

Viva a sua música! A música como experiência. Uma análise pragmática e sociotécnica da invenção de ouvir música gravada

Live your music: music as an experience. A pragmatic and sociotechnical analysis of the invention of listening to recorded music

SOPHIE MAISONNEUVE

Université de Paris, Cerlis (UMR 8070)

sophie.maisonneuve@u-paris.fr

Resumo: Este texto pretende deslocar a análise do que acontece com o aficionado sob o paradigma da recepção e da experiência de escuta, considerando que esta envolve ao mesmo tempo, objetos, temas e situações musicais. Desde a invenção da mediatização do som, verifica-se que nem o disco, nem a audição da música gravada foram pré-estabelecidos. Os dispositivos técnicos foram criados de forma coletiva e não apenas por engenheiros, gravadoras e melômanos. Ressalte-se que os novos formatos da música trouxeram novas atitudes de escuta, gerando, pois a tecnologia está no cerne da experiência estética – entendida como mediação da escuta. Este texto demonstra que as técnicas não são, nem nunca foram “pré-determinadas”; mas elaboradas por seus consumidores para, então, serem integradas às suas experiências.

Palavras-chave: Escuta em dispositivos; experiência da escuta; mediação da escuta; escuta do amador

Abstract: This text intends to shift the analysis of what happens to the amateur under the paradigm of reception and listening experience, considering that this involves at the same time objects, themes and musical situations. Since the invention of sound mediatization, it can be seen that neither the disc nor the hearing of the recorded music have been pre-established. The technical devices were created collectively and not only by engineers, record companies and music lovers. It should be emphasized that the new formats of music brought new listening attitudes, generating, because technology is at the heart of the aesthetic experience - understood as mediation of listening. This text demonstrates that the techniques are not, and never have been, “predetermined”; but elaborated by their consumers to then be integrated into their experience.

Keywords: Listening in devices; listening experience; listening mediation; amateur experience

Introdução¹

Deslocar a análise do que acontece com o amador² sob o paradigma da *recepção* para o da *experiência* permite dar conta de um certo número de dinâmicas determinantes na relação do público com a música e a importância que este lhe dá. Limitarei minha apresentação a reflexões restritas a um componente: o mais central e valorizado pelos amadores da experiência musical: a escuta.

O embasamento intelectual que prevaleceu por muito tempo no estudo da *recepção* data do início do século XIX. Este combinou a ideia romântica de uma obra “em si”, expressão do gênio temperamental do compositor e o interesse orientado em trazer atualizações às mudanças pelo rápido desenvolvimento da disciplina histórica. Os estudos deste tipo estão relacionados sempre aos confrontos variáveis entre uma obra “em si” e os públicos - por sua vez, igualmente sempre variáveis: seja historicamente no âmbito da crítica e da história da recepção, seja socialmente para a sociologia da recepção. Este contexto comunicacional (produção-recepção, remetente-destinatário, obra-receptor) baseia-se (e implica) na ideia de uma adequação ideal possível ou pelo menos, desejada, entre uma obra “em si” e um receptor mais ou menos “perfeito”: a descoberta de variações históricas ou sociais na recepção é, portanto, dividida em uma tipologia de ouvintes mais ou menos dotados de conhecimentos, competências ou, ao menos disposições adequadas para “receber” (isto é, compreender) a obra em questão (Adorno, 1994; Bourdieu, 1979; Buch, 2002). Neste encontro face a face de dois objetos congelados em sua identificação essencial (estético *versus* sócio-histórico ou sociodemográfico) e cuja relação é determinada por essas mesmas propriedades, nada se diz a respeito das modalidades do confronto e a forma como ela constrói o sentido para o “receptor” (Maisonneuve, 2004). Some-se que variações na recepção de uma mesma obra pelo mesmo público, em diferentes momentos, ou em diferentes situações não podem ser consideradas.

A estética da recepção representa um ponto de inflexão nesse esquema analítico geral (Jauss, 1972). Ela tem como centro de interesses as formas de apropriação da obra pelo “receptor” -uma obra em si mesma, historicamente situada, portanto *desessencializada*³, ancorada num dispositivo concreto de recepção; e um receptor ávido de (sujet) desejo e prazer estético. Ultrapassa, assim a ideia de recepção como um face a

¹ O presente texto é uma versão da palestra de abertura no 12º. Encontro Internacional de Música e Mídia – *Viver sua música*, em 14 de setembro de 2016. Reúne reflexões publicadas anteriormente (Cf. referências). Tradução: Sami Douek e Heloísa Valente. Revisão técnica: Nancy Alves.

² O vocábulo “amador”, em português vincula-se, não raro à ideia de não profissional, quando não de pouco conhecimento sobre a matéria. Muitas vezes – como demonstra este texto- o qualificativo designa o oposto. Adotar outra palavra, como “amante” não seria menos problemático. Tendo sido cunhada e sistematizada por Antoine Hennion, manteremos a tradução direta do francês, seguindo o padrão de outros estudos que adotam o autor.

³ N.T.: Conforme o original.

face entre uma obra "em si" e um sujeito mais ou menos bem dotado, cujas emoções, consideradas demasiadamente idiossincráticas e subjetivas passam em branco.

Este texto pretende explorar as implicações teóricas e práticas sugeridas por tais propostas abandonando a ancoragem comunicacional), a partir da constatação de que, para além do desgastado debate sobre a equivalência entre música e obra (Taruskin, 1995), o fato musical não se limita a um ato de comunicar uma mensagem, um conteúdo ou mesmo uma ambiência. Trata-se de recolocar no centro da reflexão o que para o amador constitui o desafio desse acontecimento, a sua importância na condição de amador, o que este investe em tal condição; os seus métodos de engajamento, incluindo as formas de passividade, e o que disso e o que advém), em termos de efeitos sobre seu amor pela música, seu desejo de música (Maisonneuve 2009a).

A análise da atividade musical, em termos de experiência, inspirada na sociologia pragmática (Boltanski, 1990; Thévenot, 1990; Conein, Dodier et al., 1993; Bessy; Chateauraynaud, 1995; Thévenot, 2006), leva a considerar o social em termos outros, para além de uma determinação única, coletiva de afiliações e identificações; ainda, abandonar uma análise essencialista, em favor de um interesse pelos modos conjuntos de performance de objetos, sujeitos e situações ou, mais precisamente, de dispositivos e arranjos. Um tal enfoque sobre a *práxis* e os dispositivos materiais como constitutivos da atividade humana tem sua origem na obra de Michel de Certeau (Certeau, Giard, 1980; Certeau 1981).

Níveis de adequação aos termos de engajamento, de variáveis sócio-históricas ou sociodemográficas a formas de vínculo, de um sujeito dotado de competências para um ator sujeito de suas emoções; do receptor ao amador e da obra à música, ou mesmo da explicação à compreensão. Não se trata tanto de substituições mas, antes, de uma mudança de enfoque que visa dar conta o mais próximo possível das condições de produção e felicidade para o amador, da sua experiência estética. Conferindo atenção especial às variações na performance (ao invés de restringir às estruturas de recepção limitadoras como, por exemplo, o sucesso e o fracasso de performances teoricamente idênticas, ao revelar formas de "recepção" que não variam apenas de acordo com o capital cultural ou musical dos ouvintes e podem se suceder no mesmo assunto e, sobretudo, levando em consideração aquilo em que reside a importância e o sucesso do confronto para os ouvintes, e como "isso" acontece, a ênfase colocada sobre a noção de experiência permite refinar as tramas da apreensão da situação estética.

Pensar a música como experiência e se interessar por sua performance por amadores leva a operar uma tripla reformulação dos termos da análise (Hennion, Maisonneuve; Gomart 2000):

1. Em vez de focar exclusivamente a "obra" ou o "produto" "em si", pensaremos a experiência em termos do *dispositivo* de *performance* do evento, ou seja, de modo ao mesmo tempo mais complexo, mais concreto e mais dinâmico.

2. Além disso, ao invés de um ouvinte já presente, dotado de disposições e disposições antes mesmo do acontecimento musical (ouvir em casa, concerto)⁴, interessamos as modalidades pelas quais o ouvinte se torna um amador na situação em si: *disponibilização* pelo dispositivo e disponibilizar-se a si próprio, amador (pronto a saborear aquele momento e aquela música), ele mesmo, são os fios condutores que norteiam a minha análise. A "arte da captura" (Bessy; Chateauraynaud 1995), que destaca tanto com o dispositivo quanto com o amador - a arte de tomar e a arte de ser capturado - é, muito possivelmente, o que melhor caracteriza o acontecimento musical e possibilita a conscientização de tal confronto como *experiência*: assenta ao mesmo tempo numa *prova* repetida que acarreta um saber fazer; de bom grado, saber-*provar*, que pode ser um saber emocionar-se, ou a saber se deixar levar, absorver... E em um teste em si mesmo, de seu gosto e seu amor pela música.

3. Esse duplo deslocamento implica, por sua vez, reformular a definição dominante, desde Kant, de gosto como *juízo* (que, na verdade, é apenas um produto possível). Interessar-se pela experiência musical como produto do encontro entre um dispositivo e uma disposição implica, com efeito, questionar o gosto em termos de *efeitos*: o que é este concerto, esta discussão: O que este acontecimento musical faz comigo? Em outras palavras, não estaremos mais interessados apenas pelo "como julgo" nem em "quão belo" (beleza objetiva e sem apelo *versus* sujeito confrontado a suas capacidades de apreciação), mas pela relação estabelecida entre dispositivo e o surgimento de emoções estéticas.

Essa tripla reformulação exige uma revisão das ferramentas metodológicas da pesquisa. A grade de entrevistas ou a seleção e leitura de fontes, portanto, rastreia não apenas os julgamentos de gosto, mas também:

1. a *qualificação das experiências*, com particular interesse nas emoções vividas e no seu aparecimento: situação, disponibilidade de si, hábitos e pequenas "dicas" do ouvinte.

2. a descrição do *dispositivo* de avaliação (objetos, sala, práticas, corpo). No caso das entrevistas, podemos assim desarmar o discurso de legitimação imposto pela situação (entrevista) e contornar as dificuldades ligadas à frequente pobreza do registo de qualificação das experiências utilizado pelos amadores.

⁴ O que não significa que a sua carreira anterior não desempenhe um papel (cf. Djakouane; Pedler 2003).

3. a descrição das "artes do fazer" (Certeau, Giard 1980) do amador e, em particular, a sua forma de se preparar para a escuta (gestos e práticas; objetos e suportes mediadores).

1. A invenção do disco: uma experiência reveladora

Ao estudar as mudanças culturais que acompanharam o advento do disco como meio musical no início do século XX, trouxe à luz a invenção conjunta e coletiva de um novo meio e uma nova escuta e, mais exatamente, de um novo dispositivo e um novo arranjo estético.

O fato de se interessar pelo início da história do disco, no momento da sua "invenção" como meio musical, permite devolver a sua "opacidade" (Marin 1989) a uma prática que se tornou evidente, desnaturalizá-lo em si mesmo. Interessante para o processo de inventar uma nova escuta: voltar às fontes dos nossos hábitos e disposições culturais atuais em termos de escuta permite-nos compreender que se ouvir música é hoje uma prática transparente, se o corpo Parece quase ausente de uma experiência auditiva quase desmaterializada, essa situação resulta de um longo trabalho de ajuste de corpos e objetos, arranjos e dispositivos.

A definição de escuta é assim reformulada - de uma relação transitiva unívoca de um objeto a um sujeito, ambos essencializados (implicando na ideia de uma escuta mais ou menos adequada) a um dispositivo complexo envolvendo tanto o objeto (a música "ela própria") como sujeito, na sua dimensão social, bem como toda uma série de mediadores e situações. Ouvir torna-se uma realidade eminentemente híbrida, compósita e dinâmica, tanto no nível individual de cada amador quanto em uma escala histórica mais ampla. Esse caráter compósito implica em levar em conta na análise tais aspectos, não para rejeitá-los como fatores desestabilizadores e depreciativos (Adorno e Horkheimer 1974; Benjamin 1973), mas como auxiliares essenciais da escuta, os métodos técnicos de produção musical e seu registro no setor comercial. A estética ultrapassa assim o campo único artístico ou cultural para fazer parte de um "mundo" mais complexo que permite apreender as suas variações, tanto históricas como sociais. Além disso, evidenciar a lenta gênese de uma escuta hedonista e fortemente individualizada da música "para si próprio" (Adorno 1994; Johnson 1995) permite que ela se situe historicamente, e, portanto, *desessencializá-la* - o que, de acordo com um abrangente perspectiva, não significa que seu valor seja diminuído.

1.1 Uma produção híbrida, progressiva e errática

Quando foi inventado por Edison em 1877, o fonógrafo foi projetado, acima de tudo, para uso administrativo (ditafone, secretária eletrônica), a música apenas obtendo quarto lugar em uma lista de dez usos previstos pelo engenheiro (Maisonneuve 2009b; Gelatt 1955; Read; Welch 1976). A sua "natureza" como meio musical é, portanto, o resultado de um complexo processo de redefinição dos usos e dos recursos técnicos do objeto e dos campos (comercial, musical e de lazer) no qual se inscreve.

Da "máquina falante" dos primeiros tempos, concebida para a reprodução da voz, ao "instrumento musical", companheiro doméstico de serões musicais e de práticas amadoras, valorizada por uma grande população de melômanos entes ou que se descobrem como tal, o percurso tanto técnico, quanto comercial e cultural é complexo. O advento de um meio musical de fato requer modificações técnicas do objeto que tornam possível uma audição doméstica relativamente fácil (substituição da corneta por fones de ouvido individuais para uma audição de prazer compartilhado; passagem de um dispositivo destinado à gravação e para uma única audição a um dispositivo projetado sobretudo para a audição repetida de peças pré-gravadas e oferecidas para compra; substituição de um motor, mecânico e posteriormente, elétrico, pela manivela acionada no preciso momento da audição; posteriormente, camuflagem do dispositivo por trás de uma móvel "de estilo" de móveis que se integram mais facilmente na sala burguesa do melômano etc.).

A estas modificações somam-se inseparavelmente modificações do mercado em que colocar a invenção ou, mais exatamente, a criação de um mercado e de dispositivos comerciais completando esta definição de aparelho como *medium*⁵ musical (de consumo cultural): invenção de "catálogos" (isto é, produção de um *repertório*) oferecendo ao comprador uma escolha de peças variadas e renovadas, adaptadas aos múltiplos e evolutivos gostos do amador; colocação no mercado de dispositivos a preços módicos que permitam a aquisição por um particular; retomada (*reprise*) de peças de sucesso do mundo do concerto ou "os mais-mais" do repertório instrumental amador, sempre que possível por intérpretes consagrados, reforçando o apelo do "fono" para o amante da música ou mesmo, desde o início, dando sentido e valor à audição doméstica de gravações; organização de "coleções" que estimulam a aquisição e sistemas de classificação (rótulos, classificação por compositor para música clássica ou por intérprete e gênero musical para outras músicas) permitindo ao comprador orientar-se numa produção cada vez mais abundante, são todas elas etapas do processo.

⁵ N.T.: A autora adota o termo em latim (*médium, media*). Para todos os efeitos, poderia ser substituído pela forma aportuguesada (mídia, mídias), a partir da pronúncia anglo-saxônica, como habitualmente muitos autores optam por designar. Para não se confundir com aspectos relativos àquilo que se convencionou denominar "cultura midiática", mantemos a terminologia da autora.

É também necessário convencer os músicos da qualidade e do interesse do médium em definição - interesse que se refere tanto à reputação, quanto ao aspecto comercial e quanto pedagógico ou patrimonial (para passar à posteridade), e basear essas medidas num esforço real de melhoria das condições de gravação, da qualidade do som e das garantias financeiras.

Finalmente, uma vez passada a curiosidade pelas façanhas da rara "máquina falante", cabe aos amadores inventar um uso doméstico do *medium* e definir um novo universo de práticas, apoiando-se, de bom grado, nas práticas existentes. Constatamos, de fato, que vários velhos paradigmas coexistem, que proporcionam ao amador uma base comum de valores, referências, práticas e referenciais a partir dos quais este inventa um novo universo musical: não só pelo seu *formato* (ver abaixo) mas pelos seus momentos, espaços e modalidades de ocorrência, música e escuta são redefinidas. Assim, dois paradigmas principais estão à disposição dos usuários para inventarem o "fôno", que se manifestam de forma conspícua e recorrente nos discursos da época⁶: o do concerto e o das práticas amadoras domésticas. A primeira leva o amador a se considerar o "maestro" da performance e a discutir situações com as quais se encontra de novo confrontado: escolha das peças, equilíbrio do programa, prazer da audiência, tempo e duração da audição, iluminação e pausas, mas também escolha de mãos, ajuste de volume e diapásão. A segunda é, sem dúvida, a mais central nas discussões, pela expressão onipresente e confusa para o atual amante do "instrumento musical", que também se refere à legitimação do *medium* como objeto relevante para "um universo artístico e culto⁷ do que a insistência em as habilidades necessárias para "tocar" o fonógrafo ou o reconhecimento dos prazeres estéticos retirados de sua manipulação-audição. Aqui, novamente, por meio de numerosas mudanças com a descoberta de prazeres inimagináveis e, em particular, de novos recursos da pesquisa de uma adequação entre a música ouvida e a situação e o estado de espírito do momento; gestos técnicos e "truques" que melhoram a performance e conseqüentemente a emoção, a arte da preparação do dispositivo como além de provisão, é progressivamente um valor e um uso do *medium* que se concretizam, graças a um ativo e incessante trabalho coletivo de corpos, representações e objetos.

⁶ Memórias, correspondências de leitores nas revistas de aficionados, guias (bastante numerosos) para a audição da música em fonógrafo, publicidade.

⁷ Em relação a um universo técnico, industrial e de lazer.

1.2 Bases metodológicas

Se a escuta é definida como um objeto híbrido cuja configuração é constantemente redefinida por um conjunto de objetos, técnicas, compet, gestos, disposições, situações, hábitos e inovações, a reconstituição de sua história apresenta vários obstáculos (Maisonneuve 2009b).

Por um lado, o acesso às gravações de uma determinada época não garante sua audição nas mesmas condições de recepção daquela experimentada pelos ouvintes dos seus primórdios. Por outro lado, o ouvinte (e o ouvido) do início do século XXI são muito diferentes daqueles de seus ancestrais no início do século anterior. Estes são herdeiros de mais de um século de formação de escuta fonográfica. A despeito disso, tais ouvintes se confrontam com uma nova situação que exige igualmente adaptação, inovação, produção de uma estética *ad hoc*.

É uma *arqueologia da escuta* que proponho: aquela que busca abranger a história material dos objetos, gestos e práticas vinculados a tal experiência. Trata-se de reconstituir o espaço material da escuta, o dispositivo de degustação musical junto ao qual os ouvintes se inscrevem, enfatizando que a relação estética com o objeto - obra ou, mais genericamente, música ouvida - 'não se dá no "objeto em si" que existiria, ao fim e ao cabo, de forma imutável. Depende de um dispositivo historicamente situado, um conjunto de variáveis mediadoras técnicas, materiais, culturais e ideológicas, que permite sua compreensão.

Nessa perspectiva, a arqueologia se debruça, quando possível, sobre uma análise dos discursos vinculados à prática auditiva. Estes permitem compreender mais precisamente como essa definição opera, até mesmo para descobrir discrepâncias entre o "script" (Akrich 1992)⁸ e o uso, ou mesmo as práticas de resistência ou "braconagem"⁹ (Certeau, Giard 1980). De fato, seria perigoso deduzir mecanicamente, com base em um princípio determinista, práticas a partir de objetos - estes fornecem pistas valiosas que muitas vezes precisam ser esmiuçadas ou, ao menos, esclarecidas.

A arqueologia da escuta, portanto, se estende a uma *arqueologia do ouvinte*. Isso não leva em conta apenas o dispositivo matéria-prima da escuta: ele o historiciza, complementando-o com uma análise das disposições dos atores, de seu "horizonte de expectativa", de seus equipamentos (ferramentas, competências, técnicas) e do trabalho dos corpos. Os recursos aqui solicitados não são apenas revistas dos diletantes¹⁰, mas

⁸ O *script* designa o plano de uso previsto pelo seu inventor, que o usuário ajusta, ou mesmo reescreve, em função de suas expectativas, necessidades, assim como do dispositivo no qual o objeto se inscreve.

⁹ N.T. : Não existe tradução direta do termo. Alguns estudiosos adotaram a versão portuguesa – razão pela qual seguimos a mesma diretriz.

¹⁰ N.T. *Revues d`amateurs*, no original.

também guias introdutórios ao fonógrafo, ou à música pelo fonógrafo e, por último, os catálogos das gravadoras: deles extraímos dados sobre o conteúdo das gravações, os sucessos (meio de acesso a gostos), os momentos e situações de escuta, sua frequência, os comentários e discursos sobre as gravações (interpretação como qualidade sonora), a "recepção" de inovações técnicas ou de repertório, e sobre todos os recursos postos em prática pelos atores com o fim de inventar um nova forma de ouvir música.

2. Escuta: da "recepção" à configuração dinâmica

Longe da tradicional tríade criador-obra-recepção, a atividade cultural de escuta é construída em torno de três polos dinâmicos ligados entre si por interações constantes (e, portanto, uma relação recíproca): um *dispositivo*, *formatos*, *disposição*.

Este diagrama permite dar conta da plasticidade das formas de determinação que se estabelecem entre os diferentes agentes coordenados em torno de uma mesma atividade (ouvir música), do mesmo "objeto" cultural (a música, o fonógrafo), sendo este último produto provisório e mutável dessa mesma coordenação.

2.1 A noção de dispositivo

Retomar a noção de dispositivo para colocá-lo no centro da análise exige alguns esclarecimentos: no campo semântico, vigente desde sua introdução nas ciências sociais por Michel Foucault (Foucault 1997; Jacquinet-Delaunay; Monnoyer 1999), interessantes, principalmente, dois de seus aspectos. Em primeiro lugar, a noção de *performatividade*, que leva a abandonar uma análise essencialista ou funcionalista, priorizando a atenção à definição de seres e coisas em uma situação por seu agenciamento particular. Esta abre perspectivas para uma sociologia pragmática da experiência musical, uma experiência situada e híbrida, incerta, mas não arbitrária. Esta qualidade do dispositivo, ou melhor, esta qualidade reconhecida do objeto observado, torna possível pensar a experiência musical na sua dinâmica, deixando de lado os termos da análise determinista, tanto esteticista como sociologista¹¹ (ver acima). Este termo é usado para explicar o que, para o ouvinte amador, é a força dessa experiência de escuta, sua problemática (enjeu), sem testá-la com antecedência. Além disso, ao contrário de uma análise em termos de estrutura ou contexto, que novamente se refere a um esquema essencialista, determinista e estático, a noção de dispositivo torna possível dar conta de

¹¹ N.T. No original, sociologiste.

um *jogo* entre a estrutura objetiva e a situação subjetivamente abordada. Ao fazê-lo, são dados os meios para pensar a emergência da emoção e, de uma forma mais geral, a fenomenologia da experiência vivida pelo amador: neste espaço entre a determinação e a indeterminação, entre o enquadramento proposto e o autoengajamento, todo o envolvimento com a "captura" (Bessy; Chateauraynaud 1995), como arte de capturar e arte de ser capturado, o que permite levar em conta, aqui mais uma vez, o que está em jogo no evento da escuta. É, portanto, nestes termos que nos propomos a analisar a performance do momento musical e da escuta, em particular.

Mais precisamente aqui, o dispositivo, ao invés do "criador" colocado em um "contexto", ou do "sistema de produção", é esse conjunto heterogêneo de agentes (objetos, tecnologias, categorias, artistas, engenheiros, agentes comerciais, músicos, melômanos) que, a partir de uma configuração de limitações e recursos definidos pela sua coordenação em uma série de situações interdependentes e dinâmicas, produz uma atividade, objetos, habilidades, valores que dão sentido a esse agenciamento, o "performam" como um "mundo" específico.

2.2 A noção de formato

A invenção do disco como mídia musical baseia-se no encontro sem precedentes entre um *formato* técnico, um *formato* musical e um *formato* de escuta, eles próprios não "estando lá", mas gradualmente definidos. Definimos por formato um conjunto de qualidades técnicas e estéticas resultantes do ajustamento entre um objeto musical, o(s) meio(s) técnico(s) (mídia) pelo(s) qual(uais) ele se dá, bem como as disposições culturais que os encontram. Essa definição é baseada na observação de que a distinção entre forma (o "suporte" técnico) e conteúdo (a estética da obra e sua estética) é irrelevante (Chartier 1992; Chartier 1994; 1996; McLuhan 1964). O *medium* não é um meio em si mesmo que transmitirá a música que já existe; torna-se *medium*, e não mais meio, a partir do momento em que ocorre uma série de ajustes técnicos, culturais, comerciais e sociais que o fazem existir como *medium*. Da mesma forma, antes de mais nada, não há conteúdo (uma obra "em si" dotada de qualidades estéticas e técnicas atemporais), mas um conteúdo que se atualiza sempre em um determinado formato dependendo do *medium* que o carrega. Por fim, não esqueçamos que também são as disposições culturais que estimulam as inovações técnicas e as práticas artísticas¹².

¹² Esta perspectiva permite escapar de análises que situam o fator determinante totalmente do lado de um ou outro dos três polos: que se trate de determinismo técnico, de essencialismo estético ou de sociologismo, tais posturas se juntam no postulado comum da existência "em si" dos objetos técnicos, obras ou das propriedades sociais dos indivíduos, ainda que suas qualidades e seus desdobramentos sejam largamente independentes.

A noção de formato, portanto, leva a abandonar uma análise essencialista ou objetivista da música, bem como de sua escuta. Se a sua apresentação tripartite pode sugerir a habitual tripartição entre obra, contexto e ouvinte, trata-se apenas uma analogia inicial, que permite compreender melhor as diferenças: longe de ser uma obra em si definitivamente identificável, o formato musical é a "obra" tal como definida por suas modalidades situadas de atuação; da mesma forma, o formato de escuta excede o do ouvinte no sentido de que não é fixado em um conjunto de propriedades e competências identificáveis por variáveis "objetivas", mas é definido por variáveis específicas para cada situação e agenciadas de forma diferente, a cada vez, inclusive para cada ouvinte; além disso, esse formato está situado no encontro do ouvinte e do contexto, duas entidades demasiado separadas artificialmente; finalmente, o formato técnico impele a ancorar o contexto (muitas vezes pensado de forma macro e abstrata, se considerarmos as ideologias) em dispositivos sociotécnicos precisos que possivelmente provêm de ideologias, mas que são também o modo prático de entrada dos atores na este contexto e como eles o moldam. A noção de formato permite realizar uma análise detalhada dos métodos concretos de disponibilização da música, integrando os diferentes componentes da sua execução (composição, interpretação, produção técnica) e, portanto, tendo em conta as diferentes dimensões da sua existência: forma (no sentido de estrutura musical), tipo de instrumentação, características acústicas (timbre, dinâmica, nuances, etc.), até mesmo função. Percebe-se assim o quanto a "obra" existe de acordo com as situações e significações que lhe são atribuídas, a técnica participando plenamente de sua performance e sua pertinência em determinada situação.

Por exemplo, o *medium* disco + gramofone ou cilindro + fonógrafo, com as suas características técnicas e materiais, define um certo número de qualidades na música gravada de acordo com cada tecnologia, bem como uma precisa forma de a ouvir e de se interessar por ela, qualidades que se distinguem daquelas que conhecemos pelo concerto ou pela prática instrumental amadora, por exemplo. Juntos, cada objeto musical implica, para ser gravado e ouvido como tal, num certo número de escolhas técnicas. Por fim, essa produção é orientada por expectativas ou mesmo esquemas culturais. Esta definição se realiza pelo vaivém incessante entre pesquisas e invenções de engenheiros, projetos de agentes comerciais, expectativas e práticas de amadores, disposições e recursos de músicos e seus instrumentos, paradigmas existentes e novos sociais, técnicos e estéticos.

Para compreender que o triplo formato não é "em sua essência" um formato inferior ao do concerto, que não se trata de um último recurso determinado pelas "limitações técnicas" do disco e que o formato técnico não é proeminente sobre outros, mas que os formatos musicais de escuta determinam, igualmente o formato técnico, basta debruçar-se sobre as práticas e "objetos" musicais contemporâneos ao surgimento do disco como *medium* musical: observa-se um gosto marcado por árias de ópera, *pot-pourris* e arranjos de todos os gêneros e, notadamente, um repertório relevante de

arranjos para fanfarra e harmonizações (vinculadas ao movimento orfeônico), para piano e voz (dado o sucesso da prática de música doméstica). As peças mais gravadas são as mesmas que conhecemos, à mesma época, um sucesso massivo no campo do concerto e na prática amadora. A duração da gravação, de 2 a 4 minutos, ligada ao *script* inicial de um aparelho administrativo (ditafone ou atendedor de chamadas), não é tanto um limite técnico quanto um ponto de apoio para o desenvolvimento de um repertório de lazer musical que já existia, agora neste formato temporal. Ainda, a dimensão acústica do formato técnico está em consonância com uma parte quantitativamente dominante do repertório musical da época: é o desejo de desenvolver uma escuta culta e ter acesso à boa música tal como a tradição musical culta a define, desejo estimulado pela acessibilidade sem precedentes de um repertório musical histórico, pela familiarização com a escuta de música "clássica", por via da escuta repetida, e pela produção da música como objeto de deleite auditivo pessoal que levou os engenheiros e agentes comerciais a orientar o formato técnico de gravação em direção a um ajuste a um formato musical relevante de tais disposições¹³.

Assim, o formato da gravação é moldado de acordo com a música gravada e os tipos de escuta desenvolvidos pelos amadores. Da mesma forma, a obra não é uma obra "em si", dotada de características definitivamente identificáveis: ela só se dá por meio de sua performance (Goodman 1990; Hennion 1993) que, ao mesmo tempo lhe confere um formato particular. Por fim, o ouvinte não está "já lá", com suas expectativas, seus conhecimentos, suas competências - ele se torna como tal na atividade de escuta, esta última emoldurada por um formato definido na interação com o locutor, meio e "objeto" musical¹⁴. Desses ajustes recíprocos emerge a possibilidade de uma experiência musical que nunca é dada por si só de antemão, porque esta é a função desses diferentes formatos e de seus micro ajustes.

2.3 O conceito de disposição

Ressaltei o quanto a invenção do disco como *medium* musical e de uma cultura a ele associada era o resultado de uma produção coletiva. No entanto, considerar dos

¹³ Se pensarmos, de modo geral, na história do disco como a de uma melhoria das suas "capacidades" técnicas, fazendo jus à "verdadeira escuta da música tal-qual), é porque a disposição de escuta se nos tornou natural, ao longo de um século de atividade músico-fonográfica: não se pode pensar em aperfeiçoamento senão em relação a uma função e finalidade precisas, função e finalidades que são progressivamente definidas pela interação com o *medium* e seus usos, - fato que a naturalização do *medium* e seu uso tal como a praticamos se mostra, de maneira clara.

¹⁴ Mais que formatos de ouvintes, é certo que convém tratar de formatos de escuta, variáveis de um ouvinte a outro; mas também segundo as disposições e dispositivos de escuta cambiantes nos quais se posiciona cada ouvinte.

interesses dos atores, das suas representações e das suas intenções não significa relevar a participação das experiências, das emoções e das culturas corpóreas e materiais na elaboração destes «mundos» e dos seus valores. De fato, se a atividade estética é coletiva e faz parte do social, isto não se dá apenas pela da partilha de *valores*, de regras e de interesses, mas também porque os objetos (instrumentos e aparelhos, repertórios, formatos musicais), os corpos, as práticas, as competências configuram-se reciprocamente através de um incessante vaivém. O gosto não é puramente subjetivo, individual, irreduzível para categorias comuns, nem puramente coletivo no sentido de determinado por ideologias, valores, imposições de opiniões ou produtos. Desenvolve-se através de provas cruzadas, ajustamentos entre discursos e categorias compartilhadas, experiências individuais, objetos e gestos: o interesse deste “terreno” que o disco oferece é sublinhar com particular clareza esta configuração complexa e dinâmica do gosto e da escuta; em síntese: a experiência musical.

A abordagem centra-se, portanto, na articulação das categorias discursivas e das operações práticas realizadas pelos agentes, bem como dos dispositivos materiais que orientam estas produções. Em vez de considerar estas categorias como parte de um jargão num universo de representação - no duplo sentido de representações cognitivas determinantes e de auto-apresentação -, eu estudo o seu lugar num dispositivo dinâmico mais complexo, onde a *práxis* participa, tanto como as produções discursivas, da elaboração de uma estética.

Assim, a noção de *disposição* permite reconsiderar a de recepção. Entendida duplamente como uma forma de “estar disposto a” e de “estar disponível”, a disposição refere-se à forma como o “receptor” compromete a sua relação com “a música”. Depende, entre outras coisas, de bases de recepção (ou «horizontes de espera») herdadas, de experiências musicais passadas, de formas de construir a sua carreira amadorística, de intercâmbios com pares, de situações de escuta e, por conseguinte, de dispositivos técnicos e formatos musicais. Contrariamente à “recepção”, passiva, articula, de forma variável de um amador para outro, mas também para um mesmo amador no tempo e em função das situações, formas de compromisso ativo e abertura a “ser capturado”, ou mesmo surpreendido (Hennion 1993; Maisonneuve 2009 a). A disposição é também a forma como o melómano se integra num dado “mundo” musical (ou dispositivo sociotécnico da música) e participa na sua configuração. Assim, a invenção de uma escuta nova associada à invenção do disco como meio musical baseia-se ao mesmo tempo no desejo de apropriar-se de um universo musical doméstico previamente ocupado por outros, sobre a invenção de formas de performance a partir de paradigmas preexistentes e sobre o desejo de descobrir, testar e produzir novas formas de emoção (Maisonneuve 2009b, 51-102;133-182).

*

* *

Os amadores das décadas de 1920 e 1930 aprendem, através dos seus intercâmbios e experiências, a encontrar e produzir os objetos adequados em função dos seus gostos e do tipo de música que escutam; a constituir, através de comparações e de categorias discursivas (científicas ou mais subjetivas), o “bom” dispositivo - aquele que realiza o ajuste entre estes três polos da performance musical. Pela sua experiência e pela competência estética que desenvolvem progressivamente, eles fazem da técnica (objetos: agulhas, diafragmas; gestos e ajustes dos materiais) um recurso da sua emoção: longe de ser um obstáculo à escuta (ou “à música”). A técnica torna-se uma mediação. Estes dois polos não têm nada de antagônico na atividade que se analisa então (e que leva a interrogarmo-nos, de modo mais geral, sobre a habitual oposição na qual os colocamos): é precisamente porque a técnica, A máquina, chamada de ajustes numerosos e que há margem de intervenção, que estas se tornem o lugar de uma elaboração estética - de obstáculos, tornam-se mediadoras, de suaves e repugnantes, são constituídas em “capturas” (Bessy; Chateauraynaud 1995). A técnica é aqui o próprio lugar da produção de uma estética – “lugar”, que, como se observa, não pode ser separado das pessoas que a trabalham, das tradições, hábitos e instituições que utilizam a sua experiência e, tampouco, dos objetos e dos seus inventores.

Este retorno sobre a invenção da escuta de música gravada no início do século XX através do prisma da experiência musical leva-nos a dirigir um olhar análogo sobre a maneira pela qual a relação com a música se tece hoje. Revela-nos como a clivagem ideológica entre arte e técnica construída progressivamente a partir do século XVIII e reforçada pelo romantismo nos impede muitas vezes de levar em consideração a importância dos dispositivos técnicos na definição das experiências estéticas, quer se trate de “produção” ou de “recepção” - noções que a atividade dos primeiros discófilos nos levam a reconsiderar. Convida-nos, duplamente, a não adotar demasiado rapidamente o paradigma do determinismo técnico (tal como o o determinismo social ou o determinismo artístico), mostrando-nos como as técnicas nunca “estão lá”, mas trabalhadas pelos seus usuários para serem integradas na sua experiência e cristalizar-se progressivamente em “mídias”. A experiência musical, à qual apenas evocamos o momento-chave da escuta - e que demandaria ser abordada na espessura da sua temporalidade -, é uma performance a ser incessantemente testada, atualizada, reconduzida, ampliada no cruzamento das obras e das interpretações, e que também - não nos esqueçamos - envolve tecnologias, gestos, avaliações analíticas da escuta, seus efeitos e compartilhamento.

Referências:

- Adorno, Theodor W. 1994. *Introduction à la sociologie de la musique* Genebra: Contrechamps.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. 1974. *Dialectique de la raison* Paris: Gallimard.
- Akrich, Madeleine. 1992. « The description of technical objects ». Wiebe Bijker; John Law (org.): *Shaping technology/Building society*, Cambridge: M.I.T. Press, p. 20524.
- Benjamin, Walter. 1973. " 'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique " . In: *Essais*, 2: 87-126. Paris: Denoël ; Gonthier.
- Bessy, Christian; Francis Chateauraynaud. 1995. *Experts et faussaires*. Paris: Métailié.
- Certeau, Michel de. 1981. *La culture au pluriel*. Paris: Christian Bourgois.
- Certeau, Michel de, Luce Giard, et al. 1980. *L'invention du quotidien*. Arts de faire. 18/10. Paris: UGE.
- Chartier, Roger. 1992. *L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVE et le XVIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinea.
- _____. 1994. "« Georges Dandin ou le social en représentation". *Annales. Histoire, sciences sociales*, 49 (2): 277-309.
- _____. 1996. *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVE-XVIIIe siècle)*. Paris: Albin Michel.
- Foucault, Michel. 1997. "Il faut défendre la société ». Cours au collège de France, 1976. ". *Curso no Collège de France, 1976*. Hautes études Paris: Gallimard; Le Seuil; EHESS.
- Gelatt, Roland. 1955. *The fabulous phonograph: From Edison to stereo*. Filadélfia: Lippincott.
- Goodman, Nelson. 1990. *Manières de faire des mondes* Paris: J. Chambon.
- Hennion, Antoine. 1993. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation* Paris: Métailié.
- Jacquinet-Delaunay, Geneviève ; Monnoyer, Laurence (org.) 1999 « Le dispositif –entre usage et concept ». *Hermès* n ° 25.
- Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press.
- Maisonneuve, Sophie. 2009a. "L'expérience festivalière : dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût". In: Pecqueux, Anthony; Roueff, Olivier (org.): *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales* Paris: EHESS.
- _____. 2009b. *L'invention du disque. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris: Editions des archives contemporaines.
- Marin, Louis. 1989. *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: Usher.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: the Extensions of Man*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Read, Oliver e Walter T. Welch. 1976. *From tin foil to stereo*. Indianapolis: H.W. Sams.