

O que é a música? De onde ela vem? Por que, aparentemente, é algo tão fácil para alguns, mas não para outros? Por que certas canções nos comovem e outras nos deixam indiferentes? Qual o papel da percepção, a misteriosa capacidade dos grandes músicos e engenheiros de som de ouvir nuances que escapam à maioria das pessoas? Por que certas sequências de sons nos emocionam, ao passo que outras – como o latido de um cão ou a freada de um carro – nos incomodam?

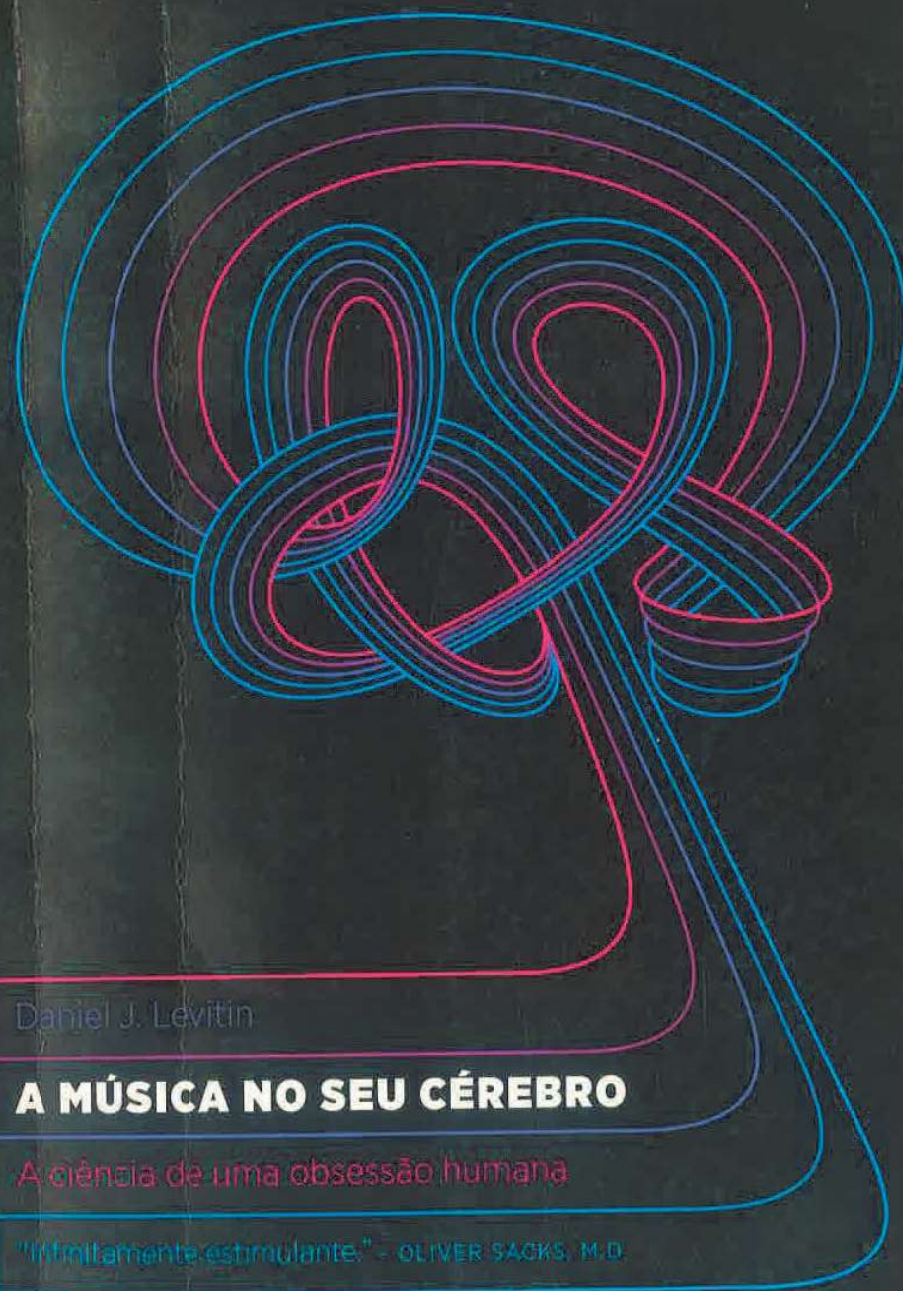
"Quanto mais aprendi sobre música e ciência, mais fascinantes elas se tornaram (...). Tal como a ciência, a música revelou-se, ao longo dos anos, uma aventura nunca vivenciada de várias vezes da mesma maneira (...). Temos aqui a história de como o cérebro e a música evoluíram paralelamente: aquilo que a música pode nos ensinar a respeito do cérebro, e de que ambas podem dizer a respeito."



Daniel J. Levitin

A MÚSICA NO SEU CÉREBRO

CH



Daniel J. Levitin

A MÚSICA NO SEU CÉREBRO

A ciência de uma obsessão humana

"Infinidamente estimulante." - OLIVER SACKS, M.D.

CIVILIZAÇÃO
BRASILEIRA

A MÚSICA NO SEU CÉREBRO

é o primeiro livro a alcançar uma abrangente compreensão da maneira como os seres humanos vivenciam a música e dos motivos que a fazem desempenhar um papel tão importante em nossa vida. Daniel Levitin desvenda o mistério desse perene caso de amor. Mas não seria o caso de falar, mais apropriadamente, de uma relação de amor e ódio? (Já aconteceu de um *jingle* não sair mais da sua cabeça?) Ao longo da História, certas canções foram consideradas subversivas e chegaram a ser proibidas. De onde vem esse poder?

Nesta inédita investigação do papel da música na evolução da espécie humana e no cotidiano de cada um de nós, Levitin une psicologia, neurociência e exemplos musicais, de Mozart a Eminem. Explica os elementos da música – altura, ritmo, andamento, métrica, intensidade, harmonia e melodia – e, baseando-se em diversas pesquisas, explora a percepção musical no cérebro humano. O desfile prossegue, de Bach a Count Basie, Creedence e Van Halen, empenhando-se o autor em mostrar que, dos tímpanos até as células que regulam a emoção no interior do cérebro, uma série de atividades é desencadeada quando ouvimos música – em casamentos, nos shopping centers, em boates ou na igreja. Ele também mostra como os compositores exploram nossa maneira de conferir sentido à realidade, como nossas preferências musicais começam a ser formadas antes de nascermos e como se constrói a qualificação musical.

Daniel J. Levitin

A música no seu cérebro

A ciência de uma obsessão humana

2ª edição

Tradução de
Clóvis Marques

Revisão técnica do
maestro Ricardo Prado



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Rio de Janeiro
2010

cialização musical não é algo único, envolvendo muitos componentes, e de que nem todos os especialistas serão igualmente dotados nos diferentes componentes — alguns, como Irving Berlin, podem carecer de algo que a maioria de nós consideraria um aspecto fundamental da musicalidade: ser capaz de tocar bem um instrumento. Em função do que hoje sabemos, parece improvável que a especialização musical seja completamente diferente daquela em outros terrenos. Embora a música certamente utilize estruturas cerebrais e circuitos neurais que não são mobilizados em outras atividades, o processo de especialização em música — seja de um compositor, um instrumentista ou um regente — requer a interferência de muitos dos traços de personalidade mobilizados em outros domínios, especialmente a diligência, a paciência, a motivação e a boa e velha perseverança.

Tornar-se um músico famoso é algo completamente diferente e pode não ter muito a ver com fatores intrínsecos ou com capacidade, mas sim com carisma, oportunidade e sorte. Mas é importante frisar um ponto essencial: todos nós somos especialistas na audição musical, capazes de estabelecer diferenciações muito sutis entre o que gostamos e não gostamos, ainda que não possamos articular os motivos. A ciência efetivamente tem o que dizer sobre tais motivos, e temos aqui uma outra faceta interessante da interação entre neurônios e notas.

CAPÍTULO 8 Meus favoritos

POR QUE GOSTAMOS DE DETERMINADAS MÚSICAS?

Você desperta de um sono profundo e abre os olhos. Está escuro. A pulsação regular e distante na periferia da sua audição ainda está lá. Você esfrega os olhos com as mãos, mas ainda não distingue formas. O tempo passa, mas quanto tempo? Meia hora? Uma hora? Até que você ouve um som diferente, mas reconhecível: um som amorfo, que se move, sinuoso, de pulsação rápida. Os sons começam e param sem definição. Gradualmente surgindo e arrefecendo, entrelaçam-se sem começo nem fim claros. Esses sons, bem conhecidos, são reconfortantes, você já os ouviu. Ouvindo-os, tem a vaga sensação do que virá em seguida, e é efetivamente o que acontece, embora os sons continuem distantes e confusos, como se você estivesse ouvindo alguma coisa debaixo d'água.

Dentro do útero, banhado no fluido amniótico, o feto ouve sons. Ouve a batida cardíaca da mãe, às vezes acelerando, outras vezes diminuindo. E ouve música, como descobriu recentemente Alexandra Lamont, da Universidade de Keele, no Reino Unido. Ela constatou que, um ano depois do nascimento, as crianças reconhecem e preferem as músicas que ouviram enquanto estavam no útero. O sistema auditivo do feto já está em pleno funcionamento cerca de vinte semanas depois da concepção. Na experiência de Lamont, as mães tocavam uma única peça musical para os bebês repetidamente nos três últimos meses de gestação. Naturalmente, os bebês também estavam ouvindo — através da filtragem aquática do fluido amniótico no útero — todos os sons da vida cotidiana das mães, inclusive outras músicas, conversas e ruídos ambientais. Mas para cada

bebê foi escolhida determinada peça, e entre as quais estavam obras clássicas (Mozart, Vivaldi), Top 40 (Five, Backstreet Boys), reggae (UB40, Ken Boothe) e world beat (Spirits of Nature). Depois do nascimento, as mães não podiam voltar a tocar a música da experiência para os filhos. Até que, um ano depois, Lamont tocava para os bebês a música que haviam ouvido no útero, juntamente com outra peça musical escolhida por combinar no estilo e no andamento. Por exemplo, um bebê que tivesse ouvido “Many Rivers to Cross”, do UB40, voltava ao ouvi-la um ano depois, juntamente com “Stop Loving You”, do músico de reggae Freddie McGregor. Lamont podia então estabelecer qual das músicas os bebês preferiam.

De que maneira saber qual dentre dois estímulos é preferido por um bebê em estado pré-verbal? A maioria dos pesquisadores utiliza uma técnica conhecida como procedimento condicionado de captação da atenção, desenvolvido por Robert Fantz na década de 1960 e aperfeiçoado por John Columbo, Anne Fernald e o falecido Peter Jusczyk e seus colegas. Dois alto-falantes são instalados no laboratório e o bebê é colocado entre eles, geralmente no colo da mãe. Quando o bebê olha para um dos alto-falantes, ele começa a emitir uma música ou algum outro som, e quando olha para o outro alto-falante, ele emite música ou som diferentes do primeiro. O bebê logo aprende que pode controlar o que está sendo tocado em função da direção do seu olhar; ou seja, aprende que as condições da experiência estão sob seu controle. Os responsáveis pela experiência certificam-se de estar contrabalançado (tornando aleatória) a procedência dos diferentes estímulos; ou seja, em metade do tempo os estímulos estudados provêm de um dos alto-falantes e na outra metade, do outro. Procedendo assim, Lamont constatou que os bebês tendiam a olhar por mais tempo para o alto-falante que tocava as músicas que tinham ouvido no útero, confirmando tal preferência. Um grupo de bebês de um ano de idade que não havia sido exposto a qualquer música anteriormente não demonstrou preferência, confirmando que nada nas músicas propriamente ditas levava a esses resultados. Lamont também verificou que, em condições iguais, os bebês preferem música rápida e animada a música lenta.

Essas constatações vão de encontro à velha ideia da amnésia infantil — de que não podemos ter lembranças verídicas antes de aproximadamente 5 anos de idade. Muitas pessoas afirmam ter lembranças da primeira infância por volta dos 2 ou 3 anos, mas é difícil saber se são verdadeiramente lembranças de um acontecimento original ou de um relato a respeito desse acontecimento. O cérebro nessa fase ainda não se desenvolveu, a especialização funcional está incompleta e as vias neurais ainda estão sendo elaboradas. A mente da criança tenta assimilar a maior quantidade possível de informação no menor tempo possível; são comuns grandes defasagens na compreensão, na consciência ou na memória da criança em relação aos fatos, pois ela ainda não aprendeu a distinguir os fatos importantes nem a codificar a experiência de maneira sistemática. Desse modo, sua mente é um terreno fértil para a sugestão, podendo involuntariamente codificar como suas as histórias a seu respeito que lhe são contadas. Há indicações de que, no caso da música, até mesmo as experiências pré-natais ficam codificadas na memória, podendo ser acessadas na ausência de linguagem ou na consciência explícita da memória.

Anos atrás, um estudo despertou o interesse de jornais e programas de rádio ao afirmar que ouvir Mozart durante dez minutos podia tornar a pessoa mais inteligente (o “efeito Mozart”). Afirmava-se, especificamente, que o ato de ouvir música pode melhorar nosso desempenho em atividades espaciais e de raciocínio desempenhadas imediatamente depois da audição (o que, na interpretação de certos jornalistas, também implicava uma habilidade matemática). O Congresso americano começou a encaminhar projetos nesse sentido; o governador da Geórgia destinou verbas para comprar um CD de Mozart para cada bebê que nascesse no estado. Nós, cientistas, ficamos numa posição difícil. Embora acreditemos intuitivamente que a música é capaz de aprimorar outras funções cognitivas — concordando que seria desejável que o governo destinasse mais verbas à educação musical nas escolas —, o fato é que o estudo apresentava muitas falhas do ponto de vista científico. Fazia afirmações corretas, mas pelos motivos errados. Pessoalmente, fiquei um pouco ofendido

com toda aquela agitação, pois parecia que a música não devia ser estudada em si mesma e por si mesma, por suas qualidades intrínsecas, mas apenas se pudesse ajudar as pessoas a se sair melhor em outras funções “mais importantes”. Basta ver como a proposta pareceria absurda se a invertêssemos. Se eu afirmasse que estudar matemática contribuía para a capacitação musical, será que os políticos começariam a destinar verbas para o ensino da matemática? A música muitas vezes é a gata borralheira do ensino público, a primeira disciplina a ser cortada quando surgem problemas de verbas, e frequentemente tenta-se justificar sua importância em termos de benefícios colaterais em vez de se permitir que ela exista simplesmente por suas qualidades.

Revelou-se afinal que o problema com o estudo “a música torna você mais inteligente” era perfeitamente claro: os controles experimentais eram inadequados, e a minúscula diferença entre os dois grupos em matéria de habilidade espacial, segundo pesquisa efetuada por Bill Thompson, Glenn Schellenberg e outros, decorria da escolha da atividade de controle. Em comparação com ficar sentado numa sala sem fazer nada, o ato de ouvir música se saía muito bem. Mas quando os voluntários encarregados da atividade de controle recebiam o mais leve estímulo mental — ouvir a leitura gravada de um livro, ler etc. —, a audição de música não apresentava qualquer vantagem. Outro problema apresentado pelo estudo era o fato de não ser proposto um mecanismo plausível para que funcionasse: como poderia a audição musical melhorar o desempenho espacial?

Glenn Schellenberg frisou a importância da distinção entre os efeitos de curto e longo prazo na música. O efeito Mozart referia-se a vantagens imediatas, mas uma outra pesquisa *efetivamente* revelou efeitos de longo prazo da atividade musical. O ato de ouvir música aprimora ou altera certos circuitos neurais, inclusive a densidade das conexões dendriformes no córtex auditivo primário. Na Universidade de Harvard, o neurocientista Gottfried Schlaug mostrou que a parte frontal do corpo caloso — a massa de fibras que liga os dois hemisférios cerebrais — é significativamente maior nos músicos, em particular naqueles que começaram cedo sua formação, o que reforça a ideia de que as operações

musicais tornam-se bilaterais com a intensificação do treinamento, à medida que os músicos passam a coordenar e recrutar estruturas neurais nos dois hemisférios cerebrais, o esquerdo e o direito.

Vários estudos constataram alterações microestruturais no cerebelo depois da aquisição de capacitações motoras como as que são adquiridas pelos músicos, inclusive maior número e densidade das sinapses. Schlaug descobriu uma tendência dos músicos de terem cerebelos de maior tamanho e com maior concentração de matéria cinzenta — a parte do cérebro que contém os corpos celulares, axônios e dendritos, sendo considerada responsável pelo processamento da informação; a matéria branca, ao contrário, é responsável pela transmissão da informação.

Ainda não se comprovou se tais mudanças estruturais no cérebro se traduzem numa capacitação aprimorada em terrenos não musicais, mas foi demonstrado que a audição de música e a musicoterapia ajudam a superar toda uma série de problemas psicológicos e físicos. Voltemos, contudo, a uma linha de investigação mais proveitosa no que diz respeito ao gosto musical... Os resultados obtidos por Lamont são importantes porque mostram que o cérebro pré-natal e do recém-nascido é capaz de armazenar lembranças e recuperá-las em longas extensões de tempo. Em termos mais práticos, os resultados indicam que o ambiente — mesmo através da mediação do fluido amniótico e do útero — pode afetar o desenvolvimento e as preferências de uma criança. Sendo as sementes da preferência musical plantadas no útero, deve haver algo mais que ainda não conhecemos; caso contrário as crianças simplesmente gravitariam para a música preferida pelas mães ou que é tocada nas aulas Lamaze. O que podemos afirmar é que as preferências musicais são influenciadas, mas não determinadas, pelo que ouvimos no útero. Há também um longo período de aculturação, durante o qual a criança absorve a música da cultura em que nasceu. Alguns anos atrás, circularam informações de que, antes de se acostumar à música de alguma cultura estrangeira (para nós), todos os bebês preferiam a música ocidental, independentemente de sua cultura ou raça. Essas descobertas não foram corroboradas, mas efetivamente se constatou que os bebês demonstram preferência pela consonância em detrimento da dissonância. A apreciação desta é algo que surge

mais tarde, constatando-se diferenças entre as pessoas no grau de dissonância tolerado.

Provavelmente existe uma explicação neural para isso. Os intervalos consonantes e dissonantes são processados por mecanismos separados no córtex auditivo. Resultados recentes de um estudo das reações eletrofisiológicas de seres humanos e macacos à dissonância sensorial (ou seja, acordes que soam dissonantes em virtude de seus coeficientes de frequência, e não pelo contexto harmônico ou musical) mostram que os neurônios do córtex auditivo primário — o primeiro nível de processamento cortical do som — sincronizam seus disparos durante os acordes dissonantes, mas não durante os consonantes. Ainda não ficou claro por que isso poderia gerar uma preferência pela consonância.

Efetivamente conhecemos um pouco sobre o mundo auditivo do bebê. Embora seus ouvidos estejam em funcionamento quatro meses antes do nascimento, o desenvolvimento do cérebro requer meses ou anos para chegar à plena capacidade de processamento auditivo. Os bebês reconhecem as transposições de altura e tempo (mudanças de andamento), o que indica que são capazes de processamento relacional, algo que até os mais avançados computadores ainda não fazem muito bem. Jenny Saffran, da Universidade de Wisconsin, e Laurel Trainor, da Universidade McMaster, reuniram provas de que os bebês também podem dar sinais de ouvido absoluto quando necessário, o que indica uma flexibilidade cognitiva até então desconhecida: eles podem utilizar modos diversos de processamento — presumivelmente mediados por diferentes circuitos neurais — em função do que seja melhor para ajudá-los a enfrentar sua situação no momento.

Trehub, Dowling e outros mostraram que o contorno é a característica musical mais evidente nos bebês, que conseguem detectar semelhanças e diferenças de contorno melódico mesmo em períodos de trinta segundos de retenção. Cabe lembrar que o *contorno* diz respeito ao padrão das alturas em uma melodia — sua sequência de elevações e descidas —, independentemente do tamanho dos intervalos. Alguém que prestasse atenção exclusivamente ao contorno registraria apenas que a melodia faz um movimento ascendente, por exemplo, sem atentar para

o grau dessa ascensão. A sensibilidade dos bebês para o contorno musical equivale à sua sensibilidade aos contornos linguísticos — a separação entre perguntas e exclamações, por exemplo, parte integrante da prosódia. Fernald e Trehub documentaram que os pais falam com os bebês de forma diferente daquela que usam para se dirigir a crianças maiores ou adultos, e isso se aplica em diferentes culturas. Tal maneira de falar emprega um andamento mais lento, uma diversidade maior de alturas e, globalmente, uma altura mais elevada.

As mães (e em certa medida também os pais) fazem isso de maneira perfeitamente natural, sem qualquer instrução explícita nesse sentido, usando uma entonação exagerada que os pesquisadores chamam de fala infantilizada ou maternês. Acreditamos que o maternês contribui para atrair a atenção dos bebês para a voz da mãe, ajudando a distinguir palavras dentro de uma frase. Em vez de dizer “Isso é uma bola”, como diríamos a um adulto, na linguagem infantil sairia algo mais ou menos assim: “Viiiiiu (com a altura do iii chegando até o fim da frase)? Viu a BOOOOOOOOLA (a entonação abarcando uma ampla gama e voltando a subir no fim da palavra *bola*)?” Nessas manifestações da fala, o contorno é um sinal de que a mãe está fazendo uma pergunta ou uma afirmação, chamando a atenção nesse sentido por meio do exagero nos contornos para cima e para baixo. Na verdade, a mãe está criando um protótipo de pergunta e de declaração, certificando-se de que os dois sejam facilmente distinguíveis. Quando recorre a uma exclamação para ralar com o bebê, é muito provável que, com total naturalidade — mais uma vez sem qualquer treinamento explícito —, a mãe crie um terceiro tipo de manifestação verbal prototípica, breve e seca, sem grandes variações de altura: “Não!” (pausa) “Não! Feio!” (pausa) “Já disse que não!”. Os bebês aparentemente trazem estruturada essa capacidade de detectar e acompanhar os contornos, de preferência a intervalos específicos de altura.

Trehub também demonstrou que os bebês são mais capazes de codificar intervalos consonantes, como a quarta e a quinta justa, do que os dissonantes, como o trítone. Constatou que os espaços desiguais de nossa escala facilitam o processamento dos intervalos mesmo na mais tenra infância. Ela e os colegas tocaram para bebês de 9 meses de idade a esca-

la maior habitual, de sete notas, e duas escalas inventadas. No caso de uma dessas escalas inventadas, a oitava foi dividida em onze passos de intervalos iguais, sendo em seguida selecionados sete tons configurando padrões de um e dois passos; na outra escala, a oitava foi dividida em sete passos iguais. Esperava-se que os bebês detectassem um tom desafinado. Os adultos saíam-se bem com a escala maior, mas se davam mal com as duas escalas artificiais, nunca antes ouvidas. Em contraste, os bebês se saíram igualmente bem em todas as escalas. Com base em trabalhos realizados anteriormente, acredita-se que os bebês de 9 meses ainda não incorporaram um esquema mental para a escala maior, o que sugere uma vantagem genérica de processamento no caso dos passos desiguais, o que é efetivamente encontrado na nossa escala maior.

Em outras palavras, parece ter ocorrido uma evolução paralela do nosso cérebro e das escalas musicais que usamos. Não é por acaso que temos essa estranha e assimétrica disposição de notas na escala maior: é mais fácil aprender melodias com essa disposição, resultante da física da produção sonora (por meio das séries harmônicas de que falamos anteriormente); os tons que usamos em nossa escala maior são muito próximos, na altura, daqueles que constituem as séries harmônicas. Muito cedo, a maioria das crianças começa a vocalizar espontaneamente, e as primeiras tentativas podem parecer-se muito com um canto. Os bebês exploram o alcance de suas vozes e a produção fonética, reagindo aos sons que captam no ambiente ao seu redor. Quanto mais música ouvirem, maior probabilidade terão de incluir as alturas e as variações rítmicas em suas vocalizações espontâneas.

Crianças pequenas começam a manifestar preferência pela música de sua cultura aos dois anos, mais ou menos na mesma época em que começam a desenvolver o processamento especializado da fala. Inicialmente, tendem a gostar de canções bastante simples, o que significa música com temas claramente definidos (diferente, por exemplo, de um contraponto a quatro vozes) e progressões harmônicas que se resolvem de formas diretas e facilmente previsíveis. À medida que amadurecem, começam a se cansar dessas músicas, buscando manifestações mais complexas. Segundo Mike Posner, os lobos frontais e o cíngulo anterior — uma es-

trutura logo atrás dos lobos frontais e que direciona a atenção — não estão plenamente formados na infância, o que gera a incapacidade de prestar atenção a várias coisas ao mesmo tempo; as crianças evidenciam dificuldade de reagir a um estímulo na presença de variáveis de distração, o que explica por que crianças com menos de oito anos aproximadamente encontram tanta dificuldade para cantar cantigas como “Row, Row, Row Your Boat”. O seu sistema de atenção — especificamente, a rede que liga o giro cíngulo anterior (a estrutura maior em que se encontra o cíngulo anterior) e as regiões orbifrontais do cérebro — não é capaz de filtrar adequadamente os estímulos indesejáveis ou perturbadores. As crianças que ainda não alcançaram um estágio de desenvolvimento onde sejam capazes de excluir as informações auditivas irrelevantes enfrentam um mundo de grande complexidade sonora, configurando-se o conjunto dos sons como uma verdadeira barreira sensorial. Elas podem tentar acompanhar a parte da canção que seu grupo deve cantar, mas serão distraídas e atrapalhadas pelas outras partes. Posner demonstrou que certos exercícios adaptados de jogos de atenção e concentração usados pela Nasa podem ajudar a acelerar o desenvolvimento da capacidade de atenção da criança.

Naturalmente, a trajetória de desenvolvimento que configura nas crianças a passagem da preferência inicial das canções mais simples para as mais complexas constitui uma generalização; primeiramente, nem todas as crianças gostam de música, e algumas desenvolvem gosto por músicas fora do habitual, não raro por puro acaso. Fiquei fascinado pela música swing e das big bands quando tinha oito anos, quando meu avô me deu sua coleção de discos de 78 rotações da época da Segunda Guerra Mundial. Inicialmente, sentia-me atraído por canções diferentes, como “The Syncopated Clock”, “Would You Like to Swing on a Star”, “The Teddy Bear’s Picnic” e “Bibbity Bobbity Boo” — canções feitas para crianças. Mas o contato com padrões de acordes e vocalizações relativamente exóticos como os das orquestras de Frank de Vol e Leroy Anderson passaram a fazer parte do meu universo mental, e logo eu estaria ouvindo todos os tipos de jazz; o jazz na infância abriu as portas neurais para tornar esse gênero geral palatável e compreensível.

Os pesquisadores consideram que os anos da adolescência são o ponto de inflexão das preferências musicais. É por volta dos dez ou onze anos que a maioria das crianças passa a ter real interesse pela música, mesmo aquelas que até então não o haviam manifestado. Na idade adulta, a música de que costumamos sentir saudades, aquela que temos como a “nossa” música, é exatamente a que ouvimos nesses anos. Um dos primeiros indícios do mal de Alzheimer (doença caracterizada por alterações nas células nervosas e nos níveis dos neurotransmissores, assim como pela destruição das sinapses) em adultos mais velhos é a perda da memória. À medida que a doença avança, a perda da memória torna-se mais profunda. E, no entanto, muitas dessas pessoas de idade ainda são capazes de cantar as canções que ouviam quando tinham 14 anos. Por que 14 anos? Em certa medida, lembramos das canções da adolescência porque este é um período de autodescoberta, e, em consequência, tais músicas tinham uma forte carga emocional; portanto, a amígdala e os neurotransmissores agiram em conjunto para “etiquetar” essas lembranças como algo importante. Mas o fenômeno também tem relação com a maturação e a seleção neurais; é por volta dos 14 anos que o desenvolvimento de nosso cérebro musical se aproxima dos níveis adultos de finalização.

Provavelmente não existe um ponto limite para a aquisição de novos gostos em música, mas na maioria das pessoas ele já foi definido aos 18 ou 20 anos. Não se sabe ao certo por que é assim, mas o fenômeno ficou positivado em vários estudos. A explicação pode estar no fato de que, com a idade, as pessoas tendem a fechar-se a novas experiências. Nos anos da adolescência, começamos a descobrir que existe todo um mundo de ideias, culturas e pessoas diferentes. Brincamos com a noção de que não precisamos limitar nossa vida, personalidade ou decisões ao que nossos pais nos ensinaram ou à maneira como fomos criados. Também passamos a buscar tipos diferentes de música. Especialmente na cultura ocidental, as escolhas musicais têm importantes consequências sociais. Ouvimos a mesma música que nossos amigos. Particularmente na juventude, quando estamos em busca de nossa identidade, criamos laços ou grupos sociais com pessoas com as quais queremos parecer ou com quem acreditamos ter algo em comum. Para exteriorizar os laços, vestimo-nos

da mesma forma, compartilhamos atividades e a música que ouvimos. Isso se coaduna com o conceito evolutivo de que a música é um veículo de vinculação e coesão sociais, tornando-se uma marca de identidade pessoal e grupal e de distinção.

Em certa medida, poderíamos dizer que as características de personalidade estão associadas ao tipo de música apreciado e permitem mesmo prevê-lo. Em grande parte, contudo, ele é determinado por fatores mais ou menos aleatórios: a escola frequentada, as companhias, a música ouvida pelo grupo. Quando eu era garoto, no norte da Califórnia, o Creedence Clearwater Revival fazia enorme sucesso, originário dali mesmo. Quando me mudei para o sul da Califórnia, a música um pouco caipira do grupo, quase no gênero caubói, não combinava com a cultura hollywoodiano-surfista tão receptiva aos Beach Boys e aos artistas mais teatrais e performáticos como David Bowie.

Por outro lado, durante a adolescência o cérebro desenvolve conexões em velocidade explosiva — o que vem a ser consideravelmente moderado depois desse período —, uma vez que nessa fase nossos circuitos neurais são estruturados a partir de nossas experiências. Esse processo se aplica à música que ouvimos; as novas formas de expressão musical são assimiladas no arcabouço da música que ouvíamos durante esse período crucial. Sabemos que existem períodos críticos na aquisição de novas capacitações, como a língua. Se uma criança não aprender seu idioma até a idade de 6 anos mais ou menos (seja um primeiro ou segundo idioma), nunca aprenderá a falar com a fluência que caracteriza a maioria dos falantes nativos de um idioma. A música e a matemática têm um período ampliado, mas não ilimitado: um estudante que não tenha tido aulas de música ou treinamento em matemática até mais ou menos os 20 anos ainda poderá apreender tais matérias, porém com grande dificuldade, e é provável que nunca venha a “exercer” a matemática ou a música como alguém que as tenha aprendido mais cedo, o que decorre do decurso biológico do crescimento sináptico. As sinapses cerebrais são programadas para crescer durante determinado número de anos, estabelecendo novas conexões. Depois desse período, vem a tendência para podar, livrar-se das conexões desnecessárias.

A neuroplasticidade é a capacidade de autorreorganização do cérebro. Embora nos últimos cinco anos tenham ocorrido impressionantes manifestações de reorganização cerebral que eram consideradas impossíveis, o grau que se pode verificar na maioria dos adultos é muitíssimo menor que aquele viável em crianças e adolescentes.

Naturalmente, existem diferenças individuais. Assim como determinadas pessoas se recuperam mais depressa do que outras de fraturas ou cortes na pele, também é verdade que algumas forjam novas conexões com mais facilidade que outras. De modo geral, entre 8 e 14 anos, a poda começa a ocorrer nos lobos frontais, região do pensamento e do raciocínio mais depurados, do planejamento e do controle dos impulsos. A mielinização começa a ser intensificada nessa época. A mielina é uma substância gordurosa que reveste os axônios, acelerando a transmissão sináptica. (Por isso, à medida que as crianças crescem, em geral a solução de problemas se torna mais rápida e se mostram capazes de solucionar problemas mais complexos.) A mielinização do cérebro inteiro costuma estar concluída aos 20 anos. A esclerose múltipla é uma das muitas doenças degenerativas que podem afetar o revestimento de mielina dos neurônios.

O equilíbrio entre simplicidade e complexidade na música também influencia nossas preferências. Estudos científicos sobre as tendências de atração ou repulsão em toda uma série de terrenos estéticos — pintura, poesia, dança e música — mostraram a existência de uma relação sistemática entre a complexidade de uma obra artística e a ressonância que encontra em nós. Naturalmente, a complexidade é um conceito absolutamente subjetivo. Para que faça sentido, temos de reconhecer que o que parece impenetravelmente complexo para Stanley pode encaixar-se exatamente no “lugar de conforto” da preferência de Oliver. Da mesma forma, o que uma pessoa acha insípido e terrivelmente simplório pode parecer difícil a outra, em função de diferenças de formação, experiência, compreensão e esquemas cognitivos.

Em certo sentido, esquemas são tudo. Constituem o arcabouço do nosso entendimento; formam o sistema no qual situamos os elementos e interpretações de um objeto estético; eles informam nossos modelos e

expectativas cognitivas. Com um esquema, a “Quinta” de Mahler é perfeitamente interpretável, mesmo ao ser ouvida pela primeira vez: trata-se de uma sinfonia, seguindo a forma sinfônica em quatro movimentos; tem um tema principal e outros secundários, apresentando repetições do primeiro; os temas são expressos por meio de instrumentos orquestrais, diferentes, por exemplo, de tambores africanos. Os que conhecem bem a “Quarta” de Mahler perceberão que a “Quinta” começa com uma variação do mesmo tema, inclusive na mesma tonalidade; aqueles que têm certa intimidade com sua obra saberão que ele cita três de suas canções. Os ouvintes com alguma formação musical têm conhecimento de que a maioria das sinfonias, de Haydn a Brahms e Bruckner, começa e termina na mesma tonalidade. Mahler foge a essa convenção em sua “Quinta”, passando de dó sustenido menor a lá menor para chegar finalmente a ré maior. Para quem não aprendeu a ter em mente a noção de tonalidade à medida que a sinfonia se desenrola ou a cultivar a ideia de um desenvolvimento sinfônico, isso não faz sentido; para o ouvinte experiente, contudo, esse desprezo das convenções proporciona uma agradável surpresa, uma quebra de expectativas, especialmente quando essas mudanças de tonalidade são feitas com habilidade, para não parecerem chocantes. À falta de um esquema sinfônico adequado, ou no caso de um ouvinte dispor de um outro esquema, quem sabe o de um aficionado das ragas indianas, a “Quinta” de Mahler não tem pé nem cabeça ou talvez seja incoerente, uma ideia musical fundindo-se de maneira amorfa à seguinte, sem limites, sem começo nem fim em cada trecho, para formar um todo coerente. O esquema enquadra nossa percepção, nosso processamento cognitivo e, em última análise, nossa experiência.

Tendemos a não gostar de uma peça musical demasiado simples, considerando-a trivial, ou por demais complexa, considerando-a imprevisível — não nos parece associada a algo familiar. A música ou qualquer forma artística de real interesse precisa encontrar o equilíbrio entre simplicidade e complexidade para ser apreciada. Simplicidade e complexidade têm a ver com familiaridade, e *familiaridade* é simplesmente outro nome para esquema.

Em ciência, como se sabe, é importante definir os termos com clareza. O que seria “simples demais” ou “complexo demais”? Uma possível

definição operacional é que no primeiro caso trata-se de algo trivialmente previsível, semelhante a algo que já conhecemos e que não apresenta qualquer desafio. Por analogia, consideremos o jogo da velha. As crianças pequenas o acham simplesmente fascinante, pois apresenta muitas características que contribuem para despertar o interesse em seu nível de habilidade cognitiva: tem regras claras e bem definidas que qualquer criança é capaz de articular com facilidade; tem um elemento de surpresa, na medida em que o jogador nunca sabe ao certo o que o adversário fará em seguida; o jogo é dinâmico, pois cada um dos movimentos é influenciado pelo que o outro fez; o fim do jogo, aquele que será vencedor ou a possibilidade de um empate são indeterminados, e, ainda assim, existe o limite de nove jogadas. Essa indeterminação gera tensão e expectativa, finalmente liberadas quando o jogo acaba.

À medida que desenvolve uma crescente sofisticação cognitiva, a criança vem a aprender estratégias: a pessoa que faz a segunda jogada nunca vence um jogador competente; o melhor que pode esperar é um empate. Quando a sequência de jogadas e o fim do jogo ficam previsíveis, o jogo perde o interesse. Naturalmente, um adulto ainda sente prazer em jogar com crianças, mas o que apreciamos é seu prazer e o processo — que se desdobra ao longo de vários anos — dela aprender a descobrir os mistérios do jogo à medida que seu cérebro se desenvolve.

Para muitos adultos, Raffi e Barney, o Dinossauro são equivalentes musicais do jogo da velha. Quando a música é por demais previsível, quando o resultado é muito garantido e a “jogada” de uma nota ou acorde para o seguinte não apresenta qualquer elemento de surpresa, achamos a música simplista e sem interesse. Enquanto ela é ouvida (especialmente quando temos a atenção focada), o cérebro processa quais são as diferentes possibilidades quanto à nota seguinte, como a música seguirá, sua trajetória, a direção em que está voltada e o ponto onde terminará. O compositor precisa atrair-nos a um estado de confiança e segurança; devemos permitir que nos conduza por uma jornada harmônica; que nos proporcione um número suficiente de pequenas recompensas — realizações de expectativas — para termos uma sensação de ordem e localização.

Suponhamos que você pegue carona de Davis, na Califórnia, para São Francisco. Você espera que o motorista siga o caminho normal, a Highway 80. Poderia aceitar alguns atalhos, sobretudo se ele for simpático e parecer digno de confiança e seguro do que está fazendo. (“Vou só cortar por aqui na Zamora Road para fugir da obra na via expressa.”) Mas se o motorista o conduzir por vias desconhecidas sem qualquer explicação e chegarem a um ponto onde você não reconheça mais onde está, sua sensação de segurança certamente terá sido violada. Naturalmente, as pessoas reagem de maneiras diferentes, de acordo com suas personalidades, a tais viagens imprevistas, sejam elas musicais ou rodoviárias. A reação de algumas é simplesmente de pânico (“Esse Stravinsky vai acabar me matando!”), enquanto outras ficam emocionadas com a aventura da descoberta (“Coltrane está enveredando por um caminho bem esquisito, mas que diabos, não vou morrer se ficar ouvindo um pouco, estou seguro do meu senso de harmonia e serei capaz de encontrar o caminho de volta à realidade musical se for preciso”).

Para dar prosseguimento à analogia com os jogos, alguns deles apresentam regras tão complicadas que, em geral, as pessoas não têm paciência para aprendê-los. As possibilidades quanto ao que pode acontecer a qualquer momento são por demais numerosas ou imprevisíveis (para o novato), mas a impossibilidade de prever o que acontecerá em seguida nem sempre indica que um jogo acabará despertando interesse se a pessoa persistir. Determinado jogo pode ter um desenrolar completamente imprevisível, por mais que seja praticado: muitos jogos de mesa consistem simplesmente em jogar o dado e esperar para ver o que acontece. As crianças gostam da sensação de surpresa, mas os adultos podem achar o jogo tedioso, pois, embora ninguém possa prever com exatidão o que vai acontecer (o jogo depende dos resultados aleatórios do dado), o resultado não tem uma estrutura, e além disso o jogador não é capaz de influenciar seu andamento, por maior que seja sua habilidade ou inteligência.

Uma música que apresente muitas mudanças harmônicas ou uma estrutura desconhecida pode levar muitos ouvintes direto à porta de saída; por exemplo, apertando o botão para ouvir a faixa seguinte do CD.

Certos jogos, como Go, Axiom ou Zendo, são tão complicados ou inacessíveis a um novato que muitas pessoas desistem antes de ir muito longe: a estrutura apresenta uma curva de aprendizado muito íngreme, e o novato não pode certificar-se de que valerá a pena investir seu tempo. Muitos têm a mesma experiência com músicas ou formas musicais desconhecidas. Você pode ouvir que Schoenberg é brilhante ou que Tricky é o próximo Prince, mas se não conseguirem entender o que acontece no primeiro minuto de uma de suas peças, acabarão se perguntando se o resultado compensará o esforço feito para chegar lá. Ficamos pensando que se ouvirmos mais vezes, começaremos a entender e a gostar tanto quanto nossos amigos, mas nos lembramos de outras ocasiões em que investimos horas de audição musical em um artista que nunca chegamos a apreciar realmente. A tentativa de entender e apreciar músicas novas pode ser como a possibilidade de desenvolver uma nova amizade, na medida em que leva tempo, e certas vezes nada podemos fazer para apressar o processo. No nível neural, precisamos ser capazes de encontrar alguns marcos para invocar um esquema cognitivo. Se ouvirmos uma peça musical de teor radicalmente novo um número suficiente de vezes, partes dela acabarão codificadas em nosso cérebro e poderemos desenvolver marcos. Caso seja um compositor habilidoso, tais partes serão exatamente aquelas que ele tinha em mente; seu conhecimento da arte da composição e da percepção e memória humanas lhe terá permitido criar na música certos “ganchos” que acabarão por se destacar em nossa mente.

O processamento estrutural é uma fonte de dificuldade na apreciação de uma nova peça musical. Não entender a forma-sinfônica, a forma-sonata ou a estrutura AABA de um padrão jazzístico é o equivalente, na audição musical, a dirigir por uma autoestrada sem sinalização: nunca sabemos onde estamos nem quando chegaremos ao destino (ou sequer a uma etapa intermediária que representa um marco de orientação). A título de exemplo, muitas pessoas simplesmente não “entram” no jazz; dizem que parece uma louca improvisação sem estrutura nem forma, uma competição musical para espremer o máximo de notas no menor espaço possível. Há vários subgêneros dentro do que é coletivamente chamado

jazz: dixieland, boogie-woogie, big band, swing, bebop, “straight-ahead”, acid-jazz, fusion, metafísico e assim por diante. “Straight-ahead”, ou “jazz clássico”, como às vezes é chamado, é basicamente a forma-padrão do jazz, análoga à sonata ou à sinfonia na música clássica, ou a uma típica canção dos Beatles, de Billy Joel ou dos Temptations no rock.

No jazz clássico, o artista começa tocando o tema principal da canção, muitas vezes uma melodia conhecida da Broadway ou que já fez sucesso com algum outro músico; essas canções são conhecidas como “standards”, sendo alguns exemplos “As Time Goes By”, “My Funny Valentine” e “All of Me”. O artista vai até o fim da forma completa da canção uma vez: em geral, dois versos e o refrão, seguido de outro verso. Damos a isso o nome de forma AABA, representando a letra *A* o verso e a letra *B*, o refrão, ou seja, verso-verso-refrão-verso. Muitas outras variações são possíveis, naturalmente. Algumas canções têm uma seção *C*, chamada de ponte.

O termo *refrão* é usado para designar não só a segunda seção da canção, como também uma execução integral de toda a forma. Em outras palavras, a execução integral do módulo AABA de uma canção é referida como “tocar um refrão”. Quando eu toco jazz, se alguém diz “Toque o refrão” ou “Vamos repassar o refrão” (usando o artigo *o*), todos entendemos que está se referindo a uma seção da canção. Se, ao contrário, disserem “Vamos repassar um refrão” ou “Vamos fazer alguns refrões”, todos sabem que se referem à forma inteira.

“Blue Moon” (Frank Sinatra, Billie Holiday) é um exemplo de canção em forma AABA. Um artista de jazz pode brincar com o ritmo ou o clima da canção, ornamentando a melodia. Depois de tocar a forma da canção inteira uma vez, aquilo a que os músicos de jazz se referem como “a cabeça”, os diferentes integrantes do conjunto improvisam alternadamente novas formas musicais em torno da original e da progressão harmônica. Cada músico toca um ou mais refrões, e em seguida outro músico retoma do início da cabeça. Durante as improvisações, certos artistas não se afastam muito da melodia original, enquanto outros adicionam variações harmônicas cada vez mais exóticas e distantes. Quando todos tiveram a oportunidade de improvisar, a banda retorna à cabeça, tocando-a

mais ou menos sem alterações, e finaliza. As improvisações podem prolongar-se por muitos minutos: muitas vezes uma interpretação jazzística de uma canção de dois ou três minutos pode estender-se por até 10 ou 15 minutos. Existe também uma ordem chamada habitual para as improvisações: primeiro os instrumentos de sopro, seguidos pelo piano e/ou a guitarra, vindo então o baixista. Às vezes o percussionista também improvisa, normalmente depois do baixo. Certas vezes os músicos também dividem parte de um refrão, cada um deles tocando quatro ou oito compassos para em seguida passar o solo a outro músico, numa espécie de corrida de bastão.

Para um observador inexperiente, tudo pode parecer caótico, mas o simples fato de saber que a improvisação parte dos acordes e da forma original da canção pode fazer uma grande diferença para a orientação do neófito quanto ao momento em que os músicos se encontram. Muitas vezes recomendo a quem está começando a ouvir jazz que se limite a cantarolar mentalmente o tema principal quando a improvisação começa — com frequência é o que os próprios improvisadores estão fazendo —, o que contribui consideravelmente para enriquecer a experiência.

Cada gênero musical tem suas regras e sua forma. Quanto mais ouvimos, mais as regras se impregnam na memória. Quando não há familiaridade com a estrutura, pode decorrer frustração ou simplesmente falta de real apreciação. Conhecer um gênero ou um estilo significa ter efetivamente uma categoria construída ao seu redor e ser capaz de distinguir novas canções como membros dessa categoria ou alheias a ela — ou ainda, em certos casos, como membros “parciais” ou “nebulosos”, sujeitos a certas exceções.

Uma relação bem azeitada entre a complexidade e a aceitação costuma ser designada como função do U invertido, pela maneira como esses dois fatores seriam relacionados num gráfico. Imagine um gráfico em que o eixo x represente o grau de complexidade que uma peça musical apresenta (para você), e o eixo y, o quanto você gosta dela. Na parte inferior esquerda do gráfico, perto do início, haveria um ponto referente a uma música muito simples, sendo a sua reação a de não gostar. À medida que

aumenta a complexidade da música, a sua apreciação também aumenta. As duas variáveis seguem uma à outra por um bom tempo no gráfico: maior complexidade gera maior apreciação, até que você chegue a um limiar pessoal e o atravesse, passando de uma reação de intenso desagrado à peça a gostar razoavelmente dela. A certa altura, contudo, aumentando a complexidade, a música torna-se excessivamente complexa, e o seu grau de apreciação começa a diminuir. Já agora, o aumento da complexidade na música faz com que seja cada vez menos apreciada, até que você atravesse um novo limiar e deixe completamente de gostar. Esse gráfico teria a forma de um U ou de um V invertido.

A hipótese do U invertido não significa que o único motivo pelo qual você pode gostar ou detestar uma peça musical é a sua simplicidade ou complexidade. Ela visa, isto sim, dar conta dessa variável. Os próprios elementos da música podem constituir uma barreira à apreciação de novas peças musicais. Naturalmente, pode ser problemático se a música for tocada em volume alto ou baixo demais, mas até o âmbito dinâmico de uma peça — a disparidade entre as partes mais altas e as mais baixas — pode levar certas pessoas a rejeitá-la. Isso pode se aplicar especialmente a pessoas que usam a música para regular o humor de uma forma específica: alguém que busque a música para se acalmar ou para se animar para uma série de exercícios físicos provavelmente não desejará ouvir uma peça musical que oscile em todo o âmbito de volume, do mais baixo ao mais alto, ou que apresente variações emocionais do triste ao esfuizante (como a “Quinta” de Mahler, por exemplo). Tanto o âmbito dinâmico quanto o emocional são simplesmente muito amplos, podendo criar uma barreira à entrada.

A altura também pode influenciar a preferência. Algumas pessoas não suportam o bate-estaca grave do moderno hip-hop, outras não aguentam os “gemidos” agudos do violino. A questão pode ser, em certa medida, de fundo fisiológico; ouvidos diferentes podem, literalmente, transmitir partes diferentes do espectro de frequências, fazendo com que certos sons pareçam agradáveis e outros, repugnantes. Também podem ocorrer associações psicológicas positivas ou negativas com diferentes instrumentos.

O ritmo e padrões influenciam nossa capacidade de apreciar determinado gênero ou peça. Muitos músicos sentem-se atraídos pela música latina por causa da complexidade dos ritmos. Para alguém que não seja um conhecedor, muita coisa pode soar genericamente “latina”, mas para uma pessoa capaz de diferenciar as nuances de um acento forte em relação a outros, a música latina é um vasto mundo de interessante complexidade: bossa-nova, samba, rumba, beguine, mambo, salsa, merengue, tango — cada um deles um estilo perfeitamente distinto e identificável. Muita gente, é claro, aprecia realmente a música e os ritmos latinos sem ser capaz de diferenciá-los, mas também há quem considere-os complicados ou imprevisíveis demais, o que é suficiente para se afastarem. Pude constatar que quando ensino um ou dois ritmos latinos a certos ouvintes, eles passam a apreciá-los; é tudo uma questão de dar uma base e apresentar um esquema. Para outros ouvintes, são os ritmos bem simples que constituem a porta de entrada para um estilo de música. A queixa mais comum da geração de meus pais a respeito do rock’n’roll, à parte o volume que lhes parecia excessivo, era o fato de ter sempre a mesma batida.

O timbre representa outra barreira para muitas pessoas, e sua influência quase certamente vem aumentando, como sustentei no capítulo 1. A primeira vez em que ouvi John Lennon ou Donald Fagen, achei as vozes incrivelmente estranhas, não queria gostar delas. No entanto algo fazia com que eu voltasse a ouvir — talvez fosse precisamente seu caráter estranho —, e elas acabaram sendo duas das minhas vozes preferidas; que já deixaram de ser apenas familiares, chegando perto do que só posso chamar de íntimas; é como se tivessem se incorporado à minha pessoa. E o fato é que, no terreno neural, foi efetivamente o que aconteceu. Tendo-os ouvido por milhares de horas e dezenas de milhares de execuções de suas canções, meu cérebro desenvolveu circuitos capazes de identificar suas vozes entre muitas outras, mesmo em canções inéditas. Meu cérebro codificou cada nuance vocal e floreio tímbrico, de tal maneira que, quando ouço uma versão alternativa de uma de suas canções — como é possível fazer na *John Lennon Collection*, que reúne versões de seus álbuns que circulam apenas nos meios profissionais —, reconheço ime-

diatamente de que maneiras a performance se diferencia da que foi armazenada nas vias neurais da minha memória.

Como acontece com outros tipos de preferência, as musicais são também influenciadas pelo que já vivenciamos e pelo resultado dessas experiências ter sido positivo ou negativo. Se algum dia você teve uma experiência negativa com uma abóbora — que o deixou, por exemplo, enjoado —, é provável que tome cuidado com futuras incursões pela degustação de abóboras. Se suas experiências com o brócolis foram poucas, mas bastante positivas, é possível que você se disponha a experimentar uma nova receita.

Os tipos de sons, ritmos e texturas musicais que consideramos agradáveis geralmente são extensões de experiências musicais positivas que tivemos anteriormente, uma vez que ouvir uma canção da qual gostamos é muito parecido com ter qualquer outra experiência sensorial agradável — comer chocolate, framboesas frescas, sentir o cheiro do café pela manhã, observar uma obra de arte ou a expressão tranquila de uma pessoa querida dormindo. Sentimos prazer na experiência sensorial, sentimo-nos reconfortados com sua familiaridade e a segurança por ela gerada. Posso ver uma framboesa madura, cheirá-la e prever que será saborosa e que a experiência será segura — não ficarei enjoado. Se nunca vi um *loganberry*,* posso considerar que são suficientes os pontos em comum com a framboesa para me arriscar a comer, prevendo que estarei seguro.

A segurança é um fator levado em conta por muitos de nós nas escolhas musicais. Em certa medida, nos rendemos à música ao ouvi-la: decidimos confiar nos compositores e músicos, deixamos que a música nos leve a algum lugar fora de nós mesmos. Muitos sentimos que a boa música nos liga a algo maior que nossa existência, a outras pessoas ou a Deus. Mesmo quando não nos transporta a algum lugar de transcendência emocional, ela pode alterar nosso estado de espírito. É compreensível, assim, que relutemos em baixar a guarda, em desarmar nossas defesas emocionais para qualquer um. Podemos fazê-lo se os músicos e o com-

* Híbrido de framboesa e amora. (N.T.)

positor nos transmitirem segurança; precisamos ter confiança de que nossa vulnerabilidade não será explorada. É em parte por este motivo que muitas pessoas não conseguem ouvir Wagner. Em vista de seu pernicioso antissemitismo, da absoluta vulgaridade de sua mente (tal como a descreve Oliver Sacks) e da associação de sua música com o regime nazista, há quem não se sinta seguro ouvindo-a. Wagner sempre me incomodou profundamente, e não apenas sua música, mas também a ideia de ouvi-la. Reluto em me entregar à sedução de uma música criada por uma mente tão perturbada e um coração tão perigoso (ou tão impenetravelmente duro), por medo de ser levado a ideias igualmente repulsivas. Quando ouço a música de um grande compositor, sinto que em certo sentido me uno a ele ou permito que uma parte dele entre em mim. E isso também me parece inquietante na música popular, pois certos criadores do pop são grosseiros, sexistas, racistas ou as três coisas ao mesmo tempo.

Esse sentimento de vulnerabilidade e entrega parece mais intenso do que nunca no rock e na música popular dos últimos quarenta anos. É o que explica a adoração de que estão cercados músicos populares como o Grateful Dead, a Dave Matthews Band, Phish, Neil Young, Joni Mitchell, os Beatles, R.E.M., Ani DiFranco. Permitimos que controlem nossas emoções e até nossa política, para nos animar, desanimar, confortar, inspirar. Deixamos que entrem em nossas salas e quartos quando não há mais ninguém por perto. Eles entram por nossos ouvidos quando não estamos nos comunicando com mais ninguém neste mundo.

Não parece normal tornar-se tão vulnerável diante de um total estranho. Quase todos nós temos algum tipo de proteção que nos impede de ir expondo sem hesitação cada pensamento e sentimento que nos advenha. Quando alguém nos pergunta “Tudo bem?”, respondemos “Tudo bem”, ainda que estejamos deprimidos por causa de uma briga em casa ou com algum pequeno problema físico. Meu avô costumava dizer que o protótipo do chato é aquele sujeito que, ante a pergunta “Como vai?”, começa a efetivamente contar seus problemas. Existem certos detalhes que simplesmente não revelamos, nem mesmo aos amigos mais próximos: problemas digestivos ou intestinais, por exemplo, ou sentimentos

de insegurança. Um dos motivos pelos quais nos dispomos a ficar vulneráveis diante de nossos músicos favoritos é que muitas vezes eles também se fazem vulneráveis diante de nós (ou transmitem vulnerabilidade por meio de sua arte, não sendo importante, aqui, saber se estão realmente vulneráveis ou se se trata apenas de uma representação artística).

A força da arte consiste nessa capacidade de nos conectar às pessoas e a verdades maiores no que diz respeito à vida e ao seu significado. Quando Neil Young canta

*Old man look at my life, I'm a lot like you were...
Live alone in a paradise that makes me think of two.*

[Meu velho, veja a minha vida, eu sou muito parecido com o que você foi...

Vivo sozinho num paraíso que me faz pensar em dois.]

nós sentimos pelo homem que compôs a canção. Posso não viver no paraíso, mas sou capaz de me identificar com um homem que pode ter alcançado certo sucesso material, mas não tem com quem compartilhá-lo, alguém que sente ter “ganhado o mundo, mas perdido a alma”, como cantava George Harrison, citando ao mesmo tempo o Evangelho segundo Marcos e Mahatma Gandhi.

Também quando Bruce Springsteen canta “Back in Your Arms”, sobre a perda do amor, algo equivalente ressoa dentro de nós, na voz de um poeta de perfil semelhante ao do “homem comum” que é Neil Young. E quando pensamos em tudo que está ao alcance de Springsteen — a adoração de milhões de pessoas em todo o mundo, além de milhões de dólares —, parece tanto mais trágico que não possa ter a mulher que ama.

Ouvimos vulnerabilidade nos lugares mais improváveis, e isso nos aproxima do artista. David Byrne (do Talking Heads) é conhecido por seus versos abstratos e artísticos, com um certo toque cerebral. No seu solo em “Lilies of the Valley”, ele fala de solidão e medo. Em certa medida, nossa apreciação dessa letra é intensificada pelo fato de sabermos algumas coisas sobre o artista, ou pelo menos sobre sua *persona* artísti-

ca, na figura de um intelectual excêntrico que raramente revelava coisas tão íntimas e transparentes quanto o sentimento de medo.

É assim que as ligações com o artista ou com aquilo que ele representa podem influenciar nossas preferências musicais. Johnny Cash cultivava uma imagem de fora da lei e também mostrava sua compaixão pelos presos, apresentando-se muitas vezes em penitenciárias. Os presos podem gostar da música de Johnny Cash — ou passar a gostar dela — pelas posições do artista, independentemente de quaisquer considerações de ordem estritamente musical. Mas os fãs não passam daí quando se trata de seguir seus heróis, como Dylan aprendeu no Newport Folk Festival. Johnny Cash podia cantar sobre o desejo de sair da prisão sem alienar seu público, mas se tivesse dito que gostava de visitar prisões porque assim dava mais valor à própria liberdade, certamente teria ultrapassado o limite entre a compaixão e a falta de consideração, e, compreensivelmente, os condenados se teriam voltado contra ele.

As preferências começam com a experiência, e cada um de nós tem o seu quociente de “disposição para o risco” no que diz respeito ao grau de afastamento da zona de segurança musical a que aceita se expor. Certas pessoas mostram-se mais abertas à experimentação do que outras em todos os aspectos da vida, inclusive a música; e tal hábito pode ser buscado ou evitado em diferentes épocas da vida. Em geral, é nos períodos em que nos sentimos entediados que buscamos novas experiências. Como a rádio pela internet e os reprodutores individuais de música se tornam mais populares, creio que dentro de alguns anos teremos estações personalizadas de rádio atendendo a preferências pessoais, controladas por algoritmos de computador que tocarão para nós uma combinação de músicas que já conhecemos e apreciamos, e de músicas que ainda não conhecemos, mas das quais podemos gostar. Considero importante que, qualquer que seja a forma assumida por essa tecnologia, os ouvintes disponham de um botão da “disposição para o risco” que possam acionar para controlar a mistura do velho e do novo, graduando o distanciamento da nova música em relação àquela que costumam ouvir. É algo que varia muito de pessoa para pessoa e mesmo de um momento para outro no mesmo indivíduo.

Nossos hábitos de audição musical criam esquemas para os gêneros e as formas mesmo quando estamos apenas ouvindo passivamente, e não tentando analisar a música. Desde muito cedo, sabemos o que é permitido na música de nossa cultura. Para muitas pessoas, o que será apreciado ou rejeitado no futuro dependerá dos tipos de esquemas cognitivos musicais formados nos hábitos de audição da infância. A música que ouvimos na infância não necessariamente determinará nosso gosto musical; muitas pessoas têm contato com músicas de diferentes culturas e estilos e mesmo as estudam, tornando-se aculturadas e aprendendo também seus esquemas. O que interessa saber é que as primeiras experiências frequentemente são as mais profundas, transformando-se no alicerce de novos horizontes musicais.

As preferências musicais têm também um forte componente social, baseado em nosso conhecimento do cantor ou músico, naquilo que é apreciado por nossa família e nossos amigos, assim como no que a música representa. Historicamente, e em especial do ponto de vista evolutivo, a música sempre esteve envolvida em atividades sociais, o que talvez explique por que a forma mais comum de expressão musical, dos Salmos de David a Tin Pan Alley e à música contemporânea, é a canção de amor, e por que elas são tão caras para a maioria de nós.