação desses produtos com seus consumidores. Isso propicia um clima de homogeneidade estética que pode ir muito além das diferenças formais ou estruturais entre os diversos estilos musicais que circulam no mercado. Há apenas uma geração, as diferenças de gosto eram marcadas principalmente por barreiras de classe ou de grupos de pertencimento e o idioma da distinção, tal como o pesquisou exaustivamente Pierre Bourdieu (1979), regia claramente a difusão cultural dos estilos musicais. Hoje em dia os meios massivos permitem um aumento considerável do consumo musical e a distinção de classe, ainda que não inteiramente eliminada, começa a dar lugar a um clima mais cosmopolita, estimulando o convívio de estilos musicais formalmente muito distintos entre si, mas comensuráveis enquanto partes de um mesmo universo midiático que homogeneiza o impacto sensorial da música.

Devido a um aumento gigantesco da oferta de gravações nas últimas duas décadas, numa mesma sala-de-estar de uma casa de classe média urbana de uma grande cidade brasileira podem haver gravações de ópera, sinfonias, música de câmara, jazz, blues, rock, lambada, carnaval, samba, pagode, axé music, salsa, bolero, flamenco, *world music*. Todos esses gêneros musicais tão diversos entre si convivem sem maiores atritos estéticos, pois correspondem a momentos distintos da vida desses consumidores de nossos tempos. Não resta dúvida de que esse maior acesso atual à música das culturas do mundo é algo extremamente positivo, porque inspira criadores e ouvintes sensíveis a explorar dimensões e linguagens sonoras há até pouco tempo praticamente desconhecidas.

Por outro lado, há um efeito perverso nesse modelo capitalista monopolizador de captação da variedade musical do mundo: as tecnologias de gravação e reprodução que possibilitam esses trânsitos entre os mais variados estilos agora comensuráveis baseiam-se num gosto padronizado, capaz de fazer a percussão de uma bateria de escola de samba soar cada vez mais próxima a como soam nas gravações os timbales de uma orquestra ou os tambores de um grupo de música religiosa coreana ou indonésia. Assim, não apenas a alteridade musical, do ponto de vista do espectro tímbrico, é controlada eletronicamente; mais que isso, as diferenças radicais de forma e estrutura são agora, caso necessário (e essa necessidade é exercida), suavizadas pelas intervenções homogeneizadoras dos procedimentos de gravação e reprodução.

No extremo oposto, as formas musicais pertencentes aos circuitos sociais e rituais ditos tradicionais continuam operando de um modo quase oposto a esse modo urbano dos meios tecnológicos: sua ênfase recai sobre o ato de manter, de conservar o mais intacto possível um determinado objeto sonoro com seu modo específico e único de impactar a mente e os sentidos. A literatura etnomusicológica está cheia desses exemplos: uma determinada situação social provê o marco sonoro no qual um estilo de música pode atuar sobre as pessoas e tornar-se uma experiência sensorial, estética, intelectual e transcendente singular. Por outro lado, o resultado acústico dessa interação social não é percebido como tal no momento de sua reprodução por meios mecânicos para difusão massiva. Aí surgem as crises nos códigos de sensibilidade inter-culturais: o ouvinte o apreende apenas como um produto acabado e não como um processo, social e cultural, que se desenvolve, na verdade, como um inter-texto, a realidade sonora funcionando apenas como uma abstração analítica a posteriori.

Parece claro, pelo exposto, que o resultado do encontro dos estilos musicais tradicionais com os objetos estéticos midiáticos é muitas vezes estéril, na exata medida em que educar-se para assimilar as inovações trazidas pelos meios massivos significa justamente despreparar-se para a compreensão dos estilos musicais ritualizados. Devido a uma série de fatores relacionados diretamente com a economia política da massificação da cultura musical no capitalismo tardio, o ouvinte urbano atual, pós-moderno ou não, aprende a receber como algo reconhecível, previsível e facilmente familiar, universos musicais que são concebidos por seus criadores e cultores tradicionais como singular, original. Simetricamente, o ouvinte típico de uma comunidade musical

tradicional tem sérias dificuldades em apreender o caráter fundamentalmente irônico, alegórico, ou simulacral, de boa parte da produção musical gerada pelos meios massivos contemporâneos. Dito de outro modo, em vez do ideal da exegese mútua, da fusão hermenêutica de horizontes musicais, o que nos cabe analisar agora com mais frequência são as situações de incompatibilidade comunicativa. Transportado ao plano ontológico, esse conflito de vivências irredutíveis dificulta a acumulação das múltiplas experiências humanas passíveis de expressão pela linguagem da música.

Para entender esse movimento de homogeneização das intensidades e timbres utilizo um termo extraído das gravações comerciais: a equalização. O equalizador é um aparelho que constrói um equilíbrio sonoro dos vários instrumentos de um conjunto e sua relação com as vozes. Compensa sons agudos com sons médios e graves e a dinâmica específica no interior de cada canal gravado e entre os vários canais, com a finalidade de que tudo se ouça com facilidade e que a massa sonora resultante seja agradável, segundo o gosto do produtor da gravação.

Geralmente os técnicos de gravação equalizam uma determinada massa sonora seguindo uma fórmula de equilíbrio que tem uma origem precisa. Trata-se de princípios estéticos extraídos do equilíbrio sonoro obtido em alguns conjuntos musicais de padrão clássico (como uma orquestra – a big band popular, um conjunto de câmara, um quarteto de cordas, uma orquestra) ou popular de salão (como os conjuntos e as bandas que acompanham gêneros populares, tais como o tango, o bolero, o chorinho, a *chanson* francesa). Nesses conjuntos, violinos, baixos, bandoneóns, pianos, se sobrepõem às guitarras acústicas, banjos, violas, tipples, bandolins, guitarrones, cavaquinhos, pandeiros, flautas e demais instrumentos de percussão. Na maioria dos casos, é o canal da voz a referência principal para os demais, pois, salvo raríssimas exceções (como em alguns estilos de rock), espera-se que o ouvinte possa escutar com clareza as palavras do texto. E tem-se de levar em conta também que a equalização dos conjuntos de música popular pressupõe um jogo de dinâmicas que quase nunca alcança os extremos de contraste entre pianíssimos e fortíssimos encontrados em certos repertórios de música erudita ou de várias músicas “étnicas”. O pacto comunicativo estabelecido com o ouvinte deixa implícito que todas as notas serão ouvidas sem maior dificuldade.

Salvando as diferenças, a equalização eletrônica padronizada pelas multinacionais do disco parece seguir uma epistemologia de apreensão do

universo (no caso, sonoro) tipicamente iluminista, que se generalizou a partir da era clássica e que somente foi posta em cheque na segunda metade do século dezanove: a apreensão central e clara de todos os elementos discretos que se apresentam no espaço e no tempo, dispostos numa diferenciação horizontal perfeitamente comensurável. Assim, o chamado “som de cliente”, caixas acústicas colocadas no estúdio para a apreciação dos produtores e demais intermediários na comercialização de uma gravação são uma espécie de equivalente, para o controle da reprodução de uma execução musical, do famoso Panopticum de Bentham tão discutido por Foucault. Os próprios músicos profissionais estão hoje inteiramente alienados do produto final, que só é conhecido, como idéia e como realização, pelos que encomendaram e financiaram a gravação.

A equalização de gravações, então, deixou de ser o aperfeiçoamento de um padrão estético específico para alguns gêneros musicais e transformou-se, em nossa época, em um princípio geral de equilíbrio sonoro. Uma vez que tenha aprendido a equalizar, um técnico de gravação tenderá a tratar praticamente da mesma maneira todas as massas sonoras captadas pelos gravadores do estúdio. A equalização sai então de sua esfera específica do gosto musical ocidental para tornar-se uma metáfora da homogeneização, da redução dos pontos de resistência estética dos milhares de estilos musicais do mundo a um princípio único. Enfim, uma espécie de colonização, por parte do estilo de equilíbrio entre os parâmetros musicais de alguns gêneros, sobre a imensa maioria de combinações possíveis de massas sonoras praticadas dentro e fora do âmbito ocidental. Darei alguns exemplos dessas formas “não-equalizáveis” na terceira parte, dedicada aos problemas da recepção.

Um fator importante a se levar em conta, se o que se deseja compreender é a sensibilidade musical contemporânea, é que os meios massivos concebem a tecnologia, da qual dependem inteiramente, segundo um modelo evolucionista, de um modo análogo a como a vanguarda musical concebe a si mesma como um passo adiante num processo estético evolutivo. Em ambos os casos, o idioma dominante é o da superação: para a vanguarda, um novo estilo “superar” o anterior enquanto “solução” estética; e para os meios massivos, um novo equipamento ou novo modo de usar um antigo “resolve” um problema técnico de maneira mais adequada que as soluções anteriores; quer dizer, para cada novo equipamento eletrônico de gravação e difusão musical em uso há pelo menos um outro que se torna obsoleto. Isso assinala a intenção modernista

subjacente a essas experimentações com a sensibilidade musical. Claro que há também tentativas de revisitação de soluções tecnológicas abandonadas pela indústria. No mundo funk, por exemplo, os amplificadores de válvula usados nos anos setenta e que estiveram em desuso por umas duas décadas, voltam agora como instrumentos de aura, capazes de reproduzir um som analógico considerado mais denso, rico, profundo e volumoso que o som dos aparelhos digitais, que são os únicos manufaturados atualmente. Um culto semelhante se desenvolveu também ao redor dos pick-ups para reprodução de discos de vinil, tidos como de melhor qualidade que as gravações feitas em CD com base na mesma crença da superioridade estética do analógico sobre o digital.

Entre tantos efeitos trazidos pela moderna reprodução, existem dois que me parecem particularmente significativos nos dias de hoje: a introdução de eco ou reverberação na reprodução da música pelos alto-falantes e a alta amplificação da intensidade da massa sonora. A reverberação foi uma descoberta tecnológica que possibilitou, inicialmente, um recurso expressivo especial em certos estilos musicais, algo da ordem do insólito, do enfático, da retórica da hiper-personalização; talvez equivalente, no século vinte, ao que foi a repetição obsessiva no repertório romântico do século dezanove, tal como argumenta Lawrence Kramer (1986). Foi logo banalizada como ingrediente das gravações populares e finalmente generalizada já como parte do formato normal de quase toda música comercial gravada massivamente, independentemente do gênero, da origem étnica ou das variáveis temporais e espaciais da música em questão.

De um ponto de vista dos padrões estéticos, há um estilo musical contemporâneo que explora sistematicamente o potencial expressivo do som amplificado: o *heavy metal*. O grupo *Man O'War*, por exemplo, conquistou o recorde mundial de decibéis, chegando ao nível 10 de amplificação de seus alto-falantes. Sua canção "All Men Play on Ten" celebra esse poder do ruído ensurdecedor: uma frase da canção afirma que "quem é homem tem de tocar no nível 10".³ Há aqui toda uma busca estética por ampliar cada vez mais a intensidade sem distorcer o som dos instrumentos e da voz, o que exige uma sofisticada tecnologia de amplificação e equalização. A valorização da agressividade está obviamente por trás desse código estético que inclui solos rápidos e estridentes de guitarra e gritos com voz rouca. O efeito físico dessa música de mais de cento e trinta decibéis sobre o corpo humano é devastador:

³ Sou grato a Lena Tosta pela informação sobre o *Man O'War*.

pele, respiração, ritmo cardíaco, oxigenação do cérebro, deslocamento do equilíbrio labiríntico, tudo se altera dramaticamente. Portanto, a condição peculiar *heavy metal* – e que paradoxalmente a torna similar aos estilos musicais tradicionais – é a de que seu efeito não pode ser conseguido na reprodução pelo rádio ou pela TV, mas somente no show com os grandes alto-falantes, ou seja, na performance. Sem dúvida alguma, cabe ao *heavy metal* a vanguarda de uma das principais dimensões da música no momento presente. Há aqui uma espécie de paradoxo: por um lado, não pode reproduzir-se, quer dizer, não pode dispensar a performance, o que é um anacronismo do ponto de vista do evolucionismo estético, hoje em dia hegemônico; e por outro, depende absolutamente dos meios técnicos para a amplificação, o que coloca o papel dos técnicos tão importante quanto o dos músicos.

E foi Eric Clapton, justamente um dos maiores representantes do rock, estilo musical criado com as possibilidades do som alto, quem reagiu contra esse exagero da parafernália de amplificação moderna. Seu disco *Unplugged* foi recebido no início da década como uma verdadeira revelação, sendo sua idéia logo copiada por Rod Stewart, Neil Young, Bob Dylan, Nirvana, Kiss, Metallica e, no Brasil, por Gilberto Gil, que inclusive defendeu o efeito mais mágico e transcendente do som acústico em comparação ao som distorcido pelos amplificadores. Evidentemente, trata-se de uma reação de dentro, pois aquilo a que se propõem esses músicos nada mais é que a dosagem da amplificação re-equalizada e não sua eliminação total – obviamente, o objetivo de Eric Clapton e de Gilberto Gil não é fazer serenata e não têm como renunciar à amplificação de suas vozes e instrumentos, mas o que querem é regressar a uma dimensão mais “natural”, direta, à escala humana, da amplificação, de modo a minimizar a dependência tecnológica. Enfim, a estética *unplugged* gera um paradoxo contrário ao do paradoxo do *heavy metal* acima mencionado: por um lado, é anacrônica em relação à técnica de amplificação dominante; por outro, se ajusta melhor precisamente à reprodução equalizada – com microfones mais suaves, em menor número, a equalização de tipo camerístico alcançaria a perfeição.

A idéia, comum à Antiguidade Clássica, à Idade Média e ao classicismo europeu e também ao pensamento oriental, do silêncio, da contemplação, da suavidade na música, tem sido questionada radicalmente pela prática, cada vez mais comum, da amplificação excessiva. George Steiner, fino teórico das vicissitudes da cultura clássica ocidental neste final de milênio, perguntou-se,

num tom bem mais pessimista, em seu livro *No castelo do Barba Azul* (Steiner, 1991), pelas conseqüências do som alto entre a juventude das universidades americanas. Fala da primeira geração de indivíduos que cresceram expostos constantemente ao ruído que ultrapassa o umbral da dor, experiência praticamente inexistente no mundo antes da descoberta da amplificação elétrica.⁴ Todas as imagens da música como ponte ao mundo numinoso, celestial, etc., caem por terra, quase literalmente, nas discotecas contemporâneas onde soam o *house*, o rock pesado, o *funk*, o *hip-hop*, as transcrições eletrônicas de peças clássicas, inauguradas uma geração atrás com o *Switched-on-Bach* de Walter Carlos, que visam igualmente “materializar” os compositores alemães venerados como sublimes.

Há, todavia, outros casos nos quais a amplificação exagerada pode muito bem funcionar como um sinal de efervescência comunitária, e contribuir com a construção mesma de um vínculo coletivo entre os membros de uma mesma vizinhança ou pequeno povoado rural. Nos bairros populares de Belém e Macapá, no Norte do Brasil, as pessoas organizam festas na rua com a finalidade principal de escutar o repertório de canções populares românticas chamadas “brega”. A comunidade aluga uma unidade móvel de reprodução, com grandes alto-falantes e com seu *disc-jockey*, que toca os discos à altura máxima alcançada pelas caixas acústicas. Apesar do alto ruído, neste caso não se dramatiza a violência do sexo ou da guerra, nem a agressividade interpessoal, como no *heavy metal*, mas o seu oposto: a convivência alegre dos vizinhos e a sedução amorosa.⁵

Outro exemplo ainda mais espetacular de altos decibéis é o que ocorre durante o carnaval em Salvador, Bahia. Durante o carnaval de 1995, a imprensa divulgou que os alto-falantes dos “trios elétricos” (unidades musicais móveis instaladas sobre grandes caminhões) chegaram a 130 decibéis, ao tocarem para uma multidão calculada em um milhão de foliões na Praça Castro Alves.⁶ Deixando de lado o caráter possivelmente mítico desse número (os

⁴ Eis o argumento de George Steiner (1991, p. 128): “Muitos contextos da cultura dos decibéis foram estudados. O que é mais importante, mas difícil de investigar, sem falar de quantificar, é a questão do desenvolvimento da faculdades mentais, da auto-consciência, quando estas se realizam em uma matriz de ruído perpétuo... Quais tecidos da sensibilidade estão sendo entorpecidos ou exacerbados?” Na contramão de Steiner, Trícia Rose (1994) faz uma defesa veemente do valor do som alto no rap dos negros norte-americanos, como uma arma estético-política.

⁵ Sobre o contexto social e acústico da música brega, ver Silva (1992).

⁶ Agradeço a Patrícia Sandler por essa informação sobre o carnaval de 1995.

mesmo 130 decibéis foram, como vimos, o limite alcançado pelos metaleiros), aqui a amplificação não fez nada mais que materializar a fantasia carnavalesca cultivada desde o final da Idade Média: sempre se espera que o carnaval seja uma festa colorida, caótica e sobretudo ruidosa. Se antes do desenvolvimento tecnológico desses equipamentos de amplificação o ruído carnavalesco era sobretudo retórico ou simbólico, agora na Bahia ele pode ser (também) literal. O que nos conduz ao segundo ponto: a execução musical.

A prática musical (performance)

O foco na performance surgiu, há duas décadas atrás, como uma revolução nos estudos etnomusicológicos, um grande achado teórico que abria as portas de todos os segredos da linguagem musical, opacos, até então, aos pesquisadores, devido à ênfase excessiva na análise formal das estruturas musicais a despeito do contexto de execução.⁷ Os complexos cenários sociais e culturais da execução musical dramatizariam a natureza das distintas experiências individuais e as formas de interação comentadas pela música; enfim, texto e contexto musicais se revelariam mutuamente ao teórico. Agora já podemos compreender que a teoria da performance na Etnomusicologia baseou-se, quase que exclusivamente, num pressuposto epistemológico de tipo realista, o qual, ainda que muito pertinente, é incompleto sobretudo porque deixou de fora as várias ordens de simulacro trazidas pelos apoios tecnológicos na criação, reprodução e difusão da música.⁸

Como ocorre em muitos casos, os teóricos utilizaram como modelo básico as culturas musicais que eles mesmos decidiram definir como clássicas ou eruditas (sobretudo ocidentais e asiáticas) ou as músicas de tradição oral – ocidentais, africanas, asiáticas, oceânicas, americanas – e as chamadas músicas “primitivas” (como a dos índios e das inúmeras etnias remotas com relação aos meios globais de comunicação dos vários continentes). A idéia era localizar a execução musical num momento preciso do tempo e do espaço, com um número definido de músicos e audiência em interação. A execução era vista

⁷ Ver, por exemplo, Béhague (1984) e Herndon e Brunyate (1975).

⁸ Para uma discussão detalhada dos pressupostos teóricos de uma Antropologia da Experiência ver, entre outros, por Victor Turner (1988), Paul Stoller (1989) e Michael Jackson (1996), baseados principalmente na filosofia da vida de Dilthey e na fenomenologia de Merleau-Ponty.

pela imensa maioria dos teóricos de cunho culturalista como uma instância do famoso fato social total maussiano. Uma perspectiva como essa, que parecia tão sólida ao instalar-se entre nós, não resistiu aos rigores das transformações a que aqui faço referência. Como tentarei mostrar, o fato social total da performance parece ter sido substituído pelo que poderíamos chamar de fato individual total, na medida em que a interação não é mais de tipo social, porém altamente mediada pela tecnologia, o que significa, em boa medida, uma individualização extrema da criação, produção e recepção da música. E o pressuposto epistemológico que havia dado sustentação a essa perspectiva teórica – qual seja, o realismo da criação e recepção comunitárias – parece agora insuficiente, como também carece de revisão o modelo sociológico de conceituação da prática musical.

Por um lado, conforme teorizou John Mowitt (1991), seguindo a linha de pensamento inaugurada por Walter Benjamin em seu clássico ensaio sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade mecânica (Benjamin, 1985), em muitos casos já não se grava nenhuma performance. A gravação é uma montagem industrial, uma atividade caótica (o termo foi utilizado pelo próprio Benjamin) como o é a edição de uma película cinematográfica. Fragmentos de vários *takes*, gravados em vários canais independentes, são unidos entre si e depois superpostos, formando uma colagem tridimensional, e ninguém possui completa autonomia sobre o processo como um todo; são vários tipos de técnicos e de artesãos, articulados enquanto especialistas para decidir como será o produto definitivo e o músico é apenas um deles (e nem sempre o que toma as decisões mais importantes). Podemos agora falar então da gravação como reprodução de uma execução que nunca existiu. Um músico que encarnou inteiramente essa realidade da gravação de fragmentos foi o pianista canadense Glenn Gould, que de fato buscou, ao longo de toda a sua vida profissional, não a execução pública perfeita, mas a gravação, ou o disco perfeito.

Esse deslocamento da realidade da execução para a da gravação que já é notável no caso de solistas, torna-se ainda mais complexo no caso de grupos musicais, pois já não há mais contato corporal entre os músicos que aparecem tocando juntos no mesmo disco. Em seu esquema mais elementar, uma gravação de música popular é agora organizada do seguinte modo: grava-se primeiro (e junto, em geral) o violão (ou guitarra) e a voz principal. A partir daí, cada um dos instrumentistas entra no estúdio e grava sua faixa separadamente, tendo como base a faixa da voz e do canto. No final, tanto o violonista como o

cantor podem gravar de novo, de um modo mais integrado com o acompanhamento, suas faixas respectivas. O interessante é rebater essa realidade com as imagens de integração que a atividade musical sempre carregou para o interior da vida social. E essa realidade industrial de sua manufatura pode ser negada icônicamente nas próprias canções que se difundiram internacionalmente através de gravações não simultâneas. Por exemplo, a canção *Ebony and Ivory*, de Paul McCartney, foi cantada por ele e Steve Wonder sem que eles jamais sem encontrassem: Paul gravou sua parte e enviou-a a Steve do outro lado do Atlântico, que gravou seu dueto e a partir daí o encaixe definitivo das duas partes foi feito em estúdio sem a presença sequer alternada dos dois cantores. A ironia consiste em que o texto da canção fala da integração do branco e do negro, “lado a lado” – Steve Wonder seria o ébano, a tecla preta do piano e Paul McCartney seria o marfim, a tecla branca. Isso não ocorreu, de fato, pelo menos no plano das relações eu-tu do espaço dialógico existencial formulado por Martin Buber como o espaço do irredutivelmente humano. Enfim, as inúmeras mediações técnicas, eletrônicas, industriais, os complexíssimos filtros virtuais, as enormes distâncias geográficas, a eliminação da temporalidade humana, tudo isso foi compensado, ou substituído, pela voz de Steve Wonder, que foi chamado justamente para imprimir um tom icônico existencial (por ser negro) à letra da canção. Na verdade, se continuamos com o ideal tradicional de performance, ele realiza o que talvez tenha sido a primeira iconicidade musical virtual. Mas é o timbre de sua voz que garante a integração desejada. Esse reduto sonoro, que não é passível de reprodução mecânica (quando quase todo o resto parece ser pura manipulação tecnológica) funciona de um modo análogo ao que Jacques Derrida teoriza como a assinatura, aquele traço em que se deposita uma idéia de continuidade e coerência (sempre fictícia) do ser, “a forma transcendental da permanência” (Derrida, 1978).

Por outro lado, há também o fenômeno oposto, de performances de música que não são “musicais” no sentido pleno do termo. São as execuções despersonalizadas, frias, que abundam hoje em dia. No Brasil é freqüente, nos restaurantes e casas noturnas, o esquema insólito, impensável há menos de trinta anos atrás, de uma pessoa, acompanhada de um teclado, cantar o repertório popular eliminando quase todas as sutilezas da composição. Desaparecem o equilíbrio sutil da intensidade e do ritmo, o idioma para-lingüístico e altamente musical dos melismas, as inflexões de voz, as respirações poéticas, os deslocamentos de energia, os silêncios significativos. Ficam apenas a seqüência

de acordes, o puro e simples produzido eletronicamente e o esquema apático da melodia com as palavras do texto, tudo isso carregado de eco e reverberação: o efeito técnico substitui a dinâmica propriamente musical. Dito de outro modo, há aqui uma execução sem interpretação, sem presença, sem aura. A “música” é reproduzida ao vivo, mas já não é necessariamente vivida por quem a reproduz, e muito menos por aqueles que a escutam. Uma novidade pouco teorizada incorporou-se a esse novo processo de representação musical.

Desde o Renascimento a representação musical se baseava numa translação sistemática da notação, feita pelo compositor, para a execução, a cargo dos músicos. O que agora assistimos é a um deslocamento sistemático desse modelo de representação, baseado na execução, para um outro, baseado na reprodução. Obviamente, essa mudança de lugar de realização da idéia musical exige uma teorização muito mais intensa do que a que aqui posso oferecer.

Uma explicação para essa execução sem aura é que a música não é o motivo primário para a interação social que a norteia. Tal como me disse um violonista que toca nas casas noturnas do Rio de Janeiro, três são as motivações principais para que alguém vá assistir a um show musical num desses lugares: comer carne, tomar cerveja, e talvez realizar uma aventura amorosa. Ou seja, a música passa a funcionar predominantemente como meio e não mais como fim para um prazer que parece depender muito pouco da qualidade da execução musical oferecida pelo ambiente. Isso ocorre não somente nessa, mas em muitas outras situações sociais e tem a ver talvez com o fato de que há uma sobre-exposição à música hoje em dia.

O mais significativo (e problemático, teoricamente, para os que crêem no poder transformador da música) dessa execução sem aura é justamente sua possibilidade mesma de existência: como podem as pessoas admitir essa despersonalização, essa mecanização da música em primeiro lugar. Um grupo de apreciadores de música clássica sai de um fino recital de piano, com toda a exigência interpretativa e receptiva de peças de Schumann, Beethoven ou Ravel, e vai a algum bar ou restaurante para continuar a noite de prazer. Ali não se incomoda de escutar, estranhamente, que um profissional toque num teclado eletrônico, de um modo inteiramente mecânico, sem nenhuma inflexão ou *pathos*, num tempo soporífero, digamos, “La Cucaracha”!⁹

⁹ Agradeço ao violonista clássico Miguel Ángel Girollet o exemplo cômico e preciso dessa situação imaginária, mas absolutamente possível.

Jacques Attali (1985) analisa em detalhe a funcionalidade da indústria Muzak (que se tornou epíteto para toda música dita de ambiente) e o que ele considera como “castração”, por parte desse gênero, das obras musicais. Sem dúvida, insisto em que a saturação do espaço social com música transcende em muito os interesses psico-laborais da Muzak e seus equivalentes. Neste sentido, minhas observações vão na mesma direção que as de George Steiner no seu ensaio acima citado, de que assistimos agora a uma “desvalorização” (ou “dessacralização” – ele utiliza ambos os termos) da música; divergimos somente no fato dele referir-se quase exclusivamente à música clássica ocidental, enquanto minha percepção é que se trata de uma questão muito mais geral.

Penso que é possível vincular essa esterilidade interpretativa (e que é também receptiva, evidentemente) com a climatização musical crescente dos aeroportos, supermercados, shopping-centers, escritórios, clínicas e até igrejas.¹⁰ O sub-texto dessa proposta de música ambiente pareceria ser o de que é possível induzir e inibir comportamentos através de música independente da fantasia comunicativa dos ouvintes; ou melhor, prescindindo inteiramente do acordo fenomenológico teorizado por Alfred Schultz (1964) como a construção mútua de uma província finita de significados. Contudo, em muitos casos, a música ambiente desperta emoções negativas, pois nada pode exercer maior violência estética à sensibilidade de algumas pessoas que ouvir gravações de suas obras preferidas em ambientes e horários descontextualizados, tocadas de um modo anódino, a ponto delas se verem obrigadas a ouvir e ao mesmo tempo serem forçadas a renunciar a escutar.¹¹ Esse é o resultado do exercício quase diário de esquizofrenia auditiva que chamo, tomando de empréstimo o termo da prática fotográfica, de sobre-exposição à música. Na música sobre-exposta, o ouvido se comporta como o olho frente a uma foto sobre-exposta: nada distingue, ou seja, nada ouve. Trata-se de um fenômeno totalmente novo e ainda muito pouco compreendido, ou sequer investigado em profundidade. É, ademais, tão dominante que já se faz necessário um enorme esforço de abstração para imaginar-se a situação anterior, de menos de um século atrás,

¹⁰ Para minha surpresa e espanto, até na catedral de Toledo, paradigma da sensibilidade estética católica medieval presa à materialidade e à aura dos significantes artísticos, pude ouvir música ambiente, ampliada por pequenas caixas de som de modelo barato distribuídas ao longo de todo o átrio central, sem qualquer sentido religioso ou ritual!

¹¹ Sobre essa reação negativa à música ambiente, ver Martí (1997) e Sterne (1997).

quando não existiam a gravação, a difusão pelo rádio ou a música reproduzida em ambientes.¹²

Uma outra invenção tecnológica que afeta a sensibilidade musical contemporânea e que é certamente utilizada como um parapeito contra essa esquizofrenia (ainda que provoque outra, de tipo ecológico-espacial), é o *walkman*, em muitos sentidos o inverso da amplificação exagerada: aqui se cai na mais alta privatização da experiência musical jamais alcançada.¹³ Ouvir não é mais ouvir com os outros, ou até ouvir para os outros, como o sonharam sempre os pensadores humanistas que refletiram sobre a música, mas ouvir para si e para ninguém mais. Evidentemente, o *walkman* propicia uma experiência auditiva muito intensa, ainda que o ouvido, para ouvir a música através de sua ajuda, necessite fechar-se para o ambiente, o que é uma atividade exatamente oposta a como se constrói anatomicamente o órgão da audição convencional, que não se fecha como o olho.

John Blacking sempre reclamava da baixa musicalidade dos britânicos e a contrastava com a experiência dos Venda do Transvaal, sociedade em que supostamente todas as pessoas são musicais. Seu conceito de musicalidade, ainda que aplicado diferentemente nas duas sociedades, é o mesmo no fundo: trata-se de um talento humano específico.¹⁴ No caso dos Venda, esse dom é exigido de todos; no caso inglês, aceita-se que somente uns poucos devam desenvolvê-lo. Sem dúvida, deparamo-nos agora com o caso ainda mais radical, já não apenas de ouvintes pouco musicais, mas de músicos praticamente sem talento musical, segundo os padrões de musicalidade de sua própria sociedade. Dito de outra maneira, a sobre-exposição à música provocada pelos modernos meios tecnológicos relegou-a às vezes a um papel inteiramente residual enquanto veículo de expressão estética e simbólica.

Um campo privilegiado para observar essa desmusicalização da música no Brasil é o universo de gravações postas em circulação pela indústria cultural para consumo das crianças. Mesmo tomando em conta a impossibilidade de se falar desapassionadamente de um personagem como Xuxa, sua influência

¹² Quando Nietzsche escreve em uma página de seu polêmico diário chamado *Minha Irmã e Eu*, “me agradaria ouvir música esta noite”, ele se refere à única música possível, a música tocada ao vivo. O que quero dizer é que há pouco tempo atrás, até as pessoas que viviam em urbes experimentavam a hoje insólita situação de privação musical.

¹³ Ver o ensaio de Ray Chow (1993) sobre a utilização do *walkman* na China. Ela ressalta a função liberadora desse aparelho contra a opressão política e a censura oficial na China.

¹⁴ Ver Blacking (1976, 1995).

na formação da sensibilidade estética da juventude através dos meios de comunicação deve ser discutida, devido à escala gigantesca do fenômeno cultural coletivo que ela encarna. Canta extremamente mal, mas grava e vende milhões de discos e seu estilo é padrão obrigatório do cânon atual da música infantil brasileira; dança muito mal todos os estilos coreográficos que exercita, porém moldou a gestualidade e a estética corporal de uma geração inteira através de seus shows e seus programas de TV; sua oratória é primária, mas é definida profissionalmente como uma “apresentadora”, com tal poder de difusão que já provocou o surgimento de verdadeiras réplicas suas (clones de apresentadoras, de estética padronizada e baixíssima musicalidade).¹⁵ A arte musical, entendida como essa energia avassaladora, de entrega quase total, que surpreendemos nos músicos das mais variadas sociedades do mundo, sagrados ou profanos, clássicos ou populares, individuais ou coletivos, de escassos ou de ricos recursos, independente de sua posição e inserção na esfera social, está fora da pauta de atividade desses personagens. Parece-me claro que até os anos sessenta, quando o rádio ainda ocupava o lugar dominante na formação da sensibilidade musical das massas, essas falsas cantoras teriam pouquíssimas chances de sucesso, visto que nas rádios não se fazia dublagem e o cantor de fato cantava nos programas de auditório e era julgado fundamentalmente pelos seus talentos vocais e sua musicalidade. Sei que toco aqui um campo minado ideologicamente, para o qual convergem, em tom quase sempre beligerante, quando não intolerante, abordagens apocalípticas e integradas face a estética e a ética de massa, com todos os matizes intermediários possíveis e cada um com sua parcela relativa de razão, sem que isso elimine o confronto aberto; e todos, de um modo ou outro, engajados simultaneamente numa cruzada ética e política cuja arma é o juízo estético.¹⁶ Sintetizo brevemente minha posição da seguinte forma: nos contextos sociais em que a juventude participa cotidianamente de circuitos de tradições musicais e performáticas próprios, ela pode sem dificuldade absorver esse padrão musical midiático empobrecido e re-significá-lo e submetê-lo a re-apropriações e re-leituras idiossincráticas, rebatidas nos horizontes das tradições coletivas em que já foram iniciadas. Por outro lado, essa desmusicalização pode ser devastadora para a sensibilidade

¹⁵ Ver o estudo de Amélia Simpson (1993) sobre Xuxa.

¹⁶ A literatura sobre essa discussão é vastíssima. Sugiuro, entre tantos outros, um contraste entre as posturas de Lawrence Kramer (1995), Simon Frith (1996) e Lawrence Grossberg (1997).

estética em formação quando essa cultura de massa descomprometida com o esforço pela superação do horizonte do banal na linguagem artística passa a ser a única referência para uma juventude urbana criada com baixíssima exposição à diversidade musical, à música ao vivo, às tradições regionais ou à educação musical formal.

Há ainda outra influência tecnológica recente na sensibilidade do consumidor de música, aparentemente utilizada com grande criatividade no seu país de origem: o karaokê. Esse aparelho devolve ao ouvinte massificado seu contato direto, se não com a criação, pelo menos com a re-criação, ou re-produção, da música popular. Está implícita na existência do karaokê uma comutabilidade entre o músico que gravou o disco, reconhecido socialmente como cantor e a pessoa comum que por algumas horas realiza a sua fantasia de ser também um cantor, ou cantora. Desenvolvimento criativo das técnicas da dublagem, o karaokê foi inventado justamente para liberar a fantasia do homem comum de ter que tornar-se sempre dublê de um cantor em particular (que é o que define simbolicamente a atividade de dublê) e poder personificar a si mesmo como cantor. Em princípio, o karaokê interpreta, não imita. Podemos pensar então que Xuxa e seus equivalentes, ao gravar um disco ou apresentar-se em um show, não canta realmente um repertório, como sempre o fizeram os cantores que galgaram essa identidade social e coletiva exclusivamente através dos parâmetros da musicalidade, mas, ironicamente, faz karaokê de si mesma enquanto um personagem midiático. A esquizofrenia auditiva a que me referi antes parece resolver-se, nessa nova sensibilidade massificada, na medida em que nem exige qualquer definição precisa de arte musical e nem uma conexão real (isto é, existencial) entre a música e os músicos.

Uma parcela do repertório da chamada música New Age também tem contribuído para esse trabalho de demolição da musicalidade através da simplificação estilística: sob o rótulo de música de meditação, por exemplo, ouve-se uma harpa que executa melodias elementares, sem utilizar quaisquer dos inúmeros recursos interpretativos próprios do instrumento. O fim, para os objetivos de quem conhece o repertório ocidental da harpa – seja da harpa folclórica, seja da harpa sinfônica – dessa música é mais que elementar, é praticamente inexistente. É inclusive provável que essas sequências longas e lentas de notas, com periodização estável, regular e previsível, não seja aceita nem como exercícios pelos harpistas profissionais, pois não cobrem o espectro de controle motor, rítmico e expressivo que devem absorver em seu corpo

para executar as peças que incluem a harpa. Idêntico desmonte ocorre com repertórios New Age de flauta, violão, cítara e muitos outros instrumentos. Tudo se passa como se a dificuldade técnica dos instrumentos e das estruturas musicais fossem barreiras para a meditação, cujo clima musical é alcançado quando se renuncia ao potencial expressivo específico do instrumento ou da forma e se trabalha com a dimensão mais elementar dessas possibilidades. Diferente do caso da Xuxa, aqui a pobreza estética é uma opção, nada indicando sobre a musicalidade maior ou menor, do ponto de vista “profano”, dos músicos que gravam repertórios New Age. Mais uma vez, insisto em que meu objetivo não é condenar a música New Age, mas provocar uma discussão sobre as mudanças de sensibilidade musical que ela reflete e ajuda a produzir.

Também as gravações anódinas, medíocres, feitas sem nenhum projeto interpretativo próprio, dos repertórios renascentista, barroco, clássico e romântico mais comuns da música erudita, fazem parte desse mesmo universo de verossimilhança no qual uma harpa se despersonaliza enquanto harpa, um concerto grosso se despersonaliza enquanto concerto grosso, uma sonata para piano se despersonaliza diante da pasteurização da execução do pianista. Trata-se de gravações destinadas a um público ignorante dos princípios mais sutis e complexos da chamada música clássica – e seu papel é reforçar sua ignorância desses princípios, em vez de ampliá-los. Funcionando basicamente como um emblema de distinção, podem barrar a educação estética para as gramáticas exigentes e variadas dos grandes intérpretes.

No polo oposto dessa homogeneização do clássico está o refinamento das novas gravações de música antiga, medieval, renascentista e barroca, nas quais busca-se justamente aproveitar as possibilidades das novas tecnologias para conseguir-se reconstruções de climas acústicos sensíveis às diferenças de estilo, época, instrumentos, etc. Nesse sentido, pode-se dizer que a tecnologia ajuda a ampliar e aprofundar a sensibilidade musical em relação a épocas passadas da tradição musical ocidental ao produzir climas sonoros sensíveis aos equilíbrios instrumentais e vocais específicos de compositores de períodos diversos como Hildegard von Bingen, Guillaume de Machaut, Josquin des Prez, Carlo Gesualdo, etc.

Poder-se-ia dizer o mesmo das várias formas de experimentação na música contemporânea, de Varèse aos dias de hoje – a música concreta, a música eletrônica, o minimalismo, a música aleatória, etc. – que buscam justamente reinventar climas acústicos e estruturas perceptivas originais e idiossincráticas,

na tentativa de devolver ao homem urbano da era pós-industrial uma sensibilidade musical renovada e sem o apoio necessário do modelo tradicional ritualizado.

Uma transformação significativa da sensibilidade musical e que é uma consequência direta das novas tecnologias é a descoberta da isocronia. Os teclados podem agora repetir os sons com exatamente a mesma duração. Isso jamais fora alcançado pelos músicos e suas consequências só podem ser previstas no presente momento. Os gêneros de música para dança deverão absorver as influências do metro isonômico. Pois a respiração rítmica, os ciclos de diástoles e sístoles inerentes ao esforço muscular humano ao executar ritmos, e que são justamente os que tendem a transmitir maior intensidade às danças, começam a desaparecer de forma inexorável e progressiva. Essas variações expressivas do tempo musical poderão permanecer somente enquanto estrutura imaginária, enquanto necessidade simbólica de fazer do ritmo uma linguagem viva (e portanto desigual, descontínua, pulsante), mas já não como uma verdade do corpo, nem de quem toca a música nem de quem a dança. Não quero dizer que a experiência de simbolizar o fluxo na regularidade inexorável da isocronia eletrônica seja menos real que a resposta somática às flutuações (perfeitamente mensuráveis) dos ritmos executados humanamente. Chamo apenas a atenção para o fato de que se trata agora de uma experiência do ritmo totalmente nova.

Quem sabe, uma resposta musical inovadora à isocronia é articulada na música tecno, em que o DJ justamente intervém desconstrutivamente sobre o ritmo isócrono quebrando-o, fraccionando-o, dividindo-o em pedaços mínimos de modo a improvisar *beats* e pés métricos sempre irregulares, surpreendentes e em constante mutação. Também os DJs de hip-hop intervêm sobre bases que partiram da isocronia para a geração de estruturas estáveis, ainda que idiossincráticas. Desse modo, esses artistas do tecno e do rap fazem flutuar o que foi concebido para não flutuar e esse jogo de negação da negação alcança níveis de grande criatividade e virtuosismo, responsável inclusive pela ascensão da figura do DJ como estrela do sistema.¹⁷

Outra transformação tecnológica radical é a descoberta da afinação absoluta. Aqui, a humanidade resolveu finalmente um problema teórico que mobilizou grandes pensadores e artistas durante os últimos três mil anos, desde os

¹⁷ Sobre o DJ tecno, ver o artigo de Susana Loza (1996); sobre o DJ rap, ver o livro de Tricia Rose (1994).

antecessores da descoberta da coma pitagórica, passando por todos os grandes teóricos das escalas musicais, tais como Platão, Boécio, Zarlino, Guido d'Arezzo, Rameau, von Helmholtz, Pierre Schaeffer. A afinação perfeita dos teclados eletrônicos, comercializados há pouco mais de duas décadas, entra em rota de colisão estética com as correções manuais de intervalos feitas por um violinista. Isso quer dizer que uma geração que se acostume a escutar primeiro a afinação absoluta pode desaprender ou mesmo não compreender o significado expressivo dessas correções para baixo ou para cima de um instrumento mecânico. Mais ainda, já se pergunta como se vai “equalizar” uma gravação que inclua esses dois tipos de instrumentos. Essa incomensurabilidade estética porá ou não limites a certos tipos de combinações de instrumentos?¹⁸ Coloco aqui uma interrogação, porque não se pode fechar à diversidade de soluções culturais encontradas mundo afora. Nos países árabes, por exemplo, músicos e ouvintes são capazes de realizar a façanha de conviverem diariamente, sem dificuldade, com músicas tocadas no rádio baseadas na escala dodecafônica ocidental e outras nos modos tradicionais (maqams), construídos com uma escala de dezessete tons cujos intervalos não guardam nenhuma correspondência com nossos tons e semitons.

Ainda sobre o tema da performance musical, há um outro universo de questões não tocado pelas interpretações baseadas numa epistemologia realista. Refiro-me aos grandes espetáculos contemporâneos (*tours*, concertos), geralmente de caráter multimídia. Aqui, o princípio estético predominante é o da fantasmagoria. Apesar de serem realizados em palcos gigantescos, o que o público escuta é mais uma reprodução mecânica e eletrônica de uma música conhecida apenas através de uma gravação (a qual, como já vimos, foi resultado de um esforço intenso, fragmentado e descontínuo de músicos e de técnicos em edição) e menos a realização plena de uma arte musical (no sentido de uma execução artesanal). São pacotes tecnológicos, planejados cuidadosamente a priori, onde não há lugar para o espontâneo nem para o erro, tema favorito dos especialistas em jazz e música africana, por exemplo.¹⁹

Esses grandes shows são concebidos por designers de espetáculo e nem o público nem os próprios músicos parecem exercer grande influência em seu

¹⁸ Sou grato a José Luís Castiñeira por sugerir a discussão dos fenômenos de isocronia e afinação absoluta.

¹⁹ Ver, a esse respeito, as numerosas reflexões sobre a natureza da mudança musical e os vários significados atribuídos à música em diferentes ocasiões, feitas por John Blacking (1995).

destino expressivo, o qual é pautado por acordos minuciosos e milionários de publicidade, cronogramas profissionais e critérios de difusão massiva em circuitos midiáticos internacionais. Por exemplo, sobre o show de Michael Jackson em São Paulo, em 1993, o comentário que escutei de pessoas que o assistiram foi o de que havia durado somente uma hora e quarenta minutos, enquanto que em Buenos Aires o mesmo espetáculo havia durado duas horas e vinte minutos. Da música não havia muito o que dizer, porque deveria soar sempre exatamente igual ao disco, fosse no Brasil, na Argentina ou em qualquer outra cidade. Obviamente, não discuto a beleza maior ou menor do repertório de Michael Jackson, mas a gramática da sua obra enquanto execução musical.

Pensemos, por contraste, na *Gesamtkunstwerk* de Wagner, certamente antecessora desses shows de multimídia.²⁰ A diferença está em que Wagner conseguiu transferir a fantasmagoria para o interior do objeto musical, como nos mostra Adorno (1991), em seus ensaios sobre Tannhauser e sobre Tristão e Isolda. A expectativa musicalmente construída de uma modulação que de fato não chega a ocorrer prende a atenção do ouvinte esteticamente preparado e esse artifício devolve à música seu lugar de destaque no interior de uma estrutura expressiva carregada de signos lingüísticos, mitológicos, visuais e coreográficos, todos em constante movimento e transformação. Ou seja, em Wagner a música, além de fantasmagórica em si mesma, é também icônica das outras fantasmagorias (sobretudo visuais) que passam a girar em torno do seu eixo.

Claro que a fantasmagoria, entendida como um recurso retórico de resistência da linguagem musical para manter seu lugar central frente a essa imponente parafernália tecnológica, está também muito bem expressa na música popular comercial. Por exemplo, no final da canção *The Boxer*, de Paul Simon, uma orquestra se apresenta, junto às vozes de Simon e Garfunkel e ameaça destruir as duas vozes que cantam, em registro agudo, um grito adolescente em dueto. Do ponto de vista de quem fez o arranjo dessa canção, a aparição da orquestra talvez queira significar as forças negativas e destrutivas presentes na grande cidade, enquanto as vozes em dueto representam o lamento e o desejo de liberdade e preservação da inocência do personagem central da canção.

²⁰ Hans Ulrich Gumbrecht (1998) classifica esses shows como “modo não ativo de comportamento de lazer” e sustenta que essa multimídia wagneriana tem entre seus predecessores os espetáculos públicos do século dezoito francês.

Todavia, posso escutar esse mesmo arranjo como a expressão alegórica de outros conflitos da sensibilidade musical contemporânea. Essa orquestra exhibe plenamente sua agressividade patriarcal, opressora, racionalizante, herdeira do arrebatamento das sinfonias decimonônicas; mais ainda, pode-se imaginar por trás dela a figura autoritária e intolerante do compositor e diretor de orquestra típico; digamos, alguém com o caráter inflexível de um Mahler ou um Bártok. A orquestra domina por um tempo o quadro sonoro e de súbito pára, dissolvendo-se o engano: o violão acústico retorna e fecha a obra, reafirmando alegoricamente tratar-se de uma canção popular, efetiva ainda quando executada simplesmente por uma guitarra e duas vozes.

Ilustro o que venho chamando de fantasmagoria com o megashow *Voodoo Lounge* dos Rolling Stones, ao qual assisti no *Astrodome* de Houston em novembro de 1994. Trata-se de um espetáculo projetado para saturar inteiramente os sentidos do espectador. Como já é comum nesse tipo de show, as dimensões do cenário são tão monumentais e permitem deslocamentos tão amplos dos *performers* que faz-se necessário colocar enormes telões para que o público possa acompanhá-los visualmente. Assim, tornou-se possível que os Stones de carne e osso fossem vistos simultaneamente às suas imagens projetadas. Ainda que participando de um show ao vivo, eu me encontrava igualmente frente a uma gravação de um programa de televisão.

Uma serpente gigantesca soltou fogo pela boca, deixando-me cego por mais de um minuto; balões gigantescos foram inflados; um videoclipe foi projetado, com fortes imagens de sexo explícito; em outro momento Mick Jaegger dançou com uma imagem animada projetada sobre e por trás de seu corpo; fogos, explosões freqüentes, contrastes intensos de iluminação, fumaça, trocas de roupas sucederam-se ao longo do show; e a música foi tocada a uma altura tal que por três dias senti meus ouvidos afetados por um ruído interno. A intensidade da música provocava um eco tão amplo nos alto-falantes que dissolveu a sincronicidade, normalmente perceptível, entre os movimentos do guitarrista e o som resultante de sua execução. Enfim, um espetáculo de tal grau de amplificação e saturação visual e sonora que não faz muito sentido falar aqui de participação do público na performance; ainda que todos os cinquenta mil espectadores presentes gritassem ao mesmo tempo, não seriam nem escutados nem vistos pelos músicos. Os Rolling Stones executaram e reproduziram simultaneamente sua música; ou seja, original e cópia tornaram-se coetâneos e ubíquos. Seria demais dizer que trata-se de uma experiência sensorial

totalmente nova, que não era em absoluto possível há dez anos atrás e que certamente já começa a forjar uma nova sensibilidade nos freqüentadores de megashows como esse e, quem sabe, também nos músicos que os realizam.

O conceito de fantasmagoria foi utilizado também por Walter Benjamin ao comentar o fascínio exercido pelos dioramas, panoramas e outras invenções tecnológicas provocadoras de ilusão de ótica na população de Paris ao final do século dezenove. Como o explica Jean Lacoste, “para Benjamin é fantasmagórico todo produto cultural que hesita por um momento antes de tornar-se mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume por algum tempo a forma sem transparência e sem porvir da fantasmagoria” (Benjamin, 1982, p. 259). É exatamente esse o caso desses espetáculos que promovem experiências sensoriais únicas e novas (não esqueçamos o marco evolucionista comercial e estético que opera nesse universo expressivo, determinando o seu alto grau de obsolescência). Como os panoramas parisienses, surgem como uma hierofania, uma consagração do poder tecnológico como modo de expressão artística.

De fato, o que de verdade domina na fantasmagoria é o visual e não o puramente musical. Como informa muito bem Margaret Cohen (1993), a fantasmagoria moderna foi inventada pelo “doutor-aeronauta” belga Etienne-Gaspar Robertson por volta de 1790, o qual fazia performances fascinantes que ocupavam grande espaço nos periódicos da época. Extremamente parecidas com um megashow contemporâneo, as fantasmagorias de Robertson combinavam projeções de lanterna mágica com emissões verbais, efeitos sonoros, música, fumaça, incenso, espelhos e participação do público – enfim, um Jean Michel Jarre do século dezoito! Bastaria que eu fechasse os olhos durante o *Voodoo Lounge* e perderia a maior parte do impacto do show; só ficaria com uma reprodução ensurdecidora, quase irreconhecível, das canções, que não faria justiça à beleza de suas gravações originais e que certamente seria insuficiente para justificar que eu saísse de minha casa e pagasse para assistir ao espetáculo.

Enfim, se a música sempre foi concebida como um lugar de projeção do que existe de essencial na experiência humana, talvez seja este o momento preciso da história em que ela se nos apresenta, já não como a linguagem fundante, mas como um constante desvio das essências. Estas, se é que existem, estariam então concentradas agora na palavra, nas imagens, no espectro cinético-visual ou na ocasião social pura e simplesmente, isto é, no show, no concerto. E para uma grande parte da juventude urbana de hoje, nenhuma das

linguagens artísticas tradicionais que compõem esse fato estético total (música, cinema, fotografia, poesia, dança), parece carregar, por si só, o sentido primário.

Sugiro uma breve comparação com o teatro para melhor esclarecer o que acabo de dizer. O teatro, por definição, não admite cópia ou simulacro; tudo o que sai da cena perde vida instantaneamente. Assim também acontecia com a música. O modelo da ocasião musical, exatamente como o da experiência teatral, era o modelo do ritual: algo irrepetível, fundado numa relação eu-tu entre os participantes, revelador do mito; enfim, lugar autêntico de dramatização de valores individuais e coletivos. Agora o que se nos apresenta é a situação completamente insólita da simulação da performance no estúdio. Com ela, rompe-se essa co-dependência entre música e situação musical; sem dúvida, num movimento complexo de transformações estéticas e existenciais, a mesma tecnologia que ajudou a dissolver o ritual da situação musical, promete recuperá-lo justamente com seus próprios recursos, vale dizer, com uma ordem todavia mais avançada do simulacro: a simulação não somente da performance no estúdio, mas a simulação da música ao vivo no próprio cenário, como no caso dos megashows.²¹ Por exemplo, nos shows de Madonna, Michael Jackson e outros, as músicas são previamente gravadas e transformadas em programas de computador. A partir daí são “executadas”, simultaneamente pelos músicos e pelos técnicos que controlam as ilhas de *data* transportadas para o fundo do palco com as gravações programadas, que são conectadas por rede com o sistema de amplificação do show. Entre o microfone de Madonna ou Michael Jackson e a bateria de amplificadores se instala então a música-modelo, que vai passando, silenciosa, simultânea à apresentação ao vivo. Caso os cantores desafinem ou não emitam as notas, além de um certo grau de distorção definido, o sinal de frequência dos seus microfones, para aquelas notas precisas, é alterado para cima ou para baixo de acordo com o modelo do *data*. Esse artifício assegura a programação do show ao vivo, que exige uma precisão mecânica quase matemática entre os gestos coreográficos, as mudanças de luzes e os sinais sonoros. Aqui, original e cópia se visitam mutuamente, na mesma ocasião ritual. Alcançamos assim uma nova ordem do simulacro, se comparamos esse modelo de representação com os discutidos

²¹ Tentei adaptar aqui as idéias de Baudrillard (1994) e propor minha própria leitura sobre o simulacro musical no mundo contemporâneo.

anteriormente: a execução anódina das churrascarias e o espetáculo da Xuxa fazendo karaokê de si mesma.

Esse regresso é evidentemente emblemático da experiência musical do indivíduo urbano apartado do circuito ritual tradicional. O que quero dizer é que, diferente do teatro, que não abre mão do *hic et nunc*, a música não é mais, como muitos ainda pensam ou gostariam, necessariamente um reduto de aura, quer dizer, de presença viva do distante.²² Isso deverá afetar profundamente a sensibilidade das massas urbanas contemporâneas pois, como já o indiquei antes, somente com muita sensibilidade e esforço de abstração poderão imaginar o que acontecia no passado de sua sociedade e que continua acontecendo hoje em milhares de sociedades não-midiáticas: que a execução e a audição musical só se tornam possíveis através de uma interação direta entre as pessoas.²³ E mais, que a própria decisão do que se vai definir como música (quer dizer, a autenticidade da arte que se expressa por sons e vozes) seja tomada coletivamente. Vejo uma relação entre esse fenômeno e o terceiro ponto que gostaria de discutir: os novos condicionantes da recepção.

Novos problemas da recepção musical

Vimos até aqui como as inovações tecnológicas incidiram nas convenções que regem a execução musical. Podemos ver agora como essas dimensões condicionam também a recepção. Se há vinte anos a execução parecia o tema teórico mais importante para uma compreensão do fenômeno musical, a recepção é, desde a década passada, o novo foco privilegiado de interesse dos especialistas nas relações entre música e identidades sociais. E aqui, a mesma crítica epistemológica que fiz das teorias da execução podem ser adaptadas à recepção: seu pressuposto realista é insuficiente para uma aproximação às complexidades dos objetos musicais contemporâneos. O que espero problematizar, na recepção, não são as características da cognição específica e privada próprias do sujeito exposto à audição musical, mas relevar as próprias condições – acústicas, ambientais, sociais – dessa audição.

²² Utilizo aura aqui no sentido já clássico em que o empregou Walter Benjamin no ensaio supracitado: “Definimos aura como a aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja” (Benjamin, 1985).

²³ Antecipo-me à acusação plausível de estar usando um argumento evolucionista. Contudo, estou consciente da diferença entre discutir o futuro da tecnologia e o futuro dos usos expressivos das inovações tecnológicas.

O surgimento do CD (disc laser) expôs nitidamente os pressupostos teóricos da audição musical tal como tem sido comumente concebida tanto pelos intérpretes da tradição erudita ocidental quanto pelos musicólogos e demais críticos dessa mesma tradição. O CD, produto final do paradigma da audição realista, imagina a sala acusticamente equilibrada, a orquestra perfeita, o maestro perfeito e o espectador na posição ideal para ouvir agora, desse repertório clássico, como se diz, o que nunca se havia ouvido antes. Invenção tecnológica muito recente, o CD reflete uma visão do mundo – melhor dito, uma audição do mundo – de corte iluminista: a gravação equalizada supõe um sujeito ouvinte equânime, sempre no centro. As gravações *standard*, então, são, nesse sentido, tipicamente modernistas. Contudo, não parecem haver enfrentado os problemas da crise de representação que já está presente na literatura e no cinema. Ainda se fazem como se existisse hoje (ou nas tradições rituais do passado) uma posição central, um ouvido onisciente, ou oniaudiente.

No caso da equalização, por exemplo, os vários objetos sonoros são submetidos a um tratamento homogeneizante que elimina, ou pelo menos atenua, as diferenças que seriam captadas pelo receptor quando os escutasse em seu contexto particular de execução. Sem dúvida, hoje em dia os problemas da recepção são ainda mais variados que aqueles da execução, a tal ponto que muitas vezes se escuta uma gravação que não apenas é uma soma de vários fragmentos (o que poderia levar-nos a questionar sua realidade enquanto gravação propriamente dita; pelo menos, nesse sentido, é ideal), senão que em alguns casos a própria gravação é semanticamente absurda. Tentarei ilustrar esta última afirmação com alguns exemplos de tradições musicais ditas étnicas, folclóricas ou de tradição oral.

Tomemos a gravação da bela música dos Congos da Paraíba, por exemplo, divulgada nos discos da FUNARTE. Ela nos revela o que o espectador presente ao ritual dificilmente captaria.²⁴ Para benefício do ouvinte do disco, o equilíbrio sonoro da execução ao vivo foi inteiramente desfeito.²⁵ Um espec-

²⁴ Os congos são um agrupamento musical e cerimonial afro-brasileiro que dramatiza o encontro dos portugueses com os reis africanos dos povos de Luanda no contexto escravista da época colonial. Comentei os planos de significado do texto dessa canção dos congos em um outro trabalho (Carvalho, 1994a). A música dos *Congos da Paraíba* encontra-se no CD Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, vol. VII, da FUNARTE.

²⁵ Meu interesse não é criticar os editores do disco, que fizeram o melhor possível para transmitir-nos uma idéia favorável dessa música tão especial. A observação que faço é válida para uma grande parte das gravações de campo, sobretudo de formações tradicionais e de música executada em contextos rituais.

tador dos congos provavelmente escutaria muito claramente os chocalhos nos pés dos bailarinos e a viola. Ouviria de um modo indistinto o coro masculino, e conseguiria talvez reconhecer a última palavra de cada semi-estrofe cantada; mas é extremamente improvável que, numa primeira audição, fosse capaz de seguir o texto da canção, que é cantado muito rapidamente, sem repetição, pelos músicos e bailarinos, com suas vozes dirigidas para si mesmos. Ou seja, na música dos congos, exemplo do que chamo de “estética da opacidade” (ver Carvalho, 1993), o texto pertence à irmandade dos dançantes, ou seja, aos próprios congos. Nos termos de um modelo estritamente interpretativista da arte, podemos dizer, parafraseando a já célebre expressão de Geertz, que trata-se de uma mensagem que os músicos dizem para eles mesmos. Já ao público corresponde a incumbência de tomar posse – visual, auditiva e até corporal, participativa – da dança, da melodia cantada e da música instrumental. A gravação, ao amplificar desproporcionalmente as vozes solistas, desfez o efeito cuidadosamente construído pela estética e pela ideologia dos congos e os subordinou à estética sonora da transparência e da equanimidade, própria de gêneros clássicos como o trio ou o quarteto.

Outro exemplo interessante de recepção não linear é a música do ritual de sacrifício de animais para os eguns (mortos, ou ancestrais) do culto xangô do Recife, por mim estudada.²⁶ Trata-se de um ritual que tem lugar no interior de um recinto secreto, sem janelas, onde só entram homens. As mulheres ficam em outra habitação, separada por uma parede do “quarto dos eguns”. Os homens iniciam o canto e as mulheres os seguem, num estilo responsorial. O resultado musical dessa divisão espacial dos gêneros é que os homens escutam suas vozes altas, pois estão próximos uns dos outros; e escutam as vozes das mulheres à distância, filtradas por uma grossa parede de alvenaria. Por outro lado, a percepção musical das mulheres é exatamente inversa: escutam suas próprias vozes altas e o coro de homens, baixo. Enfim, quem quer que participe desse ritual – seria desnecessário dizer que ele é altamente restrito – escutará uma considerável diferença de intensidade entre vozes masculinas e femininas. O que fiz, ao gravar a música do sacrifício para os eguns, foi colocar um microfone do gravador dentro do quarto secreto e outro no quarto onde ficaram as mulheres. O resultado da gravação apresentou um bom equilíbrio sonoro entre vozes masculinas e femininas; inclusive, ouve-se um certo retar-

²⁶ Sobre a música dos eguns, ver Carvalho (1993) e Carvalho e Segato (1992).

do nas respostas das mulheres, conseqüência justamente do fato de escutarem muito baixo as vozes dos homens e responderem com um certo atraso.

Esse ritual ilustra perfeitamente o problema mais teórico a que acima me referi, sobre a crise da representação na recepção: não há lugar privilegiado de audição que seja capaz, ao mesmo tempo, de obedecer integralmente às especificidades da execução musical a que nos propomos ter acesso e de apreender a totalidade sonora de um ponto de vista unificado. Há apenas perspectivas diferentes. Seguindo com o exemplo mencionado, na verdade, do ponto de vista nativo, o ritual dos eguns privilegia uma audição que eu qualificaria esteticamente de expressionista (no sentido da estética expressionista no cinema), ao transmitir um ambiente um tanto sombrio, de sons apenas identificados através de uma parede; as vozes de cada grupo seriam, para o outro, um correlato auditivo das sombras, tão importantes em alguns filmes clássicos do expressionismo alemão. O que fiz foi transformar essa audição expressionista numa audição de tipo realista, adequada para a boa apreciação de um madrigal de Monteverdi, por exemplo. Enfim, a audição equânime da música dos eguns é simplesmente impossível e, estritamente, inadequada, espúria ao estilo. Nesse caso, pois, como em todos os demais, a audição é sempre uma perspectiva, uma posição definida do sujeito diante das ondas sonoras que se propagam no espaço quadridimensional.

No caso dos congos, a gravação coloca o espectador em igualdade de condições com os músicos; no caso dos eguns, a gravação permite ao espectador acesso privilegiado a todos os objetos sonoros produzidos em ambos os lados da parede. Essa operação técnica, aparentemente simples e inocente, opera de fato uma transformação radical na natureza mais transcendente do significado desses cantos responsoriais. Em sua situação ritual eles alegorizam, no caso dos congos, através do canto murmurado, a posse, por parte da irmandade, de um repertório lírico que não pode ser alienado. E, no caso do ritual dos eguns, através da baixa intensidade das respostas mútuas, a dramática tentativa de fazer contato com os mortos. Em ambos os casos, a recepção da música está sujeita ao elemento fundante da concepção do fenômeno musical e seus significados em cada universo de cultura específico. Agora, com a gravação que equaliza as perspectivas opostas de homens e mulheres, essas canções para os eguns mais parecem celebrar um diálogo entre vivos, que se falam, se escutam e se respondem: no caso dos congos, um *corpus* de música festiva mercantilizável.

Meu interesse, ao mostrar esses dois casos de música cerimonial afro-brasileira, foi assinalar as mudanças de significado nas gravações das chamadas músicas étnicas, ou *world music*.²⁷ Um enorme mercado de discos de *world music*, ou *world beat*, já se consolidou muito antes de uma discussão aprofundada, nem sequer entre os etnomusicólogos, dos problemas estéticos e ideológicos do que proponho chamar aqui de “audição pluriperspéctica”. O pressuposto de que todos os discos, sejam de música do Senegal, Índia, Paquistão, Malawi, Brasil, Jamaica, Armênia, ou qualquer lugar, devam soar do mesmo modo como se escutam gravações de Phillip Glass, Monteverdi, David Byrne ou B.B. King, foi universalizado sem maior exame ou questionamento. O valor de transparência auditiva inerente a certos gêneros tornou-se ideologicamente dominante e é aplicado indistintamente a todos os gêneros comercializados hoje em dia. Ocorre aqui um grande mal-entendido estético-epistemológico: a maioria das gravações de *world music* são basicamente analíticas, do ponto de vista etnomusicológico (o que implica um alto grau de homogeneidade acústica imposto pelo padrão “científico” de qualidade), mas se difundem como se fossem objetos sonoros de produção étnica e portanto, diversificados. Um trabalho recente e bem informado como o de Helen Myers (1992) enfatiza a importância de se captar os sons do ambiente, mas não discute outra exposição que não seja a de tipo transparente, a saber, cujo modelo estético implícito continua sendo, portanto, a audição realista – mais uma vez, o credo de que o que soa é o que se ouve, sem hierarquias sonoras específicas.

Além desse posicionamento equalizado do sujeito na audição, outro ponto importante a considerar-se em relação à recepção musical de hoje em dia é a necessária aceitação (ou adequação) das mudanças de convenções nas execuções. Refiro-me ao fato de que as pessoas são cada dia mais ignorantes da realidade musical (altamente complexa) transmitida tecnologicamente e dependem, portanto, cada vez mais de discursos extramusicais, geralmente publicitários, sobre a música que desejam, de algum modo, escutar. Introduz-se aqui um critério que denomino de personalização: como não se pode ensinar o processo de criação e confecção do produto musical, nem muito menos explicitar as estruturas musicais criadas e reproduzidas, introduz-se o ouvinte

²⁷ A *world music* já dá lugar a um enorme mercado, que se abriu nos países ricos do Ocidente e é tema de reflexão de muitos estudiosos de música popular, sobretudo em seus aspectos sociológicos, ideológicos, de produção, mercado, etc. Ver os trabalhos de Nettle (1985), Mitchell (1993), Malm (1993), Garofalo (1993) e Erlman (1993).

aos mundos – as biografias midiáticas – dos músicos, compositores, instrumentistas, ou cantores. Existem biografias midiáticas de Pierre Boulez, Kiri Te Kanawa, Jean-Michel Jarre, Karlheinz Stockhausen, Michael Jackson, Madonna, Kitaro, Miles Davis, etc. A recepção é então erotizada (no sentido de que é historiada antecipadamente, como no erotismo),²⁸ através de um processo de sedução expresso em linguagens não somente musicais, mas literária, fotográfica, cinematográfica, entre outras. Um efeito da biografia midiática é o de construir, para o admirador, a ilusão de que compartilha uma vida em comunidade com pessoas que cada dia são menos acessíveis, devido a um regime de compromissos profissionais que as retira quase inteiramente de qualquer circuito social que se possa chamar minimamente de coletivo. A pergunta relevante aqui é explorar que tipo de sintonia é essa que se estabelece entre esse ser personalizado enquanto músico e sua audiência; em outras palavras, seria o caso de perguntar-se se ainda é possível falar, nesse final dos anos noventa, de recepção puramente musical – e inclusive perguntar-se se o termo músico ainda é suficiente para definir essa categoria social de super-stars. E mais, seria o caso de questionar a continuidade da música como campo cultural autônomo, no sentido de Bourdieu, ou racionalizado, no sentido weberiano.

O mundo das identidades midiáticas

O crescimento vertiginoso da cultura de massa a partir dos anos cinquenta propiciou o surgimento do fenômeno social que os teóricos dos Estudos Culturais chamam de subculturas, mais conhecidas entre nós como tribos urbanas. Aqui aparecem processos bastante racionalizados e explícitos de demarcação de territórios simbólicos grupais, étnicos, geracionais, além dos de classe. Uma das consequências interessantes desse universo é que ele suscita novas discussões sobre o modo como a música opera na sociedade contemporânea, se como um meio ou ainda como um fim.

²⁸ Proponho aqui um paralelo com a leitura de Susan Buck-Morss (1989) do estudo de Walter Benjamin sobre as galerias parisienses do século dezenove: *o flâneur*, o anônimo personagem aberto às vivências fragmentadas oferecidas pela grande metrópole, olha, da rua, a janela do bordel, geralmente no segundo andar, e fantasia a posse da prostituta, antes mesmo de subir as escadas.

O mundo anglo-saxão tem sido especialmente criativo na produção dessas identidades midiáticas de acordo com as fórmulas do neo-tribalismo, para utilizar a adequada expressão de Michel Maffesoli (1988), as quais são logo copiadas ou emuladas nos grandes centros urbanos do mundo inteiro. Um *punk*, por exemplo, não apenas escuta e consome música punk, mas é alguém que lê revistas e jornais especializados no seu mundo, além de comprar roupas, adornos e uma gama de objetos manufaturados segundo o simbolismo cultural punk. O dominante é o estilo de vida, o caminho identitário que constrói novas redes de sociabilidade e não apenas a fixação apaixonada e exclusiva a um determinado estilo musical. Separo, então, as identidades enquanto construtos industriais do capitalismo tardio das identidades tradicionais associadas a *ethos* e visões do mundo diferentes.²⁹

Essa questão das identidades torna-se mais relevante hoje em dia, com o considerável movimento de democratização da cultura promovido pelos meios de comunicação de massa. Dou um exemplo a partir do espaço musical erudito da periferia da civilização ocidental. Quando o ser étnico ou mestiço pode finalmente adquirir as condições para expressar-se na língua musical ocidental vigente, já não lhe parece a melhor alternativa vestir sua criação com uma roupagem erudita européia. A opção dos aborígenes australianos parece-me paradigmática do que quero aqui dizer: em vez de sonatas, cantatas, sinfonias ou qualquer outra modalidade ensinada no conservatório, eles optaram por tornar sua a linguagem musical do rock'n'roll e expandir suas formas musicais nativas nessa direção.³⁰ De maneira análoga, os maori da Nova Zelândia desenvolveram sua versão local do *hip-hop* americano. A questão é que na música erudita o compositor aborígine entraria sempre num plano inferior da hierarquia estética do conservatório, construída ao longo de séculos de dominação ocidental na Oceania, enquanto no campo do rock ou do rap teria mais chance de construir uma contra-hegemonia estético-ideológica.

Isso leva-me a inferir que o rock se apresenta cada vez mais como um idioma universal, capaz de absorver, sem dissolver-se, idiosincrasias estéticas muito remotas com relação ao padrão ocidental dominante. Ou seja, é veículo efetivo para a consolidação de uma sensibilidade estética e simbólica

²⁹ Uma discussão criativa e atualizada dessa divisão entre estilos de identidades foi desenvolvida recentemente por Rita Segato (1999). Sobre a cultura dos clubbers, ver Susan McClary (1991) e sobre a lógica de identidade publicitária, ver Vianna (1993).

³⁰ Ver John Castles (1992) sobre o rock aborígine.

de fato pluralista, muito mais eficaz que os estilos de música erudita de cunho nativista ou nacionalista surgidos na primeira metade do século XX em várias partes do mundo.³¹

Resumindo um argumento que necessita obviamente um espaço de desenvolvimento muito maior, parece-me claro que a tradição musical erudita, ou de conservatório, constitui-se hoje, mais que a “linguagem universal” antes para ela predicado, uma das tantas neo-tribos na paisagem musical contemporânea. De fato, perdeu progressivamente espaço de influência à medida em que a identidade do músico erudito foi-se fechando, geralmente marcada por uma postura de isolamento acadêmico, de elitismo social e exclusividade simbólica. A promessa do encontro da música ocidental com outras linguagens musicais poderia ter sido outra – e parecia ser outra -, ou seja, a de um encontro de alteridades estéticas autônomas, campos racionalmente separados, em relação à camisa de força das identidades sociais. Esse era, por exemplo, o grande sonho de Béla Bartok (1992), que o motivou a exercitar a rara combinação de criador e analista musical simultaneamente. É muito significativo, nesse contexto, que John Blacking, pianista e etnomusicólogo de grande sensibilidade, tenha lamentado, em sua última entrevista, a dominação da linguagem pop na música africana de influência urbana e destribalizada. Blacking, grande admirador da musicalidade das nações da África sub-sahariana e que nada tinha de conservador, acreditava que a música africana soube preservar o espaço da transcendência e por isso podia infundir vida nova ao moribundo e alienado idioma musical erudito de tipo ocidental. Eis porque clamava, talvez um tanto ingenuamente, pelo “desenvolvimento de uma tradição clássica africana sub-sahariana” (Howard, 1991, p. 75). Parte da dificuldade de que isso se concretize parece encontrar-se justamente nesses complexos problemas de identidade.

Como discuti em outro trabalho (Carvalho; Segato, 1994), todos os sistemas musicais são fundamentalmente abertos, mas se fecham artificialmente quando grupos sociais concretos deles se apropriam com fins de demarcação de territórios de identidade. Mundos sócio-culturais fechados abundam neste final de século, dos *rappers*, *reggaers*, *punks*, *clubbers*, até as sociedades

³¹ Para uma discussão do espaço internacional do rock, ver a coletânea organizada por Rebee Garofalo (1992).

de amigos da ópera e os circuitos exclusivistas de compositores, intérpretes, pianistas.

E é por isso que insisto na importância de se compreender as vicissitudes da música popular atual, pois ela tornou-se um termômetro muito preciso das transformações dos valores e das experiências sociais em nosso mundo. Na medida em que já surgiu de um modo desritualizado,³² ela dramatiza, de um modo muitas vezes auto-consciente, os problemas de autenticidade e legitimidade que as tradições clássica e folclórica, por exemplo, sofrem com a dissolução das bases sociológicas de seus circuitos originais de criação e reprodução. Não é coincidência, portanto, que os dilemas conceituais mais complexos e desafiadores que aqui propus – quais sejam, o simulacro de performances, a sedução da biografia musical midiática, a atualização tecnológica da fantasmagoria, a fusão de original e cópia, o verdadeiro e o falso *karaokê*, a amplificação ensurdecadora, o neo-tribalismo musical, etc. – surgem com toda nitidez no universo da chamada música popular comercial.

Para finalizar estas reflexões num tom equilibrado, enfatizo que o fenômeno da desritualização da música, provocada por sua reprodução mecânica – e essa reprodução foi-se tornando em si mesma uma forma criativa de representação – propiciou uma abertura maior, uma democratização e, até certo ponto, um mútuo acesso entre tradições distantes. Nesse sentido, a chamada *world music* é o exemplo mais recente (e um dos mais aptos) da capacidade da linguagem musical de expressar as contradições ocasionadas pela globalização cada vez mais crescente das comunicações e, conseqüentemente, das formas de arte, tradicionais e inovadoras.

Por outro lado, preocupa também, em nossa busca de uma sensibilidade musical pluralista, que a perda ou irrelevância do espaço ritual e sua subsequente equalização tecnológica intensifique a incomensurabilidade estética e ideológica entre universos musicais que se situam nos pólos extremos dessa oposição entre ritual e simulacro.

Assim, a sensibilidade musical, mesmo havendo perdido muito de sutileza e diversidade incomensurável, expandiu-se enormemente, como nunca talvez em toda a história conhecida e nos coloca grandes dilemas ao tentarmos formular uma interpretação geral de como se sente e se entende a atividade musical no presente fim de século.

³² Isso é o que procuro argumentar em outro ensaio (Carvalho, 1994b).

Referências

ADORNO, T. *In search of Wagner*. London: Verso, 1991.

ATTALI, J. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BARTOK, B. The relation of folk song to the development of the art music of our time. In: SUCHOF, B. (Ed.). *Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

BAUDRILLARD, J. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

BÉHAGUE, G. (Org.). *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. London: Greenwood Press, 1984.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1982.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BERENDT, J.-E. *The third ear: on listening to the world*. New York: Henry Holt and Company, 1992.

BLACKING, J. *How musical is man?* London: Faber and Faber, 1976.

BLACKING, J. *Music, culture, and experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BOURDIEU, P. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Édition de Minuit, 1979.

BUCK-MORSS, S. *Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989.

CARVALHO, J. J. Aesthetics of opacity and transparence. Myth, music and ritual in the Xangô cult and in the Western art tradition. *Latin American Music Review*, v. 14, n. 2, p. 202-231, 1993.

CARVALHO, J. J. Black music of all colors. The construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian music. In: BÉHAGUE, G. (org). *Music and black ethnicity in the Caribbean and South America*. Miami: North-South Center; University of Florida, 1994a. p. 187-206.

CARVALHO, J. J. *The multiplicity of black identities in Brazilian popular music*. Brasília: UnB, 1994b. (Série Antropologia, n. 163).

CARVALHO, J. J. Centralidades rituales y desplazamientos simbólicos. Configuraciones de la sensibilidad musical contemporánea. In: ACTAS DEL CONSEJO IBEROAMERICANO DE MÚSICA. Madrid: Edición Consejo Iberoamericano de la Música; Ministerio de Cultura, 1995.

CARVALHO, J. J. Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, v. 1, p. 253-271, 1996.

CARVALHO, J. J.; SEGATO, R. *Shango cult in Recife, Brazil*. Caracas: FUNDEF/CONAC/OAS, 1992.

CARVALHO, J. J.; SEGATO, R. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. Brasília: UnB, 1994. (Série Antropologia, n. 164).

CASTLES, J. Tjungaringanyi: aboriginal rock. In: HOWARD, P. (Org.). *From pop to punk to postmodernism*. Sydney: Allen & Unwin, 1992.

CHOPYAK, J. Hearing and seeing in the electronic age: Preliminary comparisons between Malaysia and California. *The World of Music*, v. 39, n. 2, p. 27-39, 1997.

CHOW, R. Listening otherwise, music miniaturized: a different type of question about revolution. In: DURING, S. (Org.). *The cultural studies reader*. London: Routledge, 1993. p. 382-399.

CRUCES, F. Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *Antropología*, Madrid, n. 15-16, p. 33-57, 1998.

DERRIDA, J. Assinatura acontecimento contexto. In: DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Lisboa: Rés, 1978.

DURING, J. Hearing and understanding in the Islamic gnosis. *The World of Music*, v. 39, n. 2, p. 127-137, 1997.

ERLMAN, V. The politics and aesthetics of transnational musics. *The World of Music*, v. 35, n. 2, p. 3-15, 1993.

FRITH, S. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GAROFALO, R. (Org.). *Rocking the boat: mass music and mass movements*. Boston: South End Press, 1992.

GAROFALO, R. Whose world, what beat: The transnational music industry, identity, and cultural imperialism. *The World of Music*, v. 39, n. 2, p. 16-32, 1993.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GROSSBERG, L. *Bringing it all back home: essays on cultural studies*. Durham: Duke University Press, 1997.

GUMBRECHT, H. U. “É apenas um jogo”: história da mídia, esporte e público. In: GUMBRECHT, H. U. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998. p. 115-135.

HERNDON, M.; BRUNYATE, R. (Org.). *Form in performance: hard-core ethnography*. Austin: Office of the College of Fine Arts, 1975.

HOWARD, K. John Blacking: An Interview conducted and edited by Keith Howard. *Ethnomusicology*, v. 35, n. 1, p. 55-76, 1991.

JACKSON, M. *Things as they are: new directions in phenomenological anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

KRAMER, L. *Music and poetry: the nineteenth century and after*. Berkeley: University of California Press, 1984.

KRAMER, L. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.

LOZA, S. Techno music and sonic communities: When modern markets and postmodern pleasures collide. *Journal of Popular Music Studies*, v. 8, p. 27-41, 1996.

MAFFESOLI, M. *Le temps des tribus: le declin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

MALM, K. Music on the move: Traditions and mass media. *Ethnomusicology*, v. 37, n. 3, p. 339-352, 1993.

MARTÍ, J. When music becomes noise: Sound and music that people in Barcelona hear but don't want to listen to. *World of Music*, v. 39, n. 2, p. 9-17, 1997.

McCLARY, S. *Club cultures: music, media, and subculture capital*. Hanover: Wesleyan University Press, 1991.

MITCHELL, T. World music and the popular music industry: An Australian view. *Ethnomusicology*, v. 37, n. 3, p. 309-338, 1993.

MOWITT, J. The sound of music in the era of its electronic reproducibility. In: LEPPERT, R.; MACCLARY, S. (Org.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MYERS, H. Field technology. In: MYERS, H. (Org.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: Norton, 1992.

NETTL, B. *The Western impact on world music: change, adaptation and survival*. New York: Schirmer Books, 1985.

ROSE, T. *Black noise. rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

SCHULTZ, A. *Making music together*. Haia: Martinus Nijhoff, 1964. (Collected Papers v. 2).

SCHWARZ, D. *Listening subjects: music, psychoanalysis, culture*. Durham: Duke University Press, 1997.

SEGATO, R. Identidades políticas/alteridades históricas. Una crítica a las certezas del pluralismo global. In: ANUÁRIO ANTROPOLÓGICO/97. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

SHEPHERD, J. *Music as social text*. Cambridge: Polity Press, 1991.

SILVA, J. M. *Na periferia do sucesso: um estudo sobre as condições de produção e significação da cultura musical brega*. Dissertação (Mestrado em Comunicação)–Universidade de Brasília, Brasília, 1992.

SIMPSON, A. *Xuxa: the mega-marketing of gender, race, and modernity*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

SMALL, C. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

STEINER, G. *No castelo do Barba Azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

STOLLER, P. *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

TURNER, V. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VIANNA, L. *Uma antropologia na terra de Marlboro: a pragmática da ilusão na cultura de massa*. Dissertação (Mestrado em Antropologia)–Universidade de Brasília, Brasília, 1993.