

1 INTRODUÇÃO E APRESENTAÇÃO

A proposta do presente estudo se justifica na busca da compreensão dos processos que envolvem a fruição em música. Para tanto desenvolvemos uma análise da relação do homem com a música, considerando a ampla teia de pressupostos ligados a contextos históricos, filosóficos e sociais. Norteados pelas teorias da estética da recepção, suas inferências e projeções no campo musical, este estudo visa investigar o processo produtivo em música sob a ótica do receptor. Trata-se, sobretudo, de uma análise da relação do receptor com os espaços formais de realização da música – no sentido tanto concreto quanto metafórico – nas contingências e circunstâncias que o cercam e conformam o ato da fruição. Discutiremos, portanto, ao longo da história da música ocidental, os lugares de produção e recepção da música, os conceitos de sentido, lingüisticidade musical e seus modos de apreensão, bem como os processos de estruturação musical numa perspectiva e estética vinculadas à acústica e à paisagem sonora.

Norteados pelo Pensamento Complexo proposto por Edgar Morin, analisaremos a complexidade existente na trama do processo criativo sob a perspectiva do receptor; e, como se faz pertinente e imprescindível no raciocínio sistêmico, daremos igual atenção à obra e às intenções do autor. Em um primeiro momento, nosso foco será a obra, aqui tratada enquanto representação simbólica inserida no contexto em que foi criada. Sem a preocupação com a linearidade e a cronologia, primaremos por nos aproximar do que seria a gênese da obra, entendendo a mesma como um microcosmo artístico (fruto de uma organização de ordem cultural e cognitiva) e de um macrocosmo social (uma organização de ordem política e sócio-econômica).

Calcados numa metodologia histórico-sociológica, e ainda sem a preocupação com o rigor cronológico, em 2.2 abordaremos o processo criativo sob o ponto de vista do autor, procurando chegar a questões sobre juízo crítico, valor estético e questões de autoria, entendendo o ato de compor como um ato social. Reconstruir o processo criativo sob a perspectiva do autor pressupõe estabelecer uma dimensão sociológica da música, e apontar para as mudanças de paradigmas que aconteceram no decorrer da história tendo na figura do autor o protagonista.

À luz do momento presente, faremos em 2.3 uma análise crítica do ato de fruição, entendendo o mesmo como um ato de recriação, fundamentados no pensamento de Umberto

Eco e da Estética da Recepção, que preconiza a idéia de que a subjetividade do receptor é que determina o sentido final da obra.

Nos estudos sobre música, é comum haver análises formalistas e estruturalistas, que se utilizam de referências harmônicas, melódicas ou ainda de estilo e estrutura composicionais na busca da compreensão do texto musical. O processo criativo também é freqüentemente analisado; indaga-se o que levaria um compositor a tal inspiração: esse tipo de reflexão é conduzido pela análise de contextos sociológicos e históricos que, em alguns casos, nos levam a respostas relativamente precisas. Menos comum, porém não menos importante, é a análise focada exclusivamente no ouvinte, no receptor final da música.

A História da Estética nos mostra, entretanto, que tal assunto não é tema pouco explorado nem recente, e que muitos pensadores já se preocupavam com o receptor da obra de arte. O surgimento da crítica musical se deu na Grécia no momento em que se problematiza a relação música e afeto, isto é: o efeito recíproco entre a música e as relações emocionais, numa derivação da retórica musical. Veremos em 2.3, entretanto que somente no século XX que pesquisadores voltam a atenção para a figura do receptor e seu papel na trama da linguagem artística. O núcleo onde a pesquisa hermenêutica da arte se encontra em maior grau de aprofundamento é o literário, e nasceu na Alemanha. A “estética da recepção e do efeito” é fundada através dos estudos e teses desenvolvidos em 1967, por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

Dando seguimento ao estudo, nos aproximaremos um pouco mais do receptor e, através de uma abordagem da pesquisa cognitiva, buscaremos uma perspectiva dos desdobramentos da questão da fruição norteados pelas teorias advindas do campo da Acústica, da Psicoacústica e da Neurociência. Procuraremos acompanhar o percurso do som, desde a sua fonte geradora, abordando os aspectos técnicos das leis que regem a física acústica (3.1.1), passando pelo delicado e minucioso órgão que nos dá o sentido da audição, até chegar ao cérebro, onde as ondas sonoras são organizadas de forma categórica e transformadas em informação e conhecimento (3.1.3). A fisiologia do aparelho auditivo, apesar de se tratar de conhecimento já estabelecido, não está entre os conhecimentos comumente incorporados à formação do músico; desta forma julgamos pertinente, no presente trabalho, dedicar uma seção em que estes conceitos fossem retomados associando-os à percepção musical.

Sendo nosso objeto de estudo o Lugar da Música, ou seja, o espaço da recepção, analisaremos o fruidor dentro do contexto acústico e da paisagem sonora que o circunda (3.3) levando em conta as referências sócio-culturais (3.2) que são, em última instância, os alicerces sobre os quais brotam a função, o(s) significado(s) e o(s) sentido(s) atribuídos à

música. Esta investigação pressupõe a interrelação entre as múltiplas questões implicadas na construção de uma teoria da recepção musical, para além da questão da pura percepção sensorial.

Reforçamos que a proposta do presente estudo não é propriamente uma análise periodizada, entretanto ao tratarmos das funções e dos lugares de fruição da música, esta será observada em três momentos distintos, não necessariamente sequenciais ou estanques, coexistindo mesmo em vários momentos da história da música. Um primeiro momento em que a música traz sua função e seu sentido fortemente ligados à divindade e ao mito, tendo como lugar de fruição, em geral, um lugar sagrado; um segundo momento em que o sentido da arte encontra-se nela mesma, o intérprete transforma-se no grande indivíduo que possibilita essa realização, nos trazendo sua arte, que por isso mesmo merece um espaço apropriado – as salas de concerto; e por fim um terceiro momento em que a música se justifica unicamente no fruidor; a portabilidade vem possibilitar uma *virtualização* do espaço de fruição e o lugar da música passa a ser qualquer lugar.

Parafraseando Walter Wiora, em seu livro *Les quatre ages de la musique* (obra que propõe uma periodização para o estudo da música ocidental) propomos aqui, com o intuito de melhor focalizar e clarificar as etapas e trajetórias do nosso objeto de estudo, uma periodização de acordo com os três momentos anteriormente citados, tendo como base o lugar – metafórico e concreto – da música no decorrer dos tempos: a era das igrejas, a era dos palcos e, por fim, a era do ciberespaço.

2 MÚSICA: CRIAÇÃO, FRUIÇÃO E COMPLEXIDADE

Polivalente e multifuncional, a música exprime, transmite, argumenta, dissimula, proclama, prescreve; mítica e mística ela está presente em todas as culturas. Assim como a linguagem, ela é consubstancial à organização de toda sociedade e participa da constituição da vida humana. De todas as linguagens artísticas, a música é a única cujo nome deriva de uma divindade. Em sua gênese, percebemos um caráter coletivista e um forte entrelaçar com religião e magia, mas também, ao mesmo tempo, a música entrelaça-se com a lógica, com a ética e com a política. Para Pitágoras, a música é a representação da harmonia universal; o filósofo, ao interligar aspectos místicos e matemáticos, buscava atingir a purificação da alma pela iniciação aos mistérios dos números eternos e da harmonia cósmica. Platão entremeava a ética musical a motivos filosóficos e míticos, vendo na música uma forte ferramenta política de mobilização e moralização social.

Estudos de antropologia musical e etnomusicologia mostram que, nas sociedades primitivas, a música era um ato comunitário onde não havia separação entre autor, obra e público. Durante muito tempo, ela se manteve como parte essencial das manifestações humanas, uma exaltação da ação, um prolongamento de atos de magia, religião, ética, terapêutica, prazer e manifestações políticas. Após a decadência da civilização grega, inicia-se uma nova jornada em que a música lentamente vai se converter em arte pura. Se afastando, gradativamente, da sua gênese ela perde alguns limiares diretos com o cotidiano, entra no domínio das Belas Artes, torna-se independente, intelectual; um mundo em si, com sua estética autônoma.

Nesse processo, ainda em movimento, a música vem ganhando novas dimensões: adquire um sentido cultural global que favorece misturas e sincretismos. Algumas tradições culturais regionais, movidas por interesses midiáticos e de turismo cultural, rompem fronteiras e, ao adquirirem projeções globalizantes, sofrem um marcante processo de ‘re-significação’, no sentido proposto por Freire. Ao mesmo tempo, e pelo mesmo motivo, vivencia-se a extinção de outras tradições folclóricas. Invasa por um espírito tecnicista, a música artificializa-se e tende a seguir um caminho cada vez mais calcado na tecnologia e menos no humano; os instrumentos musicais, por exemplo, antes manufaturados, passaram da produção industrial, em série, rapidamente, à reprodução tímbrica computadorizada num processo que os condena, em muitos casos, à extinção; se não dos instrumentos propriamente

ditos, com certeza à extinção do interesse por eles, e conseqüentemente de escolas de formação de novos instrumentistas.

Paralelamente, entretanto, vive-se um processo de renascimento e restauração das características humanas outrora imanescentes a música. Todos esses movimentos e correntes contraditórias fazem da música a protagonista de profundos questionamentos, que instigam pensadores, nas mais diversas áreas, tais como, na História, na Antropologia, na Psicologia, na Neurologia, na Linguística, na Etnomusicologia e na Filosofia.

Por isso mesmo, devemos abordar a questão a partir do conceito de transdisciplinaridade. Japiassu (1976) entende o conceito como uma etapa ulterior à interdisciplinaridade (conexão entre disciplinas), que não se restringe a interações ou reciprocidade das disciplinas, mas que vai além e derruba as fronteiras das disciplinas e interdisciplinas, formatando um sistema de múltiplos níveis. Desta forma, nos ocuparemos nesta sessão com o conceito de música e estaremos comprometidos, além disso, com o princípio da complexidade proposto por Edgar Morin.

A definição de música é algo complexo que nos leva, automaticamente, a um processo de atribuição de significados relacionados a funções e a sentidos da música. Há inúmeras definições para o que venha a ser música: talvez pela sua natureza abstrata ela seja, dentre todas as Artes, a de mais difícil definição. Os variados campos de produção ¹, originários da música, acrescentam normalmente a ela algum complemento: música erudita, música popular, música séria, música de entretenimento. A palavra música, simplesmente parece já não dar mais conta da pluralidade de sentidos que pode assumir, mesmo que, em muitos casos, não exista concretamente na estruturação musical algo que justifique tais fragmentações.

Com base em Castoriadis, Vanda Freire afirma que a estrutura da música é simbólica e estabelece uma relação intrincada com a sociedade. Como qualquer outra linguagem, a música não opera com um universo fixo de significados; desta forma ela expressa e propõe várias possibilidades de novas ordenações estruturais e formais, assim como de novos significados.

¹ Segundo a Teoria do Campo Artístico proposta por Pierre Bourdieu, a sociedade se estrutura em diferentes campos de atuação, e existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos. O inter-relacionamento obra de arte e sociedade não se dá de forma direta. O campo artístico, enquanto espaço de mediação, é também um campo de representações sociais. As representações são sistemas de interpretação que regem nossas relações com o mundo: discursos a partir dos quais imaginamos a realidade social.

Os signos utilizados na linguagem musical reportam-se à rede simbólica presente no momento histórico de sua elaboração, mas também os signos utilizados podem ser investidos de outras significações que não correspondem a esse momento histórico, assim como podem portar, residualmente, significados elaborados em momentos históricos outros, e que, portanto, estão sendo utilizados através de um processo de re-significação. (FREIRE, 1994, p 129)

A definição de música, portanto, está atada de certa forma aos conceitos construídos relacionados à função da música e à idéia de organização social; sendo que, o seu sentido, sobretudo, é completamente inerente ao ato de fruição. Há quem pense no fenômeno musical sob o ponto de vista histórico, numa perspectiva materialista, entre muitas outras possibilidades; há também a visão formalista de que o sentido da música está na sua própria estrutura e há ainda a visão antropológica de que a música só encontra sentido pela prática de uma coletividade. Dentre as várias tentativas de definição de música, encontramos freqüentemente uma associação desta com a linguagem. Neste primeiro momento, tomaremos como eixo norteador de nossa busca pela definição de música as pesquisas realizadas no campo da Lingüística.

A concepção grega de música (*musiké*) envolve música e linguagem tecidas num mesmo contexto, poesia e música eram termos praticamente sinônimos. Embora a música não seja propriamente um fenômeno lingüístico, ela traz em sua essência certa comunicabilidade e está imbuída, de certa forma, de algum significado em algum contexto histórico, social, lingüístico, psicológico e antropológico. Lévi-Strauss (1908 - 2009) ao relacionar música e palavra diz:

Os homens falam ou falaram milhares de línguas mutuamente ininteligíveis, mas é possível traduzi-las, porque possuem todas um vocabulário que remete a uma experiência universal. Isso é impossível na música, onde a ausência de palavras faz com que existam tantas linguagens quanto compositores e, talvez, no limite, tantas linguagens quanto obras. Essas linguagens são intraduzíveis umas às outras. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p 72)

Com isso o autor quer dizer, entre outras coisas, que a comunicação em música não prescinde da palavra; para ele a música puramente instrumental, por exemplo, deixa seu espírito em suspense, na inquietude de algum significado.

Questões ligadas a ambigüidades e busca de significados concretos para a música são assuntos sempre atuais. Comumente ouvimos dizer que música é uma “linguagem universal”; será de fato? A linguagem, da forma como é colocada por Lévi-Strauss, é algo definível, traduzível. Ao compararmos linguagem e música tendemos a querer encontrar tradução para o que seja música. Como definir, e ainda, como definir universalmente o que seja música ou o significado de uma determinada obra musical? A crítica musical geralmente

busca na linguagem oral/escrita definir ou justificar, em palavras, uma obra musical, entretanto, aquele que escolhe a música como forma de expressão, nem sempre está preocupado com o fator ‘comunicação’, tal qual este se apresenta na linguagem oral.

Tem-se falado muito sobre música e tem-se dito tão pouco. Além do mais, creio que as palavras não bastam; se me parecesse o contrário, possivelmente eu não faria mais música. As pessoas queixam-se geralmente da ambigüidade da música. Afirmam ser duvidoso o que se possa pensar sobre ela enquanto se a escuta; em contrapartida, qualquer um compreende as palavras. A mim acontece justamente o contrário. Não só com longos discursos como também com palavras isoladas; estas parecem-me muito mais ambíguas, indefinidas e equívocas se comparadas com a verdadeira música que nos enche a alma de coisas que valem mais que as palavras. O que me transmite uma música de que gosto não constitui pra mim idéias indefinidas – para dizê-lo com palavras - mas muito definidas. Se você me perguntasse em que pensei ao escrever isso (uma das Canções sem Palavras) eu diria: somente nesta canção, tal como está. (F Mendelssohn-Bartholdy apud MORAES, 1986, p. 45-46).

O depoimento acima aponta para o caráter desta questão; linguagem oral e música são de fato duas formas distintas de comunicação, e o erro parece estar justamente na tentativa de se querer explicar esta através daquela. A música é considerada, sobretudo, como o veículo de uma, ou mais de uma mensagem, muitas vezes a serviço da realidade e de problemáticas sociais. Segundo Cornelius Castoriadis (apud FREIRE, 1994) a música traz, em sua essência, feixes de significados que nos reportam a um determinado contexto sociocultural. No campo do formalismo e da semiótica defende-se a idéia de que música não é uma arte significativa.

A música é uma arte não significativa, donde a importância primordial das estruturas propriamente lingüísticas, já que seu vocabulário não poderia assumir uma simples função de transmissão. Não ensinarei ninguém a dupla função da linguagem, que permite uma comunicação direta, cotidiana, assim como serve de base à elaboração intelectual, ou, mais especialmente, poética; salta aos olhos que o emprego das palavras em um poema difere fundamentalmente da utilização corrente no vocabulário, numa conversação, por exemplo. Em música, ao contrário, a palavra é o pensamento. Que é então a música? Ao mesmo tempo, uma arte, uma ciência e um artesanato. (Pierre Boulez apud MORAES, 1986, p. 49)

A inteligibilidade de uma obra musical segue caminhos que o próprio compositor, por mais que deseje, não pode controlar. Para Sekeff, a “experiência musical é um processo indivisível do qual artista e público tem sua cota de criatividade, de viva e efetiva participação, contribuindo para a totalidade do processo” (SEKEFF, 2006, p.73). Ainda segundo a autora, na linguagem musical a contribuição do artista é sempre um processo primário, um processo lacunar, incompleto em si, favorecendo processos secundários na percepção do ouvinte.

Se, de alguma forma, a música gera sensações às quais atribuímos significados ou sentidos, até que ponto a fruição e a apreensão de uma obra de arte pressupõem compreensão? E, sendo a música algo que pode ser entendido, podemos deduzir então que um ouvinte pode compartilhar esse entendimento com outro. O fenômeno musical estabelece um contato intuitivo e imediato com a realidade, e assenta desta maneira os fundamentos empíricos do processo cognitivo. Fato é que, a mera combinação de sons resulta em uma construção imantada de sentidos; Sekeff deduz que:

A música se constitui verdadeiro objeto material que, entrando pelo ouvido, enraíza no eu, insere-se num esquema afetivo, estimula atividades corporais e psicológicas e, por sua ludicidade não serve a nada servindo a tudo ao mesmo tempo, permite que o ouvinte se revele na escuta, sem que ele mesmo se dê conta. (SEKEFF, 2004, p.26)

A construção do sentido musical é algo complexo e, contrariamente do que pensavam os estruturalistas do século XX, não se explica unicamente pela estrutura de uma obra musical. Hoje, muitos autores compartilham a idéia de que o sentido musical de uma obra é construído, indutivamente, na relação entre as múltiplas possibilidades de entendimento que a obra possui e entendimentos singulares realizados individualmente pelos ouvintes. Zampronha refere-se ao processo de construção do sentido musical como um fator não linear, cuja complexidade remete a uma rede de relações sem um início e final determinados. Em suas palavras: “A construção do sentido musical efetivamente se configura como uma relação genuína entre três termos mutuamente determinados: suporte (ou matriz), referente e sentido.” (ZAMPRONHA, 2004, p.79)

Ainda segundo Zampronha, o sentido musical é o resultado de uma síntese que a mente realiza com o objetivo de tornar inteligível aquilo que escuta. Essa síntese não se limita à parte perceptível da música, seu suporte ou os fenômenos sonoros, mas também não é independente deles. O autor explica que essa síntese é introduzida nos fenômenos sonoros pela mente, de modo a criar conexões entre estes. Essa afirmativa sugere uma relação interdisciplinar que propõe uma conexão dos axiomas ligados aos aspectos específicos da música e da história social aos aspectos da neurociência. Mas adiante, ao tratarmos de sinapse, daremos devida atenção a esta instigante questão.

Retomando nossa reflexão acerca da relação entre música e linguagem, podemos definir a música como um tipo de linguagem ambígua que traz lacunas que o ouvinte/receptor irá preencher livremente; ela traz uma mensagem (ou mais de uma) à qual não é atribuído um sentido único que precise ser decifrado pelo ouvinte (referente). Segundo Imbert, “o escritor

submete a sua obra à contemplação dos leitores e são estes que encerram o circuito e dão sentido final à literatura.” (1987, p.140). Fazendo uma analogia com a música, somos conduzidos à idéia de que o processo criativo se encerra no ouvinte, no ato da fruição.

R. Jakobson (apud IMBERT,1987, p.57) em *Lingüística e poética* (1958), referindo-se à linguagem escrita, propõe um esquema que fundamenta todo o processo de comunicação, o qual aponta para a relação escritor-obra-leitor. Dentro deste pensamento, entendemos música como uma linguagem que se sustenta justamente num tripé formado pelo autor, pela obra e pelo receptor; uma estrutura cíclica onde não há nenhuma hierarquia operante. Essa trifurcação sugere uma linha sistêmica de raciocínio onde compositor, obra e receptor representam ao mesmo tempo um todo cujas partes não existem separadamente.

À luz do Pensamento Complexo proposto por Edgar Morin, procuramos rever o pensamento filosófico em música, sua função e o seu significado, assim como as transformações destes no decorrer dos tempos. A etimologia da palavra ‘complexo’ (tecer junto) se fundamenta na dialógica, e busca entrelaçar coisas ou conceitos que sejam aparentemente separados. Partindo desta premissa, ao estudarmos o receptor torna-se imprescindível que analisemos, também, a atividade criadora no papel do compositor assim como a obra por ele criada, sendo esta entendida como uma estrutura simbólica, intrincada num determinado contexto histórico e social.

Merriam (1964) entende o som musical como o resultado de processos de comportamento humano modelados por valores, atitudes e crenças de uma cultura particular. A música reflete a organização da sociedade em que se insere, sendo, portanto, parte funcional da cultura humana e parte integrante de sua totalidade. Baseado nessa premissa, o autor estabelece categorias de funções sociais da música que resumem o seu papel na cultura, favorecendo estudos voltados para a compreensão da complexidade do comportamento humano no contexto social e cultural. Merriam afirma que a comunicação em música é efetuada através da investidura da música com significados simbólicos tacitamente aceitos pela comunidade.

A música não é uma linguagem universal, mas sim é formada de acordo com a cultura da qual é parte. (...) Ela transmite emoção ou algo similar a emoção, para aqueles que compreendem seu idioma. O fato de que a música é compartilhada como uma atividade humana por todos os povos pode significar que ela comunica uma determinada compreensão simplesmente por sua existência. (MERRIAM, 1964, p.223)

A classificação da música por estilos e/ou períodos, tal qual é conhecida nos livros tradicionais de história, nasce de uma relação calcada em pressupostos históricos que geraram um conceito universal acerca da mesma; classificando-a e situando-a no tempo, relacionando-a a comportamentos sociais que apontam para seu significado na relação com os diversos contextos históricos. Esta postura universalista, questionada pela historiografia atual, nos servirá apenas de orientação espaço-temporal no que concerne a mudanças, sofridas tanto no processo criativo quanto no processo de fruição, em momentos distintos da história da música ocidental. Tomando como referencial, portanto, a história da música ocidental européia, entre as eras medieval e contemporânea, analisaremos a seguir, a obra, o compositor e o fruidor separadamente.

O autor ou compositor, mediado pela intuição e pela técnica composicional, organiza os sons e cria, por assim dizer, uma obra musical que exprime a sua subjetividade, que está de certa forma, imbuída de algum significado. Este produto codificado em signos transforma-se num registro daquela idéia sonora; registro incompleto e imperfeito, pois a escrita musical sempre esteve aquém da música, mostrando ser uma mediadora que traduz de forma limitada a idéia original do compositor. A partitura é, portanto, a primeira intérprete que traduz a linguagem abstrata do som em linguagem escrita concreta. François Couperin (1668-1733) atribui a problemática existente na arte da escrita musical à presença do que ele chama de “defeitos”, como sendo um reflexo da comunicação verbal.

A música (em comparação com a poesia) possui a sua prosa e os seus versos.... Há, para mim, na nossa maneira de escrever música, defeitos que se relacionam com a maneira de escrever a nossa língua; é que nós escrevemos diferentemente de como tocamos. (apud MORAES, 1986, p. 44)

O músico, mediado pela técnica instrumental, lê e executa a obra. Ele é o primeiro receptor, mediador da mensagem, e é ainda o segundo intérprete; aquele que resgata o abstracionismo da obra. Nesta etapa do processo, a formação técnica e sócio-cultural do músico e ainda fatores externos, tais como a acústica ambiente e as características da instrumentação utilizada, desempenham papéis fundamentais que comprometem, diretamente, o relacionamento entre a mensagem do compositor e o intérprete.

Chegamos então ao ouvinte, foco da nossa reflexão. Este não só é o terceiro e último intérprete, mas é principalmente aquele que fechará o ciclo da obra de arte. Com base no princípio de relações sistêmicas, entendemos ser o autor (e também o intérprete), ele

mesmo também um ouvinte, um fruidor. Sem o ouvinte, o receptor, o ciclo da obra de arte não se completa.

O receptor é, por assim dizer, o co-autor da obra. Com base na teoria de Jakobson podemos concluir ser no ouvinte o encerramento do ciclo onde a música reside. Como o compositor e o intérprete são eles mesmos, em primeiro lugar, também ouvintes, aqui o ciclo se reinicia. Deparamo-nos, desta forma, com infindas possibilidades de interpretação de uma mesma obra, já que o ouvinte dará, livremente, uma coloração à obra de acordo com as suas idiossincrasias. Fatores tais como o estado emocional ou o estado de espírito do ouvinte, o ambiente acústico, as referências culturais e as influências da paisagem sonora que o circunda, influenciarão, diretamente, na criação do significado e do sentido de uma determinada obra musical para um determinado indivíduo.

Veremos neste estudo, entretanto, que no decorrer da história da música ocidental a preocupação em relação à tríade autor/obra/receptor se deu de forma muito pontual, tendo o foco se concentrado ora num, ora noutra ponto da questão. No obscuro mundo pré-histórico, por exemplo, podemos observar que a mitologia grega atribuía à música uma origem divina e poderes mágicos. Às obras era dada maior importância, e a prática musical estava entrelaçada com a natureza, seus fenômenos e seus mistérios. Na Renascença, ainda que de forma tímida, começa a surgir a idéia sobre a questão da autoria de uma obra musical, autor e intérprete tomam o lugar da obra. No mundo Pós-moderno, na era da reprodutibilidade técnica, a obra assume o posto principal ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, se banaliza.

Ante tais considerações, partiremos, a seguir, para uma análise crítica da atividade criadora. Em primeiro momento nosso foco será a **obra**; não utilizaremos um método estruturalista ou formalista, mas trataremos da obra enquanto representação simbólica inserida no contexto em que foi criada, buscando uma proximidade com o que viria a ser a gênese da música. Num segundo momento, voltaremos o olhar para a figura do **compositor**. Aqui caberá adotarmos um método histórico-sociológico que nos conduza a um juízo crítico sobre o valor estético e sobre questões de autoria; entendendo o ato de compor como um ato social. E finalmente, calcados numa metodologia transdisciplinar, faremos uma análise crítica do ato de recriação tendo, portanto o **receptor** como foco.

2.1 O PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DA OBRA

As obras de arte de uma forma geral contêm informações profundas sobre a vida e sobre o pensamento humano. Podemos adquirir conhecimento a respeito de uma determinada região, ou de uma determinada fase da história de um povo, se analisamos a produção cultural daquela região ou período. “A obra é o microcosmo artístico de um macrocosmo social” (IMBERT, 1987). Há, de fato, vários postulados que consideram homólogas as estruturas artísticas e as estruturas sociais. Defende-se, em geral, a idéia de que a obra de arte não é um mero reflexo da sociedade, mas sim algo que surge com fins próprios, agita o pensamento dos fruidores e, neste sentido, contribui para a transformação desta sociedade.

A princípio, a obra representa uma visão de mundo individual de quem a cria; mas, na medida em que é reconhecida por um grupo, esta passa a implicar também uma visão coletiva do mundo; desta forma a obra de arte traz em sua essência uma significação mais transcendente do que a do seu mero conteúdo. K. Marx (1818 – 1883), por exemplo, defende a idéia de que a obra de arte não é um aerólito caído acidentalmente sobre os homens, mas sim a criação de homens numa sociedade determinada por muitos fatores, desde os econômicos aos ideológicos. Para além desse pensamento, considerar a obra de arte construído determinado por um ciclo que engloba criação, obra, fruição e novamente criação, evidencia o aspecto coletivo do jogo artístico, por mais que o Romantismo tenha querido vê-la como produto do esforço individual.

Umberto Eco chama a atenção para o fato de que o mundo interior do autor, de onde brota a obra de arte, é influenciado e formado pela tradição estilística de autores que o precedem, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimila, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. O autor é, também ele mesmo, um fruidor; o fruidor é também autor.

A indagação histórica imediata da obra que este autor irá produzir, só poderá apresentar resultados aproximados visto que a obra poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus contemporâneos. (Eco 2007, p.35)

A linha alemã da sociologia da cultura, ao se referir ao ato de criação e à relação de efeito da obra sobre o receptor, e vice-versa, afirma que a obra de arte retrata o “espírito de sua época” (*Zeitgeist*), expressão que foi comumente usada pelos românticos alemães,

sobretudo Hegel (1770 - 1831). Numa extensão dessa visão, Harnoncourt (1998) também defende a idéia de que o jogo musical está ligado a regras, normas e comportamentos sociais que apontam para o significado da música e a relação desta com os diversos contextos históricos.

O pensamento acerca das ciências humanas na atualidade trata a questão da produção artística com base na Teoria dos Sistemas; a reflexão sob essa perspectiva é compartilhada por autores como E. Morin, P. Bourdieu, Bakhtin e Canclini, entre outros. Na concepção sistêmica, a sociedade é vista como uma esfera [macroesfera] onde configurações simbólicas são compartilhadas por diferentes grupos formados por indivíduos [microesferas]. A sociedade é um campo de representações sociais formada por sistemas de interpretações que regem nossas relações com o mundo, gerando discursos a partir dos quais imaginamos a realidade social.

Considerando, portanto, o macrocosmo uma organização de ordem político-socioeconômica e o microcosmo uma organização de ordem cultural e cognitiva deparamo-nos com uma complexa teia diacrônica que nos remete à dialética da produção artística. Há que se considerar a obra de arte dentro do contexto sociocultural em que ela se insere, a relação mutável entre a obra e o receptor, a posição sociológica do artista que produz a obra, a formação de grupos, tendências, escolas e gêneros, assim como as reações do receptor diante das transformações causadas pelo impacto da obra de arte.

Se a obra de arte é fruto da microesfera cognitiva e, ao mesmo tempo, da macroesfera sociológica, podemos dizer que, nessa perspectiva, ela é também a representação do imaginário. Representação refere-se, aqui, ao processo de construção coletiva do conhecimento, modalidade de conhecimento prático que tem como suporte o simbólico e o imaginário. Entende-se por imaginário um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo. O imaginário é, portanto histórico, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real.

Essa construção do sentido é ampla, uma vez que se expressa por palavras, discursos, sons, imagens, coisas, materialidades, práticas, ritos e performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos e valores; é construtor de identidades e também de exclusões, e, de forma hierarquizada, divide e aponta semelhanças e diferenças no social. Para S. Pesavento “o imaginário é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito”. (2003, p. 43)

A autora cita, ainda, o filósofo Cornelius Castoriadis (1922 - 1997) que diz que, “para além da sua dimensão histórica, o imaginário é capacidade humana para representação do mundo, como que a lhe conferir sentido ontológico” (apud PESAVENTO 2003, p.43). A complexidade deste assunto requer todo um estudo à parte, que não cabe dentro do propósito da presente dissertação; portanto, nos limitaremos à análise histórica com o propósito de atingir uma maior proximidade com a gênese da música.

Ao recuperarmos, mediante investigação histórica, as condições originais em que uma obra foi criada tentamos devolver à obra de arte a vida e a cor que esta teve ao nascer, resgatando, portanto sua aura. Essa expressão ‘aura’, usada por W. Benjamin, refere-se ao aqui e ao agora da obra original, e constitui o conteúdo da autenticidade de uma obra ou de um evento cultural. Segundo o autor, é nas referências espaço-temporais que se enraízam a tradição e, portanto, a identidade de uma obra de arte ou evento cultural (BENJAMIN, 1994). Outra vez Eco (2007, p. 35) adverte para o fato de que “cada vez que, por polêmica ou dogmatismo, procuramos estabelecer uma relação imediata entre contextos históricos e culturais, mistificamos uma relação histórica que é sempre mais rica e sutil do que do modo como a propomos”. A leitura dos códigos de um outro tempo conduz-nos ao desafio de chegar até um reduto de sensibilidades e investimento de construção do real que não corresponde à nossa realidade atual.

Calcados em fontes advindas da história da música, da sociologia e da própria arte, buscaremos, através da crítica comparativa, traçar paralelos no intrincado jogo das relações entre fenômenos culturais e contextos históricos, na intenção de decifrar a realidade do passado por meio de suas representações sociais, expressas através da obra de arte, tentando chegar às formas discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo. A análise da obra sob enfoque sociológico e estético conduz-nos à busca de um denominador comum entre o autor e o fruidor em sua condição social e humana, baseia-se na observação do comportamento humano, na forma como a obra repercute na consciência social dos fruidores, tornando-se assim representativa de seu tempo e de seu gênero. Observar o contexto social de onde surge o autor e a partir do qual este produz sua obra.

Nesse processo esperamos atingir um juízo crítico não acerca da obra em si, mas sim da estética da recepção. Voltar ao passado e analisar a obra e seu significado no contexto histórico em que ela foi criada é considerado válido “desde que, depois, retornemos ao nosso século e assumamos a responsabilidade de julgar como homens de hoje” (IMBERT, 1987, p. 153). Ainda segundo o autor, “uma obra está escrita com signos que se baseiam num convênio

aceito pela comunidade, mas também representa sintomas de condições históricas, de climas neuróticos que nada se propõem comunicar”. (idem)

Ao analisarmos o processo criativo a partir da obra, nossa intenção é buscar restabelecer uma dimensão histórica da música apontando para as mudanças de paradigmas que aconteceram em fases distintas no decorrer da história. Análises formalistas e estruturalistas de obras musicais mostram-nos que o processo criativo em música passa por diferentes procedimentos ou parâmetros que vão caracterizar determinada época ou cultura. Enquanto, por exemplo, as obras barrocas de modo geral apresentam tecido polifônico, sutis dinâmicas, em planos, e certo caráter religioso, em contraste, as obras que vieram a caracterizar o romantismo primam pelo tecido harmônico denso, dinâmicas contrastantes, colorido timbrístico e articulações bruscas. O que, ou quais fatores teriam levado a tais transformações na estrutura das obras? Assim como cada cultura se expressa através de um idioma próprio, a expressão musical também apresentará peculiaridades que variam de cultura para cultura. A música árabe, por exemplo, sobressai pelos *melismas* enquanto que a da Europa ocidental tende a enfatizar a harmonia.

Por questões ligadas às fontes bibliográficas consultadas, nossa pesquisa converge para o âmbito da sociedade ocidental européia, a partir do pensamento medieval e perpassa pelo romantismo chegando até o pensamento contemporâneo. Cada um desses momentos está imbuído de um pensamento próprio, e representa marcos históricos que transformaram as relações humanas, rompendo com velhos paradigmas e trazendo novas formas de pensamento que apontam para uma semântica cognitiva da experiência musical. A revisão acerca da historicidade da obra de arte com foco nos aspectos histórico-críticos mostra-nos que o discurso musical se constitui numa pluralidade de estruturas e sentidos historicamente mediados, e que a relação significado/significante resulta de uma trama sócio-histórico e cultural em permanente transformação.

Não propomos aqui propriamente uma análise periodizada, entretanto observaremos a música em três momentos distintos relacionados às funções e aos lugares de fruição desta. Um primeiro momento em que a música traz sua função e seu sentido fortemente ligados à divindade e ao mito - o lugar de fruição é, principalmente, um lugar sagrado; um segundo momento em que o sentido da arte encontra-se nela mesma e o intérprete é o indivíduo que possibilita essa realização nos trazendo sua arte, que por isso mesmo merece um espaço apropriado – as salas de concerto; e por fim um terceiro momento em que a música se justifica unicamente no fruidor; a portabilidade ganha dimensões

cibernéticas possibilitando uma *virtualização* do espaço de fruição e o lugar da música, conseqüentemente, passa a ser qualquer lugar.

A história aponta os momentos em que esses novos paradigmas foram surgindo, revela os agentes transgressores dessas transformações, e consagra obras que se tornaram ícones nesse processo, porém vale lembrar que não é possível uma classificação cronológica visto que praticamente todos esses paradigmas coexistem no mundo contemporâneo.

Ao lidarmos com a linguagem musical não nos ateremos às especificidades que englobam o assunto, visto que nossa pretensão não é desenvolver análises estruturais de nenhuma obra específica, mas sim analisar as contingências e as circunstâncias que cercam a obra de arte, representada aqui através da linguagem musical. Pretendemos traçar paralelos e comparações entre o pensamento acerca de obra de arte nos diferentes períodos, levando em conta a maneira como os fatores relacionados aos espaços, à função e à utilização interferiram no ato da criação, na estrutura e no gênero da obra musical, buscando, com isso, explicar questões relacionadas à acústica, à paisagem sonora e aos espaços em que ocorreram os eventos musicais em cada período apontado.

2.1.1 A imutabilidade da obra

O mundo antigo legou à Idade Média a idéia de que a música não era uma arte concebida como uma mera combinação de belos sons no vácuo espiritual e social da arte pela arte, mas antes como um sistema bem ordenado indissociável do sistema da Natureza. Seus inventores e primeiros intérpretes eram deuses e semideuses como Apolo, Anfião e Orfeu. No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem. No mito apolíneo, ela é compreendida como som externo enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do Universo. Desta forma a música trazia uma força capaz de afetar o pensamento e a conduta do homem e, durante todo o período em que esteve a serviço da magia e da religião, a música era apreciada em forma de ritos onde não se apresentavam questões ligadas à autoria. Na concepção do homem daquele período, tudo era obra de Deus e Ele era o centro do universo; com a música não era diferente. (GROUT; PALISCA, 2007)

A forte ligação com a divindade ofuscava a imagem do compositor; este era visto como um mero instrumento de transmissão da mensagem divina. Não havia qualquer julgamento crítico ou estético sobre a obra e os rituais de fruição musical aconteciam em ambientes sacros. Os espaços físicos construídos, em geral em pedra, provocavam uma

ressonância exacerbada favorável à função da música que parecia emergir de todas as superfícies e envolvia o homem numa experiência mágica de domínio e de poder.

Neste campo de produção nasceram os cantos litúrgicos, cuja textura melódica, pura e despojada, marcaria a música européia por quase mil anos. A obra era estruturada pela idéia da melodia ligada à palavra, especialmente no tocante ao ritmo e à métrica; a tradição da interpretação musical era baseada essencialmente na improvisação, sem notação fixa, embora seguindo convenções rigidamente estabelecidas, e servindo-se das fórmulas musicais tradicionais. Provavelmente, foi assim que se deu a criação musical no Ocidente até cerca do século XI. (idem)

Arquitetura e Música, desde os primórdios do Cristianismo, sempre estiveram presentes na vida do homem e mantinham forte vínculo entre si. Percebe-se, no desencadear da trama histórica, que ambas as linguagens prestaram importante legado uma à outra, e caminharam juntas por um bom tempo, transformando suas estruturas no sentido de melhor representar os anseios do homem e da sociedade em evolução. Durante muito tempo o espaço exerce grande influência e importância no ato da fruição musical; é considerado, também ele, um ‘instrumento musical’ que vibra e toca a música ali reproduzida, interferindo de forma direta na *performance* de uma obra.

A acústica reverberante e intensa das antigas basílicas, com seus pisos em mosaicos, paredes nuas e colunas de mármore, afetavam diretamente na concepção e na estrutura formal das obras musicais na primeira grande época da música ocidental, nomeadamente a Idade Média, a Renascença e o início do Barroco. As salmódias eram entoadas pelos sacerdotes em ritmos lentos e solenes, que depois deixavam sua voz declinar numa cadência ondulante a fim de que as principais sílabas fossem distintamente ouvidas e depois esmorecessem para que outras se seguissem como modulações. Desse modo, era eliminada a confusão causada pela sobreposição de sons resultante da longa reverberação. Assim são estruturados os cantos gregorianos compostos para a antiga basílica de São Pedro, por exemplo; o texto litúrgico converteu-se num cântico que ganhava vida dentro do ambiente acústico da igreja que, de uma maneira fervorosa, fazia do grande edifício uma experiência musical única.

S. E. Rasmussen em *Experiencing architecture* aponta para a idéia de que a arquitetura foi fator determinante na gênese da concepção harmônica e polifônica tal qual a conhecemos hoje; segundo o autor “as paredes das velhas igrejas eram poderosos instrumentos que os antigos aprenderam a tocar” (1993, p. 230). De fato, o canto gregoriano, quando entoado nas igrejas antigas, a tônica é ouvida quase todo o tempo, diluindo-se

gradualmente e depois se retirando; junto com ela, outras notas a intervalos de uma terça ou de uma quinta são ouvidas devido à interferência acústica. Em consequência desse tempo de reverberação, a coincidência de notas produz uma harmonia como acontece num canto composto para várias vozes. O canto gregoriano, se interpretado em um ambiente acústico que não tenha essas características, perde por completo sua aura.

Certamente está aí a raiz das rígidas regras composicionais dos cantos medievais: saltos apenas em direção a consonâncias (gerando harmonias pelo ressoar simultâneo), resoluções imediatas a saltos em dissonâncias (gerando *ritardandos*), entre várias outras. O canto gregoriano foi, sem dúvida, um instrumento de dominação cultural, um símbolo da estrutura do poder medieval, calcado na igreja. A estrutura gótica, notada na arquitetura e na música, reflete com fidelidade a estrutura social da época, a qual, por sua vez, resulta como consequência da concepção hierárquica do universo, que caracteriza a ideologia do gótico.

Na Alta Idade Média a arte musical ocidental se caracteriza pelas grandes formas, pela harmonia e pela polifonia. Subordinada diretamente aos textos litúrgicos a música se apresenta em forma de *cantochão*, *organum*, *conductus* e *dos motetos*. No final do século XIII o domínio do divino sobre o humano começa lentamente a desagregar-se; o universo de idéias sagradas e profanas que marcava aquele período é refletido na estrutura da *Divina Comédia* de Dante. Na música desse mesmo período, percebem-se esses reflexos nos *motetos*, cuja estrutura de rígido molde formal baseado no cantochão apresenta uma combinação heterogênea de canção de amor, músicas de dança, refrões populares e hinos sagrados. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 126)

Igualmente testemunho de desagregação do modo de vida precedente nesse período é o surgimento dos rudimentos da harmonia, notadamente nas composições de *Ars Nova*, da Escola de Paris, o que culminaria com Palestrina (1525 - 1594). A dicotomia entre o modo de escrever música, com contraponto ou com harmonia, foi típica de um momento de transição, os germes da arte renascentista que garantirão autonomia à música apontam neste período iniciando um ciclo de criação que perdurará e ganhará novas formas e funções nos próximos séculos.

Gradualmente, entretanto, foi surgindo a idéia de compor cada melodia, registrar de forma escrita, em vez de improvisar a cada interpretação com base em estruturas melódicas tradicionais; as obras passam a existir independente de cada execução. A idéia de fixar uma composição, registrar uma idéia musical foi, pouco a pouco, substituindo a improvisação enquanto forma de criação de peças musicais. (idem, p. 96)

2.1.2 A questão da autoria

Na Renascença, ainda que de forma tímida, começa a surgir nova idéia sobre a questão da autoria de uma obra musical. Mesmo havendo ainda um forte vínculo com a igreja e com a divindade, o Humanismo surgido no século XVI já garante que o autor assine sua própria obra; nasce a figura do compositor. As heranças passadas não foram, entretanto, abandonadas. A prática da improvisação alimenta aspectos estilísticos da nova música composta. O cantochão, juntamente com outros materiais musicais de origens diversas, continua incorporado nas composições sacras polifônicas até o final do século XVII.

A idéia de que a música seria um reflexo ou uma imagem da ordem divina, prevalece ainda, e marca a produção musical por mais de séculos. A música dos séculos XVII e XVIII, no que diz respeito à afinação, à harmonia e ao próprio contraponto, foi construída sobre a chamada teoria das proporções, na qual os índices de frequência, quer dizer, a série harmônica, servia de princípio básico.

Habitualmente, a maior parte da energia de uma nota reside na frequência fundamental que a define; porém, muitas frequências mais elevadas soam também com uma intensidade menor – sons harmônicos ou série harmônica. Segundo a Doutrina do Etos, proferida por Pitágoras, a música é um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível. Nesta concepção, a música é a imagem do sistema ordenado do Universo e traz uma força capaz de afetar o mesmo. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 20). O ponto de referência é a nota fundamental, o número *um* da série de sons e números; correspondendo mais ou menos ao ponto de fuga da perspectiva. Ele simboliza as unitas, a unidade, Deus. Quanto mais simples a relação numérica, melhor e mais nobre, inclusive no sentido moral; quanto mais complicada a relação numérica, ou quanto mais distanciada do *um*, pior e mais caótica.

Entretanto, a polifonia começa a desenvolver-se independentemente de tais contributos e, sobretudo, independente do domínio da Igreja. Os efeitos causados pela Reforma Protestante do alemão Martinho Lutero (1483 - 1546) libertam a música do clero e impulsionam um movimento de transformação profunda durante o século seguinte, que repercute em toda a Europa e caminha rumo ao período que se denominou Barroco.

Lutero foi, sem dúvida, um transgressor; ele acreditava profundamente no poder educativo e ético da música e desejava que toda a congregação participasse de alguma forma na música dos serviços religiosos. Primeiro a libertação do latim, seguido da libertação do

texto litúrgico. A adaptação de canções profanas e composições polifônicas para fins religiosos era corrente no século XVI. (idem, p. 279). As melodias profanas ganham novas letras que lhes conferem um sentido espiritual e, camufladas em forma de paródias, ganham espaço nos serviços religiosos. Os compositores passam a compor com vivacidade e veemência no sentido de, através da música, exprimir *afetos* ou estados de espírito genéricos. O divino deixa de ser o foco da produção e o homem vai ganhando espaço.

Rasmussen (1993) cita o estudo de Hope Bagenal acerca da relação entre a natureza acústica das igrejas e a definição dos gêneros musicais; neste estudo, o autor demonstra, convincentemente, a influência dos tipos históricos de igrejas sobre escolas de música e declamação, assim como as transformações nos estilos das obras. No sistema luterano de administração eclesiástica, que colocava a igreja sob direção do conselho municipal, cada vereador tinha seu próprio camarote familiar, tal como poderia ter na ópera. Na igreja de São Tomás, em Leipzig, vasto edifício gótico em três naves, foram construídos camarotes e galerias em madeira e, além disso, novos adereços de estilo barroco, como molduras e painéis ricamente esculpidos e cortinas de tecidos nas aberturas, foram incorporados aos ambientes das igrejas. Todos esses materiais introduzidos no interior da igreja contribuíram para uma sensível redução na reverberação destes ambientes.

A nova acústica, que torna a fonte sonora mais evidente e clara, e permite ao fruidor maior foco de atenção, favoreceu o desenvolvimento seiscentista da Cantata e da Paixão de J.S. Bach; essas novas condições permitiram a execução de uma música muito mais complexa do que aquela apreciada nas igrejas primitivas (RASMUSSEN, 1993, p.231). As Fugas de Bach, com suas harmonias contrapontísticas, as quais se perderiam em vastas basílicas, puderam ser executadas com êxito na igreja de S. Tomás. Certamente, o novo ambiente acústico sugeriu a Bach as possibilidades composicionais experimentadas nessas obras.

De forma lenta e gradativa, o homem posiciona-se no centro do universo. Não só a figura do compositor se destaca, mas também a do intérprete e a do maestro que, nesta época, muitas vezes eram os próprios autores das obras. É o período dos concertos e dos grandes espetáculos; surgem as óperas, produto de uma colaboração fabulosa de artes arquitetônicas, cênicas, visuais e musicais a serviço de um novo realismo: da expressão dos sentimentos humanos pela melodia cantada. O teatro do século XVIII, sob o ponto de vista acústico, era ainda mais apropriado do que a igreja de S. Tomás, visto que os camarotes cobriam as paredes em toda a sua extensão, o que provocava uma absorção ainda maior do som. O teto plano e relativamente baixo atuava como uma caixa de ressonância, desviando os

sons para os camarotes, onde eram absorvidos pelo madeiramento e pelo estofamento. Neste ambiente, ornamentos musicais floreados como *coloraturas* e *pizzicatos* podiam ser nitidamente ouvidos.

Se antes os espaços acústicos determinavam a forma de compor, agora os papéis invertem-se, e é a música que irá influenciar na arquitetura dos espaços construídos exclusivamente para a apreciação musical. A reverberação exacerbada deixa de ser uma qualidade, já que não permite o entendimento da trama musical cada vez mais refinada. Arquitetos estudam a criação de espaços apropriados para a apreciação musical sem interferência externa, os executantes são colocados em evidência e distanciados dos ouvintes, os instrumentos musicais, agora executados em ambientes de reverberação mais curta, necessitam maior volume e projeção sonora. Nasce a refinada música absoluta; as obras buscam modelar paisagens sonoras ideais da mente ou ainda, paradoxalmente, buscam recriar a paisagem sonora externa para a qual haviam fechado as portas e as janelas, criando a música programática. Neste período o papel da música toma uma nova dimensão.

Uma peça descritiva de música transforma as paredes das salas de concerto em janelas abertas para o campo. Por meio dessa 'vitrina' metafórica, transpomos os confinamentos da cidade para ir em direção à *paysage* livre mais distante. (SCHAFER, 2001, p. 152)

Tomados por um pensamento profundamente revolucionário, os músicos do início do século XVIII buscam estabelecer fundamentos racionais mais frutuosos, e verter as formas musicais herdadas do Renascimento em poderosos impulsos, no sentido de um espectro mais amplo e de uma maior intensidade de conteúdo emocional. Surgem sistemas mais complexos de composição e classificação estilística; nascem a preocupação e o cuidado com a escrita idiomática e a classificação camerística de grupos instrumentais. A música ganha contrastes e surge a indicação de dinâmica. Com o desenvolvimento e a consolidação da notação musical, surge um conjunto de indicações acerca de uma música, permitindo que esta pudesse ser executada quer o compositor estivesse ou não presente; com isso, composição e execução musical são transformadas em atos independentes e passam a não se conjugarem mais numa mesma pessoa, como antes sucedia. Nasce então também o intérprete, cuja função é de mediação entre compositor e público.

Nas composições da Renascença assim como no Barroco era dado ao intérprete grande liberdade de improvisação, assim como a determinação dos andamentos das peças. No percurso da história da música podemos observar como o intérprete vai perdendo seu espaço e

liberdade de criação, e a obra vai ganhando lugar de destaque. No período Clássico as obras são organizadas em formas claras e criteriosas, entretanto, criam-se as cadências: um espaço ao final de cada andamento para que o intérprete pudesse finalmente ter uma co-autoria. No Romantismo o compositor viu-se tão maravilhado com as possibilidades de modulações, que esqueceu, por completo, de reservar um espaço para que o intérprete também criasse. (GROUT; PALISCA, 2007)

Outro fator que contribuiu e interferiu fortemente para o triunfo da obra sobre o autor, e sobre o intérprete, foi o advento da imprensa. Com a impressão das obras musicais iniciou-se um processo de difusão e formação de literatura musical, possibilitando à música uma durabilidade que garantia sua existência em outras regiões e em outras épocas. Do ponto de vista da composição em si, a escrita tende a seguir um plano ótico, perceptível pela visão. Com a impressão da partitura a obra musical se torna perene. Da crescente especialização da escrita musical nasce a concepção arquitetônica da música; como consequência imediata ocorre uma perda quase que total do papel produtivo do intérprete em favor do compositor, tornando-se aquele um mero executante limitado àquilo que está escrito. A unidade da arte musical se fragmenta nos âmbitos mais diversos e a música ganha nova ordem. Com isso, os estilos e gêneros adquiriram também definições mais precisas: música de conjunto ou orquestral, música para piano ou órgão, música vocal ou instrumental.

Da possibilidade de registro e de definição precisa da música pelo compositor, decorre a prescrição, cada vez mais detalhada, de cada um dos aspectos da obra musical: alturas, timbres, intensidades e ritmos medidos em minutos e segundos precisos de duração. Sob o império da razão, a música ocidental torna-se envolvida por peculiaridades na polifonia, na harmonia lógica, na estrutura arquitetônica das grandes sinfonias românticas e pós românticas, na representação intencional de idéias, nas composições autônomas, no esgotamento das possibilidades de inovações dentro do sistema tonal, na racionalização em ritmos medidos e na densa massa sonora das obras modernas; a música transforma-se numa entidade objetiva, numa ciência musical. A arte musical torna-se independente de funções cotidianas passando a ter suas próprias organizações, suas salas de concerto, suas comunidades de ouvintes iniciados assim como literatura e estética próprias. (FREIRE, 1992)

A posição do músico, e seu papel na sociedade, transformam-se determinantemente. Se antes, na sociedade em que viveu Bach, o compositor era um empregado com muitos deveres e poucos direitos, e sua produção era subordinada aos interesses da instituição que o empregava, Beethoven inicia um tempo em que o autor ocupa uma posição unicamente em função da arte que produz. É o período de afloramento dos

estilos pessoais, do surgimento dos grandes mestres e dos estilos nacionalistas. O valor do autor coloca-se acima de qualquer outra coisa. Isso iria gerar um tecnicismo extremo, tanto no ato de composição quanto na *performance*. Nessa perspectiva era igualmente inevitável o afastamento do ouvinte no processo de produção musical. Lembrado apenas quando se pensava no “tempero” acústico das salas de concerto, o ouvinte se vê desconectado do ato musical ao ponto de não conseguir encontrar associação direta com a arte intelectual que lhe é oferecida; com isso, e bem aos poucos, a audição vai se reduzindo a um ato passivo. Intérpretes e compositores ocupam uma classe e os ouvintes outra; a experiência musical, ato coletivo em sua gênese, começa a viver um lento e determinante processo de transformação.

2.1.3 A visão contemporânea de obra de arte: reprodutibilidade e autenticidade

A obra de arte, em sua essência, sempre foi reprodutível, em maior ou menor grau. No início essa imitação era praticada por discípulos em exercício de aprendizagem, mais tarde pelos próprios mestres, na intenção de difusão de suas obras, finalmente, nos dias de hoje, a reprodução se dá por terceiros com fins unicamente lucrativos. Vivemos a era da reprodutibilidade técnica da obra de arte e isso representa um processo novo, que vem desenvolvendo profundas transformações epistemológicas que precisam ser levadas em consideração ao estudarmos a história cultural.

Uma das questões mais discutidas acerca da obra de arte na contemporaneidade é o conceito de autenticidade, e sua relação direta com a questão da unicidade versus reprodutibilidade técnica. Se, por um lado, a reprodução técnica pode colocar a cópia em situações impossíveis para o próprio original, aproximando a obra do espectador, com a cópia ocorre também uma atualização do objeto reproduzido. Neste sentido, esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.

A história da obra de arte se desdobra na existência única, no seu aqui e agora do original que constitui o conteúdo da sua autenticidade e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (BENJAMIN, 1994, p. 168)

Ainda segundo Benjamin, mesmo na mais perfeita reprodução, ocorre uma atrofia da obra de arte, visto que sua aura se ausenta e, mais do que isso, a substituição de uma existência única por uma existência serial afeta profundamente nossa forma de percepção da

obra de arte. A aura, na definição do autor é, portanto uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais que apontam para as convulsões sociais às quais deram origem à obra, cuja unicidade é idêntica à sua inserção no contexto da tradição.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (BENJAMIN, 1994, p. 168)

É sabido que a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto. As mais antigas obras de arte surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O valor da obra estava ligado à sua existência, e, unicamente, a serviço do culto, não importando que ela fosse ou não vista. O fundamento teológico que envolveu produção e fruição da obra de arte no passado se converge numa teologia da própria arte, sob a forma do culto da arte pela arte, de uma arte pura, o que veio mais uma vez a afetar sua função social. Entretanto, é com a reprodutibilidade técnica que a obra se emancipa definitivamente do ritual pela primeira vez na história. Neste momento, toda a função social da arte se transforma e o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística.

Leon Pierre-Quint, citado por Benjamin, afirma que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos se colocar em seu centro a obra original.” (1994, p. 180). À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas, e é essa a nova relação de valor atribuída à obra. Na era da reprodutibilidade técnica, a ‘exponibilidade’ (no sentido proposto por Benjamin) de uma obra de arte cresceu em tal escala que a mudança de ênfase do valor de culto para o valor de exposição corresponde a uma mudança qualitativa profunda.

Benjamin compara essa mudança àquela ocorrida na pré-história onde a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida, em primeiro lugar, como instrumento mágico e só mais tarde como obra de arte. Do mesmo modo, a preponderância absoluta conferida hoje ao valor de exposição atribui à arte funções inteiramente novas, entre as quais a artística, a única de que temos consciência, e talvez se revele mais tarde como secundária. “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a

relação entre fruidor, obra e autor; a acessibilidade às obras reduz a significação social desta que passa a ser vista como um produto e não mais como uma arte.” (BENJAMIN, 1994)

No caso da música, o advento das tecnologias modernas trouxe mudanças profundas. O ritual de audição musical, ato coletivo por tradição, transforma-se num ato individual, a cultura musical que antes unia pessoas, agora as segrega. A arquitetura do espaço formal de fruição musical divorcia-se por completo da música; não precisamos mais das salas de concerto, e as questões ligadas à acústica, antes parte essencial no processo de composição, hoje se tornaram irrelevantes e insignificantes. A figura do autor, antes glorificada, agora divide seus méritos de autoria com as máquinas; a assinatura de uma obra, até mesmo aquelas consagradas em outros tempos, reduz-se a um pormenor e passa despercebida.

A vasta e ampla música histórica está acessível, através da mídia, muitas vezes em versões mutiladas e banalizadas, devido ao fato de a mentalidade contemporânea da indústria cultural muitas vezes acreditar na idéia de que as massas procuram na obra de arte somente a distração. Paradoxalmente, a música experimentalista sobrevive em condições medievais e sem o apoio da indústria cultural, ela não tem projeção, e acaba ficando muitas vezes limitada ao campo em que foi gerada - geralmente um campo acadêmico - caindo cedo no esquecimento. Segundo Benjamin “quanto mais se reduz a significação social, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica (...) desfruta-se o que é convencional sem criticá-lo: critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo”. (1994, p.188)

As casas de óperas e as salas de concerto dos grandes centros urbanos tendem a se tornar museus da música do passado, enquanto os compositores e os apreciadores da música concreta, da música eletrônica, se fecham em círculos escolásticos numa existência quase que virtual. Carpeaux ao referir-se às obras musicais da contemporaneidade afirma:

Não são obras no sentido que sempre teve a palavra obra; pois não é possível repetir-lhes a execução. Cada execução dá resultado diferente, imprevisível. Também é imprevisível o futuro da música concreta e da música eletrônica. Só está certo que nada têm nem poderão ter em comum com aquilo que a partir do século XIII até 1950 se chamava música. (CARPEAUX, 1999, p. 391)

Não se pretende neste trabalho verificar as causas desse desenvolvimento. Antes, nosso escopo é o de verificar as associações da música com seu espaço de realização e em que medida essa associação contribuiu para tal desenvolvimento.

2.2 O PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO AUTOR

Reconstruir o processo criativo sob a perspectiva do autor pressupõe estabelecer uma dimensão sociológica da música, e apontar para as mudanças de paradigmas que aconteceram no decorrer da história tendo na figura do autor o protagonista. Nas obras de arte encontramos uma pluralidade de estruturas cujo sentido, historicamente mediado, apontam para os valores e os anseios da humanidade. Entendendo o ato de compor como um ato social, caberá adotarmos um método histórico-sociológico que nos conduza a um juízo crítico sobre as questões de autoria, assim como do papel do autor e de sua produção na sociedade.

Embora o pensamento tenha sido por muito tempo limitado às forças divinas pelos povos das civilizações antigas e medievais, e posteriormente pelas ciências, a subjetividade parece sempre ter construído seus próprios reinos, seja na literatura, no romance, na poesia ou nas artes de forma geral. Em cada etapa da história da humanidade e das suas transformações, o papel exercido pelos autores das obras de arte foi tão fundamental na ruptura com hábitos anteriores quanto na consolidação de novos. Sábios, cientistas, filósofos e artistas de várias linguagens estiveram à frente do processo de mudança, no papel de transgressores; mentes pensantes que, de alguma forma, questionaram os costumes e as tradições, resistiram aos mitos e criaram novos paradigmas impulsionando a história.

Dos processos de crises paradigmáticas nasce um panorama favorável à relativizações e autocríticas que irrigam diversas correntes de pensamento, ricas em florescimentos e confrontos de visões de mundo. Edgar Morin, referindo-se à história do pensamento ocidental, afirma terem ocorrido, em lugares privilegiados, “efervescências culturais” geradoras de discussões abertas, que vieram permitir um rearranjo dos saberes. Segundo o autor, uma crise paradigmática pode suscitar um enorme desmoronamento no interior de uma cultura, e afirma ainda não ser tanto o ceticismo que resulte nesse desmoronamento, para o qual sem dúvida contribui, mas sim “um vertiginoso niilismo que faz estalar e quebrar os conceitos principais, as categorias fundamentais e, não podendo encontrar fundamentos, mergulha no nada ou na insensatez.” (MORIN, 1998, p. 56). O autor adverte ainda que não é necessariamente na liberdade plena que florescem os momentos de efervescências, mas também, eventualmente, nas polêmicas de uma liberdade conquistadora, em uma luta vigorosa contra as limitações e, correlativamente, em uma problemática colocada por uma crise de profundidade, pelo declínio de um mundo e pela gestação de um novo.

Se traçarmos uma linha na história do pensamento da humanidade veremos que, desde os vários deuses e deusas da mitologia das sociedades arcaicas até o Deus único da era medieval, passando pela apologia ao indivíduo e chegando à era da máquina e da ciência tecnológica, vários paradigmas foram rompidos, novos foram construídos e outra vez rompidos. O pensamento humano, nas condições históricas do florescimento da grande dialógica europeia de dúvida/fé e religião/razão, vacila entre razão, verdade e sabedoria gerando pensadores e autores que se serviram da arte para exprimir, descobrir e elaborar uma nova visão de mundo, embora muitas vezes confundida com delírios, ilusões ou loucuras.

Na história da música ocidental, podemos detectar momentos claros de quebra de paradigmas, que geraram transformações e mudanças na maneira de compor, tocar e ouvir música. Aproximando-se do nosso objeto de estudo veremos, a seguir, contextos variados que favoreceram o surgimento de ícones na história da música ocidental; compositores que, mediados por sua percepção do mundo, pela intuição, pela inspiração e pela técnica composicional, organizaram seus pensamentos através de sons, criando uma linguagem concreta para exprimir sua subjetividade.

2.2.1 O pensamento da Idade Média à Idade Moderna.

A periodização aqui organizada não será guiada pela rigidez historiográfica da música, mas terá como norte o pensamento humano de determinado tempo, suas marcas, transformações e reflexos nas sociedades e em suas produções culturais e artísticas. Nessa perspectiva, percorreremos a história da filosofia partindo do pensamento medieval, perpassando pelo renascimento e chegando ao século XVIII.

Na Idade Média a grande influência da igreja sobre a cultura e o pensamento das pessoas teve bases sólidas. Ao longo de muitos séculos a igreja com seus inúmeros feudos, se organizou política e territorialmente conservando enorme prestígio junto à nobreza dominante. O mundo era subordinado às leis de Deus e a cultura medieval passou a se espelhar no pensamento teocêntrico; em consequência disto a igreja direcionava toda a produção cultural, e durante este tempo, assistiu-se a uma extraordinária continuidade na área do pensamento. O avanço do cristianismo reflete uma força unificadora da Europa e promove o desenvolvimento das línguas e literatura europeia. O clero era a elite intelectual e suas escolas eram fontes exclusivas do saber na Europa Ocidental. (RAYNOR, 1981)

No século IX, fundaram-se escolas junto às catedrais. Logo em seguida, vieram as universidades. O curso era composto pelo *Trivium*, onde se ensinava gramática, retórica e lógica e o *Quadrium* onde se ensinava aritmética, geometria, astronomia e música. As escolas episcopais eram mantidas pelos bispos com o objetivo de garantir o estudo e a conservação de textos canônicos e a formação de novos clérigos; os mosteiros eram locais onde os monges se dedicavam, entre outras coisas, a copiar manuscritos antigos. Textos sobre teoria musical e partituras eram parte deste conteúdo.

Com isso a igreja conseguiu deter boa parte do conhecimento durante muito tempo. De certa forma a Idade Média pode ser considerada paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que impunha grande rigidez e domínio do comportamento humano, ela própria incentivava a expansão do conhecimento; desde que, é claro, sob seu controle e domínio. Aos poucos, entretanto as cidades começaram a se desenvolver e tornaram-se centros de novos valores culturais, saindo gradativamente dos dogmas da igreja.

Dentre os grandes pensadores deste período destacaram-se Santo Agostinho (ca. 354 - 430) e São Tomás de Aquino (ca. 1225 - 1274). A principal preocupação deles era tentar harmonizar a fé cristã com a razão. São Tomás de Aquino conseguiu reconstruir, dentro da visão cristã, boa parte das teorias de Aristóteles (ABBAGNANO, vol.4, 1999). Santo Agostinho, por sua vez, fez a síntese da filosofia clássica e da platônica com a fé cristã. Segundo a teologia agostiniana, a natureza humana é por essência corrompida. A remissão estava na fé em Deus, a salvação eterna (idem, vol. 2). Essa visão pessimista em relação a natureza humana foi substituída, a partir do século V, por uma nova linha de pensamento que ganha importância na Europa: a filosofia escolástica, uma concepção mais otimista e empreendedora do homem que procurou harmonizar razão e fé, partindo do fato de que o progresso do ser humano dependia não só da vontade divina, mas do esforço do próprio homem. Essa atitude refletia uma tendência à valorização dos atributos racionais do homem, não devendo existir conflito entre fé e razão, pois ambas auxiliavam o homem na busca do conhecimento.

A corrente filosófica escolástica valorizou a razão e substituiu a idéia agostiniana de predestinação pela concepção de livre arbítrio. O clero tinha o papel de orientar moralmente e espiritualmente a sociedade, condicionando a liberdade de escolha com as vontades da igreja. Desse modo ao mesmo tempo em que buscava assimilar as transformações sociais, tentava preservar os valores do mundo feudal decadente, assegurando a supremacia de sua mais poderosa instituição – a igreja. (idem vol.3)

As produções artísticas desse período, de forma geral, constituíram poderoso instrumento de ação do clero. Na poesia procurou-se mostrar os valores e as virtudes do cavaleiro entre elas a justiça, o amor e a cortesia. Destacou-se a poesia épica, que fala das ações corajosas dos cavaleiros; e a poesia lírica que fala do amor cortês, dos sentimentos dos cavaleiros em relação à suas damas. Um destaque da literatura desse período foi Dante Alighieri (1265 - 1321), autor de *A Divina Comédia*. Nas obras musicais populares a inspiração vinha de temas românticos ou feitos heróicos dos cavaleiros. Já na música sacra nota-se, grande rigor e controle do Vaticano, que unificava a prática litúrgica romana no século VI. O papa Gregório I (ca. 540 - 604) institucionaliza o canto gregoriano que se torna modelo para a Europa católica. A notação musical sofre transformações, e os *neumas* são substituídos pelo sistema de notação com linhas. (GROUT; PALISCA, 2007)

Gradualmente, entretanto, transformações no pensamento vão acontecendo. Na Itália do século XIV começa a crescer o interesse dos pensadores pelos textos da antiguidade clássica em detrimento da escolástica medieval; com isso expandem-se uma série de valores e ideais relacionados à celebração do ser humano. Nasce uma nova corrente de pensamento, o **Humanismo**, que irá influenciar o comportamento humano e a produção cultural por 200 anos, causando transformações em uma multiplicidade de áreas da vida humana, assinalando o final da Idade Média e o início da Idade Moderna. O Humanismo afirma a dignidade do homem e o torna investigador por excelência da natureza. Na perspectiva do **Renascimento**, isso envolveu a revalorização da cultura clássica antiga e sua filosofia, com uma compreensão fortemente antropocentrista e racionalista do mundo, tendo o homem, seu raciocínio lógico e sua ciência, como árbitros da vida manifesta. Talvez seja esse espírito de confiança na vida e no homem o que mais liga o Renascimento à Antiguidade Clássica e o que melhor define sua essência e seu legado. (ABBAGNANO, vol.5, 1999)

O desenvolvimento de uma nova atitude perante a vida deixava para trás a espiritualidade excessiva do gótico e via o mundo material, com suas belezas naturais e culturais, como um local a ser desfrutado, com ênfase na experiência individual e nas possibilidades latentes do homem. Neste contexto, René Descartes (1596 - 1650) cria o cartesianismo, privilegiando a razão e considerando-a base de todo conhecimento. Descartes, por vezes chamado de "o fundador da filosofia moderna" e o "pai da matemática moderna", é considerado um dos pensadores mais importantes e influentes da História do Pensamento Ocidental. Ele inspirou seus contemporâneos e ainda várias gerações de filósofos; boa parte da filosofia escrita a partir de então foi uma reação às suas obras, ou a autores supostamente influenciados por ele. (idem vol. 6)

A progressiva “aristocratização” dos burgueses, camada social em crescimento econômico e político que tem seus ideais representados no empirismo e no idealismo, dá à arte um caráter palaciano e profano, esta é uma tendência geral que nasce a partir de um período de grande prosperidade econômica de Florença, na Itália. A noção de autonomia da arte, a emancipação do artista de sua condição de artesão e equiparação ao cientista e ao erudito, a busca pela fidelidade à natureza, e o conceito de gênio, tão perfeitamente encarnado em Da Vinci (1452 - 1519), Rafael Sanzio (1483 - 1520) e Michelangelo (1475 - 1564), nortearam as mudanças deste período em direção a um ideal humanista e naturalista. Deve-se frisar, entretanto que mesmo com a crescente influência clássica, que era toda pagã na origem, o Cristianismo jamais foi posto em xeque e permaneceu como um pano de fundo ao longo de todo o período.

A Itália permaneceu sempre como o local onde o movimento apresentou maior expressão, porém manifestações renascentistas de grande importância também ocorreram na Inglaterra, Alemanha, França e Países Baixos. É na Alta Renascença que a arte atinge a perfeição e o equilíbrio classicistas perseguidos durante todo o processo anterior, especialmente no que diz respeito à pintura e à escultura. Porém esse classicismo, embora maduro e rico, conseguindo plasmar obras de grande pujança, comparáveis à arte antiga, tem forte carga formalista, espelhando o código de ética artificial, cosmopolita e abstrato que se impõe entre os círculos ilustrados e que prescreve a moderação, autocontrole, dignidade e polidez. A fantástica produção artística renascentista que sobrevive em tantos países da Europa constitui parte significativa da própria definição de cultura ocidental; esse marco estilístico encontra na música de Palestrina um dos mais perfeitos representantes artísticos.

O processo pelo qual a música adquiriu características renascentistas foi gradual e não há registros de mudanças abruptas no pensamento musical neste período. (CARPEAUX, 1999). Entretanto, é seguro afirmar que o movimento humanista italiano revelando e divulgando a estética da Roma e Grécia antigas, contribuiu, num nível conceitual, para uma revalidação acelerada da música, mas sua influência direta sobre a teoria musical, composição e interpretação é apenas sugestiva.

No campo das artes visuais foram desenvolvidos recursos que possibilitaram um salto imenso em relação à Idade Média em termos de capacidade de representação do espaço, da natureza e do corpo humano, ressuscitando técnicas que haviam sido perdidas desde a Antigüidade e criando outras inéditas a partir dali. Na literatura, as línguas vernáculas se tornaram dignas de veicular cultura e conhecimento, e o estudo dos textos dos filósofos greco-romanos disseminou máximas ainda hoje presentes na voz popular e que incentivam valores

elevados como o heroísmo, o espírito público e o altruísmo, peças fundamentais para a construção de uma sociedade mais justa e livre para todos. A linguagem arquitetônica dos palácios, igrejas e grandes monumentos, estabelecida a partir da herança clássica, ainda hoje permanece válida e é empregada quando se deseja emprestar dignidade e importância à edificação moderna.

Muitas pessoas que viveram na Renascença não a tinham como a Idade Dourada que os intelectuais do século XIX imaginaram, mas estavam cientes dos graves problemas sociais e morais, como o caso do dominicano Girolamo Savonarola (1452 - 1498), que desencadeou um dramático movimento religioso no fim do século XV, causando a destruição de inúmeras obras de arte. Mesmo assim, os intelectuais, artistas e patronos da época, envolvidos na movimentação cultural, acreditavam testemunhar uma nova era, e uma ruptura nítida com o período anterior.

Alguns historiadores marxistas preferem descrever o Renascimento em termos econômicos, sustentando que as mudanças em arte, literatura e filosofia eram apenas uma parte da tendência geral de distanciamento da sociedade feudalista em direção ao capitalismo, que resultou no aparecimento de uma classe burguesa com tempo para se dedicar às artes. Mesmo com opiniões divergentes sobre aspectos particulares, hoje há consenso sobre o Renascimento ter sido o arauto da Era Moderna. Foi um período em que crenças arraigadas, e tomadas como verdadeiras, foram postas em discussão e testadas por meio de métodos científicos de investigação, inaugurando uma fase em que o predomínio da religião e seus dogmas deixaram de ser absolutos, abrindo caminho para o desenvolvimento da ciência e da tecnologia como hoje as conhecemos. (ABBAGNANO, vol.5, 1999)

Na arte de longevos como Michelangelo e Ticiano (1490 - 1576) nota-se, em grande estilo, o registro da transição de um período de certezas e clareza para outro de dúvidas e drama que vê aparecer a Contra-Reforma e se dirige para o Barroco do século XVII. Todo o panorama muda de figura, declinando a influência católica, perdendo-se a unidade cultural e artística recém-conquistada na Alta Renascença e surgindo sentimentos de pessimismo, insegurança e alheamento que caracterizam a atmosfera do **Maneirismo**. Apesar disso, as aquisições intelectuais e artísticas da Alta Renascença, ainda frescas e resplandecentes aos olhos, não poderiam ser esquecidas de pronto, mesmo que seu substrato filosófico já não pudesse permanecer válido diante dos novos fatos políticos, religiosos e sociais. “Na arte o estilo maneirista pretende superar-se a si mesmo, sem dispor, ainda, de recursos inteiramente novos para tanto. Daí a impressão do exagero e da auto-imitação, que não excluem a possibilidade de criar obras primas”. (CARPEAUX, 1999, p.39)

O processo da crise na Igreja iniciado no século XVI desencadeia-se na figura do alemão Martinho Lutero (1483 -1546), um transgressor que protestou contra diversos pontos da doutrina da Igreja Católica, propondo uma reforma no catolicismo. Suas teses condenavam a avareza e o paganismo na Igreja, e pediam um debate teológico sobre o significado das indulgências. O mundo cristianizado ocidental, até então hegemonicamente católico, viu-se dividido entre cristãos católicos e cristãos não mais alinhados com as diretrizes de Roma. (GROUT; PALISCA, 2007)

O Catolicismo perde terreno, deixando de ser a religião oficial de muitos estados da Europa e a igreja se divide entre Catolicismo e Protestantismo. Na tentativa de evitar que as idéias reformadoras encontrassem divulgação, a Igreja Católica exerce a Inquisição e a censura. A reforma cristã, em toda a sua diversidade, aparece centrada na teologia da salvação. Acontece que a salvação, no Protestantismo, é forçosamente algo individual, diz mais respeito ao indivíduo do que à comunidade, diferentemente da pregação Católica que defende a salvação da igreja. (ABBAGNANO, vol.5, 1999)

A nova arte que se produz naquele período, ainda que inspirada na fonte do classicismo, o traduz em formas inquietas, ansiosas, distorcidas, agitadas, ambivalentes, apegadas a preciosismos intelectualistas, características que bem refletem as tormentas daquele século que podem ser notadas nas palavras de Lutero:

A música é uma disciplina que torna as pessoas mais pacientes e doces, mais modestas e razoáveis. (...) ela é um dom de Deus e não dos homens. (...) com ela se esquecem a cólera e todos os vícios. Por isso, não temo afirmar que depois da teologia nenhuma arte pode ser equiparada à música. (LUTERO apud MORAES, 1986, p. 44)

Ao final do século XVI, um grupo de poetas, músicos e nobres, entre eles Vincenzo Galilei (1533 - 1591) e Giulio Caccini (1551 - 1618) passaram a se reunir na casa de Giovanni de Bardi (1534 - 1612), o Conde de Vernio em Florença, com a finalidade de discutir assuntos relacionados às artes e, em especial, buscar recriar o estilo de canto dos dramas gregos antigos. Dos encontros da Camerata Fiorentina, como este grupo passou a ser conhecido, surgiu um estilo musical que estabelecia que o discurso era o aspecto mais importante na música. (HARNONCOURT, 1998, p.166)

No campo da produção musical os precursores desta transformação, entretanto não foram italianos, mas franceses como Guillaume de Machaut (1300 - 1377), autor da maior realização musical do *Trecento* em toda Europa, a *Missa de Notre Dame*, e Philippe de Vitry

(1291 - 1361), muito elogiado por *Petrarca*. A impressão de sua música se equipara à grandeza idealista da Alta Renascença, florescendo em uma fase em que o Maneirismo já se manifestava com força em outras artes, como a pintura e escultura. No final do século aparecem três grandes figuras, Carlo Gesualdo (1566 - 1613), Giovanni Gabrieli (1557 - 1612) e Claudio Monteverdi (1567 - 1643), que introduziriam avanços na harmonia e um senso de cor e timbre que enriqueceriam a música, dando-lhe uma expressividade e dramatismo maneirista que a preparariam para uma nova concepção.

Inspirado no fervor religioso e na passionalidade da Contra-reforma surge um período estilístico e filosófico da história da sociedade ocidental denominado **Barroco**. Foi um período de terror provocado pela Inquisição que tentava limitar pensamentos, manifestações culturais e impor a austeridade. Nesse sentido, a Igreja converte-se numa espécie de espaço cênico, num *teatro sacrum* onde são encenados os dramas. A arte barroca procura comover intensamente o espectador. Contrariamente à arte do Renascimento, que pregava o predomínio da razão sobre os sentimentos, no Barroco há uma exaltação dos sentimentos, a religiosidade é expressa de forma dramática, intensa, procurando envolver emocionalmente as pessoas.

Além da temática religiosa também eram frequentes os temas mitológicos e a exaltação ao direito divino dos reis, teoria defendida pela Igreja e pelo Estado Nacional Absolutista que se consolidava. Há um ressurgimento da visão teocêntrica do mundo. A escola literária barroca é marcada pela presença constante da dualidade: antropocentrismo *versus* teocentrismo, céu *versus* inferno, religião *versus* ciência, entre outras constantes. O estilo barroco reflete o pensamento da Contra-Reforma; arquitetura, escultura, pintura, todas as belas artes, serviram de expressão ao Barroco nos territórios onde ele floresceu.

Contudo, não há como colocar o Barroco simplesmente como uma retomada do fervor cristão. A grande diferença do período medieval é que agora o ser humano, depois do Renascimento, tem consciência de si e se dá valor. Os estudos de anatomia e os avanços científicos ilustram como o homem deixa de colocar tudo nas mãos de Deus. O Barroco caracteriza-se, portanto, como um período de dualidades; num eterno jogo de poderes entre divino e humano, no qual não há mais certezas. A dúvida é que rege a arte deste período. Nas emoções, o artista vê uma ponte entre os dois mundos e tenta, assim, desvendá-los nas representações artísticas. A arte traz formas opulentas e rebuscadas. Nos países protestantes onde havia condições favoráveis à liberdade de pensamento e à investigação científica, iniciadas no Renascimento, permitiu-se, entre outras coisas, a confecção de quadros como *A aula de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt (1606 - 1669).

As correntes intelectuais e as atitudes religiosas que surgem em pleno século XVIII sintetizam uma nova tendência filosófica denominada **Iluminismo**, considerado na época como o século das Luzes, em oposição ao pensamento medieval que os iluministas viam como o período das trevas e da ignorância. Nesta época, os pensadores Immanuel Kant (1724 - 1804), Friedrich Hegel (1770 - 1831), Montesquieu (1689 - 1755), Diderot (1713 - 1784), D'Alembert (1717 - 1783) e Rousseau (1712 - 1778) representavam os transgressores que difundiam o pensamento de que a única forma de obtenção do conhecimento era através da experiência, da razão e do método científico. (ABBAGNANO, vol.8, 1999)

O ideal de uma sociedade baseada na ordem e no progresso influenciava as formas de refletir sobre as coisas. Dá-se ênfase às idéias de progresso e perfeição humana, assim como à defesa do conhecimento racional como meio para a superação de preconceitos e ideologias tradicionais. O fato histórico deve falar por si próprio e os seres humanos, mediante introspecção, livre exercício das capacidades humanas e do engajamento político-social, estão em condição de melhorar o mundo. O método científico, controlado e medido, deve ser a única forma de se chegar ao conhecimento. Em geral, pode-se afirmar que a primeira fase do Iluminismo foi marcada por tentativas de importação do modelo de estudo dos fenômenos físicos para a compreensão dos fenômenos humanos e culturais. Neste contexto, o mais influente dos cientistas e filósofos da natureza foi o físico inglês Isaac Newton.

Os pensadores iluministas tinham como ideal a extensão dos princípios do conhecimento crítico a todos os campos do mundo humano. Supunham poder contribuir para o progresso da humanidade e para a superação dos resíduos de tirania e de superstição, que acreditavam ser legado da Idade Média. Immanuel Kant (1724-1804), um dos ícones do pensamento iluminista, considerava que os seres humanos, antes incapazes de fazer uso da própria razão independentemente da direção de outrem, viviam em situação de tutela da qual precisavam se libertar.

No final do século XIX Karl Marx (1818 - 1883) utiliza o método dialético para desenvolver sua teoria. Através do materialismo histórico, Marx propõe entender o funcionamento da sociedade para poder modificá-la. Através de uma revolução proletária, a burguesia perderia o domínio sob os bens de produção, que seriam controlados pelos trabalhadores. Ainda neste contexto, Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) faz duras críticas aos valores tradicionais da sociedade, representados pelo cristianismo e pela cultura ocidental. Nietzsche prega a idéia de que o pensamento, para libertar, deve ser livre de qualquer forma de controle moral ou cultural. (ABBAGNANO, vol.9, 1999)

As obras de arte produzidas neste período trazem um marco estilístico carregado de exagero, dualidade e religiosidade e, de modo geral, utilizam recursos técnicos que causam efeitos de ilusão. Na tentativa de suscitar no fruidor o sentimento de inesgotabilidade e infinidade de representação, os autores empregaram técnicas artísticas que exploravam o jogo de luz e sombra, no sentido de dar nova perspectiva e criar uma ilusão mágica para o desfrute do fruidor. No plano ótico o método favorito empregado pelo Barroco, para ilustrar a profundidade espacial, é o uso dos primeiros planos super dimensionados em figuras trazidas para muito perto do espectador, e a redução no tamanho dos motivos no plano de fundo. Outras características são: a tendência de substituir o absoluto pelo relativo, a maior rigidez pela maior liberdade e, ainda, a predileção pela forma aberta, que parece apontar para além dela própria e ser capaz de continuação.

Quanto ao aspecto relacionado aos recursos de tratamento acústico, adotam-se técnicas que dão ao ouvinte a sensação de que o som percorre os espaços. Este efeito ilusório é atingido com a utilização de três ou, às vezes, até quatro grupos de instrumentistas e cantores que se posicionam em espaços distintos dentro das igrejas, distribuindo a fonte sonora pelo espaço; ou ainda na técnica utilizada no concerto grosso em que, no jogo de *concertino* e *tutti* a massa sonora alternada entre diluída e densa provoca a sensação de que a fonte se distancia e se aproxima do ouvinte. A adoração pela ornamentação - favorecia pela clareza acústica - e o desenvolvimento tonal trouxeram nova dimensão à música. Antonio Vivaldi (1678 - 1741), J. S. Bach (1685 - 1750) e G. F. Handel (1685 - 1759) são freqüentemente considerados figuras culminantes deste período.

Trata-se de uma das épocas de maior importância na música ocidental por ter sido, provavelmente, a mais influente, fecunda e revolucionária. Muitas das inovações associadas com a música barroca foram estimuladas por um desejo contínuo, já evidente durante o Renascimento, de recuperar a música da Antiguidade Clássica. Os gregos antigos haviam escrito repetidamente sobre o poder da música de incitar paixões nos ouvintes. Entretanto, os poucos manuscritos da música grega antiga, conhecidos na época, eram mal compreendidos, o que permitiu muita especulação sobre a sua natureza.

Entretanto, “os critérios com que se pretende caracterizar a música barroca são algo exteriores: ‘grandioso’, ‘pomposo’, ‘maciço’ etc., são adjetivos que mais se referem ao efeito subjetivo nos ouvintes do que à feição objetiva daquela arte.” (CARPEAUX, 1999, p. 105). O Barroco começa com a música homófona, a ópera monódica de Monteverdi avançando mais tarde para um critério composicional polifônico consolidado nas obras de Bach e Handel.

Nesse período formas musicais novas, como a ópera e a música puramente instrumental, atingem sua maturidade. Pela primeira vez, surgem gêneros musicais puramente instrumentais, como a suíte e o concerto. Talvez uma das formas mais significativas da visão antropocêntrica esteja na figura do músico virtuoso, o solista que se coloca à frente no palco e explora ao máximo o seu instrumento musical. Johann Sebastian Bach e Dietrich Buxtehude (1637 - 1707) foram os maiores virtuosos do órgão. Jean-Philippe Rameau (1682 - 1764), Domenico Scarlatti (1685 - 1757) e François Couperin (1668 - 1733) eram virtuosos do cravo. Antonio Vivaldi (1678 - 1741) e Arcangelo Corelli (1653 - 1713) eram virtuosos no violino. O concerto emergiu tanto na forma para o intérprete solista como para orquestra; assim como o concerto grosso, em que um grupo pequeno de solistas cria simultaneamente um contraste com um grupo maior, que intercalam suas partes com perguntas e respostas do diálogo melódico.

Na cultura ocidental, a segunda metade do século XVIII coincidiu com a última parte do Iluminismo. Este movimento, humanitário e secular por natureza, enfatizava a razão, a lógica e o conhecimento. Aqueles que se baseavam na religião, na superstição e no sobrenatural para manterem as posições de poder, viram a sua autoridade questionada e eventualmente reduzida. A crença nos direitos humanos e na irmandade sobrepôs-se ao direito divino dos reis, até então considerado inegável. Considerando este período como um grande ponto de reviravolta, os filósofos e escritores promoveram a razão, em detrimento do costume ou da tradição, como o melhor guia da conduta humana. Uma mudança paralela ocorreu na música ocidental durante a segunda metade do século XVIII e surge o **Classicismo**.

O gosto musical, assim como aconteceu também com as artes visuais, revelou uma preferência pelo equilíbrio e pela clareza da estrutura; também estas características tornaram-se pontos fulcrais que alteraram profundamente o pensamento dos compositores. No início a composição musical passou de um estilo ornado do período Barroco para um estilo popular de extrema simplicidade. Os compositores deste período criaram obras que transpareciam clareza e acessibilidade acima de tudo; na verdade, o que houve foi uma reação contra o denso estilo polifônico do último período Barroco. A música era galante e apresentava uma fraseologia regular de periodicidade clara, brilhante e requintada. Estas características encontram-se nas sinfonias de compositores como Giovanni Battista Sammartini (1700/01-1775) e Johann Stamitz (1717-1757). Estes traços de clareza e simplicidade revelam, juntamente com uma elaboração sistemática de idéias, uma aproximação universal à expressão musical e uma preocupação com o equilíbrio entre estrutura e expressão, que formarão a base do estilo clássico.

A Declaração dos Direitos Humanos, na França em 1789, foi um dos muitos documentos políticos produzidos no século XVIII sob a inspiração do ideário iluminista. Muitos autores associam ao ideário iluminista o surgimento das principais correntes de pensamento que caracterizariam o século XIX como o liberalismo, o socialismo, e a social-democracia.

2.2.2 A vitória do indivíduo

O processo de humanização e a trajetória em direção ao individualismo e ao subjetivismo seguem em marcha lenta, porém determinante. Nas últimas décadas do século XVIII, a Europa é invadida por um estado de espírito romântico, uma visão de mundo centrada no indivíduo, que surge em contraposição ao racionalismo, marca do período neoclássico. Este movimento artístico, político e filosófico, buscou no sentimento nacionalista as bases para uma nova visão de mundo, que consolidaria os estados nacionais na Europa e perduraria por grande parte do século XIX.

Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicos e desejos de escapismo. Se o século XVIII foi marcado pela objetividade, pela iluminação e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjetividade, pela emoção e pela valorização do indivíduo. A Alemanha e a Inglaterra foram os berços do **Romantismo**. O ambiente intelectual na maior parte da Europa era de grande rebeldia. Na política, caíam os sistemas de governo despóticos e surgia o liberalismo político. No campo social imperava o inconformismo. No campo artístico, o repúdio às regras. A Revolução Francesa é o clímax desse século de oposições. (ABBAGNANO, vol.4, 1999)

Durante o século XIX vivencia-se uma trajetória em direção ao individualismo e ao subjetivismo. Conforme vimos anteriormente (p.22), o compositor passa de empregado a dono e proprietário de sua própria obra, e, não mais subordinado a interesses de terceiros, está livre para criar seu próprio estilo. É um período de afloramento dos estilos nacionalistas assim como dos estilos pessoais e do surgimento dos grandes mestres.

Empolgado pela imaginação, o autor idealiza temas, exagerando em algumas de suas características. Nessa perspectiva, a mulher, por exemplo, é vista como uma virgem frágil; o índio é um herói nacional e a pátria é sempre perfeita. Essa característica marca as obras de arte por muitos adjetivos e por descrições minuciosas. Com plena liberdade de criar, o artista romântico não se acanha em expor suas emoções pessoais, em fazer delas a temática

sempre retomada em sua obra. O indivíduo é o foco principal do subjetivismo, o autor analisa e expressa a realidade por meio dos seus sentimentos, ele acredita que só sentimentalmente se consegue traduzir aquilo que ocorre em seu interior.

Os poemas expressam o sentimento do poeta, as suas emoções; são como o relato sobre uma vida, muitas vezes a do próprio autor. Nasce um estilo inspirado na vida e na obra do poeta inglês Byron (1788 - 1824): o *byronismo*, caracterizado pelo narcisismo, pelo egocentrismo, pelo pessimismo e pela angústia. Adeptos a esta corrente pregam um estilo de vida boêmio, voltado para vícios, bebida, fumo e sexo, podendo estar representado na obra ou na própria vida do autor romântico. Pode-se dizer que praticamente todos os poemas românticos apresentam sentimentalismo, já que essa escola literária é movida através da emoção, sendo as mais comuns a saudade, a tristeza e a desilusão.

O Romantismo manifesta-se por meio de formas bastante variadas nas diferentes artes e marca, sobretudo, a literatura e a música. As características centrais do romantismo viriam a ser o lirismo, o subjetivismo e o sonho, de um lado; o exagero, a busca pelo exótico e pelo inóspito, de outro. Também se destaca a fuga da realidade, o escapismo. Eventualmente também serão notados o pessimismo e certo gosto pela morte, pela religiosidade e pelo naturalismo. Tendo o liberalismo como referência ideológica, o Romantismo renega as formas rígidas da literatura, como versos de métrica exata. O romance se torna o gênero narrativo preferencial, em oposição à epopéia. É a superação da retórica, tão valorizada pelos clássicos. Os aspectos fundamentais da temática romântica são o historicismo e o individualismo.

Os escritores trocam o mecenato aristocrático pelo editor, precisando assim cativar um público leitor. Esse público estará entre os pequenos burgueses, que não estavam ligados aos valores literários clássicos e, por isso, apreciariam mais a emoção do que a sutileza das formas do período anterior.

O Romantismo é uma crítica à perda das perspectivas que fogem àquelas correlacionadas à razão; é um movimento que vai contra o avanço da modernidade em termos da intensa racionalização e mecanização. A arte romântica nos mostra as bases da vida, do amor e da liberdade. A idéia geral do romantismo é que a verdade não poderia ser deduzida a partir de axiomas; de maneira que, certas realidades só poderiam ser captadas através da emoção, do sentimento e da intuição (*idem*). Por essa razão, a música romântica é caracterizada pela maior flexibilidade das formas musicais, e procura focar mais o sentimento transmitido pela música do que propriamente a estética, ao contrário do que acontecia no Classicismo. No entanto, os gêneros musicais clássicos, tais como a sinfonia e o concerto, continuaram sendo escritos.

As primeiras evidências do romantismo na música aparecem com Beethoven. Suas sinfonias, a partir da terceira, revelam uma música com temática profundamente pessoal e interiorizada, a mesma característica está presente em algumas de suas sonatas para piano, entre as quais é possível citar a *Sonata Patética*. Outros compositores como Felix Mendelssohn (1809 - 1847), Chopin (1810 - 1849), Liszt (1811 - 1886), Brahms (1833 - 1897), Tchaikovsky (1840 - 1893) e Grieg (1843 - 1907) levaram ainda mais adiante o ideal romântico de Beethoven, deixando de lado o rigor formal do Classicismo para escreverem músicas mais de acordo com suas emoções. Na ópera, os compositores mais notáveis foram Verdi (1813 - 1901) que procurou escrever óperas, como *Nabucco*, com conteúdo épico ou patriótico, além de algumas óperas baseadas em histórias de amor, como *La Traviata*; e Wagner (1813 - 1883), cuja temática enfocava histórias mitológicas germânicas, caso da *Tetralogia do Anel do Nibelungo* e *Tristão e Isolda*. Mais tarde, na Itália, o romantismo na ópera se desenvolveria ainda mais com Puccini (1858 - 1924). (KENNEDY, 1994)

Durante o período Romântico, criou-se uma base mais sistemática para a composição e a interpretação da música de concerto, com grande enfoque no desenvolvimento da orquestra sinfônica e na figura virtuosística do intérprete, com obras cada vez mais complexas. Houve também um crescente interesse nas melodias e temas, assim como na composição de canções. Estabeleceram-se vários conceitos de tonalidades para descrever os vocabulários harmônicos herdados do Barroco e do Classicismo.

Os compositores românticos tentaram unir as grandes estruturas harmônicas desenvolvidas por Haydn (1732 - 1809) e aperfeiçoadas por Mozart (1756 - 1791) e Beethoven com suas próprias inovações, buscando maior fluidez de movimento, maior contraste, e cobrir as necessidades harmônicas de obras mais extensas. A mudança de tom acontecia de maneira mais brusca que no Classicismo, e as modulações ocorriam entre tons cada vez mais distantes. As propriedades dos acordes de sétima diminuta, que permitem modulação a praticamente qualquer tonalidade, foram exploradas exhaustivamente.

O século XIX assistiu a rápidos progressos no domínio do conhecimento exato e do método científico. Ao mesmo tempo, e como que por reação, a música desse período ultrapassou constantemente as fronteiras da racionalidade, aventurando-se no terreno do inconsciente e do sobrenatural. A música passa a buscar seus temas no sonho - inconsciente individual - como na *Symphonie fantastique* de Berlioz (1803 - 1869), ou ainda no mito - inconsciente coletivo - como nos dramas musicais de Wagner. Na imaginação romântica, até a própria natureza estava assombrada por espíritos e carregada de sentidos misteriosos.

Novas tendências musicais surgiram durante a primeira metade do Século XX, as quais passaram a possuir caráter quase exclusivamente experimental; elas irão compor o perfil da **Música Moderna** marcada pelo impressionismo, pelo expressionismo, pelo dodecafonismo e pelo atonalismo. O Modernismo valorizava especialmente a inovação e a criatividade. A música moderna tornou-se cada vez mais proeminente e relevante; entre os primeiros modernistas estão Bartók (1881 - 1945) e Stravinsky (1882 -1971). Os impressionistas procuraram novas texturas e abandonaram as formas tradicionais, enquanto mantinham progressões harmônicas mais tradicionais. A vontade de inovação na linguagem musical é também notada nas obras de Debussy (1862 - 1918) e Ravel (1875 -1937).

Um dos compositores mais significativos nesse período é Arnold Schoenberg (1874 -1951). Seus primeiros trabalhos ainda seguem a linha do Romantismo, influenciado por Richard Wagner (1813 - 1883) e Gustav Mahler (1860 - 1911), mas as obras posteriores abandonaram a estrutura tonal em favor da atonalidade. Ele desenvolveu o dodecafonismo a fim de substituir a organização tonal tradicional. Seus seguidores Anton Webern (1883 - 1945) e Alban Berg (1885 - 1935) também desenvolveram o uso do sistema. Juntos, o grupo ficou conhecido coloquialmente como a Segunda Escola de Viena, trazendo a idéia de que essa nova música teve o mesmo impacto que a Primeira Escola de Viena, de Mozart, Haydn e Beethoven. O dodecafonismo foi posteriormente adotado por outros compositores para controlar aspectos da música além da altura, como a duração e a dinâmica, criando nova técnica composicional que seria conhecida como serialismo integral. (KENNEDY, 1994).

No período moderno, o pensamento humano atravessa mais um conflito: o do paradigma cartesiano que separa o sujeito e o objeto, colocando cada um com sua esfera própria. A filosofia e a pesquisa reflexiva de um lado, a ciência e a pesquisa objetiva de outro, geram uma imagem do ser humano como meramente racional. A razão se fecha nela mesma, se racionaliza. O homem passa a negar seus instintos, suas fantasias, seu mundo imaginário. A ciência passa a dominar o conhecimento. Na construção do conhecimento, a mente humana passa a se utilizar, só e unicamente, de mecanismos e regras reconhecidos, testados e aprovados pela ciência. Este pensamento tornou-se uma das grandes matrizes paradigmáticas que, ainda nos dias de hoje, dominam a noosfera do mundo ocidental. Entretanto, no campo das representações artísticas surgem movimentos antagônicos da subjetividade, da individualidade, da alma, da sensibilidade, da espiritualidade e da busca pelo inconsciente.

O homem moderno ocidental traz em sua natureza a necessidade de ordem, de controle e, sobretudo, de vínculo com o mundo, com o tempo. Para Stravinsky (1882 - 1971), é na arte que o homem irá compensar aquilo que o compositor chama de ‘imperfeição’;

estabelecendo formas e critérios próprios de organização na construção de sua arte, na busca de se realizar, de se tornar real ante a vida.

A música é o único domínio no qual o homem realiza o presente. Pela imperfeição de sua natureza, o homem está destinado a sofrer o escoamento do tempo – de suas categorias de passado e de futuro – sem jamais poder tornar real, portanto estável, a do presente. O fenômeno da música nos é dado como um único fim de instituir uma ordem nas coisas, compreendendo aí e, sobretudo uma ordem entre o homem e o tempo. Para ser alcançada, exige então necessariamente e unicamente uma construção. Feita a construção, atingida a ordem, tudo está dito. (STRAVINSKY, apud MORAES 1986, p.19)

2.2.3 O pensamento pós-moderno

A Pós-Modernidade é o aspecto cultural da sociedade após a consolidação industrial, que gerou um processo, sem precedentes, de mudanças na história do pensamento e da técnica de produção de forma geral. A Revolução Industrial significou para o pensamento social algo mais do que a introdução da máquina a vapor. Ela representou a racionalização da produção da materialidade da vida social. Inscreve-se neste contexto um conjunto de valores que norteiam a produção cultural subsequente. Entre estes, a reprodutibilidade, a fragmentação, a perda de referência e a entropia - que, com a aceitação de todos os estilos e estéticas, pretende a inclusão de todas as culturas como mercados consumidores. Com o advento da Indústria, ao lado da aceleração avassaladora nas tecnologias de comunicação, de artes, de materiais e da genética, ocorreram mudanças paradigmáticas no modo de se pensar a sociedade e suas instituições. A Modernidade é criticada em seus pilares fundamentais, como a crença na verdade, alcançável pela razão, e na linearidade histórica rumo ao progresso. Para substituir estes paradigmas, são propostos novos valores, mais abertos e menos presos a categorizações. Estes serviriam de base para o período que se tenta anunciar - no pensamento, na ciência e na tecnologia - de superação da Modernidade.

Durante o século XX várias correntes de pensamentos agiram ao mesmo tempo, sendo essa época denominada de Idade Contemporânea. Novas propostas e releituras do marxismo surgem a partir de Antonio Gramsci (1891 - 1937), Henri Lefebvre (1901 - 1991), Michel Foucault (1926 - 1984), Louis Althusser (1918 - 1990) e György Lukács (1885 - 1971). Graças aos estudos de Claude Lévi-Strauss (1908 - 2009) a antropologia ganha importância e influencia o pensamento do período. A fenomenologia, descrição das coisas percebidas pela consciência humana, tem seu maior representante em Edmund Husserl (1859

- 1938). A existência humana ganha importância nas reflexões de Jean-Paul Sartre, o criador do existencialismo.

No modelo pós-industrial de produção, que privilegia serviços e informação sobre a produção material, a comunicação e a indústria cultural ganham papéis fundamentais na difusão de valores e idéias do novo sistema. Da valorização da entropia, onde todos os discursos são válidos, resulta numa ausência de padrões limitados para representar a realidade, gerando, com isso, uma crise ética e estética. O mundo caminha cultural, política e economicamente, para a globalização. O homem pós-moderno caracteriza-se, assim, pelo seu caráter policultural, sua multiplicidade, sua hiperinformação e serve bem à constituição de uma rede inclusiva de consumidores.

A estética pós-moderna apresenta diferenças fundamentais em relação a tudo o que veio antes dela, incluindo todas as estéticas modernistas. Através dos meios audiovisuais, os artistas têm maiores possibilidades de se comunicar, mas a quantidade incalculável de tendências e linguagens que surge neste período, torna impossível alguma unicidade formal. As obras de arte passam a ser vistas como mercadorias, produtos a serem vendidos e consumidos. A reprodutibilidade técnica da obra propicia uma crescente importância desta, em detrimento da figura do autor. Com as novas tecnologias, tornou-se mais fácil a reprodução ilegal das obras e criaram-se as leis de direitos autorais.

Os autores pós-modernos, assim como os românticos, entregaram-se ao subjetivismo, entretanto, repudiaram a disciplina formal, o que denota uma profunda turbulência interna; manifestaram-se favoráveis ao relativismo, porém mostraram-se hostis à idéia de uma verdade única, exclusiva, objetiva, externa ou transcendente. A verdade para eles era ilusória, polimorfa, íntima e subjetiva. Guiados pela hermenêutica profetizaram a idéia de que qualquer coisa que seja, era feita pelo significado conferido a ela.

O advento do cinema e do rádio, a produção e o consumo de massa, a ascensão do fascismo e o amadurecimento das democracias liberais em certos países ocidentais contribuíram para definir os rumos dos debates sobre cultura de massa. A existência de meios muito eficientes para atingir um grande número de pessoas em sociedades com regimes políticos totalitários, foi considerada, por muitos, uma maneira a mais – juntamente com a coerção - de fortalecer tais regimes e de suprimir alternativas democráticas. Os meios de comunicação transmitiam a ideologia oficial do regime fascista e, ao permitir o controle centralizado, alcançavam um público enorme.

Se no passado o autor servia aos interesses da igreja, no mundo pós-moderno quem passa a ditar as regras é a indústria. Walter Benjamin (1892 -1940), um dos integrantes

do grupo de filósofos e cientistas sociais de tendências marxistas que criaram a Escola de Frankfurt nos anos 1920, desenvolveu profundas reflexões sobre as técnicas de reprodução da obra de arte, particularmente do cinema, e as conseqüências sociais e políticas resultantes. É de Adorno, outro integrante do grupo, o conceito de “indústria cultural”; ele contribuiu amplamente para a discussão acerca da função da obra de arte. Deve-se também à Escola de Frankfurt a criação do conceito de "cultura de massa".

O autor, que antes se preocupava com as leis da acústica e da organologia, agora passa a lidar com um produto que precisa atender às necessidades de mercado, e sua preocupação se volta para o perfil do consumidor. Nasce uma relação social fetichista entre as pessoas, mediada por coisas; o autor torna-se um produtor. Dessa maneira, o valor de sua mercadoria é determinado de maneira independente do produtor, e cada produtor deve produzir sua mercadoria em termos de satisfação de necessidades alheias. Disso resulta que a mercadoria parece determinar a vontade do produtor e não o contrário.

A música, assim como a literatura e a poesia, passa a depender de um grau mais alto de abstração e interação lógica com o intelecto. O movimento cultural e artístico surgido neste contexto, denominado **Vanguardismo** - também conhecido por pós-modernismo - inclui a música concreta, a música aleatória, o minimalismo e a música eletrônica. Os compositores adotam as tecnologias recentes da eletrônica. Alguns compositores abandonaram instrumentos musicais tradicionais para usar a fita magnética na criação de música, gravando os sons e os manipulando. Nesse aspecto, Pierre Schaeffer (1910 -1995) foi um pioneiro.

A música concreta do final da década de 1940 foi produzida ao mixar sons naturais e industriais. Steve Reich (1936 -) compôs ao manipular gravações em fita cassete de pessoas falando. Na década de 1950, Olivier Messiaen (1908 - 1992) incorporou instrumentos eletrônicos em suas apresentações ao vivo. Outros pioneiros da música eletrônica foram Edgard Varèse (1883 - 1965), Karlheinz Stockhausen (1928 -2007) e Krzysztof Penderecki (1933 -). Os compositores da década de 1960 procuravam libertar a música de sua rigidez, posicionando a apresentação acima da composição. Similarmente, vários compositores procuravam quebrar os rituais tradicionais de apresentação, ao incorporarem elementos como o teatro e a multimídia em suas composições, transcendendo o som para atingir objetivos artísticos maiores. A música aleatória tornou-se popularizada por John Cage (1912 - 1992). (KENNEDY, 1994)

A inteligência artificial e a ferramenta tecnológica apresentam-se como uma possível ajuda no sentido de se inovar e fortalecer a música, entretanto, Jourdain adverte que

“talvez agora a música não precise de um Beethoven, mas sim de um Isaac Newton da mente que pudesse descrever sistematicamente as relações mais profundas da música, tornando-as analiticamente abordáveis.” (1997, p. 418). O autor, ao falar da capacidade humana de criar, reconhece que os compositores passaram suas vidas em busca de novos dispositivos e foram prodígios extraordinários, maravilhosamente treinados e firmemente dedicados ao seu ofício. Entretanto, é fato que a marcha da inovação vem se tornando mais lenta, ao ponto de ser quase impossível inventar uma nova progressão harmônica ou um padrão métrico ainda não ouvido.

Carpeaux, por sua vez, adverte que depois das catástrofes políticas, econômicas e sociais pelas quais a humanidade passou “não é mais possível fazer arte como no século passado”. Na visão do historiador, o politonalismo, o atonalismo e técnicas semelhantes correspondem ao “abandono da perspectiva pelos pintores, depois de Picasso, e ao relativismo nas ciências naturais”. Ele compara a polirritmia à “dissociação da personalidade”, notada no romance de Proust e no teatro de Pirandello; e ainda a composição serial à “racionalização dos movimentos subscientes”, o monólogo interior pelos recursos das psicologias em profundidade. “A ‘música nova’ não é capricho arbitrário de alguns esquisitões ou esnobes, é o reflexo verídico da realidade”. (1999, p.340)

Vemos, desta forma, retratada na realidade pósmodernista, que a ruptura de paradigmas, por mais que brote num momento de grande efervescência cultural, política e econômica, é um processo gradativo que enfrenta resistências e alimenta polêmicas. A consolidação de uma nova linguagem requer tempo e já não faz muito sentido pensar em unicidade formal, visto que a coexistência de diferentes estéticas é algo perfeitamente possível.

2.3 O PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO RECEPTOR

2.3.1 Relação frutiva com a obra

Mais do que uma relação de subjetividade, o ato de fruição implica uma relação de inter-atuação entre o sujeito que frui e a obra, enquanto dado objetivo. Desde as pinturas rupestres às instalações contemporâneas, as obras de arte propuseram-se como objetos abertos a uma infinidade de interpretações. Questões relacionadas à definição de abertura na obra de arte têm sido muito discutidas na estética contemporânea que, apoiada na fenomenologia,

interessa-se justamente pela formulação de definições formais sobre esse tipo de abertura, que sugere a infinidade da obra acabada.

Freqüentemente, somos levados a definir que a obra de arte é um objeto produzido por um autor, que organiza uma seção de efeitos comunicativos, de modo que cada possível fruidor possa re-compreender a mencionada obra na forma originária imaginada pelo autor. Entretanto, no ato da reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

No contexto musical temos ainda a inegável importância do papel do intérprete: um intermediário que é, em primeira instância, um fruidor, cujo gosto estético poderá influenciar outros fruidores. Em geral, espera-se que os intérpretes (instrumentistas, cantores ou maestros) executem a obra de acordo com as intenções originais do compositor. A este nível, encontramos os intérpretes mais técnicos que limitam-se a executar escrupulosamente as indicações da partitura, ou ainda o intérprete/autor que tem uma postura desviante dos padrões tradicionais; há quem prefira o intérprete purista e há quem dê mais valor àquele que inova e cria.

Umberto Eco em seu ensaio *Opera aperta* - editado em 1962 quando a arte européia assistia à proliferação de obras de arte indeterminadas com relação à forma - chama a atenção para a 'irrepetibilidade' de qualquer execução musical. Mesmo os mais fiéis executores da composição não tocam um trecho da mesma forma duas vezes; o que leva à apologia da recriação do repertório erudito e da improvisação. Parece haver, entretanto, uma correspondência entre os infinitos pontos de vista dos intérpretes/fruidores e os infinitos aspectos da obra; pontos de vista que, de certa forma, se encontram e se esclarecem reciprocamente. A estética da recepção nos dá diretrizes para que possamos entender o jogo obscuro que se instala no processo de fruição, passo seguinte do presente estudo.

2.3.2 A estética da recepção

A estética da recepção e do efeito é fundada nos estudos e teses desenvolvidos no final da década 1960 por Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser, na Universidade de Constança em Koblenz, na Alemanha. Jauss, em 1967, proferiu uma conferência naquela Universidade cujo título era *Provocação*. O conteúdo desta conferência sintetizava a visão de um grupo de

transgressores da época, que faziam uma crítica contundente à disciplina História da Literatura por esta apresentar um tratamento estratificado numa historiografia arcaica, regida por um ideal de objetividade historiográfica, que afastava o historiador de uma posição presente, e, desta forma, mostrava-se incapaz de produzir efeito.

A acusação baseava-se na teoria de que o historiador, aprisionado a um esquema estritamente cronológico e unilinear de vida e obra dos grandes autores, era lançado na busca de um “porto seguro” da simples apresentação de “obras primas” e de um passado acabado. Norteados por uma periodização hipotética, em geral, tomada de empréstimo da história política, o historiador se esquivava frente a critérios menos apreensíveis, como os da recepção e dos efeitos produzidos pela obra. Os estudos e as teses desenvolvidos por Jauss representaram a base do que veio a ser considerado, anos mais tarde, a estética da recepção. A essência de seu pensamento pode ser apreciada no recorte a seguir:

Minha tentativa de superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético, pode, pois, principiar do ponto em que ambas aquelas escolas (teoria marxista e teoria formalista) pararam. Seus métodos compreendem o fato literário encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. (JAUSS, 1967 apud NOGUEIRA, 1996, p.61).

Pela reconstrução do processo de recepção e de seus pressupostos, Jauss sistematiza e dá corpo à estética da recepção, restabelecendo nova dimensão histórica da pesquisa literária. A preocupação com a experiência vivida pelo leitor da obra representa uma mudança importante de foco, pois, não só coloca o receptor como parte integrante da obra artística, mas também, muitas vezes, coloca em segundo plano a obra, e até mesmo o autor, em detrimento do receptor. Unes (2003, p. 754), entretanto, adverte que Jauss “não foi totalmente inovador nesse processo”. Aristóteles, em *Poética*, já havia se preocupado em definir a qualidade da obra artística valendo-se da experiência vivida por seu leitor.

A ciência geral da estética da recepção, portanto, coexiste com outras correntes dominantes e perpassa por toda uma linha evolutiva que começa em Aristóteles e chega à moderna hermenêutica fundada nos trabalhos de Schleiermacher e Dilthey, passando pela fenomenologia transcendental husserliana e alcançando Heidegger, Ingarden e Gadamer. O presente estudo não comporta uma investigação de maior profundidade neste vasto campo; vale porem ressaltar que, é desta linha evolutiva que emergem as idéias de Hans-Robert Jauss. O ponto central de sua idéia traz um enfoque no leitor e na sua experiência estética na leitura

da obra de arte; para Jauss (1977 apud NOGUEIRA, 1996, p. 93) “a experiência estética não tem início na compreensão e interpretação de significados de uma obra, ela realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva”.

Suas teses impulsionaram uma mudança do paradigma da investigação literária e discursiva, que passa a remeter o ato de leitura da obra de arte a um duplo horizonte: o implicado pela obra e o projetado pelo leitor. A sistematização dessa nova corrente de pensamento repercute em áreas afins influenciando pensadores e provocando, algum tempo mais tarde, uma revisão epistemológica acerca da obra de arte enquanto comunicação, que passa de fato a pressupor uma relação mais dinâmica entre autor, obra e leitor. A estética da recepção volta-se para as condições sócio-históricas das diversas interpretações textuais: o discurso literário se constituiria, através de seu processo receptivo, enquanto pluralidade de estruturas de sentido historicamente mediadas.

Jauss encontra na *Teoria estética*, de Theodor W. Adorno, a obra principal da sua contraposição acerca da experiência estética. Refere-se à idéia central da dialética adorniana da afirmação e negatividade, que toma o prazer como espécie de tradutor da arte para o universo do consumismo burguês das emoções, reduzindo assim, toda experiência estética à esfera da satisfação das necessidades manipuladas do comportamento consumista. Jauss, ao contrário, entende que a manipulação da necessidade estética se dá de forma parcial já que, tanto produção quanto reprodução da arte não podem determinar sua recepção; “a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, dependente da aprovação e da recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico”. (JAUSS, 1977, apud NOGUEIRA, 1996, p.95)

Outro grande expoente da estética da recepção foi Wolfgang Iser, contemporâneo de Jauss e também colega na Universidade de Constança. O então professor de Inglês e Literatura Comparativa, sendo cético em relação à objetividade do texto da crítica formalista, privilegia a experiência da leitura de textos literários como uma maneira ativa de elevar a consciência, realçando o centro da mesma na investigação de significados. Em sua principal obra *O ato da leitura* o autor enfoca, sobretudo, as relações entre o imaginário e o real; para ele o real é irrealizável, ao passo que o imaginário se realiza na ficção. Iser observa que “estar na presença de uma representação significa sempre experimentar certa irrealização; pois representar sempre supõe estabelecer irrealidade, na medida em que me ocupo com algo que me retira da faticidade de minha realidade”. (ISER 1977, apud NOGUEIRA, 1996, p.96)

Dentre as sete teses apresentadas e defendidas por Jauss, naquilo que ele intitulou “programa de recuperação” vale destacar aquela que se refere à problemática da

hermenêutica, na qual a estética da recepção nos oferece subsídios para a compreensão da literatura do passado. Através da busca entre a compreensão passada e a compreensão presente de uma obra construímos a história de sua recepção, a partir da reconstituição do horizonte de expectativa dentro do qual ela foi criada e recebida, ou compreendida pelos leitores posteriores. Jauss baseia-se aqui em *Verdade e Método*, de Gadamer, que afirmava podermos compreender um texto somente quando chegamos à pergunta para a qual ele seria uma resposta. Entretanto a pergunta reconstruída não pode mais inserir-se em seu horizonte original, pois esse horizonte é sempre abarcado por aquele do nosso presente. Desta forma, o entendimento é sempre o processo de fusão de tais horizontes supostamente existentes por si mesmos. (NOGUEIRA, 1996)

A historicidade da literatura, segundo Jauss, revela-se nos pontos de inserção entre diacronia e sincronia. A contemplação diacrônica pode ser superada efetuando-se um corte sincrônico, num dado momento histórico. Há ainda que se considerar a relação do desenvolvimento literário imanente com o processo mais amplo; ou seja, a história da literatura cumpre sua tarefa quando se compreende sua relação com a vida prática. Desta forma, a função social da literatura somente se manifesta, em sua plenitude, quando se funde a experiência literária do leitor e o horizonte de expectativa de sua vida prática. Na essência, a filosofia de Jauss refere-se à incidência do horizonte do texto no horizonte da vida prática, num processo de pré-formação do entendimento de mundo do leitor que irá retroagir sobre seu próprio comportamento social.

Por trás do texto/obra de arte está o autor, à frente está o leitor/receptor: este último passa pela experiência estética na ficção e a transpõe para seu mundo real; já aquele, o autor, experimenta a materialização do seu mundo imaginário através da obra que produz. Dois personagens envolvidos no processo artístico. Seriam eles intérpretes de uma mesma experiência? Walter Benjamin acredita que sim. Segundo ele, o dito autor configura-se em intérprete no momento em que interpreta sua idéia em alguma matéria, e o leitor, por sua vez, deverá assimilar essa mesma idéia, não sem antes filtrá-la de acordo com seu próprio universo, e recriá-la numa nova matéria, num novo meio, dentro de um novo universo. (apud UNES, 2003, p. 757)

Imbert (1910-2000), por sua vez, preocupa-se com o risco que a crítica literária corre de se tornar utópica e ineficaz. O autor faz objeção à teoria de Iser, ao ressaltar que este não qualifica, suficientemente, o mítico leitor. Quando Iser afirma que “uma obra de arte não tem sentido se ninguém a ler”, e que a crítica literária deve prestar igual atenção ao texto e à resposta do leitor, para em seguida analisar essa correspondência, ele quer dizer que

realização ou atualização da obra é, portanto, resultado da interação entre texto e leitor. Se o leitor é individual, o texto é individual, e entre ambos não há uma hierarquia operante ou um código comum, como então elaborar essa crítica? O leitor é um mero símbolo de milhões de pessoas que lêem, perdido no anonimato, não há de fato um processo de saber como ele interpreta aquilo que lê.

A questão da subjetividade do leitor na recuperação da mensagem que a subjetividade do autor imprimiu na obra causa intriga a muitos críticos. Ela remete a questões ligadas aos conceitos de autoria, fidelidade e originalidade que, por sua vez, nos conduzem a outras questões ainda mais complexas do processo criativo referentes ao significado, à função e ao sentido da obra de arte. Outro campo ainda mais obscuro e igualmente instigante seria a investigação da psique do leitor. Estes, dentre outros temas, vêm movendo, com dinamismo, os pensadores da pós-modernidade e da atualidade. Stanley Fish (1938-), por exemplo, investigou a construção do sentido que o leitor atribui à obra de arte e das motivações por trás desse sentido, num universo de infinitos sentidos. Para ele, o importante não é descrever o objeto e sim a experiência produzida por ele.

Paul Ricoeur (1913-2005) também discute contundentemente a dialética da significação e afirma que “a leitura é um fenômeno social que obedece a certos padrões e, por conseguinte, sofre de limitações específicas”. O autor afirma que “faz parte de um texto estar aberto a um número indefinido de leitores e, por conseguinte de interpretações. (...) Esta oportunidade de múltiplas leituras é a contrapartida dialética da autonomia semântica do texto” (1976, p.43). Ainda segundo o autor, esta autonomia nos conduz a uma nova dialética: a do “distanciamento” e da “apropriação”. Por apropriação, Ricoeur entende a contrapartida da autonomia semântica que separou o texto de seu escritor, gerando um problema de distanciamento. Ricoeur explica que a distância não é simplesmente um fato, um dado, o efetivo hiato espacial e temporal entre nós e o aparecimento de uma obra de arte: “é um traço dialético, o princípio de uma luta entre a alteridade, que transforma toda a distância espacial e temporal em alienação cultural; é a ipseidade, pela qual toda a compreensão visa a extensão da autocompreensão”. (1976, p.54)

A problemática apontada por Ricoeur está profundamente radicada na história do pensamento e na situação ontológica do ser humano. A tradição, entendida como a recepção de legados culturais historicamente transmitidos, não suscita problemas filosóficos enquanto nela vivemos e habitamos, na ingenuidade da primeira certeza. A tradição só se torna problemática quando a primeira ingenuidade se perde. Temos então que recuperar o seu significado através, e para além da alienação. A apropriação do passado prossegue ao longo

de uma luta interminável com o fenômeno do distanciamento quantitativo, que é a contrapartida dinâmica da nossa necessidade de fazer nosso o que nos é estranho, o que, em última instância, reflete nosso interesse em superar a alienação cultural. A leitura, afirma Ricoeur, “é o remédio pelo qual a significação do texto é resgatada do estranhamento da distância e posta numa proximidade que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade”. (1976, p.55)

Já Luigi Pareyson (1918-1991) define a sua Estética como uma "teoria da formatividade" onde "a obra está em permanente formação". Para o filósofo, executar, interpretar, compreender uma obra de arte – seja ela musical, pictórica, escultórica, poética, teatral, literária ou cinematográfica - não significa alcançar um significado que transcenda a sua fisicidade como se esta fosse um mero meio expressivo, representativo ou cognoscitivo; mas fazer “falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais”. (1991, apud ABDO, 2000)

Ainda segundo o autor, a arte é sim expressiva e comunicativa, mas expressa e comunica, antes de tudo, a si própria; e ela não representa uma “perfeição estática” e sim dinâmica, uma “organicidade viva e processual”. Pareyson vê a interpretação da arte como uma relação de “posse”, uma relação interativa cujo ponto de referência é a obra, entretanto “não justifica qualquer pretensão de neutralidade, de impessoalidade, de contemplação desinteressada e nem tampouco de liberdade arbitrária”. Se, por um lado, a interpretação não é definitiva, por outro, é plena e verdadeira. “E se não é definitiva, não é porque seus termos sejam fragmentários e inacabados, mas porque são inexauríveis”. (idem, p.21)

Pareyson propõe que exista - entre a intenção do autor e o propósito do intérprete - a intenção do texto em si. Umberto Eco (1932-) concorda com tal proposição; ele vê o objeto artístico como sendo ao mesmo tempo o objeto e sua história, a história de sua criação, cuja montagem se daria por partes, partindo de um plano previamente traçado, e sucedido por mudanças de curso que acabam por desaguar num objeto totalmente não previsto. Eco afirma que foi com base na teoria da formatividade de Pareyson que ele chega ao conceito de ‘obra aberta’. É sobre a visão de Eco que dedicaremos a próxima parte deste estudo; não sem antes concluirmos esta parte, na qual nos apropriaremos das palavras de Unes: “a estética deixa de existir para o surgimento de estéticas: há tantas delas quanto o número de leitores”. (2003, p. 765)

2.3.3 A obra aberta

Nesta sessão trataremos da questão da poética da obra aberta na visão do filósofo italiano Umberto Eco que, em seus ensaios, nos convida à reflexão acerca da relação entre a indeterminação de sentidos e a participação ativa na construção dos mesmos, por parte do intérprete. Motivado pelas poéticas contemporâneas surgidas na literatura, nas artes plásticas e na música, a partir dos anos 50, Eco, partindo da premissa de que toda obra de arte é aberta por não comportar apenas uma interpretação, desenvolve teorias que propõem uma abordagem das formas de indeterminação das novas poéticas.

Para o autor, "obra aberta" não corresponde a uma categoria crítica, mas a um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea, e qualquer referencial teórico usado para analisar a arte contemporânea não revela suas características estéticas, mas apenas um modo de ser dela segundo seus próprios pressupostos. A corrente de pensamento que impulsiona essa nova poética é movida pelas diversas teorias das ciências contemporâneas, e tende a um abandono da visão estática e silogística da ordem, promovendo uma espécie de descentralização e de ampliação dos horizontes imagináveis para a concepção da realidade.

A noção de campo, e seu complexo interagir de forças proveniente da física, é tomado de empréstimo à cultura contemporânea. Neste novo contexto de idéias, surge uma poética de obra de arte que dispensa a necessidade de previsibilidade; autor e intérprete se vêem livres no sentido de poder jogar com elementos de descontinuidade, já que a física contemporânea passa a reconhecer tais condições não mais como motivo de desorientação, mas como aspecto inerente a toda verificação científica, e como comportamento verificável e insofismável do mundo subatômico.

A falta de centro tonal na música serial, por exemplo, reforça e ilustra o plano geral de uma crise do princípio de causalidade, e aponta para um novo contexto cultural em que a lógica de dois valores não é mais o único instrumento possível de conhecimento, mas onde se compõe lógicas de mais valores, que dão lugar, por exemplo, ao indeterminado como resultado válido da operação cognoscitiva. O mundo ganha uma pluralidade de sentidos, um caráter multifacetado e os artistas se lançam na busca de uma linguagem artística capaz de promover no intérprete justamente esse sentimento de descentralização e pluralidade.

Por reconhecer na linguagem da arte a pluralidade de sentidos como traço definidor, Eco baseia-se na semiótica e na teoria da informação para descrever o procedimento de abertura da obra, e define-a sob dois parâmetros: a abertura como definição

da arte e a abertura como intenção da obra, ou seja, decorrente da intenção do autor. Enquanto aberta, a obra aumenta a entropia da mensagem, fazendo com que o receptor disponha de inúmeras possibilidades inferenciais a partir de um universo de escolhas.

No que tange à semiótica, Eco observa a criação da abertura na escolha deliberada do autor por aquilo que ele denomina “mensagens estéticas”: partindo de um horizonte de expectativas mais ou menos claro, em que se domina não só os aspectos semânticos de um signo, mas também a sua inserção dentro dos contextos possíveis. O autor da obra aberta busca romper com os paradigmas, criando e combinando mensagens que contradizem o hábito dos usuários de um código. Isso cria, no entender de Eco, um efeito de constrangimento por parte do intérprete, que se vê obrigado a decodificar a mensagem segundo princípios semióticos inéditos. Nesse sentido, a obra aberta se configura, do ponto de vista da semiótica, como aquela mensagem que contraria os hábitos interpretativos dos usuários de um código, fazendo com que eles se lancem, para fruir a obra, numa descoberta ativa de significados possíveis, respeitando sempre uma dialética constante entre o código compartilhado, a estrutura da obra e a intenção do intérprete.

Segundo Umberto Eco, cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal. As obras já completadas fisicamente permanecem, contudo, abertas a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato da percepção e da totalidade dos estímulos. A forma acabada em si, é dotada de uma estrutura que desafia constantemente o intérprete a construir sentido, mediante inferências a respeito de como a obra foi criada e como ela pode ser interpretada dentro de um determinado contexto.

A obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado é também aberta, isto é passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2007, p.40)

Nessa perspectiva, ficam claramente estruturados os papéis do autor, do intérprete e do fruidor, mesmo que esse último possa assumir, anônima e individualmente, o papel de co-autor. Fica igualmente claro que nenhuma obra é realmente fechada, visto que cada uma delas engloba, em sua definição exterior, uma infinidade de leituras possíveis.

Surge na contemporaneidade uma nova categoria de obras de arte que são determinadas quanto à forma, mas indeterminadas quanto ao conteúdo. Estas obras não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada como se apresentava em períodos anteriores, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, a quem é dada peculiar autonomia executiva. Nesse caso, poder-se-ia dizer que a abertura é efeito da combinatória de signos que formam a estrutura da obra que, evocando os mais diversos sentidos, permite ao intérprete fazer, durante a fruição, as mais diversas conjecturas interpretativas.

Tais obras apresentam-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como “obras em movimento”, obras mutáveis, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. Ocorre aqui a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais; entretanto vale ressaltar que “não é um convite amorfo à intervenção indiscriminada: é um convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor” (ECO 2007, p. 62). Nesse caso, a obra em movimento se caracteriza pela abertura no ato de convidar o interprete a realizar a obra com o autor.

A obra aberta, além de possibilitar várias interpretações, apresenta-se de várias formas e cada uma delas se submete ao julgamento do público. À medida em que o autor cria várias obras, deixando ao executante escolher uma das seqüências possíveis e definir, por exemplo, a duração dos sons, a própria execução da obra torna-se um ato de criação. A mutabilidade é sempre orientada no âmbito de um gosto, de determinadas tendências formais, e é, enfim, permitida e orientada por articulações concretas do material oferecido pelo autor à manipulação.

Há inúmeras obras que poderiam ilustrar esta tendência formal. Eco toma como exemplo a obra *Sequenza per flauto* de Luciano Berio, cuja forma propõe uma textura musical onde são dadas a sucessão dos sons e suas intensidades, enquanto que a duração das notas fica a cargo do flautista. O compositor, neste caso, oferece ao intérprete uma obra a acabar; ele não sabe exatamente como a obra será concluída, mas sabe que a obra levada a termo será sempre, e apesar de tudo, sua obra dotada de exigências orgânicas de desenvolvimentos por ele estruturadas. Esta obra, se executada por dois flautistas diferentes, ou duas vezes pelo mesmo flautista, jamais será igual, e isso deve ser entendido como “realizações de fato de uma *formatividade* fortemente individualizada cujos pressupostos estavam nos dados originais oferecidos pelo autor.” (ECO, 2007, p.62)

Esse tipo de tratamento composicional nos remete aos sistemas antigos de notação musical, os *neumas*; a diferença é que, naquela época, a figura do autor não tinha o valor que passou a ter posteriormente. A notação proporcional de caráter exato, no que diz respeito aos valores de tempo, surgiu somente no século X, quando os desenvolvimentos primitivos da polifonia obrigaram a uma maior elaboração e precisão na escrita musical. Na verdade, essa proposta de Berio não passa da retomada de uma prática comum na história da música, prática certamente recombinação. Entre os vários parâmetros da música, alguns vêm sendo descobertos bem recentemente pela música ocidental. É o caso do timbre – velho conhecido, por exemplo, da música chinesa – que apenas encontrou seu caminho, entre nós, no século XX. Até então, não havia a preocupação em definir exatamente quais instrumentos tocariam o quê. No Barroco, eram comuns peças escritas em três ou quatro partes sem definição de instrumentos.

Outro exemplo é o caso da dinâmica, da alternância entre fortes e fracos, que só veio a se firmar a partir do Romantismo. E, assim, poderíamos percorrer um a um os vários parâmetros da música: articulação, harmonia realizada, volume absoluto, duração relativa de notas, métrica e velocidade, entre vários outros. A liberdade de co-autoria sempre existiu de alguma maneira, mais ou menos explícita.

De qualquer maneira, caminhamos hoje, cada vez mais, rumo a uma obra absoluta, no sentido de ser executada sempre da mesma maneira (sem que para isso tenha sido preciso registrar seus sons fonograficamente) a partir da partitura, de seu texto impresso.

Há ainda outra categoria de obras de arte em que há um convite explícito à interação, seja com o fruidor ou com fatores naturais externos como é o caso do *happening*. Nessa categoria de obra, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. *Happening* são eventos artísticos espontâneos e sem trama, quase sempre planejados e realizados fora de museus, teatros ou salas de concerto, cujo aspecto de imprevisibilidade geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador. Característica interessante deste tipo de categoria artística é o fato de ser realizado em ambientes diversos, nunca construídos para esse fim, atribuindo novo significado aos mesmos. Sobre esta relação com os espaços e a criação de novos lugares de fruição, que caracterizam a supermodernidade, abordaremos mais adiante.

Essa intenção explícita de abertura aponta para uma categoria que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas os elementos mesmos é que se compõem em resultados estéticos; a ambigüidade dos signos não pode ser separada de

sua organização estética, muito pelo contrário, os dois valores se sustentam e se motivam um ao outro.

A impressão de abertura e totalidade não está no estímulo objetivo, que por si só é materialmente determinado: e não está no sujeito, que por si só está disposto a todas e a nenhuma abertura: mas na relação cognoscitiva no curso da qual se realizam as aberturas suscitadas e dirigidas pelos estímulos organizados segundo a intenção estética. (ECO, 2007, p.88)

Nesse sentido, autoria, co-autoria, interpretação e fruição, acabam se confundindo de tal maneira que já não cabe falar de uma obra de arte, mas de várias obras. Diante da nova dialética que se estabelece neste complexo jogo, faz-se necessária uma revisão epistemológica, em virtude de uma convenção que nos permita fazer abstração de outros significados possíveis e legítimos acerca das expressões: obra, autor e fruidor. Igualmente importante é buscar conhecer melhor o ser humano sob um prisma holístico, e este será o próximo passo deste estudo.

3 QUEM É O RECEPTOR

Na seção anterior observamos o processo criativo com foco no receptor, o indivíduo que, inserido em seu contexto sociocultural, ouve, se apropria e recria, através do ato da audição, uma obra musical criada por outrem. Analisamos o processo de recepção relacionado à comunicação tendo como referência aspectos ligados à lingüística. Até aqui fomos guiados pelos fatores históricos, tendo como base a Sociologia e a Antropologia; e pudemos observar o comportamento humano e as diversas formas de interação deste com a música. Nesta seção procuraremos nos aproximar um pouco mais do receptor. Tomaremos, nesse momento, como eixo norteador, as teorias advindas do campo da Acústica e da Neurociência.

Primeiramente nos ateremos a alguns conceitos básicos relacionados aos aspectos físicos do som e suas propriedades, em busca da explicação científica para os fenômenos físicos relacionados à acústica. A física acústica - que investiga a forma como a energia sonora é transmitida através dos meios materiais de propagação, seus efeitos e interações com os meios sólido, líquido e gasoso - nos dará suporte para a compreensão de uma série de fenômenos tais como o eco, a reverberação, a ressonância e o efeito doppler entre outros.

Em fisiologia do aparelho auditivo, acompanharemos as ondas sonoras, que ao serem captadas pelas orelhas passam por um processo delicado e complexo de filtragem, amplificação e transformação da energia mecânica - que é a pressão do ar - em energia eletroquímica, o som. Estudando a fisiologia do aparelho auditivo, poderemos compreender como os nossos ouvidos captam as informações sonoras do mundo externo. Um processo que envolve o ouvido externo, o ouvido médio e o ouvido interno; aparelho composto por um conjunto de estruturas minúsculas, cujo grau de complexidade de funcionamento é inversamente proporcional ao seu tamanho. Acompanharemos o caminho percorrido pelo som neste perfeito e delicado labirinto, desde o momento em que este deixa o mundo das vibrações e o mundo físico para mergulhar no mundo psicológico, o mundo da informação. As ondas sonoras percorrem uma trajetória minúscula e fascinante, que termina numa pequena extensão chamada córtex auditivo básico, situado no lobo temporal onde, por fim, acontece o processo de sinapse.

Em sinapse veremos que quanto mais adentramos na obscuridade misteriosa do cérebro, maiores e mais complexos se tornam os questionamentos e menos diretas se tornam as respostas; nota-se que é um campo onde ainda há muito o que estudar. Ateremo-nos,

entretanto a uma análise superficial, para mantermo-nos coerentes com nosso foco de estudo. Desta forma, limitaremos nossa pesquisas apenas ao campo onde o cérebro recebe os estímulos dos órgãos sensoriais, e veremos como se processa a interpretação, a classificação e a correlação destes elementos com impressões armazenadas, acionando a partir daí os impulsos motores que controlam todas as nossas atividades vitais.

Após estudarmos o processamento interno do som no indivíduo, voltaremos mais uma vez nosso olhar para o mundo que circunda este indivíduo. Observaremos os efeitos da paisagem sonora e das influências do meio cultural sob o ato de ouvir, que se encontra diretamente vinculado aos nossos hábitos pessoais e aos vínculos culturais. Veremos que a busca da compreensão dos processos que envolvem a fruição em música visa investigar as múltiplas questões implicadas na construção de uma teoria da recepção musical que ultrapasse o problema da pura percepção sensorial. Somos moldados pelo ambiente acústico que nos envolve, e dentro desse ambiente nasce o significado e o sentido da música.

Compreender, captar uma obra de arte, significa, portanto uma proximidade em relação ao conhecimento sobre a alma humana de um determinado período ou cultura. No que tange a música, o ato de compreender pode ser visto como a atribuição de significado ou sentido àquilo que ouvimos. Veremos que o significado de uma obra de arte musical está atado, de certa forma, à idéia de organização social e que, sobretudo, o seu sentido pode estar completamente inerente ao ato de fruição.

R. Murray Schafer defende a idéia de que o perfil do ouvinte é traçado pelos sons que o circundam; baseado nessa premissa, ele cria o termo ‘paisagem sonora’ (*soundscape*) e analisa a relação desta com a produção e fruição musical. O autor, nessa análise, propõe uma classificação genérica do som que será distinguido entre ‘sons fundamentais’, ‘sinais sonoros’ e ‘marcas sonoras’. O levantamento desses três itens nos ajuda a traçar o perfil do ouvinte e então buscar a constatação acerca da influência que a paisagem sonora exerce, moldando e determinando a forma com ouvimos, sentimos, interpretamos e entendemos música. Este assunto será abordado na seção 3.3.

3.1 Como os sentidos recebem a música

Quando escutamos música, as experiências táteis, emocionais e visuais, sem exceção, são afetadas. Se ouvida em alto volume num ambiente fechado, cuja acústica tende a reforçar as baixas frequências, temos a sensação de que a música pulsa dentro do nosso tórax

e envolve todo o nosso corpo. Quando ouvida através de fones de ouvido, a música parece emanar de dentro do nosso crânio. A penumbra disciplinada das salas de concerto nos conduz a uma audição concentrada, e temos a impressão de que a música penetra suavemente pelos nossos poros causando até certo arrepio. Flutuamos junto com as notas do canto gregoriano ouvido nas catedrais normandas e góticas; os sons adentram no ambiente e nos envolvem como fragrância de rosas, parecendo não brotar de nenhum ponto definido.

Num espaço externo, as sensações não são menos intensas: o canto dos pássaros, seguido do rápido rufar de suas asas, nos toca de forma mágica e buscamos em vão sua localização entre as folhas das árvores; enquanto o som das cachoeiras nos hipnotiza e acalma, muitas vezes não conseguimos identificar se o trovão vem do céu ou do centro da terra. Recebemos o som - vibração - de corpo e alma. Essas experiências refletem, de maneira profunda e significativa, o nosso grau de capacidade de percepção, pois irão determinar os locais no cérebro onde a música será processada.

A ubiqüidade da música é uma característica marcante do mundo contemporâneo; escutamos música o tempo todo, em lugares e condições variadas. Mais adiante, trataremos deste assunto com a devida atenção; por agora, importa-nos apenas ressaltar que todas as condições à nossa volta afetarão, determinantemente, a forma como recebemos e processamos o som. A forma arquitetônica das salas de concerto, o material utilizado na construção destas, a quantidade de lugares, e até mesmo a iluminação e a quantidade de pessoas que estão participando desse processo coletivo de fruição, tudo isso interfere de forma determinante na maneira como os nossos sentidos receberão a música.

Para entendermos o processo de recepção do som e como este se transforma em informação e conhecimento, nos basearemos nos estudos científicos realizados no campo da neurociência. O som será examinado em compartimentos separados. A Física nos guiará no estudo sobre acústica; a Psicologia e a Fisiologia nos orientarão quanto à psicoacústica. Desta forma, em 3.1.1 observaremos aspectos relativos às leis físicas do som e da acústica no processo de produção, propagação e difusão do som. O estudo da propagação do som em ambientes utilizados para performance musical mostra como questões referentes à acústica interferem no ato de criação e na concepção das obras musicais. Nesta seção, faremos uma abordagem técnica acerca das leis que regem a acústica.

O estudo da fisiologia do aparelho auditivo, realizado em 3.1.2, nos conduzirá à instigante viagem que a vibração sonora percorre até atingir os milhares de neurônios, em nosso cérebro, onde finalmente a música acontece. Segundo as instâncias de transmissão de frequências, ondas de pressão atmosférica são captadas pelo ouvido externo, e convertidas

pelo ouvido médio em ondas fluidas que chegam ao ouvido interno. Aqui um minucioso mecanismo, minúsculo e delicado, é acionado no sentido de transformar em som a vibração captada pelos ouvidos.

Aquilo que para o mundo físico se traduz em energia, a ciência da psicologia encontrará importantes informações relacionadas às sensações derivadas das vibrações dessa energia. Calcados em teorias da psicoacústica, estudaremos a reação sensorial a estímulos físicos, e a tradução destes em consciência sonora. Os fenômenos psicoacústicos referentes à percepção de alturas, timbres e tonalidades, assim como a busca da compreensão da capacidade humana de captar ondas sonoras e de organizá-las de forma categórica serão abordados em sinapse (3.1.3).

Padrões complexos de sons são manipulados pelo cérebro. Modelamos um padrão atrás do outro, sucessivamente, até formarmos a consciência daquilo que chamamos de música. Nossa memória de curto prazo liga tons sucessivos transformando-os em fragmentos melódicos, e depois em melodias inteiras e suas frases. Tons simultâneos são integrados em intervalos que, por sua vez, integram-se em acordes, e estes em progressões harmônicas e cadências. Os padrões de acentuação e articulação são mapeados como ritmos. Mudanças de intensidades combinam-se em *crescendos* e *decrecendos*, ou ainda em blocos contrastantes de dinâmicas que se opõem. Na medida em que o nosso cérebro codifica essas relações, as sensações de som e de música vão surgindo.

Quando um cérebro é capaz de modelar um padrão, surge a sensação significativa de algo. Ouvir é, portanto, o ato de modelar essas sensações. Compreender a sinapse é começar a compreender como a sensação do som é construída por uma mente. Para compreender como os sentidos recebem a música, em última instância faz-se necessário observar o comportamento humano diante do estímulo causado por esta, entendendo a cognição enquanto processo de pensamento e memória, e a percepção enquanto processo de sensação.

3.1.1 Acústica

A acústica é o ramo da física que estuda o som e mensura os meios de geração, transmissão, propagação e recepção causados pelas mais diversas fontes sonoras. Considerada uma ciência que abrange diversas disciplinas e por elas é abrangida, a acústica cria instrumentos e tabelas de forma a fornecer dados necessários aos mais diversos ramos da ciência para a utilização dos sons, de seus meios de propagação e efeitos. Os ramos científicos

que estudam as propriedades acústicas do som são os mais diversos. Dentre estes destacam-se a engenharia do som, a física acústica ou ondulatória, a acústica de ambientes, a medicina e a música.

Os arquitetos e os engenheiros especializados em acústica estudam a absorção do som e o isolamento sonoro nas edificações em geral, assim como nos projetos urbanísticos, de forma a controlar os ruídos e minimizar seus efeitos negativos reduzindo sua propagação quando convém e reforçando-a quando necessário. O lugar de produção sonora foi fonte de estudo de grande valia; entretanto, no mundo pós-moderno, Era da portabilidade e do espaço virtual, esses estudos perdem a força, e o campo do conhecimento é dominado pela antropologia da supermodernidade, sobre a qual daremos maior ênfase na quarta seção deste estudo.

Na medicina a acústica é utilizada como objeto de estudo devido aos males que as ondas sonoras, em interação com o ambiente, podem causar nos seres humanos. Na cadeia de geração e recepção acústica inclui-se o indivíduo que recebe os efeitos, benéficos e/ou maléficos, causados pelo som; desta forma a medicina, em suas ramificações da psicologia e da neurologia, é provavelmente onde os estudos sobre a recepção acústica mais se aprofundam. Mais adiante (3.1.3) estudaremos os fenômenos psicoacústicos e veremos como nosso cérebro lida com as informações fornecidas pelos mais diversos padrões sonoros que o ouvido consegue captar.

Na música o estudo da acústica é importantíssimo pois, sem esta não seria possível o desenvolvimento do processo de criação artística. Toda a teoria da música ocidental, por exemplo, se baseia nos estudos de Pitágoras (século VI a.C.) que levaram à estruturação da escala e conseqüentemente à harmonia, à própria definição de acorde e consonância, além das interações entre as notas musicais

Nesta seção, entretanto, nos limitaremos a tratar do estudo da física do som associada à acústica de ambientes, buscando criar uma interface entre a fonte sonora e o receptor. A física acústica nos possibilitará a investigação de como a energia sonora é transmitida através dos meios materiais de propagação, seus efeitos e interações com os meios sólido, líquido, gasoso e plasma. Primeiramente nos ateremos a alguns conceitos básico relacionados aos aspectos físicos do som e suas propriedades, em busca da explicação científica para alguns fenômenos físicos ligados à experiência sonora relacionada ao espaço, nomeadamente o eco, a reverberação, o reforço, o batimento, a ressonância e o efeito doppler.

a) Produção e difusão de sons

Consideremos um pêndulo em movimento. A energia mecânica é quem provoca o deslocamento deste de um lado para o outro; a este fenômeno é dado o nome de **vibração**. A distância percorrida pelo pêndulo partindo do ponto de origem é chamada de **amplitude**. Ao alcançar o ponto de repouso o pêndulo completa um **ciclo**, o tempo gasto para completar esse ciclo é chamado de **período** (T) e o número de ciclos em um determinado tempo é chamado de **frequência** (Hz). O som é o resultado da pressão, periódica ou não, de moléculas de ar partidas de uma fonte vibratória sólida ou ainda da turbulência de água ou gás. A fonte vibratória emite uma taxa de fluxo de energia que determina a **potência** da mesma, esta é medida em watt (w). A oscilação - rarefação e compressão - das moléculas de ar provocadas por essa pressão (energia mecânica) se propaga com maior ou menor amplitude em forma de **onda** ¹.

O comprimento da onda (ilustr.1), medida em metros (m), é a distância percorrida pelo som no tempo. Esta grandeza está diretamente relacionada com a frequência e, conseqüentemente, com o período da onda e com a velocidade de propagação do som no meio. A **velocidade** do som (c) é constante e depende da elasticidade e densidade do meio. É a medida da taxa de deslocamento de uma onda sonora em metros por segundo.

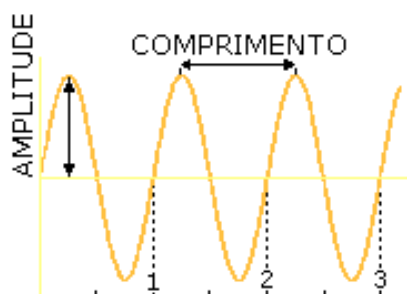


Ilustração 1

1

Todas as ondas têm um comportamento comum em situações padrões; trataremos de alguns aspectos com maior atenção, entretanto vale pontuar conceitos básicos relacionados a estes comportamentos os quais apresentam as seguintes características: **a reflexão** que é quando uma onda volta para a direção de onde veio, devido à batida em material reflexivo. A **refração** é a mudança da direção das ondas, devido a entrada em outro meio. Neste caso a velocidade da onda varia, pelo que o comprimento de onda também varia, mas a frequência permanece sempre igual, pois é característica da fonte emissora. A **difração** que é o espalhamento de ondas, por exemplo quando atravessam uma fenda de tamanho equivalente a seu comprimento; ondas com baixo comprimento, por exemplo, são facilmente difratadas. A **interferência** que é a adição ou subtração das amplitudes das ondas, dependendo da fase das ondas em que ocorre a superposição. A **dispersão** que é a separação de uma onda em outras de diferentes frequências. E por fim a **vibração** que resulta na produção de sons através da vibração de objetos

Na produção de um som ocorre uma série de vibrações individuais cujos ciclos não são visíveis a olho nu; a relação da densidade deste fluxo de energia com a área que ele percorre dá-se o nome de **intensidade** (I) que é medida em w/m^2 . Vale lembrar porém que nem todas as vibrações são percebidas como som. O ouvido humano responde a um raio de frequências entre 20 a 20.000 Hz (Hertz = ciclos por segundo). Abaixo de 20 Hz estão os infra-sons: vibrações que percorrem longas distâncias, mas não são registrados pelo ouvido humano em condições naturais. Acima de 20.000 Hz temos os ultra-sons: vibrações que percorrem curtas distâncias e também não são captadas pelo ouvido humano.

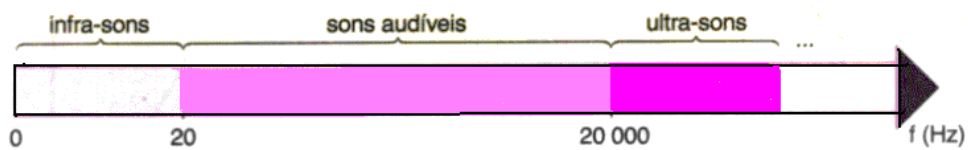


Ilustração 2

A sensibilidade auditiva diminui para sons de intensidades mais altas, isto ocorre porque a resposta subjetiva é proporcional à intensidade do estímulo, segundo a Lei empírica de Fechner e Weber. Desta forma, a percepção é proporcional ao logaritmo da intensidade do estímulo. Com estas constatações estabeleceu-se a unidade de medida do som tomando-se a referência da intensidade limiar da audibilidade. Desta forma: $I = 10^{-12} \text{ watt/m}^2$.

A percepção do volume está relacionada à variação de pressão gerada por uma onda sonora e, portanto, ao seu nível sonoro de intensidade (NSI) cuja unidade de medida é o decibel (dB). O decibel é definido como o logaritmo da razão entre a intensidade (I) de som medido e a intensidade do limiar da audibilidade (I_0).

Os limites de audibilidade humana, portanto são variáveis de acordo com a frequência; nosso sistema auditivo, a uma frequência de 1000 Hz, apresenta dois limites:

- Limite de audibilidade (mínima intensidade audível) = 0 dB;
- Limite de dor (máximo nível de intensidade audível sem danos fisiológicos ou dor) = 120 dB.

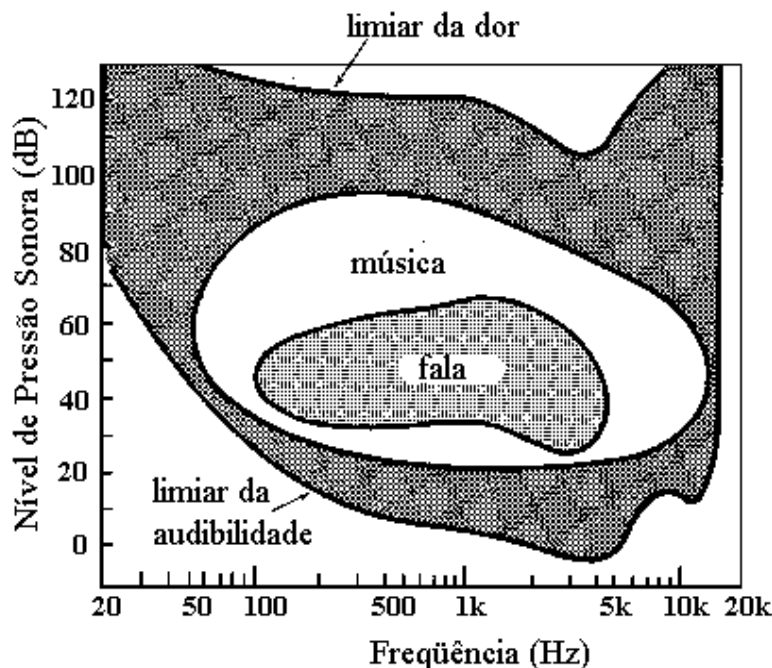


Ilustração 3

A gama entre os dois limites é muito grande. Para uma frequência pura de 1000 Hz, esses limites vão de 10^{-12} watt/m² a 1 watt/m², ou seja, uma razão de 1 trilhão para 1. Contudo, a pressão, a potência e a intensidade dos sons captados pelo ouvido humano cobrem uma ampla faixa de variação. Por exemplo, um murmúrio irradia uma potência de 0,000 000 001 watt enquanto que o grito de uma pessoa comum tem uma potência sonora de cerca de 0,001 watt; uma orquestra sinfônica chega a produzir 10 watts enquanto que um avião a jato emite 100 000 watts de potência ao decolar.

O gráfico anterior (ilustr.3), que aponta para uma música cujo nível de pressão sonora não chega aos 90 decibéis, refere-se, muito provavelmente, à música ouvida até meados do século XVIII; período em que os instrumentos musicais não tinham a potência sonora de hoje, e que certamente não havia ainda os recursos de amplificação do som. Conforme veremos mais adiante a tendência à expansão em decibéis nas músicas produzidas após o advento da indústria é fato real.

Quando um som é composto por uma única frequência denominamos som puro, porém a grande maioria dos sons que ouvimos é constituída do resultado de inúmeras frequências. A voz falada, por exemplo, é resultado da soma de pressões acústicas periódicas que provocam frequências diversas, variáveis entre 100 a 1000 Hz. Já o ruído é o resultado de pressões acústicas sem periodicidade definida e com frequências diversas. O som musical, por sua vez, é resultado de pressões acústicas periódicas geradas por uma frequência fundamental

que dá a tonalidade e várias frequências de valor múltiplo inteiro da fundamental (harmônicos), dependendo do timbre.

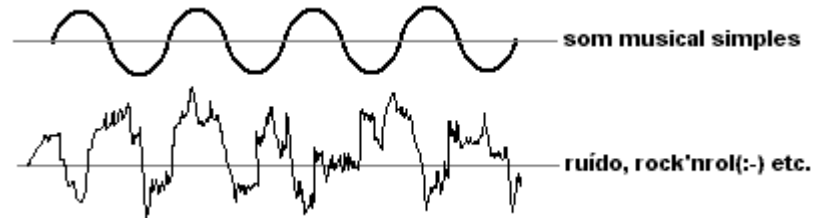


Ilustração 4

O som é caracterizado de acordo com a relação direta entre fatores tais como o tempo, a velocidade das vibrações das ondas ou ainda o tipo de fonte sonora. As qualidades físicas do som apresentam-se, portanto em três dimensões: a frequência, a intensidade e o timbre. A **frequência** permitirá distinguir sons graves e agudos, e está relacionada ao número de oscilações da onda num determinado tempo; é também identificada como tom ou altura.

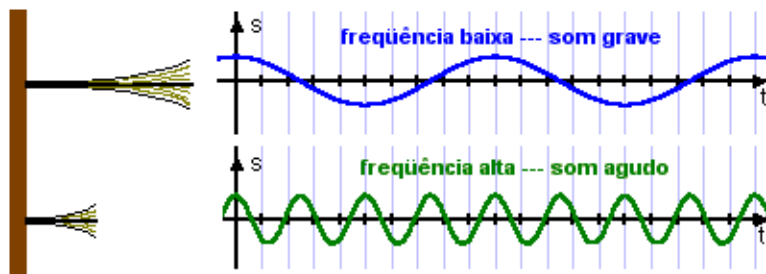


Ilustração 5

Sons de baixa frequência apresentam ondas mais longas e têm maior poder de penetração; sendo menos influenciados pela difração, conseguem transpor obstáculos e preenchem melhor o espaço. Esse tipo de som tem um efeito envolvente e a dificuldade de localização da fonte sonora dá-nos a sensação de imersão; remete-nos à experiência sonora da vida intra-uterina onde os sons são transmitidos por meio líquido. Já os sons de alta frequência delimitam melhor o espaço acústico, e oferecem maior clareza; a fonte sonora é focalizada, o campo sonoro exige perspectiva e uma audição mais atenta e concentrada; o ar é o meio de propagação.

Essas constatações nos orientarão quanto à análise das transformações ocorridas na forma de audição no decorrer dos tempos. Veremos que o homem, na sua arte de lidar com os sons, buscou moldar o espaço acústico de maneira a priorizar uma ou outra forma de ouvir. O homem medieval, por exemplo, era ‘tocado’ pelos efeitos vibratórios dos registros bombarda dos órgãos que faziam os bancos das igrejas vibrarem. A reverberação exacerbada provocada pelas paredes de pedras era desejada no Canto Gregoriano, e dava certa magia ao espaço, submetendo o ouvinte à sensação de fazer parte do mundo dos sons. Essa mesma experiência é hoje cultuada por jovens em seus potentes carros equipados com modernos aparatos que potencializam as baixas frequências e produzem o mesmo efeito.

Já a música de Bach e Mozart enfatiza as altas frequências e exige uma audição seletiva e focalizada. Para os ouvintes desse tipo de música o espaço acústico é fundamental. A separação e a distância entre executantes e ouvintes em grupos que se contrapunham, reflete também o comportamento social de uma era onde houve forte distinção de classes. Podemos inferir que, no decorrer dos tempos, o espaço acústico é moldado e re-moldado, influenciando, diretamente, a forma de produção e fruição em música.

A **intensidade** está ligada à frequência e à amplitude da onda sonora, ou seja, a distância entre o ponto máximo da perturbação e o ponto médio; é também identificada como o volume do som. Apesar de variarem num mesmo sentido, é preciso não confundir intensidade fisiológica ou intensidade auditiva, ou ainda, nível sonoro, com a intensidade física ou intensidade sonora, quando se trata de onda sonora, da onda que é uma grandeza física associada ao fenômeno vibratório.

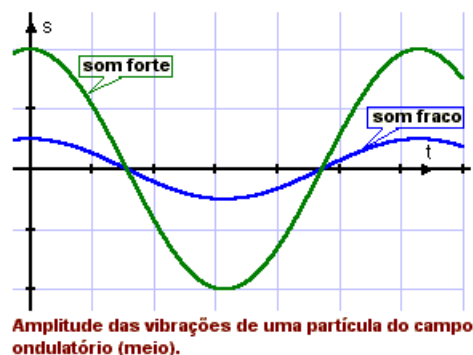


Ilustração 6

Enquanto o homem habitava uma paisagem sonora composta por sons naturais, a intensidade sonora extraída de instrumentos como a espineta ou os violinos com cordas feitas

de tripa, a questão do nível de intensidade era fator irrelevante. Veremos mais adiante, entretanto que, com a ampliação dos espaços de fruição musical e o tratamento mais refinado das questões ligadas a acústica desses espaços, o fator intensidade passou a ser motivo de estudos resultando no aprimoramento de vários instrumentos musicais ou ainda na extinção de alguns deles, como é o caso da citada espineta.

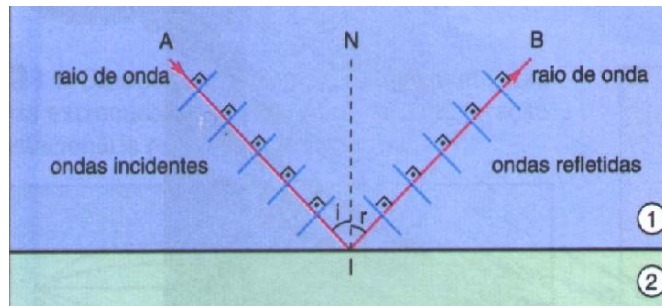
Já o **timbre** está ligado à fonte sonora e à sua maneira de vibrar; depende dos harmônicos associados ao som fundamental, no caso dos sons musicais, ou das ondas que se superpõem, no caso dos sons compostos em geral. No caso dos sons musicais, é a qualidade que permite distinguir dois sons de mesma altura emitidos por fontes sonoras diferentes; uma flauta e um violino, por exemplo, ambos emitindo, digamos, o Ré₃. A arte de combinar diferentes timbres numa orquestração vem sendo cada vez mais explorada e apreciada ao longo na história da música. Compositores como Haydn, Rimski-Korsakov e Ravel, entre outros, demonstraram grande talento no cuidado com o aspecto timbrístico de suas obras orquestrais; o *Bolero* de Ravel é um exemplo significativo da influência das questões relacionadas ao timbre no processo de criação e estruturação da linguagem musical. Na atualidade, o timbre já não pode mais ser desconsiderado.

b) A propagação do som

Os fatores que estudaremos a seguir nos permitirão um acompanhamento dos variados processos que podem ocorrer com o som através do espaço, partindo da fonte sonora até chegar ao receptor. A propagação do som está relacionada a fatores tais como: distância, absorção pelo meio, vento, temperatura e barreiras que podem criar as chamadas “sombras acústicas”; e ainda acarretam fenômenos curiosos como o eco, a reverberação e o mascaramento. A transição do som por meios diferentes é medida pelos coeficientes de reflexão, de absorção e de transmissão.

O coeficiente de **reflexão** é a razão entre a parcela do som refletido pelo som incidente. Em superfícies planas a onda se reflete com o mesmo ângulo de incidência e no mesmo plano. As Leis da Reflexão apontam alguns fenômenos que devem ser levados em consideração ao se estudar a acústica de um determinado ambiente. Quando ondas esféricas provenientes de uma fonte encontram um obstáculo plano, produz-se reflexão de ondas porque cada ponto do obstáculo torna-se fonte de uma onda secundária. As ondas refletidas se comportam como se emanassem de uma outra fonte, simétrica à primeira fonte.

A ilustração 7 representa a reflexão de ondas retas por um obstáculo plano. O raio incidente, o raio refletido e a normal são coplanares. Na reflexão, a frequência, a velocidade e o comprimento de onda não variam. Já neste caso o ângulo de incidência é igual ao ângulo de reflexão e a fase pode variar ou não.



AI = raio de onda incidente - IB = raio de onda refletido - NI = normal ao ponto de incidência -
 i = ângulo de incidência - r = ângulo de reflexão

Ilustração 7

Em superfícies curvas a situação é mais complexa. Superfícies convexas dispersam as ondas refletidas e as côncavas criam zonas focais de alta concentração do som. Parte do som incidente é absorvida pela superfície; o coeficiente de absorção é a razão entre as parcelas de absorção e incidência. Quanto mais absorventes as superfícies de um ambiente menor será a componente de reverberação do som. O cálculo é feito pelo produto do coeficiente de absorção do material de revestimento superficial e pela área da sua superfície.

c) A transmissão do som

A transmissão do som se dá pelo ar, mas também pode ser uma transmissão estrutural que é quando ocorre pela vibração das moléculas do meio atingido por um som e esta vibração é reemitida para o ar em contato com outras superfícies. A maioria dos sons, entretanto chega ao ouvido transmitido pelo ar. Nas pequenas altitudes, os sons são bem audíveis, o que não ocorre em altitudes maiores, onde o ar é menos denso. O ar denso é melhor transmissor do som que o ar rarefeito, pois as moléculas gasosas estão mais próximas e transmitem a energia cinética da onda de umas para outras com maior facilidade. Otto von Guericke, em 1650, provou que o som não se propaga no vácuo pois é necessário um meio material para sua propagação.

No espaço livre, a intensidade de energia da onda diminui na medida em que ela se afasta da fonte sonora. Quando é dobrada a distância entre a fonte e o receptor, a intensidade do som cai um terço. Uma fonte sonora produz variações de pressão no ar, diminuindo sua densidade, comprimindo-o numa onda progressiva, cujo formato esférico se move à velocidade de 335 m/s nas condições normais de temperatura e pressão. A tecnologia moderna, entretanto, possibilita a portabilidade e a amplificação do som permitindo a fruição musical em espaços abertos e tornando irrelevante a questão da distância entre a fonte e o receptor.

Num espaço fechado, a onda sonora é refletida várias vezes pelas paredes, teto, soalho e a intensidade fica mais, ou menos, invariável (exceto, junto da fonte sonora, onde é maior). O estudo da acústica de ambientes envolve cálculos precisos quanto a dimensões dos espaços, quantidade e qualidade de materiais utilizados no interior dos mesmos, com o objetivo de garantir qualidade acústica de acordo com a finalidade específica da utilização desses espaços. Cálculos são aplicados no sentido de balancear a intensidade do som direto e os níveis de absorção e reverberação no ambiente.

De maneira geral, os sólidos transmitem o som melhor que os líquidos, e estes, melhor do que os gases. A tabela abaixo (ilustr.8) apresenta a velocidade de propagação do som a 25°C. Jakob I. Bernouilli e Leonhard Euler demonstraram, no século XIX, ao vibrarem hastes metálicas, que é possível determinar variações de velocidades do som em diferentes meios físicos.

Meio	Velocidade (m/s)
Ar	346
Água	1498
Vidro	4540
Ferro	5200

Tabela 1

Em arquitetura, na construção de salas, teatros, igrejas e auditórios, o estudo da acústica presta-se a eliminação de ruídos excessivos e busca proporcionar aos locais condições ideais de audição. Os meios de controle de ruídos externos aplicados em projetos de edificação utilizam-se de cálculos ligados à posição da edificação e das aberturas da

mesma, à utilização de barreiras de proteção e ao uso de materiais não sensitivos a ruídos isolando acusticamente a edificação. Em casos de ruídos internos um projeto arquitetônico será planejado de modo que as partes sensitivas aos ruídos sejam protegidas por interposição de áreas diferentes; outro recurso é o da descontinuidade, separando fontes de ruídos das áreas sensitivas.

d) Fenômenos físicos relacionados à acústica

Os fenômenos físicos relacionados à acústica são o eco, a reverberação, o reforço, o batimento, a ressonância e o efeito doppler. Como vimos anteriormente todo tipo de onda sofre reflexão, refração, difração e interferência e a onda sonora não é uma exceção. Na ilustração 8 podemos observar que quando ondas sonoras AB , $A'B'$, $A''B''$ provenientes de um ponto P encontram um obstáculo plano, rígido, MN , produz-se reflexão das ondas sobre o obstáculo. Na volta, produz-se uma série de ondas refletidas CD , $C'D'$, que se propagam em sentido inverso ao das ondas incidentes e se comportam como se emanassem de uma fonte P' , simétrica da fonte P em relação ao ponto refletor.

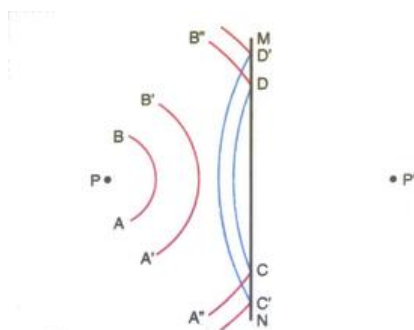


Ilustração 8

A reflexão do som pode dar origem ao reforço, à reverberação ou ainda ao eco. A ocorrência desses fenômenos se dá pela percepção humana dos fatos. Estes fenômenos sonoros ocorrem porque o ouvido humano só consegue captar e processar, ou seja, distinguir sons que são produzidos em um intervalo maior que 0,1s (um décimo de segundo), conforme veremos em 3.1.2. Se um obstáculo que refletir um som estiver muito próximo, o som produzido e o refletido chegam ao ouvido num intervalo de tempo muito pequeno, o ouvinte então perceberá um som mais forte, pois o som emitido foi reforçado pelo refletido, a isto se dá o nome de **reforço**.

Quando o obstáculo está um pouco mais afastado, de modo que o som emitido e o som refletido têm um intervalo de tempo menor que 0,1s, ocorre o fenômeno da **reverberação**. Nesse caso, ao receber múltiplas reflexões de um mesmo som nas superfícies de um ambiente em menos de 0,1s, o ouvinte tem a sensação de que o som ainda não foi extinto. Fenômenos deste tipo são importantes e desejáveis em auditórios, pois quando acontece na proporção correta, dá "corpo" às execuções musicais e ajuda a amenizar o efeito da queda da intensidade sonora com a distância. O tempo de duração da reverberação irá definir a acústica de um ambiente; ele é medido pela relação de tempo entre o primeiro estímulo, que é o som direto, e as sucessivas reflexões. Se a reverberação for excessiva e prolongada o som perde a definição e a clareza, tornando-se "embolado". Este efeito é facilmente percebido em grandes salas vazias, cavernas ou igrejas.

A reverberação também pode ser definida como o campo sonoro remanescente num ambiente após cessar a emissão inicial. O tempo de duração deste campo sonoro é chamado de "tempo de reverberação", sendo este o parâmetro utilizado para se quantificar a reverberação. O ouvinte capta o som direto e, numa fração de segundo depois, começam a chegar a ele as inúmeras reflexões nas superfícies do ambiente. O som direto aqui é um pulso de curta duração a certa distância dele. Este som é seguido por reflexões primárias distintas e logo em seguida, de um conjunto de muitos sons refletidos que se misturam e se sobrepõem naquilo que se chama reverberação. O atraso entre o primeiro estímulo (som direto) e as primeiras reflexões é uma importante característica de um auditório, e ainda mais importante é o tempo de duração da reverberação.

O **eco** é uma reflexão isolada de um som, chegando, pelo menos, 50 milissegundos após o som direto e significativamente mais intenso que o campo sonoro reverberante. O tempo de atraso é a distância extra percorrida pelas ondas sonoras, dividida pela velocidade do som. Portanto, para que um sinal seja classificado como eco, precisa percorrer no mínimo 17 metros a mais que o som direto até alcançar o ouvinte; sendo 343 m/s a velocidade do som a 20°C de temperatura ambiente, ao nível do mar. A magnitude de um eco é comumente especificada em *dB SPL* relativo ao som direto. Um exemplo típico é o eco produzido no vão de uma escadaria de um edifício alto.

Quando duas ondas apresentam frequências ligeiramente diferentes ficam em fase ou em oposição de fase resultando num som áspero fruto da interferência construtiva e destrutiva das duas ondas. A esta superposição de duas ondas de mesma direção dá-se o nome de **batimento**. Tomemos como exemplo um som puro de, digamos, 100 ciclos por segundo; este eleva-se à intensidade máxima de 100 vezes a cada segundo. Um outro som, de 110

ciclos por segundo, chega ao cume 110 vezes. Quando os dois sons se combinam, seus movimentos de intensidade máxima, em geral, estarão fora de sincronia. Mas a intervalos regulares, o ponto máximo de cada som coincide com o do outro (dez vezes por segundo nesse caso). Nesse momento, a força combinada desses dois sons pressiona o tímpano e a pessoa ouve uma momentânea intensificação do som, uma espécie de fricção auditiva, uma batida ou dissonância, se quisermos utilizar o termo atribuído a tal fenômeno na música. Veja no esquema a seguir (ilustr. 9) como as ondas se comportam.

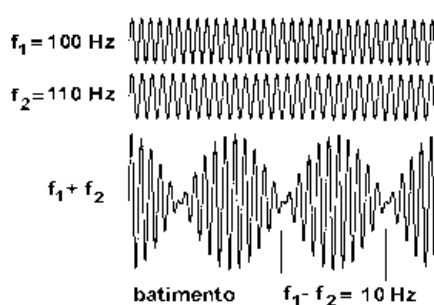


Ilustração 9

Os resultados de experimentações científicas sugerem que o cérebro determina a altura de um som complexo procurando um padrão harmônico entre os seus componentes. O ouvido parece conseguir ‘calcular’ as razões entre as frequências com grande precisão. Se a diferença entre as séries harmônicas de dois sons é demasiado grande, os vários componentes não se fundem e são ouvidos separadamente. Se a separação entre duas notas é reduzida a um tom (por exemplo, um Dó e um Ré), ouve-se uma dissonância, um som áspero. Este assunto entretanto será abordado mais detalhadamente nas próximas seções ao tratarmos da fisiologia do aparelho auditivo e da sintaxe.

Há ainda vários outros fenômenos curiosos sob o aspecto da percepção auditiva e da relação, como o efeito doppler, entre outros. Entretanto, aqui não nos interessa olhar mais detalhadamente esses fenômenos. Em suma, muitos desses efeitos foram determinantes e de certa forma, até conscientemente incorporados na arte de lidar com os sons no processo de composição musical. Ao passo que uma reverberação generosa, por exemplo, é parte integrante e indissociável da composição vocal e para órgão no período barroco, ela é, por sua vez, indesejada na música do período clássico.

Numa perspectiva sincrônica a reverberação é usada de modo distinto de acordo com o gênero: enquanto a música vocal exige uma reverberação longa, a música instrumental quase prescinde dela. Considerando ainda que num concerto o repertório musical apresentado engloba, em geral, vários períodos da história da música, vemo-nos diante da dificuldade de se elaborar um projeto acústico para uma sala de concertos que possa atender de fato às necessidades reais de uma acústica apropriada. Com o desenvolvimento dos processos eletrônicos de produção, gravação e reprodução de som e música, a reverberação passa a ser um efeito apenas emulado, buscando associar um produto musical à expectativa da memória musical do ouvinte.

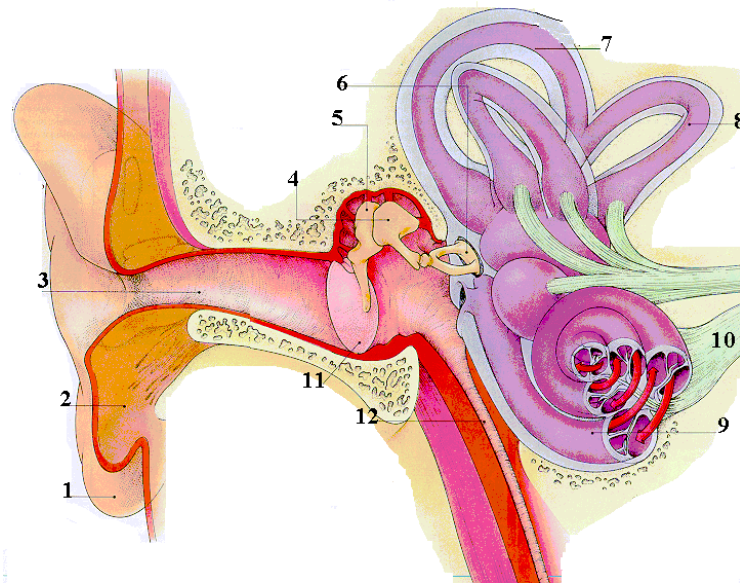
Na próxima seção veremos como funciona o aparelho auditivo, órgão responsável por conduzir o som até o cérebro onde é processado e transformado em informações.

3.1.2 Fisiologia do aparelho auditivo

Apesar de se tratar de conhecimento já estabelecido, a fisiologia do ouvido e os processos de audição não estão entre os conhecimentos comumente incorporados à formação do músico. Por isso mesmo, convém neste trabalho trazer uma seção em que retomamos estes conceitos, associando-os à percepção musical.

O aparelho auditivo funciona como captador, amplificador e transformador da energia mecânica - que é a pressão do ar - em energia eletroquímica, o som. Nos seres humanos o aparelho auditivo é dividido em três partes, cada uma com suas funções próprias, indispensáveis para o bom funcionamento do processo dessa transformação de energia. São elas: o ouvido externo ou orelha, o ouvido médio e o ouvido interno.

Todo o pavilhão auditivo (exceto o lobo ou lóbulo) é constituído por tecido cartilaginoso recoberto por pele. No **ouvido externo** (ver ilustração 10) encontramos a pina (1), também chamada de orelha, que auxilia na localização do som; sua principal função é captar e amplificar o som. O pavilhão do ouvido conduz a vibração do canal auditivo externo, através do meato (3) este se mostra, na outra extremidade, internamente fechado pelo **tímpano** (11) que é uma membrana hermética fina que separa o ouvido externo (1,2,3) do ouvido médio (4,5,6).



- | | | |
|----------------|---------------------------|------------------|
| 1 – pina | 5 – martelo | 9 – cóclea |
| 2 – cartilagem | 6 – estribo | 10 – nervo |
| 3 – meato | 7 – canais semicirculares | 11 – tímpano |
| 4 – bigorna | 8 – canais semicirculares | 12 – T.Eustáquio |

Ilustração 10

O som é alterado no instante em que bate nas orelhas porque elas enfatizam certas escalas de frequência. As orelhas são pequenas demais para refletir as ondas longas, por exemplo, que constituem o som de baixa frequência; elas impulsionam apenas os componentes de alta frequência. O canal do ouvido, com dois e meio centímetros de profundidade, também ressoa, para impulsionar as frequências. No processo de passagem do som pelo canal auditivo, com a redução da área, a pressão da energia mecânica aumenta 3.5 vezes. Até este ponto, o som viaja como uma onda de pressão através do ar, porém, ao atravessar o tímpano, o processo de condução do som passa a ser um processo mecânico. Nesse momento em que a energia do som deixa o ouvido externo e penetra no ouvido médio através do tímpano, a energia é novamente amplificada em mais 15 vezes.

O **ouvido médio** (4, 5, 6) tem o formato de uma caixa, contém em seu interior a bigorna (4), o martelo (5) e o estribo (6), esses três ossículos são responsáveis pela condução das vibrações sonoras, levando-as de um meio de menor impedância (ar) para um meio de maior impedância (líquido). Esses ossos minúsculos vibram num padrão complexo, incorporando o total das frequências contidas em cada som. O estribo é como uma tampa que fecha e abre as janelas do vestíbulo e da cóclea. Os ossículos fazem a energia que cai sobre o tímpano convergir para apenas um décimo sexto de área equivalente, na abertura do ouvido

interno. Os dois primeiros ossículos formam uma espécie de alavanca para aumentar um pouco mais a amplificação.

Outra importante função do ouvido médio é a de filtrar alguns sons; como o som da própria voz, que nos chega aos ouvidos pela propagação do ar, mas principalmente aquele que chega diretamente, através da cabeça, pela tuba auditiva ou Trompa de Eustáquio (12). A tuba auditiva é um canal de comunicação com o ouvido interno e com a faringe que tem a função reguladora da pressão (teoria dos vasos comunicantes). Há dois músculos do ouvido médio ligados aos ossículos que puxam os mesmos em direções contrárias, um em direção ao tímpano e o outro em direção ao ouvido interno; desta forma sustentam os ossículos no lugar e impedem que cerca de dois terços da energia de um som perigosamente alto, alcance o delicado ouvido interno.

Ao completar a jornada ao longo dos ossículos o som, que até então era processado, chega à sua retina e tudo o que havia antes era como uma espécie de lente, filtro. Todo o processo até aqui ocorrido foi necessariamente mecânico, já que o som é o resultado da colisão de moléculas entre si e necessita portanto de um dispositivo mecânico para converter vibrações em pulsos nervosos. A natureza respondeu a essa necessidade encerrando o ouvido médio e o ouvido interno no osso mais duro do corpo humano, o osso pétreo temporal. Nessa pequena área do crânio encontram-se um labirinto de câmaras e canais revestidos por membranas. Ali também deparamo-nos com todo o sistema vestibular e os sensores utilizados para o equilíbrio. Esses sistemas estão fisicamente ligados e se relacionam entre si; a coabitação destes não é mero acaso, como veremos a seguir. A partir de agora, penetrando no ouvido interno, o som passa a ser sentido.

O **ouvido interno** (7,8,9,10), também chamado de labirinto é formado por escavações no osso temporal, revestidos por membrana e preenchidos por líquido. O labirinto apresenta uma parte anterior denominada cóclea ou caracol (9) que está relacionada com a audição e uma parte posterior, constituída pelo vestíbulo e pelos canais semicirculares (7,8) que está relacionada com o equilíbrio.

A **cóclea** tem a forma de um caracol e é a porção do ouvido interno que contém os terminais nervosos responsáveis pela audição. O diagrama da secção transversal, na ilustração 11, mostra que a cóclea é composta por três tubos individuais, também chamados de escalas ou rampas, colados um ao lado do outro: a escala ou rampa timpânica, a média ou coclear e a vestibular. Todos esses tubos são separados uns dos outros por membranas.

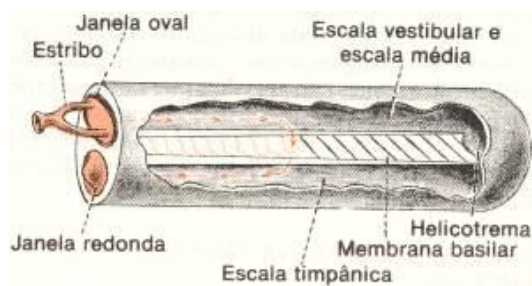


Ilustração 11

Desenrolada a cóclea, essas três câmaras estreitas apresentam pouco menos de quatro centímetros de comprimento; elas amontoam-se umas sobre as outras e todo o conjunto está enroscado e compacto, não possuindo mais que uma fração correspondente a 1/250 de polegada.

A membrana existente entre a escala vestibular e a escala média é tão fina que não oferece obstáculo para a passagem das ondas sonoras. Sua função é simplesmente separar os líquidos das escalas média e vestibular, pois esses têm origem e composição química distintas entre si, e são importantes para o adequado funcionamento das células receptoras do som. Por outro lado, a membrana que separa a escala média da escala timpânica, chamada **membrana basilar**, é uma estrutura bastante resistente que bloqueia as ondas sonoras. Essa membrana é sustentada por cerca de 25.000 estruturas finas com forma de palheta, as quais se projetam de um dos lados da membrana e aparecem ao longo de toda a sua extensão – as fibras basilares.

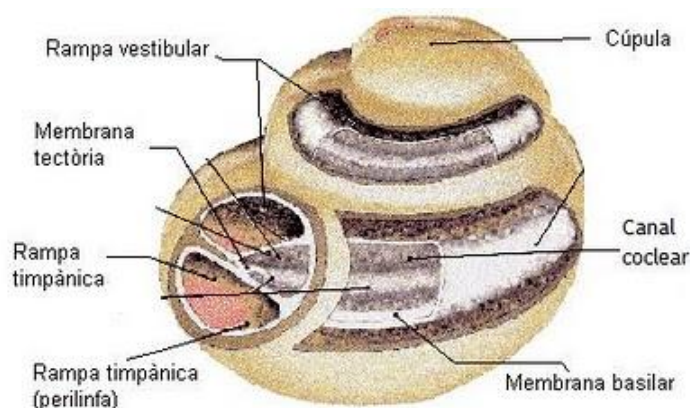


Ilustração 12

As fibras basilares próximas à janela oval na base da cóclea são curtas, mas tornam-se progressivamente mais longas à medida que se aproximam da porção superior da cóclea. Na parte final da cóclea essas fibras são aproximadamente duas vezes mais longas do que as basais. A concentração das células varia ao longo da cóclea e define nossa acuidade auditiva. Estas células são enervadas e estimuladas aos impulsos sonoros recebidos e respondem às frequências de forma diferenciada. As células localizadas próximas à janela da cóclea, são responsáveis por captar as frequências mais altas; outra curiosidade é que estas também degeneram mais rapidamente.

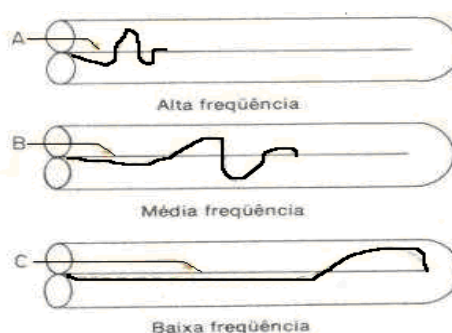


Ilustração 13

Apenas 14 mil células receptoras geram as 32 mil fibras nervosas que deixam a cóclea e seguem em direção ao cérebro. A este agrupamento de neurônios especiais que se encontra na superfície da membrana basilar dá-se o nome de **Órgão de Corti** onde encontram-se as células nervosas ciliares (células sensoriais). Sobre o Órgão de Corti há uma estrutura membranosa chamada membrana tectórica que se apóia como se fosse um teto sobre os cílios das células sensoriais. Minúsculos cabelos projetam-se das células capilares e entram em contato com uma folha gelatinosa que flutua na parte de cima e é articulada pela membrana tectorial.

O movimento de abrir e fechar do estribo provoca uma turbulência que amplifica a energia até aqui conduzida em quase 50 vezes; essa turbulência é sentida pelo líquido contido na cóclea. Quando as vibrações de um som espalham-se através do fluido a membrana que sustenta o órgão de Corti movimenta-se para cima e para baixo, os cabelos se dobram e as células se excitam. Quanto mais rápido o movimento, mais forte a excitação. É através dos movimentos do líquido circundante que ocorre a sensação da audição. Ao receber um impulso sonoro uma célula ciliada leva um tempo aproximado de 50 milissegundos para atingir novamente a posição de repouso; este fator, que será abordado mais adiante (3.1.3), é de

extrema importância, pois irá justificar vários fenômenos relacionados à capacidade do cérebro de registrar e categorizar determinados impulsos sonoros.

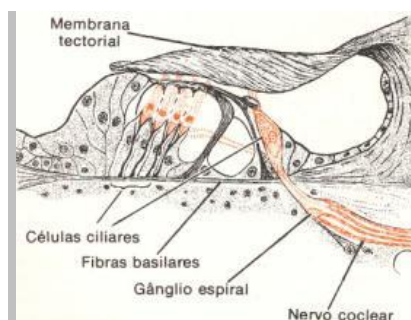


Ilustração 14

É, portanto, no Órgão de Corti que se processa a transformação das vibrações das fibras nervosas em impulsos eletro-químicos, que são transmitidos ao cérebro pelo canal auditivo. A membrana basilar, este agrupamento complexo de milhares de células ciliares, recebe o estímulo da pressão das ondas e transmite as informações básicas (frequência, intensidade, duração) para o córtex.

Neste momento o som deixa o mundo físico das vibrações para mergulhar no mundo psicológico, o mundo da informação. Na seção a seguir veremos como o som e suas propriedades provocam, no cérebro humano, diferentes e curiosas sensações.

3.1.3 Sinapse

O estudo do cérebro humano é extremamente complexo e infundo. A neurociência, em constantes pesquisas, realiza a todo tempo novas descobertas que mudam o rumo do pensamento humano acerca da forma de funcionamento dessa minuciosa estrutura situada na caixa craniana. O **cérebro** humano representa apenas 2% do peso do corpo mas, apesar disso, recebe aproximadamente 25% de todo o sangue que é bombeado pelo coração. Numa superficial descrição o cérebro divide-se em 2 metades, o hemisfério esquerdo e o hemisfério direito. No cérebro há uma distinção visível entre a chamada massa cinzenta e a massa branca, constituída pelas fibras (axônios) que entreligam os neurônios. A substância cinzenta do

cerebro, o córtex cerebral, é constituído por corpos celulares de dois tipos de células: as células de Glia - também chamadas de neurôglias - e os neurônios.

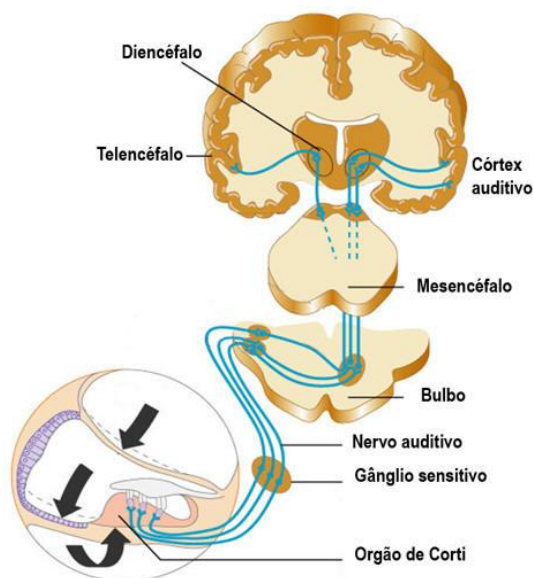


Ilustração 15

Vimos na seção anterior como um som é canalizado pelo aparelho auditivo e acompanhamos a delicada jornada do som através da pina, passando pelo ouvido médio, pelo Órgão de Corti, pelos nervos auditivos até chegar ao cérebro. Essa viagem termina numa pequena extensão chamada córtex auditivo básico situado no lobo temporal.

Quanto mais adentramos na obscuridade misteriosa do cérebro, maiores e mais complexos se tornam os questionamentos e menos diretas se tornam as respostas; nota-se que é um campo onde ainda há muito que se estudar. O cérebro recebe os estímulos dos órgãos sensoriais, interpreta-os, classifica-os, correlaciona-os com impressões armazenadas e aciona os impulsos motores que, essencialmente, controlam todas as atividades vitais. Analisando o percurso do som através do corpo até a nossa mente. A partir deste ponto, o som passa a ser tratado numa categoria completamente diferente, deixamos de ter as leis da física como guias e passamos a nos guiar por informações advindas do campo da neurociência e da psicoacústica.

Psicoacústica é um ramo da psicofísica que estuda a reação sensorial à estímulos físicos. Sem a psicoacústica a tradução de fenômenos físicos em consciência sonora não seria possível. Questões referentes à percepção de alturas, timbres e tonalidades são fenômenos

psicoacústicos. Para a física o som não passa de vibrações; mas para a psicologia o fenômeno sonoro é uma espécie de experiência que o cérebro extrai do seu meio ambiente. Aquilo que para o mundo físico traduz-se em energia, a ciência da psicologia encontra importantes informações relacionadas às sensações derivadas das vibrações dessa energia. Um físico pode medir precisamente o volume ou a intensidade de um som, mas nenhum psicólogo teria idéia de como avaliar uma quantidade de música.

Nesta seção faremos breves considerações no campo da neurociência que mostrarão o quão complexo é o funcionamento do cérebro humano no que se refere à percepção auditiva. Veremos que os sons não são ouvidos isolada e individualmente, mas sim capturados, filtrados selecionados, interpretados dentro de conceitos precedentes, categorizados e memorizado. Para tanto, todo um aparato de órgãos e neurônios, altamente sensíveis e sutis, é acionado e controlado pelo cérebro.

O **córtex** cerebral humano é um tecido fino que tem uma espessura entre 1 e 4 mm e uma estrutura laminar formada por 6 camadas distintas de diferentes tipos de corpos celulares de neurônios. Perpendicularmente às camadas existem grandes neurônios chamados neurônios piramidais que ligam as várias camadas entre si e representam cerca de 85% dos neurônios no córtex. Os neurônios piramidais estão entreligados uns aos outros através de ligações excitatórias. Pensa-se que a sua rede é, por assim, dizer o esqueleto da organização cortical. As ligações excitatórias podem receber entradas de milhares de outros neurônios e podem transmitir sinais à distâncias da ordem dos centímetros, atravessando várias camadas do córtex.

Os estudos realizados indicam que cada célula piramidal está ligada a quase tantas outras células piramidais quantas as suas sinapses (cerca de 4 mil); o que implica que nenhum neurônio está a mais de um número pequeno de sinapses de distância de qualquer outro neurônio no córtex.

O processamento auditivo é um conjunto de habilidades específicas das quais o indivíduo depende para interpretar o que ouve. Refere-se aos mecanismos e processos realizados pelas vias cognitivas do Sistema Nervoso Auditivo Central (SNAC) responsáveis por comportamentos de localização e lateralização sonora, discriminação auditiva, reconhecimento de padrões auditivos e aspectos temporais da audição - como resolução, mascaramento, integração e ordenação temporal - e ainda o desempenho auditivo na presença de sinais acústicos distorcidos ou sinais acústicos competitivos. Estas habilidades são mediadas pelos centros auditivos localizados no tronco encefálico e no cérebro.

O córtex auditivo básico é organizado de maneira parecida com uma longa série de estreitas faixas que correspondem a frequências particulares, do grave ao agudo, indicando pontos de respostas máximas às frequências captadas. Os neurônios do **córtex auditivo primário** não se estimulam uns aos outros, eles tem a função de simplificar os dados auditivos que chegam acentuando a definição de importantes componentes e suprimindo o barulho; processando e fornecendo as informações ao córtex auditivo secundário adjacente.

Cerca de 85% dos neurônios auditivos primários também exibem um fenômeno chamado **hábito**. Quanto mais demoradamente esses neurônios são estimulados, menos reagem. Isto significa que temos a capacidade de ignorar certos ruídos; fator conhecido na psicologia. Outros sentidos também se manifestam desta forma mostrando que, em geral, o cérebro está interessado apenas em mudanças ou estímulos que se renovam. A memória auditiva aponta seus primeiros vestígios aqui, no córtex auditivo primário que entra em atividade durante lembranças de curto prazo, em que são prolongados aspectos dos objetos de percepção auditiva. Sem tais lembranças não seríamos capazes de juntar as partes de uma frase, musical ou falada, em desdobramento.

O **córtex auditivo secundário** é organizado por áreas bastante complexas, cada uma ajustada para analisar um aspecto particular do som. Aqui o cérebro reagrupa componentes de som detectados pelo córtex auditivo primário fazendo uma modelagem das relações entre as várias características de um som – frequência, intensidade, locação, percentuais de mudanças – e depois, das relações entre essas relações e assim por diante. Enquanto o córtex auditivo primário focaliza as propriedades individuais dos sons, o córtex auditivo secundário preocupa-se particularmente com as relações entre os múltiplos sons.

Sendo o tecido cerebral o terceiro maior consumidor de energia do corpo inteiro, depois do coração e dos rins, uma das maneiras de economizar essas energias é lateralizar as funções do córtex, localizando-as principalmente de um lado do cérebro. As funções básicas para percepção e movimento exigem que dois fragmentos do córtex sirvam a dois lados do corpo. Tanto o córtex auditivo do lado direito quanto o do lado esquerdo são desenhados de forma quase idêntica para processar as entradas dos ouvidos, esquerdo e direito. O *corpus callosum*, uma ponte de cem milhões de fibras, coloca os dois hemisférios em comunicação e permite que as duas metades do cérebro partilhem os resultados dos seus trabalhos canalizando numa única representação cerebral.

Dados obtidos através de diversos tipos de experiências científicas confirmam a idéia de que percepções rítmicas e harmônicas são favorecidas em lados diferentes do cérebro.

Sons percebidos pelo ouvido esquerdo são canalizados predominantemente para o hemisfério direito do cérebro e vice-versa.

O córtex auditivo do lado direito do cérebro focaliza as relações entre sons simultâneos estabelecendo as hierarquias das relações harmônicas. O lado direito do cérebro não tem nenhuma vantagem sobre o lado esquerdo, quando são ouvidos sons de frequência pura. Mas passa para o primeiro plano quando chegam tons ricos em sons harmônicos. É, por essa razão, altamente competente para analisar os sons vogais da linguagem que são basicamente harmônicos. Por outro lado o córtex auditivo secundário do hemisfério esquerdo visa às relações entre sucessões de sons, preocupa-se com a hierarquia das seqüências e desempenha papel de destaque na percepção de ritmos.

A capacidade de percepção rítmica, entretanto é menos localizada do que a harmônica e não se limita ao córtex auditivo. Isto se dá pelo fato de que o pulso está presente em todo o funcionamento do nosso corpo, desde o movimento das ondas cerebrais, à pulsação, respiração, aos movimentos dos membros externos e aos vários ciclos biológicos notados no funcionamento do nosso organismo. O ritmo é, portanto algo inerente a todos os tipos de cognição, não apenas à música. “O ritmo vem da mente e não do corpo”, já dizia Platão (apud JOURDAIN, 1998, p. 197). Todas as sensações dos nossos membros e os comandos que emitimos para eles são mediados pelo cérebro; imagens mentais cinestésicas do corpo controlam nosso sistema motor e nos permite perceber padrões métricos.

Se para a filosofia e para a física o tempo é algo imensurável, os neuropsicólogos, mais pragmáticos, podem afirmar que o tempo é algo ditado pela velocidade de estimulação dos neurônios e se limita ao tempo que o cérebro leva para sentir, perceber e categorizar. Quando os acontecimentos se dão de forma extremamente rápida ou extremamente lenta, o sistema nervoso deixa de percebê-los.

a) Sensações Sonoras

O cérebro entende o mundo reduzindo as percepções a categorias e lembra a experiência passada reconstruindo-a, a partir da memória categórica. A categorização perceptual simplifica a memória e também a percepção; sem esta, tanto a fala quanto a música seriam fenômenos inteiramente impossíveis. A neuroanatomia, ramo da anatomia que se dedica ao estudo do sistema nervoso, nos oferece informações que são fundamentais pois, através delas, podemos explicar fatores curiosos do ponto de vista musical como a reverberação, o eco, a dissonância e o mascaramento do som.

Quase toda experiência auditiva volta-se para identificar sons, sua natureza e, sobretudo sua localização. O processo de localização do som é binaural, ou seja, está relacionado à capacidade de identificarmos sons a partir das diferenças de percepção dos dois ouvidos e está diretamente ligado aos fatores tempo, intensidade e timbre. Quando por exemplo um impulso sonoro parte de um ponto que não esteja na mesma reta que os dois ouvidos, irá acontecer uma diferença de tempo e intensidade nas informações chegadas ao cérebro, esse efeito é denominado **sombra**. A cabeça bloqueia componentes de alta frequência, desta forma o cérebro nota a ausência desses componentes e também o declínio de intensidade geral do som que será então identificado como proveniente da fonte mais próxima, a de maior intensidade. Os sons são alterados de forma diferente se emitidos por trás do ouvinte, pois a parte de trás das nossas orelhas bloqueia as frequências altas.

Vimos em 3.1.1 que um ambiente pode refletir o som e quando isso ocorre numa fração inferior a 0,050 segundos após a emissão do som direto, esse som é ampliado pelo efeito chamado **reverberação**. Em fisiologia a explicação para esse fenômeno é que as células ciliadas, acionadas pelo som direto, ainda se encontram em movimento quando os ouvidos recebem os sons refletidos; o ouvinte capta o som direto seguido por reflexões primárias distintas e logo em seguida, de um conjunto de muitos sons refletidos que se misturam e se sobrepõem. Nesse caso ocorre o que chamamos de **efeito de precedência** onde o cérebro combina o som direto com os sons refletidos que acontecem dentro de mais ou menos um vigésimo de segundo depois do som direto. Caso a reflexão do som ocorra num período de tempo superior a 0,050 segundos as células ciliadas já terão retornado à posição de repouso, desta forma, o cérebro perceberá o mesmo som novamente. A esse fenômeno é dado o nome de **eco**. Na medida certa, o eco poderá proporcionar uma espécie de tela de fundo despercebida que dará significado e vida às transformações harmônicas a determinados tipos de música, dentre elas o Canto Gregoriano é um bom exemplo.

Quando dois sons muito próximos são emitidos, as células ciliadas sofrem tal grau de estímulo que afetam as células receptoras num amplo registro de ativação, a cóclea então é impedida de fazer uma avaliação ordenada dos componentes da frequência e os dois sons perturbam a percepção um do outro provocando uma **dissonância**; na alínea *d* em 3.1.1 (ilustração 9) pudemos observar como as ondas se comportam nesse caso. Quando, entretanto, a emissão simultaneamente ocorrer entre sons a uma distância próxima de um intervalo de terça, por exemplo, o som de frequência mais alta irá estimular as células ciliadas e estas por sua vez, estando já em ação, não irão captar o som de frequência imediatamente inferior. A este fenômeno dá-se o nome de **mascamamento**. Um exemplo comum disto é quando dois

cantores cantam em um intervalo de terça, temos dificuldade em separar um som do outro e ouvimos um único bloco de som.

b) Distúrbios de audição

O declínio da acuidade auditiva é um fator natural que começa aproximadamente aos quarenta anos, porém, em pessoas expostas a volume excessivo de sons, desencadeia-se mais rapidamente e mais cedo. Com o passar dos anos a cóclea desgasta-se, as células se degeneram e tornam-se gradativa e lentamente menos sensíveis aos impulsos sonoros. Esse processo é chamado de presbiacusia ou paracusia, acontece somente na cóclea e não gera nenhum efeito sobre o córtex, onde as lembranças sonoras armazenadas continuam intactas. Assim os sons que chegam aos ouvidos poderão contrariar as expectativas de um ouvinte mais experiente.

O efeito prático da surdez causada pelo envelhecimento é que, no curso da vida, a pessoa perde cerca de meio ciclo por segundo, a cada dia, do registro de 20 mil ciclos por segundo com que nascemos. Na casa dos quarenta, a perda anual eleva-se a cerca de 160 ciclos por segundo. Mais tarde, a surdez é galopante, cortando as frequências mais elevadas numa proporção, digamos, de 16 mil ciclos por segundo, para 13 mil.

O que se perde para os ouvidos não são os sons, mas as frequências mais elevadas. No caso de sons musicais, por exemplo, ouvimos as notas, mas perdemos a acuidade de ouvir a riqueza tonal, particularmente a efervescência das notas agudas. A queda de audição das altas frequências também traz um sério problema na capacidade de comunicação verbal. As consoantes em boa parte funcionam em altas frequências e as vogais trazem uma concentração maior de energia nas palavras. Com a perda da capacidade de audição dessas frequências, a comunicação torna-se pouco clara, visto que os sons das vogais prevalecem prejudicando a percepção de um discurso como um todo.

Há também a surdez patológica. Um dos casos mais comuns é a **surdez condutiva**, que acontece quando um dos ossos do ouvido médio cresce no ponto onde os ossículos encontram o ouvido interno. Uma quantidade menor de som irá atravessar, acarretando a diminuição do volume sonoro recebido. Entretanto a própria voz, que passa diretamente pela Trompa de Eustáquio para ser percebida por vias internas, continua sendo ouvida sem alterações e é por isso que, em geral, pessoas que sofrem desse problema falam muito baixo, na tentativa de nivelar o volume da própria voz com os outros sons que ouve.

Outra síndrome é a chamada de **restabelecimento do ruído**. As células ciliadas perdem a sensibilidade aos sons de intensidades médias ou baixas, mas continuam a reagir normalmente às intensidades altas. Esta síndrome provoca irritabilidade e desconforto, pois os sons ouvidos se tornam bruscos e ásperos.

Há distúrbios de audição que são acarretados por lesões no córtex. Estudos apontam que as lesões causadas nos centros auditivos do cérebro direito podem eliminar a percepção da melodia e da harmonia; entretanto lesões ocorridas no córtex auditivo secundário do cérebro esquerdo, embora interfiram na capacidade de reproduzir padrões métricos, não apagam a habilidade de percepção rítmica no mesmo grau em que as lesões no cérebro direito podem apagar a habilidade de percepção harmônica. Como vimos anteriormente, a função rítmica é muito espalhada no cérebro e, no caso de lesões cerebrais, mostra tamanha capacidade de recuperação, provavelmente, devido ao fato desta função influenciar em outros tipos de cognição, ou porque, sendo espalhada, há compensação das áreas perdidas por outras; já a harmonia e a melodia, ao contrário, são qualidades apenas da audição.

c) Memória musical

A memória é algo que traz um conceito complexo e ambíguo sendo foco de inúmeras pesquisas na área da neurociência. A maioria de nós concebe a memória como o depósito do cérebro, um espaço vazio aonde os fatos e vivências vão sendo armazenados. Um problema dessa concepção popular é que ela considera apenas lembranças de longo prazo, de acontecimentos passados. Mas grande parte do processo cognitivo no ser humano consiste em lembranças de curto prazo, que vão sendo imediatamente correlacionadas às demais experiências na medida em que chegam ao cérebro.

A diferença entre a memória de curto prazo e a de longo prazo baseia-se na neurologia. Pesquisas mostram que lobos frontais atuam diretamente nos conteúdos da memória de curto prazo, e que a memória de longo prazo é apoiada por um sistema especial que envolve os lobos temporal, médio e inferior, abaixo do córtex auditivo, e uma estrutura imediatamente abaixo chamada hipocampo.

Os sentidos captam as sensações do mundo externo, enviam ao cérebro e ele, então, dissecar esses dados em busca de suas relações mais profundas dentro de uma complexa rede. Isso significa que lembranças não são propriamente resgatadas e sim recriadas. Por isso, no caso da percepção musical, que é o que nos interessa no momento, vários outros campos do cérebro estarão envolvidos.

Informações diversas referentes aos sons que ouvimos são gravados na memória auditiva, e isso permite que reconheçamos sons diferenciados. A memória auditiva é formada no decorrer da vida pós-uterina, e tem um papel muito importante no processo de reconhecimento, codificação e categorização das informações e estímulos sonoros que recebemos. O processo de categorização de informações está no centro de quase toda nossa atividade mental e, conseqüentemente, de nossa vida musical.

Para o cérebro escutar e ouvir são categorias diferentes assim com sentir difere-se de perceber. Pode-se dizer que ouvimos com os ouvidos, um ato involuntário e inconsciente em que os sons e a paisagem sonora os invadem; mas escutamos com o córtex, uma audição de forma ativa e conduzida, que busca, e associa, dispositivos e padrões que temos armazenado no cérebro; antecipa-os e transforma-os em conhecimento ou re-conhecimento. Desta forma, nossas experiências de vida, assim como as influências socioculturais que recebemos, terão um peso fundamental na explicação de fatos e fenômenos ligados ao ato de fruição, no caso, musical.

Parece haver uma clara demarcação entre o processamento passivo e automático do som, do tipo representado pelo tronco do cérebro, e o processamento ativo, profético, do córtex. Isso ocorre porque muitas operações do córtex auditivo parecem ter exatamente o mesmo grau de automatismo e inconsciência que as operações das estruturas da parte inferior do cérebro. Esse automatismo se estende para além da identificação de sons isolados e vai formar agrupamentos básicos de muitos sons.

Com base nas regras formuladas pela psicologia da *Gestalt*, no início do século XX, encontramos algumas leis que nos permitem compreender o processo cognitivo na nossa mente no que se refere à percepção da melodia. A lei da proximidade, dentre outras tantas coisas explica, por exemplo, como um cérebro tende a agrupar notas adjacentes formando uma linha melódica; a percepção de um contorno melódico é justificada pela lei da completeza, e mostra que temos sensações de prazer ou de indiferença ao apreciarmos contornos melódicos diversos. Estas leis, entretanto dizem pouco sobre o processo cognitivo quando se trata de um encadeamento harmônico ou da organização de uma seqüência rítmica.

A percepção de padrões rítmicos em música é algo bastante interessante. Segundo Platão, o ritmo vem da mente e não do corpo. O ritmo tem a ver com agrupamentos, com a reunião dos conteúdos do mundo em conjuntos discerníveis, é inerente a todos os tipos de cognição, não apenas à música. O cérebro representa expectativas temporais, utilizando-se de imagens mentais cinestésicas do corpo. Como os sons musicais, os movimentos do corpo se desdobram através do tempo, e então as sensações musculares são um meio apropriado para

representar padrões rítmicos. Entretanto o cinestésico não é o único meio através do qual podemos representar o ritmo. A experiência psicológica do tempo surge da percepção que o sistema nervoso tem de suas próprias interações com o mundo. O tempo psicológico é a experiência de ter experiência.

Enquanto filósofos e físicos discutem interminavelmente a natureza absoluta do tempo, os neuropsicólogos assumem uma visão mais pragmática. Pesquisas em laboratórios mostram que, quando os acontecimentos se dão de forma extremamente rápida ou extremamente lenta, o sistema nervoso deixa de senti-los. Diferentemente da física ou filosofia, para a psicologia o presente é algo que se pode medir, e é ditado pela velocidade de estimulação dos neurônios: “o presente é o tempo mínimo que se leva para sentir, perceber e categorizar”. Esta definição clássica foi dada pelo filósofo americano William James no século passado e é denominada de “presente perceptual”. (JOURDAIN, 1998)

Ao ouvirmos uma música, expomos nosso sistema nervoso a uma série de sensações que despertam nossa atenção. O foco de nossa atenção poderá se deslocar incessantemente, de um para outro dos vários aspectos observados em música. Assim podemos prestar mais atenção aos contornos de uma linha melódica, ou ao encadeamento harmônico de um determinado trecho ou ainda ao envolvente balanço do ritmo. Nosso cérebro modela relações entre essas articulações, e as prendem durante alguns segundos, na expectativa de encontrar elementos similares com os quais busca modelar relações ainda mais elevadas. Níveis elevados de processamento de informações, os chamados níveis analíticos, mostram que grande parte da experiência do cérebro humano vem das atividades de outras partes do cérebro. O ouvinte poderá voltar-se com tanta atenção para imagens internas a ponto de se tornar momentaneamente surdo para determinados aspectos da obra musical que aprecia.

Desta forma, duas pessoas dificilmente terão a mesma impressão acerca de uma mesma obra musical, por mais simples ou por mais complexa que esta possa ser. Isso ocorre porque cada um de nós tem seu próprio estilo de ouvir, uma tendência a prestar atenção a certas características da música, deixando outras de lado. Não existe nenhuma tipologia rígida de ouvintes. Cada um tem uma preferência cognitiva que não deve ser confundida com predileção, que vem da personalidade e das influências da paisagem sonora. Na próxima seção trataremos da questão do *imprinting* (3.2.3) e das influências socioculturais que caracterizam de forma generalizada o perfil de determinados grupos de ouvintes.

3.2 O ouvinte iniciado e as referências culturais

A reconstrução do processo de recepção engloba uma ampla teia de pressupostos ligados a contextos históricos, sociais, filosóficos e antropológicos. Estudos ligados a essas áreas do conhecimento nos serviram de base na primeira parte deste trabalho, mostrando-nos que as referências culturais, relacionadas tanto a regiões quanto a momentos distintos da história moldam o ouvinte. Analisar, entretanto, o processo de fruição tendo como foco, além das referências culturais, e das experiências pessoais exige associar informações advindas desses diferentes contextos com as aquelas relativas ao processo de sinapse, advindas da neurologia, nomeadamente nos ramos da psicoacústica e da psicologia.

Os estudos da paisagem sonora, propostos por Schafer, sobre as transformações dos estilos musicais no decorrer dos tempos, são também essenciais na busca da compreensão de como as pessoas ouvem em diferentes períodos ou diferentes culturas; este assunto será abordado ainda nesta seção. Vale, entretanto, lembrar que, ainda assim, todas essas informações nos dão apenas vagas suposições acerca do intrincado processo de construção de sentidos na linguagem musical, e de como se dá a recriação da música dentro de nós.

Vimos em 3.1.3 que nosso cérebro entende o mundo reduzindo as percepções a categorias, e que lembra a experiência passada reconstruindo-a a partir da memória categórica. A categorização está no centro de todas as atividades mentais, e conseqüentemente das atividades musicais. Nossa experiência imediata da música tem menos a ver com a sensação bruta dos sons que chegam do mundo exterior do que com a percepção de nossas mentes, trabalhando e interpretando esses sons.

Nossa capacidade de categorização dos sons é fruto de um processo longo que começa na vida intra-uterina. A audição é o primeiro sentido exercitado ainda no útero; quatro meses e meio após a concepção do feto, o aparelho auditivo, com toda a sua complexidade, se encontra pronto e em plena atividade (BERENDT, 1990, p. 68); em todos os outros aspectos o embrião depende da mãe, mas no caso da audição ele já estabelece, desde cedo, total independência. Como nos lembra Stryjenski, J. (*La propagation du son vue par un architecte*. In: *Urbanisme*. Paris, março de 1985) a percepção dos sons é sem dúvida a atividade mais exercitada durante a vida.

Somos criaturas de sons. Vivemos nele e ele vive em nós. Mas esse é um fato que esquecemos assim como o peixe não se dá conta de que vive na água. E, assim como o peixe, temos que deixar a água para tomarmos consciência dessa realidade. (TOMATIS apud CAMPBELL, 2000, p.15)

Nessas palavras de Alfred A. Tomatis notamos que a analogia que ele faz com a relação à vida na água, é também no sentido literal. Envolvidos pelo líquido amniótico no útero vivemos um paraíso sonoro. Ainda na fase embrionária, já captamos os sons à nossa volta: uma paisagem sonora misteriosa composta dos sons produzidos pelos órgãos vitais do nosso corpo, do corpo que nos gera - principalmente a voz materna - e ainda pelos sons externos, filtrados pelo líquido que nos envolve.

No momento do nascimento, o primeiro impacto é justamente a mudança do universo sonoro – sons percebidos sempre a partir do meio líquido passam subitamente a serem transmitidos pelo ar, com menor velocidade mas certamente com maior intensidade . A partir daí, inicia-se um longo processo de integração entre sons e significados. A percepção auditiva é o único dos sentidos que nunca podemos desligar. Um indivíduo absorve, desde a infância, os sons do meio em que vive, e a partir daí desenvolve habilidades perceptivas específicas. Essas habilidades, adquiridas ao longo da vida, resultam em percepção automática de determinados sons ou padrões de sons, tal como nossa habilidade para o movimento.

Um cérebro desenvolvido dentro da cultura Indonésia, por exemplo, não categoriza escalas e intervalos harmônicos como o cérebro de um ocidental; pela mesma razão o cérebro desenvolvido numa cultura ocidental irá perceber estas escalas como “desafinadas”. Formamos mecanismos automáticos de caracterização das informações recebidas às quais o córtex auditivo se adapta e acostuma. E se considerarmos ainda dois indivíduos provenientes da mesma cultura, com o mesmo grau de formação, ainda assim, cada um poderá interpretar uma mesma obra musical de maneira completamente diferente. Partilhamos uma aprendizagem comum em nossas experiências do mundo, mas isso não acontece quando se trata de música. O desempenho de um ouvinte é medido por sua capacidade de alcançar um equilíbrio entre as muitas maneiras como se pode abordar uma obra musical. O fato de haver grande variação entre indivíduos em suas habilidades para perceber intervalos pode ser tomado como uma prova de que tais habilidades são aprendidas e não propriedades inerentes do cérebro.

Conforme vimos anteriormente, o córtex pode adquirir nova flexibilidade quando exposto a novos estímulos sonoros. Cada um de nós tem seu próprio estilo de ouvir, uma tendência a prestar atenção a certas características da música, deixando outras de lado. Jourdain analisa essa tendência - a qual chama de ‘preferência cognitiva’- sob o ponto de vista da neurociência, e mostra que há nas pessoas uma atração por certos tipos de música ou por certas especificidades estruturais da música, devido ao fato de sua estrutura vir a

complementar ou favorecer aptidões particulares de escuta. Segundo o autor, preferência cognitiva não pode ser confundida com predileção, que vem da personalidade e de influências do meio social. (JOURDAIN, 1997)

O treinamento precoce nos ensina a observar características particulares da música; tendemos a ouvir músicas que atendam a uma mesma estrutura o que faz com que, nessa circularidade, estreitemos as dimensões globais musicais, deixadas de lado na experiência precoce. Enquanto um ouvinte concentra sua atenção no ritmo, outro a dirige para a melodia ou harmonia, ou ainda à forma. Considerando a infinidade de módulos individuais que compõem o córtex auditivo, cada um deles voltado para um tipo particular de relação sônica, e cada qual com uma capacidade que varia de pessoa para pessoa, é razoável acreditar que um indivíduo possa ter uma predileção também biológica por aspectos particulares da música.

A percepção musical está, portanto, diretamente ligada às influências culturais, à nossa educação e formação; necessitamos ativar de nossa memória semântica para que possamos re-conhecer e compreender música. Pesquisas apontam para uma tendência do ouvinte mediano a sintonizar sua atenção na melodia. De fato o contorno melódico se destaca como nossa primeira competência musical; esse fenômeno se explica pela afinidade da melodia com a prosódia da linguagem falada, na qual todos somos peritos. Isso faz da melodia um dispositivo musical que quase todos podem compreender, lembrar e reproduzir. Já a percepção e compreensão da harmonia exigem certa sofisticação do ouvinte. Pesquisas mostram que a aptidão perceptiva para a harmonia complexa é a mais rara das aptidões de escuta, com largas disparidades entre músicos profissionais e pessoas comuns. Pessoas que não conseguem captar a harmonia entendem pouquíssimo da música voltada para ela. (JOURDAIN, 1997)

3.2.1 Sobre significado

Quando escutamos uma música ativamente, o córtex cerebral busca os dispositivos e padrões que sejam familiares na música; e, mesmo ao ouvir uma obra musical inteiramente nova aos nossos ouvidos, podemos reconhecer partes constitutivas que nos sejam familiares; desta forma a memória é algo essencial na nossa forma de perceber e entender música. Ao ouvirmos atentos re-conhecemos e re-criamos. Esse processo encontra-se diretamente vinculado aos nossos hábitos pessoais e a vínculos culturais. O significado de uma determinada música é construído dentro de cada um, de acordo com suas idiossincrasias.

“Um objeto musical não é algo que bate no nosso cérebro, e sim muito mais, algo que nossos cérebros captam através de sua antecipação”. (JOURDAIN 1997, p. 315)

A construção de significado em música é complexa e envolve um amplo contexto. Cada pessoa interpreta uma obra conforme as suas vivências; cada ouvinte dá livremente uma coloração à obra de acordo com critérios pessoais tais como o conhecimento, a cultura e o estado emocional, ou o seu estado de espírito. Deparamo-nos então com infindas possibilidades de interpretação e de atribuição de significados a uma mesma obra musical. A busca da compreensão dos processos que envolvem a fruição em música visa investigar as múltiplas questões implicadas na construção de uma teoria da recepção musical, que ultrapasse o problema da pura percepção sensorial. As experiências pessoais e as referências culturais vão moldar o ouvinte que é ainda sugestionável por outros fatores, tais como o ambiente acústico e as influências da paisagem sonora que o circunda, conforme vimos noutros momentos deste estudo.

Na terminologia saussuriana, significado refere-se à face do signo lingüístico que corresponde ao conceito; conteúdo. Tomemos como foco dessa reflexão uma especificidade qualquer da música, a dissonância, por exemplo.

Vimos que, para a neurologia, a dissonância ocorre quando a cóclea é impedida de fazer uma avaliação ordenada dos componentes da frequência, e esse fenômeno explica porque ouvimos de forma dissonante sons que sejam próximos um do outro (3.1.3 alínea *a*). À luz da física acústica, o conceito de dissonância nos leva ao conceito de batimento, que é quando duas ondas apresentam componentes de frequência ligeiramente diferentes conforme vimos na alínea *d* de 3.1.1.

Entretanto, quando penetramos na esfera da música propriamente dita já não encontramos definições tão precisas sobre o que venha a ser dissonância. Na música, a dissonância é estrutural e ocorre quando os acordes estão combinados em formas que nossos cérebros têm dificuldade para modelar; desta forma a definição de dissonância em música vai variar muito de acordo com a aculturação e a aprendizagem formal de cada ouvinte.

Na segunda seção deste estudo, ao analisarmos o processo criativo em música, pudemos notar diferentes reações às possibilidades de combinações sonoras no decorrer dos tempos, assim como entre culturas distintas. A tolerância à dissonância na cultura ocidental contemporânea é muito maior se comparada a outros períodos da história da música. Aprendemos, no decorrer dos tempos, a ignorar um nível de dissonância que os ouvintes do período da Renascença, por exemplo, não podiam suportar. Este processo lento e gradativo de quebra de paradigmas fica claramente observável quando, por exemplo, fazemos uma análise

formal da música apoiados nas maneiras como compositores de diferentes períodos lidavam com o tecido harmônico.

Compreender, captar uma obra de arte, significa uma proximidade em relação ao conhecimento sobre a alma humana de um determinado período ou cultura, mesmo quando este conhecimento não seja expresso em sua linguagem de forma explícita. Em geral, somos capazes de perceber apenas os tipos de relações que nossa cultura musical particular instilou; com isso as questões estéticas permanecem, em grande parte, no ouvido do espectador; numa esfera privada (2.3).

Sekeff busca na Psicanálise de Ehrenzweig - que desenvolveu um estudo da dimensão estética humana baseado na psicanálise da percepção artística - uma reflexão aprofundada sobre as características psicológicas da música, já que aquela, a psicanálise, teoriza em torno daquilo que escapa ao consciente. Segundo Ehrenzweig, a vivência de formas musicais, com suas características rítmicas, harmônicas e timbrística, resulta sempre num movimento motor, afetivo e intelectual correspondente.

A emoção estética advém também das relações novas que se percebem na escuta do discurso, propiciando o gozo do “estranhamento” pois que, se notas, sons, ruídos e silêncios nada expressam a não ser relacionalmente no curso de um discurso, os sentidos que daí emanam são resultantes da intersecção entre a subjetividade do indivíduo e seu universo significante. (SEKEFF, 2004, p. 34)

3.2.2 Função e significado

Mas, até que ponto, a fruição e a apreensão de uma determinada música pressupõem compreensão da mesma? O ato de compreender pode ser visto como a atribuição de significado ou sentido, que por sua vez é a faculdade humana apta à captação de uma determinada classe ou grupo de sensações. Essas sensações estabelecem um contato intuitivo e imediato com a realidade, e assentam, desta maneira, os fundamentos empíricos do processo cognitivo.

Aquilo que não tem significado para o ouvinte não prende sua atenção. A preferência musical é algo completamente arbitrário. Para muitas pessoas ela está associada diretamente à função da música; ouvimos música pela experiência de seu significado, pelo que ela nos diz. Este significado tanto pode ser algo interno, relacionado às experiências pessoais de vida, como pode ser algo externo, embasado em um simbolismo social. O simbolismo da música erudita e da música de rock, como acontece com muitos outros

gêneros, é representado, em sua plenitude, nos concertos ao vivo, que evocam um microcosmo de relações sociais, enquanto um é refinado e intelectual, o outro é anti-intelectual e provocativo.

Há na música uma relação direta entre o significado, a função e o lugar onde ela acontece: a música da igreja, a música do salão, a música do picadeiro, a música da sala de concerto, a música da rua, a música do casamento, a música do velório, a música da colheita. Allan Merriam (1964) faz uma classificação categórica relativa à situação na qual a música é empregada na ação humana. O autor considera música como comportamento humano e parte funcional da cultura humana, sendo parte integrante de sua totalidade e refletindo a organização da sociedade em que se insere. A música está presente na história da humanidade desde os tempos mais remotos; sempre fez e sempre fará parte da vida.

O autor estabelece dez categorias que resumem o papel da música na cultura. São elas: função de expressão emocional, função de prazer estético, função de divertimento, função de comunicação, função de representação simbólica, função de reação física, função de impor conformidade a normas sociais, função de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos, função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura e, por fim, função de contribuição para a integração da sociedade. Merriam (1964, p.223-226) não considera essas categorias como definitivas, admitindo que elas possam vir a ser expandidas ou condensadas, mas afirma que através dessa categorização pode-se resumir o papel da música na cultura. Os estudos de Merriam traduzem uma abordagem funcionalista que visualiza a sociedade como um fenômeno organizacional. A abertura de perspectivas para a análise de funções sociais da música aclara certos aspectos do intrincado complexo de relações sociais e aponta para significações em diversos contextos.

3.2.3 Referência cultural e o sentido em música

Outro tema de difícil definição é a cultura. O eixo norteador desta reflexão será o Pensamento Complexo proposto por Edgar Morin. O sistema da complexidade, segundo o autor, é regido pela idéia holística, ou hologramática, onde a causa produz o efeito que, por sua vez, produz a causa. Portanto, para analisarmos a recepção musical e o conhecimento gerado através do ato de fruição, tomaremos como base o anel recursivo indivíduo-sociedade-cultura.

O indivíduo: aquele que produz e consome arte, no caso a música; visto como uma micro-organização cultural cognitiva, cuja percepção é regida por constantes psicológicas, filosóficas, fisiológicas, culturais e históricas. A sociedade: uma macro-organização político-socioeconômica regida por determinismos sociocêntricos de classes, de castas, de profissões, de seitas e de clãs que geram e determinam conformismos e estereótipos cognitivos. Segundo Morin esses determinismos sociocêntricos geram nos indivíduos um *imprinting* cultural que vai representar a marca de um tempo, o espírito de um tempo, na história da humanidade. Por fim a cultura: construída pelo indivíduo; a cultura produz modos de conhecimento entre os homens dessa cultura, os quais, através de seu modo de conhecimento, reproduzem a cultura que produz esses modos de conhecimento. Sentidos, símbolos e mitos são fabricados num campo onde as idéias residem. Este campo, ao qual Morin nomeia de *noosfera*, é que rege e determina a marca cultural de um povo: o *imprinting* cultural. A cultura é, portanto fruto do ato cognitivo, regida por uma relação hologramática e recursiva.

Hologramática: no sentido de que a cultura está nos espíritos dos indivíduos, que estão na cultura. Recursiva: no sentido de que os indivíduos só podem formar e desenvolver seu conhecimento no seio de uma cultura a qual só ganha vida a partir das inter-retroações cognitivas entre os indivíduos. (MORIN, 1998, p 24)

As idéias, e mais amplamente as coisas do espírito, nascem dos próprios espíritos, em condições socioculturais que determinam as suas características e as suas formas, como produto e instrumento do conhecimento. Platão reconheceu na Idéia não somente uma realidade autônoma, mas a realidade mestra das coisas deste mundo. Em Pitágoras são os Números que representam o papel transcendental das Idéias platônicas. Para Hegel, a Idéia é o Sujeito, que se auto-determina e se auto-realiza na história. Já C. Jung elabora a concepção dos Arquétipos que regem o inconsciente coletivo.

As leituras nos mostram que vários pensadores refletiram, e ainda refletem, sobre a autonomia das Idéias e, mesmo não sendo este o foco principal do presente estudo, faz-se necessário ressaltar que vivemos em um universo de signos, símbolos, mensagens, figurações, imagens e idéias que designam coisas, situações, fenômenos e problemas; mas que, por isso mesmo, são os mediadores necessários nas relações dos homens entre si, com a sociedade e com o mundo. Nesse sentido, explica Morin, a noosfera está presente em toda visão, concepção, na transação entre cada sujeito humano com o mundo exterior, com os outros sujeitos e, enfim, consigo mesmo. “A noosfera tem certamente uma entrada subjetiva, uma

função intersubjetiva, uma missão trans-subjetiva, mas é um elemento objetivo da realidade humana”. (MORIN, 1998, p.140)

Explica-se desta forma o surgimento dos ícones na música assim como nas demais linguagens artísticas, culturais e filosóficas; gerados dentro desses universos distintos que surgem em vários momentos da história da humanidade. Para o etnomusicólogo inglês John Blacking “a música não pode ser transmitida, ou ter significação, sem que existam associações entre os indivíduos” (apud. MORAES, 1986). As distinções entre a complexidade da superfície de diferentes estilos e técnicas musicais, segundo seu ponto de vista, não nos proporciona nada de útil quanto aos fins e ao poder expressivo da música ou quanto à organização intelectual que comporta a criação musical. Segundo Blacking, a música jamais pode ser vista como uma coisa em si mesma, e que toda música é popular, no sentido de que esta só tem sentido se dirigida às pessoas.

Percebemos, por fim, que o significado de uma obra de arte musical está atado, de certa forma, à idéia de organização social e que, sobretudo, seu sentido é completamente inerente ao ato de fruição. Vemos essa idéia reforçada nas palavras de Thomas Mann.

Grande é o mistério da música. Pela sua natureza simultaneamente sensual e supra-sensual pela sua espantosa reunião de rigor e de sonho, de moralidade e de magia, de razão e de sentimento, de dia e de noite; ela é sem dúvida alguma a mais sedutora manifestação da cultura e da humanidade – a mais profunda e, no plano filosófico, mais inquietante. (Thomas Mann apud MORAES, 1986, p. 37)

Há quem pense no fenômeno musical sob o ponto de vista histórico, numa perspectiva materialista, há também a visão formalista, de que o sentido da música está na sua própria estrutura, e há ainda a visão antropológica de que a música só encontra sentido pela prática de uma coletividade.

3.3 A paisagem sonora molda o receptor

Paisagem sonora é um termo utilizado por R. Murray Schafer e refere-se a toda e qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudo; o termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas. Fazendo uma analogia com o que se conhece por paisagem visual, no livro *A afinação do mundo*, o autor busca formular um perfil da paisagem sonora que acompanha a humanidade desde o início dos tempos; pesquisa o surgimento de novos sons, a extinção de outros e ainda analisa a relação entre a paisagem sonora e a

capacidade perceptiva do receptor, traçando ligações com as transformações nos padrões formais e estéticos ocorridos na música. Para fundamentar seus estudos, Schafer baseia-se em dados estatísticos e informações técnicas advindas de aparatos tecnológicos, e recorre ainda a dados históricos, amparando-se em relatos de testemunhas auditivas da literatura e da mitologia, assim como a estudos dos registros artísticos e antropológicos.

Formular um perfil exato de uma paisagem sonora é muito diferente do que quando se trata de uma paisagem visual, visto que a audição é algo que se volta mais para processos internos do que para coisas. Quando se trata de paisagem sonora, o sistema genérico de classificação normalmente adotado para paisagem visual, onde encontramos plano de fundo e figura, nem sempre é adequado, já que lidamos com eventos ouvidos e não com objetos observados. Analisar as transformações ocorridas na paisagem sonora no decorrer dos tempos é ainda mais complicado visto, que houve tempos em que a humanidade não dava atenção a estes aspectos, e não registrava dados que caracterizassem a paisagem sonora.

Embora hoje possamos contar com modernas técnicas de gravação e de análise sonoras, quando pensamos nas décadas passadas faltam-nos relatos e informações precisas acerca do assunto. Na pintura, entretanto é comum encontrarmos imagens que deixem entrever ou mesmo sugerem o ambiente sonoro de períodos passados, onde não havia aparelhos que medissem e registrassem os ruídos e sons. Os registros concentravam-se no crescimento populacional e no avanço demográfico de uma determinada região, num determinado período, entretanto encontramos apenas poucos comentários sobre o aumento em decibéis do ruído ambiental, por exemplo, ou ainda se determinados sons sofreram transformações ou se extinguíram.

Faz-se pertinente o estudo da paisagem sonora e da relação desta com a produção musical, pois o ambiente sonoro em que vivemos parece determinar a forma como sentimos e interpretamos a música que ouvimos. Analisar a paisagem sonora de um determinado período ou região significa, em primeira instância, fazer um levantamento dos sons que, por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância, determinam o perfil do campo sonoro em estudo. Essa análise pressupõe uma classificação genérica do som que será distinguido entre ‘sons fundamentais’, ‘sinais sonoros’ e ‘marcas sonoras’. (SCHAFER, 1997)

Diferentemente do termo utilizado em música, **som fundamental** aqui, nesse caso, é aquele som que não precisa ser ouvido conscientemente. Por estar ubiquamente presente, esta categoria de som sugere a possibilidade de uma influência profunda e penetrante no comportamento e na forma de audição de um indivíduo. Os sons fundamentais

de um determinado espaço podem afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade; são importantes porque nos ajudam a delinear o perfil perceptivo das pessoas que vivem no meio deles. Em geral, os sons fundamentais de uma paisagem sonora são aqueles criados pela geografia e pelo clima: água, vento, insetos, pássaros, animais. A esta lista acrescentam-se, mais e mais, uma coleção de novos sons advindos da vida moderna tais como o zumbido estacionário da eletricidade, os ruídos constantes de grandes fluxos de circulação de automóveis, fábricas com máquinas a vinte e quatro horas em funcionamento, aparelhos eletrônicos que emitem sons contínuos, dentre outros.

Os **sinais sonoros** por sua vez, são sons ouvidos conscientemente; sons que funcionam como aviso acústico e por isso precisam ser destacados; são os sinos, os apitos, as sirenes e as buzinas. Já o termo **marca sonora** se refere a um som que possua determinadas qualidades que o tornem único e específico de um determinado campo sonoro. Em geral espaços que trazem perfis semelhantes possuem marcas sonoras semelhantes; o espaço acústico dos aeroportos, por exemplo, possui claramente uma marca sonora que o identifica.

O levantamento desses três itens: som fundamental, sinal e marca sonora, nos ajudará a traçar o perfil do ouvinte, e a avaliar a afirmativa anterior de que a paisagem sonora molda e determina a forma com ouvimos e entendemos música. Delimitaremos um campo de pesquisa que se justifique no objeto do presente estudo; para tanto, o ambiente que abordaremos será a Europa Central, berço da cultura musical ocidental, e nos limitaremos a fazer inferências no tocante às transformações e mudanças sobrevindas na paisagem sonora entre os séculos XVI a XIX.

Vimos em 3.1.1 que o espaço auditivo, delimitado pela tripla dimensão entre intensidade, frequência e tempo, aponta o limiar do audível e do suportável. Em torno de 0 e 20 decibéis já podemos ouvir e distinguir sons; abaixo disso o sentido da audição se funde com o sentido tátil, nas baixas frequências. Acima de 120 decibéis a sensação sonora converte-se em dor. Schafer utiliza-se das mesmas relações de medidas de intensidade e frequência para o estudo do ‘espaço acústico’, expressão referente ao perfil do som na paisagem sonora, e da relação dessas medidas com a nossa forma de ouvir.

3.3.1 A paisagem sonora antes da revolução industrial

A pacata vida das pequenas cidades européias era bastante barulhenta. O marco sonoro não era um único, mas sim um conjunto de sons que traçavam o perfil acústico da

maioria das cidades européias daqueles tempos. Ruas calçadas em pedras, castigadas pelos cascos dos cavalos eram tomadas por vendedores ambulantes cujos gritos só eram abafados pelo som dos sinos das igrejas, sinais sonoros que pareciam competir entre si; e tudo isso reverberando e refletindo entre muralhas de castelos e paredes de pedra. As ferramentas de trabalho utilizadas pelos ferreiros, funileiros e marceneiros eram sons que só cessavam ao entardecer, onde eram substituídos pelos estalos da lenha a arder no fogo. E, ainda, sobressaindo a todo esse conjunto, havia o estardalhaço provocado pelos músicos de rua; este último considerado um problema de ordem social e, diria, até política.

Na Inglaterra, no reinado de Elizabete I o Parlamento decretou, em vão, a proibição da música em ambientes abertos. Mais tarde no século XIX outra lei, proposta pelo então membro do Parlamento Michael T. Bass, insiste na tentativa de suprimir a música de rua. A dimensão deste problema pode ser calculada quando lemos, a seguir, o trecho hostil de uma das tantas cartas e abaixo assinados enviados ao Parlamento em apoio à proposta de lei.

Os abaixo-assinados são todos professores e praticantes de uma ou outra das artes ou ciências. Em devoção às suas buscas – servindo à paz e ao conforto da humanidade – eles são diariamente interrompidos, importunados, atormentados, cansados e levados à loucura pelos músicos de rua. São até mesmo objetos especiais de perseguição por impudentes executantes de instrumentos de metal, batedores de tambor, tocadores de órgão, tocadores de banjo, batedores de prato, dilaceradores de violino e vociferadores de baladas; pois, tão logo se fica sabendo por esse produto de sons horríveis que quaisquer destes signatários têm particular necessidade de silêncio em suas próprias casas, logo as ditas casas são sitiadas por essas hostes dissonantes de subornadores. (M.T Bass. *Street Music in the Metropolis*, apud SCHAFER, 1997, p.103)

Parece claro que dessa paisagem sonora turbulenta surgiu um ouvinte exigente e criterioso. Fica igualmente clara a divisão social e o papel da música tanto para a burguesia quanto para o povo de forma geral. As nobres e sutis sonoridades camerísticas das músicas de salão, e até mesmo o pouco volume extraídos dos instrumentos, atendiam ao fruidor exigente e sensível que não suportava a idéia de música de fundo e que apreciava a música enquanto arte pura. Do lado de fora, o som penetrante das flautas e a vibração marcante dos tambores eram fortes armas do povo que queria se fazer ouvir, se manifestar ante a burguesia. A gravura de William Hogarth, datada do século XVIII retrata bem esse conflito, assim como a divisão social e, conseqüentemente, os diferentes papéis da música na sociedade naquele tempo.



W. Hogarth: *London Street cries*. <http://www.blessor.net/spacesSpeak.html>

Ilustração 16

Ao apreciarmos a gravura podemos imaginar o fluxo de som que penetra pela janela do músico. O desespero do músico à janela, com seu arco na mão, mostra que alguns instrumentos eram utilizados unicamente em espaços internos que exigiam uma acústica apropriada; podemos imaginar que o próximo ato do músico será fechar a janela em busca de um espaço acústico reservado, privado.

Os atributos da acústica de um espaço exercem influência direta nos modos e no sentimento daqueles que o habitam. Criação e fruição musical sempre estiveram fortemente intrincadas em contextos econômicos e sociais. Os compositores, desde sempre, parecem ter tido consciência deste fato. Podemos ainda deduzir que as obras musicais compostas para estes ou aqueles instrumentos eram igualmente apropriadas, tanto à acústica ambiente quanto à função social da música. O surgimento de novos sons na paisagem sonora é, muitas vezes, responsável pela extinção de outros. Na música, por exemplo, os Noturnos (*Nachtstück*) são dispensados quando os salões são invadidos pela luz elétrica; instrumentos de pouca potência, como a flauta doce ou a espineta, cedem lugar para instrumentos (piano e flauta transversal) capazes de produzir maior volume de som com o aumento dos salões, que por sua vez com o advento da eletrônica, cederiam lugar para seus pares amplificados.

3.3.2 A paisagem sonora após a revolução industrial

O panorama social e a paisagem sonora das cidades européias, descritos anteriormente, perduram por muito tempo, até que os gritos dos vendedores ambulantes e a irreverência dos artistas de rua vão sendo lentamente abafados por novos ruídos que invadem a vida urbana após a Revolução Industrial. Os tempos modernos impõem novos sons, a paisagem sonora pouco a pouco vai se transfigurando e a sensibilidade do homem depende agora da sua propensão para estes ruídos. Durante a primeira fase da Revolução Industrial, a incapacidade de reconhecer os ruídos como um fator contribuinte da toxidade multiplicadora dos novos ambientes acústicos aponta para a inabilidade de medir os sons quantitativamente.

Schafer (1997) sugere que “entre o leve crepitar da vela e o zumbido constante da eletricidade, todo um capítulo da historia social humana poderia ser escrito”. A chegada da luz elétrica muda sensivelmente a forma de ouvir e perceber a paisagem sonora. À luz de velas os poderes da visão são fortemente reduzidos enquanto que a audição torna-se aguçada. A capacidade de percepção auditiva do homem muda com o advento da luz elétrica. O pano de fundo, formado pelos sons fundamentais, sob o qual as figuras e as marcas sonoras irão se apresentar de agora em diante, torna-se mais denso. Os ruídos das máquinas invadem tanto a atmosfera agitada das cidades quanto os, antes silenciosos, ambientes rurais.

Esse avanço tecnológico transforma a sociedade e, conseqüentemente, o homem passa por profundas e sutis transformações. É o que Edgar Morin chama de “inter-retro-ações entre fenômenos e seus contextos”, resultado da relação de reciprocidade entre as partes e o todo. O homem muda o mundo e o mundo muda o homem. A condição humana - natural e metanatural - faz com que o homem esteja constantemente sujeito a estados de transformação, uma “esfera viva e, ao mesmo tempo, enraizada num cosmo físico”. (MORIN, 2008).

O principio dialógico aqui apontado por Morin é facilmente observável no nosso objeto de estudo, constantemente sujeito a inúmeras inter-retro-ações: da ordem das salas de concerto à desordem do ciberespaço a música vai sofrendo transformações por conta dos lugares de fruição que, por sua vez, se transformam para melhor acolher a música. Os instrumentos transformam-se para melhor adaptação aos espaços que foram igualmente transformados para recebê-los. O homem muda a música e esta, em constante ação, provoca profundas mudanças no homem enquanto ser biológico, psicológico e cultural.

De fato, podemos notar, desde a aurora da humanidade aos dias atuais, que o homem vem passando por progressivas e sutis transformações, ou porque não dizer mutações.

Após a Revolução Industrial, o homem passa a ser dominado pela visão, agora mais precisa e clara graças à luz elétrica. Por outro lado a audição parece perder forças, pois o homem, para se proteger do aumento progressivo do fluxo de ruídos, torna-se cada vez menos atento e tende a ignorar um conjunto cada vez maior de sons que lhe chegam aos ouvidos.

Cerca de 85 por cento dos neurônios auditivos primários exibem um fenômeno chamado 'hábito'. Quanto mais demoradamente esses neurônios são estimulados, menos reagem (JOURDAIN, p.84, 1998). Isso significa que tornamo-nos surdos para sons monótonos ou constantes. Sons conhecidos e típicos do ambiente urbano, como por exemplo, motores de veículos, zumbido da eletricidade das lâmpadas e telas de computadores que rodeiam o homem moderno, não são percebidos conscientemente. O mesmo acontece com o sentido da visão, tendemos a ignorar objetos que sejam comuns ao nosso meio. A neurociência nos mostra que o cérebro age de forma rápida e econômica, num processo quase automático de captação, análise, categorização e armazenagem dos estímulos recebidos pelos sentidos; diante dessa tarefa o cérebro economiza suas energias e focaliza-se mais nas mudanças.

O ouvinte dos tempos modernos já não se emociona com nuances de *piano* ou *pianíssimo*, tampouco com tessituras de pouco volume. O que se quer hoje são as grandes massas sonoras: o cravo é substituído pelo piano (*pianoforte*) enquanto que os demais instrumentos vão sofrendo alterações que, resolutamente, aumentam seu potencial sonoro. A flauta doce também é outro exemplo; ela sai do cenário musical por quase um século. Compositores deixam de compor para a flauta doce e preferem utilizar a flauta transversal, já que esta oferece maior homogeneidade e projeção sonora, assim como maior equilíbrio em situações de prática musical em conjunto. Não é o caso de extinção dos instrumentos, pelo menos não nos exemplos aqui citados, eles coexistem; entretanto é notória a preferência destes em detrimento daqueles. Nesta engrenagem, em plena atividade, vivenciamos hoje, por exemplo, o piano perdendo território para os teclados e sintetizadores eletrônicos.

No que se refere aos espaços de fruição, notamos que os momentos de apreciação musical, antes realizados na intimidade das ricas residências privadas barrocas, já não atraem mais o ouvinte. Este passa a buscar a música nos salões de bailes clássicos que, mais tarde, são também substituídos por eventos sociais pomposos realizados em salas de concerto, destinadas a um público maior. O lugar da música muda.

Os grupos musicais expandem-se e distanciam-se do receptor. Conforme vimos em 2.2 os traços da grandiosidade da orquestra como símbolo de poder e força, tornam-se cada vez mais presentes nas composições musicais. As orquestras, fortemente influenciadas

pela densidade da vida urbana, crescem em tamanho e ganham poderosas e complexas capacidades de produção sonora; houve até quem as comparasse com uma fábrica. Com a apropriação da música pela indústria cultural, o receptor/ouvinte torna-se um consumidor e a música um produto que ele compra, ou não, de acordo com sua necessidade.

Outro campo em que essas mudanças podem ser verificadas é no estudo da legislação sobre os ruídos. Os dados colhidos nesta área nos dão indícios das mudanças de atitudes e percepções sociais, apontando as fobias e transtornos acústicos sofridos pelo homem. Podemos concluir que as primeiras legislações acerca do abatimento de ruídos eram seletivas e qualitativas, em contraste com a da era moderna, que começou a fixar limites quantitativos em decibéis para todos os sons. Enquanto a maior parte da legislação do passado era diretamente contra a voz humana, nenhuma parte das legislações européias jamais foi dirigida contra os sinos das igrejas que, se medidos objetivamente, são muito mais potentes. Essa relação de domínio autoritário da instituição, colocada acima de quaisquer questionamentos, é transferida das igrejas para as indústrias, que são igualmente livres e dominantes no que se refere à produção sonora. É uma relação de poder que aponta o marco sonoro da vida comunitária. Faz-se igualmente clara e inquestionável a forte relação entre ruído e poder.

A associação entre ruído e poder, na verdade, nunca foi realmente desfeita na imaginação humana. Se traçarmos uma linha no tempo, veremos que o poder Divino, manifestado através de marcos sonoros naturais como os trovões, tempestades e vulcões, foi pouco a pouco sendo transferido para os sinos das igrejas e para os órgãos de tubo. Na Era industrial o ruído sagrado passa para o mundo profano, e são as indústrias agora que detêm o poder e a permissão para emitir ruídos.

Concluimos que a paisagem sonora, agradável ou não, é uma construção, uma composição feita deliberadamente pela sociedade, e não constitui um derivado acidental da mesma; ao mesmo tempo em que reflete na produção e representação social é também reflexo do próprio homem. A paisagem sonora, portanto interfere de forma direta na capacidade de percepção e de criação; ela é fruto de um comportamento social que molda o indivíduo, receptor final, que é quem a criou. Este pensamento nos remete mais uma vez à teoria de E. Morin, citada na segunda parte deste estudo, acerca do pensamento complexo, que insere a idéia do “princípio do circuito recursivo”, onde a causa produz o efeito que, por sua vez, produz a causa (2008, p. 95). O ouvinte, ao mesmo tempo em que é o criador da paisagem sonora, é também por ela moldado.

O receptor é, portanto aquele que, mediado pelas suas capacidades fisiológicas, psíquicas e sócio-culturais dá à música e aos lugares função(s), significado(s) e sentido(s) próprios, podendo os mesmos serem individuais ou partilhados por um grupo social. E é sobre a atribuição de sentidos à música e aos lugares que falaremos na próxima seção.

4 O LUGAR E O MOMENTO DA MÚSICA

4.1 O SENTIDO DA MÚSICA

No início do século XX, os historiadores Marcel Mauss e Émile Durkheim incorporaram o conceito de “representação” como categoria central na reflexão acerca da História Cultural. Segundo os historiadores, representações seriam as “matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coerciva, bem como explicativa do real.” (PESAVENTO, 2003). A vida social mantém sua coesão a partir das representações contidas nas normas, nas instituições, nos discursos, nas imagens e nos ritos de determinado grupo social, que formam uma realidade paralela à existência dos indivíduos, e que fazem os homens viverem nelas e por elas.

Embora cada indivíduo perceba o mundo de acordo com suas próprias idiossincrasias, as representações construídas sobre este mundo são também portadoras do simbólico; elas carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais. Isso nos faz perceber que o sentido atribuído a algo é transitório e plural.

No ato da fruição musical, por exemplo, estabelecemos um contato intuitivo e imediato com a nossa realidade psíquica, com a realidade natural e também com a realidade histórica. Ao mesmo tempo em que as obras de arte deitam raízes profundas sobre essas realidades, elas brotam dali, da mesma esfera; influenciam e são influenciadas, determinam e são determinadas, geram e são geradas dessas realidades. A complexidade do assunto explica o fato de ser a música objeto de especulação desde a Grécia Antiga aos dias atuais.

A História Cultural propõe decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar a formas discursivas e imagéticas pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo. Ao lidar com esta temporalidade escoada através de circunstâncias que não vivemos e não vimos, temos nas obras de arte um reduto de sensibilidades e de investimento de construção de uma realidade que não é a nossa, do presente. Através das representações, busca-se reconstruir a vida elaborada pelos homens do passado, as idéias e as imagens de uma representação coletiva que deram sentido ao mundo. O imaginário é, portanto, uma construção social e histórica que gera uma construção de sentido ampla, uma vez que se expressa por palavras, discursos, sons, imagens, coisas, materialidades, e ainda por práticas, ritos e performances.

A música, entre a Idade Média e a Revolução Francesa, por exemplo, era parte da essência da vida, um dos pilares da cultura. Compreendê-la fazia parte da cultura geral contemporânea, tanto para o ouvinte quanto para o músico, que recebia sua formação em casa, numa relação de mestre e aprendiz. Como vimos anteriormente, a música esteve dominada pelo clero e pela nobreza, a serviço dos seus interesses, por um longo período.

O papel dominador do clero, e a forte influência que este exercia sobre as pessoas na sociedade, limitava aos espaços religiosos quase toda produção, consumo e acessibilidade à música. Havia um respeito e uma admiração incondicionais às obras musicais; os músicos e os compositores ocupavam lugar de destaque naquela sociedade hierárquica. O ato de ouvir retratava um momento único, um ritual religioso de entrega e adoração; os músicos eram os portadores da mensagem Divina. A paisagem sonora naquele tempo era diluída e se restringia a um raio estreito de um povoado, seus costumes e seus atos. Os sons dos sinos das igrejas ditavam o ritmo da vida e, juntamente com o som do trotar dos cavalos nas ruas calçadas de pedra, compunham a representação sonora da intensidade do movimento da vida.

Após a Revolução Francesa, desencadeia-se um processo de transformação de valores e paradigmas diante da vida. Indústria e comércio são os novos detentores do poder; conseqüentemente, o papel das artes passa por mudanças radicais e profundas. A relação mestre-aprendiz é substituída por um sistema de ensino que tenta uniformizar os estilos, unificar e simplificar a linguagem musical. Surgem os conservatórios que funcionam como sistema político de doutrinação por meio de uma educação musical tecnicista. Conforme vimos em 3.3.1 com a chegada das máquinas a paisagem sonora muda radicalmente. O mundo passa a funcionar numa frequência mais acelerada. A música sai de dentro das igrejas, do domínio do clero, e ganha novo sentido.

Com o advento da indústria, o mundo mudou e mudou também o homem. Os avanços tecnológicos provocam constantes e sutis mudanças nas várias esferas da vida humana. Acuidade auditiva, sensibilidade, manuseio das técnicas composicionais, construção de instrumentos e a relação de fruição com a música; tudo isso vem sofrendo constantes transformações. Em meio a tantas mudanças, a transitoriedade do sentido que se aplica à música é notória. Embora ainda hoje acreditemos no seu poder e na sua força, a situação intelectual de nossa época impele a música - que antes ocupava um papel central em nossas vidas - para a periferia, reduzindo-a à função de entretenimento e ornamento.

Imersos numa poluição sonora crescente, criamos um ambiente virtual hermético para a apreciação musical. Os fones de ouvido, ao mesmo tempo em que garantem uma audição sem interferências indesejáveis, colocam o fruidor num estado estranho à gênese da

própria música, um estado de isolamento e de certa passividade. Tal qual a fotografia estampada nos *outdoors* e nos *blogs*, a música, presente de forma generalizada na sociedade, deixa de ser uma arte que comunica e transforma-se num instrumento de comunicação que nem sempre é arte, não sendo, nesse sentido, merecedora de um olhar estético.

Entretanto, a música é um universo aberto em que o fruidor pode descobrir infinitas interconexões e, como linguagem, é incapaz de apreender um significado ou um sentido único preexistente. A percepção de significados de uma obra pode ser infinita, mas não é ilusória. Aprendemos no decorrer deste estudo que existem critérios para limitar a interpretação, e os gêneros musicais norteiam esse processo. É como se os gêneros musicais atraíssem determinados ouvintes, fazendo da música um dispositivo concebido para produzir os seus ouvintes-modelo os quais, por sua vez, são capazes de fazer infinitas conjecturas.

“A imortalidade da Arte parece estar ligada à liberdade de sua significação original e a seu renascer no espírito de cada nova época” (EHRENZWEIG, 1969, apud, UNES 2003).

4.2 O MOMENTO DA MÚSICA

A música do século XXI vive um processo de globalização e popularização. Os sistemas de circulação mundial de informação e dos meios de comunicação alargaram os horizontes musicais, contribuíram para a difusão e uniformização da música no mundo, favorecendo misturas e sincretismos e gerando, conseqüentemente, a formação de uma nova categoria de ouvintes: um público mundial, e na maioria das vezes anônimo, cujo perfil é bem variado. A radiodifusão, a realização de concertos populares, as audições virtuais - que dão ao receptor a possibilidade de fazer parte do público virtual das famosas salas de concerto, sentado, em casa, à frente de um computador - além do fácil acesso a edições musicais e gravações de intérpretes renomados, através da cultura digital, são fatores que permitiram uma democratização da música.

A difusão mundial da música antiga, assim como a pesquisa folclórica, se expandem. Ao mesmo tempo a busca pelo inusitado, pelo novo absoluto, através de recursos eletrônicos, sugere possibilidades infinitas de medir, registrar, reproduzir e produzir sons. E, para completar esse verdadeiro *pathwork*, a indústria cultural, com toda sua força e seu poder de penetração, promove o acréscimo de mais uma nova categoria: a “música de massa”, uma categorização discutível e que abrange muitas imprecisões; assunto polêmico acerca do qual não caberá no presente estudo abrir espaço para reflexão.

Fato é que hoje vivemos imersos em música; ouvimos – ou seria talvez mais apropriado dizer “consumimos” música a todo momento, em qualquer lugar. Essa enorme profusão reflete o traço que caracteriza a supermodernidade, ao que Augé (2001) chama de “superabundância factual”. Alguns autores, já no século passado, faziam um prognóstico não muito positivo relacionado ao excesso de música na vida do homem; eles acreditavam que o homem moderno massificado, sem nenhum objetivo que não o de consumir, adquirira um horror ao silêncio e por isso busca preencher esse vazio com os produtos que a indústria cultural lhe oferece.

Schurmann (apud FREIRE, 1992, p.89) alerta que “o consumo de música tende a processar-se em regime de tempo integral, como se qualquer instante em que não estivesse presente esse consumo, representasse um tempo perdido.” Para Harnoncourt (1998) paradoxalmente ouvimos muito mais música que antes, mas ela, freqüentemente, “tornou-se um simples ornamento, ou uma forma de enriquecer ou espantar o silêncio criado pela solidão.” Já Wiora (apud FREIRE, 1992) considera que, ao mesmo tempo em que a música se populariza ela se ‘despopulariza’, pois para atender às exigências mercadológicas ela se afasta de tradições populares autênticas, sofrendo, conseqüentemente, um processo de ‘desumanização’ dos momentos de fruição (na medida em que se substituem intérpretes por aparelhos), e de ‘artificialização’ (derivados da preferência pelo uso de sintetizadores e computadores) no processo de produção sonora.

4.3 O LUGAR DA MÚSICA

Marc Augé, em seu ensaio sobre a antropologia da ‘supermodernidade’, defende a hipótese de que a supermodernidade - caracterizada pelos excessos - produz o que ele chama de ‘não-lugares’, isto é, espaços que não são em si lugares antropológicos, e que não integram lugares antigos: estes não-lugares são repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”. Por lugar antropológico, entende-se como sendo a construção concreta e simbólica do espaço que passa a ser investido de sentido por aqueles que dele fazem uso. Desta forma o lugar antropológico apresenta escalas variáveis, e está sujeito às vicissitudes e às contradições da vida social. (AUGÉ, 2001)

No decorrer dos tempos, a música ocupou diversos lugares. Num primeiro momento, em que ela trazia sua função e seu sentido fortemente ligados à divindade e ao mito, o lugar destinado à sua fruição foi, em geral, um lugar sagrado. Ao se libertar do

domínio da igreja a música vai à busca de novos lugares. Quando o mundo é invadido por uma visão antropocêntrica e a arte ganha um sentido que se justifica nela mesma, palcos são construídos para que renomados intérpretes pudessem abrilhantar as noites com suas virtuosísticas *performances* musicais. Os momentos de fruição eram verdadeiros eventos de apologia ao indivíduo: senão do intérprete solista, da escola que ele representava ou do fabricante do instrumento que ele usava – todos trazendo nomes que caracterizavam os ícones no elitizado mundo da música.

Nos grandes centros urbanos de todo o mundo, salas são construídas com o único fim de apreciação musical; surge a preocupação com a acústica e os efeitos de reverberação do som nos ambientes fechados. Música e Arquitetura prestaram grande legado uma à outra. O arquiteto do final do século XVIII já se preocupava em criar um ambiente cuja prioridade era isolar os sons externos e, ao mesmo tempo, potencializar e valorizar os sons produzidos pelas orquestras. Paradoxalmente, é nesse período que floresce a música programática, cuja temática era a natureza: as estações do ano, o camponês, os caçadores e os pássaros são os protagonistas das obras dos grandes mestres como Vivaldi, Haendel e Haydn. Ou seja, cria-se um espaço que isola o som externo, para poder reproduzi-lo artificialmente através da arte de combinar os sons dos instrumentos musicais de uma orquestra.

Aos poucos, os traços do mundo imperialista invadem a música do século XIX que é marcada por uma retórica grandiloqüente; ela é destinada, alternadamente, a excitar, exaltar e comprimir o dilatado e assíduo público metropolitano das grandes salas de concerto. O momento da audição é transformado numa exaltação ao indivíduo; não só dos músicos que exibiam seu desempenho e se faziam importantes, mas igualmente do assíduo público, que desfilava e marcava presença nas noites de gala. O ápice dessa grandiosidade está retratado nas gigantescas orquestras de Wagner e Berlioz, formadas com mais de 200 músicos. A orquestra cresce em tamanho e torna-se mais potente; os seus instrumentos se fortalecem e são calibrados para dar maior capacidade de produção sonora, sobretudo em termos de intensidade, quase que num jogo de competição com a densidade da vida urbana em galopante expansão.

Os lugares destinados à execução e à fruição exigiam do ocupante, fosse ele intérprete ou ouvinte, posturas e procedimentos que compunham regras de ocupação destes espaços, as quais eram cumpridas, em geral a risca, como num ritual. Fato é que, fosse nas igrejas, nos salões dos castelos ou nos palcos das grandes salas de concerto, a música sempre acontecia ali, onde eles, os músicos estivessem. Gradativamente, entretanto, as inovações tecnológicas vão dissociando os sons dos mecanismos que os produzem; a portabilidade

possibilita uma virtualização do espaço de fruição e o lugar da música passa a ser qualquer lugar.

Com a invenção do telefone por Bell, em 1876, do fonógrafo por Charles Cros e Thomas Edison, em 1877, do telégrafo por G. Marconi, em 1896, e do gravador por Poulsen, em 1898, os sons se libertam do espaço e de seu ponto original no tempo. Separados de sua fonte, e conseqüentemente de seus contextos originais, os sons ganham existência amplificada e independente. Equipamentos eletroacústicos encarregam-se da estocagem e da transmissão do som, garantindo sua profusão e dando a ele a possibilidade de estar ou existir, concomitantemente em mais de um lugar.

Na tabela que se segue podemos ver quão acelerado foi o avanço tecnológico no que se refere à estocagem, à reprodução e à transmissão do material sonoro.

ANALÓGICO	DIGITAL
1877 - Cilindro fonográfico	1976 - <i>Sound stream</i>
1895 - Disco de 78 rotações (de goma-laca)	1980 - <i>X80/ ProDigi</i>
1898 - Gravação em fio	1982 - <i>DASH</i>
1940 - Fitas de rolo	1982 - <i>Compact Disc</i>
1945 - <i>SoundScriber</i>	1987 - <i>Digital Audio Tape</i>
1945 - <i>Gray Audograph</i>	1991 - <i>ADAT</i>
1948 - <i>Long Play</i>	1991 - <i>MiniDisc</i>
1947 - <i>Dictabelt</i>	1992 - <i>Digital Compact Cassette</i>
1948 - Disco de 45 rpm	1995 - <i>Extended Resolution Compact Disc</i>
1958 - Fita magnética da RCA	1995 - <i>High Definition Compatible Digital</i>
1959 - <i>Fidelipac</i>	1997 - <i>5.1 Music Disc</i>
1962 - <i>Stereo-Pak</i>	1999 - <i>Super Audio CD</i>
1963 - <i>Compact Cassette</i>	2000 - <i>DVD-Audio</i>
1964 - <i>Stereo 8</i>	2007 - <i>K2 High Definition</i>
1966 - <i>PlayTape</i>	
1967 - <i>Mini Cassette</i>	
1969 - <i>Microcassette</i>	
1971 - <i>Steno-Cassette</i>	
1976 - <i>Elcaset</i>	
1985 - <i>Picocassette.</i>	

Tabela 2 – Avanço tecnológico na área de reprodução sonora. Fonte: Wikipédia

Nasce uma paisagem sonora sintética na qual os sons naturais, embora ainda coexistindo com os novos sons, vão sendo gradativamente substituídos pelos sons não-naturais. Seus substitutos, produzidos por máquinas, tornam-se os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna. Em consequência, ainda da produção e reprodução eletroacústicas do som, notamos outro fator marcante que foi o aumento das frequências das ondas sonoras que antes rondavam entre 25 e 40 passando para 50 e 60 ciclos por segundo. Ao estocar o som em *chips*, este sofre uma espécie de filtragem, processo no qual ocorre uma redução na quantidade de harmônicos, tornando-se com isso mais ‘limpo’ porém menos natural.

Se, dentro das salas de concerto, as potentes orquestras dominavam o espaço acústico chegando a picos de 108 decibéis, do lado de fora, grupos pequenos de música *pop*, tendo como aliado o amplificador, iam muito mais além e excediam esse volume utilizando apenas uma fração da força humana. Desta forma, a música rompe as fronteiras das paredes das salas de concerto, e dispensa o tratamento acústico tão criteriosamente calculado e estudado pelos arquitetos.

Na frenética disputa pelo domínio do espaço acústico, enquanto as indústrias produzem ruídos que atingem 90 decibéis, as bandas de *rock* chegam a produzir picos que ultrapassam os 120 decibéis. Se a potência dos amplificadores, associada ao reforço das baixas frequências, nos colocaram numa situação de imersão, rodeados por uma esfera de elementos que se movem e tornaram com isso o ato de fruição musical num ato individual, a tecnologia digital do século XXI vem reforçar ainda mais essa tendência, criando um espaço acústico restrito e privado através da invenção dos fones de ouvido.

Sem dúvida, as fascinantes invenções da modernidade pós-industrial alterariam definitivamente nossa maneira de ouvir música. O lugar da música já não é necessariamente o lugar onde o músico está; o momento também pode ser recriado. O fruidor é dono da obra e pode manipular a audição da forma que bem entender: repetir ou simplesmente excluir partes. Fruto dessa liberdade é, muitas vezes, a mutilação de certos ícones do repertório musical como, por exemplo, a *Sinfonia Nr.5* de Beethoven, reduzida à um único movimento; ou simplesmente aos primeiros compassos – numa visão mais crítica.

Fato é que, a partir das facilidades da tecnologia, qualquer ambiente sonoro pode ser simulado ou transposto; a expansão territorial dos sons pós-industriais retrata e complementa as ambições imperialistas das nações do Ocidente. A remoção de restrições espaço-temporais conferiu ao homem moderno um poder novo e excitante, que a tecnologia

atual vem procurando tornar cada vez mais eficaz. As paredes, mais do que nunca, passam a existir para isolar; fones de ouvido se tornam “paredes virtuais” de grande eficácia, quase produto de primeira necessidade na vida urbana atual. O excesso da música na vida do homem não estimula a sociabilidade, e ainda expressa o desejo de experimentar a individuação, o isolamento e o descompromisso.

Com tantas máquinas a serviço do homem, a paisagem sonora da vida urbana toma tais proporções ao ponto de comprometer seriamente nossa acuidade e nossa sensibilidade para a música. Conforme nos mostrou Jourdain, nosso cérebro tem a capacidade não só de selecionar e categorizar os estímulos sonoros que recebe mas, também, e principalmente, de ignorar certos sinais sonoros que recebe (3.3.2). Para proteger nosso cérebro dessa frequência frenética que compõe a paisagem sonora do mundo atual tornamos ‘surdos’ para tantos ruídos e sons que corremos o risco de nos tornarmos insensíveis para a música. À medida em que a música assume as características da afluência de massa, tendemos a deixar de escutar ativamente e passamos a ouvir passivamente.

A maioria dos cientistas cognitivos acredita que, nesse nível, o processamento auditivo é inteiramente inconsciente – não apenas automático, mas separado por completo da experiência que associamos com o “eu”. As conseqüências disso na evolução do processo cognitivo são bastante sérias. Conforme vimos em 3.1.3, é na escuta ativa que o cérebro humano, diferentemente do cérebro de outros animais, desenvolve a capacidade de modelar e manipular padrões sonoros e, a partir daí, criar sensações significativas, desde as vibrações atmosféricas até a experiência de uma complexa sinfonia. Ao perdermos nossa capacidade de escutar ativamente com o córtex cerebral, paramos de buscar padrões e dispositivos familiares na música; nossa memória auditiva corre o risco de atrofiar-se, enquanto a música - arte e linguagem - perde sua força e seu sentido.

A música hoje está em todo lugar. Relembrando as categorizações de Schafer (3.3), a paisagem sonora atual é tão densa, tão cheia de ‘sons fundamentais’ que os ‘sinais sonoros’ e as ‘marcas sonoras’ perdem a força em meio a tantos sons. A música está presente por toda parte, a todo tempo, e compõe hoje a paisagem sonora de vários ambientes tais como lojas, restaurantes, farmácias, supermercados, salas de espera de consultórios. Os músicos, antes idolatrados e estéreis nos palcos iluminados das salas de concerto, procuram agora ir de encontro ao fruidor. Movidos pela criatividade e pelos impulsos da indústria cultural eles realizam performances inovadoras em espaços inusitados, espaços estes que passam a ganhar novos sentidos e novas funções: carroceria de caminhão vira palco, escadaria externa de teatro transforma-se em cenário de ópera...

O sentido da audição não consegue mais ser atraído senão com a ajuda do sentido da visão; a era do audiovisual toma conta do mundo, transforma linguagens antes distintas em novas formas de linguagem, e cria novos padrões de estética. A Música se divorcia da Arquitetura e parece estar condenada a andar de mãos dadas com as Artes Visuais.

De volta a Augé vemos aqui caracterizada a supermodernidade na “superabundância factual e espacial” assim como na “individualização das referências”. A aceleração da história corresponde, de fato, a uma multiplicação de acontecimentos e à superabundância de informações, que gera nos indivíduos uma necessidade quase diária de dar sentido ao mundo. O mundo contemporâneo coloca-nos num estado de exigência em compreender o tempo presente, que reflete nossa dificuldade em dar sentido ao passado, gerando com isso uma verdadeira crise de sentidos.

No que se refere à superabundância espacial, temos dificuldade em dizer se o que houve foi um estreitamento ou uma ampliação do espaço. Com as transmissões via satélite podemos acompanhar simultaneamente eventos que acontecem do outro lado do mundo; não precisamos mais sair dos nossos lares para ir às compras, às bibliotecas, aos museus ou aos concertos. O lugar da música é agora dentro de cada indivíduo; o ato de fruição, que na sua gênese unia pessoas, agora ele as segrega. Com o uso do fone de ouvido, a música parece emanar de pontos situados dentro do nosso crânio. A vibração do som brotando da cabeça provoca um estado narcotizante, onde o fruidor é completamente desconectado de seu mundo. “Quando o som é conduzido diretamente para o crânio do ouvinte pelo fone de ouvido, ele já não está vendo os eventos no horizonte acústico; já não está mais rodeado por uma esfera de elementos que se movem. Ele é a esfera. Ele é o universo”. (SCHAFER, 2001, p.172)

O mundo, que agora vai muito além do que a vista alcança, inibe e retrai o indivíduo. Entretanto Augé pensa que:

Se a experiência distante ensinou-nos a descentrar nosso olhar, temos que tirar proveito dessa experiência. O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço. (2001, p.37)

Ir a um lugar específico com a finalidade única de parar para ouvir, apreciar uma música, é um convite que não atrai o agitado fruidor da supermodernidade; a idéia de ouvir simplesmente, sem interagir, parece provocar tédio no receptor. É possível que a humanidade esteja sofrendo um processo de mutação; talvez tão sutil quanto aquele que se deu após o advento da luz elétrica, onde o sentido da audição perde campo e o sentido da visão passa a

dominar e orientar nossa capacidade perceptiva. A nova geração, filha da supermodernidade, parece não se incomodar nem se atrapalhar com seus excessos, e a enxurrada de informações que invadem suas vidas. Como serão os homens de amanhã não é assunto para esse estudo, mas a neurociência desponta como um vasto e rico campo de pesquisa já em busca de respostas para tais questões.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa dissertação acerca do Lugar da Música chega ao fim, entretanto deixa ressonâncias e reverberações que certamente ecoarão e renderão reflexões futuras. No decorrer deste estudo, procuramos desenvolver uma análise da relação entre o receptor e os espaços – no sentido tanto concreto quanto metafórico – de fruição musical.

Consideramos que o importante não é apontar para uma conclusão de que a música muda o espaço ou o espaço muda a música; ou ainda, se o homem é a cria ou o criador da própria obra; mas o que vale é estarmos abertos a uma nova perspectiva para a percepção do mundo. A organização do conhecimento não prescinde nem da síntese nem da análise, mas precisa ser uma organização circular, que só é viável a partir de um olhar transdisciplinar.

Não há uma escuta musical imaculada, ela envolverá sempre inúmeros fatores. Que o fone de ouvido nos liga permanentemente à música, governando uma escuta nômade e solitária, isto é fato. Quais as conseqüências disto na nossa psique ou no nosso corpo, isso veremos no futuro. O grande desafio das novas ciências cognitivas é, não apenas justapor, mas, sobretudo criar elos entre os estudos sobre o cérebro, (órgão biológico) a mente (entidade antropológica) e o computador (inteligência artificial).

A reforma do pensamento proposta por Edgar Morin sugere, justamente, que sejam trazidos aportes que nos conduzam a um novo olhar, a uma nova organização dos conteúdos de conhecimento, que nos permita a liberdade de lidar com a subjetividade sem que nosso discurso perca o teor ou a “validade” científica; uma reforma paradigmática que nos permita reintroduzir o conhecimento no próprio conhecimento.

Sabemos que a função, o(s) significado(s) e o(s) sentido(s) atribuídos à música brotam das condições biológicas e das referências sócio-culturais do fruidor, e que tanto o contexto acústico quanto a paisagem sonora exercem papéis relevantes na construção da teoria da recepção musical. Não estamos, entretanto, preocupados em definir o que seja música (refiro-me aqui à música no sentido completo da gênese da palavra, aquele sentido que dispensa qualquer adjetivo) nosso foco está voltado para “quando”, “onde” e “como” ela existe e se manifesta no presente.

Espaço e tempo são categorias fundamentais na experiência da percepção humana, e estão sempre sujeitos às transformações históricas. Vivemos hoje um momento de transformações em larga esfera, que nos coloca num estado de entropia quanto à percepção das coisas que nos circundam e das possibilidades futuras. A aceleração do tempo coloca-nos

num estado de transitoriedade tão evidente como nunca antes percebido. Os espaços urbanos são construídos em bases movediças e a efemeridade da arte reflete, no fundo, o estado provisório da própria vida. Os momentos transitórios em que se vivenciam essas mudanças são marcados, com sempre, por instabilidades e incertezas.

Recebemos muitas informações, mas temos dificuldade em organizá-las e transformá-las em conhecimento. Hoje, tanto a memória pessoal quanto a memória cultural são afetadas pela emergência de uma nova estrutura de temporalidade, gerada pelo ritmo cada vez mais veloz da vida material por um lado, e pela aceleração das imagens e das informações da mídia por outro. O passado é sugado para o presente em forma de arquivos (*chips*) cada vez mais compactos. Nossa percepção psicológica de ‘antes’ e ‘depois’ dá lugar à simultaneidade de todos os tempos e espaços prontamente acessíveis no presente. Segundo Huyssen, quanto maior é a memória armazenada em banco de dados e acervos de imagens, menor é a disponibilidade e a habilidade da nossa cultura para se engajar na rememoração ativa. “A velocidade destrói o espaço e apaga a distância temporal” (2004, p.74).

O fluxo crescente em redes apresenta-se cada vez mais denso, com espaços e tempos cada vez mais comprimidos. No fascinante processo de ‘virtualização’ da música, fica difícil dizer se ela ganhou ou perdeu espaço; mas fica claro que nossa relação com ela mudou profundamente. Esta sensação de estar vagando à deriva no ciberespaço nos deixa num estado de insegurança, e tendemos buscar na história cultural, uma espécie de ancoragem espacial e temporal.

Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. (HUYSSSEN, 2004, p.32)

A crescente aceleração das inovações científicas, tecnológicas e culturais, numa sociedade orientada para o consumo e para o lucro, cria quantidades cada vez maiores de objetos, estilos de vida e atitudes fadados à rápida obsolescência, encolhendo efetivamente aquilo que consideramos como o presente. Huyssen acredita que ainda veremos emergir uma nova configuração de tempo e do espaço, que resultará dos mitos do “cibercapitalismo” e da globalização, do “ciberespaço” e do “cibertempo”.

Desta discussão emergem novas questões, e não basta inscrever todas as coisas e acontecimentos em um quadro ou em uma perspectiva. Há que se preocupar sempre com as relações de inter-retroações entre cada fenômeno e seus contextos. Se voltarmos na história - da invenção da luz elétrica, do rádio ou do telefone - veremos que as novas tecnologias

sempre transformaram a percepção humana, e não haveria de ser diferente agora, na nova era em que vivemos: a era do ciberespaço, como propusemos na introdução desta dissertação.

Nos dias de hoje, o fruidor da música do período barroco, por exemplo, suscita a fantasia de ouvi-la em pequenos templos ou pequenas igrejas; lugares em que o espaço completa o texto musical, onde o tempo de reverberação, o colorido timbrístico das grossas paredes de pedra com revestimentos de madeira pontuam frases e harmonia. O ponto alto é a música para órgão, com seus tubos distribuídos pela igreja de uma forma ímpar, tirando partido do espaço. Nessa situação, música e espaço fundem-se num resultado único, interferindo-se, confundindo-se. Seria quase impossível um sem o outro.

No outro extremo, a música de hoje perdeu completamente a ligação com o lugar. Mais: perdeu a ligação com o momento e mesmo com a função. A música está em toda parte, em todos os momentos, em qualquer situação. E o fone de ouvido, com o *Walkman* portátil, hoje transfigurado em MP3 ou no *pendrive*, é o símbolo maior dessa sublimação. Quando em 1979, Akio Morita pede a seus engenheiros na Sony que lhes construam um aparelho que lhe permitisse ouvir óperas durante seus freqüentes vôos transatlânticos, estava criando um conceito que define ainda hoje um novo modo de relacionar-se com música.

Os avanços tecnológicos dos equipamentos de reprodução sonora desdobram-se numa velocidade assustadora. Quando, em 1876, Bell inventou o telefone ele certamente não imaginava que o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial atingiria as proporções ciberespaciais de hoje. *Ciber*, aliás, tornou-se um afixo que antecede a raiz de um número cada vez maior de palavras ampliando o nosso vocabulário atual.

Na tabela apresentada na seção 4.3 pudemos notar a velocidade com que as inovações foram surgindo; quanto mais recente um produto menor é seu tempo de vida, pois, no momento em que ele é lançado no mercado de consumo, já é tecnologicamente obsoleto. Nossa relação com esses objetos reflete nossa maneira de interagir com o mundo. Antes, num tempo não muito remoto, tínhamos que nos dirigir às eletrolas (em geral grandes móveis em madeira) para limpar o pó da agulha em busca de uma melhor qualidade de som; hoje os *chips* de estocagem do som têm quase o mesmo tamanho e espessura daquela agulha.

Se na era dos palcos, música e arquitetura proporcionaram um impulso recíproco na inovação e na evolução de ambas as linguagens, agora - que a tecnologia permite que a música brote de dentro do nosso crânio, como se estivesse sendo magicamente ali gerada - é a vez de a neurociência prestar legados à música, e vice versa.

Essa magia vem talvez da prazerosa confusão entre o real e o imaginário; desfrutamos da música mas não associamos seu acontecimento ao espaço. Não vemos os

eventos sonoros num horizonte acústico quando a vibração do som emana de dentro da nossa cabeça, com isso nosso olhar se volta pra dentro de nós mesmos em busca de uma nova aventura, numa relação de êxtase com nossos “eus”, diria Jourdain. Esta relação “é uma rápida transformação do conhecedor e não meramente uma transformação da experiência do conhecedor.” Ainda segundo o autor, a música proporciona ao cérebro um meio ambiente artificial e o induz a atravessá-lo, com isso ela “nos dá meios para experimentarmos relações muito mais profundas e abrangentes do que as encontradas por nós no cotidiano” (JOURDAIN 1997, p. 415). Sabemos que a música, muitas vezes, nos conduz ao inconsciente mas, seremos capazes no futuro de transitar por esses dois mundos, ou, numa visão sistêmica: seremos capazes de derrubar a fronteira e torná-los um?

A rapidez com que o ciberespaço se desenvolve, unida ao meio supostamente acessível e democrático que este representa, torna possível uma verdadeira revolução social, com desdobramentos múltiplos que tendem a exercer uma interferência cada vez maior na vida dos indivíduos. A relação do homem com o ciberespaço vai além das possibilidades de representações tridimensionais da nossa experiência espacial cotidiana. A metáfora entre real e imaginário abrange o funcionamento da *web*, onde cada usuário que ali “transita” o faz de acordo com interesses e necessidades pessoais mas, ao mesmo tempo, a atividade de todos em conjunto acaba contribuindo para a movimentação, para a vida do ciberespaço, para a vida do mundo da supermodernidade.

Não há dúvidas de que a *web* contribuiu para a abolição de fronteiras, a relativização de distâncias e a dinamização da comunicação. Porém, a consolidação da existência do ciberespaço acabou por impulsionar inúmeras transformações, também, em outras áreas sociais, como a cultura, com o surgimento e o desenvolvimento da cibercultura; a economia, com o surgimento de mercados que negociam produtos exclusivamente virtuais, dentre outros. Nessa infinda discussão acerca da influência das novas tecnologias digitais de comunicação e, conseqüentemente, nas formas da percepção humana, o espaço e o tempo são os aspectos que adquirem maior importância.

Os limites entre o real e o imaginário, entre o próximo e o distante, tornam-se cada vez menos perceptíveis. Nosso cérebro é impelido para uma marcha acelerada e com isso sentimos principalmente a nossa existência se expandir. Aos poucos vamos percebendo que podemos ser mais do que comumente somos.... e que o mundo é mais do que parece ser.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **História da filosofia**. 5ª ed. Lisboa: Presença, 1999.
- _____. **Dicionário de filosofia**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1994.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. vl.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERENDT, Joachim-Ernst. **Das dritte ohr**. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1990.
- BOSI, Alfred. **Dialética da colonização**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Reflexões sobre arte**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Schwarcz, 2002.
- CAMPBELL Don. **Music, Physician for Times to Come**. London: Quest Books, 2000.
- _____. **Introduction to the Musical Brain**. London: Quest Books, 1983.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. São Paulo, Edusp, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. SP: Contraponto, 1997.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Interpretação e superinterpretação**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes 2005.
- FREIRE, Vanda. **Música e Sociedade**. Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- _____. **A história da música em questão**. Uma reflexão metodológica. Fundamentos da educação musical 2. Porto Alegre: CPG música/UFRGS/ABEM.
- GROVE **Dicionário de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- GROUT, Donald/ PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- GUYTON, Arthur. **Fisiologia humana**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- IMBERT, Enrique. **A crítica: seus métodos e problemas**. Coimbra: Almedina, 1987.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.
- JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. **Um desafio à filosofia: pensar-se nos dias de hoje**. São Paulo: Letras e Letras, 1997.
- JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Lisboa: Don Quixote, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar, escutar, ler**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- MEDEIROS, Mara. **Metodologia da pesquisa na iniciação científica: aspectos teóricos e práticos**. Goiânia: Vieira, 2006.
- MERRIAM, Allan. **The Anthropology of music**. Northwestern University, 1964
- MORAES, Jota. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- _____. **O método 4: as idéias, habitat, vida, costumes, organização**. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- NASCIMENTO, Zilpha. B.C. **Música em Platão: arte ou ciência?** .
Tese de Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, São Paulo, 2003.
- NOGUEIRA, Marcos. **Música e ficção: Introdução a uma estética da recepção musical**.
Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música Brasileira.
Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO, 1996.
- PESAVENTO, Sandra. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RADOCY, Rudolf; BOYLE David. **Psychological Foundations of Musical Behavior**. 4ª ed. Springfield: Thomas Books, 2003.
- RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média à Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. Trad. de Nathanael C. Caixeiro.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. **Experiencing architecture**. 24ª ed. Cambridge: The MIT Press edition, 1993.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1976.

- SACKS, Oliver. **Alucinações musicais**. Relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.
- _____. **Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D.E. **Hermenêutica: arte e técnica da interpretação**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SEKEFF, M de Lourdes. Características psicológicas da música. **Arte e cultura II: estudos transdisciplinares**. São Paulo, p.26-37, 2004.
- _____. O chiste e a música. **Arte e cultura III: estudos transdisciplinares**. São Paulo, p.71-80, 2006.
- STRYJENSKI, J. **La propagation du son vue par um architecte**. Paris: Urbanisme, 1985.
- TOMATIS, Alfred. **Klangwelt Mutterleib**. München: Kösel, 1994.
- UNES, Wolney. A estética da recepção: Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. **Estudos Humanidades**, Universidade Católica de Goiás, vol. 30/ 2003, p. 753-766, abril 2003.
- _____. **Acústica unidade 1: Aspectos físicos do som**. Goiânia: UFG, 2008.
- _____. **A figura do intérprete**. Goiânia: UFG, 1997.
- V SIMCAM 2008, Goiânia. NOGUEIRA, Marcos: **Perspectivas de uma estética do entendimento musical**. Anais do V SIMCAM p. 34 -43 e **O mapeamento da metáfora conceitual e o esquematismo em música**. Anais do V SIMCAM p. 154 -165.
- ZAMPRONHA, Edson. A construção do sentido musical. **Arte e cultura III: estudos transdisciplinares**. São Paulo, p.75-83, 2004.
- ZWEIG, Stefan. **Momentos decisivos da humanidade**. Rio de Janeiro: Record, 1999.