

Reflexões sobre a Música e o Meio

Fernando Iazzetta

USP / PUC-SP

E-mail: iazzetta@usp.br

Web: <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta>

Sumário: Esta pesquisa visa analisar de que maneira o funcionamento dos meios de produção e difusão musical estão relacionados ao desenvolvimento dessa linguagem. Será investigada a interação entre três modos de processamento da linguagem musical, a saber, a cultura oral, a cultura de massas e cultura de redes, os quais estariam baseados, respectivamente nos meios orais, nos meios analógicos e nos meios digitais.

Palavras-Chave: música e comunicação - tecnologia musical - meios analógicos e digitais

Há um momento na história da civilização ocidental em que a música -- assim como a cultura em geral -- se desenvolveu num plano essencialmente fechado sobre si mesmo. Nesse momento nitidamente relacionado com a cultura medieval, a produção e a difusão musical se davam pela participação mais ou menos ativa de toda comunidade, ou seja, sem uma separação explícita entre aqueles que ouviam e aqueles que realizavam a música, uma vez que a música era provavelmente parte de uma atividade comunitária. A transmissão oral de conhecimento musical pressupunha a participação ativa e constante de todos os membros de um grupo de modo a tornar a música uma atividade a ser vivenciada dentro do cotidiano. Portanto, o conhecimento se processava dentro de um mesmo círculo, sem se projetar por espaços geográficos mais amplos, e sem se projetar no tempo, isto é, sem visar qualquer projeto de construção de um futuro. Não havia futuro, mas apenas a noção de uma janela temporal delimitada por um ciclo de duração variável (os dias, as estações do ano, o nascimento, crescimento e morte etc.), e que orbita eternamente sobre ela mesma¹.

Do mesmo modo, a vivência no período medieval se concentrava no espaço formado em torno da comunidade, cujo limite é basicamente o do campo visual e auditivo dos indivíduos. O que existia no espaço e no tempo

¹ É interessante notar que na formação de várias línguas os tempos verbais que expressam a idéia de futuro aparecem tardiamente. A idéia de futuro se mostra tão distante que surge apenas como uma intenção ou como um desejo fora do tempo. As formas verbais do futuro demonstram bem essa condição: "farei" é derivado da locução "hei de fazer", assim como no inglês, "I will do" se apoiou no verbo auxiliar "will" que se associa diretamente com a idéia de desejo, de pretensão.

era aquilo que podia ser visto e que podia ser ouvido. Todo o resto pertencia ao mundo do mito e do misticismo, os quais não dependem de referências temporais nem espaciais para se realizarem. Nesse contexto a transmissão da cultura se dava essencialmente por meio da oralidade e os limites geográficos da cultura eram, em última instância, os limites do alcance da voz. O mesmo pode se inferir em relação à música que, salvo quando carregada pelos viajantes, mantinha-se circunscrita à uma determinada comunidade. Obviamente, isso não significa que não houvesse contaminação entre culturas e nem disseminação do saber para além dos limites de cada comunidade. Quer dizer apenas que esses processos se davam de maneira mais lenta e gradual, fomentados pelos viajantes, pelas invasões e pelas guerras.

A organização social em torno dos primeiros núcleos urbanos a partir do final da Idade Média e início da Renascença deu origem a um quadro bastante diferente. A trama das relações sociais se tornou mais complexa e precisou ser codificada e regulada. O tempo passou a ser um eixo comum de referência entre os cidadãos que necessitavam sincronizar suas atividades sociais. Paralelamente houve uma expansão do espaço com a descoberta de novos territórios e com a busca de parcerias comerciais. Quer dizer, a organização urbana veio acompanhada de uma organização espaço-temporal (Iazzetta, 1993: 34).

O surgimento da imprensa criou mecanismos para a transmissão do conhecimento que não mais dependiam da *tradição* recontada inúmeras vezes, mas que se desenvolviam pela *reprodução* do que foi dito anteriormente. O acúmulo de experiências passadas garantiria o sucesso das ações no futuro. Surge então uma projeção temporal no sentido de preservar o que veio antes e de projetar o que virá a seguir. De fato, passado e futuro passaram a determinar o presente. O armazenamento do conhecimento em diversas instâncias -- o museu, a biblioteca, as paredes das catedrais, as enciclopédias e, mais tarde, as fotografias, os discos e finalmente os *bits* computacionais -- levou ao surgimento da idéia de arte para ser adorada e preservada.

É nesse contexto que ao valor estético da obra de arte se agrega outro atributo, o valor econômico. Arte passa a ter um valor que é proporcional à sua originalidade, à sua unicidade e à sua eventual possibilidade de permanência no futuro. O ingresso para um concerto durante o qual pode-se efetivamente escutar uma obra de Beethoven vale muito menos que um pedaço de papel contendo um manuscrito do compositor.

Para tornar-se mercadoria a arte teve de ser materializada em um produto potencialmente comercializável. Se isso não se apresentou como problema em relação à pintura ou à literatura, cujos suportes materiais são duradouros e facilmente manipuláveis, por outro lado é bastante relevante em

relação à existência efêmera da música. Obviamente, o registro na partitura veio colaborar com esse processo de materialização da música, mas enquanto o livro ou o quadro ofereciam imediatamente a obra a quem quisesse apreciá-la, a partitura demandava ainda a etapa mediadora da performance. Até o início do século XX, a projeção da performance se dava no mesmo patamar das transmissões de conhecimento da cultura oral da Idade Média em que para se conhecer algo era necessário estar presente, estar diante do fato ou da obra de arte, cujo único registro que se mantinha após sua apreciação era o da memória.

Com a invenção do fonógrafo por Tomas Edison em 1887, finalmente pôde-se registrar a música num suporte físico o qual podia ser copiado e reproduzido. Com isso a indústria fonográfica iria perverter irreversivelmente o papel da música como algo a ser feito, transformando-a em algo a ser escutado.

Enquanto a cultura oral proporcionava uma difusão musical fechada, em que a música era *musica practica* (Barthes, 1977), experiência a ser vivenciada entre todos os integrantes de uma comunidade e que raramente transpunha os limites espaço-temporais desse comunidade, a música representada na partitura ou registrada pela gravação pôde romper esses limites. O suporte material garantiu, por um lado, sua permanência no tempo e sua projeção no futuro e, por outro, sua difusão fora do espaço em que foi gerada, através dos movimentos de trocas e vendas de bens entre as diversas comunidades. O barbarismo medieval em que se disputavam alimento e terras foi substituído pelo barbarismo mercantil em que se disputam todos os tipos de bens, inclusive os culturais e artísticos e a quantidade de bens possuídos passou a ser índice de riqueza.

Na cultura oral, não só a voz, mas a performance, ou melhor, a presença dos indivíduos durante a performance é que garantia a tradição¹, a qual se preservava essencialmente pela ação da memória. Dessa situação decorrem pelo menos dois fatos significativos. Em primeiro lugar a dependência da falibilidade da memória canaliza a atenção à essência dos fatos enquanto que os detalhes são sempre improvisados, refeitos e adaptados à presentidade de cada performance. Em segundo lugar, o alcance da performance é determinado pelo alcance dos sentidos: só se podia conhecer aquilo que estivesse ao alcance dos olhos e dos ouvidos. A projeção da música era circular e o centro desse círculo era o tempo e o espaço em que viviam os indivíduos.

¹ Emanuel D. M. Pimenta (1999) nota muito bem que o termo tradição, em sua origem, remete ao *atravessar*, ao *transpor* ou ao *levar a diante* um certo conhecimento. Tradição, pelo menos em seu sentido original, não pode significar a estagnação no conhecimento formulado no passado, mas sim a atualização constante desse conhecimento no presente.

Quando a música passa a ser deliberadamente registrada e reproduzida (inicialmente pela partitura e, posteriormente, pelos processos de gravação), a mudança é radical. A memória dá lugar à precisão da escrita e os detalhes passaram a habitar a composição. Tanto na música como em outras manifestações da cultura é o refinamento que vai conferir valor da obra. A música, a literatura e as artes incorporam as habilidades minuciosas típicas das práticas artesanais, à elaboração estrutural e formal do saber. Em função disso instauram-se categorias de especialistas musicais -- compositor, intérprete e ouvinte -- cada qual apto a desempenhar um papel específico dentro da produção musical. O ato de escutar música distancia-se progressivamente do ato de fazer música (compor, tocar), impondo uma audição contemplativa, atenciosa. Enquanto nas abadias e mosteiros medievais a leitura, intrinsecamente ligada à fala, era realizada em voz alta, a imprensa enquanto tecnologia (Pimenta, 1999), inaugura uma leitura silenciosa, muda. Do mesmo modo, a música que anteriormente estava integrada aos sons e atividades do cotidiano passa a exigir também uma escuta silenciosa e atenta, alimentada pelo ritual do concerto.

Ao mesmo tempo, o alcance da música passou a se relacionar ao alcance dos seus meios de representação e registro. A imprensa musical, a indústria fonográfica, os meios de telecomunicação vão projetar a cultura pelo espaço e pelo tempo, atenuando as barreiras entre o que é de dentro e o que é de fora, criando uma nova configuração que seria chamada por McLuhan de *aldeia global* e a disseminação do conhecimento encontraria suas vias mais eficazes na chamada *cultura de massa*.

Entretanto, esse movimento de expansão se dá de modo bastante particular: ele é unidirecional. De fato, quase todos os meios efetivos de transmissão de informação que surgem com o período moderno apresentam essa característica de unidirecionalidade. Na tradição oral, a voz circula entre os participantes do grupo. Por outro lado, o livro, o jornal, o rádio, o disco, a TV partem de um material original, único, que é copiado e transmitido de maneira (quase) idêntica a um grande número de pessoas. Se a música se configura como atividade coletiva nas culturas orais, os modos de transmissão modernos implicam necessariamente em uma separação entre a produção e a recepção, impondo ainda uma preponderância nas forças que atuam na direção do produtor (compositor e intérprete, no caso da música) para o receptor (ouvinte) e atenuando aquelas que vão em sentido contrário. Isso não quer dizer que o ouvinte tenha se tornado um elemento passivo em relação àqueles que fazem música. Ao contrário, a música passou a ser projetada *para o ouvinte* e as "condições de recepção de fato precedem o momento de produção" (Mowitt, 1987: 176).

Talvez seja o telefone o primeiro meio de comunicação a romper com essa cadeia unidirecional da comunicação, especialmente no âmbito sonoro. Entretanto, o telefone com seus sons segredados "ao pé do ouvido" nunca deixou de ser um meio privado de conexão entre apenas duas pessoas e jamais conseguiu sugerir o aparecimento de uma arte telefônica (Pimenta, 1999).

O auge desse processo comunicacional ocorre na forma da chamada comunicação de massa em que cada produto -- de consumo, cultural ou artístico -- precisa atingir um número razoavelmente grande de pessoas para se tornar válido e economicamente viável. A idéia de que esse esquema propiciaria uma democratização da cultura ao tornar acessível ao grande público uma infinidade de produções culturais foi engenhosamente desmontada por Adorno (1980), que, referindo-se especificamente à música, viu nesse processo uma banalização da fruição da obra de arte, em particular, da música.

De certa forma levados aos seus limites, os modelos de telecomunicação que suportaram a cultura de massa passam a se modificar nas últimas décadas do século XX apontando para o surgimento de outro paradigma de organização comunicacional. Esse paradigma já não se apoia no modelo unidirecional anterior, mas estabelece uma teia de conexões em forma de rede, ampliando a conexão interpessoal e eliminando, em princípio, a necessidade de massificação da cultura. Enquanto na cultura de massas a informação visava um sujeito mediano e idealizado, na cultura de redes a informação visa os indivíduos ou grupos específicos. Ao invés da média, busca-se o específico, o atualizado, o particular.

Essa nova forma de organização se consolida explicitamente com o suporte da Internet, mas pode ser notada em segmentações que surgem diretamente dos grandes meios de comunicação de massa, como a proliferação dos canais de TV à cabo ou o surgimento de pequenas produtoras e gravadoras musicais que se especializaram em atender seguimentos específicos de ouvintes. Em ambos os casos há uma ampliação de ofertas de produtos culturais e uma diversificação desses produtos. O mais interessante é que essa nova configuração não elimina as anteriores, assim como as formas de comunicação reprodutivas como a imprensa ou o cinema não eliminaram os modos orais de comunicação. Ocorre na verdade uma ampliação por superposição de possibilidades.

Assim como a passagem da cultura oral para a cultura reprodutiva implicou no surgimento de tecnologias de natureza específica, o mesmo ocorreu em relação à cultura de redes. A cultura oral se manifestava pela emissão direta da informação: a música era aquilo que era experienciado com nosso ouvido, mas também com nosso corpo, nossa presença durante a

performance. A chamada cultura de massa com seus processos de registro e reprodução, incorporou a "mediação" para ampliar o alcance da informação e do conhecimento. É através do meio, do suporte físico que registra a informação, congelando-a no tempo e espaço, conferindo-lhe materialidade, que a cultura de massa se tornou possível. Na cultura de redes vai haver um outro tipo de mediação que, de certa forma, "desmaterializa" novamente a informação eliminando a necessidade de correspondência entre a mensagem e o meio e isso se dá através dos modos de representação digital.

Ocorre que o meio analógico em que se basearam todas as formas de registro e reprodução da sociedade moderna implica numa *transcrição* daquilo que é representado. O objeto representado preserva os traços do objeto original. "A mensagem e o meio são mesclados em uma forma expressiva incorporada em um material físico. O material do meio é inseparável da mensagem que ele carrega" (Binkley, 1995: p.428). Essa transcrição do objeto em uma representação analógica é geralmente dispendiosa. Copiar um livro implica num trabalho tipográfico comparável ao de escrever o original desse livro (a comparação aqui refere-se obviamente ao trabalho manual e mecânico de inscrição das palavras no papel, e não ao trabalho intelectual ou artístico). Portanto, a cultura de massa só se tornou possível à medida em que foram surgindo tecnologias que possibilitavam a reprodução em série de um mesmo original. Isso ocorreu em música já no sec. XVI com o surgimento da imprensa musical e de um outro modo, no século XX, com o rádio e indústria fonográfica.

É o alto custo da transcrição analógica que vai determinar, em boa medida, o modelo de mão-única imposto pela cultura de massas. Além disso, a representação analógica implica na existência de um suporte físico que precisa ser armazenado, manipulado e transportado juntamente com a informação que contém, o que significa um custo adicional na transmissão da informação.

O surgimento e expansão das tecnologias digitais a partir da década de 1950 vai transformar esse quadro. Isso porque no meio digital a informação não é *transcrita* de modo contínuo num meio físico, mas *discretizada* e *convertida* em símbolos abstratos de um alfabeto discreto. Enquanto a representação analógica dependeu do desenvolvimento de processos de *reprodução* (transcrição) em série, a representação digital baseia-se na existência de dispositivos de *conversão* analógico/digital e digital/analógico apropriados. Uma vez digitalizada, a informação digital pode ser facilmente transmitida, armazenada e manipulada sem depender de um meio físico único.

Se os procedimentos analógicos criaram a separação entre produção e recepção da obra através do mecanismo de mediação -- da partitura, da gravação, da transmissão radiofônica --, os procedimentos digitais vão modificar novamente as configurações da atividade musical. Por um lado

existe uma expansão da mediação. Isso por que o universo digital pressupõe o analógico em alguma instância, já que para conhecermos o mundo, valemo-nos dos sentidos, cujo funcionamento é essencialmente analógico. Nossos sentidos não têm acesso imediato, isto é, não podem ler diretamente os símbolos abstratos da representação digital, que precisa ser reconvertida em representação analógica. Portanto, a mediação compreende as etapas da transcrição analógica ao mesmo tempo que adiciona as da conversão digital. Por outro lado, ao transcender as barreiras espaço-temporais inerentes à manipulação do suporte físico do meio analógico, o meio digital reduz radicalmente o custo da produção e reprodução tornando esse processo, que antes era privilégio de grandes corporações, acessível a qualquer indivíduo.

Pelo seu próprio custo, o meio analógico sempre esteve voltado para "a produção de objetos autônomos relativamente duráveis, enquanto que os meios digitais funcionam como parte de um sistema de processamento sempre pronto para um novo evento transitório, uma nova interação" (Binkley, 1995: p. 429).

O que as redes digitais transmitem não são representações físicas da informação, mas apenas abstrações que podem se codificadas. Cada cópia do original não significa uma nova *transcrição* dos traços analógicos, mas uma *inscrição* de símbolos abstratos (Binkley, 1995: 428-9).

Nas tradições orais, a reprodução implica em uma nova performance e copiar uma música significa tocá-la novamente. Nesses casos não há separação possível entre original e cópia. No meio analógico, podem ser feitas inúmeras cópias de um mesmo original. Entretanto, o processo de transcrição analógica implica numa degradação da informação, a qual aumenta a cada nova geração de cópias. Dessa maneira, no meio analógico é importante que se preserve um original que sirva de matriz para as cópias a serem realizadas. Nem a cópia caseira do vídeo-cassete, nem as gravações em fita cassete de discos ou de programas de rádio jamais poderiam substituir os produtos originais, uma vez que como cópias degradadas funcionam apenas como "amostra" imprecisa do objeto artístico. Por um lado, isso serviu para alimentar, na sociedade moderna, a importância do objeto de arte original -- e, por conseqüência, de seu autor -- e também aquilo que Walter Benjamin (1980) identifica como a "aura" da obra de arte. Por outro lado, garantiu também o estabelecimento e manutenção de grandes empresas produtoras e distribuidoras de arte no século XX.

As tecnologias digitais ao realizarem suas cópias através da inscrição de *bits* com seus esquemas de correção de erros, propiciam a existência de um processo de duplicação sem degradação. Copiar um CD em outro CD, significa, em princípio, realizar uma cópia exata do original. O que decorre daí é uma proliferação de cópias que assumem o mesmo papel dos

originais. Se no meio oral toda manifestação artística é um original, no meio digital, todo produto é potencialmente um cópia.

O custo e a necessidade da existência do original no meio analógico potencializou as realizações de caráter perene, cuja duração justificasse os custos de produção. No meio digital busca-se exatamente realizar produções cuja demanda é atual, voltada para o aqui e agora. A música, assim como as outras produções artísticas, tende a se tornar efêmera. A música realizada hoje com as tecnologias digitais, seja no âmbito das produções da música popular ou erudita, tende a ser constantemente retrabalhada, reprocessada, eliminando a idéia de obra de arte acabada que deve perdurar no tempo. A cada novo processamento, uma nova composição é estabelecida em função de uma necessidade presente e que pode ser facilmente substituída tão logo surja uma nova idéia para concepção daquela obra.

A distância em relação ao "original" na música realizada digitalmente (ou mesmo na música que foi apenas "digitalizada", ou seja, gravada em um processo digital) torna sua produção independente do contexto e do material de onde proveio. O conceito de *sampling* leva ao extremo a idéia de des-contextualização do material musical almejado pela escuta reduzida proposta por Schaeffer (1966) à medida em que ajuda a desmontar as referências entre os sons que somos capazes de identificar em nosso cotidiano (incluindo aí os sons das composições musicais que conhecemos) e as amostras digitais desses materiais quando reutilizadas em música. Qualquer um, seja um compositor ou um indivíduo explorando os recursos sonoros de seu computador, pode hoje apropriar-se de um material gerado anteriormente para criar sua própria música. Isso tende a obscurecer não apenas a origem dos materiais como a desestabilizar as fronteiras entre os procedimentos do artista e do dileitante, do profissional e do amador, do músico popular e do erudito. Todos eles, embora partindo de habilidades e experiências que podem ser radicalmente diferentes, têm acesso aos mesmos tipos de processos e ferramentas de criação pelos meios digitais.

Nossa familiaridade com uma ampla variedade de músicas permite que a amostragem [*sampling*] das gravações de outras pessoas para formar uma estética que é baseada na reprodução do familiar, e ameaça a santidade do direito autoral e da forma orgânica. [...] Além disso, as similaridades entre os primeiros experimentos da musique concrète usando toca-discos e as práticas dos DJs, entre a derivação do material do mundo cotidiano nas músicas para dança e eletroacústicas da atualidade, parecem apontar para uma homogeneidade técnica e tecnológica que contrasta fortemente com a heterogeneidade da cultura musical do Ocidente (Windsor, 1999: 141).

Parece haver então um processo duplo: se por um lado as produções musicais de hoje tornam-se cada vez mais específicas, diversificadas e direcionadas a grupos específicos, existe por outro lado uma homegeneização em relação aos aspectos técnicos e tecnológicas dessa produção.

A organização da informação na era digital resgata aspectos de conduta típicos das sociedades de cultura oral, reintroduzindo-os com nova roupagem no cotidiano atual. Paul Zumthor (2000) demonstra essa situação com uma lucidez invejável. Embora Zumthor refira-se especialmente à literatura, suas observações podem ser fáceis e diretamente transpostas para a esfera da música. Para o autor, a transmissão do texto no mundo oral é acompanhada necessariamente da performance e se relaciona a uma "poética". O mundo da literatura, que se estabelece por meio da escrita impressa aboliu a voz e a co-presença dos indivíduos no ato da comunicação, afetando não apenas a oralidade, mas o papel do corpo (e, conseqüentemente, do gesto e da performance) na produção e recepção dos textos. Enquanto a ação do corpo na performance está ligada diretamente à busca do prazer, a literatura demanda uma atenção, um esforço mental que se afasta do prazer para se aproximar do racional. Entretanto no mundo tecnocêntrico de hoje estaria surgindo o espaço para o que Zumthor chama de "neovocalidade" (Zumthor, 2000: p. 78). Indício desse fato estaria no comportamento das gerações mais jovens, cada vez mais distanciadas do universo literário e mais próximas das práticas corporais e lúdicas, reincorporando o universo da performance, num sentido amplo do termo, como modelo de comunicação. Na sociedade pós-industrial resiste

nos mídias, nas artes, na poesia, nas próprias formas de vida social (a publicidade, a política...), as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. Nesse sentido não se pode duvidar de que estamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva (Zumthor, 2000: p. 73).

A voz e o corpo são os dois elementos que caracterizam a atuação do indivíduo, especialmente nos processos de criação e comunicação. Na cultura de massa, corpo e voz são substituídos por outros elementos linguísticos (as transmissões de TV, os discos, o jornal) que tendem a diluir a existência do sujeito dentro da sociedade. A nova oralidade a que Zumthor se refere parece emergir justamente dos novos meios tecnológicos que surgem na segunda metade do século XX e cujo maior representante é o computador com seus elementos periféricos, incluindo aí a Internet. Esses meios promovem o indivíduo a autor e gerenciador das atividades de criação. As tecnologias da inteligência (Levy, 1993) se propõem a eliminar as eventuais deficiências nas habilidades de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, promover a automatização de tarefas de produção. Novamente o indivíduo passa a ter voz. O que é novo é que as atividades artesanais da criação, especialmente da criação artística, vão dando lugar a processos pré-programados executados por aparelhos diversos. O caráter sensual da performance musical, em que corpos e instrumentos interagem de um modo extremamente forte, é substituído por um caráter mais

sensorial, em que a mediação do corpo se dá de modo mais contido por meio de teclas, *mouses*, *joysticks*. O que há de comum entre essas duas possibilidades é o resgate do caráter lúdico do fazer musical que, de certa forma, fora suplantado pelo processo de racionalização da música ocidental nos últimos três ou quatro ou 4 séculos.

Essa automação da criação obviamente não surge com os computadores. Já no início do século diversas estratégias de marketing tentavam convencer as pessoas de que o fonógrafo era um instrumento musical, e que *tocar* uma música no fonógrafo seria equivalente a tocar uma música em um instrumento musical qualquer (Thompson, 1995). A sedução desse argumento residia justamente no fato de que, a não ser para o músico virtuoso, o resultado no fonógrafo seria de melhor qualidade. O mesmo discurso se processa hoje em relação a uma enorme quantidade de programas de computador e instrumentos eletrônicos que se propõem a compensar todas as inabilidades do indivíduo em fazer música. Ilusão ou não, é de se notar que essa é uma proposta tentadora numa época em que a sofisticação da linguagem musical encontra-se num patamar que está muito além das possibilidades da imensa maioria das pessoas.

Os novos meios digitais de fato aproximam novamente o indivíduo comum do fazer musical. Com um computador pode-se controlar todos os estágios que envolvem esse processo: da fabricação dos sons à composição, da divulgação à comercialização. Parece consenso que essas novas possibilidades não eliminam os modos anteriores de realização musical, mas apenas reformulam nosso espaço musical ao introduzir novas categorias de se fazer música. O que se tem, mais uma vez, é uma proliferação de músicas e de atitudes musicais que coexistem e reagem umas às outras. As músicas de dança, os bailes, as festas populares, o carnaval, os festivais de rock mantêm as raízes dos modos mais tradicionais de se fazer música ao promover a participação dos indivíduos, com seus corpos, suas vozes -- ou sua performance como sintetizaria Zumthor -- como fator indispensável na construção de cada um desses eventos. Ao mesmo tempo se preservam diversas instituições que consolidaram a cultura de massa como o concerto, a orquestra ou a indústria fonográfica. Essas instituições que entronizaram a música como um dos elementos mais ricos e complexos da cultura ocidental, a despeito de qualquer instabilidade localizada, não mostram nenhum sinal de enfraquecimento e têm sabido, ao longo da história, se adaptar a cada nova configuração social. Por fim, essas novas configurações que surgem nas sociedades globalizadas e interconectadas pelas redes digitais de comunicação gradualmente vão delineando seu papel de geração de novos modelos de criação artística, de produção e distribuição de conhecimento. Certamente o espaço que se

configura a partir daí é mais amplo e complexo e, possivelmente, não menos rico do que os que se formaram até agora.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1980). O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. Em *Os Pensadores*, São Paulo: Editora Abril, pp.: 165-191.
- BARTHES, Roland (1977). *Musica Practica*. Em *Image - Music - Text*. Trad. de Stephen Heath. New York: Hill and Wang, pp. 149-154.
- BENJAMIN, Walter (1980). A Obra de Arte na Era de suas Reproduções Técnicas. Em *Os Pensadores*, São Paulo: Editora Abril, pp. 3-28.
- BLINKEY, Timothy (1995). Transparent technology: the swan song of electronics. Em *Leonardo*, Vol. 28, nº 5, pp. 427-423.
- IAZZETTA, Fernando (1993). *Música: Processo e Dinâmica*. São Paulo: AnnaBlume.
- LÉVY, Pierre (1993). *As Tecnologias da Inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34.
- MOWITT, John (1987). Music in the era of electronic reproducibility. Em *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, R. Leppert & S. McClary (Eds.), Cambridge University Press, pp.: 173-197.
- PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo (1999). El futuro de la música del futuro. Em *Música y Nuevas Tecnologías: Perspectivas para el siglo XXI*, Eduardo R. Mirando (Ed.), Barcelona: L'Angelot, pp.: 46-56.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions de Seuil.
- THOMPSON, Emily. (1995). Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925. *The Musical Quarterly*, Spring 1995, 79(1): 131-171.
- WINDSOR, W. Luke (1996). Autonomy, Mimesis and Mechanical Reproduction in Contemporary Music. *Contemporary Musica Review*, 15(1):139-150.
- ZUMTHOR, Paul (2000). *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ.