

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

DAVI DONATO AMORIM DE ARAUJO

Teorizar a escuta

uma reflexão acerca da construção do som como objeto
em Pierre Schaeffer

Rio de Janeiro

2013

DAVI DONATO AMORIM DE ARAUJO

TEORIZAR A ESCUTA: uma reflexão acerca da construção do som como objeto em Pierre Schaeffer

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (Musicologia/Sonologia), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música (Musicologia/Sonologia).

Área de concentração: Musicologia. Linha de Pesquisa: Sonologia

Orientador: Rodolfo Caesar

Rio de Janeiro

2013

A663

Araujo, Davi Donato Amorim de

Teorizar a escuta: uma reflexão acerca da construção do som como objeto em Pierre Schaeffer / Davi Donato Amorim de Araujo. - Rio de Janeiro : UFRJ, 2013

128 f. :il., 29 cm.

Orientador: Rodolfo Caesar.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2013.

1.Música – Acústica e física. 2.Teses – Música. 3. Teoria musical. 4.Música eletrônica. 5. Schaeffer, Pierre – 1910-1995. I.Caesar, Rodolfo. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. III. Título.

CDD:781.22



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

A Dissertação:

Teorizar a Escuta: Uma Reflexão Acerca da Construção
do Som como Objeto em Pierre Schaeffer

elaborada por:

DAVI DONATO AMORIM DE ARAUJO

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora,
foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo
Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como
requisito parcial à obtenção do título de


Mestre em Música

Rio de Janeiro, 22 de março de 2013

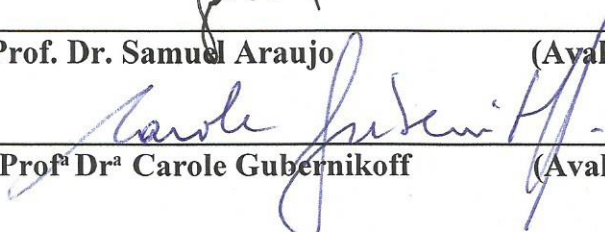
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Rodolfo Caesar (Orientador)



Prof. Dr. Samuel Araujo (Avaliador Interno)



Profª Drª Carole Gubernikoff (Avaliador Externo)

AGRADECIMENTOS

A Rodolfo Caesar, pelo apoio, convivência, e paciência em me guiar por minhas confusas ideias.

A Carole Gubernikoff, pela leitura atenta do texto, pelo enorme incentivo desde a graduação e por ter me ajudado a descobrir o interesse pela pesquisa.

A Samuel Araujo pelas aulas instigantes, pelo incentivo e pela leitura do texto tão atenta e rica em sugestões.

A Sara Cohen por toda a ajuda, apoio e disponibilidade, pela leitura e conselhos sobre o texto e também pela convivência em nosso grupo de estudo.

A meus professores de todos os tempos, desde a EMVL, passando pelo IVL, até a EM-UFRJ.

Aos amigos e colegas, da Escola e de outros cantos, pela força e companheirismo, em especial à turma de etnomusicologia da EM por fazer eu me sentir menos alienígena lá dentro, a Rafael Sarpa pela leitura do texto, pelas conversas e sugestões, e a Suellen pela força e compreensão de sempre.

A CAPES pelo apoio financeiro da pesquisa.

A minha mãe e meus irmãos pelo apoio e compreensão.

RESUMO

Esta pesquisa coloca em discussão a escuta e seu objeto – o som – no intuito de afirmar um caráter de *construção* para ambos. Voltando-me para a escuta musical, o foco é nos escritos de Pierre Schaeffer, compositor, teórico da música, engenheiro, escritor, inventor da música concreta, entre outras coisas. Para me auxiliar nesta reflexão trago autores de diversas áreas: Merleau-Ponty e James J. Gibson entram para ajudar a repensar a noção de “sentidos da percepção” assim como a relação entre sujeito e objeto percebido; Claude Lévi-Strauss contribui numa discussão sobre a dualidade natureza/cultura, fundamental para Schaeffer; Marshall McLuhan e Friedrich Kittler me ajudam a pensar nos efeitos da tecnologia na experiência e no pensamento musical. Por fim discuto alguns pontos que me interessam mais no projeto teórico de Pierre Schaeffer: primeiro faço uma contextualização de seu esforço teórico, discutindo também a proposta da música como *interdisciplina*; discuto a teoria das funções da escuta, tentando demonstrar o caminho que Schaeffer faz para chegar ao objeto sonoro, valorizando certos aspectos e criticando outros; por fim discuto os conceitos de objeto sonoro, escuta reduzida e escuta musicista, fazendo o caminho do sonoro ao musical, no intuito de entender melhor a questão da “musicalidade” em Schaeffer.

PALAVRAS-CHAVE: escuta, percepção, teoria musical, Pierre Schaeffer.

ABSTRACT

This research brings to discussion the matter of listening and its object – sound – with the aim of affirming a character of construct for both. Turning to musical listening, the focus is on the writings of Pierre Schaeffer, composer, music theorist, engineer, writer, inventor of concrete music, among other things. To help me in this meditation I bring authors from diverse fields: Merleau-Ponty and James J. Gibson enter to help rethink the notion of “senses of perception” and also the relation between subject and perceived object; Claude Lévi-Strauss contributes in a discussion about the duality nature/culture, fundamental to Schaeffer; Marshall McLuhan and Friedrich Kittler help me think about the effects of technology in the musical experience and reflection. Lastly I discuss some points of interest in the theoretical project by Pierre Schaeffer: firstly I bring a contextualization of his theoretical effort, discussing also his proposition of music as an *interdiscipline*; then I discuss the theory of listening functions, with the intent to demonstrate the path which Schaeffer makes towards the sound object, appreciating certain aspects and criticizing others; lastly I discuss the concepts of sound object, reduced listening and musician listening, making the path from the sonorous to the musical, with the aim of understanding better the question of “musicality” in Schaeffer.

KEYWORDS: listening, perception, music theory, Pierre Schaeffer

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| Introdução..... | 1 |
| 1 Escutar..... | 7 |
| 1.1 A escuta como objeto de estudo..... | 10 |
| 1.2 A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty..... | 15 |
| 1.3 O percebido: repensando os conceitos de sensação e estímulo..... | 19 |
| 1.4 O corpo..... | 23 |
| 1.5 Sentidos, modelos, misturas..... | 27 |
| 1.5.1 A origem do modelo de cinco sentidos..... | 28 |
| 1.5.2 Desnaturalizando o conceito de <i>sentido</i> | 31 |
| 1.5.3 Redefinindo o conceito de <i>sentido</i> | 34 |
| 1.5.4 Sinestesia(s)..... | 38 |
| 1.5.5 Afinal, o que é a escuta?..... | 39 |
| 1.5.6 O(s) objeto(s) da escuta ou o que é o som..... | 41 |
| 2 Natureza e cultura..... | 42 |
| 2.1 A dualidade natural/cultural..... | 43 |
| 2.2 Natureza e cultura no pensamento musical..... | 46 |
| 3 Teorizar..... | 54 |
| 3.1 Teoria..... | 55 |
| 3.2 Teorizando a música eletroacústica..... | 58 |
| 3.2.1 Por uma (in)definição do termo música eletroacústica..... | 58 |
| 3.2.2 A música entendida como <i>interdisciplina</i> | 62 |
| 3.2.3 A crítica de Schaeffer ao cientificismo..... | 65 |
| 4 Tecnologia..... | 68 |

| | |
|---|------------|
| 4.1 McLuhan e a <i>Galáxia de Gutenberg</i> | 69 |
| 4.2 A notação musical e o pensamento musical letrado..... | 73 |
| 4.3 Tecnologias de armazenar o tempo..... | 79 |
| 4.3.1 O som fixado..... | 83 |
| 4.3.2 O som tornado objeto..... | 83 |
| 4.3.3 O descolamento do som de seu lugar de origem..... | 84 |
| 4.3.4 Acusmática..... | 85 |
| 5 O modelo das quatro escutas de Schaeffer..... | 87 |
| 5.1 Funções da escuta..... | 88 |
| 5.2 Enquadrando as escutas..... | 94 |
| 5.3 A repetição de experiências conjuntas como caminho para a objetividade..... | 95 |
| 5.4 Objetivo-subjetivo; concreto-abstrato..... | 96 |
| 5.5 Tendências características da escuta (natural-cultural; banal-especializada)..... | 100 |
| 5.6 A importância da função <i>entendre</i> na teoria de Schaeffer..... | 103 |
| 6 Objeto Sonoro / Objeto Musical..... | 106 |
| 6.1 Objeto Sonoro e Objeto Visual..... | 107 |
| 6.2 Fenomenologia..... | 108 |
| 6.3 Objeto – Estrutura – Sistema..... | 113 |
| 6.4 Escuta musicista..... | 115 |
| Conclusão..... | 120 |
| Referências Bibliográficas..... | 124 |

Introdução

Neste trabalho proponho uma reflexão sobre a escuta, e conseqüentemente também sobre o som, no intuito de argumentar sobre um caráter de *construção* para ambos. Como espero deixar claro ao longo desta dissertação, falar em “caráter de construção” não implica em defender a inexistência da escuta, mas sim em argumentar um estado de fluidez, de transformação constante. Por isso, trato a escuta como algo que só pode ser entendido como uma *construção*, ao invés de uma função perceptiva estanque e bem definida. Portanto, não é a existência da escuta que está em questão, mas sim a maneira de experimentá-la e de entendê-la.

Meu interesse pelo tema tem sua origem em um crescente ceticismo de minha parte em relação ao estudo da música como é feito da maneira tradicional – a partir da partitura –, por perceber limitações cada vez mais evidentes, e também, é claro, por grande parte das práticas que me interessam não contarem com partituras. Por outro lado, percebo também uma carência de uma teoria da música que dê conta da experiência musical, ou melhor, da multiplicidade de experiências que estão envolvidas em práticas consideradas musicais. O campo, de fato, é tão amplo e fluido que talvez reconhecer esta carência por si só já seja menos um primeiro passo para formular tal teoria e mais um indício de impossibilidade.

De qualquer modo, estas dificuldades não devem breçar a reflexão sobre as teorias das músicas, que, a meu ver, é necessária não apenas para entender uma prática em seu contexto específico – que muitas vezes inclui teorização como no caso a que me dedico aqui –, mas também para pensar a própria função da(s) teoria(s) estabelecida(s) na construção de um discurso acadêmico sobre música.

E porque estudar a escuta? A escuta musical como campo de estudo seria – ao menos pela maneira como eu entendo termo – o campo que busca entender esta experiência múltipla. Portanto, uma teoria musical que se constrói a partir da escuta provavelmente será mais abrangente que outras alternativas – se bem que não acredito que haja alguma teoria que não tenha sua base na escuta mesmo que numa raiz bem antiga, imemorial. De maneira bastante superficial posso dizer que esta é *parte* da premissa principal de Pierre Schaeffer – uma primazia da escuta, que se trabalhada de uma maneira específica levará a uma originalidade universal (ver Cap. 5 e 6). O problema é que, a mesma multiplicidade que atinge as músicas, também aparece na escuta. Ou seja, não se deve falar em uma escuta musical, mas sim em escutas musicais. Este, porém, ainda é um termo problemático, pois o adjetivo “musical”

difícilmente pode ser definido de maneira geral, sendo assim não denota uma qualidade comum identificável.

Portanto o que me levou a estudar Pierre Schaeffer, mais do que um interesse pela música eletroacústica – que certamente existe, mas não o vejo como determinante neste momento –, foi um desejo de refletir sobre a maneira como seu projeto teórico foi construído. Um desejo que tem sua raiz em uma insatisfação minha com as teorias e análises mais tradicionais – aliás, uma insatisfação que compartilho com Schaeffer (1966, p. 17-19). Mas também por uma frustração em relação ao que, me parece, mais “ressou” do pensamento de Schaeffer em estudos de música eletroacústica desde então: frequentemente se limitando as questões da escuta reduzida¹ e da tipo-morfologia com suas variações posteriores – estudos estes que me parecem mais influenciados pelo pragmatismo *straightforward* de Denis Smalley do que pelas reflexões revisionistas “em zig-zag” de Pierre Schaeffer². Os escritos de Schaeffer são, em minha opinião, muito ricos e abrem possibilidades maiores do que simplesmente fundar um novo condicionamento de escuta ou novas ferramentas para um novo tipo de análise (porém ainda descontextualizada, desincorporada, desterritorializada, etc.), como às vezes são lidos. Independente de quais fossem as intenções de Schaeffer ao escrever o *Traité des objets musicaux* – que, aliás, ao menos em minha leitura, não eram nem propriamente a análise nem a composição, mas sim a construção de fundamentos para uma teoria geral da música –, não preciso me prender a elas. O desejo de uma generalidade, que me parece impossível, não necessariamente invalida de todo sua reflexão. Por isso, mais interessante do que aderir cegamente ou desprezá-lo por completo é apontar os problemas e resgatar possíveis pontos de valor, até porque o *Traité* é muito mais uma obra aberta e propositiva do que um sistema de pensamento completo e fechado³ – e por isso talvez o título “Tratado” esteja longe de ser o mais apropriado.

Para entender o “lugar” de onde falo devo explicitá-lo brevemente, na medida em que me é possível. Além de mestrando em música, sou músico, do tipo que estudou formalmente em instituições – o que, não tenho dúvidas, influenciou bastante na escolha das temáticas que trato aqui. Estudei violão clássico em uma escola estadual técnica (Escola de Música Villa-

¹ Estes conceitos definidos por Schaeffer serão discutidos nos capítulos 5 e 6.

² Nesta frase me refiro ao tom direto que o principal texto de Smalley apresenta (*Spectro-morphology and structuring processes*: 1986) em comparação ao *Traité* de Schaeffer com suas mais de 700 páginas que, como diz o autor no prefácio, fazem um percurso em zig-zag.

³ O próprio autor, no prefácio, reconhece a incompletude do trabalho e diz que segurar a publicação até que parecesse completo seria contrário a seu método, que “postula uma pesquisa coletiva”. (SCHAEFFER, 1966, p. 12)

Lobos – EMVL), e em seguida cursei a graduação em composição da UNIRIO. Durante a graduação, no entanto, meu interesse acadêmico logo migrou da composição para a análise e teoria. Devo dizer também que, apesar de minha experiência no estudo formal de música ter começado tardiamente (ao menos pelos padrões da música “erudita”) e ter se restringido a instituições mais voltadas para a música “de concerto”, minha experiência como *ouvinte* de música é, não apenas anterior como mais abrangente em relação aos conteúdos que estas instituições abarcam – o que, acho eu, influencia bastante minhas ideias sobre escuta.

Para me ajudar a pensar sobre a escuta e a entender melhor os problemas e qualidades que vejo no texto de Schaeffer, recorri a autores de diversos campos, entre filosofia, antropologia, comunicação, psicologia, além da musicologia e etnomusicologia, que me ajudaram a compor este mosaico. Devo dizer também que Schaeffer na realidade, mais que objeto, é também uma inspiração, pela coragem com a qual coloca questionamentos difíceis, alguns até hoje – quase 50 anos depois – ainda não digeridos pela musicologia. Portanto minha leitura de Schaeffer obviamente não se pretende objetiva, ao contrário, considero-a uma leitura bastante pessoal, não num sentido individualista, não compartilhável, ou de autoria inteiramente original, mas sim de que é uma leitura amplamente influenciada por minhas experiências particulares – como talvez sejam todas as leituras, mas de qualquer forma me parece uma boa deixar explícito. Também não tenho a pretensão – e nem poderia ter – de esgotar o assunto escuta, ou as leituras do texto de Schaeffer. Vejo este trabalho como apenas uma parte ínfima de uma espécie de conversa, que não começou nesta introdução e nem se encerrará na conclusão.

Ao contrário do que o título desta dissertação pode levar a crer, não me limitarei ao pensamento de Pierre Schaeffer. Apesar de ele ser meu objeto principal, comento também outros autores dentro do campo da música, pois acredito que existe um pensamento sobre música que vem sendo construído conjuntamente em um determinado contexto – de acadêmicos, teóricos, compositores e musicólogos –, do qual Schaeffer é parte, com o qual dialoga, ecoa e, creio eu, transforma. O título inclui o nome de Schaeffer mais para evitar a aparência de uma pretensão por demais generalista que para restringir rigidamente o recorte. Creio eu que, se me limitasse ao pensamento schaefferiano certamente perderia uma visão de conjunto, que terminaria por empobrecer a própria leitura do engenheiro-músico. Portanto neste texto não me pretendo universalista, mas também não quero cair em um particularismo exagerado.

No Cap. 1 inicio a reflexão pela ação de escutar, discutindo a ideia de sentidos da percepção, visando uma desconstrução afirmativa do sentido da escuta, ou seja, tento argumentar contra a naturalização e a universalidade da ideia de escuta (assim como da ideia de sentidos), para afirma-la como construção múltipla e fluida, que pode ser compartilhada em diversos níveis, mas não generalizada completamente. Para isso exponho uma leitura da *Fenomenologia da Percepção* de Maurice Merleau-Ponty, combinada com alguns pontos interessantes da psicologia ecológica de James J. Gibson, entre outros autores. Merleau-Ponty e Gibson são autores frequentemente evocados por teóricos da música eletro-acústica (e.g. SCHAEFFER, 1966; CHION, 2002; SMALLEY 2007; DELALANDE, 2003), por isso resolvi partir de uma reflexão sobre seus trabalhos. Acredito que, expondo aqui minha leitura destes textos, consegui construir uma fundamentação no que diz respeito a noções básicas como “escuta” e “som”.

Em seguida, no Cap. 2, me volto para oposição entre natureza e cultura, e as implicações que esta oposição tem na ideia de percepção, especialmente em Schaeffer e Michel Chion. Para melhor entender os conceitos em discussão trago alguns autores da antropologia, especialmente Claude Lévi-Strauss, e retomo Merleau-Ponty que tem também contribuições sobre o tema. A dualidade natureza/cultura é fundamental para Schaeffer em sua argumentação do objeto sonoro, daí a importância de discutir o tema neste trabalho.

No Cap. 3, começo tentando entender o que é teoria e quais são suas especificidades no campo da música. Em seguida discuto a proposta de pesquisa teórica de Schaeffer, de pensar a música como uma *interdisciplina*, e explico o contexto em que o autor se encontra. Tanto o momento histórico de Schaeffer, quanto sua proposta interdisciplinar me parecem fundamentais para se entender seu projeto.

No Cap. 4 discuto a influência da tecnologia na percepção e no pensamento sobre música. Começo trazendo ideias de Marshall McLuhan sobre os efeitos do alfabeto e da homogeneização da escrita na “visão de mundo” da civilização “ocidental”, como a compartimentação da experiência e a construção de um “ponto de vista” objetivo. Sigo com Friedrich Kittler que trata dos efeitos da invenção da gravação sonora, e tento mostrar o quanto a tecnologia é importante para Schaeffer construir seu pensamento musical.

Nos dois últimos capítulos trato mais especificamente de pontos teóricos de Schaeffer, no Cap. 5 discuto o modelo de funções da escuta proposto no livro II do *Traité*, e no Cap. 6, a escuta reduzida, o objeto sonoro e o objeto musical. Neles discuto o caminho que leva

Schaeffer ao objeto sonoro, me apoiando em noções desenvolvidas nos capítulos anteriores: a primazia da escuta, a dualidade natural/cultural, a noção de objetividade intersubjetiva e a tecnologia como mediadora de uma nova experiência de escuta.

1

Escutar

Escutar é uma atividade perceptiva. Inclui a percepção de discurso verbal, mas nunca pode ser plenamente reduzida a ele. Daí decorre uma primeira dificuldade para este trabalho, que necessariamente toma forma de texto: qualquer coisa dita aqui será uma construção verbal, onde a língua em que escrevo – o português – não é transparente.⁴ As possibilidades e limitações que a língua me dá, em seu vocabulário e sua sintaxe, certamente influenciam no discurso que aqui construo. Assim como as línguas dos autores que cito também têm neles estes mesmos efeitos.

Por isso começo esta reflexão investigando o termo “escutar”: palavra que utilizamos (eu e todos os lusófonos) para nos referir à capacidade assim como à atividade de perceber aquilo que chamamos de “sons”. Escutar diz respeito a uma percepção que passa pelos ouvidos, seus objetos – os “sons” – possuem certas características em comum, que nos fazem identificá-los como um grupo. A estes sons percebidos, considera-se correspondente um fenômeno físico que leva o mesmo nome. Tal fenômeno é descrito pela física como um movimento ondulatório e medido em frequência de ciclos, amplitude, etc. Na língua portuguesa, escutar tem como sinônimo ouvir, e ambos podem ter a conotação de prestar atenção.

Perceber sons, obviamente, não é uma habilidade exclusiva de lusófonos, e também não fomos os únicos a criar expressões para designá-la. Cabe, portanto, neste início de reflexão, pensar sobre as equivalências em outras línguas para não correr o risco de assumir uma simetria falsa, já que a maior parte dos autores citados nesta dissertação não escreve em português. No inglês encontra-se o verbo *to hear* – perceber através da orelha, sinônimo de *to listen*, que tem outras conotações possíveis: prestar atenção a algo ou obedecer a alguém – assim como no latim a palavra obedecer vem de *ob audire*. Portanto resultado bastante próximo da língua portuguesa.

Já a língua francesa apresenta quatro palavras diferentes para escutar: *ouïr*, *écouter*, *entendre* e *comprendre*. *Ouïr* seria simplesmente ouvir; *écouter* pode aparecer como um sinônimo com a possível conotação de prestar atenção a algo; *entendre* também é usado como sinônimo, porém tendo as conotações de entender ou deduzir; já *comprendre* além da função

⁴ O termo “transparente” uso em analogia a expressão “transparência do intelectual”, que devo a Gayatri Chakravorty Spivak que se refere à deficiência de alguns filósofos europeus (especificamente Foucault e Deleuze, mas a autora deixa claro que é um problema mais amplo que não se restringe aos dois) em colocar sua própria posição como intelectuais em suas reflexões. Ou seja, neste trecho tento colocar minha posição como lusófono e pensar em suas limitações. Mais a frente, usarei o termo transparente associado à escuta, me referindo à incapacidade da musicologia tradicional em colocar a escuta em suas reflexões, ou seja, ela supõe uma *transparência da escuta*.

de sinônimo conota compreender, apreender, discernir. Pierre Schaeffer – compositor e engenheiro francês, criador da chamada “música concreta” –, em seu principal trabalho teórico sobre música – *Traité des objets musicaux* (1966) –, se utiliza destas quatro palavras, afrouxando um pouco seus significados, para nomear cada uma das quatro funções da escuta que o autor identifica (tema que será discutido em detalhe no Cap. 5, inclusive tratando da dificuldade de tradução dos quatro termos).

Esta ausência de simetria exata entre diferentes línguas talvez seja por si só uma indicação de que “escutar” não é uma ideia tão generalizável assim. Se povos distintos descrevem a experiência de maneiras diversas este pode ser um indício de que há, ou ao menos houve em algum momento – talvez numa época menos globalizada –, diferenças ou pequenas nuances no modo de experimentar o mundo.

Quando se passa a investigar línguas de sociedades menos abertas – como é o caso de algumas tribos indígenas, por exemplo – aparecem informações de divergências ainda maiores nos significados associados aos termos inicialmente equivalentes. Rafael José de Menezes Bastos, etnomusicólogo brasileiro, pesquisando os índios Kamayurá, que vivem no Parque do Xingu no Estado do Mato Grosso, nota que o verbo utilizado para escutar – *anup* – significa “‘compreender’, ‘conceber’ ou ‘entender’ (ou obedecer)” enquanto “ver” – *cak* – “aponta para ‘saber’, ‘identificar’”. O autor chama atenção para a constatação de que os dois conceitos estão relacionados a modos de conhecimentos distintos, o primeiro mais intersubjetivo e o segundo mais empírico. (MENEZES BASTOS, 1999, 88, tradução nossa)

Se a investigação das línguas faladas indica algo, é esta variabilidade ao menos conceitual da escuta. No entanto, apesar desta multiplicidade irreduzível, me proponho a falar de escuta, pois este texto, como construção discursiva que é, externa apenas a minha posição. E se legitima pela crença de que se não houvesse a possibilidade de encontrar algo de comum entre subjetividades diversas a própria atividade acadêmica se tornaria irrelevante perdida no relativismo absoluto.

1.1 A escuta como objeto de estudo

No meio acadêmico da música, especialmente entre interessados no que se convencionou chamar música contemporânea⁵ e, talvez com mais premência, entre os envolvidos com música eletroacústica⁶, construiu-se o conceito de *escuta* – substantivo que se refere ao ato de escutar –, em si uma tradução do francês *écoute*, que em inglês tem sido adaptado para *listening*. Escuta seria em princípio um sinônimo de audição, mas nesta construção específica, associada à pesquisa em música, ganha conotações mais abrangentes, ou talvez seja mais correto dizer mais específicas.

A escuta se tornou um subcampo de estudo na música, através de autores como o já citado Pierre Schaeffer (1952; 1966), teórico fundamental da música eletroacústica cujo projeto será discutido em alguns pontos ao longo deste trabalho, e – de uma geração posterior, porém atingindo um público bem maior – Murray Schafer (2001 [1977]), compositor canadense que desenvolve o conceito de “paisagem sonora” – que não foi incluído no recorte dessa pesquisa. Estes foram seguidos de muitos outros. Assim, a escuta deixa de ser apenas uma ação vivenciada, presumida como transparente ao musicólogo ou acadêmico da música, para passar a objeto de reflexão em si mesma.

Ao colocar Schaeffer como um ponto de virada importante não pretendo implicar que ninguém tratou de escuta antes – aliás, como argumentarei mais à frente, sempre que se fala de música se está também falando de escuta musical mesmo que implicitamente – o que quero marcar aqui é que com esses autores se inicia um estudo mais explícito e sistemático. Não desejo diminuir a importância de exemplos anteriores que também de alguma maneira refletem sobre a escuta. Posso citar o compositor americano Aaron Copland em *What to Listen for in Music* (2011) publicado originalmente em 1939, voltado para a apreciação musical; o schenkeriano Felix Salzer com seu *Structural Hearing* (1952); ou ainda Theodor

⁵ Termo usado na bibliografia de maneira relativamente livre para se referir à prática de música de concerto composta recentemente; “música de concerto” por sua vez, designa a música executada em contextos que em alguma medida seguem os mesmos aspectos ritualísticos da música clássica (prática de executar o cânone erudito europeu concentrado nos Séculos XVIII e XIX). Com relação à quão recente deve ser a composição para ser chamada de contemporânea não há um consenso rígido. É comum aparecerem inclusas todas as obras deste tipo compostas a partir do fim da Segunda Guerra Mundial.

⁶ Termo usado para se referir aos herdeiros de duas práticas da década de 50 na Europa (mais especificamente França e Alemanha), que se caracterizam por utilizarem sons pré-gravados e/ou sintetizados, discutirei a uma definição para este termo no Cap. 3.

Adorno que expôs uma tipologia de “comportamentos musicais” na *Introdução à Sociologia da Música* (2011), publicado originalmente em 1962.

Copland se dedica a auxiliar ouvintes leigos a ouvir *melhor* a música. Seu objetivo é descrever “os fundamentos da escuta musical inteligente” (Copland, 2011 [1939], p. xxxiii) e tornar o ouvinte “completamente consciente e totalmente desperto”, pois “é aí que jaz o núcleo do problema da compreensão musical” (pp. xxxv-xxxvi). O autor, no intuito de clarear a explicação, divide a escuta musical em três planos (que, na experiência real, funcionariam sempre juntos): o puramente sensorial, no qual não se presta atenção à música, que serve apenas de pano de fundo para a situação; o plano expressivo, que diz respeito ao significado que a música expressa ao ouvinte, mesmo que vago – não passível de ser colocado em palavras; por fim o plano musical, das notas, melodias, harmonias, formas, etc. É a este último que Copland se dedica. Com este fim o autor descreve os “quatro elementos da música” (ritmo, melodia, harmonia e timbre), além da textura musical e da estrutura (a “organização coerente do material”: p. 91), seguida de uma descrição detalhada das várias formas musicais. Copland enfatiza a importância de entender o mecanismo da música, o modo de fazer, e por isso a perspectiva de um compositor sobre o assunto seria tão importante.

O ouvinte inteligente precisa estar preparado para aumentar sua consciência do material musical e o que acontece com ele. Ele precisa ouvir melodias, ritmos, harmonias, timbres de uma maneira mais consciente. Mas, sobretudo, ele deve, para seguir a linha de pensamento do compositor, saber algo sobre os princípios da forma musical. (COPLAND, 2011 [1939], p. 13, tradução nossa)

Trabalhando em um campo não muito distante de Copland, Felix Salzer parte de uma interpretação da teoria de Schenker para criar um método bastante detalhado de como se deve ouvir música:

A compreensão de organismos tonais é um problema de escuta [*hearing*]; o ouvido tem que ser treinado sistematicamente para ouvir não apenas a sucessão de sons [*tones*], linhas melódicas e progressões de acordes, mas também sua coerência e significação estrutural. [...] Esta abordagem eu chamo de "Escuta Estrutural". (SALZER, 1952, p. xvi, tradução nossa)

A “coerência” e a “significação” da estrutura estão relacionadas a noções de movimento e direção da música, o ouvinte precisa ser capaz de “deduzir” – abstrair a estrutura da música, ou seja, “estabelecer o alvo do movimento musical e a direção que ela [a música] toma para alcançar este objetivo” (p. 206) – e “induzir” – retornar à música a partir da estrutura, só assim ele compreenderá a obra como o “organismo tonal” que o autor julga ser.

Já Theodor Adorno, no intuito de construir uma sociologia da música, apresenta descrições bastante interessantes de comportamentos de ouvintes em relação à música, no entanto, sua tipologia sofre de uma hierarquização, que coloca o ouvinte *expert* no topo.

O *expert* deveria ser definido segundo o critério de uma escuta totalmente adequada. Ele seria o ouvinte plenamente consciente, ao qual, a princípio, nada escapa e que, ao mesmo tempo, presta contas daquilo que escuta. Aquele que, digamos, ao se confrontar com uma peça dissolvida e avessa a anteparos arquetônicos tangíveis, como, por exemplo, o segundo movimento do Trio para cordas de Webern, soubesse nomear suas partes formais, este bastaria, de saída, para constituir tal tipo. Ao seguir espontaneamente o curso de uma música intrincada, ele escuta a sequência de instantes passados, presentes e futuros de modo tão contíguo que uma interconexão de sentido se cristaliza. Ele apreende distintamente até mesmo os elementos intrincados da simultaneidade, como a harmonia e da polifonia. O comportamento completamente adequado poderia ser caracterizado como escuta estrutural. Seu horizonte é a lógica musical concreta: compreende-se aquilo que se apreende em sua necessidade, que decerto nunca é literalmente causal. O lugar dessa lógica é a técnica; para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido. (ADORNO, 2011 [1962], pp. 60-61)

A “adequação” do ouvinte *expert* está ligada a um tipo de intelectualismo defendido por Adorno como um comportamento que presta atenção à música, que consegue guardar na memória momentos passados e compará-los ao presente, que “pensa com o ouvido”, e desta comparação extrai sentido. Adorno afirma que este tipo, em sua época, se resumia a músicos profissionais (excluindo alguns intérpretes que não aceitariam seus critérios: p. 61), e em seguida, ao diferenciar o *expert* do tipo *bom ouvinte*, diz que o último:

não está plenamente ciente das implicações técnicas e estruturais. Compreende a música tal como se compreende, em geral, a própria linguagem mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, ou seja, dominando inconscientemente a lógica musical imanente. (ADORNO, 2011 [1962], p. 62).

Mais à frente, ao comentar o tipo *musicalmente indiferente*, Adorno parece explicitar uma primazia de conceitos associados a símbolos da notação musical quando especula sobre uma possível causa para este tipo: “crianças com pais particularmente rígidos parecem ser, inclusive, incapazes de aprender a leitura da notação musical – que, aliás, hoje é a precondição de uma formação musical humanamente digna” (ADORNO, 2011 [1962], p. 80). De qualquer modo, o texto de Adorno tem seu valor, a começar por reconhecer comportamentos diferentes em relação à música, mesmo que pareça não respeitar os indivíduos que compõem a maioria destes tipos (sem culpa-los, pois a culpa de sua incapacidade não seria dos próprios ouvintes, nem da indústria cultural, pois “se assenta em profundas camadas da vida social”: p. 81).

Vale lembrar que o *expert* é o tipo em que o próprio Adorno se encaixaria, já que era, além de filósofo, compositor, portanto a hierarquia construída me parece ser pautada por uma idealização de sua própria escuta. Para evitar mal entendidos ou simplificações, cabe salientar que Adorno afirma explicitamente que não desdenha os outros tipos, pois “[p]ortar-se intelectualmente desta forma, como se os seres humanos vivessem apenas para escutar música de maneira correta, seria um grotesco eco de esteticismo” (p. 81), porém, ao menos para mim, parece haver sim hierarquização, ainda que não totalmente linear, na medida em que Adorno julga existir uma *escuta adequada*.

Nestes três autores fica clara a ênfase na importância da escuta de uma estrutura (definida de maneiras diferentes em cada um dos três, mas que em todos envolve prestar atenção e abstrair algo do tempo real da experiência que sobrevive como um retrato fixo na memória e dessa maneira gerará algum sentido). Perceber a estrutura é o caminho para uma escuta *apropriada* ou *inteligente*. Copland e Adorno dão conta da existência de ouvintes que não têm esta capacidade bem desenvolvida, mas veem isso como um problema (por mais que no caso de Adorno explicitamente diga que não acha que todos *deveriam* ouvir assim).

Pierre Schaeffer, por sua vez, defende a primazia da escuta como caminho para uma nova teoria musical (1966, p. 26). Schaeffer, ao menos em princípio, não parte de uma escuta idealizada, tenta antes entendê-la, a partir de sua própria experiência (compartilhada pelo grupo em seu entorno⁷), para então construir uma teoria generalizável. É aí que reside meu o maior interesse por Schaeffer em comparação aos outros: ao invés de partir do princípio de que a teoria musical tradicional descreve o que deve ser ouvido na música, Schaeffer, por acreditar que esta teoria não era mais apropriada, inverte a ordem, e vai à escuta buscar uma teoria.

Nas próximas seções comentarei alguns autores que servem como fundamentação para a elaboração deste trabalho, no intuito de entender melhor a ideia de escuta, alternando com comentários sobre textos que se voltam mais especificamente para a música, especialmente dos autores ligados à música eletroacústica como Pierre Schaeffer e Michel Chion.

Meu interesse em discutir especificamente autores da música eletroacústica se deve aos efeitos que a inexistência de partitura nesta prática musical tem na construção do discurso sobre ela. Muitas das questões discutidas aqui provavelmente poderiam ser colocadas em

⁷ Refiro-me aqui ao carácter de trabalho colaborativo que o *Traité* tem, explicitado em seu prefácio (pp. 12-13), como resultado de uma pesquisa de 15 anos de duração em um grupo instituído na rádio estatal francesa.

outros contextos também, como na música “de concerto”, por exemplo – objeto tradicional de estudos acadêmicos de musicologia –, porém nesta, a partitura como suporte tende a indicar paradigmas que quase sempre acabam se impondo, em alguma medida, à reflexão. Um destes é a identificação do objeto “obra”, que encontra na partitura uma manifestação muitas vezes tida como objetiva. Outro é a indicação já presente na partitura do arsenal teórico-conceitual a ser utilizado para construir o discurso sobre o objeto – a nota musical como valor fundamental; a escolha de parâmetros a serem considerados e mesmo a hierarquia destes por grau de objetividade: altura-duração-intensidade-timbre. Ambos os paradigmas se relacionam e são mutuamente determinantes. Além disso, me parece bastante possível que este estudo do objeto “música” feito a partir de fontes gráficas influencie o vocabulário, o que pode ser uma explicação para a clara predominância de palavras associadas a elementos gráficos no discurso acadêmico sobre música (esta questão da influência da partitura no pensamento sobre música será discutida mais profundamente no Cap. 4). Durante as últimas três décadas, houve uma série de tentativas da musicologia voltada para a música de concerto de quebrar estes paradigmas, através principalmente da associação de aspectos sócio-históricos à reflexão sobre a obra e/ou da valorização da audição de uma performance (gravada ou não) como fonte de informações. Este movimento certamente gerou discursos mais interessantes sobre a música de concerto, mas, pela necessidade de limitar o recorte, não trataremos destes autores a não ser tangencialmente em um ou outro ponto. Reconheço, porém, que alguns deles foram de fato muito importantes para a elaboração inicial deste trabalho, como Joseph Kerman (1987), Rose Rosengard Subotnik (1991) e Susan McClary (2000), e certamente algumas de suas ideias ecoam em minha pesquisa, mesmo que implicitamente.

Assim como a escolha da partitura como objeto a ser estudado influencia a reflexão, a substituição desta pela gravação em suporte (seja de música instrumental ou eletroacústica), ou pela observação de uma performance também certamente não são isentas. Por isso não é minha intenção colocar uma hierarquização de discursos, a função do parágrafo anterior é simplesmente apontar por que um dos dois caminhos no momento me interessa mais. Rose Subotnik no artigo *The Role of Ideology in Western Music*, publicado no volume *Developing Variations* argumenta em favor desta horizontalidade de abordagens (ideologias), enfatizando que para tal é necessário colocar em evidência as bases ideológicas de qualquer reflexão tomando o cuidado de não supor sua transparência. (SUBOTNIK, 1991) Nas sessões seguintes começaremos a discutir algumas das bases deste trabalho.

1.2 A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty foi um filósofo francês, ligado à corrente de pensamento chamada fenomenologia, que publicou seus trabalhos entre as décadas de 1940 e 1960. Escreveu extensamente sobre a percepção, especialmente em seu segundo livro: *Fenomenologia da Percepção*, publicado originalmente em 1945. Neste trabalho, o autor define a fenomenologia como “o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 1).

Merleau-Ponty resgata a noção de redução fenomenológica de Edmund Husserl como método para se chegar às essências. Argumenta que a redução não deve ser vista como um caminho para a consciência transcendental, pois ela nos leva à essência não porque nos tira do mundo, nos restringindo a representações mentais que substituiriam o próprio mundo por significações intelectuais na reflexão, mas sim porque a suspensão da nossa atitude natural nos permite retornar a uma ingenuidade, necessária para nos darmos conta da maneira como se dá nossa presença no mundo:

É porque somos do começo ao fim relação ao mundo que a única maneira, para nós, de apercebermo-nos disso é suspender este movimento, recusar-lhe nossa cumplicidade, ou ainda colocá-lo fora de jogo. Não porque se renuncie às certezas do senso comum e da atitude natural — elas são, ao contrário, o tema constante da filosofia —, mas porque, justamente enquanto pressupostos de todo pensamento, elas são ‘evidentes’, passam despercebidas e porque, para despertá-las e fazê-las aparecer, precisamos abster-nos delas por um instante. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 10)

Por isso, quando Merleau-Ponty diz que a fenomenologia é uma filosofia transcendental, não é no sentido de Kant – não se refere a um sujeito que existe para si próprio descolado do mundo –, a transcendência fenomenológica se dá do sujeito em direção ao mundo (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 10). E é por causa deste entrelaçamento do sujeito com o mundo que a redução encontra sempre um limite – não existe suspensão total do mundo, pois “não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 6):

O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa. [...] Se fôssemos o espírito absoluto, a redução não seria problemática. Mas porque, ao contrário, nós estamos no mundo, já que mesmo nossas reflexões têm lugar no fluxo temporal que elas procuram captar, não existe pensamento que abarque todo o nosso pensamento. [...] Longe de ser, como se acreditou, a fórmula de uma filosofia idealista, a redução fenomenológica é a fórmula de uma filosofia existencial. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], pp. 10-11)

Portanto, a redução entendida como a busca por essências é uma ferramenta fundamental, pois "nossa existência está presa ao mundo de maneira demasiado estreita para conhecer-se enquanto tal no momento em que se lança nele", e por isso "ela precisa do campo da idealidade para conhecer e conquistar sua facticidade." (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 12)

A fenomenologia é então "uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua 'facticidade'" (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 1). Para a fenomenologia o "mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela." (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 5)

A facticidade do mundo se comprova exatamente pela experiência que tenho dele, pois "se posso falar de 'sonhos' e de 'realidade', se posso interrogar-me sobre a distinção entre o imaginário e o real, e pôr em dúvida o 'real', é porque essa distinção já está feita por mim antes da análise, é porque tenho uma experiência do real assim como do imaginário." É a percepção que funda nossa ideia de verdade (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 13), portanto "o real deve ser descrito, não construído ou constituído." (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 5):

Se a realidade de minha percepção só estivesse fundada na coerência intrínseca das 'representações', ela deveria ser sempre hesitante e, abandonado às minhas conjecturas prováveis, eu deveria a cada momento desfazer sínteses ilusórias e reintegrar ao real fenômenos aberrantes que primeiramente eu teria excluído dele. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 6)

Então, "buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização." (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 13) Para chegar à essência de algo, é preciso me livrar das sínteses de juízo e de predicação operadas pela consciência, inclusive das que estão tão arraigadas no senso comum que não me apercebo de sua operação, e é aí que a redução entra como método, pois ao suspender a atitude natural, ao questionar o preconceito do mundo e minha maneira de estar nele, faz os vícios do senso comum aparecerem. Ou seja, a redução não nos tira do mundo, mas sim coloca em questão a maneira como se dá nossa presença nele.

Outra noção fundamental na fenomenologia é a de intencionalidade, que Merleau-Ponty define da seguinte maneira:

Não se trata de duplicar a consciência humana com um pensamento absoluto que, do exterior, lhe atribuiria os seus fins. Trata-se de reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir — e o mundo como este indivíduo pré-objetivo cuja unidade imperiosa prescreve à consciência a sua meta. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], pp. 15-16)

Com esta noção de intencionalidade, Merleau-Ponty distingue a “‘compreensão’ fenomenológica” da “‘intelecção’ clássica, que se limita às ‘naturezas verdadeiras e imutáveis’” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 16):

Quer se trate de uma coisa percebida, de um acontecimento histórico ou de uma doutrina, ‘compreender’ é reapoderar-se da intenção total — não apenas aquilo que são para a representação as ‘propriedades’ da coisa percebida, a poeira dos ‘fatos históricos’, as ‘idéias’ introduzidas pela doutrina —, mas a maneira única de existir que se exprime nas propriedades da pedra, do vidro ou do pedaço de cera, em todos os fatos de uma revolução, em todos os pensamentos de um filósofo. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. XIII, tradução nossa)⁸

A percepção, portanto, é entendida como o ato fundador da verdade. A argumentação em defesa de uma percepção direta em detrimento de uma teoria de representações leva a uma das ambiguidades mais fortes na fenomenologia de Merleau-Ponty (que depois se aprofundará na teoria do corpo comentada na próxima seção), que o faz caracterizar sua filosofia como um amálgama de subjetivismo com objetivismo, onde o objetivismo só é possível a partir de um confronto de subjetividades:

A aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade. A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 18)

A alteridade, então, proporciona a fundação do mundo: a unidade da estrutura da coisa garante que no confronto intersubjetivo a objetividade apareça.

⁸ No original: “*Qu’il s’agisse d’une chose perçue, d’un événement historique ou d’une doctrine, ‘comprendre’, c’est resaisir l’intention totale, - non seulement ce qu’ils sont pour la représentation, les ‘propriétés’ de la chose perçue, la poussière des ‘faits historiques’, les ‘idéas’ introduites par la doctrine, - mais l’unique manière d’exister qui s’exprime dans les propriétés du caillou, du verre ou du morceau de cire, dans tous les faits d’une révolution, dans toutes les pensées d’un philosophe.*” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. XIII)

Merleau-Ponty constrói sua fenomenologia, focando em quatro pontos – que são interdependentes e até certa medida se sobrepõem, mas ainda assim podem ser vistos como quatro – que serão fundamentais para minha reflexão sobre a escuta:

- a) o mundo possui uma facticidade inalienável anterior à reflexão, pois se o mundo já não existisse ali não haveria sobre o que refletir;
- b) a percepção se dá de maneira direta, e não através de representações mentais. Para o autor ela é nossa forma de apreensão da verdade – disso decorre que os significados apreendidos não são plenamente redutíveis a conceitos intelectuais, que, é claro, estão inclusos, mas são transbordados por sentidos mais amplos, não-conceituais;
- c) nós estamos entranhados no mundo, somos parte inseparável dele, pois nossa existência só se dá no mundo, é nele que vivemos, e é para ele que a consciência se volta, sem mundo não existe consciência, sem mundo não somos;
- d) a objetividade da coisa e do mundo é possível através da repetição da experiência e do encontro de subjetividades, é, porém uma objetividade de caráter fenomenológico, e não realista.

A escolha de Merleau-Ponty como fundamentação principal deste trabalho se justifica pelo esforço que o autor faz de colocar em questão aspectos básicos da maneira como entende a percepção, numa tentativa de se livrar de todas as certezas, mesmo aquelas não tão conscientes. Para refletir sobre a escuta, questionando-se inclusive quanto a sua naturalidade muitas vezes tão prontamente aceita, é preciso ter cautela com possíveis vícios de conhecimentos pré-adquiridos, seja através do senso comum, da musicologia, ou das ciências “naturais”⁹, que podem contaminar toda a reflexão se suas bases não forem questionadas.

A musicologia a qual me refiro no parágrafo anterior é aquela que pensa a música em função de alturas, durações, dinâmicas e timbres instrumentais, colocando na noção de nota musical seu valor fundamental. Nesta musicologia há – embora frequentemente de maneira implícita – uma opção por uma escuta bem específica, tida como dada a priori, por isso

⁹ Ao mencionar as ciências “naturais” não se trata de uma generalização irresponsável. Meu ceticismo com relação a elas se deve a uma forte convergência com a crítica que a fenomenologia faz das ciências, resumidamente: que a ciência não se reconhece como pensamento construído, colocando-se a priori do mundo, ao invés de reconhecer a existência do mundo em seu sentido bruto sobre o qual ela própria é construída pelo homem. (MERLEAU-PONTY, 2004 [1964]) Não pretendo implicar que *todas* as ciências sejam assim, mas é a ciência naturalizada que corre o risco de ser incorporada por mim sem me aperceber, portanto é a ela que estou me referindo. Outro problema, este específico das ciências biológicas e físicas, é a objetificação de processos fisiológicos – como a escuta, por exemplo –, sobre isto, a argumentação contrária será exposta no ponto 1.4 deste capítulo, que trata do corpo.

prefiro evitá-la aqui. É importante notar que essa crítica não é nova, o assunto foi bastante discutido na etnomusicologia dos últimos cinquenta anos (e.g.: MERRIAM, 1964) além de ser hoje lugar comum também na chamada *New Musicology* (e.g.: DELL'ANTONIO, 2004). Outra referência importante pra este trabalho é o texto de Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux* (1966), onde o autor se volta para este problema logo no início, no que chama de “os impasses da musicologia” (pp. 18-19). Infelizmente, porém, na maior parte da musicologia voltada para a música eletroacústica – que considero ter tido sua gênese em Schaeffer – a crítica a estes “parâmetros tradicionais” não foi muito longe, acabando por apenas substituí-los por outros, pouco menos limitados.

Outro ponto, trazido por Merleau-Ponty, e que é muito importante para este trabalho é a compreensão da percepção como experiência de mundo, que o faz pensar, em conjunto com ela, o corpo, a fala, o espaço, a sexualidade, a temporalidade, a liberdade etc. Sendo estas, partes inseparáveis que constituem uma maneira de “ter um mundo”. Portanto, a escuta também, é claro, não é algo plenamente isolável do contínuo da experiência.

1.3 O percebido: repensando os conceitos de *sensação e estímulo*

Merleau-Ponty discute a ideia de sensação, criticando duas definições tradicionais do termo – a sensação como puro sentir, e a sensação como apreensão de qualidade –, para em seguida construir um novo conceito. Primeiro, apoiando-se largamente na *Gestalt theorie* de Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, demonstra a impossibilidade da ideia de sensação pura:

Seja uma mancha branca sobre um fundo homogêneo. Todos os pontos da mancha têm em comum uma certa 'função' que faz deles uma 'figura'. A cor da figura é mais densa e como que mais resistente do que a do fundo; as bordas da mancha branca lhe 'pertencem' e não são solidárias ao fundo todavia contíguo; a mancha parece colocada sobre o fundo e não o interrompe. Cada parte anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 24, grifo do autor)

Assim a percepção é inseparável da significação (em um sentido amplo, não redutível a conceitos intelectuais), por isso "uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção." E “a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e, portanto impensável como momento da percepção.” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 24)

Por outro lado, sentir também não é apenas obter qualidades, pois a qualidade depende do meio, ela nos é dada pelo mundo, tem um contexto e um significado para além dela mesma:

O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. [...] Essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos da luz e, portanto, como elemento de uma configuração espacial. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 25)

A sensação como apreensão de qualidade pressupõe uma determinação que não se verifica na experiência, pois a “qualidade nunca é experimentada imediatamente” e, de fato, toda a consciência é consciência de algo, porém este algo “não é necessariamente um objeto identificável.” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 26)

Precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. É nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica. A qualidade determinada, pela qual o empirismo queria definir a sensação, é um objeto, não um elemento da consciência, e é o objeto tardio de uma consciência científica. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 28)

Para Merleau-Ponty estes equívocos – tanto da posição que defende o puro sentir quanto da que defende as qualidades determinadas – são decorrentes do “preconceito do mundo”, que supõe o ato de sentir como algo bastante claro e óbvio, fazendo com que estas teorias tentem se definir pelo objeto percebido:

A pretensa evidência do sentir não é fundada sobre um testemunho da consciência, mas sobre o preconceito do mundo. Nós acreditamos saber muito bem o que é ‘ver’, ‘escutar’, ‘sentir’, porque por muito tempo a percepção nos proporcionou objetos coloridos ou sonoros. Quando vamos analisá-los, transportamos estes objetos para a consciência. Cometemos o que os psicólogos chamam de ‘*experience error*’ – supomos imediatamente em nossa consciência das coisas aquilo que sabemos estar nas coisas. Nós construímos a percepção com o percebido. E como o percebido ele mesmo não é evidentemente acessível a não ser pela percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 11, tradução nossa, grifo do autor)^{10 11}

¹⁰ Trecho retraduzido do original por achar mais apropriado o termo “preconceito do mundo” para “*préjugé du monde*”, ao invés de “prejuízo do mundo” como aparece na edição nacional (p. 25), pois entendo que assim fica mais clara a intenção pejorativa que a expressão tem no original. Eventualmente optei por retraduzir também alguns outros trechos, que podem ser facilmente identificados pelo ano da referência: 1945, enquanto a edição nacional é de 2006.

¹¹ No original: “*La prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde. Nous croyons très bien savoir ce que c'est que 'voir', 'entendre', 'sentir', parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser, nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commettons ce que les psychologues appellent l' "experience error", c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses. Nous faisons de la perception avec du perçu. Et comme le perçu lui-même n'est évidemment accessible qu'à travers la perception, nous ne comprenons finalement ni l'un ni l'autre.*”

Por isso Merleau-Ponty acredita que a ciência falha quando tenta entender a percepção, “ela introduz sensações que são coisas ali onde a experiência mostra que já existem conjuntos significativos” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 33), e supõe uma clareza que não é experimentada, pois “o percebido comporta lacunas que não são simples ‘impercepções’.” Posso, por exemplo, “estar familiarizado com uma fisionomia sem nunca ter percebido, por ela mesma, a cor dos olhos” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 33).

A teoria da sensação, que compõe todo saber com qualidades determinadas, nos constrói objetos limpos de todo equívoco, puros, absolutos, que são antes o ideal do conhecimento do que seus temas efetivos; ela só se adapta à superestrutura tardia da consciência. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 33)

James J. Gibson, em *The Ecological Approach to Visual Perception* (1986), trabalho fundador da psicologia ecológica, propõe uma teoria da informação-estímulo [*stimulus information*], que – através de uma argumentação em momentos bastante próxima de Merleau-Ponty –, seria mais apropriada a uma reflexão sobre a percepção do que a teoria do estímulo – que tem este como a causa da percepção ao atingir um órgão sensitivo que aguarda passivamente sua ativação exterior, provocando uma reação. Segundo o autor, a informação-estímulo está disponível no ambiente, onde um sistema perceptivo ativo irá encontrá-la.

A psicologia ecológica de Gibson tem como principal característica a crença de que os experimentos psicológicos devem ser feitos no ambiente, ao invés de no laboratório, pois só assim a percepção como ela de fato acontece será compreendida. A ideia tradicional de estímulo, segundo o autor, teria tido sua origem na artificialidade do laboratório e das experiências controladas. Pois ao perceber no ambiente, "tudo o que nós vemos é o ambiente ou fatos sobre o ambiente, nunca fótons ou ondas ou energia radiante" (GIBSON, 1986, 55, tradução nossa)

Gibson, portanto, conclui que o que vemos não é luz, no sentido físico do termo. “A percepção não é uma resposta a um estímulo, mas um ato de captar informação.” (GIBSON, 1986, 56, tradução nossa). Portanto o que é percebido não é o estímulo, mas sim a informação-estímulo.

Assim como a estimulação dos receptores da retina não pode ser vista, a estimulação mecânica dos receptores da pele também não pode ser sentida, e a estimulação das células capilares no ouvido interno também não pode ser ouvida. Do mesmo modo, a estimulação química nos receptores da língua não pode ser saboreada, e a estimulação dos receptores na membrana nasal não pode ser cheirada. Nós não percebemos estímulo. (GIBSON, 1986, 55, tradução nossa)

Analogamente posso afirmar que não ouço frequências em Hertz, ou intensidades em decibéis, ouço o som em um contexto (que é meu, mas também do mundo; subjetivo e objetivo, ou melhor, intersubjetivo).

O que Gibson propõe então é mais do que a simples quebra na causalidade entre sujeito e objeto, pois envolve ainda outra maneira de se pensar o mundo: sai o mundo físico e entra o mundo como ambiente – dotado de significações –, e que depende fundamentalmente do animal.

O mundo da realidade física não consiste de coisas significativas. O mundo da realidade ecológica, como eu tenho tentado descrever, sim. Se aquilo que nós percebemos fossem entidades da física e da matemática, o significado teria que ser imposto sobre eles. Mas se aquilo que percebemos são entidades da ciência ambiental, seu significado pode ser descoberto. (GIBSON, 1986, 32, tradução nossa)

A ideia de que a percepção envolve descoberta deixa clara a quebra da causalidade, pois se há algo a ser descoberto é porque já está lá, mas por outro lado este algo não seria descoberto sem uma capacidade de descobrir, sem um animal dotado de percepção, porém ativo, e não passivo como um receptor.

Não se pretende aqui, nem nos tópicos seguintes, propor uma simetria entre Gibson e Merleau-Ponty como se ambos escrevessem as mesmas coisas com rótulos diferentes. É bastante claro que existem diferenças grandes entre os dois, especialmente com relação ao lugar de onde falam. Merleau-Ponty, apesar de usar diversos trabalhos de psicologia experimental como ponto de partida para suas reflexões, dialoga o tempo todo com a filosofia da Europa Ocidental – mais especificamente a francesa (Descartes, Malebranche e Sartre) e a alemã (Kant, Husserl e Heidegger). Já Gibson parece ter como objetivo maior sacudir o campo da psicologia americana de sua época propondo uma perspectiva nova, portanto tem a preocupação de rever conceitos da psicologia experimental e propor alternativas. Não é minha intenção de modo algum sugerir que a diferença de contextos (geográfico, temporal, etc.) seja irrelevante. Mas ainda assim é curioso ver como o pensamento dos dois se toca em diversos pontos, fazendo com que destacar alguns trechos de ambos e colocá-los lado a lado, a meu ver, ajude a construir esta revisão de conceitos a qual me propus, mesmo estando eu em um terceiro lugar, bastante diferente de ambos os autores.

Uma das convergências importantes para este trabalho – discutida neste tópico – é ver a percepção não como apreensão de estímulos, qualidades da consciência ou sensação pura, mas sim significado. E, se já está claro que para Merleau-Ponty significado não é apenas

intelectual, não estando limitado a conceitos definidos, no próximo tópico serão trazidas questões que mostram o quanto Gibson também se aproxima do filósofo francês nesse ponto.

1.4 O corpo

Tendo esclarecido melhor a questão do que é o percebido – à qual retornarei ainda em outros pontos, em um contexto mais específico –, trato agora do sujeito que percebe.

Da mesma forma que Gibson e Merleau-Ponty colocam em questão dois conceitos fundamentais relativos ao objeto da percepção, argumentando que “não percebemos estímulos” (GIBSON, 1986) e que a sensação, para ser compreendida em sua essência, deve ser pensada como conjuntos significativos que emergem no encontro do sujeito com a coisa percebida – ao invés de uma “qualidade” ou um “puro sentir” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]) –, o conceito de corpo também passa por uma revisão na obra destes autores.

Segundo argumenta Merleau-Ponty, o corpo não pode ser entendido como o lugar de encontro de causalidades externas, com as quais a consciência realizará sua síntese – definição tradicional que o autor pretende substituir. Para esta noção se sustentar o corpo precisaria ser pensado como um objeto, e os órgãos sensitivos como instrumentos que informam o sujeito. A própria ideia de órgão sensitivo, segundo o autor, é produto da análise posterior à experiência, que interroga uma abstração de corpo-objeto, ao invés do corpo como ele o experimenta:

Essa forma que se desenha no sistema nervoso, esse desdobramento de uma estrutura, não posso representá-los como uma série de processos em terceira pessoa, transmissão de movimento ou determinação de uma variável por outra. Não posso ter dela um conhecimento distante. Se adivinho aquilo que ela pode ser, é abandonando ali o corpo objeto, *partes extra partes*, e reportando-me ao corpo do qual tenho a experiência atual, por exemplo à maneira pela qual minha mão enreda o objeto que ela toca antecipando-se aos estímulos e desenhando ela mesma a forma que vou perceber. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 114, grifo do autor)

Não se trata exatamente de negar a existência de sentidos, mas sim de afirmar que o “aparelho sensorial não é um condutor”, o sentido não é apenas um instrumento e que “mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais.” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 32) A reflexão que objetifica esses processos, tornando-os exteriores ao sujeito ou à mente, tem por fundamento o

dualismo corpo-mente que situa o primeiro no mundo dos objetos controlado por uma consciência que estaria no mundo imaterial. Desse modo, o corpo seria um mero instrumento da mente.

Para Merleau-Ponty, portanto, quando o modelo abstrato de corpo é abandonado, passando-se a refletir sobre o corpo tal como é experimentado, ele nota que a sua maneira de “ser no mundo” é pré-objetiva. Os reflexos não são “cegos”, pois se “ajustam a um ‘sentido’ da situação, exprimem nossa orientação para um ‘meio de comportamento’” apesar de serem anteriores aos objetos de conhecimento que a percepção oferecerá. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 119) Por isso, ao transformar o corpo em objeto, colocando a capacidade perceptiva numa mente não coincidente com ele – posição à qual o autor se opõe –, torna-se impossível entender como se dá a percepção, pois neste caso estaríamos, na realidade, refletindo sobre uma experiência de mundo, já objetificada à priori, onde tudo o que é percebido se reduziria a conceitos estanques, qualidades bem definidas, ao invés de uma mistura ambígua e contínua que o autor tenta valorizar.

Merleau-Ponty ao argumentar este ponto está se colocando em oposição à ideia do sujeito transcendental. Aquele que estaria situado em um mundo imaterial, interagindo com o meio material através de um instrumento-corpo. Em substituição, o autor propõe o termo “sujeito encarnado” para representar esta ideia de um sujeito que é preso ao corpo e por consequência ao mundo, sendo inseparável de ambos, pois só conhece a si mesmo neste contexto. O corpo, portanto, seria seu “ancoradouro em um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 200), pois ser corpo é estar “atado a um certo mundo”. (p. 205)

O corpo passa a ser entendido como um conjunto de significações, que Merleau-Ponty chama de “esquema corporal”. Este conjunto de significações se constitui através da experiência, estando, portanto em constante transformação, construindo novas significações a todo o momento:

Aprender a ver as cores é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal. Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio. Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e

cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega.¹² (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 212)

Esta condição de “sujeito encarnado” está intimamente ligada à “estrutura temporal do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 124), à condição de sujeito histórico. “A fusão entre a alma e o corpo no ato, a sublimação da existência biológica em existência pessoal, do mundo natural em mundo cultural, é tornada ao mesmo tempo possível e precária pela estrutura temporal de nossa experiência.” (p. 125) Então quando esta estrutura temporal é quebrada, e o sujeito passa a refletir sobre a lembrança da experiência, tudo vira produto mental e o corpo vira objeto.

Gibson, assim como Merleau-Ponty, recusa o dualismo corpo-mente (GIBSON, 1986, p. xiii), através de dois conceitos fundamentais. Primeiro, a substituição da ideia de sentidos pelo conceito de sistemas perceptivos:

Nós, observadores humanos, tomamos como dado que vemos o ambiente com os olhos. Os olhos são os órgãos da visão, assim como as orelhas são os órgãos da audição, o nariz o órgão do olfato, a boca o órgão do paladar, e a pele o órgão do tato. O olho é considerado um instrumento da mente, ou um órgão do cérebro. Mas a verdade é que cada olho está posicionado numa cabeça, que por sua vez está posicionada num tronco, que está posicionado sobre pernas, que mantém a postura do tronco, cabeça e olhos em relação à superfície de suporte. A visão é um sistema perceptivo completo, não um canal de sentido. O ambiente é visto não através dos olhos, mas através dos olhos-na-cabeça-sobre-corpo-em-reposo-sobre-o-chão. A visão não está assentada no corpo da maneira como se achava que a mente estaria assentada no cérebro. As capacidades perceptivas do organismo não se localizam em partes anatômicas discretas do corpo, se encontram em sistemas com funções aninhadas [*nested functions*]¹³ (GIBSON, 1986, p. 205, tradução nossa)

Esta noção concebida por Gibson é fundamentalmente dependente de sua opção por abandonar o laboratório, pois no ambiente o homem caminha, se levanta, se abaixa. Desse modo, fica evidente, não só a artificialidade dos experimentos tradicionais, mas também o quanto a “percepção natural”¹⁴ é ativa, o animal se dirige ao mundo.

¹² A expressão “eu penso” nesta citação se refere à frase “Penso, logo existo” de René Descartes. É uma referência frequente no texto de Merleau-Ponty para aludir à consciência transcendental, aquela que estaria num plano imaterial comandando o corpo-objeto.

¹³ O termo “aninhada” [*nested*], é utilizado por Gibson para tratar de uma unidade que se encontra dentro de outra maior, por exemplo, “ravinas estão aninhadas em montanhas, árvores estão aninhadas em ravinas, folhas estão aninhadas em árvores.” (GIBSON, 1986, p. 9, tradução nossa) A qualidade de estar aninhado não se limita a unidades espaciais, também serve para eventos no tempo – um evento pode estar aninhado em outro de maior duração –, e, como vemos neste trecho, o mesmo vale para funções dentro de um sistema.

¹⁴ Gibson utiliza o termo “percepção natural” [*natural perception*] ou mais frequentemente “visão natural” [*natural vision*] para se referir à percepção como – em seu julgamento – de fato experimentamos, em oposição a uma percepção idealizada pela psicologia experimental. Da introdução do livro: “Quando nenhuma limitação é colocada ao sistema visual, nós olhamos em volta, andamos até algo interessante, nos movimentamos em volta para vê-lo de todos os lados, e vamos de uma vista à outra. Isso é a visão natural, e é disso que este livro trata.” (GIBSON, 1986, p. 1, tradução nossa)

O outro conceito de Gibson a que nos referíamos é o de *affordances*¹⁵:

A [característica de] *affordance* do ambiente é o que ele oferece ao animal, o que ele provê ou fornece, para o bem ou para o mal. O verbo proporcionar existe no dicionário, porém o substantivo *affordances* não. Eu o inventei. Com ele quero falar de algo que se refere a ambos, ambiente e animal, numa maneira que nenhum termo existente faz. Ele implica a complementaridade do animal e do ambiente. (GIBSON, 1986, p. 128, tradução nossa)

Enquanto o conceito de sistemas perceptivos espalha a mente pelo corpo, o de *affordances* torna evidente a quebra da dualidade sujeito-objeto ou animal-ambiente em Gibson, pois é o objeto que *proporciona* [*affords*] algo, porém este *algo* varia de acordo com o animal que percebe. Uma superfície horizontal razoavelmente plana e longa o bastante proporciona suporte ao corpo, então eu a chamo de chão (GIBSON, 1986, p. 127), se a superfície é da altura do joelho ela possibilita que o animal sente nela, portanto a chamo de assento (GIBSON, 1986, p. 128). As *affordances*, então, fazem parte da percepção, integram a informação percebida, componente essencial do objeto.

A decorrência mais profunda das *affordances* é que a coisa deixa de ser apenas coisa, pois se eu a utilizo, ela vira uma extensão do meu corpo, daí a falência das dualidades sujeito-objeto, animal-ambiente, mente-corpo. (GIBSON, 1986, p. 129) Uma camisa proporciona vestimenta, quando eu a visto, ela vira uma “sobre-pele”, deixa de ser coisa, vira parte do sujeito (GIBSON, 1986, p. 41). O mesmo ocorre com o cego que tateia superfícies com a bengala, o motorista que se locomove com o carro e responde a informações-estímulos através do volante e dos pedais, etc.

A noção de conjuntos significativos apreendidos na experiência me parece ter, na teoria de Merleau-Ponty, função análoga as *affordances* no pensamento de Gibson. Outra ideia apresentada por Merleau-Ponty que deixa mais explícita a projeção do sujeito sobre o mundo é o “arco intencional”¹⁶, que seria uma função central, “abaixo da inteligência e abaixo da percepção” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 189), que “antes de fazer-nos ver ou conhecer objetos, os faz existir mais secretamente para nós”:

a vida da consciência — vida cognoscente, vida do desejo ou vida perceptiva — é sustentada por um “arco intencional” que projeta em torno de nós nosso passado, nosso futuro, nosso meio humano, nossa situação física, nossa situação ideológica,

¹⁵ O neologismo *affordances* – utilizado pelo autor – vem do verbo *to afford*, que significa proporcionar, optei por manter o termo no original para evitar a criação de outro neologismo.

¹⁶ O termo “intencional” aqui claramente está relacionado à redefinição de intencionalidade proposta pelo autor (já discutida algumas páginas atrás), que reconhece “a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir”. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 15)

nossa situação moral, ou melhor, faz com que sejamos situados sob todas estas relações. É este arco intencional que faz a unidade entre os sentidos, entre os sentidos e a inteligência, entre a sensibilidade e a motricidade (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 158, tradução nossa).¹⁷

A fronteira entre sujeito e objeto é expansível. Não se encontra nem na margem entre mente e corpo (onde quer que se creia ser), nem na superfície da pele, pois é extensível ao ambiente, ao “mundo natural”, transformando-o em “mundo cultural”. A “simples presença de um ser vivo já transforma o mundo físico, faz surgir aqui ‘alimentos’, ali um ‘esconderijo’, dá aos estímulos um sentido que eles não tinham.” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 257):

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim, a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; ele deve então construir-se um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 171, tradução nossa).¹⁸

Por conta desta expansividade do sujeito, trazida pela ideia do sujeito encarnado, o corpo não é o único objeto que “resiste à reflexão e permanece, por assim dizer, colado ao sujeito. A obscuridade atinge todo o mundo percebido.” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 269)

1.5 Sentidos, modelos, misturas

Se não há separação entre sujeito e objeto, se meus ouvidos e meus olhos são também eu mesmo, e não objetos exteriores, será que é apropriado ainda falar em sentidos? O que seria um sentido então?

¹⁷ No original: “*la vie de la conscience – vie connaissante, vie du désir ou vie perceptive – est sous-tendue par un 'arc intentionnel' qui projette autour de nous notre passé, notre avenir, notre milieu humain, notre situation physique, notre situation idéologique, notre situation morale, ou plutôt qui fait que nous soyons situés sous tous ces rapports. C'est cet arc intentionnel qui fait l'unité des sens, celle des sens et de l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité.*”

¹⁸ No original: “*Le corps est notre moyen général d'avoir un monde. Tantôt il se borne aux gestes nécessaires à la conservation de la vie, et corrélativement il pose autour de nous un monde biologique; tantôt, jouant sur ces premiers gestes et passant de leur sens propre à un sens figuré, il manifeste à travers eux un noyau de signification nouveau: c'est le cas des habitudes motrices comme la danse. Tantôt enfin la signification visée ne peut être rejointe par les moyens naturels du corps; il faut alors qu'il se construise un instrument, et il projette autour. de lui un monde culturel.*”

1.5.1 A origem do modelo de cinco sentidos

Nesta reflexão, primeiramente é importante notar que o modelo de cinco sentidos, dominante no senso comum (refiro-me ao contexto frequentemente chamado de “sociedade ocidental”), ao contrário do que se pode pensar, não tem sua origem nas ciências “naturais”. A fisiologia não trabalha com sentidos, mas com “modalidades perceptivas”. No intuito de apenas demonstrar este ponto, pego uma definição do psicólogo cognitivista Marek McGann. Segundo McGann, na teoria fisiológica tradicional, “uma modalidade perceptiva é um ‘modo de apresentação’ de um estímulo particular.” [...] “neurônios sensitivos são responsáveis por formas particulares de energia, e é essa especificidade na resposta neural que dá à modalidade seu caráter” (MCGANN, 2010, p. 76, tradução nossa). Ainda segundo McGann, a neurociência moderna usa uma versão levemente modificada deste conceito, que “estende os órgãos de interesse da superfície sensória às profundezas do cérebro” (2010, p. 76, tradução nossa).

Com relação à quantidade de “modalidades” perceptíveis consideradas, McGann diz:

Quantas dessas modalidades existem não está bem claro, mesmo no *mainstream*. De qualquer forma, parece que temos mais do que as cinco modalidades tradicionais. Propriocepção, sentido vestibular e cinestesia, por exemplo, ultrapassam as concepções típicas de tato, e nossa percepção de textura, temperatura e dor são todas aparentemente sustentadas por diferentes sistemas neurais. (MCGANN, 2010, pp. 76-77, tradução nossa)

Portanto, me parece que a hipótese do modelo estabelecido no senso comum estar associado a uma possível primazia das ciências biológicas pode ser desconsiderada.

A origem do modelo de cinco sentidos é comumente atribuída a Aristóteles (GOODY, 2002; HOWES, 2011). Em *De Anima* (literalmente “Sobre a Alma”), o filósofo grego dedica boa parte do livro II à sua teoria dos sentidos. Aristóteles começa sua reflexão questionando o porquê da necessidade de se ter objetos para que haja percepção. Pergunta: “por que não ocorre percepção inclusive dos próprios sentidos?” (ARISTÓTELES, 2006, p. 83) Assim chega à conclusão de que objetos são essenciais para os processos perceptivos, e que, o poder de “atuação” da percepção está nos objetos, e não na consciência. Esta seria a diferença entre inquirir e perceber: os objetos do primeiro são internos, enquanto os do segundo externos.

a atividade de perceber se diz de modo similar a de inquirir; mas com uma diferença, porque as coisas que têm o poder eficiente da atividade são externas – o visível e o audível e de maneira similar os demais objetos da percepção sensível – e a causa é

que a atividade da percepção concerne a particulares, ao passo que o conhecimento concerne a universais – e estes de algum modo estão na própria alma. Por isso pensar depende de si mesmo, quando se quer, mas perceber não depende de si mesmo, pois é necessário subsistir o objeto da percepção sensível. (ARISTÓTELES, 2006, p. 85)

Aristóteles argumenta que “o sensível se diz de três modos”, dos quais dois são percebidos por “si mesmos” e o terceiro por “acidente”. Dentre os dois do primeiro tipo, um é “próprio de cada sentido” e o outro comum a todos. Próprio de cada sentido é aquilo que não pode ser percebido por nenhum outro, por exemplo: “visão de cor, audição de som, gustação de sabor”. Os comuns a todos são os sensíveis que podem ser percebidos por qualquer dos sentidos, por exemplo: “o movimento, o repouso, o número, a forma, a magnitude e a unidade”. E o sensível por acidente é algo que não é do domínio particular de um sentido, mas é percebido através dele “por acidente”. O exemplo dado por Aristóteles neste ponto diz respeito ao caso em que, por conta de a pessoa vista ser branca, ele percebe que se trata do “filho de Diáres”. O branco é do domínio da visão, e causou “por acidente” a percepção da identidade, no entanto esta não pode ser considerada um sensível próprio da visão, pois não é específico dela. (ARISTÓTELES, 2006, pp. 86-87)

Os cinco sentidos próprios não são definidos pelo “receptor” corporal, mas sim através da investigação de seus objetos. Portanto, a visão é a percepção de cores, a audição de sons, o paladar de gostos, e o olfato de odores. Apenas o tato é definido de forma mais complexa – por uma sensação de tipo variado e não localizada. Dentre estes, três são percebidos através de um intermediário. No caso da visão o intermediário são os corpos simples como o ar ou a água, porém ela depende do “transparente”. O “transparente” é aquilo que é visível, mas não por si mesmo, é “visível por cor alheia”. A atualidade do transparente ser transparente se chama luz, e se dá quando há fogo ou algo do tipo no transparente (um corpo celeste, por exemplo), quando não, há treva. Portanto, em todo transparente em atualidade existe a treva em potência. (ARISTÓTELES, 2006, pp. 87-89) Os outros dois deste tipo são a audição, cujo intermediário é o ar, e o olfato, intermediado por ar ou água, pois os peixes também sentem cheiro. (ARISTÓTELES, 2006, pp. 90-95)

Já o paladar e o tato não têm intermediário, por isso são os sentidos “tangíveis”. O paladar é considerado uma espécie de tato (ARISTÓTELES, 2006, p. 94) – podendo-se, portanto, argumentar que o modelo tem na verdade apenas quatro sentidos (HOWES, 2011).

Este modelo, apesar de ser bastante próximo dos cinco sentidos do senso comum, traz divergências claras como os sensíveis comuns e os sensíveis por acidente. Estas duas

categorias, aliás, são muito pouco discutidas por Aristóteles. Sobre os “comuns”, se limita a dizer que não possuem órgão sensitivo próprio, e que são todos percebidos através do movimento. (ARISTÓTELES, 2006, p. 104) Já sobre os sensíveis por acidente se limita a dois exemplos, o já citado da percepção de identidade através da cor da pessoa, e outro sobre “ver o doce”, que teria por base uma percepção conjunta: ver a cor de uma coisa ao mesmo tempo em que a coloca na boca, o que pode levar a uma confusão de percepções numa situação futura em que ver algo da mesma cor cause uma percepção do doce. (p. 104)

Ainda que Aristóteles possa ser a origem do modelo de cinco sentidos, fica claro que há diferenças significativas entre o que ele propõe e o que entendo por ser o senso comum de hoje; além disso, os “sensíveis comuns” assim como os “por acidente” evidenciam a crença em percepções que não são específicas de nenhum dos cinco sentidos “próprios”. A maneira como Aristóteles descreve a percepção, portanto, deixa claro que o entendimento do modo de estar no mundo se altera bastante de acordo com o tempo, lugar, etc.

Séculos depois, na alvorada do Iluminismo europeu, a insuficiência do modelo de cinco sentidos na explicação da percepção de formas propicia questionamentos interessantes em relação à demarcação do modelo. William Molyneux, um administrador e político irlandês que viveu no final do Séc. XVII propôs um problema numa correspondência a John Locke, que foi posteriormente publicada na reedição do *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*. A questão de Molyneux era a seguinte: se um homem, que nasceu cego, e aprendeu a distinguir e nomear uma esfera e um cubo através do tato, for curado da cegueira, seria ele capaz de distinguir e nomear estes mesmos objetos através da visão simplesmente por ter conhecido suas formas através do tato? (MOLYNEUX in DEGENAAR, 1996)

O problema de Molyneux coloca questões interessantes relativas à possível cooperação de modalidades distintas na percepção, e também sobre a natureza da percepção de formas, questões estas que, como mostra Degenaar (1996) proporcionaram um amplo debate, tanto no meio filosófico quanto na psicologia ao longo dos séculos seguintes, e, até hoje continuam sem resposta amplamente aceita mesmo com as informações obtidas em experimentos empíricos relativos ao caso.

1.5.2 Desnaturalizando o conceito de *sentido*

É importante salientar que tanto o modelo de cinco sentidos quanto as percepções de exceção (“sensíveis comuns” e/ou “por acidente”, descritos por Aristóteles) ou uma possível comunicação entre sentidos (Molyneux) são apenas diferentes maneiras de se conceber a percepção. Assim como as teorias de ambos: Merleau-Ponty e James Gibson – com os quais este trabalho possui maior convergência.

Nas últimas duas décadas, alguns antropólogos passaram a se interessar pelo estudo de aspectos sensoriais das sociedades que pesquisam, colocando de maneira bastante explícita o quanto as diferentes “visões de mundo” passam também pelo entendimento da percepção própria. Formaram então um subcampo, denominado antropologia dos sentidos, que se dedica, segundo definição de David Howes, a estudar “modelos sensitivos” de diferentes sociedades e/ou diferentes momentos históricos. O conceito de modelo sensitivo diz respeito não apenas a quantidade de sentidos, e quais são eles, mas também às múltiplas significações e valores que os sentidos podem ter (HOWES, 2011). Estes modelos não são unânimes dentro de uma sociedade, mas “fornecem o paradigma perceptivo básico, para ser seguido ou contrariado” (CLASSEN, 1997, p. 402, tradução nossa). De acordo com Constance Classen a premissa básica da antropologia dos sentidos diz que a “percepção sensorial é ato cultural, além de ser também um ato físico.” Portanto, os sentidos “não são apenas meios de apreensão de fenômenos físicos, mas também avenidas para a transmissão de valores culturais” (p. 401).

A insurgência de trabalhos antropológicos que investigam a sensorialidade parece ser de fato recente, simultâneo ao esforço de auto-identificação em um campo – como pode ser visto no texto citado de Constance Classen publicado em 1997: *Foundations for an Anthropology of the Senses*. No entanto, existem exemplos anteriores como o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss em *A Fuga dos Cinco Sentidos* publicado no livro *O Cru e o Cozido* (2010 [1964]), mencionado pela própria Classen como um de seus precursores. Temos também um exemplo importante na etnomusicologia – publicado no mesmo ano do volume de Lévi-Strauss –, pelo americano Alan Merriam, o livro *The Anthropology of Music*, onde um capítulo – intitulado *Synesthesia of the Senses* – é dedicado à questão sensorial. Outro exemplo mais recente, da etnomusicologia brasileira é Rafael José de Menezes Bastos, já citado no início do capítulo, que, em seu estudo sobre os índios Tupi-Guarani Kamayurá, se concentra na “constituição de sua [dos índios] forma de existir dentro de seu universo fono-

auditivo”, levando em consideração “as diferentes maneiras em que cada cultura usa, educa, organiza cognitivamente e avalia o mundo dos sentidos, as particularidades deste sistema de comportamento e conhecimento apontando também para as ecologias das respectivas sociedades”. Completa sua descrição dizendo que “os sentidos são vistos aqui não apenas como entidades puramente bio-psicológicas, responsáveis pela percepção (e, portanto, não apenas como aparatos naturais e universais).” (MENEZES BASTOS, 1999, p. 86, tradução nossa)

Portanto, nos últimos cinquenta anos, apareceram teorias que propõe não só que diferentes culturas compartimentam a percepção de maneiras completamente diversas do senso comum “ocidental”, mas também que a própria noção do que é percepção – que no senso comum é vista como uma mera capacidade passiva do corpo – pode variar bastante. Existem casos de culturas em que os sentidos não são entendidos como uma “janela para o mundo”, mas sim como um meio de comunicação com o mundo e com o outro. É comum, por exemplo, a fala ser considerada um sentido. (HOWES, 2011, p. 436)

Alguns indícios, trazidos por Constance Classen, que são particularmente interessantes para este estudo propõem que, mesmo no contexto frequentemente identificado como “sociedade ocidental”, o modelo dominante variou ao longo da história:

[Na sociedade ocidental] podem ser rastreadas uma ascendência na importância cultural da visão e um declínio na importância dos sentidos não-visuais da Idade Média à modernidade. Durante este período, conceitos sensitivos tradicionais como o odor da santidade em grande parte desapareceram, enquanto novos conceitos como a verdade fotográfica foram introduzidos. (CLASSEN, 1997, p. 409, tradução nossa)

Outro ponto, definido nesta teoria da antropologia dos sentidos formulada por Classen, que vale a pena trazer para este estudo é a noção de “significação cultural”, que inclui também hierarquizações, e é parte integrante na construção destes modelos:

Há muitas maneiras pelas quais a percepção sensorial pode ser imbuída de significação cultural. [...] A visão pode estar ligada à razão ou à bruxaria, paladar pode ser usado como uma metáfora para discriminação estética ou para experiência sexual, um odor pode significar santidade ou pecado, poder político ou exclusão social. (CLASSEN, 1997, pp. 401-402, tradução nossa)

Através destas significações, estes modelos sensitivos adquirem também um componente político importante:

o estudo do simbolismo sensorial forçosamente revela as hierarquias e estereótipos através dos quais certos grupos sociais são investidos de autoridade moral e política enquanto outros grupos são enfraquecidos e condenados. O uso da cor da pele como uma marca de discriminação é bem conhecido em muitas sociedades. No Oeste, códigos olfativos serviram para sustentar a elite ‘perfumada’ ou ‘inodora’ e

estigmatizar grupos marginais como os negros e judeus. (CLASSEN, 1997, p. 409, tradução nossa)

Esta interpretação que identifica um modelo construído social e culturalmente me interessa não apenas para desnaturalizar o modelo de cinco sentidos ou a própria noção de sentido, mas também para pensar, por esta ótica, nos outros autores de que tratei e irei ainda tratar neste texto. Todos estão, de alguma forma, relacionados a uma tradição intelectual que busca interpretar o mundo, cada um à sua maneira, em seu campo específico, para tal, constroem sua “visão de mundo”, que também não deve ser naturalizada. Sendo assim, não se trata de desnaturalizar o senso comum ou as ciências “naturais” para naturalizar Merleau-Ponty, James Gibson ou Constante Classen. Mas sim, através destes autores, construir interpretações que me ajudem a pensar sobre as questões que me coloquei aqui.

Portanto é importante levar em conta o sujeito que fala, ao invés de supor um “sujeito único” ou uma “transparência do intelectual” (SPIVAK, 1988, p. 275), e não esquecer o caráter de construção que estas próprias teorias têm. No caso das fontes antropológicas – mas não apenas nelas –, por lidarem com “nativos”, deve-se também tomar cuidado para não ignorar a condição de sujeito dos indivíduos estudados (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 117), como argumenta Spivak, supondo uma igualdade do “outro” por “assimilação” (SPIVAK, 1988, p. 292). Afinal, o pesquisador constrói seu discurso em cima de uma construção previamente operada pelos informantes pesquisados: a maneira como pensam e descrevem sua própria percepção, que é diferente da do antropólogo.

O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido — ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. A matriz relacional do discurso antropológico é hilemórfica: o sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. O discurso do nativo não detém o sentido de seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns sempre são mais nativos que outros. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115)

Um cuidado importante em relação a autores da antropologia é que em muitos casos este discurso do indivíduo pesquisado não é escrito, havendo, portanto, uma tradução de meios também por parte do pesquisador (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 113). No caso de uma antropologia que se pretenda sensorial o cuidado deve ser grande para não confundir o discurso antropológico com a percepção do nativo. Por isso quero enfatizar aqui que em meu recurso a estes autores da antropologia não pretendo implicar que eles detêm “a verdade” sobre as características sensoriais de outros grupos – o que seria obviamente um absurdo total, e nem acho que estes próprios autores pensem isso –, mas apenas que, através de seu discurso,

oferecem informações interessantes para se pensar na possibilidade (ou impossibilidade) de um universalismo da percepção. Para a antropologia, levar em conta diferenças na sensorialidade é na verdade não uma tentativa de definir um sistema sensorial do “outro”, mas sim levar em conta possíveis variações nas visões de mundo:

porque o conceito nativo de ponto de vista não coincide com o conceito de ponto de vista do nativo; e porque meu ponto de vista não pode ser o do nativo, mas o de minha relação com o ponto de vista nativo. O que envolve uma dimensão essencial de *ficção*, pois se trata de pôr em ressonância interna dois pontos de vista completamente heterogêneos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, pp. 122-123, grifo do autor)

Este esclarecimento que faço aqui se justifica como uma contextualização da questão, pois o uso de citações isoladas como fiz poderia gerar interpretações equivocadas. Mas também enfatizo que essa discussão vale para este trabalho como um todo na medida em que tento, comentando discursos de outros, construir um discurso sobre a escuta.

Por fim vale dizer que não busco, com essa desnaturalização proposta, uma verdade original e/ou geral, mas sim, através do confronto de diferentes discursos, demonstrar a multiplicidade de “verdades” e valorizá-las.

1.5.3 Redefinindo o conceito de *sentido*

Em busca de um conceito de “sentido” apropriado à minha pesquisa, retorno a Merleau-Ponty. Para ele, assim como existe uma unidade estrutural do corpo, do mundo e também entre corpo e mundo, a percepção se dá de maneira integrada, apresentando este mesmo tipo de unidade. A compartimentação da experiência em “sentidos” seria, portanto, produto do que ele chama de “consciência tardia”, que pensa a percepção como processos em terceira pessoa, objetificando-a ao invés de vivê-la.

Merleau-Ponty afirma, porém, que há “campos” específicos nos quais habitam “seres” de uma natureza tal. Desse modo, existe um “campo visual” onde habitam “seres visuais”, um “campo sonoro” onde habitam “seres sonoros”, etc., e assim redefine o conceito de “sentido”:

toda sensação pertence a um certo *campo*. Dizer que tenho um campo visual é dizer que, por posição, tenho acesso e abertura a um sistema de seres, os seres visuais, que eles estão à disposição de meu olhar em virtude de uma espécie de contrato primordial e por um dom da natureza, sem nenhum esforço de minha parte; é dizer portanto que a visão é pré-pessoal; e é dizer ao mesmo tempo que ela é sempre

limitada, que existe sempre em torno de minha visão atual um horizonte de coisas não-vistas ou mesmo não-visíveis. A visão é um pensamento sujeito a um certo campo e é isso que chamamos de um sentido. Quando digo que tenho sentidos e que eles me fazem ter acesso ao mundo, não sou vítima de uma confusão, não misturo o pensamento causal e a reflexão, apenas exprimo esta verdade que se impõe a uma reflexão integral: que sou capaz, por conaturalidade, de encontrar um sentido para certos aspectos do ser, sem que eu mesmo o tenha dado a eles por uma operação constituinte. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 292, grifo do autor)

Com este novo entendimento do termo “sentido”, torna-se possível pensar nos mais variados “campos” e, portanto nos mais variados “sentidos” – desde que se ache algo em comum a todas as sensações que o compõem.

É importante notar que “pertencer a um certo campo” não quebra a “unidade intersensorial da experiência”, pois esta característica, por exemplo, ser visual, é construída pelo sujeito, na medida em que é fundamentalmente dependente de se ter olhos para ver, mas também de ter essa disposição reflexiva de identificar ali um campo. Ela não muda o fato de que o mundo possui uma “unidade intersensorial” intransponível na experiência real, na qual esta característica (ser visual) pode ser encontrada, mas sempre como parte inseparável de um todo: “não há uma experiência tátil e uma experiência visual, mas uma experiência integral em que é impossível dosar as diferentes contribuições sensoriais.” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 169)

A experiência sensorial é instável e é estranha à percepção natural que se faz com todo o nosso corpo ao mesmo tempo e abre-se a um mundo intersensorial. Assim como a experiência da qualidade sensível, a experiência dos ‘sentidos’ separados só ocorre em uma atitude muito particular e não pode servir para a análise da consciência direta. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 304)

Esta unidade só é quebrada através da reflexão, que divide a experiência em segmentos paralelos e sincronizados, num processo de abstração onde podem ser imaginados independentemente. Merleau-Ponty aponta que neste procedimento, a percepção é sempre definida em referência a uma parte do corpo:

Digo que meus olhos vêem, que minha mão toca, que meu pé dói, mas essas expressões ingênuas não traduzem minha experiência verdadeira. Elas já me dão dela uma interpretação que a afasta de seu sujeito original. Porque sei que a luz atinge meus olhos, que os contatos se fazem pela pele, que meu sapato fere meu pé, disperso em meu corpo as percepções que pertencem à minha alma, coloco a percepção no percebido. Mas aquilo é apenas o rastro espacial e temporal dos atos de consciência. Se os considero do interior, encontro um único conhecimento sem lugar, uma alma sem partes, e não há nenhuma diferença entre pensar e perceber, assim como entre ver e ouvir. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 287)

Portanto, por exemplo, visão e audição podem ser identificadas porque o sujeito tem olhos e ouvidos, mas isso não reduz a percepção a “sensações corporais” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 317), pois estes “campos” são também relativos a algo que está no

mundo. A visualidade ou a audibilidade não são características criadas pelos olhos e ouvidos, é a isso que se refere o termo “conaturalidade” – usado pelo autor numa citação mais acima –, característica comum minha e da coisa, que torna possível que eu “encontre um sentido para certos aspectos do ser”. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 292)

o corpo, enquanto tem ‘condutas’, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos ‘frequentar’ este mundo, ‘compreendê-lo’ e encontrar uma significação para ele. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 317)

É por isso também que a visão é “pré-pessoal” (termo também presente na mesma citação mais acima), assim como todos os sentidos, pois é uma característica da coisa que existe antes e depois de eu vê-la. Dessa maneira Merleau-Ponty desconstrói também a noção de sentido como função de um órgão.

Da mesma forma que a reflexão quebra com a unidade intersensorial da experiência, encontrando nela “sentidos”, rompe também com a estrutura de cada campo para fazer aparecer qualidades, possibilitando a descrição da experiência:

existe uma atitude natural da visão em que conspiro com meu olhar e através dele me entrego ao espetáculo: agora as partes do campo estão ligadas em uma organização que as torna reconhecíveis e identificáveis. A qualidade, a sensorialidade separada, produz-se quando rompo essa estruturação total de minha visão, quando deixo de aderir ao meu próprio olhar e, em lugar de viver a visão, interrogo-me sobre ela, quero testar minhas possibilidades, desfazo o elo entre minha visão e o mundo, entre mim mesmo e minha visão, para surpreendê-la e descrevê-la. Nessa atitude, ao mesmo tempo em que o mundo se pulveriza em qualidades sensíveis, a unidade natural do sujeito perceptivo é rompida e chego a ignorar-me enquanto sujeito de um campo visual. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], pp. 305-306)

Michel Chion – retornando agora ao contexto da música eletroacústica para um breve parêntese – também critica o modelo de cinco sentidos presente no senso comum. Chion se interessa particularmente pelas percepções rítmicas, talvez porque a maneira como este tipo de percepção atravessa os sentidos tradicionais seja fundamental para alguns dos seus conceitos relativos ao som para cinema:

em certos tipos de percepções, na percepção rítmica certamente, ela entra em nós por canais diversos, por exemplo, as pulsações rítmicas sobre a pele, que chamamos táteis, [...], as pulsações rítmicas sobre a parede do corpo, ou de coisas que oscilam ante nossos olhos, por exemplo, um limpador de para-brisa. [...] Certamente, neste conjunto de percepções, os ritmos entram pelos olhos, pelas orelhas, e pela pele [...], mas não é especialmente sonoro, visual ou tátil. É uma das partes de nossa percepção, de nossos campos perceptivos, que não tem um órgão preciso (CHION, 2006, p. 8, tradução nossa)

Chion já havia alguns anos antes dado o nome de “trans-sensoriais” para estes tipos de percepções em seu livro *Le Son*:

Nós chamamos de trans-sensoriais as percepções que não são de nenhum sentido em particular, mas podem buscar o canal de um ou de outro, sem que seu conteúdo ou seu efeito seja restrito aos limites deste sentido. Por exemplo, tudo que concerne ao ritmo, mas também certo número de percepções espaciais, assim como a dimensão verbal. Uma palavra lida ou uma palavra ouvida faz parte da esfera da linguagem, mesmo se as modalidades que a transmitiram (o grafismo da leitura, o timbre da voz, etc.) tocam paralelamente as dimensões próprias a cada sentido. Em outros termos, falar de trans-sensorialidade, é lembrar que será errôneo pensar que tudo que é auditivo é apenas auditivo, e dizer que os sentidos são entidades fechadas em si próprias. (CHION, 2002, pp. 56-57, tradução nossa)

Nestes dois trechos é bastante clara a filiação a Merleau-Ponty – que de fato é explicitada um pouco mais a frente no texto de 2006 –, especialmente ao usar o termo “campos perceptivos”, que apesar do autor não definir, pelo contexto em que é usado parece se encaixar perfeitamente na definição de Merleau-Ponty exposta anteriormente.

De fato, é possível dizer que, ao falar de trans-sensorialidade, que seriam percepções de exceção em relação ao modelo de cinco sentidos, Chion está identificando novos “campos” – como definidos por Merleau-Ponty –, no caso: um campo rítmico, outro textural, e ainda um linguístico; justificados por certas qualidades comuns que o autor reconhece.

De volta a Merleau-Ponty, para um último ponto em sua argumentação da unidade da percepção que se refere à questão da significação, onde o autor argumenta que significados não são exclusivos de apenas um destes “campos”:

se considerados como qualidades incomparáveis, os ‘dados dos diferentes sentidos’ dependem de tantos mundos separados, cada um deles, em sua essência particular, sendo uma maneira de modular a coisa, todos eles se comunicam através de seu núcleo significativo. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 309)

Portanto, do entendimento da percepção como apreensão de conjuntos significativos, decorre esta unidade inalienável do mundo e da percepção que Merleau-Ponty argumenta:

Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. Vemos a elasticidade do aço, a maleabilidade do aço incandescente, a dureza da lâmina em uma plaina, a moleza das aparas. [...] Da mesma maneira, no ruído de um automóvel ouço a dureza e a desigualdade dos paralelepípedos, e com razão fala-se em um ruído ‘frouxo’, ‘embaçado’ ou ‘seco’. Se se pode duvidar de que a audição nos dê verdadeiras ‘coisas’, pelo menos é certo que ela nos oferece, para além dos sons no espaço, algo que ‘rumoreja’ e, através disso, ela se comunica com os outros sentidos (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], pp. 308-309)

1.5.4 Sinestesia(s)

Este “núcleo significativo” mencionado por Merleau-Ponty, que seria o “meio” de uma “comunicação dos sentidos”, me remete à ideia de sinestesia. O termo é definido pelos neurocientistas Ramachandran e Hubbard como uma condição neurológica na qual o paciente experimenta sensações em múltiplas modalidades em resposta a um estímulo em apenas uma delas. (RAMACHANDRAN; HUBBARD, 2003, p. 49) A compreensão do termo, no entanto, mudou bastante ao longo do tempo, e mesmo hoje não se submete aos rigores da neurosciência.

Os primeiros relatos científicos de sinestesia, entendida como uma dupla resposta a um estímulo em apenas um sentido, datam do Séc. XIX (RAMACHANDRAN; HUBBARD, 2003). No entanto, há indicações em outras áreas anteriores a isto. Yara Borges Caznok relata casos de compositores e teóricos da música que tentavam replicar de alguma maneira relações audio-visuais na música. Além de casos famosos de compositores “sinestésicos” como Scriabin e Messiaen, Caznok trata de vários outros exemplos, como Rimsky-Korsakov (1844-1908), Marin Mersenne (1588-1648), Athanasius Kircher (1601-1680), Louis-Bertrand Castel (1688-1757). Todos eles criaram tabelas de equivalências entre sons e cores, sendo, em todos os casos, não coincidentes. (CAZOK, 2008)

Não há como comprovar se estes teóricos eram ou não sinestetas no sentido neurológico, e nem me parece importante definir isso. O fato é que fora do campo científico o termo sinestesia é bastante usado, normalmente de forma menos rígida, para se referir a percepções que não se adequem ao modelo de cinco sentidos.

François Delalande – musicólogo discípulo de Pierre Schaeffer –, por exemplo, afirma que na questão do significado musical estão incluídas “diversas formas de sinestesia e intersensorialidade” (DELALANDE, 2003, p. 401, tradução nossa). Como o projeto do autor pretende chegar a uma universalidade, apoia-se em psicólogos que pesquisam aspectos gerais de sinestesia para defender a possibilidade de um caminho de pesquisa rumo a um entendimento universal do significado musical que leve em conta essas misturas de sensações.

Michel Chion, em *Le Son* (CHION, 2002), trata rapidamente da questão da sinestesia, definindo-a como a correspondência entre “percepções precisas, próprias de domínios diferentes”. No entanto, Chion a considera uma noção desnecessária uma vez que percebemos

que “cada sentido não representa um domínio de percepções homogêneas” (referindo-se a questão da trans-sensorialidade). Em entrevista posterior a François Soulages, Chion acrescenta que sinestésias não seriam generalizáveis, “variam de um indivíduo para o outro”, por isso acredita que seu estudo não seja produtivo (CHION, 2006). Percebe-se portanto, também em Chion, um projeto universalista, tendência que será comentada um pouco mais a fundo no capítulo 2.

Já Merleau-Ponty considera a sinestesia um caso extremo de algo que é presente de maneira mais sutil em todos:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 308)

É importante notar que esta posição é coerente com o que o autor escreve sobre outros casos “patológicos”. Merleau-Ponty acredita que estas patologias psicológicas intensificam características da percepção que já se encontram na percepção humana normal, o mesmo ocorreria com o uso de alucinógenos: “A intoxicação pela mescalina, porque compromete a atitude imparcial e entrega o sujeito à sua vitalidade, deverá favorecer então as sinestésias.” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 307)

O que é importante perceber é que sinestesia, em qualquer de suas concepções, é apenas uma categoria conceitual construída para se lidar com tudo que escapa ao modelo sensitivo previamente adotado como normal. É sempre definida em relação a este modelo, como o próprio Chion aponta (2002). Portanto, considerar percepções sinestésicas como exceções só faz sentido em um contexto que se pretenda universalista.

1.5.5 Afinal, o que é a escuta?

Tentarei neste ponto enunciar algumas conclusões parciais. A escuta existe como uma convenção. Passa por um campo de percepções identificáveis, que defino em referência a meus ouvidos (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]), porém não me parece possível delimitá-la

de maneira generalizável¹⁹. Estas afirmações podem parecer inusitadas, porém fica mais fácil fazê-las quando se percebe que existem sociedades que não possuem um sentido específico para escuta ou audição²⁰ (HOWES, 2011), tornando clara essa impossibilidade de uma definição geral.

Como aponteí algumas páginas atrás, a antropóloga Constance Classen traz a ideia de que existem “significações culturais” atreladas ao próprio ato de perceber, de acordo com um determinado contexto ou situação de escuta (CLASSEN, 1997). Este significado obviamente não é independente do conteúdo que é ouvido – o som ou a “música” –, no entanto, há aspectos da situação de escuta que parecem favorecer certas significações. Por exemplo, uma sinfonia em uma sala de concerto pode oferecer uma fruição intelectualizada através de uma escuta “estrutural” – ao menos aos ouvintes que tenham não apenas este desejo, mas também os conhecimentos “técnicos” necessários²¹ –, enquanto em uma estação de metrô, esta mesma sinfonia talvez ofereça relaxamento aos passageiros que aguardam o trem ou apenas aumentem o tédio pela situação de escuta forçada. Um show da banda de heavy metal *Metallica* pode levar milhares de fãs ao êxtase, porém, há relatos das mesmas músicas sendo usadas como tortura na invasão americana ao Iraque da década passada (CUSICK, 2006).

Estas relações entre situação de escuta e o que chamei de significado obviamente não se dão de maneira determinista, significado nunca será algo plenamente generalizável, minha intenção é apenas apontar a importância do contexto na experiência, alterando-a de tal maneira que talvez deva ser incluído no objeto da percepção, no caso a “música”. É importante deixar claro também que não pretendo, com o parágrafo anterior, defender qualquer tipo de separação entre intra e extra-musical, considero esta divisão uma armadilha, pois pressupõe uma definição bastante clara – e raramente argumentada – das fronteiras do “musical” que para mim não existe, ao menos não de maneira fixa, universal e evidente. Quero apenas chamar a atenção para a situação de escuta e suas implicações, que, para mim não necessariamente se encontram fora da esfera do “musical”. A função destes parágrafos é justamente demonstrar o quanto “situação de escuta” e “música” se entrelaçam na construção

¹⁹ Outros autores já trataram desta impossibilidade de delimitar a escuta, Rodolfo Caesar, por exemplo, discute o tema em diversos textos (ver particularmente CAESAR, 2004 e 2005) e o já mencionado Michel Chion (2002, 2006) também aborda o assunto ao tratar do conceito de trans-sensorialidade (discutido no ponto 1.5.3), porém insiste numa verificabilidade bastante questionável (discutida no Cap. 2). Devo dizer que ambos os autores foram de grande importância para a formulação desta pesquisa desde seu início.

²⁰ Tenho evitado o termo “audição” por me parecer mais comumente associado à significação fisiológica da palavra, enquanto escuta é o termo tradicionalmente usado na bibliografia para a atividade de ouvir música. Não pretendo com isso sugerir que haja alguma separação clara entre os dois termos.

²¹ O termo escuta “estrutural” foi discutido no início deste capítulo.

de sentido, coisa que a suposição de uma sempre presente escuta “estrutural” – como ocorre em estudos de música mais tradicionais – ignora. Por fim vale ressaltar que um entendimento profundo do que é a escuta deve, portanto, levar em conta todos estes aspectos, e valorizar esta fluidez.

1.5.6 O(s) objeto(s) da escuta ou o que é o som

Seguindo com esta discussão sobre “escutar” não posso deixar de tratar do que é o som. Aproveitando o raciocínio de Merleau-Ponty previamente exposto, posso dizer que o som é o objeto da percepção que se define pelo campo que identifico como relativo a meus ouvidos. Como se vê – e a esta altura já algo no mínimo esperado –, esta é uma definição bastante fluida, inteiramente aberta à subjetividade, e suscetível a aspectos culturais, sociais, políticos, etc. A existência do som como uma categoria perceptiva é, portanto, necessariamente uma construção.

Se o som é uma sensação, e a sensação, como definida por Merleau-Ponty, é a apreensão de conjuntos de significados através da percepção (como o é também para Gibson através do conceito de informação-estímulo), o som é também todos os significados que ele tem para o ouvinte. Temos aqui, portanto, mais um exemplo em que não se pode separar sujeito e objeto. Como já disse Rodolfo Caesar, “o som não existe” (CAESAR, 2010, p. 149) ao menos não no sentido de um objeto positivista. Seguindo com Merleau-Ponty, a objetividade do som, assim como de toda a experiência, só é possível de duas maneiras: no confronto de experiências repetidas (portanto a princípio seria uma objetividade de um sujeito singular), e no confronto de experiências entre diferentes sujeitos (esta sim uma objetividade comum, convencional). De fato, a própria categoria “som” é formada dessa maneira. Portanto, o som só existe em sua relação com o sujeito e a discussão sobre a existência do som para além do sujeito, em minha opinião, nem tem como ser colocada, pois nem consigo conceber o que seria esta existência.

2

Natureza e cultura

Neste capítulo discutirei brevemente os conceitos de natureza e cultura, com a intenção de contextualizar a discussão, fornecendo uma base para questões colocadas por Pierre Schaeffer em seu trabalho teórico – que serão discutidas nos capítulos seguintes –, e também de oferecer uma crítica ao uso destes conceitos por autores que tratam de escuta e/ou música.

2.1 A dualidade natural/cultural

No capítulo anterior, citei uma afirmação da antropóloga Contance Classen – de que a percepção seria “ato cultural” e ao mesmo tempo “ato físico” (CLASSEN, 1997, p. 401) – que tem como pano de fundo uma das mais relevantes questões para a antropologia: a divisão do homem entre natureza e cultura. Tendo em vista que esta questão me parece ser também fundamental para Pierre Schaeffer, cabe refletir um pouco sobre como ela aparece no contexto que estou aqui discutindo. Afinal, se a própria noção de escuta é construída, seria a percepção totalmente cultural, ou haveria algo de natural nela? Seria possível separar camadas na percepção, uma natural outra cultural? Será que ambas estão sempre presentes, ou haveria percepções puramente naturais e outras puramente culturais? A que se referem exatamente estes dois conceitos?

Claude Lévi-Strauss, antropólogo francês, abre seu primeiro livro, *As Estruturas Elementares do Parentesco* (1982 [1948]), com uma discussão sobre estes conceitos, de saída colocando-a como central para a problematização de seu tema – o incesto.

[O] homem é um ser biológico ao mesmo tempo que um indivíduo social. Entre as respostas que dá às excitações exteriores ou interiores, algumas dependem inteiramente de sua natureza, outras de sua condição. [...] Mas nem sempre a distinção é tão fácil assim. (LÉVI-STRAUSS, 1982 [1948], p. 41)

O autor reconhece dois polos no comportamento humano, um natural e outro cultural, além de uma área cinza onde a distinção é mais difícil. Afirma também que “a cultura não pode ser considerada nem simplesmente justaposta nem simplesmente superposta à vida. Em certo sentido substitui-se à vida, e em outro sentido utiliza-a e a transforma para realizar uma síntese de nova ordem.” (LÉVI-STRAUSS, 1982 [1948], p. 42) Mais à frente defende a impossibilidade de se “apreender o ponto de passagem entre os fatos da natureza e os fatos da cultura” (LÉVI-STRAUSS, 1982 [1948], p. 47).

Para Lévi-Strauss, portanto, o ser humano é entendido como um amálgama de natureza e cultura, onde, apesar dos dois polos serem reconhecíveis, a fronteira entre os dois é inapreensível. Os dois polos não podem ser imaginados como camadas sobrepostas, pois há uma interação entre ambos gerando “sínteses de nova ordem”. Além disso, se a cultura “substitui-se à vida”, “utiliza-a e a transforma” fica impossível até mesmo definir uma e outra a não ser de maneira idealizada, abstraída da experiência humana “real”²².

Neste ponto interessa trazer de novo Merleau-Ponty:

É impossível sobrepor, no homem, uma primeira camada de comportamentos que chamaríamos de ‘naturais’ e um mundo cultural ou espiritual fabricado. No homem, tudo é natural e tudo é fabricado, como se quisesse, no sentido em que não há uma só palavra, uma só conduta que não deva algo ao ser simplesmente biológico – e que ao mesmo tempo não se furte à simplicidade da vida animal, não desvie as condutas vitais de sua direção, por uma espécie de regulação e por um gênio do equívoco que poderiam servir para definir o homem. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], p. 257)

Não é por acaso que ambas as citações acima parecem convergir até certo ponto. Não apenas os dois autores estão próximos temporalmente (os textos foram publicados num espaço de três anos) e geograficamente (ambos eram franceses), Lévi-Strauss tinha reconhecidamente uma grande afinidade com as ideias de Merleau-Ponty.²³

Merleau-Ponty leva esta ambiguidade intransponível entre natureza e cultura para a própria definição de corpo:

O corpo não é um objeto. Pela mesma razão, a consciência que tenho dele não é um pensamento, não posso decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma ideia clara. Sua unidade é sempre implícita e confusa. Ele é sempre algo mais do que aquilo que ele é, sempre sexualidade ao mesmo tempo que liberdade, enraizado na natureza no próprio momento em que se transforma pela cultura, jamais fechado em si mesmo e jamais ultrapassado (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 231, tradução nossa).²⁴

²² O termo “real” aqui deve ser entendido através de Merleau-Ponty, como a experiência enquanto experimentada, em oposição à experiência refletida à posteriori.

²³ Ver, por exemplo, dedicatória na edição original do *Pensé Sauvage* (1962), publicado logo após a morte de Merleau-Ponty: “Aqueles que privaram conosco, comigo e com Merleau-Ponty, no decorrer dos últimos anos, conhecem algumas das razões pelas quais este livro, [...], foi a ele dedicado. Tê-lo-ia sido de qualquer maneira se ele estivesse vivo, como a continuação de um diálogo cujo início data de 1930, quando, em companhia de Simone de Beauvoir, encontramos-nos por ocasião de um estágio pedagógico, às vésperas do concurso para o título de *agregé*. E, já que a morte apartou-o de nós tão brutalmente, que pelo menos este livro permaneça dedicado a sua memória, como testemunho de fidelidade, reconhecimento e afeição.” (LÉVI-STRAUSS, 2008 [1962], pp. 7-8)

²⁴ No original: “*Le corps n'est donc pas un objet. Pour la même raison, la conscience que j'en ai n'est pas une pensée, c'est-à-dire que je ne peux le décomposer et le recomposer pour en former une idée claire. Son unité est toujours implicite et confuse. Il est toujours autre chose que ce qu'il est, toujours sexualité en même temps que liberté, enraciné dans la nature au moment même où il se transforme par la culture, jamais fermé sur lui-même et jamais dépassé.*”

Da mesma forma que para o corpo tornar-se objeto é necessário um processo de abstração²⁵, a busca de aspectos culturais e naturais também passa por um procedimento parecido que possibilite objetificar as duas coisas. Por exemplo: objetificar processos fisiológicos e generalizá-los por serem encontráveis estatisticamente na maioria; objetificar hábitos de indivíduos e generalizá-los localmente por ser característico de um determinado grupo. Seguindo nesta linha, fica claro que tanto a natureza em sentido fisiológico como a ideia de cultura também são construções, e sua *suposta* generalidade é sempre aproximativa, passando por cima de pequenas diferenças individuais.

Merleau-Ponty leva ainda mais adiante as consequências de seu raciocínio afirmando que o “homem” também é uma ideia construída, e, por conta de sua unidade estrutural, biologia e hábito não podem ser pensados separadamente:

se definimos o homem por sua experiência, quer dizer, por sua maneira própria de pôr o mundo em forma, e se reintegramos os ‘órgãos’ a este todo funcional no qual eles são recortados, um homem sem mão ou sem sistema sexual é tão inconcebível quanto um homem sem pensamento. [...] todas as ‘funções’ no homem, da sexualidade à motricidade e à inteligência, são rigorosamente solidárias, é impossível distinguir, no ser total do homem, uma organização corporal que trataríamos como um fato contingente, e outros predicados que lhe pertenceriam com necessidade. Tudo é necessidade no homem e, por exemplo, não é por uma simples coincidência que o ser racional é também aquele que se mantém em pé ou possui um polegar oponível aos outros dedos; a mesma maneira de existir manifesta-se aqui e ali [...]. O homem é uma idéia histórica e não uma espécie natural. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], pp. 235-236)

Para Merleau-Ponty, todos os aspectos identificáveis no homem são imprescindíveis. E nisso não há de modo algum uma naturalização destas características, mas sim uma inversão desta lógica. Entendendo a categoria “homem” como uma ideia construída, que se forma a partir de observações de indivíduos – que, obviamente, não têm acesso a um homem “pré-cultural” –, fica claro que qualquer ideia de uma “natureza humana” livre de aspectos culturais será uma idealização, já que este homem sem “cultura” não só não é acessível como nem seria reconhecido como homem. Porém, ao mesmo tempo, Merleau-Ponty não propõe a inexistência de uma “natureza”. Como foi discutido no capítulo anterior, Merleau-Ponty acredita na existência do mundo antes de qualquer experiência. A questão é que como a experiência se dá no encontro entre sujeito e coisa, onde ambos se misturam e se confundem, e tornar a coisa objeto só é possível através de um processo de reflexão, identificar algo como natural também passa por um processo desse tipo. Será necessariamente um produto da consciência, portanto não estará imune de aspectos identificados como “culturais”. Ambos os

²⁵ Ver esta argumentação de Merleau-Ponty discutida em detalhe no capítulo 1, ponto 1.4. O Corpo.

conceitos se influenciam mutuamente, e são, os dois, produtos da experiência coletiva de sujeitos encarnados no mundo.

A separação entre natureza e cultura é uma questão amplamente discutida na antropologia do último meio século. Uma análise detida da evolução desta questão foge ao escopo deste trabalho.²⁶ Mas é importante chamar a atenção para o fato de que natureza e cultura são conceitos, e como todo conceito têm uma história e uma geografia. Alguns exemplos da literatura que lidam com estes conceitos pelo viés de uma desnaturalização são: Ferreira em *A morte da cultura? do modelo clássico ao debate contemporâneo* (F. R. FERREIRA, 2012), que faz uma história do conceito cultura no campo da antropologia, identificando uma crise atual no que diz respeito à identificação do objeto cultura. Roy Wagner em *A Invenção da Cultura* (WAGNER, 2010) investiga como se dá a construção da cultura como objeto da antropologia. Kesselring, no artigo *O conceito de Natureza na história do pensamento ocidental* (KESSELRING, 2000), identifica cinco períodos com conceitos bastante diversos de natureza, são eles: “a época grega, a época medieval (especialmente na sua fase tardia), os tempos modernos (séculos XVI e XVII), o século XIX e, finalmente, a visão contemporânea” (p. 154). Deixo esta breve enumeração de textos como evidência da profunda discussão pela qual o tema tem passado.

2.2 Natureza e cultura no pensamento musical

No estudo da música desenvolvido no contexto acadêmico/institucional, mas também no conservatorial – que apresenta notável influência europeia –, a dualidade natureza/cultura tem grande importância, mesmo que nem sempre de maneira explícita. Isso é percebido especialmente quando o objeto de estudo é a música dita “erudita”, quando é comum a pura e simples suposição de naturalidade de diversos aspectos, ou então a busca por uma argumentação que prove o quanto esta música é natural.

Um exemplo deste tipo de argumentação pode ser visto na teoria do sistema harmônico e motivico de Heinrich Schenker²⁷ – autor que fundamenta boa parte da teoria e

²⁶ Para um exemplo de análise deste tema, ver: JACQUES, 2010

²⁷ Não pretendo com estes breves comentários sobre um dos textos de Schenker, reduzir sua obra – que é bastante ampla – à apenas este ponto. O que me interessa é meramente ilustrar minha afirmação sobre a presença da discussão natural/cultural na teoria musical, mostrando que é anterior aos escritos de Pierre Schaeffer.

análise musical do Séc. XX. Schenker acreditava que toda a arte deve ser baseada na “natureza”: “[e]m todos os casos [de arte] a natureza fornece o padrão; arte é imitação – imitação por palavra ou cor ou forma.” Enquanto as outras artes podem ter uma relação mais óbvia através da mimesis, no caso da música não haveria associação “não ambivalente”. (SCHENKER, 1954 [1906], p. 1, tradução nossa) Portanto, só teria sido possível criar essa relação através da invenção do motivo. O motivo, segundo o autor, adquire sua identidade da mesma forma que o indivíduo: através da repetição.

O homem repete a si mesmo no homem; a árvore em árvore. Em outras palavras, qualquer criatura repete a si mesma em sua própria espécie; e através dessa repetição o conceito ‘homem’ ou o conceito ‘árvore’ é formado. Portanto uma série de sons se torna um indivíduo no mundo da música apenas por repetir a si mesmo em sua própria espécie; e, como na natureza em geral, a música manifesta uma urgência por procriação, que inicia este processo de repetição. (SCHENKER, 1954 [1906], p. 6, tradução nossa)

Por isso é apenas a partir da invenção do motivo que a música se tornou “arte”. Até então, segundo o autor, a música “não se desenvolveu para além de um certo estágio rudimentar” (SCHENKER, 1954 [1906], p. 1). A utilização do motivo permitiria finalmente ao compositor associar ideias de maneira análoga à natureza, como as outras artes já vinham fazendo desde o início. Desse modo a música se livraria de associações “extrínsecas”:

A música se tornou arte no sentido real do termo apenas com a descoberta do motivo e seu uso. Fortificada pela posse quieta de um princípio não mais sujeito à mudança ou perda, a música poderia então subordinar aquelas associações extrínsecas, como por exemplo, da palavra ou da dança, das quais se beneficiou em breves momentos no passado. (SCHENKER, 1954 [1906], p. 4, tradução nossa)

Schenker escreve imbuído de uma missão, que deixa bastante clara na introdução: defender a música como “arte verdadeira” em oposição à sua degeneração – o modernismo. Daí a importância em defender um fundamento natural pra essa música que ele quer proteger. Ao longo do texto ficará claro que a busca por uma naturalidade como meio de validação de uma prática continua presente nos textos de autores ligados à música concreta. Estas questões remontam a uma busca por um universalismo, através do estabelecimento do que seria a camada “natural”, possibilitando a dissolução das divergências culturais no que há de comum ao humano.

Pierre Schaeffer, fundador da *música concreta*, na introdução de seu *Traité des objets musicaux*, indica que este é um ponto importante em seu projeto. Logo no início Schaeffer comenta um trecho de Claude Lévi-Strauss, retirado do último parágrafo de um capítulo da *Antropologia Estrutural* que trata da análise do mito. Nesta citação Lévi-Strauss imagina a possibilidade de que o progresso “não teria tido por palco a consciência, e sim o mundo, em

que uma humanidade dotada de faculdades constantes teria continuamente se deparando, no decorrer de sua longa história, com novos objetos.” (LÉVI-STRAUSS, 2008 [1958], p. 248) Schaeffer, trazendo esta hipótese para o contexto musical, comenta – referindo-se ao momento histórico de muitas invenções tecnológicas que possibilitavam “novos objetos” – que “através de tantos novos objetos sonoros, deverá ser possível reencontrar as estruturas permanentes do pensamento e da sensibilidade humana.” Em seguida afirma uma complementariedade entre “meios naturalmente dados” e “estruturas culturais”, através da qual “muitas das oposições superficiais” seriam resolvidas. (SCHAEFFER, 1966, pp. 10-11, tradução nossa)

Quando Schaeffer cria a música concreta, sente a necessidade de uma pesquisa teórica que acompanharia o processo criativo. Essa necessidade já se vê no texto de 1952, *À la recherche d'une musique concrète*, quando ele tenta construir um primeiro “*sofège*”²⁸ e, em um estágio mais avançado, no *Traité des objets musicaux*.

Ao expor sua justificativa para a necessidade de uma revisão, fica claro que o esforço teórico de Schaeffer se pretende universalista – pretensão esta que se concretiza no pensamento do autor com a proposição do conceito de “objeto sonoro” a ser discutida em detalhe no capítulo 6 –, uma tentativa de dar conta dos “fatos novos” surgidos na primeira metade do Séc. XX – que incluem questões de “natureza estética” como escalas novas, dodecafonismo etc.; questões técnicas, gravação e síntese; e descobertas etnomusicológicas (SCHAEFFER, 1966, pp. 17-18) –, e também de resolver os “impasses da musicologia” colocados pelo autor na introdução do *Traité*. São eles: a inadequação das “noções musicais” entre elas especialmente a “nota musical”; os instrumentos novos e a possibilidade do desaparecimento da noção de instrumento; e, por fim, a pobreza do comentário estético. (p. 19)

Nestes fatos novos e impasses da musicologia enumerados fica claro que o autor não fala apenas da sua prática de música concreta, mas sim de música, como algo geral. Portanto, transcender diferenças superficiais entre as várias práticas e chegar a uma base comum me parece ser a finalidade maior de seu projeto. Há nisso também um desejo de legitimar teoricamente a música que ele fazia, demonstrando, através desta teoria geral, que música concreta de fato é música.

²⁸ O termo francês “*sofège*” se refere à teoria musical, especialmente relativa ao conhecimento dos símbolos gráfico da partitura. Na sua tradução para o português – solfejo – têm um significado mais restrito: se trata de um exercício comum em conservatórios e universidades de entonação de notas musicais a partir de uma partitura.

Na definição da dualidade natureza e cultura apresentada no ponto anterior, Lévi-Strauss identifica a existência dos dois extremos – natural e cultural –, mas afirma não ser possível definir o ponto que separa um do outro. Essa discussão sobre natureza e cultura foi extraída do primeiro capítulo do livro *Estruturas elementares do parentesco*, que trata de uma investigação do incesto em diversas sociedades. O incesto interessa ao autor por ser uma espécie de híbrido, que tem uma base natural (fator biológico), porém, se apresenta com variações culturais (pois apesar da proibição do incesto ser comum a todos, dependendo da sociedade o tipo de incesto que é proibido varia). A proibição do incesto é considerada universal apesar de ser hábito, pois para Lévi-Strauss o universal não dizia respeito apenas ao natural, mas também ao cultural. (JACQUES, 2010)

Na introdução do *Traité*, Schaeffer diz que seria através da complementaridade entre “meios naturalmente dados” e “estruturas culturais”, que “muitas das oposições superficiais” seriam resolvidas. (SCHAEFFER, 1966, pp. 10-11) Está claro que, para ele também, as estruturas culturais não seriam opostas a possibilidade do universal, pois este depende justamente desta complementaridade. Portanto, Schaeffer me parece estar próximo de Lévi-Strauss nessa questão.

No livro II do *Traité* Schaeffer trata das funções da escuta (tema que será discutido em detalhe no capítulo 5). Entre atitudes de escuta Schaeffer separa uma atitude natural de outra cultural, sendo a primeira a “tendência mais primitiva, de usar o som para se ter informação sobre um evento”, enquanto a segunda “abre mão da causa do evento, e usa o som como meio para compreender uma mensagem, um significado, um valor.” (SCHAEFFER, 1966, p. 120, tradução nossa) Natural, aqui, está relacionado à ideia de instinto, de que existe um certo conjunto de habilidades inatas ao ser humano, enquanto a atitude cultural se caracteriza por percepções que dependem de um certo código construído culturalmente: a linguagem por exemplo. Esta divisão pode parecer uma quebra da dualidade, mas é importante notar que, para Schaeffer, estas “atitudes” de escuta funcionam sempre em conjunto. O reconhecimento dos dois extremos, portanto, ao menos em princípio, não implica em haver um eventual cambio entre atitudes de acordo com alguma necessidade qualquer, em que, ora o ouvinte escutaria características naturais, ora culturais. Os dois tipos de escuta estariam sempre presentes. Reconhecê-los e opô-los é sem dúvida uma operação de objetificação destes processos, mas que aparece em Schaeffer apenas como uma maneira de possibilitar a reflexão. Ao menos em minha leitura, é assim que funcionam todas as funções e atitudes de escuta de que Schaeffer trata. Para ele a complementaridade destas várias “escutas” é intransponível.

No entanto, veremos nos capítulos 5 e 6, que, conforme Schaeffer avança na construção de sua teoria, vai enfatizar na necessidade de se ignorar convenções culturais com a intenção de construir uma nova teoria visando uma nova musicalidade.

Michel Chion, compositor de música concreta e teórico da música e do cinema, discípulo de Pierre Schaeffer, em sua leitura do *Traité* de Pierre Schaeffer – publicada com o título *Guide des objets sonores* (1982) –, define “três dualismos fundamentais da música” (o termo “música” aqui deve ser entendido com as pretensões generalizantes que Chion compartilha com Schaeffer, ao invés de restrito ao domínio da música concreta), dentre os quais o dualismo natural/cultural seria “o mais decisivo para a música”, o que tem “consequências mais pesadas” e por isso este seria o “primeiro dualismo fundamental da música” (CHION, 1982, p. 36, tradução nossa).

Apesar do livro ser apenas uma interpretação do *Traité* de Schaeffer – com uma parte considerável do texto sendo formado por citações deste –, é importante notar o quanto é determinante o fato de ser uma leitura pessoal. Chion me parece ter uma definição mais rígida em relação a Schaeffer. Para ele natural é o que “é comum a todas as pessoas, emergindo do universo psicológico e de fatores fisiológicos”, cultural “é o que é específico de cada cultura, em termos de códigos particulares e condicionamentos”. Em uma entrevista de 2006 com François Soulages, Chion, criticando as concepções de que a percepção sonora seja algo totalmente natural ou totalmente cultural, novamente fala de duas camadas perceptivas, uma natural e outra cultural, e atribui a ideia a Schaeffer.

Então, sobre a questão: isso que percebemos do som é cultural?, creio que a única boa resposta é aquela dada por Schaeffer sobre outros sujeitos: é um pouco dos dois, quer dizer, há um aspecto cultural e há um aspecto natural. Natural em que sentido? No sentido em que, estando dada a conformação do organismo humano e o funcionamento das coisas, é a mesma coisa para todo mundo. Se você faz ouvir um som que tem uma forma, por exemplo, de “percussão ressonância”, quer dizer, sons cujos modelos existem abundantemente na música, nos sons da realidade, boom, uma queda de energia, de intensidade que conduz ao silêncio, esse modelo é conhecido como sendo esse modelo por absolutamente todo mundo. Por razões banais: as leis de amortecimento de certos fenômenos são as mesmas no mundo todo, os modos de funcionamento do ouvido (tirando as pessoas surdas ou que ouvem mal) são as mesmas no mundo inteiro. Portanto é bastante simples de se encontrar lá coisas que são naturais, não no sentido do naturalismo, mas no sentido em que isso decorre da maneira como funciona. É uma mistura de uma questão natural e de uma questão cultural. (CHION, 2006, p. 5)

Fica claro nesta citação que Chion entende que a ciência define o que é natural, e mais, que ela serve para argumentar a suposta naturalidade de certos aspectos percebidos (no

caso a percussão ressonância; no mesmo texto mais à frente vai também argumentar que a percepção da sincronia em filmes é natural e não cultural: p. 11-13)

Chion frequentemente afirma em seus textos que se interessa particularmente em tratar do que considera ser a camada natural, pois aspectos culturais ou subjetivos não podem ser tratados de uma maneira geral, não se conseguindo resultados úteis numa pesquisa que valorize estes aspectos (CHION, 2002; 2006).

Há três problemas claros na fala de Chion:

- a) afirmar uma divisão em camadas rígidas o suficiente para que se possa simplesmente desprezar uma destas camadas em uma pesquisa;
- b) acreditar que a busca de um universalismo se dá desprezando a camada cultural e se focando na camada natural, como se o ouvinte fosse simplesmente deixar de ser “ouvinte cultural” para ser apenas um “ouvinte natural” ao ouvir música;
- c) naturalizar as ciências biológicas ao definir a camada natural através da psicologia e da fisiologia. As ciências são conhecimento construído. Sendo assim, porque elas estariam na ponta “natural” ao invés de estar na “cultural” para onde ele relega todos os outros conhecimentos construídos que não tem esse status de verdade dado às ciências ditas “duras”?

Schaeffer se mostra, portanto, mais atento em relação a todas estas armadilhas, pois ao menos não se apoia em definições das ciências “duras” sem questioná-las (como discutirei no capítulo seguinte).

Minha hipótese é de que Chion desliza em certos pontos, pois parece estar em cima do muro entre paradigmas contraditórios. Em *Le son* (1998), é clara a intenção de valorizar o aspecto de convenção construída que a escuta e o som têm. Chion afirma isso expressamente, no capítulo chamado “Construir um som”, em que o primeiro ponto se chama “O som é uma construção cultural”, e começa afirmando que desde o início do livro sua intenção é definir o som de uma maneira “não-naturalista”. No entanto, no mesmo livro, Chion argumenta sobre uma dualidade do som, que contaria com aspectos “verificáveis” e “não-verificáveis”, e para definir os verificáveis apela à acústica e à psicoacústica. Não que haja algum problema a priori com relação a incluir também estas ciências numa descrição abrangente do que seria o som, mas porque dar a eles este status de “verificabilidade”, quando, assim como todo o resto,

são conhecimento construído? Mais uma vez Chion parece cair numa naturalização destas ciências.

Nesta tradição teórica da música eletroacústica, fundada por Schaeffer, diversos autores defendem a existência destes dois níveis, porém cada um com suas peculiaridades. Outro exemplo é François Delalande, musicólogo ligado ao grupo de pesquisa fundado por Schaeffer, que também reconhece dois níveis e, assim como Chion, afirma operar com o nível natural, ou em suas palavras “supra-cultural”:

Como será o caso ao longo deste estudo, nós estamos obviamente lidando com códigos gerais, e não com cultura transmitida. Nós estamos buscando explicações em um nível geral (fisiológico, ontogenético, etc.) que são claramente supra-culturais. (DELALANDE, 2003, p. 314, tradução nossa)

Após afirmar isto, Delalande segue tratando de questões como assimilação de conceitos na infância, e a experiência sensorial de músicos ao tocar seus instrumentos. Não fica claro por que, para o autor, aspectos claramente aprendidos ao longo da vida seriam “supra-culturais”.

O tipo de proposta que vimos nos textos destes autores – que passam por uma suspensão de aspectos culturais – me parece ser um efeito da armadilha que é separar “aspectos culturais” como algo isolável. A partir do momento em que estes aspectos viram um conjunto identificável de objetos, deduz-se que poderiam ser excluídos da experiência, o que obviamente me parece uma ilusão já que considero existir uma complementariedade de todos os aspectos do homem, como vimos no ponto anterior.

Um problema associado a este é a suposição de que existam “culturas” bem definíveis, o que serviria de justificativa para se generalizar localmente deduções sobre uma realidade particular. A ideia de “sociedade ocidental” – utilizada por vários dos autores aqui citados, alguns mais, outros menos conscientes do problema – é um exemplo disso. Essa noção de “sociedade ocidental” precisa ser questionada. É uma ideia construída, que supõe uma unidade nem sempre verificada, e cuja aplicabilidade parece depender largamente do lugar de onde se olha. Por exemplo, será que nós latino-americanos somos “ocidentais”? Certamente muitos de nós se veem como tal, mas entre europeus talvez sejamos mais comumente vistos como “exóticos” ou coisa do tipo, já que tomam para si a identidade do “ocidental”. Muitas das noções discutidas aqui, e criticadas por sua suposta naturalidade, tem como pano de fundo esta ideia de “sociedade ocidental”, onde seríamos todos mais parecidos, e, portanto não seria

necessário questionar generalizações já que não se está tratando de “africanos”, “asiáticos” ou “indígenas”.

O tema natureza e cultura não se encerra neste capítulo, retornará eventualmente em outros pontos desta dissertação, especialmente na discussão mais específica sobre Schaeffer e a construção o objeto sonoro.

3

Teorizar

Início este capítulo com uma breve reflexão sobre a teoria “musical”, no intuito de tentar entender as especificidades e os usos deste tipo de teoria – mesmo que de maneira limitada, por conta do recorte aqui adotado. Nos pontos seguintes vou discutir algumas bases da proposta teórica de Pierre Schaeffer, para melhor contextualizar os próximos três capítulos.

3.1 Teoria

O termo “teoria musical” – apesar de ser utilizado rotineiramente em nosso campo – é bastante vago. Vamos começar pela primeira parte da expressão: “teoria”, para em seguida tratarmos do problemático adjetivo “musical”.

Abbagnano, em seu dicionário de filosofia traz quatro definições do termo “teoria”, que se diferenciam umas das outras principalmente por sua relação com a chamada “prática”. A primeira diz que teoria é “especulação ou vida contemplativa”, [...] “opõe-se então a prática e, em geral, a qualquer atividade não desinteressada, ou seja, que não tenha a contemplação por objetivo” (ABBAGNANO, 2007, p. 952). Neste caso não há relação entre teoria e prática, a teoria devendo ter seu fim em si mesma. A segunda se refere a uma “condição hipotética ideal, na qual tenham pleno cumprimento normas e regras, que na realidade são observadas imperfeita ou parcialmente.” Ou seja, a teoria possui alguma relação com a prática, apesar de assimétrica e vertical. Na terceira definição, teoria é a ciência “pura”, aquela que “não considera as aplicações da ciência à técnica de produção,” ou “que consistem na elaboração conceitual ou matemática dos resultados”, se aproxima portanto da primeira, ao ter em si mesma sua finalidade. Por fim, na quarta concepção, o termo diz respeito a uma hipótese ou conceito científico. A hipótese é uma previsão de resultados em experimentos empíricos, que vão ser testados para que ela seja comprovada ou derrubada (pp. 952-953). Nesta última, a observação da prática é que dará validade à teoria.

Com relação a esta quarta definição, Abbagnano aprofunda a discussão, mostrando que no Séc. XX passa-se a reconhecer a impossibilidade de comprovar hipóteses com fatos, e também, que a teoria deixa de ser considerada um “acréscimo interpretativo ao corpo da ciência”, para ser vista como “o esqueleto desse corpo”. Ou seja, “a teoria condiciona tanto a observação dos fenômenos quanto o uso mesmo dos instrumentos de observação.” (p. 953)

Segundo o musicólogo Thomas Christensen (CHRISTENSEN, 2008, p. 1-2, tradução nossa), o “corpo teórico musical” variou tanto ao longo da história que chega a ser questionável a possibilidade de se falar deste conjunto de conhecimentos como um “único paradigma disciplinar que chamamos ‘teoria musical’”, mesmo limitando a abrangência de seu trabalho à “música ocidental” – o que, para ele, exclui não só tradições orais e a música dita “comercial” ou “popular”, mas também a música “eletroacústica”. Essa multiplicidade do campo comporta variações que dizem respeito ao termo “teoria”, como as que Abbagnano aponta, mas também com relação ao termo “musical”.

Uma definição geral do que é “música” não me parece possível. No entanto, toda teoria que se pretende musical, obviamente possui implícita ou explicitamente uma noção do que seja, e esta noção conseqüentemente determinará muitos aspectos da teoria e vice versa. Vale atentar também que, definindo teorizar como contemplar e especular sobre algo (primeira definição de Abbagnano), qualquer resposta à pergunta “o que é música?” naturalmente leva a uma teoria desta coisa a qual se deu o nome música.

Segundo Claude Palisca (2001), corroborado por Christensen (2008, p. 2), “*theōria* é a forma substantiva do verbo *theōreō*, que significa inspecionar, olhar para, observar, contemplar, considerar. [...] Etimologicamente, portanto, teoria é um ato de contemplação. É observar e especular sobre, em oposição a fazer algo” (PALISCA, 2001, tradução nossa). Christensen nota ainda a proximidade do radical com outra palavra grega, *theos*, que se refere ao “vidente que vê tudo”, o observador divino (CHRISTENSEN, 2008, tradução nossa).

Ainda segundo Christensen, o termo *theoros*, na Grécia antiga, originalmente se referia ao espectador de teatro. Platão é o primeiro a dizer que os filósofos são um tipo especial de *theoros*. E Aristóteles teria sido o responsável por introduzir o contraste entre teoria e prática. (CHRISTENSEN, 2008, pp. 2-3)

Portanto, a etimologia da palavra teoria está relacionada à visão, o que pode ser apenas uma coincidência, talvez efeito de uma primazia da visualidade presente em grande parte do pensamento filosófico, mas certamente é um dado curioso, considerando-se a notável dificuldade em se teorizar a partir da escuta. Um fato sintomático é a maneira como no campo acadêmico da música a partitura costuma sustentar a reflexão musicológica, sendo para muitos, indispensável. Em casos mais extremos é possível inclusive argumentar que a partitura se tornou o próprio objeto de reflexão. Desse modo, a “música” (objeto ao qual a “teoria musical” se refere) passa a ser a partitura.

Mesmo as descrições a partir da escuta apoiam-se largamente em metáforas visuais, ou de outras origens.²⁹ Rodolfo Caesar, tratando de descrições da música eletroacústica, aponta que “o esforço para chamar a atenção sobre características não-referenciais dos sons” [...] “termina encontrando referenciais em outros sentidos.” Nota ainda que estes termos utilizados nas descrições não “pertencem” ao sentido da visão ou a qualquer dos outros quatro, “apenas foram usados antes, ou mais extensamente, na descrição de experiências deles” (CAESAR, 2004, pp. 4-5). Se eu fosse discriminar um campo para palavras, tenderia a concordar com Michel Chion: palavras são da “esfera da linguagem”, independente do “sentido” através do qual as percebemos (CHION, 2002, p. 56).

É preciso perguntar-se ainda: qual terminologia seria específica ao sonoro: “altura”? “duração”? “intensidade”? “timbre”? Todas estas são obviamente emprestadas de outros contextos. Mesmo termos da psicoacústica como “espectro”, “envelope”, “harmonicidade”, em nenhum destes casos podemos afirmar ser especificamente sonoro. Concordo então com Caesar quando diz:

Alguns dos sentidos possuem alguma ‘essência’ terminológica? Com o som, não é possível dizer: é acima de tudo feito de impressões ‘alheias’. Acrescente-se a isso o ingrediente da emoção, que questiona qualquer apelo à objetividade. (CAESAR, 2008, p. 4)

Concentrando-se no contexto comumente chamado de “música ocidental” já vimos que o termo “teoria musical” foi usado ao longo da história de maneira bastante vaga. Palisca aponta que os textos deste campo variam não só em conteúdo como também em relação ao propósito ou audiência pretendida (PALISCA, 2001). Sua função pode ser, por exemplo, proporcionar reflexões filosóficas ou musicológicas, ou ainda facilitar a replicação de uma prática. O primeiro caso me parece que se encaixaria na primeira definição de Abagnano, teoria como contemplação, como um fim em si mesma. Já o segundo estaria mais próximo da quarta definição: teoria como hipóteses ou conceitos que se verificam na prática.

A teoria é frequentemente vista como uma maneira de se explicar a música, sendo um exemplo o campo da análise musical – que, pelo menos em sua versão mais consolidada institucionalmente, faz uma descrição analítica de uma peça musical a partir de conceitos definidos pela teoria. Na base disso está a crença positivista de que a análise chegaria à verdade da música (KERMAN, 1987), colocando portanto as teorias estabelecidas como filtro

²⁹Yara Borges Caznok apresenta em sua tese de doutorado (CAZOK, 2008) um amplo relato de relações audiovisuais na “música ocidental”, e sugere que estas relações seriam intrínsecas à experiência musical, atribuindo à construção da idéia de “música pura” a operação de excluir estas relações para um âmbito “extra-musical”.

necessário para se entender o que uma determinada peça de música de fato é. Um outro sintoma é o fato de grande parte dos cursos acadêmicos de música basearem seus currículos no estudo de teorias consolidadas através da história da música, replicando assim o “cânone” verificado no repertório da música “de concerto” também no campo teórico e assim limitando o próprio entendimento do termo “música” dentro contexto acadêmico.

3.2 Teorizando a música eletroacústica

3.2.1 Por uma (in)definição do termo música eletroacústica

Música eletroacústica é o termo pelo qual se convencionou chamar uma prática – hoje internacional, porém, majoritariamente limitada ao meio universitário – que tem suas raízes em duas práticas originadas no final da década de 1940, uma na França – música concreta – e a outra na Alemanha – música eletrônica.

Ambas se utilizavam de tecnologias novas para criar música. Os compositores da música concreta – de início Pierre Schaeffer e Pierre Henry – faziam música a partir de sons pré-gravados, nos primeiros anos com o toca-discos, posteriormente com o gravador de fita magnética. Já o grupo ligado à música eletrônica criava música com sintetizadores eletrônicos.³⁰

As duas práticas foram desde cedo ligadas a instituições. A música eletrônica centrou-se em torno do estúdio da rádio de Colônia (*Westdeutscher Rundfunk* - WDR) fundado em 1953 sob a direção de Herbert Eimert (GRIFFITHS, 1995, p. 239). Enquanto a música concreta surgiu na rádio estatal francesa (à época chamada *Radiodiffusion Française* - RDF), onde Pierre Schaeffer trabalhava como engenheiro encarregado de aperfeiçoar o pessoal.

³⁰ Devo admitir de saída que as informações de que disponho sobre este contexto de disputa entre música concreta e música eletrônica vêm largamente de autores ligados à primeira, cujos textos são meu objeto de estudo. Assim sendo, em nada que se diga aqui da música eletrônica alemã se pretende algum tipo de isenção, é uma visão assumidamente parcial. Não é meu interesse no momento fazer uma revisão histórica da situação, mas apenas expor o contexto em que as reflexões teóricas de Schaeffer ocorreram. Sendo assim, a “música eletrônica” que me interessa é esta apresentada por Schaeffer em suas críticas, já que o grupo de música eletrônica só importa a este trabalho na medida em que Schaeffer os via como antagonistas: um projeto equivocado e que precisava ser combatido.

A partir de 1942, Schaeffer passa a trabalhar no *Studio d'Essai* – ao mesmo tempo centro de formação e laboratório de arte radiofônica da RDF (DALLET, 1996, p. 35). No *Studio*, Schaeffer produziu algumas obras radiofônicas, onde teria avançado “bastante na pesquisa de cenários sonoros” (DALLET, 1996, p. 44, tradução nossa). Entre uma série de viagens a trabalho nos anos seguintes, Schaeffer “sonha com uma sinfonia de ruídos” (p. 44) e em 1948 começa a botar em prática as primeiras tentativas. No ano seguinte volta a ser encarregado do *Studio d'Essai*, agora com o nome de *Club d'Essai*. Em 1951, já com Pierre Henry como colaborador – ambos já haviam apresentado no ano anterior a famosa obra conjunta *Symphonie pour un homme seul* – é fundado o Grupo de Pesquisa em Música Concreta (*Groupe de Recherche de Musique Concrète* - GRMC) subordinado a rádio, que mais tarde, em 1958 passaria a se chamar Grupo de Pesquisa Musical (*Groupe de Recherche Musicale* – GRM), como é conhecido até hoje.

O Grupo de Pesquisa em Música Concreta oferecia um curso, além de receber compositores convidados. A primeira turma do curso contou com Pierre Boulez e Jean Barraqué, entre outros. Há registro de passagens, como convidados, de Olivier Messiaen e Karlheinz Stockhausen (DALLET, 1996, p. 45).³¹ Por sua vez, o estúdio de Colônia também recebeu compositores como György Ligeti, Henri Pousseur e Mauricio Kagel (GRIFFITHS, 1995). Coloco aqui estes nomes para chamar atenção para a natureza fluida das relações de filiação de um determinado compositor a certo grupo – a uma estética e/ou técnica – evidenciada pela diversidade entre as obras destes compositores, alguns inclusive com apenas algumas poucas obras utilizando “meios eletroacústicos”. Levando isto em conta, a divisão entre música eletrônica e música concreta, apesar de enquanto ideais serem completamente distintos, quando entramos na esfera mais prática e olhamos para os indivíduos, e as obras que estavam fazendo, parece não ser tão rígida quanto às vezes é colocada na bibliografia.

Em 1957 foi publicada uma edição especial da *Revue Musicale* (escrita em 1953) que juntava textos de autores ligados à música concreta, à música eletrônica e a *tape music*, no intuito de uní-los todos sob o rótulo de “música experimental”. Carlos Palombini comenta

³¹ Carlos Palombini sobre a produção do estúdio em seus primeiros anos: “Entre 1951 e 1953, o estúdio viu surgirem *Étude I* (1951) e *Étude II* (1951) de Boulez, *Timbres-durées* (1952) de Messiaen, *Étude aux mille collants* (1952) de Stockhausen, *Le microphone bien tempéré* (1952) e *La voile d’Orphée* (1953) de Henry, *Étude I* (1953) de Philippot, *Étude* (1953) de Barraqué, as peças mistas *Toute la lyre* (1951) e *Orphée 53* (1953) de Schaeffer e Henry e as músicas para filme *Masquerage* (1952) de Pierre Schaeffer e *Astrologie* (1953) de Pierre Henry. Em 1954 Varèse e Honegger fizeram uma visita para trabalhar nas partes para fita de *Déserts* e *La rivière endormie*.” (PALOMBINI, 1998)

detalhadamente este texto no artigo *Pierre Schaeffer, 1953 – por uma música experimental*, segue um parágrafo que fala da relação de Schaeffer com a música serial:

Em 1953 o Grupo de Pesquisa de Música Concreta da Radiodifusão e Televisão Francesa reuniu, sob a bandeira da música experimental, *musique concrète*, *elektronische Musik*, *music for tape* e as “músicas exóticas” para comparar métodos e estabelecer programas complementares de pesquisa. Escrito em 1953 e publicado em 1957, “*Vers une musique expérimentale*” minimizava atritos. Considerando que relações tonais fossem inerentes à construção e à técnica dos instrumentos ocidentais, Schaeffer em princípio rejeitava a aplicação de métodos seriais aos instrumentos tradicionais, mas observava que, na prática, a audição de peças assim concebidas se podia validar por uma técnica de escuta. Considerando que aplicada a outras qualidades do som que não a altura a série perdia seu caráter negativo e abria aos novos sons os domínios da tradição, Schaeffer em princípio aceitava a aplicação de métodos seriais aos sons complexos, mas observava que, na prática, tais sons tinham pouco a ganhar com o recurso sistemático a técnicas seriais. O sincretismo metodológico não se materializou. (PALOMBINI, 1998)

Logo após os primeiros anos, os compositores da música eletrônica passaram a misturar as duas técnicas, fazendo obras híbridas, que, apesar disso, ficaram conhecidas como exemplos de música eletrônica:

a fita magnética havia praticamente substituído os sulcos fechados³² de uns e misturado o concreto ao eletrônico de outros. As obras mais notáveis, ditas eletrônicas: *Omaggio a Joyce* de L. Berio, e *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen apelam a sons de todas as origens e consagram duas libertações: uma sobre o procedimento e outra sobre a estética resultante. Pouco importa que o termo “eletrônico” permaneça ligado a estas músicas, na verdade eletroacústicas. Eu tinha, de minha parte, preferido o termo experimental, na medida em que ninguém, combinando em fita sons instrumentais, sons vocais, e aqueles que provêm tanto de corpos sonoros acústicos quanto de geradores eletrônicos, pode negar estar em plena experimentação. (SCHAEFFER, 1966, p. 25, tradução nossa)

Para evitar confusão devo explicitar que a relativização dos dois grupos argumentada acima não implica na inexistência de divergências intelectuais entre Pierre Schaeffer e alguns de seus associados em relação a diversos compositores ligados ao estúdio de Colônia. No entanto, é importante apontar que as questões que Schaeffer coloca ultrapassam a estética (e/ou técnica) específica da música eletrônica, mirando um certo tipo de cientificismo na música, que me parece ser o que ele realmente desejava atacar. A música eletrônica tomada em sentido estrito – uma música feita puramente com sons sintetizados eletronicamente – provavelmente se reduz a um pequeno número de peças pouco conhecidas compostas em um pequeno espaço de tempo, porém a idealização da ciência como caminho para uma música objetiva e intelectualizada – cerne da crítica de Schaeffer – está viva ainda hoje em alguns círculos da música de vanguarda.

³² Sulco fechado é a técnica de se gravar o sulco no disco em um formato circular ao invés de espiral, fazendo com que o fim do trecho sonoro se junte ao início de sua repetição, o que hoje chamamos de *loop*. A técnica era bastante usada no início da música concreta, daí a referência.

Hoje há uma compreensão do termo “eletroacústica” que supostamente não denota um estilo ou estética, mas sim a utilização de um determinado tipo de meio: os “meios eletroacústicos”. A eletroacústica na física trata dos transdutores eletroacústicos: o microfone e o alto-falante, mas não é seguro supor que venha daí o termo (como vimos Schaeffer já o utilizava para classificar certas músicas em 1966, mas também não posso afirmar que tenha sido o primeiro). Existe uma inconsistência em se chamar exclusivamente estas músicas de “música de meios eletroacústicos”, pois hoje, os meios utilizados nestas músicas identificadas desta maneira, são basicamente os mesmos utilizados pela maior parte da música feita comercialmente, não só em gravações de estúdio, com os desenhistas de som ou produtores, como ao vivo com a disponibilidade cada vez maior de aparelhos de fácil uso que proporcionam fundamentalmente os mesmos processos (compressão dinâmica, filtragem, edição, etc.³³) que os compositores concretos, eletrônicos ou eletroacústicos utilizavam e utilizam hoje e sempre. Esta definição puramente tecnológica não me parece apropriada, pois se está abrindo mão de qualquer especificação de estilo já que se trata de uma enorme gama de músicas de variadas origens e contextos.

Para concluir esta introdução à música eletroacústica, devo dizer que não me interessa delimitar estritamente o que é e o que não é música eletroacústica. Prefiro entender como uma prática não claramente delimitada, que utiliza os tais “meios eletroacústicos”, mas que está de alguma maneira, em suas raízes, ligada a alguma (ou a ambas) destas duas práticas originárias – música concreta e música eletrônica. Claro que esta ligação pode ser ou não intencional da parte do compositor, assim como ser ou não percebida pelo ouvinte, o que só torna o conceito ainda mais fluido, mas, neste momento não vejo porque endurecer mais que isso, até porque os textos que irei comentar não se referem a um estilo específico, ainda que, pode-se argumentar, terminem por criar estéticas.

³³ Estes são alguns dos procedimentos básicos do trabalho em estúdio. Compressão dinâmica é um processo efetuado na amplitude do sinal gravado, alterando a intensidade (“volume sonoro”) relativa entre os diversos momentos do som de acordo com certos parâmetros. Filtragem do espectro é um processo que diminui a amplitude de uma determinada região espectral de um sinal, a noção de espectro de um som se baseia na maneira como o som é representado analogicamente – através de frequências que quando somadas recompõe o som original – a filtragem, portanto, diminui uma região (por exemplo: mais grave, mais aguda ou média) deste espectro, podendo no limite zerar a amplitude no ponto desejado. Edição é o corte e montagem de um determinado som registrado, mudando momentos de lugar e cortando fora pedaços indesejados, inclui também procedimentos como reversão do som (tocando-o de traz para frente), aceleração ou retardamento (alterando a velocidade de reprodução).

3.2.2 A música entendida como *interdisciplina*

Neste ponto farei uma pequena síntese, com breves comentários, sobre a proposta de pensar a música como uma *interdisciplinar* trazida por Schaeffer, no intuito de contextualizar melhor seu projeto.

Schaeffer, no *Traité*, chama atenção para o disparate das várias abordagens da música por disciplinas distintas. Reconhece um grande número de avanços de áreas distintas no que diz respeito à música, porém não vê um fundo comum nestes estudos, e sim um “mal entendido comum” (SCHAEFFER, 1966, p. 28)

Não se pode negar que o musical – este é de um só golpe seu interesse e sua dificuldade – não constitui um domínio de fronteira, onde as Artes, assim como as Ciências, têm de investir. Como ele chega entre vizinhos de um território contestado, as relações não são assim tão fáceis. Com cortesia excessiva, que consiste em eliminar uma diante da outra, e a desprezar de fato o território menos desenvolvido, pode se suceder um viés de anexação puro e simples. (SCHAEFFER, 1966, p. 29, tradução nossa)

Por isso Schaeffer defende que, para um estudo interdisciplinar, é necessário antes investigar as relações entre disciplinas que tratam de música, ao invés de supor correspondências assumidas como válidas, pois:

No lugar de correspondências, na realidade, um exame sério está longe de fazer aparecer claras correlações, uma harmonia pré-estabelecida entre música e as matemáticas, ou fluidez entre psicologia e acústica; somos obrigados a constatar o disparate e a dispersão: a música é uma montanha onde cada um perfura seu túnel, e as galerias se entrecruzam sem se encontrar. (SCHAEFFER, 1966, p. 29, tradução nossa)

No livro III do Tratado podemos ver um exemplo deste tipo de investigação de correlações possíveis entre disciplinas. Nele Schaeffer traz estudos da física e compara com pesquisas suas da escuta, tentando verificar equivalências e assimetrias.

Schaeffer vê um desvio de foco nas disciplinas particulares:

Se a reunião de disciplinas ocorre tão mal no que diz respeito à música, lugar ainda privilegiado para sua competição, não é que elas sejam defeituosas, ou que sua competição seja mal organizada, é que elas perseguem cada uma, um fim particular, sem que o objetivo essencial seja visado por qualquer uma delas. (SCHAEFFER, 1966, p. 29, tradução nossa)

Desvio este que implica no fato de que nenhuma delas é apropriada para sozinha dar conta da música – esta que é uma grande mistura de domínios diversos, necessitada de um tratamento mais holístico, uma *interdisciplina*:

Ela [a música] oferece a todo o espírito – do profano ao profissional, do vulgar ao superior – a estranheza de ser ao mesmo tempo a manifestação mais material de vibrações mecânicas (e de sua decodificação fisiológica) e o meio de comunicação mais espiritual (de fato o mais esotérico) de homem a homem. Este fato bem conhecido não impede que se aplique à música, com teimosia escolar, a regra de bronze de nossa Cultura que separa com arrependimento as Artes das Ciências. Será que esta separação de poderes não mais lhes convém? (SCHAEFFER, 1966, p. 29, tradução nossa)

Então, a música com sua transversalidade característica, impõe a necessidade de revisão de um entendimento do mundo dividido previamente estabelecido:

A música traz, de maneira singular, uma nota discordante dentre o conjunto do conhecimento. Ela perturba um de nossos escrúpulos favoritos, aquele de separar tão claramente quanto possível os fatos das ideias, o sensível do intelecto, ou, para usar outras palavras, os objetos e a linguagem. Devemos então tratar a música como os sábios aprenderam a tratar um fato que reluta em entrar no sistema de explicações que lhe foi proposto: não é o fato que está errado, ou negado, é o sistema que precisa ser revisto. (SCHAEFFER, 1966, p. 30, tradução nossa)

O cruzamento de disciplinas, no entanto, leva a outros problemas:

Logo que se cruza as primeiras afirmações das duas abordagens: aquela da arte musical e aquela das ciências que lidam com a música (acústica, fisiologia, psicologia experimental, eletrônica, cibernética, etc.) descobre-se um problema de método puro, de definição dos objetos do pensamento, de elucidação dos processos de reflexão, que é propriamente filosófico.

Encontraremos na filosofia a solução, a expressão ou o meio de um pensamento novamente eficaz? Isto será sem dúvida prejudicial tanto quanto difamar a filosofia, esperar encontrar tão rápido um resultado às nossas incertezas. O que se pode demandar dela é que nos situe, e em particular, desarme as armadilhas das palavras.

Melhor informados por tal reflexão e, sobretudo melhor situados entre os caminhos que colocaram à filosofia questões do mesmo gênero, nos parece possível definir uma via de pesquisa que vise, desta vez essencialmente, o musical. (SCHAEFFER, 1966, p. 30, tradução nossa)

Isto explica o recurso de Schaeffer à filosofia no livro IV do *Traité*, onde ele a vê como a disciplina capaz de desarmar palavras e situá-lo entre os caminhos do conhecimento, possibilitando que se chegue à essência. A filosofia seria então uma espécie de disciplina neutra, isenta dos vícios que outras disciplinas podem apresentar – como os que ele mesmo critica na física ou na musicologia tradicional.

Essa interdisciplinar, construída por uma síntese de disciplinas diversas, termina por quebrar a barreira entre o fazer e a reflexão musical, sendo ambos produtos possíveis:

Uma atitude bastante ambiciosa consiste em apresentar, entre todas, a música como uma atividade globalizante, como uma *interdisciplina* propriamente dita – uma atividade que, sobrepondo múltiplas disciplinas específicas, tendo verificado por síntese suas contribuições parciais, tanto sobre o plano dos fatos quanto sobre o das ideias –, que se apresenta com o mesmo nome, e que tem como objetivo tanto fundar um conhecimento quanto criar obras, se não mais. (SCHAEFFER, 1966, p. 31, tradução nossa, grifo do autor)

Pensando no que foi de fato realizado no *Traité*, a partir deste entendimento da música como *interdisciplina*, vale a pena ressaltar algumas particularidades das opções de Schaeffer, a começar que a única disciplina confrontada de maneira mais abrangente na busca por correlações foi a física³⁴, fato este que provavelmente se deve ao contexto da música de vanguarda da época (ver o próximo ponto: 2.3).

Outro ponto a ser levantado: para Schaeffer, o objeto a ser estudado – o tal fundo comum – é o que ele chama de “o musical”. Na definição deste objeto, parece haver uma primazia da escuta musical – o que a princípio faz todo sentido se se concordar que a música é uma manifestação ouvida, porém, o caráter construído da musicalidade pode impor inconsistências tanto para a definição de quais os limites deste “objeto” quanto para o qualitativo “musical”, tratarei disso nos capítulos 5 e 6.

Esta primazia da escuta aparece claramente quando Schaeffer argumenta que, apesar de ser a tecnologia o que possibilita a pesquisa que propõe (veremos mais sobre isso no próximo capítulo), o fundamental para realiza-la não é possuir as ferramentas, mas sim buscar uma “reaprendizagem da escuta”:

Uma minoria apenas segue os conselhos que nós não cessamos de dar a numerosos correspondentes estrangeiros: que um bom estúdio de radiodifusão, de fato uma pequena instalação privada de microfonação e gravação é suficiente para assegurar anos de um trabalho experimental frutífero. Esta falta de apetite no que concerne o equipamento técnico provoca suspeição. E quando acrescentamos que a revolução deve ser feita sobre as ideias musicais, e que se deve consentir em alguns anos de reaprendizagem da escuta [*réapprentissage de l'entendre*], que se pode fazer sem aparelhos complicados, e que nenhum aparelho o fará em nosso lugar, há decepção entre os prosélitos. (SCHAEFFER, 1966, p. 26, tradução nossa)

Partindo da compreensão do ouvido como o instrumento desta nova música, Schaeffer argumenta que o gravador é uma “ferramenta de luteria” que não vai substituir a reflexão, pelo contrário, é ele que vai possibilitá-la:

No sentido do fazer, ou mesmo da análise do sonoro, o gravador de fita é uma ferramenta de laboratório ou de luteria. Ele trabalha no nível elementar, digamos o dos objetos. No sentido da escuta [*entendre*], o gravador de fita se torna uma ferramenta para preparar o ouvido, para lhe conservar uma tela, para lhe criar um choque, para levantar-lhe as máscaras. O gravador de fita, como qualquer dispositivo acústico, não dispensa um trabalho de reflexão sobre a escuta, mas ele prepara os caminhos para novos contextos. Graças a ele pode-se questionar porque, como e através de que referências (ancestrais, tradicionais, convencionais, naturais, etc.) se escuta. (SCHAEFFER, 1966, p. 34, tradução nossa, grifo do autor)

³⁴ Há também um confronto com a linguística, menos aprofundado, mas ainda assim essencial para Schaeffer levar sua teoria até a questão da “musicalidade”. (ver Cap. 6)

No livro III Schaeffer reflete sobre as possíveis correlações entre física e música. Através de comentários de estudos sobre percepção de alturas e a relação com a teoria da síntese espectral demonstra uma impossibilidade de correlação direta. Comenta também aspectos da percepção temporal dos sons, comparando-os com medições. Termina por defender uma mistura dos parâmetros (frequências, amplitude, duração), pois estes se influenciam mutuamente na percepção. Concluindo que:

o ouvido, enquanto instrumento de percepção, delimita um domínio específico de dados sensíveis, onde as correlações com as grandezas físicas são constatáveis, porém não previsíveis. O músico experimental que manipula este instrumento (na prática, ele o “toca” com sons), deve, portanto conhecer suas características físicas elementares (SCHAEFFER, 1966, p. 214, tradução nossa)

3.2.3 A crítica de Schaeffer ao cientificismo

A defesa de uma *interdisciplina* toma uma forma bastante particular para Schaeffer: arbitrariedades não são aceitas, é necessária uma investigação cuidadosa das disciplinas a serem combinadas. No início do *Traité*, Schaeffer comenta um exemplo que considera equivocado e que nos ajuda a entender alguns pontos do tópico anterior:

Em um momento de crise, onde se é conduzido a duvidar de uma só vez das ideias recebidas, e de si mesmo por tê-las previamente recebido, é uma reação natural de se voltar à ciência, e em particular às mais prestigiosas do momento: as matemáticas e as ciências físicas. (SCHAEFFER, 1966, p. 20, tradução nossa)

Isso teria gerado o que ele chama de “músicas *a priori*”:

A partir da música serial, na qual as regras já se formulavam como uma álgebra, são elaboradas as ‘músicas *a priori*’, onde a preocupação dominante parece ser a do rigor intelectual, e de um total domínio da inteligência abstrata sobre a subjetividade dos autores e sobre o material sonoro. Às concepções da música sensível e intuitiva que parecem não sair da ruminação, se opõem aqui de fato um viés de austeridade, ou ainda de aridez: empreendamos muitas construções musicais, arbitrárias talvez, mas concebidas com clareza, que obedeçam a regras precisas e precisamente formuladas que nos garantirão sua coerência no plano mais objetivo. As regras serão estritas e os cálculos minuciosos, melhor, o autor será preservado de seus próprios caprichos, de suas preferências inconscientes que arriscariam de mascarar seu serviço às práticas reflexivas. (SCHAEFFER, 1966, p. 20, tradução nossa, grifo do autor)

Schaeffer segue com a crítica, tratando da ingenuidade – certamente com uma dose de provocação – na suposição de correlações entre acústica e música por parte destes compositores:

é a ciência, neste caso a acústica, que garante a rigorosa correspondência entre a construção sonora e a construção intelectual. Já que – ninguém duvida – as noções musicais são redutíveis a definições da acústica. [...] Desse modo, vamos assistir ao nascimento de obras incontestavelmente novas, de fato, sem dúvida interessantes a este respeito, mas também muito decepcionantes em outros planos, e cuja sobrevivência, não necessariamente está assegurada. (SCHAEFFER, 1966, p. 21, tradução nossa)

A citação a seguir, em que Schaeffer coloca claramente o problema, ajuda a começar a entender do que ele falava em citações do tópico anterior quando dizia que algumas disciplinas sofrem de um desvio de foco:

Mas a que se aplicam os cálculos que deverão nos garantir a coerência rigorosa da construção? Como vimos: o som como o definem e medem os físicos especializados em acústica. É isto mesmo que nós ouvimos? [...] se nosso ouvido funciona efetivamente como um receptor acústico, é possível que uma música elaborada *a priori* por estes parâmetros se torne um dia acessível. Mas e se não for nada disso? E se estas obras, intelectualmente e acusticamente irrepreensíveis, se dirigem na verdade a um ouvido teórico que nunca será o nosso, a aposta, então não se torna absurda? (SCHAEFFER, 1966, p. 21, tradução nossa, grifo do autor)

Schaeffer defende que a correspondência entre acústica e escuta musical é distante: “a experiência não nos permite ligar tão facilmente os fatos da percepção humana aos parâmetros que os aparelhos medem.” (SCHAEFFER, 1966, p. 21, tradução nossa)

Um físico habituado a lidar com fatos e a medi-los, que transfere seus hábitos de pensamento e de experiência para a música, é duplamente ameaçado pelas armadilhas das palavras e das coisas. As palavras da música têm um sentido duplo: elas designam ao mesmo tempo grandezas e fenômenos. Podem-se medir parâmetros, mas percepções, raramente. E pode-se sempre buscar o fenômeno no “mundo exterior”, sem a necessidade de abordar, de modo algum, o fenômeno musical, que é interior à consciência humana, ainda que paradoxalmente materializado pelos instrumentos e pela notação do passado, tanto quanto pelas ferramentas e pelos cálculos do presente. (SCHAEFFER, 1966, p. 27, tradução nossa)

O termo “mundo exterior” sempre que aparece no *Traité* é colocado entre aspas. Levando em conta o recurso de Schaeffer a autores da fenomenologia (Merleau-Ponty e Husserl), e também as frequentes afirmações de que a objetividade para ele é na realidade uma intersubjetividade, podemos supor que as aspas indicam que Schaeffer considera o “mundo exterior”, separado do sujeito, uma construção imaginada – as aspas, portanto, teriam alguma dose de ironia. Porém, tendo isto em mente, fica um pouco confusa a dualidade proposta: mundo exterior (ainda que entre aspas) e interior da consciência. Parece que Schaeffer ao mesmo tempo defende a quebra da separação entre fora e dentro – proposta por estes autores da fenomenologia, como vimos no capítulo 1, e corroborada por uma visão de mundo holística explicitada por Schaeffer em citações já expostas aqui – porém concede ao

físico seu “mundo exterior”. A discussão desta ambiguidade no pensamento de Schaeffer retornará ainda em outros capítulos na esperança de esclarecer o problema.

4

Tecnologia

Neste capítulo me proponho uma reflexão sobre a influência da tecnologia na escuta e no pensamento sobre música. Começo discutindo algumas questões trazidas por Marshall McLuhan para, em seguida, discutir o pensamento musical construído a partir da partitura. Por fim, discuto a mudança que a gravação traz para a escuta, expondo as ideias de Schaeffer sobre reprodução sonora, na intenção de demonstrar o quanto as tecnologias de registro e reprodução são importantes para possibilitar um pensamento “objetivo” sobre a música.

4.1 McLuhan e a *Galáxia de Gutenberg*

Marshall McLuhan – canadense, estudioso da comunicação –, em *The Gutenberg Galaxy: the making of the typographic man*, argumenta que as tecnologias expandem nossos sentidos e por isso teriam o poder de alterar a percepção:

O homem, o animal criador de ferramentas, tanto na fala como na escrita ou no rádio, há muito esteve engajado em estender um ou outro de seus órgãos de sentido de modo a perturbar todos os seus outros sentidos e faculdades. Mas tendo feito estes experimentos, os homens têm consistentemente se omitido de segui-los com observações. (MCLUHAN, 1962, p. 4, tradução nossa)

Estas tecnologias, segundo o autor, quando expandem um sentido específico, causariam a separação dos sentidos uns dos outros, e também um entorpecimento de sentidos que passam a ser menos privilegiados:

Se uma tecnologia é introduzida seja de dentro ou de fora de uma cultura, e se ela dá nova ênfase ou ascendência para um ou outro de nossos sentidos, a razão entre todos os nossos sentidos é alterada. Nós não mais sentimos o mesmo, nem nossos olhos e ouvidos e outros sentidos continuam os mesmos. A influência mútua entre nossos sentidos é perpétua salvo em condições de anestesia. Mas qualquer sentido, quando altamente intensificado pode agir como um anestésico para outros sentidos. (MCLUHAN, 1962, p. 24, tradução nossa)

Segundo McLuhan, “o preço que pagamos por ferramentas tecnológicas especiais, tanto a roda como o alfabeto ou o rádio, é que estas *extensões* massivas do sentido constituem sistemas *fechados*” (MCLUHAN, 1962, p. 5, tradução nossa, grifos do autor). Então as tecnologias, ao mesmo tempo em que proporcionam uma especialização que nos possibilita novas experiências, nos limitam em seu universo de características exclusivas. Para McLuhan é assim que os sentidos se separam uns dos outros.

O interesse maior de McLuhan no texto aqui analisado é o alfabeto fonético, com ênfase na invenção da imprensa. O alfabeto fonético, ao possibilitar que a palavra se

materialize graficamente, “abstraindo o componente visual do complexo sensorial” (MCLUHAN, 1962, p. 39, tradução nossa), teria favorecido uma ênfase na visão, como um sentido independente dos outros. Este privilégio da visão teria então alterado toda a “visão de mundo” da “cultura letrada” – cabe apontar que já no fato de este termo (visão de mundo) ser usado tão amplamente para descrever uma posição epistemológica qualquer, transparece de maneira clara uma primazia visual.

uma criança em qualquer meio Ocidental está rodeada por uma explícita tecnologia visual abstrata de tempo uniforme e espaço uniformemente contínuo onde a “causa” é eficiente e sequencial, e coisas se movem e acontecem em planos singulares e em ordem sucessiva. Mas a criança Africana vive no mundo implícito, mágico, da ressonante palavra oral. Ela não encontra causas eficientes, mas causas formais de campo configuracional como qualquer sociedade não-letrada cultivada. (MCLUHAN, 1962, p. 19, tradução nossa)

McLuhan propõe uma oposição entre: de um lado o homem não letrado, tribal, “sagrado”, que viveria em um espaço audível-tátil; de outro o homem letrado, civilizado, individualista, “profano”, que vive em um espaço visual dotado de perspectiva.

Estas propriedades de separação e especialização do sentido da visão, segundo o autor, seriam exclusivas do alfabeto ocidental, sendo a alfabetização não só condição necessária, mas por definição, praticamente um sinônimo de civilização como o autor a entende.

Apenas o alfabeto fonético faz uma quebra entre olho e orelha, entre significado semântico e código visual; e então apenas a escrita fonética tem o poder de transladar o homem da esfera tribal para a civilizada, dar-lhe um olho por um ouvido. (MCLUHAN, 1962, p. 27, tradução nossa)

Esta partição do homem não estaria restringida aos sentidos, pois desde “a invenção do alfabeto houve uma condução contínua no mundo Ocidental em direção à separação dos sentidos, das funções, das operações, dos estados emocional e político, assim como das tarefas” (MCLUHAN, 1962, pp. 42-43, tradução nossa).

A imprensa inventada por Gutenberg é considerada um ponto de virada importante, não apenas por generalizar o acesso ao alfabeto escrito para toda a população dita “ocidental”, mas principalmente por padronizar a escrita, que até então era manuscrita. Ao criar uma equivalência direta entre cada símbolo gráfico e um som respectivo, potencializado pela homogeneização, a “cultura letrada” teria proporcionado uma maneira de se colocar no mundo bastante específica:

a cultura manuscrita é intensamente audível-palpável em comparação com a cultura impressa; e isso significa que hábitos deslocados de observação são bastante incompatíveis com culturas manuscritas, tanto no Egito, Grécia ou China antigas ou medievais. No lugar do deslocamento [visual] frio, o mundo manuscrito oferece

empatia e participação de todos os sentidos. (MCLUHAN, 1962, p. 28, tradução nossa)

McLuhan trabalha a partir de generalizações em grupos de “culturas” ou “sociedades”, coisa que já foi discutida aqui no capítulo 2, e que, como argumentei, considero ser uma armadilha que deve ser evitada. No entanto, o texto de McLuhan traz ideias interessantes apesar destas generalizações e oposições que, se lidas de maneira rígida certamente parecerão bastante falsas e forçadas. Em minha leitura evito esta homogeneidade rígida entre grupos e busco apenas identificar tendências que podem ser interessantes pensadas no contexto do qual trato aqui – que vale lembrar é um contexto bastante específico da intelectualidade ligada à música de vanguarda francesa. Apesar desta partição da humanidade bastante problemática (entre civilizados e tribais), McLuhan vê hoje (ou seja, nos anos 1960 quando ele escreveu) uma mistura dos dois “mundos” iniciado com a era da eletricidade:

É necessário entender que ser “tocado” pelo letramento [*literacy*] não é algo súbito, nem total em qualquer tempo ou qualquer lugar. Isto ficará bastante claro conforme nos movermos através do Séc. XVI e séculos seguintes. Mas hoje, enquanto a eletricidade cria condições de extrema interdependência numa escala global, nós rapidamente nos movemos de novo para um mundo auditivo, de eventos simultâneos e consciência completa [*over-all awareness*]. Porém os hábitos do letramento persistem em nossa fala [*speech*], nossas sensibilidades, e em nossa organização dos espaços e tempos em nossas vidas cotidianas. Exceto por conta de alguma catástrofe, o letramento e a propensão visual podem se sustentar por um longo tempo contra a eletricidade e a consciência de “campo unificado”. (MCLUHAN, 1962, p. 29, tradução nossa)

A “cultura letrada”, com sua ênfase na visão deslocada do resto da experiência, teria gerado um novo ponto de vista, que McLuhan chama de “ponto de vista fixo”, que seria o que possibilita a concepção do espaço euclidiano, sendo, portanto, fundamental para o entendimento cartesiano de mundo:

O letramento dá às pessoas o poder de focar um pouco à frente de uma imagem de modo que pegamos a imagem ou figura no todo de um só relance. Pessoas não-letradas não têm este hábito adquirido e não olham os objetos da nossa maneira. Eles examinam objetos e imagens como fazemos com a página impressa, segmento por segmento. Assim eles não têm ponto de vista deslocado. Eles estão completamente *com* o objeto. Eles vão enfaticamente a ele. O olho é usado não em perspectiva, mas através do tato, por assim dizer. Espaços euclidianos que dependem em uma grande separação entre visão, tato e som, não são conhecidos deles. (MCLUHAN, 1962, p. 37, tradução nossa, grifo do autor)

Este descolamento do indivíduo em relação ao mundo, para McLuhan depende fundamentalmente da separação de sentidos. As sensações auditivas ou táteis trazem o indivíduo para o mundo, favorecendo uma experiência completa: “O carácter involuntário e subliminar deste ‘ponto de vista fixo’ ou privado depende do isolamento do fator visual na experiência” (MCLUHAN, 1962, p. 127, tradução nossa). E esta separação entre indivíduo e

mundo parece acontecer também entre ele e os outros seres humanos, pois para McLuhan o ponto de vista fixo é fundamental na formação do individualismo característico da civilização letrada em oposição às outras. A Rússia, por exemplo, para ele (lembrando que ele fala da década de 60) é majoritariamente uma nação tribal.

O conceito de McLuhan de “aldeia global” – “as descobertas eletromagnéticas recriaram o ‘campo’ simultâneo em todos os assuntos humanos [*human affairs*] de maneira que a família humana hoje existe sob condições de uma ‘aldeia global’” (MCLUHAN, 1962, p. 31, tradução nossa) – tão repetido em diversos contextos provavelmente se refere a bem mais do que um mundo de indivíduos interligados. A “aldeia” talvez se refira ao resgate de um tribalismo perdido por conta da escrita, uma maneira de viver conjuntamente, sem tanta ênfase no individualismo que estaria associado ao “ponto de vista fixo”. E “global” possivelmente não diz respeito apenas ao globo terrestre, mas sim de um retorno a uma experiência global – completa, contínua –, onde conteúdos não são plenamente abstraíveis.

Segundo McLuhan, na era manuscrita só se lia em voz alta (p. 82). As obras eram pensadas para “publicação oral” – seria lida em público por atores ou leitores profissionais (p. 85). Para estudantes medievais, escrever era inseparável da oratória (p. 94). A escrita não tinha tantos elementos para ajudar a leitura como a pontuação, ou mesmo separação de palavras. Era, portanto, necessário ler em voz alta para se entender o texto (p. 83-84). Por isso, “[a]través dos séculos de cultura manuscrita parece que o visual não se dissociou totalmente do tátil, apesar do império auditivo ter diminuído drasticamente” (p. 81, tradução nossa). Pois “se ler em voz alta favorece a sinestesia e a tatibilidade, o manuscrito medieval também.” (p. 83, tradução nossa)

Ao longo do tempo, medidas foram tomadas para facilitar a leitura e torná-la mais rápida, separando gradativamente a visão dos outros sentidos, na medida em que a leitura se aproxima da exclusividade visual. Com todos os auxílios gráficos providenciados pela pontuação e homogeneização da escrita não era mais necessário ler em voz alta. A leitura calada vira lugar comum. Este processo, para McLuhan, culmina com os cursos de leitura dinâmica onde a dissociação da visão é total.

A “cultura letrada” teria separado também pensamento e ação, o primeiro sendo uma abstração que se constrói através do alfabeto fonético e o segundo um evento que ocorre no mundo real. Assim como o pensamento fica restrito a palavras, o significado passa a ser entendido como algo restrito a coisas que podem ser expressas em discurso verbal. Deixando

de lado outros significados menos “domesticáveis” que estariam ainda presentes em “culturas tribais”. O som, por exemplo, deixa de ter significados que não sejam o semântico, do qual ele é portador. “[Nosso alfabeto] dissocia ou abstrai não apenas visão e som, mas separa todo o significado do som das letras, exceto na medida em que as letras sem significado se relacionam com os sons sem significado” (MCLUHAN, 1962, p. 47, tradução nossa). De acordo com a oposição apresentada por McLuhan, no mundo letrado “o código escrito carrega para o leitor a experiência do ‘conteúdo’ que é o discurso [*speech*].” No mundo tribal “eles não excluem nenhuma faceta da experiência, como culturas letradas fazem. Todos os níveis de significado são simultâneos.” (MCLUHAN, 1962, p. 72, tradução nossa)

A ideia de imaginação também passa por uma transformação similar: “[da invenção da imprensa] em diante, ‘imaginação’ tenderá mais e mais a se referir aos poderes da visualização” (MCLUHAN, 1962, p. 124, tradução nossa).

Dividir vira uma tendência, que afetará todos os contextos da experiência humana: “[a] imprensa existe pela virtude de uma separação estética de funções e estimula uma mentalidade que gradualmente resiste a qualquer outra que não uma visão de mundo [*outlook*] separativa, compartimentadora ou especialista” (MCLUHAN, 1962, p. 126, tradução nossa).

Por fim devo dizer que outro problema no texto de McLuhan – além da oposição excessivamente rígida entre civilização e tribalismo – é um certo determinismo excessivo na maneira como McLuhan vê a influência da tecnologia na experiência humana, como se não houvessem outros fatores – sociais, econômicos, ideológicos, etc. – que pudessem também ter afetado a relação dos indivíduos com o mundo e com seus pares. Apesar disso, julgo que há pontos interessantes no pensamento de McLuhan e que me ajudam na reflexão exposta no ponto seguinte.

4.2 A notação musical e o pensamento musical letrado

Apesar dos problemas já discutidos no ponto anterior em relação ao texto de McLuhan, acredito que algumas de suas observações sobre a diferença entre o discurso escrito e a fala podem ser interessantes para se pensar alguns efeitos da partitura no estudo da música. Como coloquei já no ponto anterior em ressaltos que fiz ao texto de McLuhan, não me

interessa dividir o mundo em dois, um letrado outro não, nem insinuar que a partitura como um meio *determina por si só* as questões de que tratarei neste ponto. O estudo da música e o desenvolvimento disto que estou chamando de “pensamento musical” ocorrem em um contexto, sofrendo influências de todo tipo (sociais, econômicas, políticas, etc.), portanto singularizar o meio tecnológico (no caso a partitura, mais à frente, a gravação) de seu entorno não me parece aconselhável, afinal, a própria utilização da partitura certamente é fruto de uma necessidade que envolve outros domínios que não os puramente tecnológicos.

Portanto, cabe iniciar com mais algumas ressalvas. De saída devo dizer que, ao invocar este texto McLuhan para discutir a partitura como meio, não tenho a intenção de defender que música tocada é igual à linguagem falada, ou que música escrita é igual à língua escrita, aliás, nem que música é (ou não) linguagem. Quero apenas propor uma reflexão sobre os efeitos da transformação do som em símbolo gráfico na maneira como a música é recebida e pensada, pois nestes efeitos vejo alguns paralelos com o que McLuhan discute. Resta ainda esclarecer que, por uma questão de recorte e de limitações práticas, não pretendo uma investigação histórica das transformações trazidas pela notação musical (outro ponto que me afasta de uma utilização mais direta do texto de McLuhan), tento discutir aqui o estado recente (mais precisamente do Séc. XX em diante) onde identifico uma predominância de um tipo específico de notação musical – construído através de séculos de tradição de música “erudita” na Europa – nas reflexões sobre música por parte de teóricos e compositores, de alguma maneira ligados à tradição europeia. Esta predominância foi herdada pelas colônias, portanto se verifica que o estudo de música institucionalizado – mesmo fora da Europa – em grande parte gira em torno deste tipo de notação, havendo diversos mecanismos de assegurar seu lugar central, a começar pela padronização das provas específicas de acesso.

O tipo de notação musical predominante ainda hoje no meio acadêmico-institucional da música – que, é claro, não é o único existente, pois mesmo no meio da música de concerto diversos compositores têm buscado notações alternativas – tem por base os conceitos de altura (que são agrupadas periodicamente em oitavas) e da duração proporcional (agrupadas em unidades métricas). Estes conceitos podem ser representados graficamente na partitura através dos símbolos desta notação, tornando o “som”, portanto, visível, de maneira similar à relação fala/escrita.

Não pretendo implicar que, com isso, haja uma separação da visão no caso da escuta musical (como McLuhan o fez com o alfabeto), na verdade, paradoxalmente, a escrita musical

parece proporcionar uma dissociação da *escuta* em relação aos outros sentidos. A contradição é apenas aparente, essa dissociação se dá em relação aos sentidos como experimentados no momento de escuta – por exemplo, a visão dos intérpretes tocando –, ao isolar um segmento da percepção que identificado pelos ouvidos, a partitura separa o ouvido do resto do corpo. O que não impede que a escuta seja contaminada por conceitos que, por possuírem representação gráfica na partitura trazem de maneira inerente uma associação visual imaginada, como argumentarei mais à frente.

O estudo do solfejo, associado ao aprendizado da leitura de partitura costuma ser o processo comum de “letramento musical” institucionalizado. Este é complementado pelo estudo da fraseologia (que vai organizar alturas com suas respectivas durações em unidades maiores: motivos, frases, períodos) e da morfologia (que organiza as unidades da fraseologia em unidades ainda maiores, fazendo surgir “formas musicais”) Portanto, neste contexto de música letrada o som não só é visível como também tem forma.

Esta notação musical obviamente não é dominada por todos. Ainda não tivemos um Gutenberg da música. Portanto me parece seguro supor que este tipo de experiência musical se limite aos músicos treinados institucionalmente – e, claro, entre estes, estas relações entre som ouvido e som representado ocorrem não só em níveis diferentes, mas também com uma pluralidade de “versões”³⁵. No entanto, a partir do momento em que a própria música passa a ser concebida nos termos desta tecnologia (que se convencionou chamar de “teoria musical”), em alguma medida ela passa a afetar a experiência de todos os envolvidos neste tipo de música, pois é ela que proporciona as técnicas de composição com as quais as músicas serão feitas, e é ela também que pauta o entendimento de música dos intérpretes institucionalmente treinados.

De fato, conforme os teóricos, analistas e comentadores – ligados a este meio específica de que trato – passam a definir o que é música nestes termos³⁶, o objeto música, para estes, parece, ao menos em alguma medida, se descolar do acontecimento – o momento em que de fato os sons que compõem a música soam e são ouvidos –, ganhando uma existência durável, em oposição à efemeridade característica do som, e se dissociando do complexo multissensorial da experiência vivida (ver Cap. 1).

³⁵ Não pretendo insinuar que o conhecimento da notação musical homogeneíze completamente a experiência, acho apenas que oferece algumas tendências, e é destas que trato aqui.

³⁶ Por exemplo: “A música se torna arte no real sentido da palavra apenas quando é descoberto o motivo e seu uso.” (SCHENKER, 1954 [1906], p. 4, tradução nossa) Ou ainda: “A música tem quatro elementos essenciais: ritmo, melodia, harmonia e timbre.” (COPLAND, 2011 [1939], p. 26)

A fixação na partitura torna a música (e o som) verificável, ou pelo menos oferece esta ilusão. O que é efêmero, enquanto tal, não é passível de confirmação, já se algo é fixo pode-se sempre retornar a ele. Por isso, me parece que a existência da partitura é essencial para a construção de uma ideologia objetivista sobre a música. Da forma semelhante à como o alfabeto fonético, segundo McLuhan, foi essencial para a formação do “ponto de vista fixo”, garantido pela homogeneidade da imprensa. A notação musical, que por sua vez também homogeneiza a música, me parece ser fundamental para a construção de um discurso sobre música que a entende como algo objetivo, uma *coisa* de fato, para a qual o sujeito olha de seu ponto de vista fixo, sem contaminá-la com sua subjetividade.

Outro possível efeito é o fato do discurso sobre a música ser amplamente contaminado por termos usualmente associados à visão: altura, alto, baixo, horizontalidade, verticalidade; e outros táteis-visuais, como textura, forma, mas que imagino ter entrado em uso pela associação visual e não pela tátil, já que não é comum o uso de termos “puramente” táteis, e há claramente uma predileção pelo visual. Afinal, por que se usa tão frequentemente sons altos ou baixos, timbres claros ou escuros, e nunca sons salgados ou doces, timbres amargos ou azedos? Por que nos casos famosos de compositores sinestetas, sua condição é sempre em relação a cores?

Estas associações, é claro, são anteriores a imprensa de Gutenberg, que, segundo McLuhan, teria consolidado a primazia da visão da sociedade ocidental, no entanto, esta ênfase na visão em círculos intelectuais pode ser bem anterior – um indício disso, discutido no capítulo anterior, é o fato da origem grega da palavra teoria estar ligada a “olhar para”. No entanto, não pretendo inferir que estas associações e utilizações de termos tenham sua origem *histórica* na notação musical, como já esclareci, no recorte aqui adotado isto ficou de fora. O que me importa neste momento é que hoje, estes termos são aprendidos em associação a partitura, portanto, independente de o quê deu origem a quê, a relação com a visualidade é imediata e a associação de conceitos a símbolos gráficos também.

Em sociedades ocidentais, o ensino da música também é visual, apesar do maior interesse do jovem estudante de música ser basicamente auditivo, i.e. oral. A primeira coisa que o estudante deve aprender é ler música, para entender os conceitos da música, antes de compreender “auditivamente” a música que ele escuta, como se isso fosse secundário. Para um grande número de professores de música, o bom aluno é aquele que rapidamente entende os conceitos da música. De fato, a vantagem deste estudante em relação aos outros é que ele consegue relacionar mais rapidamente estes conceitos com o que ele escuta (DESCHÊNES, 1998, pp. 145-146)

A representação gráfica do som na partitura impõe a divisão deste em parâmetros: altura, duração, intensidade e timbre (entendido aqui como identificação do instrumento). A notação destes quatro parâmetros é totalmente independente, mesmo altura e duração que tem sua representação numa figura única, tem sua independência garantida por estarem em coordenadas diferentes: a altura na vertical e a duração na horizontal. Essa separação dos parâmetros em dimensões independentes me parece proporcionar a ideia de que estes seriam também independentes na escuta. Aparecem então métodos de análise e de composição que tratam o som desta maneira, por exemplo, analisando apenas alturas (Schenker, Forte), ou generalizando sistematizações de um aos outros (serialismo integral). O próprio Pierre Boulez – certamente o compositor mais lembrado quando se menciona serialismo integral – reconhece, em parte, este problema:

Quando começamos a generalizar a série para todos os componentes do fenômeno sonoro, nós nos atiramos de corpo inteiro – ou melhor, de ponta-cabeça – nos números, abarcando atabalhoadamente matemática e aritmética elementar; [...] As diferentes grades de partida se aplicavam com efeito a um material “ideal” (“meu paletó também se tornava ideal”), sem se importar com as contingências – com as baixas tarefas – seja qual for sua natureza, pois as organizações rítmicas ignoram as relações métricas realizáveis, as estruturas de timbre desdenham os registros e a dinâmica dos instrumentos, os princípios dinâmicos não levam em conta os achados e as máscaras, os conjuntos de altura não querem saber dos problemas harmônicos ou dos limites de tessitura. Cada sistema cuidadosamente centralizado em si mesmo, não podia suportar os outros, realizar-se com eles, a não ser em miraculosas coincidências. Além disso as obras desse período manifestam uma extrema rigidez em todos os domínios da escrita; os elementos esquecidos na distribuição das grades pelo compositor e sua varinha mágica, no nascimento da obra resistem de maneira veemente, à ordem estranha, hostil que lhes é imposta; vingam-se à sua moda: a obra não chega a se organizar segundo uma coerência probatória, ela soa mal; sua agressividade não é sempre deliberada. (BOULEZ, 2002 [1963], p. 23)

A autocrítica é mais limitada do que pode parecer. Boulez continua defendendo uma independência entre parâmetros, porém argumenta que é preciso desenvolver um método para sintetizá-los de maneira mais apropriada de acordo com suas características próprias (BOULEZ, 2002 [1963], p. 35).

Esta generalização de ideias de um parâmetro para outro, como se houvesse não apenas independência, mas também simetria aparece já com Arnold Schoenberg, em 1911, na proposta de melodia de timbres, com a qual encerra seu *Harmonielehre*:

Reconhecem-se no som três qualidades: altura, timbre e intensidade. Até agora, o som tem sido medido somente em uma das três dimensões nas quais se expande: naquela que denominamos altura. Dificilmente tem-se até aqui realizado experimentos de medi-lo nas outras dimensões e menos ainda tentativas de ordenar os resultados em um sistema. [...] Apesar disso, ousa-se tenazmente alinhar e opor sonoridades meramente conforme o sentimento, e ainda não ocorreu jamais a alguém exigir de uma teoria que ela estabeleça as leis segundo as quais se possa fazê-lo. [...] Não posso admitir, de maneira tão incondicional, a diferença entre

timbre e altura tal e como se expressa habitualmente. Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto um grande território e a altura um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre –, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia das alturas. [...] Melodia de timbres! Que finos sentidos os que aqui diferenciem! Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas tão sutis! (SCHOENBERG, 1999 [1911], pp. 578-579)

A melodia é algo específico do domínio de alturas. Supor que uma sucessão de timbres teria efeito de alguma maneira análogo só faz sentido apoiando-se nesta crença em uma simetria. A homogeneização pela qual o som passa ao ser registrado na partitura me parece ser fundamental na cristalização da noção de parâmetros independentes, lineares e simétricos.

Diversos outros exemplos em que a visualidade trazida pela partitura claramente se infiltra pela teoria musical podem ser mencionados: a lei áurea utilizada – ou pelo menos encontrada por analistas – por Béla Bartok (LENDVAI, 1991 [1971], p. 17) entre tantos outros; os palíndromos rítmicos de Olivier Messiaen (MESSIAEN, 1956 [1944], p. 20); a dimensão diagonal argumentada por Pierre Boulez a partir da combinação entre as dimensões vertical (alturas) e horizontal (durações) (BOULEZ, 2002 [1963], pp. 54-56). Ou, ainda em Boulez, a classificação em *liso* e *estriado*, que não só tem uma clara associação visual, como serve tanto para o tempo quanto para o *espaço* – termo que se refere a dimensão das alturas. (pp. 84-88)

A definição de sons musicais a partir dos aspectos representáveis na partitura, não apenas exclui determinados sons da prática musical, mas também termina por influenciar quais aspectos dos sons são aceitos e serão levados em conta em uma reflexão. Desse modo altura e duração são os parâmetros com os quais boa parte do que se produz de reflexão em música vai lidar, enquanto outros aspectos são excluídos. Como aponta Kerman, uma análise schenkeriana de uma canção, por exemplo, exclui o próprio texto recitado pelo intérprete (KERMAN, 1980, p. 326).

O caso da partitura, portanto não é exatamente análogo ao do alfabeto, como descrito por McLuhan: onde a imprensa faz a visão aos poucos se impor sobre os outros sentidos na medida em que a estende, trazendo um tipo de pensamento que ficou caracterizado como mais racional e objetivo. O que a partitura possibilita, na minha opinião, é uma “extensão” da

escuta, que passa por associações visuais visto que os conceitos sobre os quais a partitura se constrói tornam-se inseparáveis de sua representação gráfica. A escuta se foca em um domínio específico, em casos extremos eliminando aspectos da percepção que não se encaixam nestes parâmetros. Este foco da escuta em um domínio representável graficamente traz a impressão de objetividade, através da padronização duplicável, e também a ideia de que este seria o modo mais racional ou intelectual de se apreciar música. A separação entre pensamento abstrato e ação concreta que McLuhan descreve ter ocorrido com a invenção da imprensa também aparece aqui no contexto musical.

Para terminar este ponto, quero chamar a atenção para a relação que vejo entre a fixação gráfica e a construção da ideia de intelectualismo em música. No capítulo 1 (entre as páginas 15-18) apresentei três citações (Copland, Salzer e Adorno) que defendem a importância da “escuta inteligente” ou “intelectual”. Como apontei, nos três casos essa noção de intelectualismo está associada a retirar a escuta do tempo da experiência: memorizar trechos, compará-los, e então extrair um sentido do todo.

O antropólogo Bruno Deschênes relaciona a noção de que a música é um fenômeno a ser contemplado com a cultura visual da partitura (1998, p. 145). A influência da notação musical como objetificação da música – que, vale lembrar, torna de fato possível *ver a música como um todo* – me parece bastante clara na formação deste juízo de valor onde uma escuta fora do tempo seria louvável enquanto a escuta que vive cada momento, deplorável por não *pensar no que escuta*. Por outro lado, a experiência da música como algo efêmero combina bastante com essa escuta dita “não intelectualizada”.

Não se trata de tomar partido por uma ou outra destas duas escutas, a defesa é de uma horizontalidade, o problema é quando uma das atitudes envolve desdém pela outra – como é o caso dos autores citados –, isso é que precisa ser criticado.

4.3 Tecnologias de armazenar o tempo

Seguindo uma linha inspirada em McLuhan, Friedrich A. Kittler, teórico da comunicação alemão, vê no Séc. XIX uma sequência de mudanças fundamentais com relação à experiência de mundo da sociedade: em primeiro lugar, a invenção da teoria da frequência –

modo de explicar o som como um composto de vibrações simples, o que possibilita então resintetizá-lo – fornece uma maneira de representar sons que não tem sua aplicabilidade limitada apenas para notas musicais da tradição europeia; além disso, a invenção do fonógrafo possibilita registrar esta representação e reproduzi-la sempre que for desejado. As últimas décadas do Séc. XIX são, portanto, um período de transição importante:

Desde esta mudança de períodos [após a da invenção do fonógrafo e do filme] possuímos tecnologias de armazenamento que registram e reproduzem o próprio correr do tempo da informação acústica e ótica. Ouvidos e olhos tornaram-se autônomos. E isto mudou o estado da realidade, mais do que a litografia e fotografia (KITTLER, 1986, p. 3, tradução nossa)

O fonógrafo – assim como o cinematógrafo – possibilita o registro de informação ou de acontecimentos mantendo uma relação temporal que, quando ocorre a reprodução, se assemelha àquela que se percebeu na experiência original ali registrada. Assim, a representação de eventos que se desenrolam no tempo passa por uma transformação significativa a partir do momento que se dispõe destas novas tecnologias.

Kittler argumenta que a tecnologia de registro determina certos limites para o objeto registrado:

O que fonógrafos e cinematógrafos, cujos nomes não coincidentemente derivam de escrita, eram capazes de armazenar era o tempo: tempo como uma mistura de frequências de áudio no domínio acústico e como o movimento de sequências de imagens no ótico. Tempo determina o limite de toda arte, que primeiro precisa prender a corrente de informações diária para torná-las imagens ou signos. O que é chamado de estilo, em arte, é apenas o painel de distribuição [*switchboard*] destes mapeamentos e seleções. Este mesmo painel de distribuição também controla aquelas artes que usam a escrita como serial, isto é, corrente de informação, temporalmente transposta. Para gravar sequências sonoras de fala, a literatura precisa prendê-las em um sistema de 26 letras, assim excluindo categoricamente todas as sequências de ruído. (KITTLER, 1986, p. 3, tradução nossa)

Este momento histórico, para Kittler, marca uma “divisão do Homem”:

Uma vez que a diferenciação tecnológica entre ótica, acústica e escrita explodiu o monopólio de escrita de Gutenberg em torno de 1880, a fabricação do assim chamado Homem tornou-se possível. Sua essência escapa em aparatos. Máquinas apoderam-se de funções do sistema nervoso central, e não mais apenas das de músculos, como no passado. E com esta diferenciação – e não com motores a vapor e ferrovias – uma divisão clara ocorre entre matéria e informação, o real e o simbólico. [...] O assim chamado Homem está dividido entre fisiologia e tecnologia da informação. (KITTLER, 1986, p. 16, tradução nossa)

É importante dizer que essa relação entre as mídias e a divisão do homem não é de uma causalidade tão simples quanto pode parecer nesta citação, Kittler em outro momento afirma que a invenção do fonógrafo só foi possível com o clima intelectual da época, já que os meios tecnológicos já estavam disponíveis algumas décadas antes.

Kittler argumenta que as partituras, assim como a escrita filtram a experiência de acordo com suas limitações:

Textos e partituras – a Europa não tinha outros meios de armazenar o tempo. Ambas estão baseadas num sistema de escrita onde o tempo é (no termo de Lacan) simbólico. [...] Portanto, toda corrente de informação, desde que realmente fossem fluxos de informação, tinha que passar pelo gargalo do significante. Monopólio alfabético, gramatologia. (KITTLER, 1986, p. 4, tradução nossa)

A partitura, segundo ele, não comporta os ruídos do “mundo real”³⁷, criando um universo exclusivo de alturas e durações proporcionais. Enquanto a partitura era a única maneira de se registrar música, o conceito predominante de som musical era limitado a estes parâmetros.

Tal era a lógica sobre a qual foi fundado tudo o que, na Velha Europa, se chamava música: primeiro, havia um sistema de notação que possibilitava a transcrição de sons claros separados do ruído do mundo; e segundo, uma harmonia das esferas que estabelecia que razões entre órbitas planetárias (mais tarde almas humanas) se igualavam àquelas entre sons. O conceito do Séc. XIX de frequência quebra com tudo isso. [...] O real toma o lugar do simbólico. (KITTLER, 1986, p. 24, tradução nossa)

Através desta nova possibilidade de registro assim como de suas possibilidades de manipulação: edição, fitragem espectral, compressão dinâmica, etc.³⁸, tornou-se possível criar música com sons pré-gravados. A mudança tecnológica expande os horizontes do que se considera ser “música” no contexto da vanguarda do pós-guerra. Na tradição da “música de concerto”³⁹ o grupo de sons considerados “musicais” estaria previamente definido. *Idealmente*, estes sons possuiriam uma significação específica, materializada em estruturas “formais”, constituídas por alturas e durações, em alguns casos contando com os normalmente secundários intensidade e timbre, trabalhando também com uma categoria identitária de notas musicais. Estes elementos básicos, em conjunto, formam unidades maiores, podendo ser identificados por termos como motivo, inciso, tema, frase, membro-de-frase, período, seção, parte, acorde, harmonia, polifonia, etc. Assim é criada uma espécie de “sintaxe”, a partir do momento em que se julga existir uma maneira lógica e coerente de se *montar* estas diferentes

³⁷ Kittler trabalha com uma oposição entre “real” e “simbólico” fundamentado por Lacan, uma crítica a esta partição pode ser cabível, mas foge do escopo deste trabalho. De qualquer modo, não é este o ponto em que eu quero focar, e não acho que isto prejudique a compreensão da discussão aqui colocada.

³⁸ Estes são procedimentos básicos do trabalho em estúdio, para uma breve descrição ver nota 31.

³⁹ Aqui estamos conscientemente fazendo uma opção de pensar esta nova música de que tratamos a partir de uma perspectiva que considera a “música de concerto” uma espécie de norma, e apontando diferenças que as novas condições trazem, não porque supomos uma naturalização da música de concerto, mas sim porque o próprio Pierre Schaeffer em seus escritos dialoga bastante com esta tradição. Com relação à questão de se a música eletroacústica é ou deveria ser uma “continuação” desta tradição em algum sentido, não pretendemos tomar partido por ir além do escopo deste trabalho.

estruturas. Isso faz com que muitos usem o termo “linguagem musical” para se referirem às estruturas construídas sobre esta base significativa.

Sons pré-gravados, ao alterarem a noção de *musical*, vieram conturbar ainda mais esta ordem – que na verdade já estava em cheque, como Schaeffer argumenta quando trata dos “fatos novos da música” (SCHAEFFER, 1966, p. 17, tradução nossa). Pois estes podem ainda despertar significados os mais variados, sendo a sua origem causal (relativa ao momento em que foi gravado) apenas o mais óbvio. Portanto, quando tratamos de uma música de sons pré-gravados, entramos em um território ainda hoje bastante indeterminado e muito pouco convencional, ficando portanto mais óbvia a fluidez avessa a categorizações rígidas disso que chamamos *escuta* e disso que chamamos *música*.

O “poder de conservar” oferecido pela gravação sonora, para Schaeffer, é o principal recurso para a experimentação:

É a descoberta da *gravação* [...] que traz, à experiência musical tradicional, condições novas. Elas não são claramente percebidas. Mais uma vez as árvores nos escondem a floresta. A música experimental dos últimos anos, ao acumular aparelhos, ao multiplicar as fontes, involuntariamente escondeu o recurso principal de se experimentar em música, que é poder conservar, repetir, examinar os sons até aqui efêmeros, ligados ao tocar do instrumentista, e à presença imediata do público. (SCHAEFFER, 1966, pp. 31-32, tradução nossa, grifo do autor)

No entanto, a gravação como mais uma maneira de registrar som representaria *apenas* uma substituição do suporte:

Poder-se-ia, então, observar, do ponto de vista destes dois mundos: da escuta e da criação musical, que a gravação não acrescenta nada. Ela fixa o som à sua maneira, duplicando as fixações anteriores do musical, diferentes e elaboradas de outra maneira: a partitura das obras e os símbolos do solfejo pelos quais elas sabem se traduzir precisamente. A gravação não é nada mais que um condicionamento do som, não permite mais que uma fase de inspeção, sem tocar na essência do problema, nem reduzir a importância do meio de observação. São tão constantes as divergências – aparentemente leves – entre o som notado e o som gravado, entre sua *escuta direta* e sua *escuta acusmática*, que todo um processo de revisão e de descoberta nos pareceu se lançar. (SCHAEFFER, 1966, p. 32, tradução nossa, grifos do autor)

Então, para Schaeffer, a gravação não toca na “essência do problema” – o “musical” –, nem “reduz a importância do meio de observação” – a escuta. Como ficará claro em seguida, ela apenas possibilita a verificabilidade.

4.3.1 O som fixado

No primeiro capítulo definimos o termo “som” como uma categoria perceptiva flúida, definida por convenções. Quando se diz que um som pode ser gravado e reproduzido por um alto-falante, precisamos refletir sobre o que significa “som” neste contexto, e se há alguma especificidade do som percebido dessa maneira em relação a outros “tipos de sons”.

Ao fixar o som em suporte, registram-se variações de pressão no ar dentro de uma certa faixa de frequência, em um determinado ponto onde é colocado o transdutor encarregado da captação (microfone)⁴⁰. Este fará a transdução, quer dizer, transformará esta variação de pressão em uma variação de grandeza de outra natureza (desde a invenção do microfone – variação de voltagem medida em volts). Esta em seguida será registrada pelo gravador no suporte desejado (hoje em dia há ainda outro passo no processo, onde esta variação é transformada em uma representação digital descontínua, através de amostras, e então codificada em *bits*). O processo inverso é utilizado para a reprodução, levando a representação registrada em suporte ao transdutor de reprodução (alto-falante), que re-cria a variação de pressão original (o grau de fidelidade varia de acordo com cada um dos elementos envolvidos no sistema).

4.3.2 O som tornado objeto

Assim como a partitura ao fixar sons ofereceu à estes um estatuto de objetos, ainda que limitados pelas condições deste tipo de registro, a gravação faz emergir um novo tipo de objeto, com outras características. O som que podia ser gravado (escrito) antes era a nota musical, a partir da invenção de Edison os sons antes excluídos agora são passíveis de representação. “Certamente o cilindro continha, em germe, todo o mistério da captação de som, de sua fixação como ‘fato’ e, portanto, da possibilidade de alcançá-lo como *objeto* da experiência.” (SCHAEFFER, 1966, p. 71, tradução nossa, grifo do autor)

A “materialização” do som na forma de gravação – fragmento de fita, sulco de disco – deve singularmente atrair a atenção para o objeto sonoro. De fato, nestas

⁴⁰ O microfone e o alto-falante são chamados transdutores eletroacústicos, pois captam eventos acústicos transformando-os em sinal eletrônico.

experiências, o som, obviamente, não é mais efêmero, e mantém distância em relação à sua causa. (SCHAEFFER, 1966, p. 76, tradução nossa)

A objetificação da generalidade sonora – tornando ruídos também passíveis de registro – é fundamental para a pesquisa de Schaeffer, aliás por razões óbvias, pois sem ela a música concreta não teria como existir.

4.3.3 O descolamento do som de seu lugar de origem

A partir do momento em que sons são fixados e alto-falantes podem reproduzi-los passa a ser desnecessário que o corpo gerador do som original esteja presente no espaço destinado à apresentação musical. O alto-falante, com sua capacidade de simular todo tipo de som, a partir de uma representação registrada em suporte, pode ser visto como uma espécie de “instrumento coringa”, ou seja, cumpre o papel de qualquer outro corpo gerador de energia acústica. Uma primeira diferença criada por essa substituição é a alteração da percepção do espaço, como apontada por Schaeffer:

De um espaço acústico de quatro dimensões [três espaciais e a intensidade], tira-se um espaço à uma dimensão, no caso da monofonia, ou a duas dimensões no caso do estéreo. Consideremos o caso da monofonia, o mais significativo. O ou os microfones utilizados, qual sejam suas localizações e dosagens na mixagem, entregam finalmente *uma* modulação, isto é, uma corrente elétrica que representa a soma de diferentes vibrações acústicas captada por cada um deles. Suponhamos, para simplificar, um único microfone: ele é o ponto de convergência de todos os “raios” vindos de pontos sonoros do espaço ao redor. Após as diversas transformações eletroacústicas, todos os pontos sonoros do espaço inicial se encontrarão condensados na membrana do altofalante: este espaço é substituído por um ponto sonoro, que vai gerar uma nova repartição sonora no novo espaço do lugar de escuta. Em todo caso, a sobreposição de fontes do espaço original não é perceptível no “ponto sonoro” que é o altofalante, à não ser sob forma de diferença de intensidade: no altofalante o som não está mais ou menos longe, ele é mais ou menos fraco, dependendo do raio que o liga ao microfone ser mais ou menos longo. (SCHAEFFER, 1966, p. 77, tradução nossa, grifo do autor)

Ouvir um som reproduzido no alto-falante traz diferenças enormes em relação à situação original. A mais óbvia é que o simulacro criado é incompleto, a “intersensorialidade intransponível do mundo” argumentada por Merleau-Ponty (ver Cap. 1) não chega a ser quebrada – pois afinal podemos ver e tocar o alto-falante que é a fonte “real” do som – mas o que a escuta me traz aqui me coloca em um conflito por simular algo que não está ali, e mais do que isso, algo que não se dá no tempo atual.

será mal compreendida a profunda transformação do som se não se levar em conta a transformação da percepção do ouvinte “indireto” em relação ao ouvinte “direto”. Este último, presente ao fenômeno sonoro, escuta-o através de seus dois ouvidos, no recinto acústico original, no instante em que este fenômeno acontece, e sua percepção é acompanhada da visão, entre outras percepções concomitantes. O ouvinte “indireto” escuta também com seus dois ouvidos, mas a partir do ponto sonoro que é o altofalante, em um recinto diferente, longe do instante, das circunstâncias e do lugar onde foi produzido o fenômeno original, não há apoio nem do espetáculo, nem de qualquer outra manifestação direta do ambiente. (SCHAEFFER, 1966, p. 78, tradução nossa)

Conforme isso se torna algo comum, com a profusão de altofalantes em todos os cantos e inclusive de mini-altofalantes colocados diretamente nos ouvidos – os fones de ouvido –, o som se descola completamente do acontecimento onde teve sua origem, podendo ser re-encenado em qualquer local ou momento.

4.3.4 Acusmática

Acusmáticos, segundo definição colhida por Schaeffer da enciclopédia *Larousse*, seria supostamente o nome dado aos discípulos de Pitágoras, que assistiriam suas lições detrás de uma cortina, sem que fosse possível vê-lo (SCHAEFFER, 1966, p. 91). Ainda segundo a *Larousse*, o adjetivo acusmático se refere ao ruído percebido sem que se veja sua causa (p. 91). Schaeffer associa esta definição à nova situação de escuta que se coloca a partir do momento em que temos o rádio e a gravação sonora sendo reproduzidos por altofalantes: a gravação e o rádio “restituíram ao ouvido sozinho a responsabilidade completa de uma percepção que, ordinariamente, se apoiava em outros testemunhos sensíveis.” (p. 91)

Para Schaeffer, esta nova situação, que oculta a causa original do som – ou seja o material utilizado e a ação que o fez exalar som –, faz a reflexão se voltar ao sujeito, e colocar em questão a própria escuta:

[A ocultação da causa] torna-se uma necessidade prévia, um condicionamento do sujeito. É *em direção à ele*, de agora em diante, que se torna a questão: “O que é isso que escuta? ... O que você ouve exatamente?” no sentido que o demanda descrever não por referências exteriores ao som que percebe, mas através de sua percepção por ela mesma. (SCHAEFFER, 1966, p. 92, tradução nossa, grifo do autor)

Esta *situação acusmática* – onde há ocultação da causa – é portanto fundamental para o projeto teórico de Schaeffer, ela é a condição que impõe um questionamento da escuta.

O objetivo de Schaeffer é estabelecer uma nova possibilidade de comunicação geral – como expuz no capítulo anterior, Schaeffer acreditava que a teoria tradicional havia falhado por sua aplicabilidade se restringir a uma prática limitada geografica e historicamente – portanto Schaeffer busca encontrar nesta reflexão que se volta para a subjetividade algum tipo de objetividade:

esta pesquisa, voltada para o sujeito, não pode abandonar, no entanto, sua pretensão à *uma objetividade que lhe seja própria*; se aquilo que ela estuda se confundir com as impressões cambiantes de cada ouvinte, toda a comunicação se torna impossível. [...] A questão será, por ora, saber como encontrar, através do confronto de subjetividades, alguma coisa sobre a qual será possível, aos diversos indivíduos que participam do experimento [*expérimentateurs*], estabelecer um acordo. (SCHAEFFER, 1966, p. 92, tradução nossa, grifo do autor)

A ocultação da causa original, para Schaeffer favorece o interesse pelo que chama de “o som por si mesmo”, que se manifestaria como “formas sonoras”:

Forçado a escutar [*entendre*] objetos sonoros onde as causas instrumentais estão mascaradas, somos conduzidos a esquecer estas últimas e a nos interessar pelos objetos por eles mesmos. A dissociação entre a visão e a escuta favorece aqui uma nova maneira de escutar [*écouter*]: a escuta [*l'écoute*] de formas sonoras, sem outro propósito a não ser de melhor percebê-las [*les entendre*], a fim de poder descrevê-las para uma análise do conteúdo de nossas percepções. (SCHAEFFER, 1966, p. 93, tradução nossa)

A fixação do som na gravação permite sua repetição, ou seja o torna verificável, passa a existir a possibilidade de se retornar à ele diversas vezes. Esta é a outra condição tecnológica necessária para a constituição do som como objeto para Pierre Schaeffer:

a repetição do sinal físico, que a gravação permite, nos ajuda de duas maneiras, esgotando esta curiosidade [a de buscar as fontes causais], ela impõe pouco a pouco o objeto sonoro como um percepção digna de ser observada por si mesma; com o auxílio de escutas mais atentas e refinadas, ela nos revela progressivamente a riqueza desta percepção. (SCHAEFFER, 1966, p. 94, tradução nossa)

A gravação e a situação acusmática devolvem ao som as condições para uma objetividade assim como para a atividade contemplativa que a partitura anteriormente havia lhe dado. No próximo capítulo vou expor a teoria das funções da escuta de Schaeffer, e como elas também terminam por se voltar para a necessidade de encontrar uma objetividade.

5

O modelo das quatro escutas de Schaeffer

Este é o primeiro de dois capítulos em que me volto mais especificamente para alguns pontos da teoria de Pierre Schaeffer. Neste vou discutir as funções da escuta propostas pelo autor e tentarei demonstrar o trajeto feito para, partindo de um modelo complexo, isolar certos aspectos que o possibilitam chegar ao objeto sonoro.

5.1 Funções da escuta

Nos dois capítulos do *Traité* que Schaeffer dedica à definição das “quatro funções da escuta” (cap. V e VI), a primeira coisa a se notar é que, sempre que o autor vai descrever alguma situação de escuta, ele deixa de se expressar na primeira pessoa no plural, como ocorria até então, e passa ao singular. Isto proporciona uma mudança significativa, ainda que momentânea, no tom do texto, aproximando-se mais de um relato pessoal do que de resultados de uma pesquisa. Certamente este recurso não aparece aí por acaso, talvez reflita a consciência de uma impossibilidade de descrever a escuta sem partir de relatos pessoais, mesmo que a intenção seja chegar num esquema geral. Ou ainda, talvez seja uma estratégia para salientar o grau de subjetividade que está envolvido na escuta. Em seguida, quando novamente se volta para aspectos que julga serem mais objetivos (o que, é bom lembrar, para ele são na verdade intersubjetivos), retorna a primeira pessoa no plural – com exceção de alguns pontos do livro IV, onde, de novo, está descrevendo situações de escuta e então retorna temporariamente ao “eu”.

Schaeffer reconhece quatro funções que compõem a atividade de escutar. Como apontei no início do primeiro capítulo, a língua francesa possui quatro verbos com o sentido de escutar. O autor, então, se aproveita disso para relacionar cada um destes a uma das quatro funções de que vai tratar. Isso se mostra uma enorme dificuldade para a tradução a outras línguas, ao menos para as línguas em que não há quatro verbos razoavelmente equivalentes, como é o caso da língua portuguesa.⁴¹ Por isso optei por manter os quatro termos no francês original. Outra dificuldade vem do uso que Schaeffer faz de conjugações de cada um dos

⁴¹ Por exemplo, a solução dada por John Dack em sua tradução inglesa do *Guide des Objets Sonores (Guide to Sound Objects, 2009)*: *comprendre* – *comprehending*; *écouter* – *listening*; *entendre* – *hearing*; *ouïr* – *perceiving*, não me parece satisfatória. Não apenas por conta do termo *perceiving* se aplicar a todo tipo de percepção, mas principalmente pelo fato das palavras em inglês não possuírem significados análogos aos termos originais em francês o que, ao longo do texto, faz com que se perca possíveis significados sugeridos, quando não causa uma confusão completa.

quatro verbos no corpo do texto, claramente escolhidos na medida em que o aspecto da escuta tratado no momento se aproxima mais de uma ou outra função. Por isso, nas citações que utilizo aqui a cada vez que aparecer algum dos quatro verbos, farei a tradução que achar apropriada (sem me comprometer com uma palavra portuguesa específica para cada termo original), porém colocarei sempre entre colchetes o verbo no original francês, para possibilitar que todas as indicações de funções da percepção apareçam claramente.⁴²

A associação dos quatro termos às funções não é arbitrária, Schaeffer vai ao dicionário buscar os possíveis significados relacionadas a cada termo, e a partir disso, flexibiliza um pouco os sentidos de cada palavra para chegar às seguintes definições:

1. *Écouter*, é emprestar o ouvido, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou alguma coisa que me é descrito ou aludido por um som.
2. *Ouïr* é perceber pelo ouvido. Por oposição a *écouter* que corresponde a uma atitude mais ativa, aquilo que eu ouço [*ouïs*], é aquilo que me é dado pela percepção.
3. De *entendre*, reteremos o sentido etimológico: “ter intenção”. Isto que percebo [*entend*], isto que me é manifesto, é função dessa intenção.
4. *Comprendre*, tomar para si, traz uma relação dupla com *écouter* e *entendre*. Eu percebo [*comprend*] isto que eu miro com minha escuta [*écoute*], graças àquilo que eu escolhi escutar [*entendre*]. Mas, reciprocamente, aquilo que eu já percebi [*compris*] dirige minha escuta [*écoute*], informa o que percebo [*entends*]. (SCHAEFFER, 1966, p. 104, tradução nossa)

A função *écouter* está relacionada à busca por uma causa do som ouvido, algo material, de existência física, por isso o autor diz que se dirige a “alguém ou alguma coisa”. *Ouïr* se refere à escuta do fundo sonoro, em oposição a um objeto discernível. *Entendre* diz respeito à seleção intencional de aspectos da escuta, e, portanto funciona em articulação com as outras funções. *Comprendre* trata da função que faz associações a conhecimentos e experiências previamente adquiridos.

Logo fica claro que as quatro definições só podem ser entendidas em conjunto, pois são não apenas complementares, como também funcionam simultaneamente, sempre em cooperação. Schaeffer segue elaborando a definição de cada função aos poucos, aliás, este é um detalhe importante da maneira como o autor escolhe apresentar este modelo. Começando pelo significado retirado do dicionário ele vai aos poucos, através da reflexão sobre exemplos específicos, aprofundando a diferenciação entre os quatro conceitos, para enfim chegar de fato a quatro funções mais claramente distintas (como as descrevi no parágrafo anterior). Acho

⁴² Na realidade já vinha fazendo isso desde o capítulo anterior (e continuarei nos próximos), agora posso explicitar o motivo exato.

interessante destacar isto, pois reforça o entendimento de que, de uma atividade contínua (a escuta), o autor destaca estes quatro aspectos.

Sigo citando algumas das descrições das funções no intuito de esclarecê-las. Começando com *ouïr*: “eu não paro jamais de ouvir [*ouïr*]. Eu vivo em um mundo que nunca deixa de estar lá para mim, e este mundo é sonoro, assim como tátil e visual.” (SCHAEFFER, 1966, p. 105, tradução nossa) *Ouïr* não é “ser atingido por sons que chegam ao meu ouvido sem alcançar minha consciência. É por sua testemunha [a da função de *ouïr*] que o fundo sonoro possui uma realidade.” (p. 105, tradução nossa) Já *écouter* é a função que não se interessa pelo som propriamente dito, mas sim, por seu intermédio, visa outra coisa que não ele. (SCHAEFFER, 1966, p. 106)

A função *entendre* é definida, no Tratado, em relação às outras funções, primeiramente a *ouïr*:

Comecemos por observar que me é praticamente impossível não exercer seleções dentre o que ouço [*ouïs*]. O fundo sonoro não é anterior; ele não existe a não ser em um conjunto organizado onde tem seu papel. Enquanto eu estou ocupado por aquilo que vejo, aquilo que penso ou aquilo que faço, eu vivo de fato em um ambiente indiscernível, percebendo muito pouco além de uma qualidade global. Mas se permaneço imóvel, os olhos fechados, a mente vazia, é bem provável que eu não mantenha por mais que um instante uma escuta imparcial. Eu localizo os ruídos, eu os separo, por exemplo, em ruídos próximos ou distantes, vindos de fora ou de dentro do aposento, e, fatalmente eu começo a privilegiar uns em relação a outros. (SCHAEFFER, 1966, p. 107, tradução nossa)

Entendre, portanto, quer dizer fazer escolhas dentro do todo da percepção, ressaltar certos aspectos, daí a relação com intencionalidade apontada anteriormente. Segue a definição de *comprendre*:

Enfim, posso tratar o som como um *signo*, introduzindo-me em um certo domínio de valores, e me interessar pelo seu *significado*. O exemplo mais característico, claro, é aquele da palavra. Trata-se, portanto de uma escuta semântica, orientada sobre signos semânticos. (SCHAEFFER, 1966, pp. 115-116, tradução nossa, grifo do autor)

Nesta próxima citação *entendre* aparece em relação com *écouter* e já também evocando o *comprendre*:

quando vejo uma casa, situo-a na paisagem. Mas se continuo a me interessar, examinarei ora a cor da pedra, sua matéria, ora a arquitetura, ora o detalhe de uma escultura acima da porta, retornarei em seguida à paisagem, em função da casa, para constatar que ela tem uma “bela vista”, eu irei vê-la novamente em seu conjunto, como fiz no início, mas minha percepção estará enriquecida por minhas investigações precedentes, etc. Está, além disso, quase fora do meu poder vê-la com o mesmo olho que se fosse uma rocha ou uma nuvem. É uma casa, uma obra humana, concebida para abrigar humanos. É em função deste significado que eu a olho e aprecio. E minha investigação, assim como minha apreciação, serão

igualmente diferentes, na medida em que meu olho seja de um futuro proprietário, de um arqueólogo, de um andarilho ou de um esquimó conhecedor de iglus. (SCHAEFFER, 1966, pp. 108-109, tradução nossa)

A função *comprendre* abre espaço para a multiplicidade de sujeitos ouvintes e implica no entendimento da escuta como uma atividade construída, quer dizer, em constante transformação pela experiência própria. Como a função *comprendre* influencia as outras funções (como vimos na citação acima), esta qualidade de eterna construção obviamente não atinge apenas as relações semânticas, mas sim toda a escuta.

Neste modelo, é também a função *comprendre* que possibilita a relação com outros sentidos – pois fica claro que além destas quatro escutas existem de forma análoga quatro visões, quatro olfatos, etc. (SCHAEFFER, 1966, p. 113) –, *comprendre*, por se referir a conjuntos de significados, transcende o domínio de um sentido particular, pois o conhecimento não é específico de sentido algum:

eu posso perceber [*comprendre*] a causa exata daquilo que eu ouvi [*entendu*] colocando-o em relação com outras percepções, ou por um conjunto mais ou menos complexo de deduções. Ou ainda, posso perceber [*comprendre*] por intermédio de minha escuta [*écoute*] alguma coisa que tem com aquilo que percebo [*entends*] não mais que uma relação indireta: eu constato de uma só vez que os pássaros se escondem, que o céu está baixo, que o calor está opressivo, e percebo [*comprendre*] que vai cair uma tempestade. (SCHAEFFER, 1966, p. 110, tradução nossa)

A identificação da fonte sonora através da associação com a visão também pode ser entendida como uma dedução via a função *comprendre*.

É interessante notar como quando Schaeffer passa para exemplos concretos, aparece mais claramente o quanto as funções cooperam, parecendo impossível descrever qualquer caso concreto através de uma só função. Este exemplo seguinte é interessante para pensar estas relações:

Eu escuto [*écoute*] um carro, eu o localizo, estimo sua distância, eventualmente reconheço a marca. Que digo eu do ruído que me forneceu este conjunto de informações? A descrição que eu faria dele, se me fosse requisitada, seria tanto mais pobre quanto mais indubitável e rapidamente ele [o ruído] me haverá informado.

Por outro lado, é precisamente ao ruído do carro que eu empresto o ouvido se o carro é meu e se me parece que o motor faz um “barulho estranho”. Mas minha escuta continua utilitária, pois procuro inferir informações sobre o funcionamento do motor: na incerteza em que estou em relação às causas, sou forçado a passar primeiro por uma análise dos efeitos.

Enfim, posso escutar [*écouter*], como havia prometido inicialmente, sem outro objetivo além de *melhor perceber* [*entendre*]. Esta análise, que neste momento se impõe como uma etapa, torna-se ela mesma seu objetivo. Voltado para o acontecimento, eu me seguro a minha percepção, eu a utilizo sem tomar conhecimento. Agora, eu recuo em relação a ela [a percepção], eu paro de fazer uso dela, eu estou *desinteressado*. Ela pode então aparecer para mim, *tornar-se objeto*.

Escutar [*Écouter*] aqui ainda é mirar, através do som instantâneo propriamente, uma outra coisa que não ele: um tipo de “natureza sonora” que se entrega diante do todo de minha percepção. (SCHAEFFER, 1966, pp. 106-107, tradução nossa, grifos do autor)

A função *ouïr* está sempre presente por razões óbvias. Mesmo que se esteja prestando atenção a algo o fundo sonoro está sempre lá, sendo também ouvido. A busca pela fonte [*écouter*] não fica suspensa quando há intenção de destacar algo [*entendre*] ou associação a um conjunto semântico [*comprendre*] e pode inclusive ser informada por ou informar alguma destas duas. Da mesma forma se interessar por algum aspecto específico não exclui busca da causa, e a semantização depende deste algo a que o ouvinte se interessa ou da fonte causal para se realizar. Nestas situações reais fica claro o quanto todas as quatro funções estão sempre envolvidas no processo de escuta. Apenas em um momento de abstração, por exemplo, expondo um ponto teórico, é possível separar as quatro.

A teoria das quatro escutas como exposta por Schaeffer não faz o menor sentido a não ser que se valorize sempre esta mistura. Numa situação em que não se vê o que está causando o som, a busca pela causa necessariamente passa por prestar atenção a certos aspectos do som tornando-o um objeto [*entendre*] e também pela associação a um conjunto de significados previamente adquiridos [*comprendre*] para então se chegar ao que causou este som. O exemplo dado por Schaeffer na citação acima, do motor de carro fazendo um barulho diferente demonstra essa situação perfeitamente: o som do carro que, para ele, em princípio estaria no plano de fundo, ao apresentar alteração chama sua atenção – processo este que se dá através da função que Schaeffer chama de *entendre*. O ouvinte vai então comparar os detalhes deste objeto-som que está ouvindo com o seu conhecimento prévio de motor [*comprendre*]. Chamo a atenção aqui para o fato de que a alteração no som para ser percebida já havia necessitado do recurso ao *comprendre*, pois só se sabe que o som está diferente tendo o conhecimento de como ele deveria ser. Assim como o *entendre* teria que estar já presente para qualificar o som e notar a mudança, ficando claro, portanto que as quatro funções estavam o tempo todo presentes, talvez apenas não tivessem sido úteis até então.

Neste ponto fica claro também o quanto *comprendre* e *écouter*, no limite, até se confundem, pois esta associação da alteração no som com algo previamente conhecido será a própria descoberta da causa do som. A busca da causa [*écouter*], especialmente na situação acusmática – quando a causa não está visível –, muitas vezes aparece intimamente ligada à associação com conhecimentos prévios [*comprendre*] de tal maneira que fica difícil dizer onde acaba uma função e começa a outra. A diferença principal entre as duas segundo

Schaeffer é que *écouter* se refere a algo material que posso tocar, ou ver, enquanto *comprendre* se refere a significações abstratas, porém, uma distinção rígida entre as duas só seria possível com uma crença na separação entre mundo exterior e mundo interior à consciência. Retornaremos a esta questão mais à frente neste mesmo capítulo e também no próximo, pois nos parece ser uma discussão relevante.

Vejo esta mesma combinação de funções quando, por exemplo, ouço uma gravação de música clássica e reconheço qual instrumento da orquestra está tocando qual parte, ou ainda ouço uma gravação de música popular e reconheço o uso de *reverb* na voz da cantora. Em ambos os casos, se os penso nos termos do modelo, tenho as mesmas três funções – *écouter*, *entendre*, *comprendre* – novamente em conjunto, e claro que, enquanto isso, a função de *ouïr* não foi “desligada”, apenas seu objeto não foi contemplado nesta análise parcial.

Para não deixar dúvidas, é importante afirmar também que, para Schaeffer, nada da descrição acima implica numa sucessão cronológica, tudo se dá ao mesmo tempo. O entendimento das quatro escutas como modos independentes levaria a este outro equívoco: de que haveria uma sucessão de escutas no tempo. De que, por exemplo, a alteração no som do motor “chama” a função *entendre* para tomar lugar da *ouïr*, quando isto não seria possível, pois como disse acima, a alteração só é percebida através das funções *entendre* e *comprendre*, senão nem seria identificada como alteração. As quatro escutas estão sempre ali, mesmo que aparentemente em estado latente. Até porque as quatro de fato são uma só.

No espírito de uma descrição bastante empírica daquilo que se passa quando se *escuta* vamos propor um tipo de quadro de formas diversas da atividade do ouvido. Do mais ao menos elaborado, de fato, *ouïr*, *entendre* e *comprendre* nos sugerem um itinerário perceptivo progredindo de etapa em etapa. Não é nossa intenção aqui decompor a escuta em uma sequência cronológica de eventos decorrentes uns dos outros como os efeitos decorrem das causas, mas, com um propósito metodológico, descrever os objetivos que correspondem a funções específicas da escuta. (SCHAEFFER, 1966, p. 113, tradução nossa, grifo do autor)

Portanto, a teoria das quatro escutas de Schaeffer me parece uma interessante maneira de se pensar estes fenômenos, tomando-se o cuidado de não perder de vista suas limitações – por ser uma construção discursiva que abstrai experiências reais sem nunca substituí-las ou propriamente explicá-las (ao menos não no sentido em que se explica um mecanismo fisiológico). Sendo a sua função somente facilitar a reflexão sobre o processo de escuta de uma maneira sistematizada. O que acaba tornando seu uso negativo é o engano tão comum no que diz respeito à fluidez do modelo, assim como à abertura e multiplicidade que estão bastante explícitas na descrição do *comprendre* (e que são de fato os aspectos mais

interessantes desta proposta). O uso deste modelo para análise musical, por exemplo, se mostra uma armadilha – ao menos aos que pretendem uma análise minimamente generalizável. Pois o que o modelo mostra com mais clareza é exatamente a impossibilidade de se supor uma escuta geral. Por isso é um detalhe tão importante o fato de Schaeffer, em todas as descrições de escuta, utilizar a primeira pessoa no singular como chamei a atenção no início do capítulo, do contrário seria um total contrassenso.

5.2 Enquadrando as escutas

Schaeffer propõe um quadro em que cada setor representa uma das quatro funções:

Quadro 1: Funções da escuta (SCHAEFFER, 1966, p. 116, tradução nossa)

| | | |
|--|---|------------------------|
| <p style="text-align: center;"><i>4. Comprendre</i></p> <p>– para mim: signos – diante de mim: valores (sentido-linguagem)</p> <p>Emergência de um conteúdo do som e <i>referência, confrontação</i> a noções extra-sonoras.</p> | <p style="text-align: center;"><i>1. Écouter</i></p> <p>– para mim: índices – diante de mim: evento exterior (agente-instrumento)</p> <p><i>Emissão</i> do som</p> | <p>1 e 4: objetivo</p> |
| <p style="text-align: center;"><i>3. Entendre</i></p> <p>– para mim: percepções qualificadas – diante de mim: objeto sonoro qualificado</p> <p><i>Seleção</i> de certos aspectos particulares do som.</p> | <p style="text-align: center;"><i>2. Ouïr</i></p> <p>– para mim: percepções brutas, esboços do objeto – diante de mim: objeto sonoro bruto</p> <p><i>Recepção</i> do som.</p> | |
| <p>3 e 4: abstrato</p> | <p>1 e 2: concreto</p> | |

Cada um dos quadrantes apresenta três descrições, uma tratando do que o som é para o ouvinte (“para mim”) em cada caso, outra do objeto percebido (“diante de mim”), e por fim uma descrição da função.

Após apresentar o quadro Schaeffer insiste em pontos já salientados aqui, afirmando que da divisão e numeração não deve ser inferida a existência de uma cronologia, nem que

este é um esquema ao qual a percepção irá se conformar. Diz ainda que passar de um setor a outro quando se busca uma descrição lógica é apenas um artifício de exposição, não implicando em sucessão temporal no ato da percepção. (SCHAEFFER, 1966, p. 117)

Apesar das ressalvas, representar o modelo como um quadro talvez não seja a melhor opção, pois a separação em quadrantes parece subjugar todo o discurso favorável à mistura das funções que vinha sendo construído pelo autor. Não por acaso é comum encontrar textos que, ao fazerem referência ao modelo, apresentam-no de maneira bem mais rígida e inerte, deixando de lado a fluidez, a pluralidade e o caráter de constante transformação que neste trabalho estou tentando valorizar. (ver por exemplo: KANE, 2007; THORESEN, 2012)

Talvez por conta da busca de uma sistematização para expor o modelo, Schaeffer tenha tido a necessidade de usar o quadro, e o fato é que variações deste quadro seguem aparecendo ao longo do resto do *Traité*, além de sua capa ser uma espécie de interpretação do quadro em imagens (SCHAEFFER, 1966, pp. 116, 155), o que certamente indica uma importância central deste para o projeto.

5.3 A repetição de experiências conjuntas como caminho para a objetividade

Schaeffer acredita que:

[a percepção procede] por sucessivos esboços, sem jamais esgotar o objeto, na multiplicidade de nossos conhecimentos e de nossas experiências anteriores (em função da qual o objeto se apresenta de uma vez com diferentes sentidos ou significações), e na variedade de nossas intenções de escuta, daquilo para o qual nos voltamos. (SCHAEFFER, 1966, p. 109, tradução nossa)

Estes “sucessivos esboços”, quando a experiência é repetida – por exemplo, ouvindo um gravador ou um sulco fechado de um toca-discos – aproximam o objeto percebido de um objeto mais completo. No entanto quando há diversos ouvintes reunidos em torno de uma fonte que reproduz um som:

[eles] não percebem [*entendent*] todos a mesma coisa, não selecionam nem apreciam o mesmo, e na medida em que suas escutas tomam partido por um ou outro aspecto particular do som, ela leva a uma ou outra *qualificação do objeto*. Tais qualificações variam, assim como a função *entendre*, em função de cada experiência anterior e de cada curiosidade. Portanto, o objeto sonoro único, que torna possível esta multiplicidade de aspectos qualificados do objeto, subsiste sob a forma de um halo, pode-se dizer, de percepções nas quais as qualificações explícitas são implicitamente referência. (SCHAEFFER, 1966, p. 115, tradução nossa, grifo do autor)

Este objeto que existe sob forma de halo é o “objeto sonoro bruto”, que se oferece ao *ouïr* como fonte de percepções possíveis.

Neste contexto, de uma percepção que é sempre parcial em comparação com o objeto possível, e variada dentre os diversos ouvintes, a única possibilidade de acordo, ou seja, de uma objetividade intersubjetiva, é através da repetição de experiências dirigidas feitas em conjunto:

escutas coletivas de objetos novos provavelmente manifestarão, de saída, divergências importantes entre os diversos ouvintes. É apenas com a sequência de um grande número de escutas reiteradas, permitindo uma exploração dirigida da experiência perceptiva a cada nível, ao mesmo tempo coletiva e individualmente, que os ouvintes poderão compartilhar resultados. Assim, sucederá a um tipo de exposição que esgotará, no limite, as virtualidades do setor 2 (objeto sonoro bruto): uma certa objetividade, ou ao menos um certo número de acordos intersubjetivos vai então emergir do confronto de observações. (SCHAEFFER, 1966, p. 118, tradução nossa)

5.4 Objetivo-subjetivo; concreto-abstrato

A necessidade de distinguir melhor os conceitos faz com que o discurso de Schaeffer se torne um pouco confuso em alguns momentos. O ponto mais frágil, me parece ser a classificação das quatro funções em *subjetivo* ou *objetivo* combinando-se ainda com *concreto* ou *abstrato*. São características do objeto de cada função da escuta que determinam a classificação.

Schaeffer classifica como subjetivos *ouïr* e *entendre*, pois “cada um percebe [*entend*] o que pode”, e “a possibilidade de perceber [*entend*] alguma coisa pré-existe no setor 2 [*ouïr*]”. E classifica como objetivos – vale lembrar mais uma vez que para Schaeffer objetivo é sempre o mesmo que intersubjetivo – *écouter* e *comprendre*, pois, “existem signos (sonoros, musicais) de referência (setor 4) e técnicas de emissão de som (setor 1) próprios a uma civilização determinada, e então objetivamente presentes em um contexto sociológico e cultural”. Ainda segundo ele,

na experimentação científica encontra-se, correspondente aos setores 2 e 3, observações que dependerão estreitamente dos observadores, opondo-se ao conjunto de conhecimentos cujas observações são transmitidas (4) a fim de conduzir a uma explicação ou a uma determinação do evento (1). (SCHAEFFER, 1966, p. 119, tradução nossa)

Portanto, Schaeffer considera objetivo aquilo que em experiências demonstra concordância entre indivíduos, e subjetivo o que apresenta variações. Pergunto-me se este tipo de experiência seria realmente possível. Por exemplo, como as funções seriam isoladas já que estão sempre em constante cooperação? Schaeffer descreve em detalhe outras de suas experiências envolvidas na pesquisa para o *Traité*, enquanto desta, não há nenhum tipo de explicação.

Acredito que Schaeffer, na realidade, fundamenta sua classificação na crença de que signos e referências causais são razoavelmente compartilhados dentro de uma determinada sociedade, e, portanto poderiam ser considerados intersubjetivos. Por outro lado, a função *entendre*, como envolve seleção e apreciação, e *ouïr* que me parece ser definida pelo que sobra da *entendre* (afinal se o setor *ouïr* é onde se encontram as possibilidades para *entendre*, posso concluir que o que lhe resta é o que a função *entendre* não seleciona ou aprecia), parecem ambas se adequar mais à classificação de subjetivas.

Já o outro par de conceitos se alinha da seguinte forma: tanto a “escuta qualificada ao nível subjetivo” [*entendre*] quanto “valores e conhecimentos que emergem ao nível coletivo” [*comprendre*], consistem em reter do objeto apenas qualidades, que permitem que o coloque em relação com outros objetos, ou de referi-lo a sistemas de significados, por isso se voltam ao domínio do abstrato. Nos setores 2 e 3 que tratam de “todas as virtualidades de percepção contidas no objeto sonoro [*ouïr*], ou de todos os referentes causais contidos no evento [*écouter*], a escuta se volta para o concreto dado, como tal, inesgotável, assim como particular” (SCHAEFFER, 1966, p. 119, tradução nossa)

Em toda a escuta se manifesta a confrontação, de um lado, entre um *sujeito* receptivo dentro de certos limites e uma *realidade objetiva*; de outro, *valorizações abstratas*, qualificações lógicas que se destacam do *concreto dado* que tende a se organizar em torno delas sem, portanto jamais se deixar reduzir. (SCHAEFFER, 1966, p. 119, tradução nossa, grifo do autor)

A expressão “realidade objetiva” na citação acima obviamente se refere mais uma vez à intersubjetividade. No entanto a oposição proposta desta com o sujeito é questionável. A virada que o pensamento fenomenológico traz com a compreensão de que a objetividade seria na realidade intersubjetiva tem como decorrência mais importante justamente a quebra desta dicotomia (como foi bastante discutido no primeiro capítulo). É a subjetividade que, quando entra em contato com o outro, torna possível a emergência de uma intersubjetividade. Sendo assim, como as duas poderiam ser opostas?

A oposição entre concreto e abstrato também me parece um pouco problemática. A função principal do conceito *ouïr* na teoria de Schaeffer me parece ser assegurar a existência de um todo concreto irreduzível a índices, signos e quaisquer qualificações abstraíveis (via *entendre*). Denota uma crença essencialista a qual eu, a princípio, não me oponho. Este todo concreto, pela maneira como o entendo, não está no mundo que a física descreve, mas sim no mundo percebido – o que é bastante óbvio já que é ouvido por nós. Portanto nesse caso, concreto se refere à fonte de possibilidades de abstração.

É o que permanece idêntico através do “fluxo de impressões” diversas e sucessivas que tenho, na medida em que minhas diversas intenções lhe concernem. A segunda característica principal do objeto percebido é de se mostrar através de esboços: no objeto sonoro que escuto, há sempre mais a perceber [*entendre*]; é uma fonte de potencialidades jamais esgotada. (SCHAEFFER, 1966, p. 115, tradução nossa)

Já em relação às referências causais, a associação ao termo concreto não me parece tão clara. Segue a descrição de Schaeffer:

Eu trato o som como um índice, que me relata alguma coisa. É sem dúvida o caso mais frequente, pois corresponde a nossa atitude mais espontânea, ao papel mais primitivo da percepção: informar um perigo, guiar uma ação. Em geral a identificação do evento sonoro ao seu contexto causal é instantânea. Mas pode acontecer também dos índices estarem dúbios, de maneira que não se produz a não ser após diversas comparações e deduções. A curiosidade científica, mesmo que pondo em jogo conhecimentos altamente elaborados, possui uma finalidade fundamentalmente similar àquela da percepção espontânea do evento. (SCHAEFFER, 1966, pp. 114-115, tradução nossa)

A função *écouter*, em princípio, refere-se a um objeto tangível, mas será que isto apenas o caracteriza como concreto que “jamais se deixa reduzir”? Isto me leva a uma questão mais ampla, que é a definição do objeto associado à função *écouter*. Seria a causa do som um objeto material (um instrumento ou um instrumentista) ou uma ação (tocar o instrumento)? Se a resposta fosse que a causa é apenas o objeto material, entenderia a associação ao “concreto” entendido como uma indicação da materialidade, porém Schaeffer deixa claro que a noção de causa envolve várias outras coisas associadas à emissão do som (pensando num exemplo musical: não só qual o instrumento ou quem o toca, mas também detalhes sobre a técnica, tipos de articulação, etc.). Na citação acima o autor fala de uma “finalidade fundamentalmente similar”, mesmo que envolva “conhecimentos altamente elaborados”, mas me parece que há uma grande área cinzenta entre *écouter* e *comprendre*.

Talvez seja um problema do discurso verbal, pois tratando de um som vibrato, por exemplo, ao ser descrito como tal, a qualidade de vibrato deixa de ser concreta (experimentada de fato) e passa a ser abstrata (ideia imaginada). O concreto na verdade não é

descritível enquanto tal, por isso ao elaborar um discurso fica difícil separar um do outro, pois o que temos no *Traité* (assim como aqui) são ideias verbalmente expressas. A concretude só existe na experiência. Porém, acredito que a identificação do vibrato na escuta também passa por uma relação com conhecimentos previamente adquiridos, por isso acredito haver uma impossibilidade de separação total entre as funções mesmo que conceitualmente.

Já na outra ponta, a relação com o termo “abstração” é mais clara para a função *entendre*, que, ao fazer seleções, ressalta certos aspectos em detrimento de outros, aproximando-se mais claramente da noção de abstrair algo de um todo previamente existente. Em relação ao objeto da função *comprendre*, entendo a classificação como abstrato pensando em referência a um todo concreto (objeto do *ouïr*), onde a significação percebida é apenas uma das possibilidades. Presumo que, como *ouïr* comporta todas as possibilidades de *entendre*, e a função *comprendre* depende de *entendre* para relacionar percepções qualificadas a conjuntos de significados, o objeto da função *ouïr* comporta também todas as possibilidades da função *comprendre* em estado latente. Porém, a causa (objeto da *écouter*) não seria também uma abstração neste sentido? A percepção da causa não se dá também através de seleções de aspectos que a identifiquem, mesmo que estes aspectos sejam apenas a localização percebida do som no espaço aliada à visão? E a localização não faz parte das possibilidades presentes em *ouïr*? Sendo assim, por que *écouter* está no lado concreto e não no abstrato? Como dito no parágrafo acima, é possível que Schaeffer esteja neste ponto se apegando à existência material dos instrumentos e pessoas que causam sons. Porém, pergunto-me se não há uma oposição dentro-fora transparecendo mais uma vez no pensamento de Schaeffer – já que a única diferença entre os objetos de *comprendre* e *écouter* é que o primeiro seria coisa mental, intangível, não localizável no espaço cartesiano enquanto o segundo posso ver, apontar, tocar, etc. Neste caso, ou há uma mudança do significado do termo “concreto”, em relação ao “concreto” da função *ouïr*, no momento em que este serve para classificar a função *écouter*, ou meu entendimento do objeto do *ouïr* estava equivocado, sendo o objeto correto o som externo, fenômeno físico, o que não faria sentido já que *ouïr* é uma função da percepção. Parece-me haver alguma confusão insolúvel neste ponto.

O modelo de Schaeffer me interessa na medida em que evidencia a multiplicidade de aspectos da percepção, assim como as transformações trazidas por experiências vivenciadas. Portanto apontar diferentes funções é importante por trazer esta sugestão de variedade, mas uma delimitação rígida demais destes aspectos me parece limitador e inclusive inaplicável a qualquer situação real. Por mais que em alguns momentos Schaeffer se incline a esta

delimitação, em outros aponta de maneira bastante clara para uma fluidez do modelo. E é este último Schaeffer que me interessa valorizar.

5.5 Tendências características da escuta (natural-cultural; banal-especializada)

Schaeffer descreve quatro tendências características da escuta (também chamadas de atitudes de escuta), que se opõem em dois pares, onde cada uma faz uso mais acentuado de uma das quatro funções.

Já comentei rapidamente no capítulo 2 sobre as atitudes *natural* e *cultural*. A primeira se volta para informações sobre o evento: é a atitude mais primitiva “comum não somente a todos os homens [...] mas também aos animais”. Esta tendência tem sua finalidade localizada no setor 1 (*écouter*), sendo particularmente sensível no setor 2 (*ouïr*), portanto relacionada aos quadrantes “concretos”. Em oposição a ela, uma tendência que dê prioridade ao setor 4 (*comprendre*), vai se apoiar em convenções, que podem ser explícitas como a linguagem, ou implícitas como o “condicionamento aos sons musical”. Nesta atitude, a utilização do setor 3 (*entendre*) também é necessária. Esta tendência Schaeffer chama de cultural por variar entre diferentes sociedades, e está mais ligada aos quadrantes “abstratos” do quadro. (SCHAEFFER, 1966, pp. 120-121)

O outro par é formado pelas escutas banal e especializada (também chamada de profissional) cuja função é:

marcar a diferença de competência na escuta, de qualidade da atenção, e também a confusão de intenções da escuta banal, enquanto a escuta especializada escolhe deliberadamente, dentre a massa de coisas a escutar [*écouter*], aquelas que irá perceber [*entendre*] e elucidar. (SCHAEFFER, 1966, p. 121, tradução nossa)

Enquanto a escuta especializada seleciona bem o que quer ouvir, a escuta banal teria como vantagem um caráter de universalidade e de intuição global, que se perdem na atitude oposta. A tendência especializada é descrita com um exemplo:

Tomemos um físico da acústica, um músico e... um índio do Faroeste. O mesmo galope de cavalo será percebido [*entendu*] por eles de maneiras bastante diferentes. Então, o físico receberá uma ideia da constituição do sinal físico (faixa de frequência, enfraquecimento devido à transmissão, etc.); o músico chega espontaneamente aos grupos rítmicos; o Pele-Vermelha vai assinalar o perigo de uma aproximação hostil, mais, ou menos, numerosa ou distante. (SCHAEFFER, 1966, p. 122, tradução nossa)

Este exemplo, bastante caricato, deve ser encarado como tal: um exagero para demonstrar um ponto teórico. E não como a descrição de uma possível situação real. Por exemplo, o fato de um indivíduo ser físico não define por si só sua escuta. Schaeffer em outros pontos se coloca explicitamente contra este tipo de relação determinista, portanto me parece razoável supor que não era esta sua intenção. A função deste trecho no texto me parece ser ilustrar a pluralidade e o caráter de construção da escuta, que são as principais características da escuta especializada.

Enquanto, segundo Schaeffer, a escuta banal se concentra no setor 2 (*ouïr*), podendo eventualmente ir ao setor 1 (*écouter*), porém apenas superficialmente, a escuta especializada se concentra no setor 3 (*entendre*) indo também ao 4 (*comprendre*). A função *comprendre* seria encarregada do conhecimento dos significados, mas é na *entendre* que a habilidade de reconhecê-los se desenvolve.

Schaeffer tenta fazer uma relação com o par de conceitos objetivo-subjetivo, de maneira análoga com que fez com as escutas natural e cultural e o par concreto-abstrato, porém encontra dificuldades:

é necessário desafiar os termos objetividade e subjetividade, se se pretende aplicar o primeiro à escuta especializada e o segundo a banal. Pois pode-se perfeitamente sustentar o contrário: que a escuta banal permanece mais aberta ao objetivo (ainda que o sujeito seja pouco competente), já que a escuta especializada é marcada profundamente pela intenção do sujeito (ainda que sua atividade seja voltada a objetos precisos) (SCHAEFFER, 1966, p. 122, tradução nossa)

Nesta citação fica bastante claro como é confusa a utilização dos termos objetivo e subjetivo por Schaeffer quando, aparentemente, “objetivo” deixa de se referir à intersubjetividade, como vinha sendo até então, e passa a significar voltar-se a “objetos precisos”, enquanto subjetivo passa a ter o sentido de não ter capacidade para mirar tais objetos. São duas oposições bastante distintas, confundidas numa mesma terminologia.

Esta questão da definição precisa de um objeto ainda gera outro problema no pensamento de Schaeffer, que é a suposição de especialidades bastante determinadas, como se, por exemplo, todo o músico ouvisse música da mesma forma, quando basta pensar na variedade da música de concerto do Séc. XX, por exemplo, para ter um forte indício de que isso não é verdade. O que parece levar à ilusão de que a objetividade na definição e detalhamento do objeto é mais importante que a multiplicidade inerente:

cada escuta especializada não resulta apenas de um mecanismo de adestramento, mas de uma propriedade da escuta propriamente dita. Em resumo, afirmamos que só

se percebe [*entend*] aquilo que se tem a intenção de perceber [*entendre*], cada especialista mira um objeto diferente. Compreende-se então neste sentido que nós não insistamos sobre a subjetividade dos sujeitos (evidente pelo treinamento necessário a uma prática eficaz), mas sobre a objetividade dos objetos detalhados pelas competências particulares. (SCHAEFFER, 1966, p. 140, tradução nossa)

Como explicitarei no ponto anterior, estas classificações cruzadas em dualidades são bastante problemáticas, e não é o lado mais interessante de Schaeffer. Estou tratando destes conceitos apenas para demonstrar o quanto este tipo de sistematização exagerada é no fundo bastante forçada, e por isso, ao menos para mim, que pretendo um entendimento mais abrangente da escuta, bastante limitador. Além disso, estes conceitos (abstrato-concreto, objetivo-subjetivo) no *Traité* aparecem frequentemente, por isso é importante comentá-los. Seguirei então tratando de aspectos de Schaeffer que me interessa valorizar.

A escuta especializada se define em relação à banal. Portanto, mesmo em se tratando de uma mesma especialização, ao menos o grau em que esta ocorre não é fixo, existem níveis de especialização diferentes, então toda a escuta especializada é também escuta banal em relação a um nível de especialização mais alto que o dela:

O especialista se isola em relação ao mundo de significações banais originando-se no setor 3; mas fazendo isso, ele institui um novo mundo de significações, as quais por sua vez, colocadas em confronto com um novo setor 3 de sutilezas de percepção – finezas estas que o hábito consagra imediatamente a banalidade – que constituem talvez o germe do desenvolvimento de outras práticas auditivas ulteriores. Assim, a oferta de qualificações é ilimitada. Dito de outro modo, toda escuta especializada sugere atenções especiais que a tornarão banal. (SCHAEFFER, 1966, p. 125, tradução nossa)

Esta relativização da especialização corrobora um entendimento de uma multiplicidade mesmo dentro de uma especialidade comum. Para Schaeffer, no entanto, isto se torna um problema, pois, esta variância de escutas impossibilita que sua busca por uma musicalidade geral se fundamente em práticas já definidas:

se a atividade auditiva do especialista é assim chamada a passar ela própria por uma perpétua renovação da escuta, compreende-se que será ao menos problemático buscar definir a natureza geral do *musical* em função de afirmações de uma prática musical determinada: nós devemos, sobretudo, evitar toda limitação a músicas já estabelecidas, interrogar o ouvinte sobre a generalidade de sua abordagem seletivamente musical dos sons, qualquer que seja o nível em que ele se encontre. (SCHAEFFER, 1966, pp. 125-126, tradução nossa, grifo do autor)

5.6 A importância da função *entendre* na teoria de Schaeffer

A função *entendre* é claramente a mais importante para Schaeffer, não à toa é o termo escolhido para o título do livro II, onde as funções são definidas. *Entendre* representa as diferentes intenções que vão não apenas construir as especializações, mas também definir a própria escolha do objeto.

Em um fragmento orquestral eu posso visar o reconhecimento do instrumento, ou ainda desejar distinguir o tema, solfejar as notas, ou enfim apreciar o vibrato do violinista solo. A cada escuta minhas percepções diferem, de saída, pela escolha do objeto de escuta. Não preciso dizer que minhas outras atividades concorrem com ela. Uma vez escolhido o objeto privilegiado (eu escuto [*écouter*]), eu dou ouvidos (ouço [*ouïs*]), aprecio isto que eu percebo [*entend*], e me refiro àquilo que já sei [*comprends*]. Mas tudo isto vale para o fagote e para o acorde, para o motor e para o ruído. (SCHAEFFER, 1966, p. 148, tradução nossa)

Os quatro objetos listados no fim desta citação: fagote, acorde, motor e ruído, haviam sido pouco antes associados a cada uma das quatro funções, respectivamente: *entendre*, *comprendre*, *écouter* e *ouïr*. Não é claro, ao menos para mim, porque o fagote está associado ao *entendre*, mas deixarei isto de lado, pois o ponto exposto é mais importante. O que Schaeffer argumenta é que cada uma das quatro funções podem ser aplicadas a cada um destes objetos. De início parece confuso, pois o autor havia anteriormente associado cada função a um objeto de natureza diferente (qualificações, significados, fontes sonoras, fundo sonoro). Porém fica mais claro entendendo a proposta como uma relativização das quatro funções, similar à relativização feita com os pares de “tendências da escuta” – banal-especialista, natural-cultural –, onde se reconhece que cada um destes tipos de objeto associados a cada uma das funções na realidade passa pelas quatro funções. Ou seja, me parece que, na verdade, o que Schaeffer está fazendo neste ponto é colocar de forma mais sistemática a fluidez do modelo que venho argumentando neste capítulo.

Há, portanto, uma mudança significativa na correlação entre objetos e funções, que vai ser central para o próximo passo da pesquisa de Schaeffer. Passamos a ter objetos relativos à emissão do som (e.g. qual é o instrumento que emite som, quem é que o toca, qual seu nível de habilidade, etc.; previamente ligados à função *écouter*), objetos relativos a “efeitos” do som (e.g. afinação das notas, aspectos da linguagem musical, etc.; até então associados à função *comprendre*), o fundo sonoro que é cada vez mais entendido no *Traité* como um reservatório de possibilidades para a escuta (ligado à função *ouïr*) e por fim o objeto que

Schaeffer chama até então de o “som em si mesmo” (associado à *entendre*), e vai em seguida definir com o nome de “objeto sonoro”.

Eu posso [...] me interrogar sobre o som propriamente dito, de um só golpe destacado dos dois polos da emissão musicista e do valor musical: um som desconhecido atinge meu ouvido, e sua estranheza me faz percebê-lo [*entendre*] para além de todo o índice concernente ao emissor e de todo valor de referência. Notemos, contudo que, enquanto instrumentista, é frequentemente assim que eu escuto [*écoute*] meu próprio som ou que eu trabalho minha voz, por exemplo. Após muitos anos de exercício, que escuto eu que já não conheça, de meu instrumento ou de minha partitura, que não esta maneira corrente de modelar tal som *filé*, ou tal timbre de minha voz? (SCHAEFFER, 1966, p. 151, tradução nossa)

Desse modo Schaeffer começa a separar os objetos da percepção em dois grupos, um externo ao som (que trata o som como índice ou signo) e outro que é o som propriamente dito. Schaeffer descreve a curiosidade que leva a este último da seguinte forma:

É aquela [curiosidade] do afinador “provando” o som, como se prova um vinhedo, não para dizer o ano, mas para distinguir suas virtudes. É também aquela do instrumentista, certo de sua afinação e de seu violino, mas que faz sem cessar o mesmo som, até que esteja satisfeito. Ele encontra, nesta escuta, índices e valores, mas não se contenta, ele nutre o som em si mesmo. (SCHAEFFER, 1966, p. 153, tradução nossa)

A citação acima mostra que, na busca pelo “objeto sonoro”, há a vontade de encontrar algo novo, ou melhor, uma maneira nova de lidar com aquele mesmo objeto potencial. O trecho a seguir também tangencia esta ideia:

a escuta se tornará em direção a uma ou outra percepção exterior: aquela da origem do som: os índices que revelam as circunstâncias do evento, ou aquela do seu significado: seus valores relativos a uma linguagem sonora determinada. Enfim, em um terceiro caso, se a intenção de escuta se *volta para o som ele mesmo*, [...] índices e valores são deixados para trás, esquecidos, renovados em proveito de uma percepção única, inabitual, mas, portanto irrefutável: *tendo desprezado a procedência e o sentido, percebe-se o objeto sonoro*. (SCHAEFFER, 1966, p. 155, tradução nossa, grifos do autor)

Portanto me parece que a busca pelo objeto sonoro está diretamente relacionada com aquela impossibilidade de se recorrer a práticas estabelecidas, argumentada por Schaeffer numa citação anterior, acerca da escuta especialista que precisa sempre se rever e nunca é especialista o suficiente. E principalmente, se relaciona com a “necessidade de uma revisão” que Schaeffer argumenta no início do *Traité* (e que aqui foi comentada no capítulo 2).

Esta busca por uma escuta nova deve então ser feita no que Schaeffer acredita ser um nível original do sonoro, e não em camadas “extra-sonoras”, sobrepostas ao “som puro” pela acumulação de experiências em comunidades, que gerou convenções, sejam semânticas (linguagens musicais), sejam maneiras de se produzir sons (instrumentos):

Através de uma curva imprevista da audição, ou então, mais prosaicamente, por um retorno inverso de percurso, um reagrupamento daquilo que parece de saída conduzir inevitavelmente, de um lado à origem concreta do som, de outro à sua significação abstrata; recusando-se a esquartejar a escuta entre o acontecimento e o sentido, aplica-se mais e mais a perceber aquilo que constitui a unidade original, isto é, o objeto sonoro. Este representa então a síntese de percepções de hábitos dissociados. Não saberíamos negar as aderências às significações ou às anedotas, nem rompê-las; mas pode-se inversamente visá-las, para tomar delas a origem comum. (SCHAEFFER, 1966, pp. 155-156, tradução nossa)

Nesta questão da busca por uma “origem comum” me parece conveniente apontar como isto ressoa outra discussão colocada no início do *Traité* (discutida aqui no capítulo 2), que falava da necessidade de se resolver oposições de superfície. É possível que, para Schaeffer, abstrato e concreto (tentando entrar momentaneamente no jogo de Schaeffer com estes conceitos) sejam no fim das contas apenas uma oposição de superfície, e o objeto sonoro uma tentativa de resolvê-la.

No próximo capítulo discutirei mais a fundo o conceito de objeto sonoro e a separação entre intra e extra-sonoro, com todos os problemas que ela traz.

6

Objeto Sonoro / Objeto Musical

6.1 Objeto Sonoro e Objeto Visual

As primeiras reflexões relativas ao objeto sonoro que Schaeffer apresenta no *Traité* se referem a uma comparação entre objetos da ótica e da acústica:

Na imensa maioria dos fenômenos sonoros de que nos ocupamos, todo o destaque é posto sobre o som na medida em que provém de “fontes”. A distinção clássica na ótica, entre fontes e objetos, não se impõe na acústica. Toda a atenção é atraída pelo *som* (como se diz *a luz*) considerado como emanção de uma fonte, seus trajetos, suas deformações, etc., sem que os “contornos” deste som – sua forma – sejam apreciados por si mesmos para além da referência à sua fonte. (SCHAEFFER, 1966, p. 75, tradução nossa, grifo do autor)

Schaeffer segue com a comparação: “isto que o ouvido escuta [*entend*] não é nem a fonte, nem o ‘som’, mas verdadeiramente *objetos sonoros*, assim como o que o olho vê, não é diretamente a fonte, ou mesmo sua ‘luz’, mas objetos luminosos.” (SCHAEFFER, 1966, p. 76, tradução nossa, grifo do autor)

Para uma primeira definição de objeto sonoro Schaeffer deixa clara, portanto a primazia da escuta na identificação destes objetos assim como uma relação com “formas” do som. O objeto não é a fonte propagadora nem o sinal acústico, é aquilo que eu escuto.

Seguindo com esta comparação, Schaeffer afirma que a noção de objeto tem sua origem na visão:

Na experiência corrente, o objeto visual, já dissemos, aparece fortalecido, cercado de outras percepções, ele faz mais e melhor do que responder a definição de objeto: *ele a fornece à linguagem comum*. Em regra geral nós podemos apalpar, pesar, cheirar os objetos de nossa visão. Quem sonharia em reduzir um vaso, uma rosa a um sistema de pontos em um triedro de referência espacial, com, em cada ponto, como uma quarta dimensão, a largura de onda em angströms, correspondente à luz difundida ou refletida? É que o objeto visual é outra coisa que não um volume luminoso. (SCHAEFFER, 1966, p. 160, tradução nossa, grifo nosso)

Em seguida Schaeffer faz uma provocação aos compositores do que chamou de “músicas *a priori*” (ver cap. 3): “nenhuma escola de pintura anuncia uma correspondência estreita entre as artes plásticas e a ciência ótica. [...] [E] não veio a ninguém a ideia simplória de tentar explicar a pintura, a escultura ou a arquitetura através das leis da ótica.” (SCHAEFFER, 1966, p. 160, tradução nossa)

Schaeffer segue especulando sobre as razões da dificuldade de se definir (ou mesmo perceber) o “objeto sonoro”, sempre em comparação com o “objeto visual”:

A noção de objeto [sonoro], até então não percebido, não se revela a não ser ao custo de verdadeiros exercícios espirituais ou ao menos sensoriais: é que o objeto sonoro não seduz mais que um sentido. Pode-se ver uma corda vibrar, mas a conexão não é muito evidente neste eixo – que o estroboscópio analisa para o olho –, e a unidade sonora, tão convincente que se sobressai em nosso ouvido. De um gongo, de um trompete, não se vê nada. Apenas o arco do violinista possui em seu movimento alguma relação com o som que ele forma. Mas, como se viu, somos distraídos pelo aspecto causal, e o objeto aparece apenas no segundo plano. Quanto a uma eventual “geometria” do som, que poderia nos ajudar a “perceber” os objetos sonoros, ela se choca com uma dupla dificuldade. Ela é relativamente informe, em razão do frágil poder direcional do ouvido, e, sobretudo, ela não é nunca, por natureza mesmo, amarrada a um objeto fixo ao longo do tempo, a essência do som é ser efêmero: todo o som nasce, vive e expira. A unidade de percepção que se apresenta ao ouvido é um evento com todas estas fases. (SCHAEFFER, 1966, p. 161, tradução nossa)

Schaeffer expôs, portanto, as dificuldades que identifica para que o objeto sonoro seja descoberto: não é possível “ver” (ou tocar ou cheirar) o objeto sonoro, apenas a causa é visível, sendo ela mais uma distração do que uma ajuda. Uma “geometria” que possivelmente ajudaria a identificar objetos não é viável por não termos uma localização na audição tão precisa quanto nos olhos, e também por conta do som ser efêmero. Para Schaeffer, alguns destes problemas são resolvidos através da tecnologia (como discutimos no Cap. 4), daí ela ter um papel tão importante para ele.

Essa comparação visual, além de explicitar a “primazia da escuta” na identificação do objeto sonoro, é interessante especialmente pelo que podemos resgatar da citação na página anterior: que, para Schaeffer, é a visão que dá à linguagem o conceito de objeto. Talvez isso se relacione de alguma maneira com a abordagem contemplativa que Schaeffer tem para o objeto sonoro.

6.2 Fenomenologia

O livro IV do *Traité* começa recorrendo a dois autores da fenomenologia – Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl – que aparentemente entram para dar outra perspectiva para os conceitos. Schaeffer discute este recurso logo no início:

Esforçarêmo-nos em não nos perdermos em um debate que segue há séculos e reconhecamos ao menos, na medida em que os encontramos formulados por filósofos, os princípios que correspondem a nossa experiência implícita. Escolhamos dentre as ferramentas intelectuais que outros passaram a vida fabricando, estes que se adaptam a nossa necessidade. (SCHAEFFER, 1966, p. 262, tradução nossa)

Fica bastante claro que não há intenção de entrar profundamente em debates epistemológicos. A postura de Schaeffer em relação à filosofia me parece ser bastante utilitarista.

Durante anos soubemos fazer fenomenologia sem conhecê-la, o que vale mais do que falar da fenomenologia sem praticá-la. Foi somente mais tarde que fomos reconhecer, definido por Edmund Husserl com uma exigência heroica de precisão à qual nós estamos longe de pretender, uma concepção de objeto que postulava nossa pesquisa. (SCHAEFFER, 1966, p. 262, tradução nossa)

Nos capítulos anteriores demonstrei que as condições para o objeto sonoro, sejam as materiais (a gravação que possibilita repetição, o autofalante que favorece a acusmática: ver Cap. 4) ou teóricas (a teoria das quatro funções da escuta que termina por possibilitar uma separação entre sentido e causa, sobrando o objeto sonoro como conjunto de possibilidades originais: ver Cap. 5) já estavam resolvidas. Schaeffer, portanto não precisa da filosofia, ela entra no *Traité* talvez para enriquecer a definição, talvez por uma vontade de se legitimar filosoficamente. Pode ser que isso explique a falta de rigor na adesão de Schaeffer a estas ideias, que o faz misturar Merleau-Ponty e Husserl, às vezes indiscriminadamente, e talvez também explique as inconsistências em sua posição epistemológica argumentadas ao longo deste trabalho – especialmente quanto à separação em mundo exterior e mundo interior em que ele cai diversas vezes. De qualquer forma, seguirei discutindo os pontos trazidos pela fenomenologia. Não farei, no entanto, nenhuma espécie de comparação entre a fenomenologia relatada por Schaeffer com a de Husserl ou Merleau-Ponty, pois, pelos motivos descritos acima, não me parece que isso acrescentaria muita coisa.⁴³ Minha intenção é entender o que os conceitos trazidos são *para Schaeffer*, assim como a função destes em sua teoria.

Schaeffer argumenta uma transcendência do objeto em relação ao indivíduo:

o objeto transcende não apenas os diversos momentos de minha experiência individual, mas o conjunto destas experiências individuais: ele se coloca em um mundo que eu reconheço como existente para todos. Se eu me dirijo a uma montanha, ela me aparece como a mesma, à medida que me aproximo, através da multiplicidade de meus pontos de vista; mas eu admito também que o companheiro que caminha a meu lado também se dirige a mesma montanha que eu, ainda que eu tenha razões para pensar que ele tem uma visão diferente da minha. A consciência do *mundo objetivo* passa pelo reconhecimento do outro como sujeito, suposto como condição prévia. (SCHAEFFER, 1966, p. 264-265, tradução nossa, grifo do autor)

A transcendência é importante para Schaeffer, pois impede a subjetivação total da percepção, possibilitando que se explique a unidade que se encontra na repetição de experiências:

⁴³ Para uma discussão sobre a relação entre as ideias de Schaeffer e Husserl, buscando uma proximidade entre elas, ver KANE, 2007.

Por que insistir na transcendência do objeto? É que a reação mais ordinária, a partir do momento em que o distinguimos [o objeto] – como já fizemos – de sua *realidade física* para declará-lo relativo ao sujeito, é confundi-lo com a percepção, e declará-lo totalmente *subjetivo*. Compreende-se mal, então, como a consciência pode se exercer sobre imagens em perpétua mudança, pontos de vista sempre parciais, impressões incomunicáveis.

Para além destas duas atitudes, de uma vez opostas e complementares, realismo da coisa em si, e “psicologismo”, Husserl nos propõe um equilíbrio difícil. Ambas procedem, diz ele, de uma fé ingênua no mundo exterior. A operação do espírito que nos permitirá deixá-los consistirá, justamente, em colocar esta fé entre parênteses. (SCHAEFFER, 1966, p. 265, tradução nossa)

“Colocar esta fé entre parênteses” – aparece aí a ideia de *epoché*, um conceito que Schaeffer pega de Husserl, e que para ele possibilitaria colocar entre parênteses parte da experiência (condicionamentos: sentidos e causas). Schaeffer segue elaborando a transcendência do objeto:

Se deixo de me identificar cegamente com minha experiência perceptiva, que me apresenta um objeto transcendente, me torno capaz de apreender esta experiência ao mesmo tempo que o objeto que ela me entrega. E percebo então que *é em minha experiência* que esta transcendência se *constitui*: ou seja, o *estilo* da percepção, faz com que ela não esgote jamais o objeto, procede por esboços, remete o tempo todo a outras experiências, que podem desmentir as precedentes e fazê-las parecer ilusórias, não é o signo de uma imperfeição acidental e lamentável que me impede de conhecer o mundo exterior “tal como é”. Este estilo é o modo mesmo através do qual o mundo me é dado como distinto de mim. É um estilo particular que me permite distinguir o objeto percebido de produtos de meu pensamento ou de minha imaginação as quais correspondem outras estruturas da consciência. *A cada domínio do objeto corresponde então uma “intencionalidade”. Cada uma de suas propriedades remete a atividades da consciência que são “constitutivas”: e o objeto percebido não é mais causa da minha percepção, é seu “correlato”*. (SCHAEFFER, 1966, p. 267, tradução nossa, grifos do autor)

Se o fato de a percepção proceder por esboços é a maneira pela qual “o mundo me é dado como distinto de mim”, fica mais claro o quanto a gravação, por possibilitar a repetição da experiência que então se dará em sucessivos esboços – aspecto impossível enquanto o som era efêmero –, é essencial para a formação do conceito de objeto sonoro como transcendente ao sujeito – “distinto de mim” – e, portanto intersubjetivo.

Registrado, o objeto sonoro se oferecerá como idêntico através de cada uma das percepções diferentes que eu terei a cada escuta; ele se oferecerá como *o mesmo*, transcendendo as experiências individuais, onde enfatizamos as divergências que vários observadores, diferentemente especializados, reunidos em torno de um gravador, criarão. (SCHAEFFER, 1966, p. 269, tradução nossa)

Elaborando em cima da ideia de *epoché*, e misturando-a a redução fenomenológica de Husserl, Schaeffer começa a definir o que chama de *escuta reduzida*:

Existe objeto sonoro na medida em que eu realizo, de uma vez materialmente e espiritualmente, uma redução ainda mais rigorosa que a redução acusmática: não apenas, eu me retenho a informação que o ouvido me fornece (materialmente a cortina de Pitágoras bastará para me forçar); como, estas informações, não

concernem mais que o evento sonoro ele próprio: eu não me dirijo mais, por seu intermédio, a me informar sobre outra coisa. [...] É o som mesmo que eu visio, ele que eu identifico. (SCHAEFFER, 1966, p. 286, tradução nossa)

Esta “outra coisa” que ele não visa mais – como vimos no capítulo anterior – são as percepções de significado (especialmente as baseadas em um código cultural: a língua, um sistema musical) e as da causa original do som (por exemplo, um instrumentista tocando um instrumento, ou um interlocutor falando).

É a presença de novos objetos (os sons gravados) que torna necessária a pesquisa. A busca é por uma *originalidade*, no sentido de ir à origem para buscar novas referências, e construir novos sistemas.

Na realidade, [a busca pelo objeto] se trata de um “retorno às fontes” – à “experiência original”, como diria Husserl – que tornou-se necessária por uma *mudança de objeto*. Antes que um novo treinamento me seja possível e que possa elaborar um novo sistema de referências – desta vez apropriado ao *objeto sonoro* – eu devo *me liberar do condicionamento* criado por meus hábitos anteriores, passar pelo teste da *epoché*. Não se trata de maneira alguma de um retorno à natureza. Nada nos é mais *natural* do que obedecer a um condicionamento. Trata-se de um esforço *antinatural* para perceber aquilo que, anteriormente, determinava a consciência sem que ela se desse conta. (SCHAEFFER, 1966, p. 270, tradução nossa, grifos do autor)

6.3 Objeto – Estrutura – Sistema

Schaeffer busca apoio também na *Gestalt*, especificamente com o conceito de *forma* – algo que se define em relação a um contexto –, no entanto prefere usar a palavra *estrutura*, de maneira análoga a *forma* da *Gestalt* (SCHAEFFER, 1966, p. 275). Seguindo com esta reflexão, Schaeffer define três “níveis” com os quais a percepção opera – objeto, estrutura e sistema –, exemplificando-os com a descrição da percepção de uma melodia, que parafraseio a seguir: quando se percebe a melodia como um todo, ela é uma estrutura, composta de objetos que são as notas; se eu visio alguma das notas isoladamente, e presto atenção a características internas antes ignoradas, ela deixa de ser uma unidade (um objeto) e passa a ser estrutura contendo, em seu interior, objetos inteiros que a definem; há ainda o nível do sistema, que neste exemplo é o temperamento ocidental, sistema de referência com o qual a estrutura (melodia) se relaciona. (SCHAEFFER, 1966, p. 277-278)

Desde que examino mecanismos de uma percepção, sou obrigado a relacioná-la a um nível superior onde ela me aparece como objeto em uma estrutura, e se eu a examino de agora em diante por ela mesma, isolada de tal estrutura, é como

estrutura que ela se qualificará, permitindo que se identifique os objetos do nível acima. (SCHAEFFER, 1966, p. 279, tradução nossa)

Portanto a relação objeto-estrutura funciona como uma espécie de “zoom” da escuta que possibilita perceber diferentes níveis:

tal objeto se oferece bem para nós pela estrutura superior que permite identificá-lo, mas suas propriedades, como dissemos, nos restam mascaradas. Separemos tal objeto da estrutura a qual pertence: desse modo ele se torna estrutura em si próprio, e dificilmente pode ser apreciado a não ser através de sua resolução em objetos do nível acima. (SCHAEFFER, 1966, p. 280, tradução nossa)

A noção de sistema (ou linguagem) entra como um nível superior: “Dos objetos às estruturas, das estruturas à linguagem, há uma cadeia contínua, tão indiscernível quanto nos é absolutamente familiar, espontânea, e que nós somos inteiramente condicionados a ela.” (SCHAEFFER, 1966, p. 33, tradução nossa) Para pensar sobre o sistema e sua relação nesta cadeia, Schaeffer reflete sobre uma possível correlação com a linguística (especialmente a de Saussure e Malmberg, mas também Martinet e Jakobson). A relação, como explicita no prefácio do *Traité*, era clara na prática, pelo trabalho com o gravador: “O gravador de fita permite dirigir a atenção para o som em si mesmo, para sua matéria e sua forma, graças aos cortes, as confrontações que lembram muito a técnica dos trabalhos sobre os materiais da língua.” (SCHAEFFER, 1966, p. 34, tradução nossa) Schaeffer tentará então discutir uma proximidade também teórica:

Em nenhum outro domínio veremos colocado de forma tão clara o problema da delimitação de unidades em relação às estruturas, e, dela, em relação ao sistema e a intenção dominante. [...] Como a música, a linguagem é sonora e se desenvolve no tempo. É interessante comparar os usos, estruturas e percepções que divergem a partir desta base comum. (SCHAEFFER, 1966, p. 284, tradução nossa)

Portanto, Schaeffer assume uma correlação, ao menos em alguma medida, entre linguística e música por acreditar em uma “base comum” e por reconhecer um processo de divisão de unidades similar ao que ele havia deduzido de conceitos da *Gestalt*. Fica claro que a noção de “som em si mesmo” – isolado, entre outras coisas, do tipo de uso que se faz da música e da língua, o que traria diferenças importantes – é condição para esta correlação assumida, pois de outro modo a tal base comum – ser exclusivamente sonora e se desenvolver no tempo – não se verificaria. Apenas com um entendimento da música como coisa contida no domínio *especificamente sonoro* esta relação é possível.

Seguindo neste raciocínio, Schaeffer começa a buscar paralelos, primeiro em relação à identificação dos fonemas, que ocorre apesar de diferenças de sotaque e pronúncia, ignorando

traços divergentes entre falantes para se concentrar nos traços relevantes para esta identificação, de acordo com o condicionamento cultural (linguagem):

Assim, aquilo que nos parece imediatamente e mesmo imperiosamente oferecido à percepção é de fato oferecido, mas a uma percepção condicionada, treinada, transformada progressivamente de uma grande habilidade de apreender as diferenças pertinentes, ao mesmo tempo que *praticamente surda* àquelas que não o são. (SCHAEFFER, 1966, p. 287, tradução nossa)

O condicionamento musical nasceria de maneira análoga à língua:

No sentido em que viemos a descrevê-lo, e sem dar conta do nível significativo, nós reconhecemos a surdez de uma civilização musical em relação à outra, os objetos de uma não são entendidos [*entendus*] pelos cidadãos da outra, a não ser como uma realização imperfeita de seus próprios fonemas.

Nós tentamos descrever da mesma maneira o nascimento de sistemas musicais inconscientes, forjados simultaneamente pela prática e treinamento auditivo, que tornam os membros de uma civilização musical aptos a reconhecer os traços pertinentes (aqueles que cumprem um papel na estrutura) ao mesmo tempo em que os torna praticamente surdos aos traços não pertinentes. Este é o preço que se paga. Nós podemos, atualmente, medir melhor qual é o poder deste treinamento e toda a aprendizagem que precisamos para desaprendê-lo e entender [*entendre*] a música dos outros. (SCHAEFFER, 1966, p. 287-288, tradução nossa)

O maior problema que Schaeffer vê, para uma associação entre linguística e música é a questão da arbitrariedade do signo, que na linguística é um dado importante, e na música não se verifica, pois nesta o signo estaria inseparavelmente ligado ao sonoro, não havendo possibilidade de abstração completa.

É assim que se pode explicar, grosso modo, a evidente diferença, muitas vezes assinalada, entre linguagem e música, uma se torna em direção à compreensão de signos arbitrários, a outra em direção ao reconhecimento de signos necessariamente ligados ao objeto. (SCHAEFFER, 1966, p. 308, tradução nossa)

Neste ponto em que Schaeffer tenta uma associação com a linguística, começa a ficar claro que a noção de “musical” com que Schaeffer trabalha vem da tradição da música “de concerto” europeia – claro que informada por um novo mundo em que todo tipo de som pode ser registrado, trazendo os tais novos objetos como ruídos e sons de instrumentos asiáticos e africanos, e em que outros entendimentos do sonoro estão disponíveis de forma inescapável. Especialmente para um engenheiro de som que conta com ferramentas que possibilitam manipulá-lo: por exemplo, através de filtros, ou colocando um som em reverso, ou ainda, transpondo-o, manipulações que dão ao som uma unidade até então não experimentada. A música “de concerto” tomada como exemplo facilita esta associação com a linguagem, na medida em que é escrita e tem seus símbolos abstratos bem definidos.

O conceito de abstrato, que havia sido discutido anteriormente em relação às quatro funções da escuta (ver Cap. 5), é elaborado um pouco mais para embasar os próximos passos de Schaeffer:

Novamente nos perguntamos sobre o que é o abstrato, que se acreditava dar conta, enquanto ele se apresentava sob a forma tranquilizante de signos da escrita ou de símbolos musicais. Ajudará-nos, mais uma vez, o vocábulo de Lallande: “Abstrato se diz de toda noção de qualidade ou de relação que se considera de maneira mais ou menos geral no exterior das representações onde ele é oferecido. Por oposição, a representação completa, tal como é ou pode ser oferecida, se diz concreta.” Veremos que fomos conduzidos a dois tipos de abstrações musicais: aquela que conduz a valores, qualidade reconhecida de um conjunto de objetos; e aquela que conduz ao timbre instrumental, marca do instrumento sobre outros conjuntos de objetos. Essa operação de abstração se assemelha fortemente ao mecanismo que identifica objetos em estruturas. É “uma atividade do espírito de considerar um elemento – qualidade ou relação – separadamente de uma representação ou de uma noção, carregando a atenção especialmente para ele, negligenciando o resto.”

Então, o termo *violino*, na indicação um *sol* de violino não é menos abstrata do que o valor designado pelo símbolo *sol*. Foi retido, ignorando-se o resto, aquilo que possa ser comum a todos os violinos possíveis. (SCHAEFFER, 1966, pp. 316-317, tradução nossa, grifos do autor)

Dois conceitos de Schaeffer que aparecem implicitamente nesta citação, e que são importantes para o entendimento de sua proposta são o *valor* e a *característica*:

no interior de uma estrutura musical os objetos se distinguem por *valores através de sua semelhança em características*. E são unicamente essas duas funções, de modo algum uma diferença de natureza, que define estes dois termos, um em relação ao outro. Os valores asseguram uma estrutura diferencial; a semelhança em característica assegura também, indiretamente, ao enfraquecer o interesse que poderia-se dar à identificação dos objetos que se apresentarão, de outra forma, como uma série de acontecimentos heterogêneos, independentes uns dos outros. Este axioma nos parece dominar a música tradicional. Porém, mais geral que ela mesma, poderia ser aquele de outras músicas. (SCHAEFFER, 1966, p. 303, tradução nossa)

O exemplo que Schaeffer dá de valores e características vêm da música “de concerto”, o valor é a altura que “assegura a estrutura diferencial” da melodia, a característica o timbre instrumental, que, por ser fixo, “enfraquece o interesse” e dá uma unidade à apresentação dos objetos, ou seja, faz com que sejam reconhecidos como um grupo, “de outra forma [se apresentariam] como uma série de acontecimentos heterogêneos”.

Essa ideia depois se complexifica, Schaeffer argumenta que o timbre do instrumento (por exemplo, um violino) também pode formar uma estrutura, e assim nasce o “timbre do timbre” a partir do momento em que cada timbre de um único instrumento (um violino específico) passa a ser considerado como objeto inserido numa estrutura que ressalta suas características particulares na comparação com outros instrumentos de seu grupo (violinos em geral).

Em uma orquestra os instrumentos diversos se opõem e se diferenciam; na memória os instrumentos vão deixar traços, e é assim que identificamos um deles, entre outros ou isolado. Para qualificá-lo somos obrigados a comparar o instrumento, de um exemplar a outro, formar uma estrutura do mesmo timbre, que fará aparecer *o timbre do timbre*. [...] A análise da *sonoridade esgotará*, se for possível, o conteúdo do timbre, e *valores que escapam a musicalidade formal*. Se a análise puder ser levada ao limite, não restará nada além do abstrato musical e do concreto sonoro, no par único de setores 4-2. (SCHAEFFER, 1966, p. 328, tradução nossa,)

A referência a setores diz respeito ao quadro das funções da escuta (discutido no capítulo anterior), Schaeffer segue ao longo do tratado usando o quadro como base e complexificando-o. Não tratarei aqui desta transformação do quadro por não me parecer especialmente interessante no enfoque que estou tentando dar à teoria de Schaeffer.

A separação entre “musical” e “sonoro” também se forma a partir da música “de concerto” europeia:

No domínio da musicalidade, agruparemos tudo aquilo que é explicitado pelos símbolos, tudo aquilo que pode figurar numa partitura, tudo aquilo que permite construir uma obra, do lado de cá de toda execução. [...]

No domínio da sonoridade, nós entendemos [entendrons]... o resto. (SCHAEFFER, 1966, pp. 319-321, tradução nossa, grifos do autor)

No entanto, não é apenas de uma revisão de aspectos da música tradicional que se faz o caminho da teoria de Schaeffer ao musical. Entram também as noções de *escuta musicista* e *invenção musicista*.

6.4 Escuta musicista

A escuta musicista me parece ser o conceito fundamental para se entender o tipo de descrição de material que Schaeffer propõe com sua tipo-morfologia⁴⁴. Antes de defini-la, trago uma citação em que Schaeffer, ao descrever o descondicionamento do sistema tradicional que defende, termina por fazer uma analogia ao tipo de escuta que se faz na pedagogia do instrumento musical:

Relembremos os mecanismos descritos, para tirar conclusões sólidas sobre o seio do sistema musical tradicional. Desde que percebemos [entendons] as notas de uma melodia, nosso condicionamento *nos faz nomeá-las, ainda mais se formos músicos*. Do contrário, quanto mais amadores – ou incultos – não poderemos nomeá-las, nós perceberemos [entendrons] talvez de outra maneira. Melhor? Não, não melhor: com

⁴⁴ Tipo-morfologia é a nome dado por Schaeffer à sua teoria descritiva dos objetos sonoros, com a intenção de se tornar possível descrever todo tipo de sons. A tipo-morfologia não foi incluída no recorte aqui adotado.

um ouvido menos preciso, menos afinado, menos “inteligente” como dizem os engenheiros de som, mas talvez mais ingênuo, mais sensível àquilo que será para ele uma novidade, que ele começará por “gostar”, sem compreender [*comprendre*]. Para o músico, em seu sistema, toda escuta melódica não é uma escuta de qualificação de notas, mas de *identificação* destas notas. Isto feito, ele demandará que lhe façam um *replay* [*rejoue*], mais lentamente (“Fique no *lá* bemol”, diz o professor), para “gostar”, desta vez, do objeto, para entendê-lo fora da estrutura que o identifica, mas não permite qualificá-la. Re-escutando [*réentendant*] esta nota, ele poderá, com frescor, *identificar os elementos* que a compõe, distinguir o ataque, o corpo, a queda, o vibrato, etc. Ele então não fará mais que *percebê-los*, nomeá-los: não os qualificar. É isolando esse fragmento de objeto (esse traço, dizem os linguistas), repetindo-o, reexaminando-o, que ele buscará lhe qualificar, e naturalmente como uma estrutura, sem dúvida a mais fina que se pode isolar. Toda a pedagogia instrumental conhece essa análise, ou ao menos a prática. (SCHAEFFER, 1966, p. 327, tradução nossa, grifos do autor)

A escuta musicista está relacionada a este isolamento do “som”, que vai ao objeto para buscar aspectos que estejam além da abstração estabelecida pelo sistema, tentando encontrar uma “musicalidade” que não se reduz ao código. Ou seja, a escuta musicista é uma especialização da escuta reduzida, que além de se limitar ao objeto, se volta para aspectos reconhecidos como “musicais”.

Quanto à “escuta musicista”, a veremos trabalhar. É na maneira da escuta de faturas, aquela do *homo faber*, aquela que substitui o pensamento. Mas é também aquela dos efeitos, do conteúdo global da sonoridade. De fato, é o primeiro esforço de uma escuta reduzida, ainda sonora, mas já tendendo a uma pesquisa de critérios de identificação. (SCHAEFFER, 1966, p. 344, tradução nossa, grifo do autor)

Ela parece ser aquela que tenta encontrar algo que seja reconhecido como “musical”, no caso do instrumentista, nos sons que produz com seu instrumento, no caso do ouvinte (e também do compositor de música concreta) nos sons que ouve (e manipula). “Ele *trabalha seu ouvido* como o outro *trabalhava seu instrumento*” (SCHAEFFER, 1966, p. 341, tradução nossa, grifos do autor). A relação entre a escuta musicista e o estudo do instrumento fica especialmente clara quando Schaeffer dá um relato sobre sua experiência enquanto criança ouvindo, do quarto ao lado, as aulas de seu pai, que era professor de violino (p. 341).

Associada à escuta musicista está a *invenção musicista*, que seria uma atitude similar, mas que, porém, se concentra em descobrir uma *nova* musicalidade, para além da já estabelecida, sendo por isso típica do “pesquisador”. Completando assim um “circuito” da escuta:

nós havíamos tentado descolar o objeto sonoro de seus dois divisores [*mitoyens*], o acontecimento e o sentido, a causa e a finalidade; mas é por este mesmo circuito, dando voltas e retornando ao objeto, que se estrutura nossa escuta: *escuta musicista de faturas* [*factures*], própria ao instrumentista; *escuta musical de valores*, no sistema tradicional; e a *invenção* do pesquisador tentando descobrir as estruturas desconhecidas, quer dizer inauditas, fora do código musical como de hábitos musicistas. (SCHAEFFER, 1966, p. 343, tradução nossa, grifos do autor)

A escuta musicista funciona através da “escuta natural”. Ao descrever essa associação, Schaeffer reelabora o dualismo natural-cultural (discutido no capítulo 2), substituindo agora o cultural pela noção de convencional:

O que é o natural? Pensando bem, ele não se opõe ao cultural, mas mais precisamente ao convencional: no lugar de visar os conceitos, unidos ao som por uma ligação arbitrária, e que apenas um conhecimento anterior do código permitirá reconhecer, a escuta natural dá sentido aquilo que ela agarra, sem passar por uma convenção, mas se apoiando sobre uma experiência anterior já bastante elaborada, que poderia ser chamada de uma aquisição de um repertório pessoal também compartilhada com seus contemporâneos. Tudo como o aprendizado de uma língua, ela resulta de um aprendizado individual em um meio coletivo: é um repertório de ruídos. (SCHAEFFER, 1966, p. 335, tradução nossa)

Esta noção de um “natural” que envolve os conteúdos aprendidos que sejam compartilhados por todos os contemporâneos é bastante confusa, pois a exclusão do cultural (ou convencional) fica parecendo ainda mais arbitrária do que foi discutido no capítulo 2, vira apenas uma questão de ser local e não geral. A mim parece uma construção teórica bastante forçada para justificar um universalismo que não tem como se constituir na prática.

A noção de busca pelo “musical” vai gerar a ideia de que existem objetos convenientes ao musical e outros não (relegados ao sonoro apenas):

Informados agora sobre o disparate de objetos sonoros, tanto em função de suas inumeráveis fontes como de suas modulações caprichosas, sentimos que será bom nos limitarmos aos objetos mais simples, os menos indicativos, os menos anedóticos, portadores de uma musicalidade espontânea, ainda que despida. Estes objetos sonoros convenientes respondem a uma invenção musicista [...]. Nós, a priori, não saberemos aplicar a eles nenhuma estrutura de percepção do musical. Nós veremos nos trabalhos práticos se isso é possível. (SCHAEFFER, 1966, p. 337-339, tradução nossa)

A invenção musicista leva à questão do que é o “musical”:

É no esforço de escapar do “musical” tradicional, do condicionamento da civilização musical para descobrir no objeto sonoro a reserva de potencialidades, que devemos admitir, não apenas uma escuta musicista deste objeto, mas ainda uma invenção, igualmente musicista, de objetos convenientes ao musical. Deste ir e vir do musical convencional ao sonoro ainda *selvagem*, lembremos ainda que nós nos enriquecemos, que nós nos liberamos a cada um dos trajetos: a questão colocada para o objeto sonoro e as maneiras de escutá-lo [*écouter*] nos obrigam a nos perguntar o que é que nós chamamos musical. Reportando esta intenção musical purificada, liberada, sobre o objeto sonoro, nós descobrimos nele potencialidades que, por não ter um emprego fácil, respondem ainda a uma atividade de uma só vez *musicista* e *musical* pelas quais é inventada e se inventa ainda a música. (SCHAEFFER, 1966, p. 349, tradução nossa, grifos do autor)

A escuta musical para Schaeffer é oposta à musicista, por se limitar ao sistema estabelecido:

O que é a escuta musical? O sentido que esta palavra recebeu em nossa civilização musical é o seguinte: escuta refinada, mas congelada. Nós podemos opô-la ao termo escuta “musicista” que corresponde à renovação da escuta, a interrogação do objeto sonoro por suas virtualidades.

Pode-se dizer, e isso será mais que um jogo de palavras, que a escuta musical tradicional é a escuta do sonoro dos objetos musicais estereotipados, enquanto a escuta musicista será a escuta musical de novos objetos sonoros propostos ao emprego musical. (SCHAEFFER, 1966, p. 353, tradução nossa, grifos do autor)

Schaeffer se abstém de discutir a significação da música: “Na medida em que este tratado é limitado ao musical elementar, se esforça em jamais abordar a questão da significação musical, ao menos no nível superior da linguagem.” (SCHAEFFER, 1966, p. 294, tradução nossa) O que não quer dizer que duvide de sua existência:

Nós dificilmente poderíamos negar que música tem um sentido: que ela seja uma comunicação de um autor com um ouvinte, apesar de sua diferença essencial com a linguagem (o som não é mais o suporte arbitrário de uma ideia, facilmente substituído por outro); que uma determinada música não ascenda de um sistema que como uma língua se aprende por um treinamento duplo, intelectual e auditivo – é este conjunto de afirmações que nos autoriza a dizer que se trata de uma linguagem. (SCHAEFFER, 1966, p. 377, tradução nossa)

Ou seja, Schaeffer não trata especificamente do significado musical, porém acredita que este emerge das estruturas formadas pelo sistema que está tentando construir (apesar de não ser destacável do som). Assim é possível entender a relevância que Schaeffer dá à sua pesquisa teórica, pois conseguir construir um novo sistema a partir do qual uma música nova iria se formar seria essencial para estabelecer esta nova musicalidade.

Uma discussão específica sobre o que seria exatamente essa musicalidade, ou essa conveniência musical não é colocada por Schaeffer. Existe apenas a referência à música “de concerto” europeia, que ao mesmo tempo é o lugar de onde ele tenta escapar, mas também uma espécie de modelo a ser explorado, mesmo que com algumas ressalvas. A musicalidade que deveria ser buscada – que, aliás, seria uma propriedade do objeto – chega a ser descrita como “espontânea” (p. 337).

A musicalidade para Schaeffer parece ter propriedades de uma coisa em si. Ela não seria, então, construída pela civilização sendo a forma pela qual se compartilha experiências, ou se fabrica uma identidade. A musicalidade como um valor paira sobre os homens, movendo-os espontaneamente a encontrar parte dela e então construir suas músicas.

A proposta de buscar novas percepções, de sair de um condicionamento – especialmente no que diz respeito ao estudo da música –, me parece muito bem vinda. E, de fato, o universo sonoro construído por Schaeffer através de sua tipo-morfologia – que não

entrou no recorte que aqui propus – é incrivelmente enriquecedor, desde que não seja entendido como única via possível de se entender (no sentido de *entendre*, mas também de *comprendre*) música.

Conclusão

Ao longo deste trabalho tentei demonstrar o caráter de construção com que a escuta e o som se apresentam.

No primeiro capítulo argumentei, através da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, que a noção de sentidos da percepção é uma construção, e não uma condição natural. Trouxe alguns autores da antropologia e etnomusicologia que corroboram esta ideia com suas pesquisas de campo, e fiz uma breve exposição da argumentação de Aristóteles – suposta origem da ideia de que temos cinco sentidos. Tentei argumentar também, de novo com o auxílio de Merleau-Ponty desta vez complementado pela psicologia ecológica de James J. Gibson, a impossibilidade de separar sujeito e objeto na percepção.

No segundo capítulo me voltei para a dualidade natural/cultural, tentando contextualizá-la, trazendo brevemente a discussão teórica da antropologia, no intuito de demonstrar o quanto ambos os conceitos são também construções, para em seguida argumentar que a dualidade virou uma armadilha para a teoria da música, tanto no que diz respeito a uma busca de “naturalidade”, quanto no desprezo por um “cultural” imaginado, que se torna uma camada a ser ignorada caso se queira atingir um público geral.

No capítulo 3 parti de uma discussão sobre o que seria teorizar música para depois entrar no contexto específico de Pierre Schaeffer, explicitar seu contexto e refletir sobre sua proposta de pesquisa, e sua ênfase na necessidade de se construir um pensamento musical.

No quarto capítulo me apoiei em teóricos da comunicação – Marshall McLuhan e Friedrich Kittler – para discutir as influências da tecnologia de suporte e reprodução tanto na experiência musical quanto no pensamento que se desenvolve em torno dela. Focando na objetificação operada no pensamento sobre música, na influência da visualidade da partitura, da parametrização do som, e da noção de intelectualismo que favorece a contemplação do todo, em detrimento da experiência momentânea. Tentei mostrar então o quanto a tecnologia é importante para Schaeffer reconstruir ambas as noções entendendo o som como objeto de contemplação.

O quinto capítulo é o primeiro dos dois especificamente voltados para uma discussão da teoria de Pierre Schaeffer, em que exponho e critico o modelo de quatro funções da escuta, proposto no livro II do *Traité*. Argumento que o modelo tem aspectos bastante interessantes na medida em que dá conta de uma variedade enorme de escutas, ao se abrir para todo tipo de subjetividade com a noção de *comprendre* – função que se refere aos aspectos aprendidos e

que contamina todas as outras –, e também através do reconhecimento de escutas especializadas. Critiquei, no entanto o enrijecimento do modelo que Schaeffer vai construindo ao longo do livro para argumentar a ideia de *objeto sonoro*, como unidade original que gera todo tipo de percepções, demonstrando o quanto a separação entre natural e cultural na percepção, assim como a nova situação de escuta possibilitada pela tecnologia são fundamentais para a definição do *objeto*.

No último capítulo discuti as ideias apresentadas no livro IV do *Traité* de Schaeffer. Discuto o recurso à filosofia que Schaeffer faz, o qual considero desnecessário já que o objeto já estava teoricamente definido antes, pela teoria da escuta, e também descrito em sua manifestação na experiência de escuta através da analogia com a maneira como se apresentam os objetos visuais. Além do que, todas as condições tecnológicas – fundamentais para Schaeffer – já estavam disponíveis: a gravação e a reprodução por alto-falantes que favorecem a situação acusmática. Segui discutindo o caminho que Schaeffer faz em direção ao objeto musical, tentando demonstrar algumas arbitrariedades em sua argumentação. Por exemplo, o frequente recurso à análise de aspectos da música “de concerto” sem que sua universalidade fosse verificada – por mais que a rejeição deste modelo seja justamente o motivo de toda a sua pesquisa. Ou a suposição de uma qualidade “musical” que não é descrita claramente, e que seria uma característica “espontânea” do objeto. Ou seja, não é apenas uma musicalidade do ouvinte, mas algo intrínseco ao objeto – ainda que, devo lembrar, Schaeffer está em um contexto em que a fenomenologia tem grande importância, portanto suponho que “estar no objeto” simplesmente quer dizer ser comum a percepção de todos, mas ainda assim é muito questionável limitar a noção “musicalidade” àquilo que pode ser generalizável.

As ideias de Pierre Schaeffer em relação à musicalidade, especialmente quanto à conveniência musical, não foram seguidas pela maior parte de seus herdeiros. No entanto a noção de “som em si mesmo”, assim como a de que existe uma “sonoridade”, plenamente separável do contexto, à qual se deve dar conta na teoria ou análise da música, contamina completamente a maior parte do discurso sobre a música eletroacústica até hoje. Tornou-se o paradigma a ser seguido.

Como argumentei ao longo desta dissertação, o som precisa ser entendido como uma construção. O objeto sonoro só possui limites claros – a propagada especificidade do sonoro – numa construção teórica bastante específica que não deve ser naturalizada, como tentei demonstrar aqui.

Como aponte, no capítulo 5, Schaeffer começa sua teoria da escuta de uma maneira que, em minha leitura, dá conta de uma multiplicidade enorme de experiências. Porém, pela necessidade de construir um sistema – maneira pela qual a música funciona, segundo seu entendimento – vai progressivamente limitando a experiência a ser considerada, primeiro pela redução ao objeto (que exclui conteúdos “extra-sonoros”) e depois pela ideia de conveniência musical (que exclui objetos “impróprios” para a música).

Constato, portanto que o problema – teorizar a escuta – não é simples. Mesmo que se desconsidere as opções de Schaeffer que limitam os domínios considerados – que, aliás, são no fundo um julgamento estético – será possível construir uma teoria que dê conta da experiência musical? A resposta me parece ser negativa. Então qual seria o caminho, abandonar completamente a reflexão sobre música? A mim, pelo menos, parece impossível. Talvez seja melhor pensar a pesquisa em música como Schaeffer pensa a escuta: o objeto é inesgotável, e a pesquisa, assim como a percepção, deve proceder por esboços, sem nunca esgotá-lo por completo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Unesp, 2011 [1962].
- ARISTÓTELES. *De Anima*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 [1963].
- CAESAR, Rodolfo. A Abrangência da Escuta. *Anais do XV Congresso da Anppom*. Rio de Janeiro, 2005.
- _____. O tímpano é uma tela! *Arte & Música*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.
- _____. O tímpano é uma tela? *IV Fórum CLM – USP*. São Paulo: Ed. ECA, 2004.
- _____. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 139-154.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CHION, Michel. *Guide des objects sonore*. Paris: Buchet Chastel, 1982.
- _____. *Guide to Sound Objects*. Londres: EARS, 2009.
- _____. *Le Son*. Paris: Nathan/VUEF, 2002.
- _____. *Le son et l'image*. Entrevista concedida a François Soulages. Institut national de l'audiovisuel, jun. 2006.
- CHRISTENSEN, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2008.
- CLASSEN, Constance. Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*, p. 401-412, set. 2007.

- COPLAND, Aaron. *What to Listen for in Music*. New York: Signet Classics, 2011 [1939].
- CUSICK, Suzanne G. Music as torture / Music as weapon. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, n. 10. 2006.
- DALLET, Sylvie. *Pierre Schaeffer: Itinéraire d'un chercheur*. Paris: CERPS, 1996.
- DEGENAAR, Marjolein. *Molyneux's Problem: Three Centuries of Discussion on the Perception of Forms*. Kluwer Academic Publishers, 1996.
- DELALANDE, François. Sense and Intersensoriality. *Leonardo*, v. 36, n. 4, p. 313-316. 2003.
- DELL'ANTONIO, Andrew. *Beyond structural listening? : postmodern modes of hearing*. - Berkeley: University of California Press, 2004.
- DESCHÊNES, Bruno. Toward an Anthropology of Music Listening. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 29, n. 2, p. 135-153, dez. 1998.
- FERREIRA, Flávio Rodrigo Freire. A “morte” da cultura? do modelo clássico ao debate contemporâneo. *Revista Inter-legere*, p. 132-148, jan-jun. 2012.
- GIBSON, James J. *The Ecological Approach To Visual Perception*. Nova York: Psychology Press, 1986.
- GOODY, Jack. The Anthropology of the Senses and Sensations. *La Ricerca Folklorica*, v. 45, p. 17-28, abr. 2002.
- GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HOWES, David. The Senses: Polysensoriality. In: *A companion to the anthropology of the body and embodiment*, por Frances E. Mascia-Lees, p. 435-450. Blackwell Publishing Ltd., 2011.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. Sobre o impacto da dicotomia natureza e cultura na Antropologia. *Antropologia em primeira mão*, p. 6-20, 2010.
- KANE, Brian. L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organised Sound*, v. 12, n. 1, p. 15–24, 2007.
- KERMAN, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry*, p. 311-331, 1980.

_____. *Musicologia*. 1987.

KESSELRING, Thomas. O conceito de “natureza” na história do pensamento ocidental. *Episteme*, p. 153-172, jul-dez. 2000.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Berlim: Brinkmann & Bose, 1986.

LENDVAI, Erno. *Béla Bartok: An Analysis of his Music*. Nova York: Pro/Am Music Resources Inc, 1991 [1971].

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008 [1958].

_____. *As Estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982 [1949].

_____. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1964].

_____. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus Editora, 2008 [1962].

MCCLARY, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press, 2000.

MCGANN, Marek. Perceptual modalities: Modes of presentation or modes of action? *Journal of Consciousness Studies*, v. 17, n. 1-2, p. 72-94, 2010.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the making of the typographic man*. Canada: University of Toronto Press, 1962.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. *The World of Music*, v. 41, n. 1, p. 85-96, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1945].

_____. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

- MESSIAEN, Olivier. *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1956 [1944].
- PALISCA, Claude. Theory, theorists. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953 - por uma música experimental. *Revista Eletrônica de Musicologia*, out. 1998.
- RAMACHANDRAN, V.S.; HUBBARD, E.M. The Phenomenology of Synaesthesia. *Journal of Consciousness Studies*, v. 10, n. 8, p. 49–57, 2003.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: tonal coherence in music*. New York: Charles Boni, 1952.
- SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- _____. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001 [1977].
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1954 [1906].
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999 [1911].
- SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon (ed.) *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986. p. 61-93.
- _____. Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound*, v. 12, n. 01, abr. 2007, p. 35-58.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary (Orgs.). *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988. p. 271-316.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Developing variations: style and ideology in Western music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- THORESEN, Lasse. Sound, Pattern, and Structure: novel methods for analysing music-as-heard. *SIMPOM*. Rio de Janeiro: Unirio, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Nativo Relativo. *Mana*, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.