

I FÓRUM CATARINENSE DE MUSICOTERAPIA

Florianópolis, 31/08 e 01/09 de 2001

O QUE É A MÚSICA (HOJE)

Fernando Iazzetta

Departamento de Música - ECA-USP

PEPG Comunicação e Semiótica - PUCSP

e-mail: iazzetta@usp.br

Falar sobre a natureza daquilo que se constitui como música, ou mais especificamente, do que é a música é uma atividade extremamente sedutora. Essa sedução tem um duplo sentido: por um lado, a música se constitui numa das mais ricas e difundidas atividades culturais da sociedade atual, enquanto que, por outro, ela conserva um caráter de abstração que resiste a qualquer definição fechada ou precisa. Quer dizer, embora estejamos o tempo todo imersos num mundo povoado por músicas de todas as espécies, a nossa relação com a música é algo extremamente difícil de ser formalizado e cuja compreensão se dá na esfera do sensível e do intuitivo. Desvendar de modo formal a natureza da música se constitui, portanto, como um desafio e uma necessidade dada a presença marcante que ela ocupa em todos os âmbitos da vida moderna, incluindo aí as situações de lazer, de pesquisa, de criação, de relacionamento social e até mesmo em contextos aparentemente mais desligados de sua natureza artística, como na medicina e nas práticas terapêuticas.

Nos parece entretanto que tentar decifrar o que é a música nada mais resultaria do que no exercício de criar uma armadilha na qual aprenderíamos apenas uma parte de nossa questão. Qualquer definição de música representaria, quando muito, a definição de uma música em particular, ou ainda, apenas o ponto de visita restrito e particular sobre o assunto. A validade dessa busca por algo que não cabe dentro de definições estanques é questionável na medida em que a música se apresenta como estrutura dinâmica e viva que se reconfigura dentro de suas práticas, dentro da criação e da escuta e como tal deve ser percebida como algo vivo, em constante mutação e que se atualiza a cada momento de sua realização: "ninguém pode dizer o que é música, a não ser por proposições normativas, porque "música em si" é de fato algo não demonstrável e sua prática não é nem arbitrária nem baseada em fundações físicas ou metafísicas" (Vaggione, 2001: 55). Ao contrário, embora possamos falar de música com muita propriedade, esse discurso não se baseia necessariamente em dados precisos ou formalizáveis, embora possam ser objetivos e não-arbitrários.

Essa já é na verdade uma forma de começar a compreender a natureza da música e seus desdobramentos enquanto produto cultural e, portanto, jamais compreenderemos a música se não pudermos compreender sua relação com os outros contextos - sociais, culturais, biológicos, físicos - a que ela se une. Tal perspectiva já era apontada, durante a década de 1970, pelo semioticista Jean Molino para quem a música é a expressão de um conjunto de fatores indissociáveis e a complexidade das conexões estabelecidas por esses fatores elimina a possibilidade de se pensar em uma única música como modelo geral para todas as músicas: "Não há, pois, *uma* música, mas músicas. Não há *a* música, mas um fato musical. Este fato musical é um fato social total" (Molino, s/d: 114).

A compreensão da música como fato musical associado a contextos específicos nos permitiria então compreendê-la, não a partir de uma questão genérica do tipo *o que é música*, ou *o que a música significa*, mas a partir da investigação de produções musicais específicas em momentos e ambientes específicos: "ao invés de falar sobre significado como algo que a música *possui*, deveríamos falar disso como algo que a música *produz* [...] em um determinado contexto" (Cook, 1998: 9).

Seguindo essa perspectiva podemos dizer que o século XX representa um contexto bastante particular no que se refere à significação da música. Durante esse período ocorreram uma série de modificações em diversos níveis que vão da própria sintaxe do discurso musical ao papel que ela desempenha dentro da sociedade. Talvez a modificação mais marcante nesse sentido tenha sido um afastamento do chamado sistema tonal que havia servido como base para a criação musical dos séculos anteriores. Por conter um certo número de estruturas estáveis e, principalmente, reconhecíveis pelos ouvintes, a gramática tonal funcionou como uma base segura para a compreensão do discurso musical. Já no final do século XIX a complexidade a que alguns compositores levaram o tonalismo, apontava para o esgotamento do próprio sistema que seria confrontado com novos procedimentos e modos de organização do material sonoro durante todo o século XX. Esses procedimentos, ainda que guardassem vínculos muito fortes com o tonalismo, traziam elementos que não mais podiam ser compreendidos a partir daquele sistema. Pode-se perceber esses elementos nas composições atonais de Schoenberg e seus seguidores, nas texturas harmônicas de Debussy e nos blocos rítmicos de Stravinsky. A partir daí a composição musical vai acolher um tal número de possibilidades diferenciadas, que se tornou difícil o estabelecimento de uma gramática geral, como foi o tonalismo nos períodos clássico e romântico ou a polifonia na Renascença. O trabalho de cada compositor, ou mesmo cada obra desse compositor, passa a se constituir, no século XX, como terreno para a exploração e ampliação das gramáticas musicais existentes.

Se por um lado esse quadro alargou o campo de possibilidades oferecidas pela linguagem musical, por outro lado a complexidade do discurso sonoro acabou por criar uma certa distância entre a música produzida no século XX e seus ouvintes contemporâneos. Esse fato não deixou de causar um certo desconforto no meio musical e fora dele. Nos períodos históricos anteriores, a música que se ouvia era a música que se produzia naquela mesma época. O século XX inaugura uma postura nova, e até certo ponto paradoxal, em que as músicas de outras épocas passaram a ser mais conhecidas e difundidas do que a música contemporânea. Se concordarmos que a produção artística reflete o panorama cultural de um certo momento, o fato de que as práticas musicais do século XX tenham um alcance tão restrito merece alguma reflexão.

Ao mesmo tempo que as composições do presente se tornavam enigmáticas para o grande público, a chamada cultura de massa oferecia informação cada vez mais variada e acessível. O surgimento dos meios de gravação no final século XIX e o desenvolvimento da indústria fonográfica durante o século XX colocaram à disposição dos ouvintes uma quantidade e diversidade de músicas de todas as épocas, gêneros e estilos que jamais ocorrera em nenhum outro período histórico. Assim, *a música do passado*, especialmente aquela baseada no confortável arcabouço do tonalismo, tornou-se *a música do presente* durante o século XX. A orquestra na sala de concertos e as gravações em nossas salas de estar transformaram-se numa espécie de museu, em que o passado musical tomou o espaço da produção contemporânea.

Também nossa postura diante da música se modificou em função desse novo cenário desenhado pela sociedade moderna, cada vez mais mediada pelos avanços tecnológicos. Um ouvinte do século XVIII que tivesse o privilégio de estar presente durante a execução de uma sinfonia de Mozart, certamente teria uma escuta extremamente atenta. A qualidade efêmera do som musical o obrigaria a fazer todo esforço possível para reter em sua memória tudo aquilo que aquela experiência única de escuta poderia lhe oferecer naquele momento. Ao final da obra tudo o que lhe restaria daquela música seria aquilo que sua atenção e concentração lhe permitisse guardar na memória.

Com o surgimento das gravações a música se torna quase onipresente. Ela está em todos os lugares. Não precisamos mais ir até ela, pois ela nos circunda enquanto fazemos compras no supermercado, quando ligamos o rádio no carro, ou no momento em que estamos ocupados em alguma tarefa doméstica e ouvimos um disco de modo casual. Ir ao concerto tornou-se um ritual quase esotérico praticado por uma parcela cada vez menor da população. Acontece que nesse cenário a nossa escuta se torna fragmentada e desatenta. Esse comportamento a que Adorno, em seu seminal ensaio *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* escrito no início da década de 1960, vai se referir

como "desconcentração" (Adorno, 1980: 182) reflete a incapacidade do ouvinte moderno de manter a tensão e a atenção durante o processo de escuta.

Temos a ilusão de conhecer muitas músicas. Todas elas, de todas as épocas, de todos os gêneros e todos as culturas estão ao alcance das mãos nas prateleiras das lojas de disco. O ouvinte se tornou então uma espécie de colecionador que conhece não a música, mas fragmentos dela. É capaz de assobiar uma melodia que escutou no rádio, se encantar com um trecho de canção ao passar por uma loja, mas cada vez menos tem tempo e iniciativa de realizar uma escuta atenta e imersiva. Além disso, deixa de fazer um exercício essencial para a compreensão de qualquer produto cultural: o exercício da contextualização. Nossa escuta aos poucos vai perdendo a referência de que cada música é produto de uma determinada época, de um determinado conhecimento, de um determinado contexto. Já não sabemos aonde ou em que época foi criado aquilo que ouvimos, já que a proliferação da diversidade acaba por pasteurizar as diferenças intrínsecas de estilos, composições e práticas musicais. As músicas dos povos e culturas mais diferentes são colocadas lado a lado sob rótulos como *world music*, ao mesmo tempo que desconhecemos a nossa própria música contemporânea, seu contexto específico, suas particularidades e sua importância dentro de nossa cultura.

Dentro dessa perspectiva, a música popular se tornou um fenômeno de mercado por sua rápida difusão em todas as camadas sociais e seu aproveitamento em qualquer contexto cultural. Vale notar que essa separação entre música popular e erudita nunca foi tão explícita como no século XX. Enquanto a música erudita tenta manter seu *status* de criação artística diferenciada, cujo alto valor cultural lhe colocaria acima de outras produções artísticas contemporâneas, a música popular cada vez mais resume seu papel às funções lúdicas e de entretenimento, fortemente marcadas por direções mercadológicas. A separação entre as duas torna-se então incontornável. Para aqueles que tomam a produção dita erudita como modelo do que se considera como música, a música popular é considerada como uma categoria inferior e degenerada e, sob esse ponto de vista, ela é pensada muito mais em sua relação com o texto, com a dança ou com a diversão. Ou seja, as práticas populares se aproximariam mais daquilo que geralmente denominamos *canção* do que da música propriamente dita. No outro extremo, para os que têm a música popular como padrão, a música erudita se mantém como algo desconectado da dinâmica de nosso tempo, uma atividade sisuda praticada por poucos, que não cria identidade nem encontra ressonância no gosto da maioria das pessoas.

Apesar de toda a diversidade que se apresenta aos nossos ouvidos, na maior parte do tempo nos contentamos em conhecer e acompanhar um único autor, um único estilo. Nos associamos informalmente a grupos que se definem pelo gosto particular por esse ou aquele tipo de música. Alguns ouvem ópera, outros ouvem pagode, outros ouvem música eletrônica. Cada um desses

grupos passa a construir uma idéia particular, porém limitada do que é música. Esse fato, compreensível numa época em que a profusão de informação disponível nos obrigou a selecionar pequenas porções de conhecimento que se adequem ao nosso modo de viver, encobre, por outro lado, uma série de manifestações artísticas e culturais diretamente sintonizadas com o momento em que vivemos.

Nesse sentido, a música produzida no século XX parece ser um caso paradigmático. Compositores e intérpretes das mais variadas tendências e posições estéticas buscaram durante esse período produzir uma música que espelhasse a complexidade e riqueza do mundo contemporâneo. O que resultou daí foi uma produção não menos rica e diversa, mas que assumiu um papel bastante particular no panorama da cultura. Esse novo papel afastou gradativamente a música do âmbito das atividades lúdicas e de entretenimento - que acabaram ficando a cargo da música popular, ou da canção - para se aproximar de uma concepção extremamente elaborada de arte, a qual demanda um certo esforço para a sua apreciação. Talvez esse seja o ponto-chave que envolve um progressivo afastamento do público em relação à produção musical contemporânea: a música deixa de atrair de maneira imediata a atenção do público; são os ouvintes que têm que se predispor à se aproximar dela. Isso implica numa certa intenção ou mesmo num esforço de compreensão dos novos meios e materiais musicais que são empregados. Se a música realizada nos últimos 100 anos - com seus sons exuberantes, silêncios e gramáticas muitas vezes obscuras - não oferece o mesmo terreno seguro por onde o ouvinte poderia seguir como ocorreu durante o período do tonalismo, é certo que essa música impõe um desafio no mínimo tentador: o de decifrá-la. E qualquer esforço que façamos nesse sentido será sempre recompensado com o nosso enriquecimento pessoal. Afinal, só há conhecimento onde há diferença, embate; só há crescimento onde há empenho.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1980). O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In *Os Pensadores*, Trad. de José Lino Grünnewald, *et al*, pp. 165-191. São Paulo: Abril Cultural.
- COOK, Nicolas (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- MOLINO, Jean (s/d). Facto Musical e Semiologia da Música. In *Semiologia da Música*, J.-J. Nattiez, *et al.*, pp. 109-164. Lisboa: Vega.
- VAGGIONE, Horacio (2001). Some Ontological Remarks about Music Composition Process. In *Computer Music Journal*, 25(1): 54-61, Spring 2001.