



## **Apontamentos sobre criação, produção, difusão, recepção e performance musicais na contemporaneidade.**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia)

*Potiguara C. Menezes*

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – menezespoti@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho debate relações conceituais sobre o fenômeno musical na contemporaneidade, com ênfase nos seus modos de criação, produção, difusão, recepção e performance. Adotamos diretrizes investigativas pautadas em conceitos, como *paisagem sonora* e *esquizofonia* (SCHAFER, 2001), *modos e competências de escuta* (IAZZETTA, 2009), *escuta instrumentalizada* (DELALANDE, 2007) e *performance* (ZUMTHOR, 1997; 2000). Conclui-se que novas relações vêm se desenvolvendo em torno da música no decorrer do século XX e XXI, devido às grandes mudanças paradigmáticas ocorridas nesse período, principalmente relacionadas ao surgimento de novas tecnologias e à mediação tecnológica.

**Palavras-Chave:** Música contemporânea. Mediação tecnológica. Paisagem sonora. Escuta. Performance.

**Abstract:** This work discuss conceptual relationships about the musical phenomenon in contemporary times. Its emphasis is on the modes of creation, production, diffusion, reception, and performance. We adopted research guidelines based on concepts, such as soundscape and schizophonia (SCHAFER, 2001), listening modes and skills (IAZZETTA, 2009), instrumentalized listening (DELALANDE, 2007) and performance (ZUMTHOR, 1997; 2000). We concluded that new relationships have been developing around the music in the 20th and 21st centuries, due to the great paradigmatic changes that occurred in this period. It's mostly because of the emergence of new technologies and technological mediation.

**Keywords:** Contemporary music. Technological mediation. Soundscape. Listening. Performance.

### **1.**

#### **1. Prólogo - desvelando paradigmas**

Atualmente em nossa sociedade, parece ser indissociável a ligação entre música e mídia. Por meio dos mais diversos suportes, essa relação pauta a maneira com a qual a maioria das pessoas se relaciona com o fenômeno musical. De modo geral, no nosso cotidiano, afastamo-nos dos rituais coletivos no fazer-ouvir musical em detrimento de uma apreciação individualizada. Isso sinaliza uma mudança importante, ainda em curso, no modo pelo qual escutamos e produzimos música a partir do século XX, um processo iniciado desde o advento da gravação e de novos meios de execução e difusão musicais. Tentaremos compreender melhor quais mudanças são essas ao longo de todo este texto.

Na verdade, trata-se de um processo de câmbios paradigmáticos, desencadeado, principalmente, pela expansão da presença midiaticizada do fenômeno musical. É preciso lembrar que a música nem sempre foi tão presente nas nossas vidas como hoje em dia. Originalmente ela só podia ocorrer ao vivo, em espaços *reais* e ocasiões determinadas (igreja, palácios, salas de concerto, manifestações de rua, etc.) – onde a presença dos intérpretes impunha-se como

condição sem a qual a música não existiria. Agora, além dessa componente presencial (a qual chamaremos de *real*), sua presença é notável em qualquer ambiente, por meio da criação de espaços *virtuais* (suportes e meios midiáticos diversos, como fonógrafos, discos de vinil, CD, DVD, MP3, rádio, filmes, TV, internet, plataformas de streaming, etc.). Muito embora nos pareça um processo natural e simples, os modos pelos quais estamos nos relacionando com a música operam em uma dinâmica altamente complexa e em constante renovação, em relação aos diversos aspectos da sua criação, performance e recepção.

Façamos, então, um debate conceitual, no tempo e no espaço, ao encaixo de informações que nos ajudem a compreender a gama de processos relacionados aos eventos sonoros nos dias atuais.

## 2. Música, técnica e tecnológica

Para iniciar o debate, talhemos duas epígrafes - uma do musicólogo e educador francês François Delalande e outra do compositor brasileiro Fernando Iazzetta:

Um fato marca a história recente: a aliança da música à tecnologia. Mas esta primeira formulação deve ser, desde logo, corrigida: pois a música erudita anterior já se apoiava largamente, sobre uma tecnologia. Simplesmente, não era a mesma... (DELALANDE, 2007, p.51).

Técnica e tecnologia são dois aspectos da cultura que sempre estiveram profundamente envolvidos com a música, não apenas no que diz respeito à sua produção, mas também em relação ao desenvolvimento de sua teoria e ao estabelecimento de seu papel cultural. (IAZZETTA, 1997, p.1)

Ambos os autores estão se referindo à relação entre técnica e tecnologia – no sentido mais amplo das palavras – e o fazer musical. Iazzetta adota uma definição abrangente desses termos, mas de maneira bastante concisa e precisa: “[e]ntende-se técnica, aqui, como os processos e métodos desenvolvidos para a realização de uma determinada tarefa. Por sua vez, tecnologia refere-se às ferramentas, conceituais ou materiais, utilizadas nessa realização” (IAZZETTA, 1997, p.1).

Delalande nos dá exemplos de como, na história da música ocidental, o desenvolvimento de novas técnicas e tecnologias, como o advento da escrita e notação musical durante a Idade Média, possibilitou o surgimento de “músicas de fato inimagináveis sem essa tecnologia do papel e do lápis” (DELALANDE, 2007, p.52). Anteriormente ao desenvolvimento dessas inovações técnico-tecnológicas da notação, a música seguia baseada principalmente pela transmissão oral e as linhas vocais transcorriam monodicamente. A partir

da possibilidade de registro e visualização espaço-temporal dessas vozes, os músicos, pautando-se na grafia, conseguiram sobrepor e organizar as linhas vocais de uma maneira mais complexa, inviável até então. Como um dos resultados desse desenvolvimento, surgiu a polifonia, por exemplo.

Nesse sentido, Iazzetta aponta outro momento que revolucionou os hábitos musicais, o surgimento da partitura impressa. Essa nova tecnologia “delineou a separação entre o compositor e o intérprete”, possibilitou “a fixação de traços composicionais e de uma teoria da música” e “transformou a música em objeto, colaborando para que ela pudesse ser transformada em mercadoria” (IAZZETTA, 2009, p.29-30).

O compositor Béla Bartók também se refere a essa ligação tecno-musical como algo recorrente no desenvolvimento da música, mesmo em relação aos sons mais comuns, aqueles produzidos por instrumentos tradicionais. A música produzida por um piano, por exemplo, “já se poderia chamar *mecanizada*” (BARTÓK, 1987, p.222, tradução nossa), devido à estrutura tecnológica que envolve a produção de seus sons – uma máquina de alavancas.

Delalande resume todo este processo de mudanças paradigmáticas ligados a inovações tecnológicas de modo extremamente hábil:

A criação musical sobre papel e lápis que se denomina, propriamente, *escrita* permitiu o desenvolvimento da polifonia, da harmonia, do contraponto. De [Guillaume de] Machaut a [Arnold] Schoenberg, passando por Johann Sebastian Bach, cruza-se pela horizontal e pela vertical, uma vez que a representação em curso leva a imaginar a música em duas dimensões. Do mesmo modo, a fixação do som sobre um suporte, a possibilidade de trabalhá-lo à vontade, livremente, fez emergir esse novo valor musical que se chama – de maneira bastante ambígua, frise-se – *som*. Cada uma destas tecnologias privilegia um traço do resultado musical e aumenta a pertinência. (DELALANDE, 2007, p.54)

De modo similar, com a aparição de novas tecnologias de mediação sonora, no início do século XX – como a gravação, reprodução, difusão, etc –, ocorreu “uma transformação expressiva nos modos de criação, produção, difusão e recepção musicais” (IAZZETTA, 2009, p.29). Essas transformações ocasionaram mudanças na maneira com a qual os ouvintes se relacionam com o fenômeno musical, bem como propiciaram aos artistas uma expansão dos horizontes musicais de suas criações.

Segundo o compositor e escritor Raymond Murray Schafer (2001, p.133): “[n]o princípio, todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar. Os sons, então, estavam indissolúvelmente ligados aos mecanismos que os produziam”. Durante séculos o modo como aprendemos a ouvir o som sempre relacionou diretamente as fontes

sonoras que os produziam. “Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, [...] [s]eparamos o som do produtor de som. Os sons saíram de suas fontes naturais e ganharam existência amplificada e independente” (SCHAFER, 2001, p.134). A esse fenômeno de separação entre o som e sua fonte sonora Schafer denominou *esquizofonia*. “O prefixo grego *schizo* significa cortar, separar. E *phone* é a palavra grega para voz. *Esquizofonia* refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica” (SCHAFER, 2001, p.132).

Confirmando essa ideia, Iazzetta denota que “[s]ubitamente, toda a experiência auditiva acumulada em um longo processo de evolução da cultura musical é transformada pelo surgimento dos sons eletrônicos” (IAZZETTA, 1997, p.2):

Até o advento dos sistemas de gravação neste século, o contato com música se dava primordialmente através da *performance*. O ouvinte [...] participava da realização musical ao reconstruir internamente, não apenas sequências de notas produzidas pelos instrumentos musicais ou as estruturas formais da composição, mas todo o universo gestual que os acompanha, pois a música era fruto dos corpos que a produzem e era impossível, para o ouvinte, ficar alheio à presença desses corpos. (IAZZETTA, 1997, p.2)

### 3. Novos paradigmas, novas práticas musicais

#### 3.1. Uma paisagem sonora entorpecente

Schafer propõe uma classificação com relação às *paisagens sonoras*, adotando duas tipologias opostas, *hi-fi* e *lo-fi*. No primeiro tipo de situação, *hi-fi* (SCHAFER, 2001, p.71), é possível distinguir os acontecimentos sonoros com certa clareza. Essa *paisagem sonora* estava originalmente associada aos sons da natureza e à vida no campo. No segundo, *lo-fi* (SCHAFER, 2001, p.107), a intensidade da poluição sonora acarreta uma certa dificuldade de distinção clara entre os eventos sonoros, percebendo-se um emaranhado de informações simultâneas. Essa *paisagem sonora* tornou-se nosso típico cenário após a revolução industrial. É claro que a realidade está sempre transitando numa escala entre esses dois polos (*hi* e *lo-fi*). O fato é que a dinâmica da *paisagem sonora* em que estamos imersos atualmente também contribui para que novas relações entre produção e recepção musicais sejam criadas.

As formas de interferência que a *paisagem sonora* exerce no eixo produção/recepção musicais ocorrem, portanto, infinitamente. No entanto, vale ressaltar que provavelmente a principal delas seja a falta de sensibilidade. Schafer (2001, p.258) demonstra suas preocupações com os danos causados por uma paisagem sonora poluída. É inegável que

estamos adquirindo certa dormência ou indiferença sensorial provocada pela abundância de informação do *continuum* ruidoso da paisagem *lo-fi*. O escritor Ernesto Sabato ilustra brilhantemente essa ideia:

Estão se fechando os sentidos do ser humano, cada vez é exigida mais intensidade, como os surdos. Não vemos o que não tenha a iluminação da tela, nem ouvimos o que não nos chegue carregado de decibéis, nem sentimos perfumes. Nem as flores já os possuem. (SABATO, 2011, p.16, tradução nossa)

### 3.2. Modo e instrumentalização da escuta

Nessa *paisagem sonora* inédita (Schafér, 2001), ampliou-se a discussão sobre as qualidades ou *modos de escuta* – nas palavras de Iazzetta (2009, p.37) – e desenvolveu-se uma *escuta instrumentalizada*, assim como classifica Delalande (2007, p.57). Embora haja uma infinidade de sutilezas envolvidas na classificação das maneiras como se ouve música, basicamente, polarizaríamos dois *modos de escuta* - concentrada e distraída. Diversos autores, como Peter Szendy, Barry Truax, Theodor Adorno e Eduard Hanslick (*apud* IAZZETTA, 2009, p.38-39) denotam que um ouvinte pode ter uma postura *concentrada*, analítica e estrutural diante do fenômeno musical. Esse tipo de escuta está diretamente relacionado à maneira linear com a qual se pretende ouvir música em salas de concerto, por exemplo. Por outro lado, pode-se adotar, nas palavras de Christopher Small, uma escuta *distraída* da música, situação em que o “ouvinte está ativamente engajado em outra atividade” (Small *apud* IAZZETTA, 2009, p.39). Portanto, nossa escuta se alternará entre esses dois polos, *concentrada* e *distraída*, num processo contínuo e gradual, constituindo uma ampla gama de nuances.

Um conceito importante - que podemos relacionar às ideias acima - é o que Delalande chama de *escuta instrumentalizada*. Segundo o autor, tal *escuta* seria a maneira inédita na qual passamos a escutar música por meio dos aparatos tecnológicos, tendo como principal mediador, entre ouvinte e som, os alto-falantes. A possibilidade de estocagem e difusão do som em qualquer tempo e espaço permitiu que desenvolvêssemos, paralelamente à escuta *concentrada*, um tipo de recepção “mais intervencionista” e “interativa”, “[...] uma forma mais de apropriação que de escuta respeitosa que decompõe e analisa [...]” (DELALANDE, 2007, p.58-59).

Assim, essa nova escuta – *esquizofônica, instrumentalizada, fragmentada e independente* – permitiu também a ampliação de diversos campos musicais, de ordem criativa ou analítica. No campo da criação, músicos, tanto profissionais quanto amadores,

embrenharam-se em novas práticas composicionais a partir do som como matéria prima, da escuta como mediadora, da gravação como suporte, do aparato tecnológico como instrumento e do alto-falante como performer - ao exemplo da música feita por *DJs* ou na música eletroacústica de compositores eruditos. Vale lembrar que até mesmo a música contemporânea vocal-instrumental de caráter puramente acústico sofreu interferências desse processo, apropriando-se de novas sonoridades advindas dos processos de mediação tecnológica dos eventos sonoros. No campo da investigação musical, observamos que, tanto na etnomusicologia quanto na musicologia tradicional, as possibilidades de análise aumentaram muito após o advento da gravação, reprodução e difusão. Esses avanços se tornaram ainda maiores com a tecnologia computacional, que propicia uma minuciosa inspeção de pormenores imperceptíveis sem essas ferramentas. Ao afirmar que “manifestações de tradição oral pode[ria]m ser gravadas, reproduzidas e analisadas”, Bartók (*apud* DELALANDE, 2007, p.52) já anunciava essas possibilidades, antes mesmo de chegarmos à primeira metade do século XX.

### 3.3. Um ouvido inédito

Na vida contemporânea, nos parece que estamos muito mais habituados a um tipo de escuta *distraída* em detrimento ao modo de escuta *concentrado*. Talvez por nos encontrarmos em uma realidade repleta de estímulos sonoros, de forma onipresente. Ernesto Sabato nos dá um exemplo lúcido e pertinente de como estamos imersos em uma *paisagem sonora* altamente poluída em nosso cotidiano e de quão árdua é a tarefa de nos livrarmos dessa realidade ruidosa – seja dentro de casa, seja em locais públicos: “[e]xistem tardes em que caminhamos quadras e quadras até encontrar um lugar pra tomar um café em paz. Mas, [...] [e]m todos os cafés há um televisor ou um aparelho de som a todo volume” (SABATO, 2011, p.16-17, tradução nossa).

Nesse tipo de *paisagem sonora* contemporânea, em meio a essa diversidade de circunstâncias de exposição quase ininterrupta a eventos musicais, o ouvinte passa a exercer diferentes *modos de escuta* em diferentes situações. Ola Stockfelt (*apud* IAZZETTA, 2009, p.40) propõe que os *modos adequados de escuta* seriam aqueles que se adaptam melhor ao contexto sociocultural em que determinada música ocorre. Assim, como denota Iazzetta, uma *escuta adequada* “não se refere a um *modo de escuta* particular, mas a uma habilidade do ouvinte criar uma *competência de escuta* adequada a determinados contextos e gêneros musicais” (IAZZETTA, 2009, p. 40).

#### 4. A expansão da *performance*

O âmbito da *performance* tampouco ficou imune às transformações ocorridas nesse período. A despeito do que imaginou Glenn Gould (*apud* Delalande, 2007, p.58), as práticas performáticas tradicionais não desapareceram, mas pelo contrário, continuaram a existir e a ser valorizadas, como bem demonstram as temporadas das diversas salas de concerto ao redor do mundo. Na perspectiva de Gould, a *esquizofonia* deveria levar à eliminação da figura do *performer* fora do estúdio, já que só ouviríamos músicas registradas em suportes de mídia. Porém, nós sabemos que esse não foi o caso. Como bem denota Iazzetta, “[u]m intérprete produz música e se expressa pelo corpo. [...] Foi preciso a eliminação do corpo do músico e do instrumento na música eletrônica e digital para que fosse notada a importância de sua presença...” (IAZZETTA, 1997, p.8).

O escritor e medievalista Paul Zumthor discute o conceito de *performance* de maneira bastante ampla. Ele relaciona-o a um acontecimento oral e gestual, que realiza, concretiza e que traduz “da virtualidade à atualidade”. Assim, a *performance* estaria além da simples comunicação do conhecimento, pois “comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2000, p.31-32). Por outro lado, na concepção zumthoriana, ela seria intimamente ligada à ideia de reconhecimento. Para o autor, o conceito de *performance* deveria se expandir, englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas “relacionando-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo” (ZUMTHOR, 2000, p.18). Em última instância, como bem resumiu a professora Edil Silva Costa, a “[t]ransmissão e recepção são um ato único, de copresença gerando o prazer” (COSTA, 2001, p.253), na interação performer-público.

Em relação à criação de *performances*, novos horizontes se abriram para aqueles artistas que passaram a se apropriar da mediação tecnológica como ferramenta de expressão. Desde a *música concreta* de Pierre Schaeffer, em 1948, e da *música eletrônica* alemã, dos anos 1950 – nos estúdios de Colônia – uma infinidade de novas alternativas apareceram: *música acusmática*, *música estocástica*, *música espectral*, *música aleatória*, *música eletroacústica mista*, *computer music*, interação entre sons de instrumentos *reais* e *virtuais*, vídeo-arte, etc. Todas essas vertentes estavam ligadas de alguma forma, direta ou indireta, às possibilidades inéditas que as inovações tecnológicas propiciaram. Por meio do *background* desenvolvido no exercício dessas expressões artísticas, aliado à evolução das ferramentas de gravação, processamento e difusão musicais, tornou-se possível a utilização de material coletado previamente (em áudio e vídeo), em sincronismo à execução dos intérpretes ao vivo, na criação

de *performances* multimidiáticas, como em *The Map* (2002) do compositor chinês Tan Dun, por exemplo.

Como nos alerta Schafer “o desejo de colocar sons no tempo e no espaço tem sido observado de algum tempo para cá na história da música ocidental” (SCHAFER, 2001, p.134). Com a possibilidade de transportar o som para qualquer momento e lugar, esquizofonicamente, a apropriação de elementos culturais absolutamente díspares e desconexos, num novo contexto totalmente subjetivo, tornou-se cada vez mais comum às práticas composicionais e performáticas. Esse fenômeno se intensificou com as facilidades de trânsito de informações que a *internet* nos proporciona atualmente – a exemplo dos recentes experimentos criados pelo jovem músico e internauta Jacob Collier.

### **5. Epílogo - novos tempos e espaços no fazer-ouvir musical.**

Em nosso levantamento conceitual, desvelamos brevemente como surgiram paradigmas musicais inéditos, em diversas esferas, pautados principalmente pelas inovações no âmbito da mediação tecnológica, relacionadas ao fenômeno da *esquizofônia*. Apontamos algumas implicações que tais mudanças provocaram na prática dessa arte, tanto no desenvolvimento de uma *escuta instrumentalizada* – que proporciona novas abordagens criativas e analíticas da música – quanto no desenvolvimento de *competências adequadas de escuta* – que, por sua vez, guiam o ouvinte de acordo com as exigências do contexto em que ele esteja inserido. Mostramos também algumas relações e preocupação existentes sobre possíveis consequências que nossa inserção nas *paisagens sonoras* atuais possa provocar, a exemplo da falta de sensibilidade. Por fim, observamos, em linhas gerais, a expansão do conceito de performance, que todo este processo de mudanças possibilitou.

Tendo em vista este breve debate teórico, podemos concluir que estamos vivendo um momento sem precedentes na história da música. Diversos novos parâmetros estão regulando as relações com o fenômeno musical, tanto em termos de concepção, criação e produção de música quanto em termos de sua difusão, recepção e performance. Frente a esses novos ouvidos – insensíveis, esquizofônicos, instrumentalizados, competentes e, principalmente, individualizados – os caminhos dinâmicos e sinuosos que se reservam à música precisam ser constante, profunda e amplamente reavaliados, no encaixe de novos tempos e espaços no fazer-ouvir musical.

## Referências

- BARTÓK, Béla. *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno, [1937] 1987.
- DELALANDE, F. De uma tecnologia a outra. In: VALENTE, H. de A. D., (dir.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007.
- COSTA, E. S. A leitura como performance: a lição de Paul Zumthor. *Revista Galáxia*, São Paulo, PUC, v.1, n.1, p.251-254, 2001.
- IAZZETTA, F. A música, o corpo, as máquinas. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Rio de Janeiro: ANPPOM, v.4, p.27-44 1997. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36/32> Acesso em: 02/04/2020.
- \_\_\_\_\_. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.
- SABATO, E. *La resistencia*. Buenos Aires: Booket, 2011.
- SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.