

DO GRAMOFONE AO LIVE STREAMING: A EVOLUÇÃO DOS MODOS DE ESCUTAR MÚSICA - ALGUMAS IMPLICAÇÕES¹

FROM GRAMOPHONE TO LIVE STREAMING: THE EVOLUTION OF THE MODES OF LISTENING TO MUSIC - SOME IMPLICATIONS

Rafael Alexandre da Silva
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
rafael.alexandre.silva@usp.br

Resumo

Ouvir música sempre foi, desde os primórdios da humanidade, uma atividade essencialmente coletiva; indivíduos que ocupam um mesmo ambiente onde se tenha música sendo executada compartilham dessa experiência essencialmente acústica que é a arte musical. Com o advento dos meios de gravação e reprodução fonográfica, como o gramofone, a figura do intérprete foi virtualizada, uma vez que a presença real, ao vivo, de alguém tocando era dispensável devido à possibilidade de se ouvirem os sons previamente gravados através de um aparelho que capaz de reproduzi-los. A tecnologia foi avançando e, com o advento do chip, os aparelhos começaram a se tornar cada vez mais portáteis, até que na década de 1970, quando no Japão foi inventado o walkman, o modo de se ouvir música coletivamente se espalhou pelo mundo em escala industrial. Hoje em dia, com o acesso à internet, a circulação de informações muito mais veloz e aparelhos

¹ Comunicação apresentada no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

capazes de armazenar muito mais informação num pequeno espaço, ouvir música individualmente se tornou um hábito. Sendo assim, considerar, do ponto de vista pedagógico, esse acesso facilitado à música em qualquer lugar deve servir de base para a escolha de saberes, conteúdos e abordagens pedagógicas, numa proposta de educação musical em ambiente formal, uma vez que, para que haja um processo de ensino-aprendizagem significativo, é necessário dialogar com aqueles saberes prévios que o educando já traz consigo no dia a dia, de modo que ele desenvolva senso crítico em relação ao próprio gosto, numa vivência musical ampliada e enriquecida.

Palavras-chave: música; escuta; sociedade; tecnologia musical; educação musical

Abstract

Listening to music has always been, since the dawn of humanity, an essentially collective activity; individuals occupying the same environment where there was music running, they shared that essentially acoustic experience that is the art of music. With the advent of recording media and phonographic reproduction, such as the gramophone, the interpreter's figure was virtualized, and no more necessary due to the possibility to hear the sounds previously recorded through a device that can play them. As the technology has been advanced and with the advent of the chip, the devices started to become increasingly portable, until the 1970s, when the Walkman was invented. The way to listen to music individually has spread around the world in an industrial scale. Today, with the internet access, the faster circulation of information and the devices that are able to store more information in a very small space, listening to music individually has become a habit. So we can consider, from a pedagogical point of view, that easier access to music anywhere should serve as a basis for the choice of knowledge, content and pedagogical approaches in a formal music education, since, to have a significant process of teaching-learning, you must dialogue to

those prior knowledges that the student already brings with him on a daily basis, so that the student could develop critical thinking about their own taste, in an enlarged and enriched musical experience.

Keywords: music; listen; society; music technology; music education

Desfrutar a arte musical sempre foi uma experiência coletiva na História da Humanidade, e apenas o final do século XX trouxe inovações acerca da experiência de se ouvir música de modo individual, muito embora não se tenha anulado as formas conjuntas de vivência musical. Cantar e tocar instrumentos em grupo têm registros iconográficos que vêm da pré-história. Pinturas rupestres, de nossos ancestrais que viviam nas cavernas, dão conta de grupos de pessoas reunidas, quer seja, naquilo que se crê, fossem rituais, quer em meras celebrações ou divertimentos. Na alegria ou na dor, o homem tem cantado e tocado música, há milênios, da mesma maneira: em conjunto, compartilhando o ambiente, a mesma fonte sonora, os mesmos estados de espírito, as mesmas fruções, sejam estéticas ou, simplesmente, por deleite, e, muitas vezes, os mesmos instrumentos e fontes sonoras.

Ao longo da História, a música adquiriu funções sociais diversas. Desde contatar os deuses gregos antigos, hipnotizar sacerdotes, arregimentar e moralizar tropas, até atingir a transcendência, fazendo com que o fiel fosse arrebatado durante cultos cristãos, além de servir muito bem a duques, reis, rainhas e imperadores, que, no afã de satisfazerem suas vontades monocráticas e monárquicas, agrupavam grande número de pessoas, finamente treinadas na arte de tocar um instrumento e escrever música, para lhe satisfazerem os gostos pessoais. Na mão dos burgueses do século XIX, a música se torna um capital; um capital cultural cuja função social é muito clara: distinguir, dentre os ouvintes, aqueles que consomem determinados tipos de bens culturais, e assim o fazem por terem o poder para, de algum modo, em se apropriando deles, transformá-los em bens simbólicos, daqueles que, embora possam

ouvir, não partilharão da mesma ceia dos economicamente eleitos.

Muito embora a música tenha se prestado a funções sociais diversas ao longo da História, sua execução, sua fruição sempre foi democrática com aqueles que dispusessem dos meios para apreendê-la: o sentido da audição. Obviamente que numa corte a plebe quase nunca estava presente, a não ser na função de serviçal, mas, ainda assim, a música se prestava a todos que estivessem ali, juntos, naquele mesmo espaço, envoltos no mesmo ar propagador das realidades sonoras desveladas através dos sons quase magicamente organizados, aos ouvidos de um leigo, por alguém que criava música.

Por sua natureza democrática, visto que a experiência musical coletiva, aquela de ouvir e fazer música em conjunto, seja num salão nobre ou numa taverna de beira de estrada, sempre se prestou a todos àqueles que compartilhavam o mesmo ar e espaço, a música antecipava já em sua própria natureza uma revolução que somente foi possível através da tecnologia. A invenção dos meios de gravação e reprodução fonográficos deu um passo adiante na aproximação de uma democratização musical a nível global. E, curiosamente, tal passo em direção à democratização foi também o primeiro passo em direção à transformação do intérprete em alguém dispensável para a existência de música num ambiente. Ora, se anteriormente a experiência musical era exclusivamente coletiva, acontecendo somente na presença de público – ouvintes – e intérpretes – aqueles que não só fazem a música, mas também a escutam –, agora essa *conditio sine qua non* passou a ser dispensável; os sons previamente gravados de um intérprete qualquer poderiam ser reproduzidos sempre que o ouvinte quisesse, desde que respeitadas as condições técnicas e tecnológicas necessárias, como a presença de um aparelho reproduzidor (como o gramofone) e de uma mídia que contivesse o registro sonoro da música (um disco de cera, por exemplo), além da presença indispensável do próprio ouvinte. Tal revolução, que foi muito além de tecnológica, foi cultural, dividiu, no final do século XIX, período no qual os meios de reprodução fonográfica foram inventados, aqueles que podiam pagar para ter música

reproduzida e que dispensasse um intérprete ao vivo, e aqueles que não podiam pagar, e que, assim, ainda teriam que vivenciar a música em seu modo de expressão primordial: coletivamente. Isso não significa, contudo, que os concertos e apresentações públicas tenham se tornado obsoletos, ou que os aparelhos de reprodução fonográfica como o gramofone tenham se espalhado globalmente, como aconteceu posteriormente, no século XX, com o rádio. De fato, a revolução foi muito mais no campo da abertura das possibilidades em relação às inovadoras tecnologias que poderiam surgir a partir de tais aparelhos e do âmbito cultural, preparando a incipiência da indústria da cultura e da indústria da música, já presente rudimentarmente no mercado de partituras do século XIX, para uma efetiva atuação junto à massificação do acesso à música, quer fosse reproduzida por um gramofone através de uma mídia gravada, quer através, posteriormente, do rádio. Não se pode negligenciar o papel fundamental que o rádio desempenhou, no início do século XX, em difundir, maciçamente, músicas ao redor do globo, em ondas de vários comprimentos, além do papel que a indústria que manufaturava aparelhos de rádio nesse processo de massificação. Um conjunto de condições, tanto tecnológicas e econômicas, quanto culturais, favoreceu tal expansão que, embora tivesse a produção de bens de consumo – o rádio – como eixo central de tal democratização, por assim dizer, alicerçou uma difusão cultural em massa, fazendo com que muitas pessoas ao redor do globo tivessem acesso aos mesmos conteúdos, indistintamente, respeitadas, novamente, as condições técnicas e tecnológicas para tanto, como a presença de uma fonte elétrica, de um aparelho de rádio, de disponibilidade de sinal, bem como culturais, como a língua, e econômicas, como a capacidade de poder pagar por um aparelho de rádio.

Embora toda essa revolução e evolução tenham democratizado o acesso à música, levando tal arte aos mais longínquos lugarejos que dispusessem de um simples aparelho receptor de ondas de rádio, a democracia presente possibilitada e oferecida pela radiodifusão era parcial; o ouvinte poderia escolher a estação de rádio que quisesse escutar, talvez o volume, mas não o repertório. Em suma, era possível

escolher o quando e como ouvir, mas não o quê ouvir. Nada muito diferente, talvez, do que se tinha antes em cortes europeias, onde o gosto do nobre prevalecia sobre o gosto daqueles que com ele compartilhavam a experiência musical coletiva. Ou mesmo nos teatros frequentados pela burguesia do século XIX, onde, embora o artista, o músico, o compositor, possa ter galgado qualquer prestígio ou independência em relação à própria arte, tal circunstância era privilégio de poucos, ficando à mercê do burguês pagante o repertório a ser executado. Aliás, não só nos teatros, mas também nas casas da burguesia, onde os saraus eram muito comuns, executando-se sempre partituras de compositores editados por grandes casas e selos que, mais tarde, algumas décadas depois, seriam substituídos, ou incorporados, pelos selos fonográficos. No caso das rádios, a lista das músicas a serem tocadas em um dado programa, a atualmente conhecida como *playlist*, era sempre definida, senão pelos donos das emissoras de rádio, por seus empregados pagos para isso (o programador), ou ainda, pelos acordos comerciais, tão comuns atualmente, onde uma gravadora paga para a rádio, a fim de que a música de trabalho de seu mais novo artista seja tocada muitas vezes durante o dia, e, assim, através da insistência, tal música se torne o mais novo sucesso das paradas (o popularmente conhecido “jaba”).

A autonomia do ouvinte ainda era um sonho distante. Mesmo os aparelhos reprodutores de mídias do tipo disco, como os tocadores de LPs (*long plays*, na sigla em inglês), eram muito caros e grandes demais para serem transportados com facilidade de um lugar a outro, especialmente se comparados aos rádios. Somente na década de 1960, com o advento da fita cassete, uma fita que gravava registros sonoros em forma de sinais eletromagnéticos e que, com o aparelho certo, era capaz de reproduzir áudio com uma qualidade considerável, tal emancipação do ouvinte em relação à sua escolha sobre o que ouvir começou a se tornar realidade. Segundo o historiador Eric Hobsbawm, foi o transistor, estrutura eletrônica capaz de agrupar a função das antigas válvulas elétricas dos aparelhos elétricos antigos num espaço extremamente pequeno, e que abriu as portas para o surgimento dos

chips e, conseqüentemente, da eletrônica que revolucionaria, mais tarde, toda uma gama de aparelhos elétricos presentes nas casas das pessoas, desde fornos micro-ondas até os computadores pessoais (PCs – *personal computer*, no inglês), que possibilitou o surgimento daquilo que, segundo ele, na década de 1970, tomou o mundo como uma epidemia: os tocadores portáteis de fita cassete, comumente conhecidos como *walkmans*.

Agora, o possuidor de um *walkman* poderia não só escolher a fita com a música que quisesse ouvir, mas poderia escolher como, quando e com quem ouvir, uma vez que os aparelhos de *walkman* foram concebidos para serem usados com fones de ouvido. Ou seja, embora alguns aparelhos dispusessem de um alto-falante, que permitia que mais de uma pessoa pudesse ouvir, ao mesmo tempo, a uma mesma reprodução tocada num mesmo aparelho, havia, ainda, a possibilidade de o ouvinte escutar individualmente, ou seja, sozinho, com seus fones de ouvido plugados, tornando-o alheio aos sons do mundo, penetrando-lhe de maneira mais incisiva a mente, como se o som se originasse de dentro da cabeça do próprio ouvinte.

Aquele passo dado pela criação do gramofone em direção à democratização do acesso à música, e também à virtualização do intérprete, agora avançava em direção a um novo rumo: a uma experiência individual de vivência musical. O que antes fora, desde sempre, desde os homens das cavernas até os príncipes das cortes europeias, algo que se fazia exclusivamente em conjunto, que é ouvir música, pela primeira vez na história do homem foi feito de maneira individual. Uma experiência artística essencialmente coletiva, que é a música, baseada na relação público-intérprete, teve um dos membros da relação anulado em sua presença física, ou seja, foi virtualizado pelo processo de registro fonográfico, que somente passa a existir, então, enquanto reproduzido por um aparelho (gramofone, por exemplo) capaz de decodificar os sinais impressos mecanicamente em uma mídia (disco de vinil, por exemplo), e, a partir de tal virtualização, passou-se a contar somente com a pseudo-presença de um dos membros dessa relação

bivalente (nomeadamente, o público), mas que, ainda assim, vivenciava a música coletivamente, uma vez que a música era ouvida, em geral, por um grupo de pessoas em torno de um único aparelho de reprodução fonográfica. Agora não mais: anulou-se completamente a outra parte do binômio (o público), restando daquela experiência coletiva surgida na relação público-intérprete apenas as potências de sua existência virtual, gravada numa mídia qualquer, e que, então, é vivenciada por um único indivíduo, solitário, isolado do mundo em razão de ter seus fones de ouvido somente para si.

Seja como for, a música penetra cada vez mais os meandros dos lares das famílias e das pessoas ao redor do globo, de modo que a difusão massificada proporcionada pela industrialização não só dos meios tecnológicos, mas também da arte (no caso, a música), possibilitou a presença irrestrita de música em muitos lugares a que temos acesso hoje em dia, como bares, centros de compras, ambientes escolares e, até mesmos, meios de transporte coletivos, como ônibus e metrô.

Nos anos 2000, a internet alcançou o status de meio de comunicação que tinha a carta, no início do século XX e o telefone, na segunda metade do referido século, de modo que a expansão da produção industrial de bens tecnológicos de consumo na área da informática, como computadores pessoais mais eficientes e baratos, permitiu o acesso, cada vez mais, à população de menor renda, assim como o barateamento e ampliação do acesso doméstico à internet, num primeiro momento a internet de banda estreita, ainda lenta e, mais tarde, no final da primeira década do século XXI, a internet banda larga, muito mais veloz na transmissão de dados, abrindo espaço para a execução *online* de vídeos e música, sem a necessidade de se fazer o *download* para o computador do usuário da informação a ser executada.

Mais recentemente, vimos o surgimento da *cloud* (nuvem, em inglês), uma espécie de disco rígido virtual que armazena dados dos

usuários (textos, planilhas, fotos, músicas, vídeos, etc.) em servidores remotos, possibilitando o acesso global a essa informação via internet, à troca de dados entre os usuários desses servidores e ampliação do espaço de armazenamento de dados nos computadores e dispositivos móveis dos usuários da rede, uma vez que não é mais necessário ter arquivado tais dados em dispositivos próprios, ampliando, assim, a segurança em relação a possíveis falhas de tais dispositivos individuais. A *cloud* é passível de acesso tanto a computadores quanto a dispositivos móveis, como *tablets* e *smartphones*, sucessores dos antigos *walkmans* na linha evolutiva tecnológica dos reprodutores portáteis de música, uma vez que tais dispositivos permitem reunir num único aparelho muitas funções, como reproduzidor portátil de música (com e sem fone de ouvido), telefone celular, navegador de internet, entre outros.

Além disso, a internet disponibiliza uma gama de sites de reprodução de música *online*, como o Youtube, por exemplo, que dispõem em seu acervo de uma vasta coleção de vídeos variados e áudios, desde coletâneas de vídeos de gatos em cenas domésticas, fazendo inúmeras peripécias, até música recém composta no Japão, com a possibilidade de se acompanhar a execução da obra com a partitura, uma vez que o vídeo reproduz, juntamente com a execução do áudio, a partitura. Além disso, a transmissão ao vivo de *shows* e concertos via *livestreaming*, uma tecnologia similar à televisão, uma vez que se trata de uma transmissão ao vivo de algo acontecendo em tempo real numa localidade remota, se tornou algo muito comum nos dias de hoje. Ou seja, não é mais necessário estar presente num concerto ou *show*, tampouco gastar dinheiro com transporte, estacionamento, ingresso, etc., para se ouvir música, basta se conectar a um canal *online* de transmissão de algum evento musical ao vivo (alguns deles são pagos, mas existem também aqueles gratuitos). O *livestreaming* vai além da televisão pois permite aos usuários conectados num mesmo canal interagirem entre si na virtualidade da rede.

Toda essa interatividade em tempo real num ambiente virtual demanda algumas reflexões: um concerto ao vivo é transmitido pela

internet via *livestreaming*, ou seja, ele é virtualizado pelos meios de captação e transformado em dados que serão transmitidos em tempo real pela internet, em seguida, um usuário conectado a esse canal de transmissão *online* capta esses dados com um dispositivo capaz de fazê-lo, como um computador ou *smartphone*, esse dispositivo interpreta esses dados virtuais e os transforma novamente em algo real – o som e, às vezes, a imagem também – que será percebido pelo usuário/ouvinte com seus ouvidos. Em suma, o que era real (o concerto), foi virtualizado (transformado em dados) e, mais uma vez, transformado em real pelo aparelho receptor do usuário/ouvinte. Além disso, nesse ambiente virtual estabelecido nesse meio entre o ambiente de execução musical (sala de concerto, por exemplo) e o meio de reprodução (casa do usuário/ouvinte, por exemplo), há ainda a possibilidade de interação entre os usuários/ouvintes, como se eles compartilhassem o mesmo espaço de execução musical. Quando o rádio foi inventado, pela primeira vez na história intérpretes e ouvintes não compartilhavam o mesmo espaço físico para ouvir uma mesma música, algo que, não sendo a tecnologia, somente algo sobrenatural poderia explicar, uma vez que a música é um fenômeno acústico que depende do ar para acontecer e também da capacidade das pessoas que, estando imersas nesse ar propagador das vibrações sonoras, possam captá-la e interpretá-la como música, entretanto, o *livestreaming* permite um simulacro que tem muito de real, na medida em que permite a interação do público entre si, mais ou menos como ocorre numa sala de concertos.

A partir da análise dessa evolução tecnológica e da massificação do acesso, de modo que houve, assim, uma democratização do gosto, uma vez que a internet permite liberdade de escolha ao usuário, pois é, em última instância, ele quem decide onde clicar e, desse modo, iniciar a reprodução da música que quiser a partir do clique, toda uma gama de saberes e conhecimentos, quer sejam científicos, quer não, são compartilhados a uma velocidade muito grande em todo lugar, por milhões de usuários da internet. Isso implica, do ponto de vista pedagógico, em conhecer e reconhecer tal realidade.

No campo da educação musical, é preciso considerar que as experiências e vivências culturais e musicais individuais no ambiente escolar são múltiplas, uma vez que o acesso facilitado à internet, especialmente entre os mais jovens, é uma realidade cada vez mais latente no dia a dia das salas de aula e, sendo a internet um grande espaço de troca de saberes e, também, um grande espaço epistemológico, sem entrar no mérito da qualidade dos saberes ali produzidos e propagados, é tarefa do educador musical dialogar com essa realidade, considerando válido aquilo que o educando já traz, uma vez que, assim, se estabelece um aprendizado significativo em relação aos conteúdos que se espera que o estudante domine, posto que o processo de ensino-aprendizagem parte da apropriação e ressignificação dos conceitos e saberes já apropriados pelo indivíduo, transformando aquilo em algo que ele saiba manipular, construir metáforas, explicar com as próprias palavras, formar uma opinião crítica baseada na reflexão e mobilização desses saberes, tanto os novos quanto os já aprendidos, do contrário, o educador poderá incorrer numa postura totalitária e violenta, no sentido simbólico, em relação ao educando, uma vez que ao considerar aqueles saberes que o estudante já traz consigo de sua vivência como inferiores ou descartáveis, o educador exerce um papel de dominação, estabelecendo parâmetros de referência sobre o gosto, sobre aquilo que é bom ou ruim, quando o papel do educador musical deve ser justamente o oposto; deve libertar, deve permitir ao educando, a partir da construção de um processo de ensino-aprendizagem significativo, através de vivências musicais ricas, inclusivas e ampliadas, mobilizar saberes e conhecimentos para, de forma crítica, exercer, conscientemente, seu direito democrático de escolha em relação àquilo que ele acredita que seja belo, que seja bom ou ruim, e escolher, livremente, aquilo que melhor lhe convém.

Além disso, refletir sobre o papel que a música desempenha em nossa sociedade atualmente pode ser fundamental para perceber os caminhos que as novas demandas sociais, influenciadas pela tecnologia, apontam à arte musical, além de requerer que compositores e intérpretes, numa perspectiva que integre *práxis, poíesis e theoria*, pos-

sam repensar seu modo de fazer música, dialogando com a realidade, não distanciados do público, deixando de lado posturas esnobistas.

Referências

BITENCOURT, Renato Nunes. Virtualização dos Saberes. Revista Filosofia, São Paulo: ano 6, n. 68, p. 17-23, mar. 2012.

COOK, Nicholas; POPLE, Anthony. Introduction: trajectories of twentieth-century music. In: COOK, Nicholas; POPLE, Anthony (Ed.). The Cambridge History of Twentieth-Century Music. New York: Cambridge University Press, p. 1-17, 2004.

CUNHA, Maria Isabel. A docência como ação complexa. In: CUNHA, Maria Isabel (Org.). Trajetórias e lugares de formação da docência universitária: da perspectiva individual ao espaço institucional. Araraquara: Junqueira & Marin Editores, CAPES-CNPq, p. 19-34, 2010.

DAI, Griffiths. History and class consciousness: pop music towards 2000. In: COOK, Nicholas; POPLE, Anthony (Ed.). The Cambridge History of Twentieth-Century Music. New York: Cambridge University Press, p. 557-83, 2004.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 204 p., 1994.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. Um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2ª ed., 2008.

GARÇÃO, João. Psicologia do cotidiano: algumas reflexões sobre a sociedade de consumo. In: Introdução à psicologia do cotidiano (Org. Núcleo de Estudos e Pesquisas e Pesquisas Psicossociais do Cotidiano). São Paulo: Expressão e Arte Editora, p. 103-34, 2007.

HAUTSCH, Oliver. A história do MP3. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/player-de-audio/2106-a-historia-do-mp3.htm>>. Acesso em: 25 mai. 2014.

HOBSBAWN, Eric. Morre a vanguarda – a arte após 1950. In: HOBSBAWN, Eric. Era dos extremos. São Paulo: Companhia das Letras, p. 483-503, 1995.

MORIN, Edgar. A Indústria Cultural. In: MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX (O Espírito do Tempo). São Paulo: Forense Universitária, p. 25-36, 2011.

_____. Um Terceiro Problema. In: MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX (O Espírito do Tempo). São Paulo: Forense Universitária, p. 15-23, 2011.

PEREIRA, Priscila. A utilização de tocadores portáteis de música e sua consequência para a escuta musical de adolescentes. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 73 p., 2010.

SOUZA, Jusamara; TORRES, Maria Cecília de Araújo. Maneiras de ouvir música: uma questão para a educação musical com jovens. In: Revista Música na educação básica. Porto Alegre, V. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista_musica_na_escola/3_cai,_cai_balao.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2014.