

POR QUE REPENSAR A ESCUTA A PARTIR DA MUZAK?

Rodrigo Fonseca e Rodrigues
Universidade FUMEC

Resumo:

Este trabalho tenta aventar modalidades da escuta musical contemporânea, partindo de um exercício de definição conceitual do termo “muzak”, utilizado para designar um produto da indústria fonográfica que institui hábitos e disposições de experiência com a música. A muzak será apenas um pretexto para motivar uma discussão sobre um investimento crítico a respeito de princípios conceituais e aportes teóricos aceitos pelos estudos da comunicação, da semiótica e da filosofia. Em vez de priorizar uma análise dos sistemas de produção corporativa da cultura musical, este texto pretende conceber a experiência com a muzak sob o ângulo da escuta criativa, tratando de ultrapassar a sua usual compreensão como recepção, como hermenêutica ou como semiose musicais. Para tanto, tentaremos repensar a escuta como uma atividade potencialmente experimental e como uma micropolítica estética.

Palavras-chave:

comunicação, indústria cultural, experiência, escuta musical, muzak.

Introdução

John Cage, em seu livro *Silences*, dizia que qualquer ouvinte refratário às potencialidades estéticas ligadas aos ruídos urbanos da modernidade – os dos elevadores, por exemplo - apoiava-se ainda sobre uma antiga concepção de música só encontrada em obsoletos alfarrábios. Ele não imaginava, contudo, que além da eventual figura do ascensorista, viríamos a ter um recurso sonoro para tranquilizar os passageiros claustrofóbicos: a chamada “muzak”. Melodias reconhecidas soando em baixos decibéis e direcionadas a um plano subliminar da atenção fariam com que mais tarde Tom Jobim e Michel Legrand brincassem entre si, apontando-se um ao outro como “o rei do elevador”. Fato é que a muzak alastrou-se como um lucrativo ramo dos negócios da indústria da música. A fórmula dos produtores da muzak *stricto sensu* era, a princípio, censurar canções ou peças musicais

que, largamente veiculadas pela rubrica da indústria fonográfica, em algum momento alcançaram amplo sucesso de público. A muzak, definida de modo simples, é algo como um modo de adaptação facilitada de canções (normalmente sem o canto) e de composições musicais de caráter melodioso. Os seus produtores adaptavam tais obras a arranjos comedidos e triviais, o que facilitaria o reconhecimento de suas fontes e seus elementos formais, no intento de acomodar a escuta a estados de ânimo previamente desejados para esta finalidade.

Há certamente gêneros preferenciais na escolha de composições a serem travestidas para a orquestração muzak, como se atestam facilmente a bossa nova, as canções-temas de filmes clássicos, baladas românticas, *singles* melódicos da *hit parade*, ritmos latinos ou *standarts* do jazz. Afiguram-se, a este respeito, inúmeras composições dos Beatles, de Burt Baccharat, Elton John, Cole Porter, Ary Barroso entre muitos. Imaginamos igualmente esta prática como uma área altamente catalisadora da cobiçosa indústria dos direitos autorais, uma vez que a natureza da muzak pressupõe amiúde a reutilização de um sucesso garantido. A este respeito, imaginamos que o arranjador e *band leader* Ray Conif, sucesso de vendas nos anos sessenta e setenta, deve ter desembolsado em pagamento de *royalties* tudo o que economizou em esforço criativo. E quando Joaquin Rodrigo criticou a versão que Miles Davis dera a seu *Concerto de Aranjuez*, em 1960, o trompetista respondeu com ironia que o compositor espanhol passaria a apreciar mais a sua interpretação jazzística tão logo os *royalties* comesçassem a engordar a sua conta bancária.

Designações como, por exemplo, *canned music* (termo já empregado em 1907), *easy-listening*, “*wall-paper music*” ou simplesmente “música orquestrada” (justificando-se pelo seu aspecto eminentemente instrumental) concernem a arranjos musicais discretos que remetem a uma escuta desatenta, distraída, secundária ou subliminar. A muzak remete a um modo de audição considerada passiva, mais uma dentre as tarefas rotineiras, que tocam em certos espaços públicos, como aeroportos, supermercados ou salas de espera. Estas expressões estendem o significado de muzak às produções musicais voltadas para uma escuta descomprometida, no sentido adorniano encontrado em *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Tal como a chamada “música ligeira”,

essa não oferece ao ouvinte nenhum desafio estético, ou seja, cognitivo, crítico e utópico¹.

Houve, muito antes de imputar-se tal regressão da escuta à lógica da indústria cultural, infinitas ocasiões nas quais a música não compreendia, para certa audiência, nenhum protagonismo perceptivo ou artístico. Procedimentos similares deste modo funcional e coadjuvante da escuta musical ao longo da história podem ser brevemente lembrados: as notas que se desprendiam da harpa de Davi e aplacavam a ira do rei Saul, os cânticos e as percussões hipnóticas que se enredavam aos cultos religiosos, cerimônias cívicas ou mesmo ocasiões de combate, como uma espécie de trilha sonora que pontuava situações coletivas para reforçar o seu caráter ora catártico ora meramente espetacular. A exemplo do teatro grego, há relatos de que a música do coro exercia funções de contraponto com a imagem, a narrativa, a gestualidade e os estados psicológicos sugeridos pelas tramas dos seus dramaturgos. Através das situações tanto sociais quanto íntimas, a música foi, em muitos momentos, um tipo de plasma sonoro imprescindível nos templos, campos de batalha, nas cortes, feiras, festas familiares e mesmo em clínicas, academias e ginásios. O século XX é pródigo de utilizações desta natureza, resguardadas as distâncias, como no caso notável do cinema, das exposições mundiais, enfim nas produções audiovisuais e instalações de arte e *happenings*. Há algumas décadas vieram ao já conhecido repertório de rótulos musicais a *ambient music*, a *scapemusic*, a *new age* etc. que, a despeito de equivocadamente confundidas à música minimalista de Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass, Michael Newman, John Adams (tão distantes entre e si e do próprio termo que os rotula!) e à *discret music* de Brian Eno, surgiram como nichos de produção musical voltados, como já o dissemos, para funções específicas de experiência e de consumo da música. Este procedimento, com alguma licença, pode ter dado início a um subgênero, mas a muzak pode ser problematizada diferentemente, como veremos adiante. Este exercício inicial de defini-la nos atesta como é canhestra qualquer tentativa de caracterizar categoricamente um gênero, um estilo e principalmente, o status artístico de certa manifestação musical.

1 Para o pensamento adorniano, o trabalho do artista deveria se comprometer com três princípios que irão legitimar a sua obra, a saber: o crítico, o cognitivo e o utópico. Crítico, porque caberia à arte colocar em crise o presente ao qual estamos confinados; cognitivo porque ela deveria nos levar a conhecer algo que não sabíamos; e utópico porque um trabalho da arte seria a promessa de um mundo diferente deste em que vivemos no presente, exortando-nos a vislumbrar um mundo novo ainda por se construir. (grifo nosso)

Por que pensar, entretanto, a experiência contemporânea da escuta musical a partir dos escopos epistemológico da comunicação social? E com que finalidade estudar o processo de produção muzak como um sintoma da indústria cultural e fonográfica e que diz respeito à intenção de provocar sistematicamente no outro, seja a partir de discursos especializados, seja de imagens ou de signos tecnologicamente produzidos, sensações esperadas e controláveis? Há uma infeliz recorrência nos estudos da comunicação quando se dedicam à experiência com a arte. Confundem-se *corpus* empírico com objeto. Analisam-se gêneros, cenas, espaços, fenômenos por suas qualidades formais, ou seja, por critérios redutores de identificação, ao invés de se investir mais num retorno à re-imaginação de conceitos e de alguns princípios epistemológicos pelos quais se orientam.

Acreditamos que a compreensão da produção e experiência da muzak poderia provocar especulações de pensamento, desde que este objeto nos motive pretextualmente a vislumbrar nuances silenciosas pelas quais as práticas da produção musical que se valem da criação de paisagens sonoras ou de *designs* de ambientes sonorizados afetariam a nossa experiência social, como uma espécie de “política da existência”. O conceito de política, não etimológica, mas epistemologicamente tratado poderia nos levar a conceber a experiência com a arte sob a tensão de uma constante negociação com nossas condições de existir. E torna-se impossível pensar a nossa micro-política social contemporânea sem a onipresença da mídia.

A partir da lente teórica dos frankfurtianos, a muzak poderia ser tomada como a manifestação de um propósito comum a quaisquer estratégias de produção cultural: a sutil comoção dos afetos, com fins meramente mercadológicos, sob uma suposta “ideologia da má consciência” voltada para o consumo massificado dos bens simbólicos. Recorde-se, no que tange aos campos da experiência musical, que estes autores desqualificavam artisticamente qualquer música que não pertencesse ao rol de alguns compositores eruditos, chegando a execrar o jazz das *big bands* e mesmo a poética de compositores como Benjamin Britten e Igor Stravinsky pelo fato de estes não aderirem a então inédita – e ideologicamente justificada - sintaxe dodecafônica. Não precisamos, contudo, nos apegar a motivações ideológicas ou tampouco nos resumir a apontar a produção da muzak como sintomática das violências da vida moderna, da prevalência do descartável e do lixo, como denunciava Murray Shafer, ao se valer do termo “esgoto sonoro” para se referir aos ruídos urbanos e à invasão da música de consumo.

A experiência da escuta que envolve o nosso convívio com a muzak, se nós tomarmos como exemplos as fases da experiência semiótica peirceana ligadas à audição, poderá ilustrar muitas maneiras triviais pelas quais atualmente escutamos. Resumidamente, pode-se falar de processos icônicos, indiciais ou simbólicos gerados pela semiose na escuta musical. Peirce, como o sabemos, categorizava a experiência em três fases do tempo: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. A performance icônica, ligada à primeiridade, ou seja, ao contato concreto com o som, com tudo o que soa. A secundidade, indicial, daria conta do trabalho de reconhecimento auditivo. O trabalho indicial da escuta é o processo em que *imagens* são geradas por associação, por inferência, por contraste e que deduz uma idéia, uma circunstância, um evento a partir de um indício sonoro. Há muitos condicionamentos ligados à escuta nesse processo, porque tendemos a encenar imagens internas quando somos estimulados por certos movimentos sonoros ou ruidísticos. O simbolismo que se instala por via da audição, pertencendo a terceiridade peirceana, é parte de um pacto muito arraigado a uma ordem de valores incutidos em nossa cultura musical. É o processo no qual a escuta arrebanha muitas memórias culturalmente condicionadas. E isso tudo já afeta, logo de início, a predisposição da escuta. A dimensão simbólica da audição é aquela a que mais se dedicam os discursos midiáticos especializados².

O compositor e autor Pierre Schaeffer (1966) se obstinou em classificar quais desdobramentos semióticos seriam possíveis na atividade da escuta. Schaeffer postulava, valendo-se de especificidades da língua francesa, a existência de quatro principais modos de escuta que, quando combinados, se subdividiriam em sete níveis de percepção. São estes, respectivamente: *ouïr*, *ecouter*, *entendre* e *comprendre*. A primeira função da escuta, *ouïr*, se dá pelas percepções brutas de esboços do objeto sonoro, estabelecendo relações de semelhança ou analogia entre o *representamen* (o signo mental) e o objeto. Seria como ouvir e gerar, rapidamente, uma imagem mental análoga ao objeto sonoro sentido. O segundo modo de escuta, *ecouter*, é uma função que estabelece relações indiciais entre o signo e o objeto. Seria algo como suscitar a imagem da fonte originária do som, ou seja, quando se reconhece a sua causalidade ou a sua “história energética”. Por exemplo, reconhecer de qual instrumento musical ou dispositivo sonoro (sintetizadores, *samplers* etc.) um dado som deriva.

2 O conhecido “flash-back”, recurso da cultura midiática na escuta musical, também é um exemplo do condicionamento à memória de produção episódica de cenas e de sentimentos – como a nostalgia – numa sucessão temporal já representada. (grifo nosso)

O terceiro modo da escuta, *entendre*, são as operações do intelecto que qualificam o som, como as relações entre notas, intervalos, durações métricas e toda a arquitetura sintática e formal que sistematiza a organização da música. A quarta escuta, *comprendre*, remete aos valores, ao sentido e à emergência de infinitas conotações. É um trabalho que a escuta faz de “co-preensão” do sonoro com idéias extra-sonoras. Compreender, na concepção schaefferiana, aponta para a última e mais complexa etapa da experiência sonora. Ferraz encontrou um modo sintético de exprimir estas quatro fases da escuta pensadas por Schaeffer e as resume nesta frase: “...ouvir um instrumento (*ouïr*), a história de sua energia (*écouter*), extrair seu quadro de material composicional (*entendre*), escutar toda uma política (*comprendre*)”. (FERRAZ, 1998, p. 54)³

Se começarmos o nosso exercício de indagações assumindo movimentos não apenas sonoros na escuta, mas também os não sonoros, é necessário, desde já, explicitar uma séria recusa à noção defendida pelas correntes teóricas como a neuropsicologia acústica. Escutar seria traduzir, pelo sentido da audição, vibrações mecânicas em processos químicos, em nosso cérebro. Assentada numa concepção computacional do cérebro e na figura de um “sujeito cerebral”, a psicoacústica atribui a processos cerebrais cognitivos e afetivos pelos quais a informação levada por sinais mecânicos e, por sua vez, analisada, armazenada, recuperada, comparada e interpretada como o real trabalho da escuta. Esta não passaria de aquisição de informação, do seu processamento e armazenagem motivada por impulsos somáticos, gerando estados afetivos, como seria o caso da emoção. Esta é a manifestação integral de uma função cerebral chamada “recompensa límbica”. O sistema límbico, responsável pelas *imagens* evocadas internamente e exibidas no córtex, seria acionado por entradas somáticas e ambientais.

Já o filósofo Henri Bergson (1999) utiliza o termo “endosse” para falar da escuta, pela qual se produz uma mistura complexa de muitíssimas durações das quais participamos. E a memória protagoniza a escuta musical, cuja principal contribuição é a de analisar o próprio movimento mnemônico que contrai uma multiplicidade de sensações para fazer uma síntese sonora, semiótica, musical. Quando nós escutamos, diz Bergson, antes do aparecimento de qualquer *imagem* da lembrança ou projeção de estados sentimentais, somos tocados por um mundo que é primordialmente vibratório, um mundo feito

3 A compreensão na escuta seria o mesmo que, segundo os exemplos dados por Silvio Ferraz: “...escutar a morte, a matemática, os afetos, os povos distantes, tudo em código”. (FERRAZ, 1998, p. 54)

de ritmos e modulações de forças, nem todas elas sonoras. Muitos desses ritmos escapam às durações conscientemente vividas, processando-se por entre os hiatos dos sentidos perceptivos, que a memória, previamente “educada”, vai destramente preenchendo.

Voltando para o nosso objeto, cogitamos se toda a gama de escolhas que preside a criação musical contemporânea vinculada ao chamado *mainstream* não estaria a condicionar a todos – quem produz e quem consome – bem como os hábitos cotidianos de escuta, nos quais temos de incluir os *walkman* surgidos nos anos setenta, o som nos automóveis, os sistemas sonoros espalhados pela casa, o computador e os recentes *ipods* e celulares, não transmutariam qualquer música em muzak. Pergunta-se: não escutamos, por muitas vezes, Nelson Freire, John Coltrane, Dorival Caymmi, João Gilberto ou Amon Tobin de maneira desatenta ou entrecortada, enquanto lemos, trabalhamos ou recebemos amigos em casa? Esta hipótese poderia nos levar a redefinir o termo muzak e remetê-lo mais à penetração oblíqua de um complexo de mentalidades ligadas à tecnologia, aos hábitos de consumo, às disposições cotidianas da escuta, enfim a toda aquela micropolítica que subjaz à existência social.

Sob o amparo das idéias de Gilles Deleuze (1981), a muzak, por seu caráter de apelo à mera reconhecimento e de formas musicais, aproxima-se mais dos processos “sensacionalistas” da comunicação e não dos que tangem à potência inominável da escuta musical. A afirmação procede se levamos em conta que qualquer expressão com pretensões artísticas vive, por pressuposto, da desestabilização dos sensacionalismos, das sensações estereotipadas. Enquanto a muzak visa a orquestração das sensações rumo a estados perceptivos, mnemônicos, emocionais, de ânimo ou mesmo de certo humor, a arte musical (se assim pode ser nomeada) nos arrebatada destes estados triviais, ao desabilitar a memória e a percepção auditivas previamente domesticadas pelos condicionamentos de mera reconhecimento de modelos musicais.

Talvez valha a pena recordar a dinâmica que remete à tensão existente entre a indústria cultural e a criação experimental na arte. Os especialistas estéticos produzem fórmulas pseudo-artísticas que se tornam, sem que se pretenda, materiais instigantes para o trabalho do artista. Por seu turno, este tem suas obras futuramente reapropriadas pelos especialistas da canção de consumo, das trilhas para games, jingles e assim por diante. São, a este respeito, notórias certas releituras de alguns compositores, como os chamados “djs de desktop”, que usam como materiais clichês musicais, sonoridades redundantes e cacofonias para tentar reinventar alguma novidade para a

escuta. Artistas da bricolagem sonora, como o Dj Shadow ou Tim Simenon, apreciam reapresentar trechos de muzak em suas composições. Brian Eno dizia em uma entrevista o quanto o uso excessivo da reverberação nas vozes e violinos nos discos de Ray Conif chamou a sua atenção, ainda quando criança, para os efeitos de ambiência em estúdio de gravação musical como um material rico de possibilidades.

Neste momento importa demonstrar um aspecto conceitual ora desprezado, ora hiperdimensionado pelo pensamento da comunicação que se dedica ao estudo da experiência estética e dos processos de criação artísticas: o problema do material. Quando um jornalista especializado analisa uma produção musical, ele começa por dizer, por exemplo, que esta é feita a partir deste ou daquele material (referências de gênero estilístico, elementos sonoros de uma etnia, de um momento histórico etc.). Ao eleger o material como tema privilegiado de análise, dá-se muita força a este. E há uma questão acerca do material na criação e que ultrapassa a noção de que este é simplesmente matéria dotada de forma. O material, obviamente, é tudo aquilo que se tem à disposição. É tudo o que está à mão do compositor. Esse já está atravessado de relações, sempre investido de uma experiência humana coletiva. O material, no limite, apenas participa como um regime inicial na composição, podendo ele ser até mesmo o mais descartável de todos. Não importa, todavia, que o artista se valha deste ou daquele material, sejam idéias, sejam sons ou estritamente notas musicais. O compositor pode se valer de materiais diversos: formas musicais, uma fórmula, dispositivos técnicos e instrumentos, o próprio corpo, os hábitos instalados de audiência, os traços de uma época, uma figura (um ritmo, um gesto etc.). Ele também pode se servir de um sistema sintático, de símbolos, de uma gama de timbres, de uma célula rítmica etc. Tudo isso já vem carregado de história, de sentidos que são, em si mesmos, materiais. E o material na arte estará, ironicamente, sempre em uma relação paradoxal com a sua própria e necessária abolição: um material será sempre mais adequado quanto menor resistência ele tiver para desaparecer. O que se chama usualmente de material, a despeito de se referir a toda matéria que sofre as intervenções do compositor, é apenas um pretexto inicial para uma composição que, em última instância, recria novos ritmos para a sensação. Quem compõe estará, na realidade, a compor com a principal “matéria-prima” da arte, por direito: as sensações, aqui pensadas não como meros estímulos sensoriais, mas na qualidade de uma sensibilidade inventada. Problematizar a escuta contemporânea frente às prerrogativas de produção sonora possibilitadas pelos usos das tecnologias recentes nos reenvia para além dos princípios técnicos e materiais

que se empregam. Vale frisar que toda a amplitude e heterogeneidade de materiais sonoros e de recursos técnicos não bastam para garantir qualquer novidade para a escuta. Compor, para além de combinar materiais, seria sonorizar sensações, afetos, pensamentos, reminiscências.

A escuta, num sentido holístico, não seria simplesmente recepção, pois não haveria nenhuma precedência natural da fonte sonora sobre a escuta. Escutar é um processo criativo que se faz a partir de investimentos que instaurem a presença do ouvido na composição. Por isto, os atributos que normalmente apontamos ao compositor seriam subsidiários do que ele efetivamente *fizer* da escuta. Compor não se trata meramente de organizar sons e notas, melodias e ritmos, tampouco é encadear signos acústicos. É também um tipo de operação diferencial sobre aquilo que chamamos de cultura, de história, de vidas. Fazer peças sonoras trata-se, afinal, de uma idéia inexistente: o que se faz é a escuta. O que se movimentaria, entretanto, não seria o som, mas antes a escuta. E a escuta, pensada desta maneira, poderia ser muito mais do que captar, ouvir aquilo que soa. Se a escuta não repousa apenas no sonoro e tampouco é uma ação puramente auditiva, a questão é, afinal, a de ouvir não o som, nem o que está no som, e sim o que está *no* escutar. E há uma grande distância entre algo que “nos faz escutar”, sob o primado da persuasão, e o incomunicável das *sonoridades*, que “faz escutas”. A criação sonora será sempre um problema do *fazer* da escuta, de *fazer* escutas.

As palavras “escuta” e “audição”, ou os verbos como “escutar” e “ouvir” deveriam ser estrategicamente distanciados entre si. Esta distinção dar-se-ia por uma razão: a audição e o ouvir se reportam ambos ao caráter propriamente semiótico, fenomenológico, perceptivo, psicofísico do som. A escuta possui um sentido diferente. Ela *agencia* muito mais do que dimensões físicas, semióticas, interpretativas, ou culturais. É um conceito que diz respeito a uma política das sensações, da criatividade e do pensamento que experimentamos misteriosamente com as *sonoridades* (tudo o que vem com a música: memórias, reminiscências, imaginação, expectativas, surpresas etc.) e que faz da música uma efetiva “arte de escutar”. Propomos, ao fim desta digressão, que é necessário repensar a escuta musical como um acontecimento singular que nos afeta para aquém dos tempos ordinários dos estados de percepção, de lembrança, de inteligência, de competência lingüística e de hábitos culturais; e para além das condições técnicas, chancelas econômicas e estratégias comunicacionais midiáticas. E pensar a experiência com a música é lidar com potências incomunicáveis: as sensações. E tudo poderá se tornar material para a criação contínua

de sensações inventadas. Aí reside a micro-política da escuta como uma experimentação estética: tudo se torna um material para as inovações da escuta.

Referências

ADORNO, Theodor W. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: Os Pensadores. Vol XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução**. In: Obras escolhidas II. São Paulo: Ed. Abril, 1975.

CAGE, John. **Silence - Lectures & Writtings**. Frome, Somerset: Hillman Printers, 1987.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: logique de la sensation**. Paris: ed.de la Différence, 1981.

FERRAZ, Sílvio. **Música e Repetição**. São Paulo: Educ, 1998.

_____. **Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2005.

LECERF, E., BORBA, S. & KOHAN, W. **Imagens da imanência** – escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

RODRIGUES, R. F. **Música eletrônica: a textura da máquina**. São Paulo: Annablume, 2005.

ROEDERER, Juan G. **Introdução à Física e Psicofísica da Música**. São Paulo: Edusp, 1998.

SCHAEFFER, Pierre. **Traite des objets musicaux**. Paris: Editions du Seuil, 1966.

SCHAFER, M. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.