

## O MOMENTO E O LUGAR DA MÚSICA

Profa. M. Rosana Araújo Rodrigues  
E-mail: rodriguesrosanaa@gmail.com  
Instituição de origem: Instituto Federal de Goiás  
Atuação profissional: Professora de Música

### RESUMO

O presente artigo procura desenvolver uma análise da relação entre o receptor e os espaços – no sentido tanto concreto quanto metafórico – de fruição musical; quando, onde e como a música existe e se manifesta no presente, em busca de uma nova perspectiva para a percepção do mundo. Espaço e tempo são categorias fundamentais na experiência da percepção humana e estão sempre sujeitos a transformações históricas. A crescente aceleração das inovações científicas, tecnológicas e culturais numa sociedade orientada para o consumo e 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. Emerge uma nova configuração de tempo e espaço que nos coloca num estado de entropia, resultando nos mitos do “cibercapitalismo” e da globalização, do “ciberespaço” e do “cibertempo”. A efemeridade da arte reflete, no fundo, o estado provisório da própria vida. Tal análise sugere que 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). Calcados numa metodologia histórico-sociológica, analisamos as contingências e circunstâncias que cercam e conformam o ato da fruição. Norteados pelas teorias da estética da recepção, suas inferências e projeções no campo musical, investigamos o processo produtivo em música sob a ótica do receptor. O objetivo é buscar uma visão atualizada da recepção musical que ultrapasse a questão da pura percepção sensorial.

**Palavras-chave:** música, fruição, complexidade.

Os avanços tecnológicos provocam constantes e sutis mudanças nas as 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 a 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 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; a música é incapaz de apreender um significado ou um sentido único preexistente. “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). A percepção de significados de uma obra musical pode ser infinita, mas não é ilusória. Há critérios para limitar a interpretação de uma obra 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 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. Fatores como a radiodifusão, a realização de concertos populares e o fácil acesso a edições e gravações de intérpretes renomados através da cultura digital, assim como a possibilidade de poder fazer parte do público virtual das famosas salas de concerto, sentado à frente de um computador; todos esses fatores, e outro mais, permitiram uma democratização da música.

A difusão mundial da música antiga, assim como a pesquisa folclórica se expandem. Ao mesmo tempo em que 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 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 artigo 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, frequentemente, “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 desumamização 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.

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 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 contradições da vida social. (ALGÉ, 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 os 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, Handel 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 grandiloquente; 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 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 à 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 em 1896 por G. Marconi e do gravador em 1898 por Poulsen, 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 transmissão do som garantindo sua profusão e dando a ele a possibilidade de estar ou existir concomitantemente em mais de um lugar.

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.

Não há dúvida que 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. Os fones de ouvido, mais do que nunca, passam a existir para isolar; 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 sensibilidade para a música. Conforme nos mostra Jourdain (1998), 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. Para proteger o nosso cérebro dessa frequência frenética que compõe a paisagem sonora do mundo atual, tornamo-nos ‘surdos’ para tantos ruídos e sons, que corremos o risco de nos tornarmos insensíveis para a música. À medida 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 consequências disso na evolução do processo cognitivo são bastante sérias. 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. (JOURDAIN,1998)

A música hoje está em todo lugar. Relembrando as categorizações de Schafer (2001), 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 os impulsos da indústria cultural realizam performances inovadoras em espaços inusitados que passam a ganhar novos sentidos: 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 e 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 (2001) 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 e que reflete nossa dificuldade 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, museus ou a 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 nos ensinou 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. (ALGÉ, 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 ideia 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 este artigo,

mas a neurociência desponta como um vasto e rico campo de pesquisa, já em busca de respostas para tais questões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa reflexão acerca do Lugar e do Momento 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 consequências 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 (2008) 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 as funções, os significados e os sentidos atribuídos à música brotam das condições biológicas e das referências socioculturais 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 a 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 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 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.

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 frequentes voos 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.

As inovações tecnológicas vão surgindo a uma velocidade assustadora; 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 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 da 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 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.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001.
- 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
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HUYSEN, 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.
- JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar, escutar, ler**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- 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.
- 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.
- 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**. 24<sup>a</sup> ed. Cambridge: The MIT Press edition, 1993.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1976.
- SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Ouvindo Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.
- 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.