

As Transformações da Escuta a Partir da Utilização de Mídias Portáteis

Otávio Luis Santos

Sabe-se que o sentido auditivo é o primeiro a ser formado na gestação, e que por volta de dezoito meses um feto já é capaz de ouvir alguns sons ao seu redor (ABRAMS, 1995). No entanto, isso não o coloca em um patamar superior e nem o faz independente em relação aos demais sentidos. Quando tratamos de escuta, aqui já dentro do contexto musical, é necessário compreender que o ouvir engloba uma atitude multissensorial. Como aponta o compositor e pesquisador Fernando Iazzetta, “não há escuta sem visão, sem tato, sem olfato”... e também se ouve “com o corpo, com os olhos, e mais, com as lembranças, com as sensações” (2009: 37).

Durante muitos séculos, a escuta musical esteve diretamente ligada à visão e à presença física do intérprete. Como descreve o musicólogo Ola Stockfelt, “(...) há não muito tempo atrás, era necessário irmos a uma ópera para se escutar ópera, e a única maneira de se ouvir um violão era sentando próximo ao intérprete.” (2004: 90)

O início do século XX trouxe mudanças que afetaram e modificaram profundamente a experiência da escuta musical, como é o caso do fonógrafo. Ao contrário da era pré-Revolução Industrial, em que a escuta dependia da presença física do intérprete, agora a máquina se apresenta como mediadora deste processo. O ouvinte já conseguiria escutar uma orquestra dentro da sala de sua casa, ou ainda um concerto particular de seu cantor predileto dentro de seu quarto. A este contexto da música mediada tecnologicamente e ao som separado de sua fonte sonora é que Murray Schafer aplica o termo *esquizofonia*, quando diz:

Separamos o som da fonte que o produz. A essa dissociação é que chamo *esquizofonia*, e se uso, para o som, uma palavra próxima de esquizofrenia é porque quero sugerir a você o mesmo sentido de aberração e drama que esta palavra evoca, pois os desenvolvimentos que estamos falando têm provocado profundos efeitos em nossas vidas. (1992: 172)

A ênfase em uma escuta concentrada e racional, bastante apoiada nas tradições comportamentais exigidas em um concerto de música erudita, acabou por categorizá-la como uma escuta mais qualificada. Em outras palavras, tira maior proveito da escuta aquele que é capaz de perceber os mínimos detalhes da obra escutada, e que não deixa

passar sequer uma nota sem compreendê-la. O sociólogo Theodor Adorno traduz esta escuta minuciosa e consciente como uma escuta estrutural, sendo esta de alguma forma superior a outras práticas de escuta (2011: 60-61).

No entanto, este modelo de escuta *adorniano* foi posto em cheque por diversos autores, entre eles Rose Subotnik, Peter Szendy e Barry Truax. Enquanto Subotnik se concentra em desconstruir o pensamento *adorniano*, Szendy e Truax questionam a rigidez da escuta estrutural e seu possível efeito na perda da espontaneidade da própria escuta, defendendo então a chamada “escuta distraída”. Szendy questiona: “Uma certa distração não seria também condição necessária para uma *escuta ativa* tanto quanto os detalhes para uma escuta funcional e estrutural?” (SZENDY, 2001: 128).

Truax, por sua vez, em seu livro *Acoustic Communication* (2001), aponta a diferença entre uma escuta *analítica* e uma escuta *distraída*. Durante a primeira, se vasculha o som minuciosamente em busca de informações, enquanto que na segunda o ouvinte está engajado em outra atividade não-musical que demanda sua atenção, não sendo possível uma escuta tão detalhada como a *estrutural*. (TRUAX, 2001: 163).

Como um terceiro pensamento, Ola Stockfelt traz à tona uma mais moderada perspectiva de escuta. Para o autor, a escuta está diretamente ligada ao contexto em que ocorre. Em outras palavras, a mesma sinfonia que acalma determinado ouvinte antes de dormir, incomoda os ouvintes adolescentes passeantes de um *shopping center*, e se torna uma ameaça na estrada quando escutada pelo motorista atento às suas melodias.

Esta “escuta volátil” se torna bastante oportuna em uma sociedade também volátil em seus valores, objetos e tendências. Ao contrário de tempos passados, em que a durabilidade era tida como uma característica quase que prioritária para qualquer bem comercial ou até mesmo para relacionamentos pessoais e afetivos, hoje se fala muito mais em termos como *mobilidade* e *velocidade*.

Da mesma forma, e cada vez mais, a partir do fonógrafo as mídias de reprodução sonora também se desenvolveram de forma veloz, visando sempre a praticidade. Tomemos como exemplo o rádio.

Em 1920, realiza-se o primeiro concerto em radiodifusão do mundo em Chelmsford, na Inglaterra, e em 1922 a indústria americana registra uma explosão de popularidade da indústria radiofônica. Essa então “nova” tecnologia gerou fortes consequências no mercado musical e social. Como referência, temos o fundamental papel do rádio na ascensão de Hitler no entre - guerras, sendo esta ferramenta o principal veículo de propaganda do nacional-socialismo na Alemanha (OBICI, 2006: 7).

Analisemos ainda, como breve estudo de caso, o papel do rádio durante o processo de colonização do interior paulista a partir da chegada dos imigrantes italianos.

Um processo de imigração, pela sua própria natureza, gera impactos tanto no imigrante quanto no espaço a ser habitado. Parte majoritária desse impacto é de natureza cultural. O imigrante traz uma bagagem cultural diferente da encontrada nas terras em que chega, iniciando neste espaço um processo de duas vias: a implantação de novas tradições e práticas culturais, e a apreensão destes mesmos aspectos já existentes na região habitada. Estas vias então se convergem em uma via de mão única: a da adaptação. Duas realidades distintas que passarão pelo processo da convivência mútua, integral e duradoura, visto que após essa fusão se torna praticamente impossível que uma comunidade volte a ser como era antes, abandonando completamente os hábitos previamente adquiridos.

É natural que o imigrante traga consigo parte de sua cultura, e é compreensível que a vivência da mesma em “terras novas” pode amenizar a radicalidade encontrada neste árduo processo de adaptação. Por esta razão é que facilmente encontramos, no caso de uma grande metrópole, bairros caracterizados pela cultura dos imigrantes que ali habitaram, como, por exemplo, uma grande concentração de restaurantes de cozinha italiana em uma região previamente colonizada por italianos, ou ainda eventos culturais e festividades orientais em um bairro colonizado por japoneses. Em outras palavras, não só essa bagagem trazida colabora para um desenvolvimento cultural da região, mas também se faz importante para o próprio imigrante que, através dela, consegue se sentir “em casa” mesmo estando a milhares de quilômetros de sua terra natal, como de fato ocorreu com os imigrantes italianos deste estudo de caso específico.

Partindo do contexto acima explicitado, entende-se a relevância do rádio enquanto ferramenta agregadora de cultura, uma vez que este funcionou como contato direto entre os dois lados do oceano. Através do rádio os italianos recém-chegados da Europa mantinham vivo o elo entre sua cultura natal e a “nova cultura” regional brasileira, através de noticiários, músicas e qualquer outro tipo de informação ou entretenimento originados no além-mar. No entanto, o rádio não se limitou a ser apenas um veículo com a função de minimizar o choque cultural dos imigrantes. Após a instalação definitiva desses imigrantes, o rádio adquiriu uma nova função: a de difundir essa cultura (em grande parte musical) nas terras recém-habitadas. A partir daí se inicia um grande ciclo de influências na música brasileira, seja através da ópera italiana ou das canções de Adoniran Barbosa.

Percebe-se, desta maneira, que gradativamente o rádio se estabeleceu como um poderoso agente formador de hábitos de escuta. Cabe aqui o termo *formador* basicamente porque, a partir do momento em que uma só pessoa (ou um grupo restrito de pessoas) elege o que milhares de outras pessoas ouvirão, necessariamente um repertório de milhões de músicas é reduzido a algumas dezenas ou centenas de obras, que veicularão diariamente, muitas vezes nos mesmos horários, determinando assim o que será ouvido, e quando será ouvido. Este poder midiático do qual o rádio é detentor deve ser questionado nos dias presentes, bem como seus modos de utilização, uma vez que estes parecem estar cada vez mais se distanciando de sua utilização fundamental. De acordo com o comunicador Mario Kaplún, o rádio apresenta como premissas “elevantar o nível de consciência, estimular a reflexão e converter cada homem em um agente ativo da transformação do seu meio natural, econômico e social” (KAPLÚN, 1978: 21), sugerindo para isso a junção de programas de entretenimento com programas educativos, e uma programação que não só despeje toneladas de informações sonoras sobre os ouvintes, mas que juntamente os convide a uma reflexão ativa sobre os conteúdos fornecidos. Este pensamento é reforçado nas palavras da jornalista Flávia Besspalhok, quando esta sugere programas que promovam a reflexão e estimulem o diálogo, levando o ouvinte a tomar consciência de seu valor como pessoa (2005: 14).

Em um momento em que claramente este veículo trabalha e em muitos casos é regido pela indústria do entretenimento, estas se tornam reflexões pertinentes, que colocam em cheque a utilização do rádio em sua plenitude nos dias presentes.

Outro fator particularmente poderoso apresentado pelo rádio foi a portabilidade. Muito antes da internet, qualquer pessoa munida de um simples rádio a pilha era capaz de escutar o mundo através de ondas *AM*, como no caso já citado dos imigrantes italianos em sua chegada em terras paulistas. Com isso, novamente a escuta foi elevada a um novo patamar, e novos hábitos foram adquiridos.

Algumas décadas após a portabilidade se tornar realidade com o rádio, outra tecnologia contribuiu em grande escala para a popularização da escuta portátil. Esse novo aparelho foi batizado de *walkman*, e inovou principalmente pelo fato de que agora o ouvinte poderia selecionar ele mesmo o repertório a ser escutado, não mais ficando condicionado a escutar o que a rádio oferecia. O ouvinte passaria gradativamente a ser mais ativo e participativo, por agir diretamente em seu material de escuta, neste caso, a música.

As mídias portáteis atuais (neste caso *ipod*, *mp3 player* e *iphone*) dão continuidade a este processo, tanto na facilidade de serem transportadas quanto na liberdade do ouvinte de interagir no repertório escutado, se tornando assim grandes ferramentas formadoras de hábitos de escuta.

Um dos principais efeitos das mídias portáteis, decorrente da escuta mediada tecnologicamente, é a *fragmentação*. Este processo é assim descrito por Iazzetta:

(...) Trechos de árias de ópera ou motivos de sinfonias passaram a ser extraídos de seus contextos para tornarem-se pequenas peças musicais autônomas. A fragmentação tornou-se hábito. (2009: 41)

Um dos grandes agentes que viabilizou este processo de fragmentação foi o computador. A partir do momento que ferramentas de edição se tornam acessíveis e ao alcance da massa, o ouvinte deixa sua poltrona, seu lugar passivo, e torna-se também “compositor”. Transforma o fragmento que mais lhe agrada da sinfonia em seu toque de celular, ignorando o restante da obra. Neste caso a fragmentação se posiciona no incômodo lugar de agente propagador e “deseducador” ao mesmo tempo. Porém, os critérios para a fragmentação não se limitam ao humor do “ouvinte-compositor”, sendo por vezes fruto de uma limitação tecnológica; da mídia (CD, DVD), não dependendo das vontades do ouvinte.

Desenvolve-se, pois, dentro desse contexto, uma escuta também fragmentada, construída a partir da compreensão de trechos descontextualizados. Campanhas publicitárias de massa estão repletas de obras fragmentadas. Trechos de canções consagradas são costurados como colcha de retalhos, e *loops* são repetidos a bel prazer.

Fato é que a sociedade moderna já está acostumada à escuta fragmentada, e o ouvinte já acompanha o dinamismo de um cotidiano mutante inserido em uma sociedade híbrida, a qual o antropólogo Nestor García-Canclini (2006) se pronuncia com grande autoridade.

Da mesma forma, é comum ouvirmos a afirmação de que estamos na era da velocidade, seja esta de informação, de lucro, de relacionamentos ou de tecnologia. A própria ideia de tempo vem se tornando cada vez mais relativa e questionável. Entretanto, antes de qualquer conclusão precipitada, pautemo-nos nas observações da musicóloga Heloísa Valente acerca da questão:

Na verdade, não se pode falar de aceleração de ritmos, quando o que acelerou, na verdade, foram as unidades de tempo, ou o andamento dos mais diversos ritmos – tomando de empréstimo essa precisa conceituação musical. O surgimento de máquinas capazes de trabalhar em maior velocidade possibilitou a execução de tarefas com maior rapidez: a produção industrial passou a ser realizada em uma duração de tempo menor,

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

assim como a distribuição dos produtos, graças às facilidades nos transportes. (2004: 195)

Não foi, então, o tempo em si que acelerou. O que ocorre é a realização de um número imensamente superior de tarefas em uma fração de tempo menor, gerando a impressão de um tempo acelerado. Se no início do século vivíamos em *semibreves*, hoje vivemos em *semifusas*, mas o andamento permanece o mesmo.

Na tentativa de colaborar na contextualização da suposta velocidade das informações do mundo moderno, o filósofo francês Pierre Lévy apresenta em seu discurso os termos “ciberespaço” e “cibercultura”. Para o autor, ciberespaço é um recente meio de comunicação gerado a partir da interconexão mundial dos computadores. O termo engloba não só a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o infindável universo de informações que esta abriga, bem como os seres humanos que navegam e nutrem esse ambiente. Quanto ao termo cibercultura, este se refere às técnicas, práticas, atitudes, modos de pensamento e valores que se desenvolvem em conjuntura com o avanço do ciberespaço (LÉVY, 1999).

A emergência do ciberespaço acontece juntamente com a emergência e popularização dos computadores pessoais. Em 1945 surgem, nos Estados Unidos e na Inglaterra, os primeiros computadores, na época utilizados apenas como calculadoras programáveis, sendo restritos aos militares para cálculos científicos. A partir da década de 1960, seu uso civil foi disseminado, mas a informática ainda servia aos cálculos científicos, estatísticas dos Estados e algumas poucas tarefas de gerenciamento de grandes empresas.

Apenas nas décadas seguintes, com o advento dos computadores pessoais, é que este deixaria de ser aplicado apenas para funções restritas de grandes corporações e passaria a fazer parte do dia-a-dia de toda a população. Gradativamente, tornou-se um instrumento de “(...) criação (de textos, de imagens, de músicas), de organização (bancos de dados, planilhas), de simulação (planilhas, ferramentas de apoio à decisão, programas para pesquisa) e de diversão (jogos)” (LÉVY, 1999: 32).

Neste território virtual, um oceano de informações viaja continuamente entre computadores de todo o planeta. Tudo acontece com grande velocidade, e ninguém é capaz de prever o que acontecerá neste espaço daqui a poucos minutos. Lévy o considera como “um imenso território em expansão acelerada” (p. 87).

Lúcia Santaella, renomada pesquisadora da área de comunicação, ao tratar da cibercultura, apresenta-a como de natureza “essencialmente heterogênea, (...)”

descentralizada, reticulada, baseada em módulos autônomos” (2010: 103). E acrescenta que esta cultura “materializa-se em estruturas de informação que veiculam signos imateriais, quer dizer, feitos de luzes e *bytes*, signos evanescentes, voláteis, mas recuperáveis a qualquer instante” (p. 104).

Entretanto, ainda que a princípio essa realidade virtual pareça desprovida de qualquer essência estável, este fluxo de informações e sua velocidade é em si mesmo, ironicamente, “uma constante – paradoxal – da cibercultura” (LÉVY, 1999: 28). Vale ressaltar, porém, que da mesma forma que muito antes da internet o rádio já proporcionava a portabilidade, esta independência de lugares geográficos apresentada pela cibercultura não é novidade, nem fruto exclusivo do ciberespaço, uma vez que o telefone já havia proporcionado há décadas uma comunicação interativa entre as pessoas.

Tal é o impacto do ciberespaço sobre o sujeito que o utiliza, que Lúcia Santaella discorre sobre o processo cognitivo peculiar desenvolvido pelo usuário assíduo do ciberespaço, afirmando que:

(...) por trás do instantâneo movimento nervoso do *mouse* e do hipnotismo ocular, processam-se inferências lógicas sintonizadas com processos perceptivos complexos, numa junção inconsútil das atividades mentais com atividades perceptivo-corporais. (2004: 14)

Em outras palavras, não há separação entre corpo e mente enquanto se navega no ciberespaço. Por trás de olhos fixos e concentrados nos inúmeros signos da tela do computador, há um organismo físico que, embora pareça imóvel, também está internamente agitado.

Aplicando essas reflexões sobre a velocidade e o tempo no contexto de escuta musical, compreendemos que a escuta requer tempo. A escuta requer silêncio. Quando não se tem tempo para escutar, negligencia-se parte da experiência que esta mesma escuta é capaz de proporcionar. É dentro dessa dicotomia de velocidade e lentidão e evolução e regresso que a escuta encontra seu gradativo desenvolvimento.

Há ainda o aspecto da *individualização*, em que o indivíduo, como uma espécie de defesa inconsciente à agressão das paisagens sonoras dos ambientes urbanos das metrópoles, cria seu próprio universo a partir do momento que se conecta aos fones de ouvido. Percebe-se aqui a grande influência do meio urbano (entenda-se da paisagem sonora do meio urbano) no desenvolvimento da referida “escuta portátil”. Assim nos diz Heloísa Valente:

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

O desejo de dominação pelo barulho também pode ser saciado por indivíduos isolados em grupo, pois fazer barulho é, antes de tudo, chamar a atenção. Assim sendo, comícios, apresentações de rock, motocicletas que chispam com o escapamento aberto, automóveis que desfilam com os alto-falantes do rádio em alta intensidade nada mais são do que tentativas, geralmente bem sucedidas, de atingir esse objetivo, embora nem sempre claro e consciente. (1999: 33; 45)

Ou seja, existe um contexto social enraizado nas origens da “escuta portátil”. A partir de um suposto isolamento de grupos sociais chegamos ao isolamento do indivíduo.

Esta é apenas uma parte da complexa teia de elementos sociais, tecnológicos, pessoais e musicais à qual nos deparamos ao estudar este modo de escuta aqui proposto, a “escuta portátil”. Esta escuta, por sua vez, se apresenta como fruto de um desenvolvimento tecnológico ainda iminente, que só tende a crescer.

Com a presente dominação de computadores portáteis, nossos corpos cederam espaço a nossos dedos. Tudo é resolvido apenas com a ponta dos dedos. Assim nos diz Iazzetta:

A relação com o botão concentra toda a tensão reprimida de nossos corpos, tão comportados que ficam em nossas cadeiras de escritório, aparelhos de ginástica, ou salas de concerto. Agora são os dedos que exprimem nossos gestos, nossas tensões, nosso espanto (2006: 1239).

Cabe-nos, como ouvintes, estarmos cientes desse contexto ao qual pertencemos, para que não sejamos vitimados pelos excessos da modernidade, mas ao contrário, aproveitemos a era da informação e da pluralidade com consciência e ouvidos atentos, mediando assim o futuro de nossa escuta.

Referências bibliográficas:

ABRAMS, R. M. 1995. Some aspects of the fetal sound environment In: DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. A. (eds.), *Perception and cognition of music* (p. 83–101). Philadelphia: Psychology Press.

ADORNO, T. W. [1973]. 2011. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: UNESP.

BESPALHOK, F. 2005. *O espaço do rádio na mídia contemporânea: uma discussão sobre sistemas de radiodifusão e linguagem radiofônica*. In: Colóquio Internacional sobre a Escola Latino Americana de Comunicação, 2005, São Paulo/SP. Celacom.

GARCÍA-CANCLINI, N. 2006. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP.

HETLER, D. J. 1985. Prelude to a Musical Life: Prenatal Music Experiences In: *Music Educators Journal*, vol.71, (7), p. 26–27, Chicago: University of Chicago Press.

IAZZETTA, F. 2009. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Coleção Signos: FAPESP.

_____. 2006. *A importância dos dedos para a música feita nas coxas*. Anais do 15º Congresso da Anppom. Rio de Janeiro: Anppom - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005. v. 1, p. 1238-1245.

_____. 2003. *Tecnologia, escuta e conflito de gêneros*. Anais do XIV Congresso da ANPPOM, Porto Alegre, 18 a 21 de agosto de 2003, publicação em CD-ROM, 7 pp.

KAPLÚN, M. 1978. *Producción de programas de radio: el guion, la realización*. Ciespal.

LÉVY, P. 1999. *Cibercultura*. São Paulo: 34.

OBICI, G. 2008. *Condição de escuta: mídia e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

SANTAELLA, L. 1996. O homem e as máquinas, in *A cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento.

_____. 2004. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus.

_____. 2010. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 4ª Ed. São Paulo: Paulus.

SCHAFFER, M. 1992. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP.

STOCKFELT, O. 2004. Adequate Modes of Listening. In: Cox, C.; Warner, D. (org.). *Audio Culture: Readings in Modern Culture*. New York/London: Continuum.

SUBOTNIK, R. R. 1988. Toward a deconstruction of structural listening: A critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky. In: NARMOUR, E.; SOLIE, R. (eds.). *Explorations in music, the arts, and ideas: Essays in honor of Leonard B. Meyer*, p. 87-122. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.

SZENDY, P. 2008. *Listen: A History of Our Ears*. Trad. Charlotte Mandell. 3ª ed. Fordham University Press, New York.

TRUAX, B. 2001. *Acoustic Communication*. 2ª ed., Westport: Ablex Publishing.

VALENTE, H. D. 2004. O espírito do tempo, os tempos do espírito: nos (com)passos dos beats dos hits. In: CONTRERA, M. S.; GUIMARÃES, L.; PELEGRINI, M.; SILVA, M. R. (Org.). *O espírito do nosso tempo*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, p. 189-204.

_____. 1999. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. 1ª ed. São Paulo: Annablume Editora-Comunicação.

Resumo biográfico do autor:

Otávio Luis Silva Santos (Londrina, PR) é licenciado em Música pela Universidade Estadual de Londrina, especialista em Trilha Sonora para Cinema e TV pela *University of California Los Angeles*. É mestrando em Musicologia pela Universidade de São Paulo e bolsista da CAPES, com projeto intitulado *As Transformações da Escuta a Partir da Utilização de Mídias Portáteis*, sob orientação da Profª Dr. Heloísa de Araújo Duarte Valente. Premiado no exterior com a bolsa de estudos *BMI/Jerry Goldsmith Scholarship* no ano de 2010, é membro do MUSIMID (Centro de Estudos em Música e Mídia). Atua como compositor de trilhas sonoras para cinema e tv, tendo sido premiado também por trabalhos no mercado publicitário. É docente em cursos de Pós-graduação nas áreas de cinema, rádio e televisão. Contato: otavioluis.santos@hotmail.com