

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GLAUCIO ADRIANO ZANGHERI

Música e fenomenologia no *Traité*
de Pierre Schaeffer

São Paulo
2013

GLAUCIO ADRIANO ZANGHERI

Versão corrigida

A versão original se encontra
na Biblioteca da ECA-USP

Música e fenomenologia no *Traité*
de Pierre Schaeffer

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação do
Departamento de Música da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo como parte das exigências para
a obtenção do título de Mestre em Música.

Área: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Zangheri, Glaucio Adriano
Música e Fenomenologia no Traité de Pierre Schaeffer /
Glaucio Adriano Zangheri. -- São Paulo: G. Zangheri, 2013.
144 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Mário Videira
Bibliografia

1. Pierre Schaeffer 2. Fenomenologia 3. Escuta 4. Teoria
Musical I. Videira, Mário II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: ZANGHERI, Glaucio Adriano.

Título: Música e fenomenologia no *Traité* de Pierre Schaeffer

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

*Para
Vera Lúcia Augusto
com carinho
e admiração.*

Agradecimentos

Em primeiro lugar, à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) por ter financiado esta pesquisa – no. do processo: 2011/03956-2

Ao Mário Rodrigues Videira Junior, pela orientação e amizade.

Ao João Régis Lima: primeiro, por ter-me sugerido este projeto quando estava à procura de um tema para o TCC; e segundo, por ter aceitado prontamente participar de minha banca de qualificação.

Ao Fernando Iazzetta, por ter aceitado prontamente participar de minha banca de qualificação e pelas valiosas sugestões.

Ao Anderson Alves Esteves, Elisângela Brito, Luciano Vicente e Igor Silva Alves por terem discutido comigo inúmeros detalhes deste trabalho.

A toda minha família: Neusa Sofia Giongo Zangheri, Osvaldo Zangheri, Danilo Zangheri, Heloísa Papassoni Zangheri.

À Luciana Giongo e ao Beto Bareira por terem-me ajudado com a confecção das figuras.

Aos professores: Adriana Moreira, Lia Tomás, Rogério Costa e Marco Aurélio Werle.

Aos amigos do Departamento de Música da ECA-USP: Luciano César Moraes, Ísis Biazoli de Oliveira, Daniel Paes de Barros, Maurício Simão, Valéria Bonafé, Cibele Palopoli, Pedro Paulo Santos, Maurício De Bonis.

A todo o pessoal da OSSA (Orquestra Sinfônica de Santo André) e, em especial, ao Daniel de Melo.

À Silvia Helena Boccia, pela hospitalidade.

Aos amigos: Catrina Pellini, Thiago Oliveira, Jefferson Alves, Ana Moraes, Carol Grillo, Fernando Freitas, Fernando Tosta, Carla Occhipinti e Vivian Carretti

RESUMO

O *Traité des Objets Musicaux* de Pierre Schaeffer (1910-1995) é um trabalho teórico que propõe uma revisão radical dos fundamentos teórico-musicais. Nesse sentido, ele pode ser considerado com um dos tratados mais relevantes da História da Música. Dentre os muitos assuntos abordados no *Traité*, Schaeffer investiga o som tal como ele é escutado, ou seja, o som como *fenômeno*. No primeiro capítulo expomos um rápido contexto histórico e as razões de Schaeffer escolher essa abordagem do som. Frente a uma situação de crise da produção e do conhecimento teórico-musical, várias correntes estéticas tomam como fundamento as Ciências exatas e a Física acústica. O resultado disso é aquilo que Schaeffer denominará “músicas *a priori*”. Essa abordagem é recusada com o argumento de que a percepção sonora não pode ser reduzida às medições que descrevem o *signal acústico*. Como alternativa, Schaeffer propõe uma *pesquisa musical fundamental* que conceba a música como uma *interdisciplina* e que, sobretudo, aborde o som como fenômeno (*objeto sonoro*). No segundo capítulo, explicitamos a filiação fenomenológica de Schaeffer apresentando as suas fontes: Merleau-Ponty e Husserl. Ainda nesse segundo capítulo, demonstramos de que forma a concepção de *objeto sonoro* é entendida por Schaeffer como um *objeto intencional*. No terceiro capítulo, expomos a gênese do conceito de *objeto sonoro* começando pela “acusmática” e, logo em seguida, apresentando de que forma uma série de concepções fenomenológicas (como *transcendência*, *epoché* e *redução*) são expostas por Schaeffer no próprio texto do *Traité*. No quarto capítulo, descrevemos a “Teoria das quatro escutas” e demonstramos em que sentido ela pode ser entendida como uma *análise intencional da escuta*. No quinto e último capítulo, apresentamos os dois principais resultados da *análise intencional da escuta*: em primeiro lugar, a correlação entre a escuta do físico e do músico; em segundo lugar, o reconhecimento de que o *objeto sonoro* representa uma síntese de um dualismo estrutural. Na conclusão, discutimos rapidamente as consequências da fenomenologia schaefferiana para o *Programa da Pesquisa Musical* proposto por Schaeffer nos Livros finais do *Traité*.

Palavras-Chave: Pierre Schaeffer (1910-1995); Fenomenologia; Escuta; Teoria Musical.

ABSTRACT

Pierre Schaeffer's (1910-1995) *Traité des Objets Musicaux* is a work which aims at a radical revision of the theoretical foundations of music. In this sense, it can be considered as one of the most important treatises ever written. Among the many topics covered in his *Traité*, Schaeffer investigates the sound as it is heard, i. e. the sound as a *phenomenon*. In the first chapter I provide a brief historical background, trying to expose some of the reasons for Schaeffer's choice of this specific approach towards the sound. Faced with a crisis of both production and theoretical knowledge of music, many aesthetic trends adopted as fundament the model of hard sciences and acoustical physics. The result was what Schaeffer called "*a priori* music". This approach is rejected by him on the basis that our perception of sound cannot be reduced to measurements that merely describe the *acoustic signal*. As an alternative, Schaeffer proposes to carry out a *fundamental music research* which conceives music as an *interdiscipline* and, above all, approaches the sound as a phenomenon (i.e. as a *sound object*). In the second chapter, I point out Schaeffer's phenomenological affiliation through analysis of his theoretical sources, i. e. Merleau-Ponty and Husserl. In this very chapter, I provide evidence for the fact that Schaeffer conceives the idea of *sound object* as an *intentional object*. The third chapter is devoted to the discussion of the origins of the concept of *sound object*, beginning with "acousmatic" and then analyzing how a series of phenomenological concepts (e.g. *transcendence*, *epoché* and *reduction*) is applied by Schaeffer in his *Traité*. The fourth chapter describes Schaeffer's "Theory of Listening" and discusses in what sense it can be understood as an *intentional analysis of listening*. In the fifth and final chapter, I present the two main results of the *intentional analysis of listening*: firstly, the correlation between the listening of a physicist and that of a musician; secondly, the recognition that the *sound object* represents a synthesis of a structural dualism. In conclusion, I briefly summarize the consequences of schaefferian phenomenology for the *program of musical research* proposed by Schaeffer in the final books of his *Traité*.

.

Keywords: Pierre Schaeffer (1910-1995); Phenomenology; Listening; Music Theory.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 Primeiro esboço do <i>Quadro das Funções da Escuta (QFE)</i> | 105 |
| Figura 2 <i>Quadro das Funções da Escuta (QFE)</i> | 108 |
| Figura 3 <i>Correlação entre sinal físico, objeto sonoro e objeto musical</i> | 122 |
| Figura 4 <i>Balanço Final das Intenções da Escuta (BIFINTEC)</i> | 129 |

ABREVIATURAS

*BIFINTEC**: *Bilan final des intentions d'écoute (Balanço Final das Intenções da Escuta)*

QFE: *Quadro das Funções da Escuta*

TOM: *Traité des Objets Musicaux (Tratado dos Objetos Musicais)*

* Abreviatura proposta por Michel Chion (1983: 170).

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO 1 – O PROJETO SCHAEFFERIANO..... | 16 |
| 1.1 OS TRÊS FATOS NOVOS E OS TRÊS IMPASSES MUSICOLÓGICOS | 16 |
| 1.1.1 Os Três Fatos Novos..... | 16 |
| 1.1.2 Os Três Impasses da Musicologia | 20 |
| 1.2 “MÚSICAS A <i>PRIORI</i> ” | 22 |
| 1.3 A PESQUISA MUSICAL FUNDAMENTAL E A INTERDISCIPLINA SCHAEFFERIANA | 25 |
| 1.3.1 A Interdisciplina Schaefferiana | 26 |
| 1.3.2 Schaeffer e a Filosofia | 28 |
| 1.4 A GÊNESE DA MÚSICA | 31 |
| EXCURSO SOBRE A NECESSIDADE DE UMA REVISÃO DO <i>PARADIGMA</i> MUSICAL | 34 |
| CAPÍTULO 2 – ASPECTOS GERAIS DA FENOMENOLOGIA SCHAEFFERIANA. | 41 |
| 2.1 SCHAEFFER E A FENOMENOLOGIA..... | 41 |
| 2.1.1 As Referências Fenomenológicas de Schaeffer | 43 |
| 2.2 MERLEAU-PONTY | 44 |
| 2.3 HUSSERL..... | 48 |
| 2.4 OBJETIVIDADE, SUBJETIVIDADE E INTERSUBJETIVIDADE | 56 |
| 2.4.1 Intersubjetividade | 61 |
| CAPÍTULO 3 – O CONCEITO FENOMENOLÓGICO DE OBJETO SONORO | 65 |
| 3.1 A ACUSMÁTICA | 66 |
| 3.1.1 O Campo Acusmático | 67 |
| 3.1.2 As Teses Negativas Acerca do Objeto Sonoro | 69 |
| 3.1.3 Acusmática e Fenomenologia | 72 |
| 3.2 AS APROPRIAÇÕES DA FENOMENOLOGIA | 74 |
| 3.2.1 A Transcendência Fenomenológica | 74 |

| | |
|---|------------|
| 3.2.2 A <i>Epoché</i> | 80 |
| 3.2.3 O Som Como <i>Perspectiva</i> e o Som Como <i>Objeto</i> | 86 |
| 3.2.4 Alguns Apontamentos Sobre a Escuta Reduzida | 88 |
| 3.2.5 O <i>Sentido</i> | 89 |
| | |
| CAPÍTULO 4 – A TEORIA DAS QUATRO ESCUTAS..... | 92 |
| 4.1 DEFININDO QUATRO VERBOS..... | 92 |
| 4.1.1 Ouvir..... | 95 |
| 4.1.2 Escutar..... | 96 |
| 4.1.3 <i>Entender</i> | 99 |
| 4.1.3.1 <i>Entender-Ouvir</i> | 99 |
| 4.1.3.2 <i>Entender-Escutar</i> | 101 |
| 4.1.4 Compreender | 103 |
| 4.2 A SISTEMATIZAÇÃO DAS QUATRO FUNÇÕES DA ESCUTA | 104 |
| 4.2.1 O <i>Quadro das Funções da Escuta (QFE)</i> | 104 |
| 4.2.2 Algumas Observações Sobre o <i>QFE</i> | 108 |
| 4.3 OS PARES OPOSITIVOS..... | 110 |
| 4.3.1 Os Pares <i>Objetivo/Subjetivo (4-1/2-3)</i> e <i>Concreto/Abstrato (1-2/3-4)</i> | 111 |
| 4.3.2 Os Pares: <i>Natural/Cultural (1-2/3-4)</i> e <i>Banal/Prático (2-3/4-1)</i> | 113 |
| 4.4 A INCOMPATIBILIDADE DAS ESCUTAS PRÁTICAS OU ESPECIALIZADAS..... | 115 |
| | |
| CAPÍTULO 5 – OS RESULTADOS FINAIS DA ANÁLISE INTENCIONAL DA ESCUTA | 119 |
| 5.1 A CORRELAÇÃO ENTRE O SINAL FÍSICO E O OBJETO SONORO | 119 |
| 5.2 O DUALISMO ESTRUTURAL DO OBJETO SONORO..... | 123 |
| 5.2.1 As “ <i>Três Situações Musicais</i> ” | 125 |
| 5.2.2 Os “ <i>Três Grupos de Objetos Mais ou Menos Musicais da Atenção Auditiva</i> ”... | 126 |
| 5.2.3 As “ <i>Quatro atitudes ou comportamentos da escuta</i> ” | 127 |
| 5.2.4 O “ <i>Balanco Final das Intenções de Escuta</i> ” (<i>BIFINTEC</i>)..... | 127 |
| | |
| CONCLUSÃO..... | 132 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 135 |
| ANEXO – ESTRUTURA DE LIVROS E CAPÍTULOS DO TOM (ed. 1977)..... | 142 |

INTRODUÇÃO

Podemos, sem sombra de dúvidas, nos referir a Pierre Schaeffer (1910-1995) como um dos maiores teóricos musicais do século XX. Com efeito, ao lado de sua obra musical (como se sabe, Schaeffer foi o inventor da *Música Concreta*) encontramos um grande número de escritos teóricos e, dentre estes, podemos apontar o *Traité des Objets Musicaux (TOM)*¹ como a sua obra de maior alcance.

O *TOM* foi publicado pela primeira vez em 1966, como resultado de mais de vinte anos de reflexão e trabalho. A sua importância reside, sobretudo, no fato de ele problematizar radicalmente os fundamentos teóricos da música. Indo um pouco mais longe nessa argumentação, podemos mesmo dizer que o *TOM* procura reformular a própria concepção de música – a leitura do *TOM* nos coloca em busca da música. Não se trata, desse modo, de um tratado que propõe um novo sistema harmônico ou uma nova corrente estética que nos traria as novas “Tábuas da Lei de um Sinai” (BOULEZ, 1995: 244), mas de um trabalho que busca enfrentar a crise da produção musical do século XX² “pela raiz”. Schaeffer aborda o próprio material com o qual fazemos música, o som (o *objeto sonoro*) e, mais especificamente, o *sentido* da nossa escuta. E é justamente neste ponto que a fenomenologia surge no pensamento schaefferiano.

Ao contrário de muitos músicos que, em meados do século XX, apoiavam-se em cálculos estatísticos e em medições extraídas do *signal acústico*, Schaeffer vai em busca do som tal como ele é escutado, tal como ele nos é dado na percepção, como *fenômeno* propriamente dito. Segundo Schaeffer, os cálculos estatísticos e as medições extraídas do *signal acústico* não teriam qualquer validade se eles não representassem também relações que pudessem ser apreendidas pela escuta. E isso se dá precisamente porque o *signal acústico*, a frequência medida em Hz não é necessariamente *sonora* – as medições não nos dão o som escutado e, nesse sentido, não têm qualquer relação com a percepção. Daí então a necessidade de se investigar os *objetos sonoros*, ou seja, o som percebido subjetivamente como um fenômeno. Para realizar tal investigação, Schaeffer irá apropriar-se de uma série de noções fenomenológicas e adaptá-las segundo os seus propósitos. E é essa, propriamente dita, *fenomenologia schaefferiana* que pretendemos discutir nesta dissertação.

¹ Cf. Lista de abreviaturas.

² Essa “crise” será abordada no capítulo 1 e no nosso Excurso.

Nesse sentido, é preciso reconhecer então que realizaremos um duplo trabalho de leitura. Se por um lado o *TOM* será lido a partir da fenomenologia, por outro, a fenomenologia também será lida a partir do *TOM*. Isso permitirá pensarmos numa fenomenologia propriamente schaefferiana na medida em que buscaremos demonstrar de que forma as ideias fenomenológicas são adaptadas por Schaeffer tendo em vista as questões que o *TOM* se propõe a discutir.

Embora Schaeffer explicita a sua apropriação da fenomenologia apenas no Capítulo XV (Livro IV)³ do *TOM*, podemos encontrar o nosso autor articulando noções fenomenológicas desde os capítulos iniciais. Com efeito, podemos localizar noções fenomenológicas desde, pelo menos, o Capítulo IV (Livro I) do *TOM*, e um dos objetivos desta pesquisa será, justamente, a exposição e análise de tais noções.

Assim, este trabalho realiza o seguinte percurso de leitura do *TOM*:

No nosso capítulo 1⁴ iremos expor o projeto schaefferiano buscando destacar alguns elementos que se relacionam com as questões que serão debatidas com o auxílio da fenomenologia. Este nosso capítulo 1 aborda fundamentalmente o *Capítulo preliminar* do *TOM*, o início do Capítulo I (do *TOM*) e algumas passagens isoladas de outros capítulos. Ao final, há ainda um excuro no qual aproximamos o pensamento de Schaeffer e o pensamento de Thomas Kuhn.

No capítulo 2, expomos alguns aspectos gerais da fenomenologia schaefferiana apontando as suas fontes e, ao mesmo tempo, introduzindo algumas das principais concepções fenomenológicas adotadas por Schaeffer. Ainda nesse capítulo 2 abordaremos o conceito de *objeto sonoro* buscando demonstrar que ele é aquilo que a fenomenologia denomina *objeto intencional*.

No capítulo 3 situamos o conceito de *objeto sonoro* no *TOM* demonstrando a sua gênese conceitual desde as discussões schaefferianas acerca da acusmática. Assim, esse capítulo 3 começa abordando o Capítulo IV do *TOM* (que é dedicado à acusmática) e logo em seguida dá um salto para o Capítulo XV (do *TOM*), que é justamente o Capítulo no qual Schaeffer se dedica explicitamente à elucidação dos conceitos fenomenológicos. Nesse

³ Para facilitar as referências que iremos fazer aos Capítulos e Livros do *TOM* preparamos um ANEXO no qual descrevemos a estrutura desses Livros e Capítulos.

⁴ Para evitar confusões, sempre iremos nos referir aos capítulos desta dissertação grafando-os com a primeira letra em minúscula em com numerais arábicos. Assim teremos: capítulo 1, capítulo 2 etc. Por outro lado, sempre iremos nos referir aos capítulos do *TOM*, bem como aos seus Livros, grafando-os com a primeira letra em maiúscula em com numerais romanos. Assim: Capítulo I, Capítulo II, Capítulo III etc.

capítulo, também abordamos a *escuta reduzida* e algumas questões relativas à noção de *sentido* para Schaeffer.

O nosso capítulo 4 volta ao Livro II do *TOM* para abordar os Capítulos V e VI. Nele trataremos da *Teoria das quatro escutas* e buscaremos indicar que ela realiza uma *análise intencional* da escuta.

Finalmente, no nosso capítulo 5, abordaremos o Capítulo VIII do *TOM* e mostraremos os resultados da *análise intencional* da escuta realizada no capítulo 4.

Observa-se, então, que não seguiremos o mesmo itinerário de Schaeffer, na medida em que o Capítulo XV é abordado antes dos Capítulos V, VI e VIII. O objetivo disso se dá em razão de uma maior facilidade em expor as apropriações que Schaeffer faz da fenomenologia. Quer dizer, acreditamos ser mais fácil apontar e expor essas apropriações quando já se tem os conceitos fenomenológicos em mente.

Ademais, cumpre observar que, embora este trabalho faça algumas remissões aos Livros III e IV do *TOM*, estes não serão abordados por nós (com exceção do Capítulo XV que integra o Livro IV). Quer dizer, embora apontemos para os problemas relativos às correlações entre o *sinal físico* e o *objeto musical* (Livro III) e também para as questões relativas às estruturas da linguagem musical (Livro IV), estes não serão propriamente debatidos por nós.

Este trabalho também não abordará os Livros finais do *TOM* (Livros V, VI e VII), que tratam das questões relacionadas ao solfejo dos objetos musicais. Embora elas sejam sumamente importantes, elas extrapolam os objetivos propostos por nós (que estão mais relacionados às questões de base apresentadas nos Livros iniciais do *TOM*).

Finalizando estas considerações introdutórias, salientamos que esta dissertação se utiliza de uma reedição (de 2002) da segunda versão do *TOM* (surgida em 1977). Esta edição de 1977 se diferencia da primeira, sobretudo, por ter um Capítulo a mais (o Capítulo Penúltimo⁵) no qual Schaeffer faz um balanço acerca da própria obra.

⁵ Cf. ANEXO.

CAPÍTULO 1 – O PROJETO SCHAEFFERIANO

Neste capítulo abordaremos o projeto schaefferiano proposto no *TOM* tendo como principal objetivo destacar as razões que, a nosso ver, levaram Schaeffer a adotar concepções fenomenológicas. Não discutiremos aqui ainda a fenomenologia propriamente dita, mas apenas alguns problemas do projeto schaefferiano que estarão relacionados ao debate fenomenológico desenvolvido ao longo do *TOM*. O capítulo está dividido em quatro partes: na primeira, apresentamos a leitura que Schaeffer faz da situação histórica da música de seu tempo (expressa nos termos dos *três fatos novos* e dos *três impasses da musicologia*); na segunda, expomos a crítica que Schaeffer faz à música de seu tempo (as “músicas *a priori*”); na terceira, discutimos o papel do pensamento filosófico na constituição da *interdisciplina* schaefferiana; finalmente na quarta, exploramos o postulado schaefferiano de que a prática musical teria começado através da apreciação dos aspectos propriamente sonoros do som. Ao final, teremos ainda um pequeno excursão no qual discutiremos a necessidade de revisão dos fundamentos teóricos da música por meio de uma comparação entre o pensamento de Schaeffer e o de Thomas Kuhn.

1.1 OS TRÊS FATOS NOVOS E OS TRÊS IMPASSES MUSICOLÓGICOS.

1.1.1 Os Três Fatos Novos.

Após haver discorrido brevemente sobre a “necessidade de uma revisão” (SCHAEFFER, 2002: 15-16)¹, Schaeffer expõe três fatos novos com os quais a música do século XX se deparou: o primeiro se refere à *estética*; o segundo, à *técnica*; e o terceiro, ao nosso contato com o que ainda restava de *civilizações* ou *geografias musicais* não-ocidentais. Schaeffer sublinha também que, apesar de enumerá-los nessa ordem, a sua importância é inversa.

O primeiro fato, de natureza *estética*, se refere aos novos modos de estruturação do material musical. Num período de apenas cinquenta anos, o século XX viu surgir uma

¹ Cf. o excursão ao final deste capítulo.

enorme variedade de “estéticas musicais” que rompiam com a tradição tonal. As possibilidades da harmonia tonal estavam esgotadas e, para criar algo novo, era preciso estabelecer um outro sistema de organização de alturas. Para evitar uma anarquia decorrente daquele rompimento com a tradição tonal, era preciso estabelecer novas regras que estruturassem o modo como as notas iriam se relacionar umas com as outras numa obra musical. Sobre isso, Schaeffer ainda sublinha:

Notemos, sobretudo, que não se trata apenas de uma ruptura progressiva com as regras do contraponto e da harmonia ensinadas nos conservatórios, mas de se pôr em causa as estruturas musicais. Falar de dissonância e de politonalidade em relação a uma estrutura bem definida, tal como a escala ocidental, é uma coisa; outra [coisa] é quando se toma a própria estrutura, seja – como já havia feito Debussy – pelo emprego de uma escala de seis sons, seja – como fez Schoenberg – pelo emprego de uma escala de doze semitons cujas disposições canônicas do dodecafonismo visam eliminar qualquer tonalidade. Enfim, a partir desse momento, certas noções, mesmo tateantes, como a *Klangfarbenmelodie* são o indício de uma curiosidade voltada para o emprego de estruturas específicas, diferentes de uma estrutura de alturas (SCHAEFFER, 2002: 16).

Indica-se aqui que aquele rompimento com a tradição tonal não era algo ingênuo que visava apenas recusar as regras escolares de conservatório, mas sim um pensamento *estético* que compreendia bem o alcance e as implicações dessa ruptura. Tinha-se consciência de que as notas não deveriam mais ser pensadas visando propriamente um sentido harmônico ou noções como consonância e dissonância nos moldes do tonalismo, mas como sons ou timbres de um outro tipo de estrutura². Quer dizer, “em certas circunstâncias, nossa percepção de um acorde se dá como uma mistura de timbres e não como uma sobreposição de alturas” (ZUBEN, 2005: 22). Nesse sentido, Schaeffer observa que as experiências de Debussy, com novos tipos de escalas³, e de Schoenberg, com a *Klangfarbenmelodie*⁴, já revelavam o indício de um interesse voltado para certas estruturas nas quais as notas são pensadas como elementos que compõem timbres e não como parte integrante de um acorde com alguma função harmônica.

² Num verbete publicado originalmente em 1958, Pierre Boulez (1995: 255) observa a esse respeito: “Mais recentemente, o acorde, tendo perdido pouco a pouco suas funções estruturais, tornou-se um agregado sonoro, escolhido por si mesmo, por suas possibilidades de tensão e distensão internas, segundo os registros que ocupa e os intervalos que põe em jogo. Sua função estrutural encontra-se, portanto, diminuída e mais aguda: isto tende a provar que a era propriamente harmônica da música europeia ocidental terminou”.

³ Sobre Debussy, Adorno (2007: 144) escreve: “O ouvido deve orientar-se de maneira diferente para compreender exatamente Debussy, para entendê-lo, não como um processo de tensões e resoluções, mas como uma justaposição de cores e superfícies, como a um quadro”. Citando Kurt Westphal, Adorno afirma que se trata de uma harmonia “privada de funções” (ADORNO, 2007: 144).

⁴ Boulez (1995: 314) define a *Klangfarbenmelodie* “como uma mudança contínua de timbre, aplicada à dimensão horizontal da música”.

O segundo fato, de natureza *técnica*, está diretamente ligado aos novos instrumentos de reprodução sonora, “pois as ideias musicais são prisioneiras, e mais do que se crê, da aparelhagem musical” (SCHAEFFER, 2002: 16-17). Para Schaeffer, tal aparelhagem se refere aos instrumentos utilizados para se fazer música. Ao longo do século XX, os mecanismos de gravação e de manipulação dos sons gravados, surgidos no fim do século XIX, se beneficiaram muito dos avanços tecnológicos. Surgiram também aparelhos que sintetizavam sons eletronicamente a partir de parâmetros acústicos: frequência, nível e tempo. Evidentemente, não faltou quem vislumbrasse as possibilidades musicais desses novos “instrumentos”. Surgiu assim a *Música Concreta* e a *Música Eletrônica*:

A música concreta pretendia compor as obras com os sons de todas as proveniências – notadamente aqueles que se chamam ruídos – judiciosamente escolhidos e reunidos em seguida graças às técnicas eletroacústicas de montagem e de mistura de gravações.

Inversamente, a música eletrônica pretendia efetuar a síntese de qualquer som sem passar pela fase acústica combinando aí, graças à eletrônica, seus componentes analíticos que, segundo os físicos, se reduzem às frequências puras dosadas cada uma em intensidade e evoluindo em função do tempo (SCHAEFFER, 2002: 17).

Schaeffer questiona a qualidade artística dessas músicas argumentando sobre o risco de elas se tornarem meras curiosidades ou excentricidades. Num caso limite, o único mérito de uma peça *eletrônica* ou *concreta* poderia ser o uso de um novo recurso tecnológico⁵. Nesse sentido, “em vez de ampliar as possibilidades de criação, como se teria podido esperar, as aparelhagens modernas pareciam suscitar as especialidades, senão excentricidades, à margem da música propriamente dita” (SCHAEFFER, 2002: 17).

Além disso, Schaeffer chama a atenção para a abordagem que esses dois tipos de música fazem do som. Tal abordagem é revelada pelo problema da notação. Enquanto a concreta sequer se escrevia, a eletrônica se cifrava com uma precisão absoluta. A concreta recusava a notação porque compreendia no fenômeno sonoro uma complexidade e uma

⁵ Sobre esse culto que a música fazia da ciência e da tecnologia, Alex Ross (2009: 413) faz um interessante comentário, criticando inclusive, o próprio Schaeffer: “Por um tempo, a composição moderna ganhou a aparência do trabalho extremamente tecnológico e ultrasseguro realizado pela Guerra Fria. Os compositores se vestiam como cientistas, usando grandes óculos escuros e camisas de mangas curtas com canetas nos bolsos. Pierre Schaeffer, o inventor da música concreta, comentava com orgulho que a música se tornara mais um esforço de equipe do que um trabalho solitário, e chegou a comparar compositores franceses com físicos nucleares em trabalho conjunto de laboratório”. Esse comentário de Ross a respeito de Schaeffer refere-se à seguinte passagem de *À la recherche d'une musique concrète*: “É preciso observar, com efeito, que uma das características de qualquer atividade nova de nossa época é seu caráter coletivo. Isso surpreenderá aos músicos mais do que aos outros, pois eles são os que mais permanecem em augusta solidão. Isso surpreenderá mais na França do que na Alemanha, e mais na Alemanha do que na América ou na URSS. Os físicos do átomo não trabalham cada um em seu escritório, e seus laboratórios se parecem mais com fábricas do que os nossos laboratórios tradicionais. Se alguém, pensando na música do futuro, evocasse uma equipe semelhante àquela dos físicos em torno de um Cíclotron, isso suscitaria o sarcasmo ou a indignação” (SCHAEFFER, 1952: 198).

variedade que não poderiam ser apreendidas pela notação. Já a eletrônica compreendia o som como um objeto físico que, certamente, é complexo e variado, mas que poderia ser descrito por parâmetros objetivos e precisos tornados possíveis por um profundo conhecimento da acústica. A notação da música eletrônica buscava, assim, o mesmo rigor encontrado nas ciências, e o resultado disso eram partituras extremamente complexas e difíceis de decifrar.

Enfim, com o terceiro e mais importante fato novo, a saber; o nosso contato com o que ainda restava de civilizações ou geografias musicais não-ocidentais, Schaeffer demonstra as limitações e o hermetismo da música ocidental. Com efeito, as *civilizações musicais* não-ocidentais revelam outras possibilidades de manifestação musical e, desse modo, expõe-se o aspecto contingente da nossa música. Schaeffer procura demonstrar aqui as limitações das noções da nossa teoria musical tradicional. Quando escutamos aquelas músicas, nós o fazemos tendo como referência o nosso solfejo e, desse modo, não demoramos muito a encontrar ali coisas como notas, escalas, acordes, melodias etc. No entanto, ficaríamos encabulados ao saber que, na maioria dos casos, tais noções sequer existem nessas músicas. Muitas vezes, o que para nós é escutado como um grupo de notas, para eles pode ser escutado como um signo único e indivisível⁶. Assim, a tentativa de transcrevê-las para a nossa notação adulteraria completamente aquela música. Estaríamos ouvindo os nossos signos e não os deles e, desse modo, por estarmos condicionados pelo nosso solfejo, seria sempre a nossa música que estaríamos ouvindo por detrás daquelas músicas⁷. E isso nem poderia ser diferente, pois, segundo Schaeffer (2002: 18): “A música, para os ocidentais, se apresenta como indissociável de uma ‘teoria da música’ que, por sua vez (a julgar pelos manuais), repousa sobre uma base científica, a saber, a acústica”. Esse terceiro fato novo mostra, portanto, que um retorno às fontes autênticas poderia nos dar as chaves para um conhecimento mais abrangente do fenômeno musical. Eis o motivo de ele ser o mais importante.

Logo após expor esses três fatos novos, Schaeffer apresenta três impasses musicológicos decorrentes desses fatos novos. Vejamos no que consistem esses impasses.

⁶ Schaeffer nos dá um bom exemplo disso no *Solfège de l'objet sonore*. Na faixa 11 do CD 01 o célebre músico indiano Chatur-Lal “solfeja” uma série de signos individuais seguidos de sua execução na Tabla. Logo após, ele solfeja uma série inteira mostrando sua correspondente execução. Sobre esse exemplo Schaeffer comenta: “Recordemos assim a lição dos linguistas: não se pode reduzir uma língua estrangeira aos esquemas de uma língua materna. Não duvidemos que outras civilizações têm, por sua vez, outros instrumentos e outras ideias, um solfejo que lhes é próprio, talvez mais refinado que o nosso” (SCHAEFFER, 2005: 16).

⁷ Nesse sentido, é possível especularmos aqui uma crítica de Schaeffer a algumas obras de Messiaen ou mesmo de Cage. Sobre a influência do Oriente na música do século XX cf., por exemplo, GRIFFITHS (1987: 115-129).

1.1.2 Os Três Impasses da Musicologia.

Os três impasses são: primeiro, o das *noções musicais*; segundo, o das *fontes instrumentais*; e terceiro, o dos *comentários estéticos*.

Com o primeiro fato novo, Schaeffer constatava novas estruturas de organização das alturas. Tais estruturas novas já concebiam as notas pelo seu puro valor sonoro, como timbres. Agora, ao falar do primeiro impasse, Schaeffer argumenta que não são apenas noções como tonalidade ou escala musical que ficaram comprometidas, mas também, e principalmente, a própria noção de *nota musical*. Assim, segundo Schaeffer:

Não foram apenas [as noções] de escala [*gamme*] e de tonalidade que as músicas mais aventureiras da época (assim como as mais primitivas) vieram para negar, mas a primeira dessas noções: a de nota musical, arquétipo do objeto musical, fundamento de qualquer notação, elemento de qualquer estrutura melódica ou rítmica. Nenhum solfejo, nenhuma harmonia, mesmo sendo atonal, pode dar conta de uma certa generalidade de objetos musicais e, em particular, daqueles utilizados pela maior parte das músicas africanas ou asiáticas (SCHAEFFER, 2002:19).

Além disso, ao falar sobre as novas estruturas de organização das alturas, Schaeffer já parece ter em mente o problema da relação objeto/estrutura que será desenvolvida ao longo de todo o Livro IV do *TOM*.

O segundo impasse, relacionado ao segundo fato, é o das *fontes instrumentais*. O que entra em jogo aqui é o próprio conceito de instrumento musical e suas implicações. Como se observou, uma das principais constatações do segundo fato novo tinha sido a dependência das ideias musicais em relação aos instrumentos (no sentido amplo do termo) utilizados para sua realização. Ou seja, isso significa que as novas ideias musicais deverão exigir também novos meios instrumentais para a sua realização. Cumpre observar que a partir do século XX nós temos uma nova experiência de escuta musical – os alto-falantes tornaram possível, por exemplo, escutar uma orquestra de mais de cem integrantes dentro de um pequeno quarto de apartamento; situação sequer imaginada antes. E para agravar esse impasse, Schaeffer parece ter em mente também que a aparelhagem eletroacústica permite manipulações do som que ultrapassam os limites de nossa percepção e, por este motivo, um debate que envolva o emprego dos “instrumentos eletroacústicos” deve abordar tais limites.

Finalmente, com o impasse dos *comentários estéticos*, Schaeffer mostra a necessidade de se estabelecer um saber teórico-musical que não seja restrito às noções ocidentais tradicionais. Como havia sido mostrado por meio do terceiro fato novo, o contato com outras civilizações apontava para a possibilidade de outras escutas, outros modos de se

tratar o material sonoro e outros fundamentos estruturantes para uma linguagem musical. E era exatamente por este motivo que aquele fato era considerado o mais importante. Agora, com o terceiro impasse, Schaeffer mostra que, em virtude da falta desse conhecimento musical mais generalizado, as abordagens que a musicologia realizava da música contemporânea eram muitas vezes superficiais, pois elas se utilizavam das teorias musicais tradicionais (as únicas disponíveis até então) para tecer seus comentários. Schaeffer (2002: 19) sublinha assim que essas abordagens não forneciam, portanto, uma “verdadeira explicação do texto”, mas reduziam as obras eletroacústicas à “mais seca enumeração, nos termos de tecnologia musical, dos seus processos de fabricação e, no melhor dos casos, ao estudo de sua sintaxe” (SCHAEFFER, 2002: 19).

Assim, a conclusão a que Schaeffer chega a partir desses três impasses é de que “nós não sabemos grande coisa sobre a música” e, para piorar a situação, essa ignorância “é mais suscetível de nos desviar do que de nos conduzir” (SCHAEFFER, 2002: 20).

Conclui-se disso que, com esses três fatos novos e esses três impasses, Schaeffer aponta para o fato de que a produção musical mudara radicalmente (utilizando-se de outras estruturas, outros meios etc.), mas não conseguira ainda constituir os fundamentos para que outra música pudesse surgir. Quer dizer, Schaeffer revela que não havia apenas um esgotamento da linguagem tonal, mas também uma restrição dos fundamentos teóricos à música tonal praticada no ocidente. Que fazer então? Devemos “começar tudo novamente desde os fundamentos” (DESCARTES, 1973: 93)⁸. Nesse sentido, o *TOM* não terá como objetivo criar mais um movimento musical que recuse o tonalismo tal como tantos haviam feito na primeira metade do século XX, mas sim investigar os fundamentos do pensamento musical abordando o material com o qual fazemos música: o som.

Nós poderíamos dizer, numa linguagem bem usual, que se pode propor uma investigação musical por duas extremidades: aquela do material e aquela das obras, [...] *nós escolhemos exclusivamente aquela do material*⁹ (SCHAEFFER, 2002: 35, grifo do autor).

Mas o que é o som? O que é esse “material” com o qual se faz música? Conforme veremos, para Schaeffer trata-se do *objeto sonoro*, do som tal como ele é escutado, do som tal como ele é dado na percepção subjetiva. E esta é uma das razões que justificam que Schaeffer

⁸ Conforme veremos no excurso, Schaeffer (2002: 15) faz referência a esta passagem da *primeira meditação* de Descartes.

⁹ Cumpre observar que o termo “material” (bem como “matéria”) é utilizado por Schaeffer em vários sentidos. Na passagem em questão a expressão “material” refere-se simplesmente àquilo do qual algo é feito.

desenvolva uma análise fenomenológica da escuta e, conseqüentemente, recuse abordagens musicais que tomam o som tal como ele é definido pelas ciências. Isso se dá porque, para Schaeffer, a música trabalha com sons (algo que é efetivamente escutado) e não com ondas mecânicas que se propagam num meio elástico¹⁰. Nesse sentido, segundo Schaeffer, muitos dos seus contemporâneos abordavam de forma inapropriada esse “material” com o qual a música trabalha, na medida em que eles buscavam estabelecer e justificar relações musicais a partir das descrições do som dadas pela Física acústica. Schaeffer os censurava por eles não se questionarem se as descrições e as relações matemáticas encontradas pela Física poderiam ser percebidas e, nesse sentido, utilizáveis em termos de estrutura musical.

Vejamos essa questão mais de perto.

1.2 “MÚSICAS *A PRIORI*”.

Nascido em 1910, Schaeffer assistiu de perto a muitos dos avanços científicos e tecnológicos do século XX¹¹ e, por esse motivo, compreendia perfeitamente o fascínio dos músicos pelas ciências¹²: “Nos momentos de crise, [...] é uma reação natural nos voltarmos para a ciência e, em particular, para as ciências de maior prestígio no momento: as matemáticas e as ciências físicas” (SCHAEFFER, 2002: 20). Foi assim que, entre os anos 1950 e 1970 surgiu uma série de movimentos musicais que tinham como fundamento as matemáticas e a Física acústica. Com um total domínio sobre a subjetividade do compositor (as suas paixões, caprichos, hesitações etc.), a objetividade das ciências (livre das paixões, dos caprichos e com a segurança fornecida pela precisão dos cálculos exatos) assumia o papel de um sistema de linguagem musical. As chamadas ciências exatas forneciam fundamentos “seguros” para legitimar uma obra musical através de uma estrutura rigorosamente construída. Sem grandes problemas, esse rigor matemático podia simular a estrutura racional de uma linguagem musical. Assim, Schaeffer (2002: 20) afirmará que:

A partir da música serial, cujas regras já se formulavam como uma álgebra, tem-se elaborado “músicas *a priori*”, cuja principal preocupação pareceu ser o rigor

¹⁰ Cf. SCHAEFFER (2002: 145-146).

¹¹ A esse respeito cf. PALOMBINI (1999).

¹² Sobre esse fascínio pelas ciências, vale a pena conferir o trabalho de Fernando Iazzetta intitulado *Música e mediação tecnológica*. Em especial, remetemos o nosso leitor ao capítulo 10: *Tecnologia e Fetice*. Cf. IAZZETTA (2009: 105-112).

intelectual e o total domínio da inteligência abstrata, tanto sobre a subjetividade dos autores, quanto sobre o material sonoro.

Schaeffer tem em mente aqui não apenas aquilo que ficou conhecido como *serialismo integral*, mas também alguns movimentos de vanguarda que, de algum modo, surgiram a partir dele. Tal foi o caso da já citada *Música eletrônica*¹³ e, embora de uma perspectiva crítica, da *Música estocástica*¹⁴. Schaeffer parece referir-se a esta última ao afirmar:

O acaso, que tem suas leis sobre as quais se pode tomar garantias, dará a sucessão de notas e de sequências. Das regras da série, que excluem automaticamente toda alusão tonal, é bem um caminho lógico que nos conduz ao cálculo das probabilidades (SCHAEFFER, 2002: 20-21).

Assim, Schaeffer poderá concluir que os compositores dos anos 1950-60 produziam “músicas *a priori*” na medida em que estas obras rigorosamente calculadas acabavam por, paradoxalmente, eliminar o próprio compositor¹⁵: “O resultado paradoxal de uma tal composição é que ela se revelará totalmente consciente, perfeitamente esperada, no momento em que o detestável autor seja totalmente eliminado” (SCHAEFFER, 2002: 21).

Além disso, deve-se salientar que estas “músicas *a priori*” também geravam algumas dificuldades aos intérpretes, na medida em que os instrumentos musicais tradicionais não foram, em princípio, concebidos para esse tipo de música¹⁶. Esse problema já pode ser constatado nas críticas que Schaeffer fazia à música serial em seus textos de 1957¹⁷. Segundo ele, o atonalismo “só mostrava uma face destruidora e pretendia compor os doze sons

¹³ Cumpre observar que Schaeffer entende a *música eletrônica* como um movimento que decorreu do serialismo. Cf. SCHAEFFER (2002: 620 ss.).

¹⁴ Método de composição elaborado por Iannis Xenakis (1922-2001). O adjetivo *estocástico* se refere ao cálculo que aplica às leis da probabilidade. A música estocástica representa uma perspectiva crítica em relação ao serialismo, na medida em que Xenakis tinha justamente a “intenção de superar a estase do serialismo integral” (ROSS, 2009: 418). Contudo, essa perspectiva crítica também se dá a partir de um pensamento científico extremamente elaborado. A respeito disso, Ross (2009: 418) observa: “Ao longo dos anos 50, ele [Xenakis] introduziu um método ainda mais elaborado, conhecido como ‘música estocástica’, em referência ao ramo da matemática que estuda a atividade aleatória ou irregular das partículas. Em outras palavras, começou a ver a orquestra como um cientista vê uma nuvem de gás”.

¹⁵ Mário Vieira de Carvalho (1999: 128) também constata essa eliminação do compositor ao comparar o expressionismo musical, no início do século XX, e as músicas serial e aleatória dos anos 1950: “De fato, enquanto o expressionismo musical por volta de 1910 [...] originou uma linguagem musical que deveria emanar das profundezas da subjetividade, [...] a música serial e aleatória dos anos 1950 buscou, ao contrário, a supressão da subjetividade do compositor do processo de composição” – tradução de Fernando Iazzetta (2009: 79-80)

¹⁶ Conforme vimos um pouco mais acima, era justamente esse o problema apontado no “segundo fato novo”, bem como no “segundo impasse”.

¹⁷ Apesar de alguns desses textos terem sido escritos em 1953, eles só foram publicados em 1957 no número 236 de *La Revue Musicale*. Sobre isso, cf. PALOMBINI (1998).

esquecendo a qualidade de grau e considerando-os apenas como termos de uma permutação algébrica” (SCHAEFFER, 1957 apud PALOMBINI, 1998). Mais adiante, ele nos relata as suas impressões de uma obra de Stockhausen:

Tive a oportunidade de ouvi-la [a obra de Stockhausen] executada em Colônia no excelente estúdio da Nordwest Deutsche Rundfunk sob a batuta magistral de Hermann Scherchen. Não pude me furtar ao movimento de recuo que experimento diante de toda a obra atonal (pois continuo persuadido de que seja impor aos instrumentistas uma ginástica contra a natureza) (SCHAEFFER, 1957 apud PALOMBINI, 1998).

Embora a Música Eletrônica tenha, em certa medida, conseguido solucionar esse problema da “ginástica antinatural” dos executantes (na medida em que simplesmente os eliminava), Schaeffer aponta que os postulados de base dessas “músicas *a priori*” permaneciam intocados. Tais postulados são dois. O primeiro deles supõe que:

[...] uma música construída rigorosamente *deve* ser inteligível. Só se opõem a isso os nossos hábitos e a nossa obstinação de voltarmos a uma linguagem tradicional. O descondicionamento e a educação devem ser suficientes para que, uma vez que a nossa atenção seja convenientemente orientada, nós a entendamos [*entendions*] como ela foi feita (SCHAEFFER, 2002: 21-22, grifo do autor).

Quer dizer, poderíamos compreender qualquer música contemporânea se nos descondicionássemos do tonalismo, afinal de contas, se a obra foi composta seguindo os mais rigorosos cálculos matemáticos, não haveria razão alguma para que não a entendêssemos. Sobre esse postulado, Schaeffer se pergunta e argumenta: “Mas, a quem se aplicam os cálculos que devem nos garantir a rigorosa coerência da construção? Nós o vimos: ao som tal como os acústicos o definem e o mensuram. É realmente isso que nós ouvimos?” (SCHAEFFER, 2002: 22). Schaeffer questiona assim a legitimidade de um empreendimento musical fundado em cálculos e em dados tomados a partir do “som tal como os acústicos o definem e o mensuram”. Ou seja, não se trata de argumentar que os cálculos em si são ininteligíveis ou que as medidas realizadas pela acústica estejam erradas, mas sim de questionar *como* e sobre *o quê* esses cálculos são aplicados. Assim, ao questionar a inteligibilidade daquelas *músicas a priori*, Schaeffer questiona a eficácia da aplicação daqueles cálculos sobre dados acústicos que, muitas vezes, sequer são percebidos por um ouvido humano. Essa questão que ignora os limites da percepção sonora é o que vai constituir o segundo postulado apontado por Schaeffer.

O segundo postulado, decorrente do primeiro, supõe que nosso ouvido funcione como um receptor acústico e, nesse sentido, haveria a possibilidade de essas músicas

elaboradas *a priori* serem um dia compreendidas. Mas se essas obras destinam-se a um ouvido teórico que, segundo Schaeffer, jamais teremos¹⁸, esperar tal compreensão é inútil e até mesmo absurdo. Assim, a conclusão de Schaeffer sobre esse segundo postulado é categórica: “a correspondência entre música e acústica é distante; a experiência nos impede de reduzir tão alegremente os fatos da percepção humana aos parâmetros que são medidos pelos aparelhos” (SCHAEFFER, 2002: 22).

Constatamos então que Schaeffer recusa a abordagem científica das vanguardas musicais dos anos 1950-60. Mas, significa isso que Schaeffer irá recusar os conhecimentos científicos em sua investigação? É evidente que não. O que Schaeffer está recusando é uma determinada aplicação da ciência que, segundo ele, estava sendo realizada de maneira inadequada para os fins desejados. Quando se aborda o som tendo em vista uma finalidade musical, há de se levar em conta o modo como eles são escutados e a capacidade do ouvido em estabelecer relações entre esse material. Articular relações numéricas extraídas do fenômeno acústico por si só não garante resultados sonoros equivalentes a estruturas de linguagem musical. Deve-se buscar no material sonoro não apenas números, mas estruturas que possam ser articuladas pela percepção. O trabalho artístico não pode se converter em um trabalho tecnológico. A ciência não faz música e a música não faz ciência – ambas têm preocupações diferentes.

Vemos assim por quais razões Schaeffer recusa as abordagens científicas do “material” sonoro que acabavam por resultar naquelas “músicas *a priori*”. Contudo, que contrapartida Schaeffer nos apresenta? De que maneira o “material” sonoro com o qual se faz música deveria, segundo ele, ser tratado?

1.3 A PESQUISA MUSICAL FUNDAMENTAL E A INTERDISCIPLINA SCHAEFFERIANA.

Se observarmos o itinerário realizado por Schaeffer constatamos um trabalho que, gradativamente, abandona as pretensões de um projeto estético para focar-se numa pesquisa acerca dos fundamentos da música¹⁹. Da cunhagem do termo *Música concreta* em 1948 até o

¹⁸ Cf. SCHAEFFER (2002: 22).

¹⁹ Carlos Palombini (1993a: 14-19) distingue quatro fases no trabalho de Schaeffer: a Pesquisa de Ruídos (1948-49), a Música Concreta (1948-58), a Música Experimental (1953-59) e, finalmente, a Pesquisa Musical (a partir de 1958). Cf. também PALOMBINI (1993b: 2-28).

abandono do termo em 1958 com a reestruturação e o rebatismo do GRMC (*Groupe de Recherches de Musique Concrète*) para GRM (*Groupe de Recherches Musicales*), há, por parte de Schaeffer, a compreensão do verdadeiro problema que estava por trás das disputas e embates estéticos (especialmente contra a Música Eletrônica) que acompanhavam todo o seu itinerário²⁰. Tanto os compositores ligados à Música Concreta quanto aqueles ligados à Música Eletrônica não haviam apenas feito músicas sem executantes e sem instrumentos, mas também sem um *solfejo*. O termo *solfejo*, para Schaeffer, é mais abrangente do que a habilidade que permite ler e escrever música: ele envolve toda a teoria musical e os fundamentos da percepção sonora. Nesse sentido, tanto a Música Concreta quanto a Música Eletrônica haviam cometido uma verdadeira falta, pois se o solfejo tradicional já não era mais adequado às suas pretensões, então seria preciso elaborar um solfejo que pudesse abranger essa nova experiência musical e sonora. Nos termos de Schaeffer, era preciso realizar “uma *pesquisa musical fundamental*” (SCHAEFFER, 2002: 26).

Como realizar tal pesquisa? Paradoxalmente, Schaeffer (2002: 29) irá propor que se pense a música como uma *interdisciplina*, ou seja, que essa *pesquisa musical fundamental* correlacione diversas áreas do pensamento. Mas, como poderemos pensar a música enquanto uma interdisciplina se, como vimos, a ciência e a música abordam o som de maneiras completamente diferentes? Como superar esse hiato existente entre as ciências e a música para que se possa fundar uma interdisciplina?

1.3.1 A Interdisciplina Schaefferiana.

Curiosamente, a argumentação começa com Schaeffer acentuando as divergências conceituais entre a ciência e a música. Ele chamará a atenção para o fato de que os próprios termos musicais acabam por gerar mal-entendidos na medida em que passam a significar coisas diferentes quando transitamos de um domínio do conhecimento ao outro:

Um físico, habituado a tratar de fatos e a mensurá-los, que transfere seus hábitos de pensamento e de experiência para a música, é duplamente ameaçado pela *cilada das palavras e das coisas*. As palavras em música possuem um duplo sentido: elas designam tanto grandezas como fenômenos. Pode-se mensurar parâmetros, mas raramente as percepções. E pode-se sempre buscar o fenômeno no “mundo exterior” sem que se deva abordar por isso, e por pouco que seja, o fenômeno musical, que é interior à consciência humana, mesmo que ele seja, paradoxalmente, materializado

²⁰ Boa parte desse itinerário é narrado pelo próprio Schaeffer (2002: 22-28).

tanto pelos instrumentos e as notações do passado, como pelas ferramentas e os cálculos do presente (SCHAEFFER, 2002: 27, grifo nosso).

Com efeito, essa “cilada das palavras e das coisas” revela que há mais divergências do que consensos entre a acústica e a música. O erro consiste justamente em acreditar que certos termos possuem um fundo comum e que consistem em posições adquiridas e partilhadas pelos dois domínios. E assim, Schaeffer irá argumentar que um exame atento indica que essas posições nada mais são do que mal-entendidos e postulados sobre termos de duplo sentido.

Em vez de uma correspondência, [...] um exame sério está longe de fazer aparecer claras correlações: uma harmonia preestabelecida entre a música e as matemáticas, ou [uma correlação] fácil entre psicologia e acústica. Somos obrigados a constatar o disparate e a dispersão. A música é uma montanha na qual cada um perfura seu túnel e as galerias se entrecruzam sem se encontrar (SCHAEFFER, 2002: 29).

Que fazer frente a tal situação? Schaeffer responderá a essa pergunta argumentando que é preciso fundar um conhecimento que consiga, de algum modo, estabelecer um diálogo entre a música e as ciências. Ou seja, um conhecimento que consiga encontrar um ponto comum entre ambas e que não tome como “conceitos absolutos” nem os oriundos do domínio musical e nem os oriundos do domínio científico:

Para começar, percebemos que os termos mais usuais: altura e duração, sensação e percepção, objetos e estruturas, que são de uso cotidiano tanto em um como nos outros não possuem o mesmo conteúdo, designam circuitos diferentes de experiência e de emprego. Não se trata ainda, como se observa, de questões de princípio: de distinguir o som puro do som chamado ruído, de fundar um sistema musical sobre a tonalidade ou a série, sobre uma escala de cinco, seis, sete, doze ou trinta sons, ou mesmo sobre as alturas mais do que sobre os timbres. Trata-se, para além das terminologias, das próprias noções e, para além das noções, das atitudes para com o musical. Assim, quando se passa dos primeiros enunciados às duas abordagens: aquela da arte musical e aquela das ciências que tocam a música (acústica, fisiologia, psicologia experimental, eletrônica, cibernética, etc.)²¹ descobre-se um problema de puro método, de definição dos objetos do pensamento, de elucidação dos processos de reflexão, que é [um problema] propriamente filosófico (SCHAEFFER, 2002: 30).

Já podemos adiantar que esse “objeto de pensamento” que estará entre as ciências e a música nada mais é do que o próprio objeto sonoro. Quer dizer, um conhecimento acerca do objeto sonoro, do som tal como ele é escutado e, portanto, um conhecimento da nossa própria escuta poderia dialogar tanto com as ciências quanto com a música. O objeto sonoro é, portanto, o objeto de estudos da *interdisciplina* schaefferiana. Contudo, de que forma a

²¹ Essa pequena relação de “ciências que tocam a música” mostra que Schaeffer não se refere apenas à acústica ao falar da “cilada das palavras e das coisas”.

Filosofia, evocada por Schaeffer ao final da passagem citada, poderia auxiliá-lo nesse empreendimento?

1.3.2 Schaeffer e a Filosofia.

O primeiro aspecto que nos chama a atenção é a cautela com a qual Schaeffer inicia a sua abordagem da Filosofia. Ele se pergunta se realmente conseguiríamos encontrar na Filosofia “a solução, o termo ou o meio de um pensamento” (SCHAEFFER, 2002: 30) que voltasse a ser eficaz – ou seja, uma resposta pronta que pudesse ser aplicada na solução dos impasses do conhecimento musical. Respondendo imediatamente a essa pergunta, Schaeffer (2002: 30) afirma que esperar encontrar na Filosofia uma solução rápida para as nossas dúvidas ou incertezas seria prejudicá-la ou mesmo difamá-la. Por isso, não se trata de buscar nela respostas já prontas. Se os problemas com os quais nos deparamos são, como o autor nos apontou acima, de “método, de definição dos objetos do pensamento [e] de elucidação dos processos de reflexão” (SCHAEFFER, 2002: 30) o mais adequado seria, em primeiro lugar, pedir à Filosofia que desarme aquela “cilada das palavras”. Compreendendo as vantagens de um pensamento filosófico, Schaeffer irá utilizá-lo buscando elaborar o método e os fundamentos conceituais da sua *interdisciplina*:

Melhor advertidos por uma tal reflexão e sobretudo melhor situados entre um conjunto de abordagens que o mesmo gênero de questões coloca à Filosofia, parece possível definir uma pesquisa que vise, desta vez essencialmente, o musical. Seria isso propor uma nova disciplina que substituiria ou se somaria às precedentes? Ainda é muito cedo para dizer ou optar entre duas atitudes igualmente presunçosas. Observemos, pelo menos, que existe um vazio entre a acústica e a música propriamente dita, e que é preciso supri-lo por uma ciência que descreva os sons, aliada a uma arte de escutá-los, e que essa disciplina híbrida fundamente, evidentemente, a música e as obras. Uma atitude mais ambiciosa ainda consiste em propor a música como uma atividade “globalizante”, como uma *interdisciplina* propriamente dita; uma atividade que, convergindo [recoupant] as múltiplas disciplinas específicas, realize por síntese as suas contribuições parciais, tanto sobre o plano dos fatos quanto sobre o das ideias, e que se apresente sob o mesmo título que elas, como uma atividade de descoberta, que vise tanto, senão mais, fundamentar um conhecimento quanto criar obras (SCHAEFFER, 2002: 30-31).

Podemos então, juntamente com Solomos (1999: 56), constatar que a Filosofia é evocada por Schaeffer tendo como objetivo resolver dois problemas: “esclarecer certas palavras e contribuir para a fundação de uma nova disciplina”. Contudo, cumpre observar que embora essa interdisciplina se situe, em princípio, entre as ciências e a “música” (no sentido

prático do termo), ela visa o “musical” (ou seja, o plano teórico da música)²². Não se trata de elaborar uma espécie de Filosofia da música ou uma abordagem filosófica da música por meio de uma terminologia filosófica, “mas, simplesmente, de *pensar a música*” (SOLOMOS, 1999: 56).

Outro ponto que nos chama a atenção aqui é a singularidade com a qual Schaeffer pretende debater a questão da teoria musical. Com a ajuda da Filosofia, além de fundar uma nova teoria da música, Schaeffer irá também refletir sobre o próprio pensamento musical. Assim, o objetivo de Schaeffer ao convocar a Filosofia é:

[...] fundar uma teoria da música que, contrariamente às teorias habituais, não se limitaria à elaboração (por mais complexa e refinada que seja) de conceitos técnicos tendo, por finalidade, a prática musical (do intérprete ou do compositor) – nesse sentido, o *TOM* é bem diferente do *Penser la musique aujourd’hui*²³ de Boulez, que trabalha a elaboração de um pensamento musical e não de um pensamento do pensamento musical (SOLOMOS, 1999: 56).

Por outro lado, deve-se ter em mente que Schaeffer não aborda a Filosofia tal como um historiador da Filosofia o faria. Não se trata então de um enfoque filosófico da questão, mas de um enfoque propriamente musicológico, que se apropria de algumas noções oriundas da Filosofia. Nesse sentido, Solomos (1999: 56) observa que Schaeffer “toma um cuidado particular em simplificar ao extremo as explicações filosóficas e que, de uma maneira geral, o *TOM* é de uma grande limpidez”. No entanto, embora essas ideias filosóficas sejam simplificadas, não devemos, por isso, atribuir a elas uma importância secundária ou acessória, pois, se a Filosofia irá contribuir para a fundamentação de uma nova disciplina (uma *interdisciplina*) que cubra o hiato entre dois circuitos de pensamento distintos que, em princípio, são incompatíveis ou incomensuráveis²⁴ (a ciência e a música), então podemos afirmar que a Filosofia estará contribuindo para que o principal objetivo de Schaeffer se concretize: “Cobrir o fosso entre a acústica e a música, entre uma ciência exata e uma arte: tal é o projeto do *TOM*” (SOLOMOS, 1999: 57).

Considerando tudo isso, podemos concluir que essa *interdisciplina* é o meio pelo qual Schaeffer pretende realizar aquela *pesquisa musical fundamental*. Quanto aos objetivos dessa pesquisa, estes podem ser descritos na seguinte passagem do *TOM*:

²² Isso nos leva a pensar que, para Schaeffer, o termo “música” se refere a uma atividade prática, enquanto “musical” se refere a um aspecto teórico.

²³ Este texto está traduzido para o português com o título: *A Música Hoje*. – Cf. BOULEZ (1981).

²⁴ Como bem observa Aymoré (2010: 142): “duas teorias são incomensuráveis no sentido de não estar à disposição uma linguagem em que ambas possam ser traduzidas sem resíduos ou perdas”.

Sabemos que esse termo [pesquisa fundamental], fora de qualquer aplicação direta, visa a explicação das bases, a revisão eventual dos postulados, a elucidação dos métodos. Ao se propor o estudo dos objetos musicais, previamente ao estudo de seu emprego (a escritura musical, a composição), arriscamo-nos surpreender a uns e desencorajar a outros. Para alguns, essa pesquisa apenas se justifica, no fundo, no nível da linguagem; e os pesquisadores mais sérios poderão duvidar que possamos nos manter nesse caminho. Para outros, os compositores notadamente, esta pesquisa vai contra o seu instinto, que é trabalhar diretamente sobre a música; geralmente, as teorias interpostas (hoje tão frequentes), não são mais do que pretextos estéticos, engana-ouvidos, que descem muito pouco ao nível fundamental ou elementar. Tanto para uns como para os outros somos obrigados a colocar aquelas questões prévias: “Com quais materiais fazemos a música? O que percebemos nesses materiais? Naquilo que percebemos, que papel exerce o condicionamento? Quais são, para além desse condicionamento, as virtualidades do sonoro, tanto pelas propriedades físicas dos objetos como pelas estruturas da percepção, cujo homem, naturalmente dotado, pode buscar o desenvolvimento?” (SCHAEFFER, 2002: 360).

Como se pode observar, a pesquisa musical schaefferiana pretende examinar não só os postulados básicos da teoria musical em si, mas também o próprio material com o qual fazemos música: o som. Trata-se de investigar aquilo que percebemos nos sons e de tomar consciência dos condicionamentos e das estruturas da percepção auditiva. Essas questões se colocam porque, conforme veremos, Schaeffer entende que a própria música surge a partir daquilo que somos capazes de perceber nos sons. O “material” com o qual se faz música é o objeto sonoro e, nesse sentido, a *pesquisa musical fundamental* passa necessariamente por um exame da percepção auditiva.

E isso nos leva a concluir que a *pesquisa musical fundamental* schaefferiana consiste numa ampla investigação acerca dos aspectos da *carga teórica*²⁵ que envolvem a música. O que compreendemos neste trabalho como *carga teórica* são todos os pressupostos teóricos que, de um modo geral, condicionam as nossas experiências, os nossos hábitos, a nossa cultura (a música aí inclusa) e, sobretudo, o próprio modo como interpretamos os dados da percepção²⁶ (os auditivos aí inclusos). Assim, quando afirmamos que Schaeffer pretende realizar uma ampla investigação a respeito dos aspectos da *carga teórica* que envolvem a música, queremos dizer com isso que Schaeffer busca investigar os pressupostos teóricos, condicionamentos, aprendizados, hábitos culturais e expectativas que, como um todo, estão envolvidos não só em nossa experiência com a música, mas também em nossa experiência

²⁵ A expressão *carga teórica* está associada às reflexões feitas pela Filosofia da Ciência. Para explicações mais específicas a respeito desse conceito cf., por exemplo: LAUDAN (1993: 51-86), AYMORÉ (2010: 69-71) ou SILVA (2010: 75-92).

²⁶ Na medida em que “qualquer observação [e também qualquer escuta] está impregnada de teoria: não existe observação [ou escuta] pura, desinteressada, isenta de teoria” (POPPER, 2010: 83). Ademais, como bem observa Porfírio Silva (2010: 77), isso não é uma exclusividade das “observações científicas, [ela] estende-se [também] à observação ‘cotidiana’, [...]”. Ou seja, a observação e a escuta efetuadas por qualquer um pressupõem teorias.

com a própria percepção auditiva. A *carga teórica* relacionada à música inclui, assim, os postulados teóricos básicos da música e aquilo que a nossa cultura foi condicionada a perceber nos sons²⁷. E são justamente esses, como vimos acima (SCHAEFFER, 2002: 360), os alvos da pesquisa schaefferiana: os fundamentos da teoria musical e das estruturas constituídas da nossa percepção auditiva. Deve-se, portanto, compreender minuciosamente tudo isso para que se possa renovar radicalmente o pensamento musical.

Com isso podemos finalmente começar a vislumbrar as razões pelas quais a Filosofia escolhida por Schaeffer foi a fenomenologia. A fenomenologia, conforme veremos no próximo capítulo, é o estudo do fenômeno, o estudo daquilo que aparece e, nesse sentido, ela oferece a Schaeffer uma abordagem do som. A fenomenologia será assim o meio pelo qual Schaeffer irá realizar a investigação da *carga teórica* relacionada à música e, conseqüentemente à escuta.

Mas por que Schaeffer entende que a música surge a partir daquilo que somos capazes de perceber nos sons? Por que a percepção sonora se mostra tão relevante para ele? As respostas a estas perguntas podem ser encontradas logo no início do Capítulo I do *TOM* e dizem respeito não só à gênese, mas também a uma concepção do que é a música.

1.4 A GÊNESE DA MÚSICA.

A resposta às perguntas feitas acima podem ser encontradas no início do primeiro capítulo do *TOM*. Schaeffer especula ali, por meio de uma hipotética descrição das atividades do Homem de Neandertal, que a música teria surgido no momento em que o som passou a ser apreciado por suas qualidades especificamente sonoras. Ou seja, Schaeffer postula que a arte musical teria começado a partir de uma atenção voltada para o som.

Em sua hipótese especulativa, Schaeffer destaca pelo menos duas direções para as quais o homem primitivo orienta as suas atividades: [1] a sobrevivência e [2] o prazer desinteressado:

[...] ao lado de um conjunto de atividades diretamente orientadas em direção à sua própria sobrevivência, e cujas percepções não se dissociam, ele conhece outras, as desinteressadas. [...] O homem pré-histórico não conheceria assim um duplo uso da

²⁷ Desse modo, a expressão *carga teórica* será utilizada por nós num sentido, por assim dizer, “genérico” e não naquele sentido específico que o termo adquire no contexto das discussões da Filosofia da Ciência. Tomaremos a expressão *carga teórica* simplesmente como um termo que sintetiza as descrições que fizemos dele aqui nesse parágrafo.

voz? – seja emitindo seus gritos de apelo, ameaça ou cólera, ou ainda pondo à prova aquilo que os especialistas chamam de aparelho fonatório, pelo prazer de gritar a plenos pulmões, pelo prazer também de bater nos objetos, sem que sejam necessariamente dissociados o gesto e seu efeito, pela satisfação de exercer seus músculos e de “fazer barulho”? Necessita ele buscar em tais atividades – que em seguida seriam rapidamente aperfeiçoadas, ao mesmo tempo em que desenvolveriam suas significações – a origem simultânea da dança, do canto e da música? (SCHAEFFER, 2002: 42).

Logo em seguida, Schaeffer passa a argumentar que o “instrumento musical” teria surgido quando um utensílio passou a ser utilizado com o propósito de apreciar os sons produzidos por ele:

[...] o utensílio e o instrumento musical foram essencialmente ligados e contemporâneos. Apostaríamos igualmente que, na realidade, eles não foram distintos, e que a mesma cabaça (*calebasse*) deve ter servido indiferentemente para a sopa e para a música. (SCHAEFFER, 2002: 43).

Ou seja, um mesmo objeto (a cabaça) teve dois sentidos: utensílio e instrumento. Em verdade isso também já assinala que ao fazer soar a sua cabaça repetidas vezes – quer dizer, ao proporcionar para si mesmo diferentes *perspectivas*²⁸ sonoras daquele objeto –, esse cozinheiro-musicista descobre um novo tipo de “objeto”. Esse novo objeto não é mais a cabaça, mas sim o próprio som, na medida em que a sua percepção se volta para essa perspectiva pela qual aquele objeto é dado. Trata-se, assim, de verdadeiros objetos sonoros, uma vez que aquela percepção sonora deixa de remeter apenas ao utensílio, para remeter às suas propriedades intrinsecamente sonoras. Por meio dessa atividade, o utensílio se anula em favor do som – o som produzido por ele deixa de significar apenas “objeto utensílio” e passa a significar também o “objeto sonoro”. Daí a relevância que Schaeffer passa a conferir à *repetição*:

A *repetição* do mesmo fenômeno causal, por saturação do sinal²⁹, faz desaparecer a significação prática daquele sinal (por exemplo, tal objeto atinge outro de tal forma) e propõe uma atividade desinteressada: é a passagem do utensílio ao instrumento (SCHAEFFER, 2002: 43, grifo do autor).

Mas já não estaríamos aí diante de *objetos musicais* propriamente ditos? É que ainda falta distinguir um outro elemento importante que, segundo Schaeffer, também caracteriza essa nova atividade: a *variação*.

²⁸ Na medida em que a cabaça não é dada para a nossa percepção apenas visualmente ou tatilmente, mas também auditivamente.

²⁹ Como bem observa Menezes (1996: 18), Schaeffer se refere aqui ao fenômeno da *saturação semântica*. Voltaremos a esse assunto no capítulo 3.

A *variação*, no seio da repetição causal, *de alguma coisa perceptível*, acentua o caráter desinteressado da atividade em relação ao próprio instrumento e lhe dá um novo interesse, criando aí um evento de uma outra sorte, evento que já somos obrigados a chamar de musical. Essa será a definição mais simples da música, a mais geral e a menos preconcebida. Mesmo se o tocador de cabaças não sabe ainda tocá-la, não exprima nada ou não se faça compreender, ele “faz música”. Que outra coisa estaria fazendo? (SCHAEFFER, 2002: 43, grifos do autor).

Serão então através dos procedimentos de *repetição* e *variação* dos sons produzidos por um “instrumento” que ele começa a “fazer música”. Isso se dá na medida em que esse cozinheiro-musicista cria um pequeno repertório de objetos sonoros. Além disso, esses objetos sonoros passam a ser, propriamente, *objetos musicais* a partir do momento em que se estabelece uma nova relação de consciência com eles. Quer dizer, eles passam a ser identificados por nós como elementos de um novo tipo de atividade: a música.

E Schaeffer irá ainda mais longe argumentando que essa nova atividade já estabelece obras musicais, e que estas precedem a constituição de uma linguagem musical:

As [...] cabaças constituem um vocabulário dado, imposto, permitindo, certamente, execuções pobres, mas já numerosas, livres. [...] A variação que permite o instrumento³⁰ dá lugar às *variações*, quer dizer, “pedaços de música” (*morceaux de musique*). Desde que um deles é reconhecido, distinguido dos outros, repetido deliberadamente, pode-se dizer que há, se não linguagem³¹, pelo menos obra. Salvo qualquer julgamento estético, a obra é um fato, [...]. Assim, afirmaremos deliberadamente que ela [a obra] precede até mesmo aquilo que ela postula: uma linguagem [...]. Se há as regras de execução instrumental, os registros, as noções, isso será o afazer de milênios e de um longo aprendizado de civilizações musicais que hão de elaborá-las e formulá-las (SCHAEFFER, 2002: 44, grifo do autor).

Vemos assim uma série de elementos que justificam as razões pelas quais a pesquisa schaefferiana comece por um exame da escuta que irá apelar para concepções da fenomenologia. Schaeffer postula que a atividade musical começou com uma curiosidade voltada para as propriedades propriamente sonoras do som e, nesse sentido, ele parece nos chamar a atenção para o fato de que foi necessário um ouvido atento para que pudéssemos vislumbrar outras significações para o som; um ouvido que, em virtude disso, pôde propor relações exclusivamente sonoras entre os sons. Contudo, será ainda preciso compreender quais relações entre os sons nossa percepção é capaz de apreender para que, quem sabe, a

³⁰ Ou seja, a variação na utilização que permitiu a cabaça se transformar num instrumento.

³¹ O que podemos começar a apreender daqui é uma concepção saussureana de linguagem, na medida em que esse pequeno jogo de *repetições* e *variações* nada mais é do que uma estrutura de oposições. Como se sabe, Saussure compreende a língua como um sistema de oposições: “na língua só existem diferenças” (SAUSSURE, 2006: 139); “na língua cada termo tem seu valor pela oposição aos outros termos” (SAUSSURE, 2006: 104). Essa concepção saussureana de linguagem que encontramos em Schaeffer também é comentada por Flo Menezes (1996). Ademais, o próprio Schaeffer faz remissões a Saussure no *TOM*; especialmente, no Livro IV.

música possa ser redescoberta. Trata-se então de investigar uma musicalidade latente ou virtual nos sons:

[...] nos esforçaremos, sobretudo, em pesquisar de quais objetos, ou melhor, de qual generalidade de objetos poderia ser feita a música que seja a mais genérica. Limitaremos a isso a nossa incursão sobre o aspecto mais abstrato da expressão musical. Nessa pesquisa, aliás, não perderemos de vista o postulado, fundamental para nós, de que *toda música é feita para ser ouvida*. Vincularemos assim toda linguagem musical possível aos valores elaborados ao nível da percepção (SCHAEFFER, 2002: 132-133, grifo do autor).

* * *

EXCURSO SOBRE A NECESSIDADE DE UMA REVISÃO DO PARADIGMA MUSICAL.

O *Capítulo preliminar* do *TOM* se inicia com um parágrafo sugestivamente intitulado “Necessidade de uma Revisão”:

Embora o gosto pela controvérsia seja de algum modo muito generalizado, acreditamos que não há nenhum exemplo de que uma revisão radical das *ideias recebidas* tenha sido alguma vez empreendida despreocupadamente ou pela decisão arbitrária de um espírito aventureiro. Os próprios descobridores, ao principiarem, desconhecem os seus achados e esforçam-se por fazê-los entrar à força nos *sistemas de pensamento* que aprenderam a praticar. Os novos meios raramente são apreendidos em sua própria originalidade ou por aquilo que eles permitem, mas sim enquanto meios de aperfeiçoar o adquirido. Os *atos novos* são percebidos como prolongamento do passado ou, quando isso se torna possível, como *anomalias*, alguma coisa de suplementar e de excepcional. Até o momento em que o real é transformado de maneira decisiva – não antes das noções que lhe permitiram dar conta. Bruscamente, aquelas noções que pareciam por sua vez evidentes e exaustivas, demonstram-se contraditórias e ultrapassadas – inaptas para compreender os fenômenos em seu conjunto. Aquilo que parecia excêntrico em relação ao inventário elaborado pelos predecessores torna-se ocasião de colocar em causa aquilo que foi o mais universalmente admitido. É assim que todo pesquisador sério deve retomar a ascese cartesiana: “desfazer (-se) de todas as opiniões a que (ele) até então dera crédito, e começar tudo novamente desde os fundamentos”³². *A música encontra-se atualmente em tal situação histórica*. (SCHAEFFER, 2002: 15, grifos nossos).

³² Schaeffer parafraseia aqui uma passagem da *Primeira Meditação* de Descartes. “[...] desfazer-me de todas as opiniões a que até então dera crédito, e começar tudo novamente desde os fundamentos, [...]” (DESCARTES, 1973: 93).

Em que sentido poderíamos compreender os termos utilizados por Schaeffer, tais como: “ideias recebidas”, “sistemas de pensamento”, “fatos novos”, “anomalias” entre outros? Por que razão Schaeffer acreditava que a música se encontrava numa situação histórica na qual ela necessitava que os seus praticantes devessem “retomar a ascense cartesiana” e “começar tudo novamente desde os fundamentos”?

Para responder a essas questões gostaríamos de propor aqui uma aproximação entre o pensamento de Schaeffer e algumas das noções desenvolvidas por Thomas Kuhn (2006) em *A estrutura das revoluções científicas*. É importante salientar aqui que Schaeffer não faz qualquer referência a Kuhn e, desse modo, a nossa aproximação será feita apenas no sentido de melhor articular, interpretar e discutir o problema da necessidade de revisão dos fundamentos teórico-musicais que fizemos ao longo deste primeiro capítulo³³. Em primeiro lugar, iremos aproximar o conceito de *paradigma* de Kuhn àquilo que Schaeffer chama de “ideias recebidas” e/ou “sistemas de pensamento”; logo depois, aproximaremos alguns termos utilizados por Schaeffer na passagem transcrita acima (“fatos novos”, “anomalias” etc.) ao sentido que esses mesmos termos têm no texto de Kuhn; e, finalmente, aproximaremos a discussão de ambos no que diz respeito ao surgimento de novas teorias.

Thomas Kuhn (2006: 29) começa por definir a chamada *ciência normal*. Para ele, esta é “a pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas. Essas realizações são reconhecidas durante algum tempo por alguma comunidade científica específica como proporcionando os fundamentos para sua prática posterior”. Entretanto, para que a prática da ciência normal seja possível é necessário um *paradigma* que, segundo Kuhn (2006: 30), deve possuir duas características essenciais: primeiro, que suas realizações sejam “suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividade científica dissimilares” e, segundo, que suas realizações sejam “suficientemente abertas para deixar toda a espécie de problemas para serem resolvidos pelo grupo redefinido de praticantes da ciência”. Kuhn salienta ainda que:

Com a escolha do termo [paradigma] pretendo sugerir que alguns exemplos aceitos na prática científica real – exemplos que incluem, ao mesmo tempo, lei, teoria, aplicação e instrumentação – proporcionam modelos dos quais brotam tradições coerentes e específicas da pesquisa científica. São essas tradições que o historiador descreve com rubricas como: “astronomia ptolomaica” (ou “copernicana”); “dinâmica aristotélica” (ou “newtoniana”), “óptica corpuscular” (ou “óptica ondulatória”), e assim por diante (KUHNS, 2006: 30).

³³ Salientamos que não somos os únicos a trazer as ideias de Kuhn para o debate musical. Paulo de Tarso Salles (2005: 60), por exemplo, propõe “uma analogia entre o conceito de paradigma – tal como o define Kuhn – e a consolidação dos paradigmas musicais da modernidade”.

Nesse sentido, podemos aproximar a noção de *paradigma* àquilo que Schaeffer chama de “ideias recebidas” ou “sistema de pensamento”. Um paradigma musical seria o próprio “sistema de pensamento” musical; ou seja, todo o sistema de teorias, técnicas, valores etc. que sustentam um pensamento musical (e que, por isso mesmo, podem mediar a prática musical). No caso que nos ocupa (e que também ocupa a Schaeffer, conforme veremos adiante), podemos então postular que o *tonalismo* assume o papel de um paradigma³⁴. Todo o complexo teórico-musical que sustenta (ou sustentou) o tonalismo partilha das duas características essenciais descritas acima³⁵ e se constitui (ou se constituiu) como um modelo para práticas musicais que um historiador, ou musicólogo, poderá, justamente, descrever com a rubrica “música tonal”.

Como bem observa Salles (2005: 61), as teorias que fundamentaram o tonalismo começaram a surgir por volta do século XVIII e tiveram como suporte teórico tanto tratados que reestruturavam o sistema harmônico³⁶, como obras musicais que utilizavam o então novo sistema de *afinação temperada*³⁷. Juntas, essas duas inovações teóricas fundaram as bases teórico-harmônicas do tonalismo – as 24 tonalidades possíveis (12 maiores e 12 menores). Salles (2005: 63) observa, a partir daí, que “o uso consensual da tonalidade gerou códigos, regras composicionais [...]” etc. Ademais, há de se levar em conta também que, além desses códigos e regras composicionais, o paradigma do tonalismo acabou por determinar muitos aspectos ligados à luteria – ou seja, a construção dos instrumentos, bem como a maneira de tocá-los, foram também moldados a partir do paradigma do tonalismo. Conforme vimos (ao tratarmos do *segundo fato novo* e do *segundo impasse*, nos itens 1.1.1 e 1.1.2 deste trabalho), essa questão da luteria, ou melhor, das “fontes sonoras” é importante para Schaeffer. Desse modo, se Schaeffer pretende executar uma “revisão radical das ideias recebidas”, todos esses aspectos intimamente associados ao tonalismo deverão ser levados em consideração.

Schaeffer também nos fala de “descobridores”, de “achados”, de “fatos novos” e utiliza um termo que, particularmente, nos chamou a atenção, a saber: “*anomalias*”.

³⁴ Tal como Salles (2005: 61-70) também o faz.

³⁵ Em primeiro lugar, no sentido em que se abandonou “o sistema *modal* precedente, a ponto de chamar de música *antiga* a música anterior a Bach” e, em segundo lugar, no sentido em que o tonalismo se mostrou aberto “o suficiente para que o ‘grupo redefinido de praticantes da ciência’ – no nosso caso os compositores – se debruçasse sobre os problemas inerentes a esse sistema” (SALLES, 2005: 62-63, grifos do autor).

³⁶ Como, por exemplo, os tratados de Sauveur e de Rameau (SALLES, 2005: 62).

³⁷ Como é o caso dos dois volumes de *O cravo bem temperado* de Bach que, como se sabe, também envolvem problemas do âmbito teórico em questão. Cf. SCHWEITZER (1966: 333-335).

Conforme já deixamos entrever, alguns desses termos também fazem parte do vocabulário utilizado por Thomas Kuhn.

Kuhn (2006: 77) observa que “a ciência normal não se propõe descobrir novidades no terreno dos fatos ou da teoria; quando é bem sucedida, não as encontra”. E isso se dá porque Kuhn (2006: 57-66) compara a prática da ciência normal à resolução de quebra-cabeças. Ou seja, um cientista se propõe a resolver problemas para os quais, de antemão, já se espera haver uma resolução. Nesse sentido, um paradigma deve ser, sobretudo, promissor: ele promete solucionar problemas por meio do sistema de pensamento, ou da visão de mundo, que ele próprio põe em jogo. Em outras palavras, ele fornece instrumentos para a resolução de problemas (KUHN, 2006: 105). Assim, é a partir do próprio paradigma que os problemas são formulados. Aliás, sem um paradigma nem se poderiam formular problemas, pois não haveria de onde partir e nem algo sobre o que problematizar³⁸. Kuhn (2006: 78) observa então que a *anomalia* é algo que viola as expectativas do paradigma:

A descoberta começa com a consciência da anomalia, isto é, com o reconhecimento de que, de alguma maneira, a natureza violou as expectativas paradigmáticas que governam a ciência normal. Segue-se então uma exploração mais ou menos ampla da área onde ocorreu a anomalia. Esse trabalho somente se encerra quando a teoria do paradigma for ajustada, de tal forma que o anômalo se tenha convertido no esperado. A assimilação de um novo tipo de fato exige mais do que um ajustamento aditivo da teoria. Até que tal ajustamento tenha sido completado – até que o cientista tenha aprendido a ver a natureza de um modo diferente o novo fato não será considerado completamente científico.

Assim, em princípio, o cientista tenta assimilar as descobertas ajustando alguns setores específicos das teorias que compõem o paradigma. Os ajustamentos buscam, sobretudo, preservar o paradigma. Aquilo que em princípio é anômalo deve se tornar o esperado após os ajustes: “nas ciências, o fato e a teoria, a descoberta e a invenção, não são categórica e permanentemente distintas” (KUHN, 2006: 94).

E é justamente essa situação de ajustamento nos paradigmas que nos permite uma nova aproximação com Schaeffer. Ao afirmar que, em princípio, os descobridores tentam

³⁸ Nesse sentido, mesmo Karl Popper que, como se sabe, é um autor que se opõe diretamente às ideias desenvolvidas por Kuhn, poderá afirmar que “não existe nada a que se possa chamar observação destituída de preconceitos. Qualquer observação é uma atividade com um objetivo (encontrar ou verificar alguma regularidade que foi *pelo menos* vagamente vislumbrada); trata-se de uma atividade norteadas pelos problemas e pelo contexto das expectativas (o ‘horizonte das expectativas’, como eu o chamaria mais tarde). Não há experiência passiva; não há recebimento passivo de ideias previamente concatenadas. A experiência é resultado de uma exploração ativa executada pelo organismo, da busca de regularidades ou fatores invariantes. Não existe outra forma de percepção que não seja no contexto de interesses e expectativas, e, portanto, de regularidades e ‘leis’. Essas reflexões levaram-me à suposição de que a conjectura ou hipótese precede a observação ou percepção [...]. Todo aprendizado é uma modificação (que pode assumir a forma de refutação) de algum conhecimento anterior [...]” (POPPER, 1977: 58-59).

fazer os seus “achados” entrarem “à força nos sistemas de pensamento que eles aprenderam a praticar”, Schaeffer está justamente apontando para as dificuldades de um fato novo assimilar-se ao sistema de pensamento corrente. Além disso, Schaeffer salienta também que os novos meios são, muitas vezes, apreendidos como “meios de aperfeiçoar o adquirido”, e que os fatos novos são “percebidos como prolongamento do passado”. Ou seja, de algum modo Schaeffer reconhece que um pesquisador tenta, a todo custo, preservar o sistema de pensamento corrente. Isso significa que uma descoberta só permanece como uma anomalia, ou “alguma coisa de suplementar e de excepcional”, quando não se consegue ajustá-la às teorias do paradigma. Nesses casos, há a possibilidade de uma *crise* instalar-se no paradigma em questão.

A ideia de uma crise instalada no paradigma nos permitirá a terceira aproximação entre Schaeffer e Kuhn. Schaeffer não utiliza aqui (na citação transcrita por nós) o termo “crise”, mas fala da “necessidade de uma revisão”, de “colocar em causa aquilo que foi o mais universalmente admitido”, de “começar tudo novamente desde os fundamentos” e, principalmente, nos descreve uma situação muito próxima àquelas que Kuhn caracteriza como constituindo um estado de crise. Um dos aspectos, entre vários outros, que caracteriza uma crise é a persistência de anomalias. É quando os ajustamentos de que falávamos acima corrigem um determinado setor do paradigma, mas, apesar disso, acabam por gerar anomalias em outros setores³⁹. E a crise se agrava na medida em que a ciência normal começa a acumular fracassos em seu trabalho de resolução de quebra-cabeças (há casos extremos em que uma crise pode perdurar durante muito tempo⁴⁰). Um dos sintomas mais usuais de agravamento de uma crise é a “proliferação de versões de uma teoria” (KUHN, 2006: 98-99), ou seja, surgem várias versões diferentes do paradigma corrente. Além desse, um outro “efeito típico da crise”, apontado por Kuhn (2006: 100), é a existência de “escolas competidoras do período pré-paradigmático⁴¹”. Nesse segundo caso, surgem então várias teorias candidatas a paradigma. Entretanto, é preciso observar que essas novas teorias, que irão constituir os novos paradigmas, irão surgir “somente após um fracasso caracterizado na atividade normal de resolução de problemas” (KUHN, 2006: 103), ou seja, quando o paradigma corrente não servir mais como instrumento para a resolução de problemas:

³⁹ Kuhn (2006: 95-96) fornece como exemplo disso a astronomia ptolomaica.

⁴⁰ Cf. KUHN (2006: 94-95).

⁴¹ Ou seja, o período que antecede a constituição de um novo paradigma.

A emergência de novas teorias é geralmente precedida por um período de insegurança profissional pronunciada, pois exige a destruição em larga escala de paradigmas e grandes alterações nos problemas e técnicas da ciência normal. Como seria de esperar essa insegurança é gerada pelo fracasso constante dos quebra-cabeças da ciência normal em produzir os resultados esperados. O fracasso das regras existentes é o prelúdio para a busca de novas regras (KUHN, 2006: 95).

Ora, uma situação muito próxima a esta é apontada por Schaeffer num texto anterior ao *TOM* no qual ele cita uma conferência pronunciada Ernest Ansermet, em Genebra, no ano de 1948:

A julgar por seu comportamento, é impossível afirmar se o compositor já não sabe de que modo fazer, ou se já não sabe o que fazer, nem o por quê fazer. A ação criadora tem perdido a sua necessidade. Por conseguinte, se a inventa, se fixa uma hipótese de trabalho. Toda a produção do período entre guerras é uma imensa aspiração à música, uma desesperada busca do tempo perdido, através do inautêntico. O músico se preocupa não tanto com a obra que se dispõe a fazer, mas com uma nova maneira de fazê-la, com uma nova técnica, com um novo tipo de objeto; por isso, esta rápida sucessão de formas insólitas – quando não absurdas – que tanto têm desconcertado o público e que já não correspondem a projetos estéticos, mas a modas. [...] Ao desaparecer seu motivo, [...] a arte só pode conferir alguma firmeza de propósito mediante o dogmatismo e o formalismo. É esse o sentido da maior parte das estéticas de hoje em dia, e é também o sentido das duas ações criadoras mais surpreendentes de nosso tempo: a de Schoenberg e a de Stravinsky (ANSERMET, 1948 apud SCHAEFFER, 1952: 123-124).

Como se observa, Ansermet detecta uma situação de profunda insegurança profissional, de busca por novas regras (maneiras de se fazer música) e de surgimento de novas teorias candidatas a paradigma (as novas ações criadoras representadas por Schoenberg e Stravinsky⁴²). Há então, um conjunto de fatores que caracterizam um estado de crise nos termos propostos por Kuhn. Apesar disso, a passagem destacada por Schaeffer nesse texto de 1952 não revela nenhuma necessidade de se renovar os fundamentos teóricos que sustentam o nosso sistema musical como um todo. E é justamente a partir dessa nova tomada de posição que o *TOM* será escrito. Em outras palavras, o que Schaeffer pretende com o *TOM* é instaurar as diretrizes para um novo paradigma musical.

Na manufatura, como na ciência [e por que não na arte também?] – a produção de novos instrumentos é uma extravagância reservada para as ocasiões que a exigem. O significado das crises consiste exatamente no fato de que indicam que é chegada a ocasião para renovar os instrumentos (KUHN, 2006: 105).

⁴² Não poderíamos propriamente falar aqui de “escolas competidoras” (cf. supra) porque Stravinsky, a nosso ver, não constituiu, como Schoenberg, uma escola propriamente dita. Apesar disso, é incontestável que as inovações de Stravinsky no âmbito da rítmica e do timbre foram largamente assimiladas pelos compositores do século XX e, nesse sentido, as suas inovações, de fato, representaram algo de muito promissor.

* * *

Vejamos então de que forma a fenomenologia poderia auxiliar Schaeffer nesse ambicioso projeto.

CAPÍTULO 2 – ASPECTOS GERAIS DA FENOMENOLOGIA SCHAEFFERIANA

Neste capítulo começaremos a tratar da fenomenologia schaefferiana propriamente dita. Nos importará aqui, antes de tudo, apontar os fenomenólogos que serviram como referência para Schaeffer, bem como introduzir alguns conceitos fenomenológicos. Contudo, não abordaremos aqui ainda esses conceitos articulados no interior do texto schaefferiano propriamente dito – isso será o assunto de nosso terceiro capítulo –, mas sim em seus aspectos mais genéricos. O capítulo se compõe de quatro partes: na primeira, buscaremos delimitar o uso que Schaeffer faz da fenomenologia; na segunda, exploraremos a leitura que Schaeffer faz da fenomenologia de Merleau-Ponty; na terceira, abordaremos a leitura que Schaeffer faz de Husserl e, simultaneamente, introduziremos algumas concepções fenomenológicas; na quarta e última parte, discutiremos as noções fenomenológicas de *objetividade*, *subjetividade* e *intersubjetividade*.

2.1 SCHAEFFER E A FENOMENOLOGIA.

Começaremos destacando a passagem na qual Schaeffer torna explícita a sua apropriação da fenomenologia e à qual faremos várias remissões:

Assim, durante anos, frequentemente fizemos a fenomenologia sem o saber; o que, em compensação, é melhor do que falar de fenomenologia sem praticá-la. Foi somente depois que reconhecemos, delimitadas por Edmund Husserl com uma exigência heroica de precisão, à qual estamos longe de pretender, uma concepção de objeto que nossa pesquisa postulava. Apenas resumiremos aqui, e sumariamente, o que nos parece necessário para situar aquilo que entendemos, em um sentido mais restrito, por *objeto sonoro* (SCHAEFFER, 2002: 262, grifo do autor).

A primeira coisa que poderíamos nos perguntar é: o que é fenomenologia? André Dartigues (2010: 9) inicia o seu livro – sugestivamente intitulado *O que é a fenomenologia?* – dando-nos uma explicação acerca do sentido etimológico do termo:

Segundo a etimologia, a *fenomenologia* é o estudo ou a ciência do fenômeno. Como tudo o que aparece é fenômeno, o domínio da fenomenologia é praticamente ilimitado e não poderíamos, pois, confiná-la numa ciência particular. Assim, não poderíamos proibir a ninguém pretender-se fenomenólogo desde que sua atitude tenha algo a ver com a etimologia do termo (grifo do autor).

Vemos então que se levarmos em conta apenas a etimologia do termo, qualquer estudo que trate do fenômeno, ou seja, da maneira como algo se mostra ou aparece, pode ser chamado de fenomenologia “desde que sua atitude tenha algo a ver com a etimologia do termo”. Desse modo, e considerando tão somente esse sentido etimológico, podemos afirmar que Schaeffer pratica a fenomenologia, pois, conforme buscaremos demonstrar ao longo deste trabalho, a “atitude” de Schaeffer tem a ver com a etimologia do termo na medida em que ele realiza um estudo metódico, sistemático e descritivo do *fenômeno* sonoro, ou seja, o som tal como ele aparece ou é escutado.

Contudo, ao falar de fenomenologia, Schaeffer nos dá como referência os trabalhos do filósofo alemão Edmund Husserl. Segundo Benedito Nunes (1967: 114), podemos encontrar em Husserl três acepções do termo fenomenologia, a saber: como *atitude*, como *método* e, finalmente, como *filosofia* propriamente dita.

De um modo geral, [a fenomenologia] designa uma nova atitude filosófica à luz da qual Edmund Husserl (1859-1938) focalizou a problemática da filosofia. Foi dessa atitude que resultou um processo de investigação relativamente autônomo, que constitui a fenomenologia no sentido metodológico do termo. Temos, finalmente, na terceira acepção, a fenomenologia no sentido estrito: é a *filosofia fenomenológica* propriamente dita, que sintetiza o desenvolvimento que, dentro de uma perspectiva idealista, Husserl deu à atitude e ao método por ele estabelecidos.

Em verdade, essas indicações de Benedito Nunes nos ajudam a precisar o papel exercido pela fenomenologia nos trabalhos de Schaeffer. Tendo em mente essas três acepções, buscaremos indicar que a fenomenologia praticada por Schaeffer pode ser entendida como *atitude* e, de certo modo, como *método* (na medida em uma atitude fenomenológica implicará diretrizes metodológicas que lhe sejam conformes); mas não como *filosofia*. Eis as razões que nos levam a fazer essas afirmações.

1) O uso que Schaeffer faz da fenomenologia é limitado a alguns aspectos bem pontuais e específicos – o que de modo algum significa superficialidade. Encontraremos aí apenas uma pequena parcela das concepções desenvolvidas por Husserl – conforme o próprio Schaeffer deixa explícito (Cf. SCHAEFFER, 2002: 262).

2) Os conceitos fenomenológicos são recontextualizados no sistema schaefferiano. Nesse sentido, Palombini (in SCHAEFFER, 2010: 96) afirma que “o universo intelectual de Schaeffer se constitui através de procedimentos de descontextualização e recontextualização análogos aos da música concreta”. Temos então que esses procedimentos de descontextualização e recontextualização parecem constituir uma espécie de *modus faciendi* de Schaeffer, tanto no plano teórico quanto no plano prático.

3) Schaeffer não problematiza os textos que tratam de fenomenologia como um filósofo ou um historiador da filosofia, mas à sua própria maneira e a partir dos problemas que a sua *pesquisa musical fundamental* formula.

4) Finalmente, e apesar disso tudo, poderemos dizer que há uma fenomenologia exclusivamente schaefferiana.

Isso posto, cabe então agora compreender no que consiste exatamente essa *atitude fenomenológica* de Schaeffer e de que forma ela contribui com as diretrizes metodológicas desenvolvidas por ele. Um primeiro passo nesse sentido pode ser dado quando se examinam as fontes fenomenológicas de Schaeffer.

2.1.1 As Referências Fenomenológicas de Schaeffer.

Cumprido observar que Husserl não é o único fenomenólogo ao qual Schaeffer faz referências no *TOM*. Além de Husserl, Schaeffer também faz referências a Merleau-Ponty. Do primeiro, são citadas passagens das seguintes obras: *Idées directrices pour une phénoménologie*¹ (Cf. SCHAEFFER, 2002: 263-264)² e *Logique formelle et logique transcendentale*³ (Cf. SCHAEFFER, 2002: 132, 263 e 264)⁴; quanto ao segundo, são citadas duas passagens da *Phénoménologie de la perception*⁵ (Cf. SCHAEFFER, 2002: 266 e 310)⁶. Além disso, Schaeffer (2002: 273) faz uma referência à obra *Le Visible et l'Invisible*⁷ (mas sem citar especificamente nenhuma passagem), e também ao nome de Merleau-Ponty (Cf. SCHAEFFER, 2002: 141).

Makis Solomos (1999: 57) aborda esta questão buscando, inclusive, distinguir quais elementos são tomados de Husserl e quais são tomados de Merleau-Ponty:

¹ Este texto também é conhecido como *Ideias I* e está traduzido para o português com o título: *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Cf. HUSSERL (2006).

² A passagem citada por Schaeffer encontra-se em HUSSERL (2006: § 41).

³ Nosso contato com esta obra se deu por meio da tradução espanhola: *Logica formal y logica transcendental*. Cf. HUSSERL (1962).

⁴ As passagens citadas por Schaeffer encontram-se respectivamente em HUSSERL (1962, § 2, §61 e §59).

⁵ *Fenomenologia da percepção*. Cf. MERLEAU-PONTY (2006).

⁶ As passagens citadas por Schaeffer encontram-se respectivamente em MERLEAU-PONTY (2006: 108-109 e 523).

⁷ *O Visível e o Invisível*. Cf. MERLEAU-PONTY (2007).

Com o primeiro [Husserl], ele define a “*objetividade espiritual*” (p. 132)⁸, a noção de objeto e objetividade (pp. 262-265), a epoché⁹ (p. 675) e refuta, ao mesmo tempo, o psicologismo e o realismo (p. 265). Ele se volta para o segundo [Merleau-Ponty] para demonstrar que a sensação não é anterior à percepção (p. 141), para as críticas contra a *Gestalttheorie* (pp. 272-274) e para tratar da epoché (p. 266).

Em verdade, a questão das referências fenomenológicas nos chama a atenção porque, além de Solomos, comentadores como Chion (1983) e Augoyard (1999) sugerem que a abordagem que Schaeffer faz da fenomenologia de Husserl teria sido mediada pela leitura que Merleau-Ponty faz deste último. Vejamos assim em que sentido tais comentadores sugerem que Merleau-Ponty seria “o inspirador primeiro de Pierre Schaeffer” (THOMAS, 1999: 13).

2.2 MERLEAU-PONTY.

Logo após distinguir quais elementos são tomados de Husserl e quais são tomados de Merleau-Ponty, Solomos lança a hipótese de que a interpretação que Schaeffer faz da fenomenologia de Husserl é mediada pela leitura do *Prefácio da Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty.

Seria interessante saber em quais condições, por que e como Schaeffer se debruçou sobre a fenomenologia. Não podendo responder a isso, emitiremos a hipótese de que o prefácio da *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty deve ter exercido um papel capital para Schaeffer, bem como para outros franceses, que trabalharam após 1945. Sabemos que aquelas páginas publicadas em 1945 oferecem uma introdução imediata, quase poética, a alguns temas importantes da filosofia husserliana, tal como a tomou em mãos o filósofo francês, e que contribuíram para popularização da fenomenologia na França (SOLOMOS, 1999: 57-58).

E Solomos salienta ainda que a afirmação de Schaeffer de “que fazia fenomenologia sem o saber”, e de que isso seria “melhor” do que “falar da fenomenologia sem praticá-la” (Cf. SCHAEFFER, 2002: 262) “refletem toda uma concepção da fenomenologia mais próxima, sem dúvida, da *Fenomenologia da percepção* do que dos trabalhos de Husserl” (SOLOMOS, 1999: 58). Essa prática “inconsciente” da fenomenologia

⁸ As páginas indicadas por Solomos fazem referência ao *TOM*.

⁹ Termo grego (ἐποχή) que significa ‘suspensão do juízo’. A *epoché* será discutida por nós um pouco mais adiante. Husserl retoma esse termo grego e o caracteriza como uma suspensão ou uma “colocação entre parênteses” da tese geral da atitude natural de que há um mundo exterior objetivo. Cf. Husserl (2006: §§ 31-32), (1989: 43-52).

é associada por Solomos à afirmação de Merleau-Ponty de que “a fenomenologia se deixa praticar e reconhecer como maneira ou como estilo; ela existe como movimento antes de ter chegado a uma inteira consciência filosófica” (MERLEAU-PONTY, 2006: 2). Nesse sentido, se poderá dizer que:

[...] existe uma convergência certa entre a arte moderna e a fenomenologia como “estilo” que [...] conta bem mais do que uma abordagem da arte que se pretenderia fenomenológica (ortodoxa ou não, mas, no entanto, com uma bagagem filosófica *aplicada*) (SOLOMOS, 1999: 58, grifo do autor).

Com isso, Solomos parece opor um *estilo* e uma *aplicação* da fenomenologia. O *estilo* parece corresponder a um procedimento, por assim dizer, mais “livre”, menos estrito aos rigores conceituais, enquanto a *aplicação*, ao contrário disso, parece corresponder a uma tentativa de investigar a arte (e a música) a partir de uma abordagem conceitual mais rigorosa, “ortodoxa”. Quer dizer, ao falar de um *estilo* fenomenológico, Solomos (1999: 59) entende que Schaeffer se serve “da primeira [a fenomenologia] para pensar a segunda [a música], fora de qualquer obediência (orto-) doxa”; e, ao falar de *aplicação*, Solomos entende uma abordagem na qual se procuraria demonstrar diligentemente o funcionamento de uma rede de conceitos filosóficos operando sobre o domínio musical.

Por sua vez, Michel Chion (1983: 32) afirma que “a atitude de Schaeffer sempre foi fenomenológica” citando duas passagens da *Fenomenologia da percepção*. Na primeira delas Chion (1983: 32) destaca uma passagem na qual Merleau-Ponty define a fenomenologia como uma filosofia que:

[...] coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural¹⁰, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico (MERLEAU-PONTY: 2006: 1).

Logo em seguida, Michel Chion (1983: 32) destaca a passagem abaixo afirmando que, “como Merleau-Ponty, Schaeffer sempre tomou como princípio que”:

Eu não sou o resultado ou o entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam meu corpo meu “psiquismo”, eu não posso pensar-me como uma parte do mundo como o simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre mim o universo da ciência. Tudo aquilo que sei sobre o mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo

¹⁰ Trataremos da noção de *atitude natural* um pouco mais adiante.

sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada (MERLEAU-PONTY, 2006: 3).

Com essas duas passagens, Chion parece apontar em Merleau-Ponty as razões pelas quais a fenomenologia se mostrou como algo promissor a Pierre Schaeffer. Ela permite “distinguir entre o evento sonoro percebido e o sinal físico ao qual o estudioso de acústica o relaciona e que, em si, não é sonoro” (CHION, 1983: 32).

De nossa parte, pensamos que a leitura de Merleau-Ponty permite a Schaeffer mais do que simplesmente articular essa distinção; ela permite também que Schaeffer encontre na crítica que Merleau-Ponty faz à ciência um ponto em comum a partir do qual se poderia atacar a música eletrônica. Como vimos no primeiro capítulo, desde meados da década de 1950, Schaeffer estava envolvido em disputas com a música eletrônica, a qual, segundo ele, legitimava as suas realizações apelando para a objetividade das matemáticas e da acústica. Sendo assim, uma crítica que colocasse em questão essa legitimidade seria mais do que bem vinda.

Tanto no *prefácio* como na *Introdução da Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty critica os chamados “prejuízos [préjugés] clássicos” sobre os quais a ciência está fundada e propõe, em lugar disso, um “retorno aos fenômenos”. Merleau-Ponty chega até mesmo a afirmar que as descrições propostas pela “fenomenologia iniciante” são uma “desaprovação da ciência” e que, essa ciência, jamais terá “o mesmo sentido de ser que o mundo percebido”:

Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar. Essa primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ser uma “psicologia descritiva” ou de “retornar às coisas mesmas” é antes de tudo a desaprovação da ciência [...] A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou explicação dele (MERLEAU-PONTY, 2006: 3).

Nada poderia ser mais sedutor para Schaeffer. Segundo essa perspectiva, a fenomenologia se apresenta como uma alternativa com a qual Schaeffer poderia se contrapor ao “credo fisicalista da música eletrônica da época” (SOLOMOS, 2006: 63). Acreditamos, assim, que esta teria sido uma das principais razões que levaram Schaeffer a apelar à fenomenologia, tomando-a como um instrumento com o qual poderia atacar os pressupostos que, segundo ele, legitimavam a música eletrônica.

Quanto aos comentários de Augoyard (1999), estes possuem, em princípio, um aspecto mais genérico e esparso. Ele chama a atenção para “o tom fenomenológico autêntico”

(AUGOYARD, 1999: 83) do *TOM*, e afirma que a *Fenomenologia da percepção* é uma “obra que inspira notoriamente Pierre Schaeffer” (AUGOYARD, 1999: 87).

No entanto, há duas passagens nas quais Augoyard faz observações um pouco mais específicas sobre a leitura schaefferiana de Merleau-Ponty. Na primeira delas, ele afirma que:

O objeto sonoro não nasce da diferença com outros objetos, mas de um confronto entre as atitudes de escuta, tão cuidadosamente distinguidas e articuladas, como o testemunham os diferentes quadros combinatórios que se sucedem no *Traité*. Voltando-se à “experiência primeira” da qual fala Merleau-Ponty¹¹, a obra maior de Schaeffer é, antes de tudo, um tratado sobre as formas de escutar¹² (AUGOYARD, 1999: 87).

Como se observa, Augoyard parece associar de maneira demasiado genérica a *atitude de escuta* na qual nasce o objeto sonoro, à “experiência primeira” da percepção referida por Merleau-Ponty em algumas passagens da *Fenomenologia da percepção*. Embora Augoyard não fale aqui explicitamente de uma *atitude fenomenológica*, ele sublinha que o objeto sonoro nasce justamente do “confronto entre as atitudes de escuta”¹³. De fato, e conforme veremos mais adiante, os diferentes quadros que se sucedem ao longo do *TOM* buscam elucidar os diferentes objetos que surgem na escuta através das diferentes atitudes de escuta. Assim, mais do que confrontar os objetos, interessa a Schaeffer confrontar as *atitudes*, pois será a partir delas que, segundo ele, se poderá “moldar” ou “confeccionar” os objetos. Além disso, veremos também que Schaeffer nos fala de um *objeto sonoro bruto* – o objeto que Augoyard parece ter em mente ao perguntar se “*existe um grau zero de referência sonora, um estado assêmico [a-sémique], puramente material?*” (AUGOYARD, 1999: 85, grifo do autor).

Na segunda passagem (à qual nos referimos acima), Augoyard aponta relações entre o trabalho de Schaeffer e as críticas de Merleau-Ponty à *Gestalttheorie*:

Poderíamos imaginar que Schaeffer, prolongando um trabalho de psicólogo ou de filósofo, alonga um pouco mais a sua leitura de Merleau-Ponty e propõe um ultrapassamento do gestaltismo ao reintroduzir o ativo no perceptivo (AUGOYARD, 1999: 91).

¹¹ Em nota de rodapé Augoyard faz referência à *Fenomenologia da percepção*. Cf. AUGOYARD (1999: 87).

¹² Aliás, segundo o próprio Schaeffer: “o *Traité des objets musicaux* é um Tratado da escuta” (SCHAEFFER, 2002: 674, grifos do autor).

¹³ Conforme veremos no Capítulo 4.

Que conclusões se pode tirar disso? Em primeiro lugar, pode-se constatar que todos esses comentadores parecem concordar que a leitura de Merleau-Ponty serve mais como uma “inspiração” do que propriamente uma filosofia que Schaeffer pretendia *aplicar* às suas investigações. Contudo, essa “inspiração” parece ser entendida por esses comentadores como algo que vai mais além do que uma simples “influência”. Trata-se de uma “inspiração” no sentido de um estímulo criador, algo que verdadeiramente traz aportes ao pensamento teórico de Schaeffer ajudando-o a articulá-lo e construí-lo. Ainda que genericamente, Schaeffer encontra na fenomenologia de Merleau-Ponty elementos que colaboram com as suas próprias teorias da escuta. A primazia do mundo percebido sobre o mundo descrito pelas ciências¹⁴ é equivalente à primazia do objeto sonoro sobre o sinal sonoro¹⁵. Nesse sentido, podemos entender a “inspiração” merleau-pontyana como algo que reforça a atitude fenomenológica de Schaeffer. Enfim, Schaeffer encontra em Merleau-Ponty um pensamento que legitimava o seu *objeto sonoro* e que, além disso, poderia fazer frente a um pensamento cientificista que, do lado oposto, legitimava as teorias da música eletrônica da época. Schaeffer vê em Merleau-Ponty um aliado em suas disputas com os músicos eletrônicos.

Mas que dizer da leitura que Schaeffer faz de Husserl? – o autor explicitamente citado por Schaeffer na passagem com a qual abrimos este capítulo. Indicamos que através de Merleau-Ponty, Schaeffer encontra na fenomenologia um pensamento promissor e uma razão bem clara para apropriar-se dela. Cabe agora tentar entender em que sentido esses interesses conduzem a sua leitura dos aspectos conceituais da fenomenologia. Sem abandonar a “inspiração” merleau-pontyana, Schaeffer irá buscar em Husserl esses aspectos mais específicos e conceituais da fenomenologia.

2.3 HUSSERL.

Com relação aos elementos da fenomenologia que Schaeffer toma mais especificamente de Husserl, gostaríamos de seguir parcialmente a exposição feita por Brian Kane (2007). Ela se mostra muito útil para nós porque permite introduzir, de uma maneira progressiva, os principais conceitos fenomenológicos apropriados por Schaeffer.

¹⁴ Segundo Merleau-Ponty (1990: 42), “o mundo percebido seria o fundo sempre pressuposto por toda racionalidade, todo valor e toda existência”.

¹⁵ Segundo Schaeffer (2002: 269), “*é o objeto sonoro, dado na percepção, que designa o sinal [sonoro] a estudar*” (grifo do autor).

Kane começa por localizar em Schaeffer algo equivalente à crítica que a fenomenologia faz tanto ao “realismo” quanto ao “psicologismo”:

Husserl estava preocupado em descobrir um fundamento para a lógica e as matemáticas, um fundamento que nenhuma dessas duas disciplinas poderia prover por si mesma. Se a lógica deve ser uma ciência *a priori*, a descoberta de suas leis não pode estar baseada sobre (i) indução vinda de fatos empíricos dados no mundo externo, nem (ii) disposições psicológicas ou generalizações baseadas em prévias associações e experiências subjetivas. [...] O trabalho de Schaeffer segue a mesma via do pensamento de Husserl identificando um problema análogo no domínio musical. [...] Entre o ‘realismo’ da acústica e o ‘psicologismo’ da habitual (e convencional) prática musical, Schaeffer propõe uma investigação que revele o que é *essencial* para ambos os domínios (KANE, 2007: 16).

Como se vê, Kane torna explícitas duas razões pelas quais Schaeffer insere a fenomenologia em seu projeto de pesquisa: a crítica ao “‘realismo’ da acústica” e a crítica ao “‘psicologismo’ da habitual (e convencional) prática musical”. Não se trata de recusar a acústica e a prática musical, mas de desvendar aquilo que é comum e dá fundamento para ambas. De fato, embora Schaeffer critique a acústica e a teoria musical tradicional, estas não são excluídas por ele, mas são abordadas e problematizadas a partir de um novo ponto de vista¹⁶.

Sobre a crítica ao “realismo”, constatamos que Kane concorda com Solomos (1999: 61) quando este afirma que “Schaeffer critica voluntariamente o realismo da música eletrônica da época, que estava atolada em um fisicalismo primário”. E este é também o nosso ponto de vista. A crítica que Husserl faz ao “realismo” das ciências naturais pode ser vista como uma espécie de modelo que Schaeffer toma para criticar o “realismo” da acústica, no sentido específico em que esta era o fundamento que legitimava a música eletrônica.

Quanto à crítica ao “psicologismo” mencionada por Kane (2007: 16), gostaríamos de fazer algumas ressalvas. Embora, de fato, Schaeffer dirija críticas à “convencional (e habitual) prática musical”, não vemos especificamente nesse ponto os elementos da crítica husserliana ao “psicologismo”. Segundo nos parece, a crítica ao “psicologismo” aparece muito mais nas críticas que Schaeffer faz a certas concepções da psicologia que abordam o som como uma “sensação” interna provocada por um “estímulo” externo. Curiosamente, isso será indicado pelo próprio Kane.

Continuando a sua argumentação, Kane (2007:17) irá identificar o objeto sonoro àquilo que a fenomenologia chama de *objeto intencional*: “Schaeffer faz eco ao pensamento de Husserl por argumentar que o objeto sonoro é um objeto intencional”. Mas, afinal de

¹⁶ Cf. item 1.3.

contas, o que é um *objeto intencional*? Como pudemos observar na citação com a qual iniciamos o presente capítulo, um dos principais interesses de Schaeffer na fenomenologia é justamente a concepção de *objeto*. Assim, a questão é compreender de que modo a fenomenologia concebe um objeto e no que esta concepção é diferente da concepção ordinária.

Antes de tudo, deve-se ter em mente que a filosofia de Husserl distingue duas *atitudes* ou *orientações*¹⁷ que “representam duas direções de pesquisa radicalmente distintas, comandadas por tópicos muito diferentes, que nem se dirigem ao mesmo sentido da palavra ‘objeto’” (MOURA in HUSSERL, 2006: 16). Tais são a *orientação natural* e a *orientação fenomenológica*:

A orientação natural é aquela em que nos situamos espontaneamente na nossa vida cotidiana, quando nos dirigimos às coisas para manipulá-las. Ela é também a orientação em que se situa o cientista, quando este se dirige às coisas ou ao mundo para conhecê-los, discernindo suas propriedades e relações “objetivas”. Na orientação fenomenológica, ao contrário, o interesse não se dirige às “coisas” mas sim aos “fenômenos”, quer dizer, aos múltiplos modos subjetivos de doação graças aos quais temos consciência dos objetos. [...] A essas duas orientações corresponderá uma dupla decifração daquilo que é um “objeto” a que uma consciência se reporta. Enquanto a consciência se situa na orientação natural, ela se dirige ao objeto “puro e simples”. Esse objeto puro e simples é aquele que possui suas determinações naturais, que são livres de qualquer referência ao subjetivo. Ele é também o objeto de que trata a ciência e também o objeto ao qual se dirige toda *práxis* objetiva no interior do mundo. Na orientação fenomenológica, ao contrário, a consciência não se dirige ao objeto puro e simples, mas sim ao objeto intencional, ao objeto tal como ele se manifesta *subjetivamente* a um eu, segundo seus distintos modos de doação ou fenômenos. (MOURA in HUSSERL, 2006: 16).

Começamos a vislumbrar finalmente em que sentido a *atitude* de Schaeffer é fenomenológica e em que sentido podemos compreender o *objeto sonoro* como um objeto. Um objeto intencional é o objeto que nos é dado sob várias perspectivas ou pontos de vista “subjetivos” e, sendo assim, tais perspectivas serão sempre unilaterais e variáveis (Cf. MOURA in HUSSERL, 2006: 21). Ele é a *síntese* de várias visões parciais, uma unidade que encerra um sentido, o objeto para o qual a consciência se dirige e, por isso mesmo, o objeto *intencionado* em cada uma dessas visões parciais. “Na fenomenologia, ‘intenção’ significa a relação de consciência que nós temos com um objeto” (SOKOLOWSKI, 2012: 18). Em outras palavras, aquilo a que chamamos *intencionalidade fenomenológica* é a relação entre a consciência e o objeto, mas considerada no âmbito do fenômeno e não no âmbito do

¹⁷ A palavra alemã “Einstellung” é traduzida para o português tanto por ‘atitude’ (à maneira das traduções francesas que tratam de fenomenologia), como por ‘orientação’ (como prefere Carlos Alberto Ribeiro de Moura). Cf. a nota de rodapé in: HUSSERL (2006: 25). De nossa parte, utilizaremos indistintamente ‘atitude’ e ‘orientação’.

mundo natural ou “real”. Por esta razão, o objeto intencional será completamente diferente dos objetos tratados pelas ciências naturais, pois um físico ou um geólogo, por exemplo, trabalham com objetos factuais, “objetivos” e não com as perspectivas ou os pontos de vista “subjetivos”, unilaterais e variáveis pelos quais aquele objeto nos é dado num fenômeno. Evidentemente, um cientista poderá examinar o modo como um objeto é percebido por nós, contudo, esse “objeto” ao qual ele irá se referir não será concebido como uma síntese de perspectivas, mas sim como uma “coisa mesma”, “absoluta”. Quer dizer, esse cientista estará se dirigindo às “coisas” e às suas “relações objetivas”, e não aos fenômenos propriamente ditos. Em alguns casos, ele até poderá examinar se e de que forma a mente deforma ou adultera a apreensão de uma “coisa real”, mas não o objeto intencional propriamente dito. Este último é o objeto que nos é dado na percepção e precisamente como *fenômeno*, e não como uma “coisa mesma”, “absoluta”, “real” na qual a síntese de perspectivas subjetivas seriam completamente irrelevantes. Como bem observa Moura (2006: 21):

Quando percebemos um objeto, ele sempre nos é dado segundo uma determinada perspectiva, segundo um certo modo de doação ou fenômeno. Podemos variar nossas perspectivas sobre esse objeto, mas ele sempre nos será dado segundo um ou outro modo subjetivo de doação. Nós nunca temos acesso à “coisa mesma”, se entendermos por isso um ser sem perspectivas subjacente a este ser que nos é dado por perspectivas.

O objeto sonoro é um objeto intencional, um *fenômeno* na medida em que ele é um objeto dado na percepção segundo uma determinada perspectiva e um “modo subjetivo de doação”. Ele é, portanto, distinto do som físico (ou *signal físico*) na medida em que este último, por princípio, não é definido e determinado como uma síntese de perspectivas dadas subjetivamente. Em verdade, o som físico é uma “coisa mesma”; ele é mensurável e determinado em termos de grandezas físicas – *frequência* (em Hertz), *nível* (em Decibéis) e *tempo* (cronometrado em segundos) – sobretudo, ele é “objetivo”, ou seja, independente de um modo de apreensão “subjetivo”.

Além disso, será em razão dessa concepção de objeto que Schaeffer poderá articular a sua crítica ao “psicologismo”:

[...] a fenomenologia distingue o real, os eventos físicos datáveis, do conteúdo imanente de tais eventos. Os psicólogos podem investigar o primeiro [o real] através dos meios científicos, mas o último [o conteúdo imanente] está no reino específico da fenomenologia. Em outras palavras, enquanto o psicólogo está interessado em objetos *factuais* (i.e. estados de coisas ou disposições), o fenomenólogo está interessado em objetos *intencionais*. [...] Esse objeto intencional não é o mesmo que o objeto físico material, o qual, de uma perspectiva científica, causa minha percepção (KANE, 2007: 16-17).

Como bem observa Kane aqui, o *objeto intencional* e, conseqüentemente o objeto sonoro, é distinto também dos objetos *factuais* com os quais o psicólogo trabalha. E será nesse sentido, que Schaeffer poderá distinguir radicalmente entre o *objeto sonoro* e um *fato* no mundo físico (um “estímulo”) que causaria as chamadas “sensações musicais”. O objeto sonoro não se confunde, portanto, com uma “sensação”.

E é argumentando nessa mesma direção que Kane também aproximará o objeto intencional à noção de *essência*: “Sendo o correlato de um ato de síntese de minha parte, o objeto intencional não está mais vinculado a nenhuma percepção espaço-temporal particular. Ele é independente de qualquer contexto factual – ele se tornou uma *essência*” (KANE, 2007: 17).

Em verdade, o que temos aqui é um desdobramento da distinção entre *orientação natural* e *orientação fenomenológica* que, por consequência, gera uma distinção entre *fato* e *essência*.

As ciências que partem da orientação natural são as chamadas “ciências empíricas” que, segundo Husserl, tratam de *fatos*: “Ciências empíricas são *ciências de fatos*” (HUSSERL, 2006: 34). Tais ciências incluem:

Todas as chamadas *ciências da natureza* tanto em sentido mais estrito, como as ciências da natureza *material*, quanto também em sentido mais amplo, como as ciências dos seres animais, com sua natureza *psicofísica*, portanto também a fisiologia, a psicologia etc. são ciências do mundo, ou seja, ciências de orientação natural (HUSSERL, 2006: 34).

Vemos então que todas as ciências que lidam com a “natureza”, seja ela material (física) ou psicológica (psicofísica), são tratadas por Husserl como ciências que partem de uma atitude ou orientação natural e, nesse sentido, lidam com *fatos*.

Por outro lado, a fenomenologia será caracterizada por Husserl como uma “*ciência de essências* (como ciência ‘*eidética*’); como uma ciência que pretende estabelecer exclusivamente ‘conhecimento de essência’ e *de modo algum ‘fatos*’” (HUSSERL, 2006: 28, grifos do autor). E Husserl afirmará ainda que o “caráter peculiar [da fenomenologia] é ser análise de essências e investigação de essências no âmbito da consideração puramente intuitiva [...]” (HUSSERL, 1989: 51).

Mas o que é uma *essência* para Husserl? Grosso modo, podemos dizer que a essência nada mais é do que a identidade do objeto intencional, a unidade que surge daquela síntese de perspectivas. Por isso, *essência* e *objeto intencional* são dois conceitos que

caminham juntos na fenomenologia, e do mesmo modo em que o *objeto intencional* se opõe ao *objeto “real”* a *essência* se opõe ao *fato*. Quando Husserl afirma que a fenomenologia investiga as essências, isso significa que a fenomenologia investiga justamente aquela síntese de perspectivas que nos traz à luz o objeto intencional. A essência é então aquilo que o fenomenólogo investiga num objeto intencional – o “sentido” de ser que esse objeto adquire para uma consciência. Entretanto, a essência é ela própria um “objeto” na medida em que ela é algo para a consciência e, por isso mesmo, “o termo de uma visada de significação” (DARTIGUES, 2012: 22). E parece ser justamente nessa direção que Husserl discorre sobre a essência:

A essência (eidos) é uma nova espécie de objeto. [...] a intuição¹⁸ de essência é consciência de algo, de um “objeto”, de um algo para o qual o olhar se dirige, e que nela é “dado” como sendo “ele mesmo”; mas também é consciência daquilo que pode ser “representado” em outros atos, pode ser pensado de maneira vaga ou distinta, pode tornar-se sujeito de predicções verdadeiras ou falsas – justamente como todo e qualquer “objeto” [...] A visão de essência é, portanto, intuição, e se é visão no sentido forte, e não uma mera e talvez vaga presentificação, ela é uma intuição doadora originária [...] (HUSSERL, 2006: 36-37, grifos do autor).

Além disso, um outro aspecto que chamava a atenção de Kane (2007: 17) ao pensar o objeto sonoro como uma *essência* era a sua desvinculação de qualquer “percepção espaço-temporal particular”. Com efeito, a identidade de um objeto intencional não precisa estar associada a nenhuma percepção “real” situada no espaço e no tempo. Ao contrário disso, um *fato* não pode ser pensado fora de sua realização no espaço e no tempo. Assim, por exemplo, uma árvore “real” (*factual*) possui elementos químicos, pode apodrecer, pegar fogo etc. Ao contrário disso a *essência* de uma árvore não possui elementos químicos, não pode apodrecer e muito menos pegar fogo¹⁹.

E Schaeffer (2002: 132) parece ter precisamente isso em mente ao citar a seguinte passagem de Husserl:

Assim, também distinguimos entre as mil reproduções de uma gravura e a própria gravura; nesta gravura, a mesma imagem gravada é contemplada em cada reprodução, e em cada uma está dada do mesmo modo: como algo ideal, idêntico em

¹⁸ Sobre o termo “intuição”, Márcio Suzuki esclarece que: “Do ponto de vista linguístico, Husserl apoia-se aqui no parentesco lexical de ‘visão’ (*Erschauung*) e ‘intuição’ (*Anschauung*). O português perdeu a referência à ‘visão’ contida no latim *intueor*, que significa ‘olhar’, ‘considerar’”. Cf. nota de rodapé in HUSSERL (2006: 36).

¹⁹ O nosso exemplo é extraído da seguinte passagem de Husserl (2006: 206): “A árvore *pura e simples*, a coisa da natureza, é tudo menos esse *percebido de árvore como tal*, que, como sentido perceptivo, pertence inseparavelmente à percepção. A árvore pura e simples pode pegar fogo, pode ser dissolvida em seus elementos químicos etc. Mas o sentido – o sentido *desta* percepção, que é algo inerente à essência dela – não pode pegar fogo, não possui elementos químicos, nem forças, nem qualidades reais” (grifos do autor).

cada uma. Por outro lado, apenas na forma de reprodução tem existência no mundo real. O mesmo ocorre se falamos da sonata a Kreutzer, frente às suas diversas reproduções. Por mais que consista de sons, é uma unidade ideal, e não menos o são seus sons. Estes não são, digamos, os sons físicos, nem tampouco os sons da percepção acústica sensível, semelhantes a coisas sensoriais que só existem realmente em uma efetiva reprodução e na intuição desta. Assim como a sonata única se reproduz de várias formas em suas reproduções reais, assim também cada som singular se reproduz de várias formas nos correspondentes sons de cada reprodução. Como o todo, sua parte é algo ideal que só se converte em real, *hic et nunc*²⁰, graças a sua individualização (HUSSERL, 1962: 23-24).

Há aqui ainda mais um aspecto sobre essência que devemos observar. Sendo a essência aquela identidade por meio da qual um objeto tem “sentido” (é algo para a consciência), vemos que ela pode referir-se tanto ao todo de um objeto (a *Sonata Kreutzer*), como às suas partes (os sons que a compõem). Assim, nesse sentido específico, podemos considerar como essência tanto o objeto sonoro como um todo, como os elementos que podemos distinguir nele. Conforme veremos, a análise das relações entre o todo e as partes será um dos principais objetivos da fenomenologia – aquela “análise de essências” e “investigação de essências” à qual Husserl (1989: 51) se refere consiste justamente na análise e investigação dessas relações.

Finalmente Kane (2007: 17-18) aponta para as concepções de *epoché* e *redução*. O termo grego *epoché* (ἐποχή) significa ‘suspensão do juízo’²¹ e é uma diretriz metodológica adotada pela fenomenologia para suspender os juízos oriundos da orientação natural. Trata-se então de “colocar entre parênteses” as teses da orientação natural para limitar o âmbito de atuação da fenomenologia.

*Colocamos fora de ação a tese geral inerente à essência da orientação natural, colocamos entre parênteses tudo o que é por ela abrangido no aspecto ôntico*²²: isto é, todo este mundo natural que está constantemente “para nós aí”, “a nosso dispor”, e que continuará sempre aí como “efetividade” para a consciência, mesmo quando nos aprouver colocá-lo entre parênteses. Se assim procedo, [...] não nego este ‘mundo’, como se eu fosse sofista, não duvido de sua existência, como se fosse cético, mas efetuo a ἐποχή ‘fenomenológica’, que me impede totalmente de fazer qualquer juízo sobre existência espaço-temporal (HUSSERL, 2006: 81, grifos do autor).

Ou seja, a *epoché* coloca em suspenso, ou “entre parênteses” as *teses* e os *juízos* oriundos da atitude natural, e não o próprio *mundo*. Com isso, Husserl assinala que a sua fenomenologia parte de uma orientação diferente daquela adotada pelas ciências naturais e,

²⁰ Aqui e agora.

²¹ Cf. verbete ‘epoché’ in FERRATER MORA (2005).

²² Ou seja, que trate do ‘ser’ ou dos ‘entes’.

nesse sentido, não haverá nela um discurso que busque revelar alguma “verdade” acerca do mundo espaço-temporal. A investigação fenomenológica ficará restrita aos fenômenos. Por isso, o termo *epoché* caminha junto à expressão *redução fenomenológica*, pois a análise fenomenológica fica *reduzida* à subjetividade dos fenômenos. “Redução, com a raiz latina *reducere*, é um conduzir de volta, uma retenção ou um retraimento” (SOKOLOWSKI, 2012: 58). Nesse sentido, o que se busca com a *redução fenomenológica* é um retorno aos fenômenos, um retorno que se dá justamente por meio da suspensão dos juízos da atitude natural. Podemos então, de acordo com Kane (2007: 17), afirmar que o “termo *epoché* nomeia esse processo metodológico de redução, a abstenção geral das teses vinculadas à orientação natural. [...] a fenomenologia é um processo contínuo de redução”.

Conforme veremos, a *epoché* e a *escuta reduzida* propostas por Schaeffer consistirão justamente numa tentativa de pôr entre parênteses os nossos condicionamentos e hábitos de escuta para que, a partir daí, possamos nos voltar para os aspectos propriamente sonoros do som – reduzir o som àquilo que ele tem de sonoro. É nesse sentido também que podemos afirmar que a fenomenologia de Schaeffer é um *método*, pois se trata de um recurso pelo qual se pretende atingir o objeto sonoro.

Outro aspecto a ser considerado aqui é que a fenomenologia não toma o lugar da ciência. Fenomenologia e ciência são apenas duas formas distintas de conhecimento, e não dois discursos rivais que competem um com o outro numa disputa pela “verdade”. Nesse sentido, Carlos Alberto Ribeiro de Moura observa que:

As verdades fenomenológicas não são “opiniões” sobre o mundo existente, a redução fenomenológica será por definição a proibição de se fazer qualquer afirmação sobre o mundo “puro e simples”. Correlativamente, ninguém pedirá ao cientista que exerça a redução, as duas orientações sempre serão paralelas e conservarão a sua validade em seu campo específico, nenhuma delas detém a verdade sobre a outra ou a absorve em si mesma (MOURA in HUSSERL, 2006: 17).

Da mesma forma, Schaeffer não irá invalidar os conhecimentos da acústica e das ciências naturais, mas apenas delimitar o seu papel dentro de um conhecimento teórico-musical. Aliás, vários resultados extraídos de pesquisas acústicas são relatados por Schaeffer, e cumpre observar que é utilizando-se desses mesmos resultados que Schaeffer irá demonstrar, ao longo de todo o Livro III do *TOM* (Capítulos IX-XIV), as diferenças entre aquelas duas formas de conhecimento (acústica e música). Isso significa que a acústica será utilizada negativamente, quer dizer, Schaeffer irá se servir dela justamente para argumentar

que o *sinhal acústico* não é um *objeto musical*²³. E é exatamente a partir daí que devemos buscar entender as críticas que Schaeffer faz à música eletrônica. Schaeffer não censura os músicos eletrônicos porque eles se utilizam de conhecimentos ou resultados da acústica, mas sim porque eles pretendem fundar relações musicais a partir de conceitos científicos. Embora Schaeffer admita correlações entre o sinal acústico e o objeto musical, um conceito como o de “nota”, por exemplo, não é equivalente ao conceito de “frequência”. Portanto, Schaeffer não critica propriamente a acústica, mas sim o fato de os músicos eletrônicos quererem legitimar uma prática musical por meio dela.

O que temos aqui é apenas uma delimitação do âmbito de atuação de duas orientações de pesquisa. Tanto a *ciência* como a *fenomenologia* não devem ultrapassar os seus limites de atuação. Não se coloca em questão as verdades objetivas da acústica, mas sim a sua utilização num domínio em que, segundo Schaeffer, não é apropriado (a música):

Por colocar entre parênteses o mundo fático subsistente fisicamente, por não nos deixar fazer juízos sobre ele, e por deixar-nos apenas com a experiência perceptual em si, a audição já não pode ser caracterizada como uma deformação subjetiva em relação às coisas externas [...]. A audição torna-se uma esfera de investigação que contem sua própria lógica, estrutura e objetividade imanentes (KANE, 2007: 17).

Ou seja, é a partir de uma análise restrita ao âmbito do próprio fenômeno sonoro subjetivo que se buscará conceituar os objetos e as estruturas que apreendemos através da subjetividade da nossa escuta. Mas o que significa dizer que “a audição já não pode ser caracterizada como uma deformação subjetiva em relação às coisas externas”?

2.4 OBJETIVIDADE, SUBJETIVIDADE E INTERSUBJETIVIDADE.

Ao longo deste capítulo, buscamos indicar que a fenomenologia trata do chamado “objeto intencional” e, nesse sentido, restringe-se a uma investigação dos fenômenos “subjetivos”, deixando de lado, portanto, uma investigação que busque revelar alguma verdade acerca do mundo real “objetivo”. Mas qual a razão disso? O que pretende a fenomenologia, afinal? O que significa a “subjetividade” na fenomenologia? Em que sentido um objeto intencional é dito subjetivo? Será esse objeto uma coisa incomunicável, o testemunho do solipsismo de um sujeito trancafiado em sua interioridade?

²³ O *objeto musical* se distingue do *objeto sonoro* apenas na medida em que ele é relativo a uma prática ou atividade “desinteressada” (conforme vimos no item 1.4) a que chamamos *musical*. O objeto musical subentende assim de uma relação de consciência mais específica e estruturada com o objeto sonoro.

Naturalmente, não pretendemos aqui esgotar esse assunto, e os rápidos apontamentos que faremos aqui visam apenas esclarecer algumas noções importantes para a interpretação que estamos fazendo do *TOM*.

Para entendermos o sentido que os termos “sujeito” e “objeto” adquirem para a fenomenologia, cumpre observar que, em princípio, a fenomenologia é uma investigação acerca do conhecimento.

A filosofia, para Husserl, é essencialmente uma investigação de crítica do conhecimento, e por isso mesmo ela não falará do mundo, ela não será um método de compreensão de realidades, que concorreria com a ciência na melhor explicação das coisas. Assim, como para o Kant da primeira *Crítica*²⁴ a filosofia fala da razão, mas não dos objetos da razão, para Husserl não haverá fenomenologia do ser, mas apenas uma fenomenologia da razão, expressamente identificada por ele à fenomenologia em geral (MOURA in HUSSERL, 2006: 18).

Desse modo, podemos então dizer que a filosofia de Husserl se coloca como uma *teoria do conhecimento*²⁵ na medida em que ele pretende investigar o conhecimento e não aquilo que conhecemos (a “razão”, e não: os “objetos da razão”). Isso significa também que o estudo do objeto intencional revelará o modo, as condições, os processos como conhecemos esse objeto, e não o próprio objeto. E o próprio Husserl busca assinalar isso ao delimitar e definir a sua fenomenologia:

Se abstrairmos das metas metafísicas da crítica do conhecimento, atendo-nos apenas à sua tarefa de *elucidar a essência do conhecimento e da objectalidade cognitiva*, ela é então *fenomenologia do conhecimento e da objectalidade cognitiva* e constitui o fragmento primeiro e básico da fenomenologia em geral.
‘Fenomenologia’ – designa uma ciência, uma conexão de disciplinas científicas; mas ao mesmo tempo e acima de tudo, ‘fenomenologia’ designa um método e uma atitude intelectual: a *atitude intelectual* especificamente *filosófica*, o *método* especificamente *filosófico* (HUSSERL, 1989: 23. Grifos do autor).

Observamos então que uma das tarefas dessa “crítica do conhecimento” proposta por Husserl será a de elucidar a “*objectalidade cognitiva*”, ou seja, o objeto dado a um sujeito que conhece, o objeto como fenômeno e não como “coisa mesma”. Mas de que modo isso será realizado? Justamente propondo novas diretrizes metodológicas. Não se partirá da

²⁴ Trata-se da *Crítica da Razão Pura* (1ª Ed. 1781). Cf. referências bibliográficas: KANT (2001).

²⁵ “A Teoria do Conhecimento pode ser definida como a investigação acerca das condições do conhecimento verdadeiro. [...] Dentre as principais questões tematizadas na Teoria do Conhecimento podemos citar: as *fontes* primeiras de todo conhecimento ou o ponto de partida; o *processo* que faz com que os dados se transformem em *juízos* ou afirmações acerca de algo; a maneira como é considerada a *atividade do sujeito* frente ao objeto a ser conhecido; o *âmbito* do que pode ser conhecido segundo as regras da verdade; etc.” (LEOPOLDO E SILVA, 1985: 175)

orientação natural, mas sim da orientação fenomenológica, e isso implicará a reformulação das noções de objeto e sujeito, bem como a reformulação dos termos em que a relação entre esse sujeito e esse objeto é colocada.

A relação entre sujeito e objeto deve ser reformulada porque quando se parte da orientação natural toma-se como pressuposto que a subjetividade é uma esfera *interna* que está oposta a uma objetividade colocada numa esfera *externa*. Como bem observa Moura (in HUSSERL, 2006: 10), foi Descartes quem acabou por impor essa “imagem bem determinada” de um sujeito oposto ao mundo (em termos de *interior* e *exterior*) ao formular o problema do conhecimento como o problema da correspondência entre o mundo e o modo como este mesmo mundo é *representado* “dentro” de nossa mente por meio dos cinco sentidos²⁶:

[...] foi ali nas *Meditações*²⁷ que se perguntou, pela primeira vez, o que legitima o valor objetivo de nossas ideias e garante o acordo ou a correspondência entre nossas representações e o mundo. E, assim formulado, esse problema já nos impunha uma imagem bem determinada do que é a subjetividade e do que é a transcendência. Essa subjetividade seria uma certa *interioridade*, que teria diante de si um mundo transcendente por lhe ser exterior (MOURA in HUSSERL, 2006: 10).

Husserl irá criticar o pensamento cartesiano justamente por colocar em questão essa certeza, oriunda da orientação natural, de que a subjetividade tem um exterior:

Husserl indicará que é por meio de um único e mesmo movimento que se apreende a subjetividade como uma camada abstraída do corpo, que se lhe atribui um exterior, e que se passa a investigar a questão do conhecimento como sendo aquela da correlação entre uma interioridade e uma exterioridade, quer dizer, passa-se a investigar a questão tal como ela se coloca “na atitude natural”. [...] é ela [a atitude natural] que faz o problema do conhecimento ser o de uma passagem da imanência real²⁸ à transcendência real²⁹, na medida em que ela toma como óbvio que a consciência tem um exterior (MOURA, 2001: 165-166).

²⁶ “Podemos dizer, em princípio, que *representação* é todo e qualquer conteúdo presente na mente. Para uma teoria realista do conhecimento, como era, por exemplo, aquela que predominava na época de Descartes, a *representação* é apenas o reflexo de objetos particulares ou então a transfiguração abstrata da ordenação do mundo material. Nessa perspectiva, tudo aquilo que o espírito *representa* já foi alguma vez objeto de percepção, pois nada poderia estar presente na mente sem que tivesse estado antes nos sentidos. Assim, a questão do conhecimento consistiria em explicar o trajeto das coisas à mente por intermédio da sensibilidade [...]” (LEOPOLDO E SILVA, 1993: 9, grifos nossos).

²⁷ *Meditações* (1ª Ed. 1641). Cf. DESCARTES (1973: 81-150).

²⁸ A “imanência real” é a “mente”, a subjetividade psicológica nos termos nos termos da atitude natural e das ciências em geral.

²⁹ A “transcendência real” é aquilo que ocupa lugar no espaço, que é “externo”, e que, nesse sentido, transcende a subjetividade, pois está numa camada diferente dela. São as “coisas mesmas”, o “mundo real”, “efetivo” à qual nos referimos quando nos situamos na orientação natural.

Assim, a questão não será mais: “como sair da ilha de minha consciência?” (MOURA, 2001: 165). E isso também explica as razões de a fenomenologia se propor como uma ciência que se abstém de investigar realidades (fatos). Não se trata mais de investigar a relação entre uma “imanência real” e uma “transcendência real”, mas sim a relação entre o sujeito e o objeto no âmbito do fenômeno. Por isso, “aquilo que era uma relação de exterioridade na atitude natural se transforma, pela *epoché*, em uma ‘inerência intencional’” (MOURA, 2001: 180). A pesquisa estará voltada para o fenômeno (orientação fenomenológica), e não mais para a “natureza” (orientação natural). Por isso mesmo a fenomenologia não será uma *ontologia*³⁰: ela não irá dizer nada a respeito do “ser” do homem ou do mundo. Ela apenas tratará dos modos de doação subjetivos pelos quais temos consciência de algo, ou seja, do fenômeno. Ademais, isso não quer dizer que a fenomenologia abandonará o problema da relação entre o sujeito e o objeto, mas sim que a questão será posta em outros termos. A problemática da fenomenologia continuará sendo a da “relação entre o conhecimento e o objeto, mas no sentido *reduzido*” (MOURA, 2001: 167, grifo do autor). Nesse sentido bem específico, podemos dizer também que “o mundo é reduzido agora à subjetividade” (MOURA, 2001: 161), ou seja, o mundo e os seus objetos são agora tratados como *objetos intencionais*, fenômenos para o sujeito dados segundo tais ou tais perspectivas, tais ou tais modos subjetivos de doação e, por isso mesmo, não mais como “coisas mesmas” – sujeito e objeto não estão mais na categoria de *res* (coisa)³¹.

E isso justifica a razão de Husserl retomar o conceito de *epoché*:

O fenômeno neste sentido sucumbe à lei a que devemos sujeitar-nos na crítica do conhecimento: à da *ἐποχή* a respeito de todo o transcendente³². O eu como pessoa, como coisa do mundo, e a vivência como vivência desta pessoa, inseridos – ainda que seja de um modo totalmente indeterminado – no tempo objetivo: tudo isso são transcendências e, enquanto tais, gnoseologicamente zero. Só mediante uma redução, que também já queremos chamar *redução fenomenológica*, obtenho eu um dado (*Gegebenheit*) absoluto, que já nada oferece de transcendência. (HUSSERL, 1989: 44)

Contudo, cumpre observar que os fenômenos não estão “dentro” da mente. Ou seja, há aqui uma reformulação da própria noção de “fenômeno”. Um fenômeno não é mais uma representação, pois, se fosse assim, estaríamos novamente atuando no âmbito da orientação natural. Nesse sentido, Moura esclarece que:

³⁰ “Ontologia” é o estudo do “ser” ou dos “entes”.

³¹ Sobre isso cf. MOURA (2001: 175-176).

³² Trata-se da transcendência real à qual nos referimos na nota 29 acima.

[...] quando digo que o objeto que percebo me é dado segundo tal ou tal perspectiva, com essa luz e sombra, quer dizer, me é dado segundo um “modo subjetivo de doação” que é por princípio variável, tenho consciência desse “fenômeno” como algo que está *diante* de mim, não “em mim” (MOURA in HUSSSERL, 2006: 20, grifos do autor).

Isso se dá porque o próprio fenômeno revela isso. Quando percebo, por exemplo, uma caneta em cima da mesa, eu a percebo ali, como um fenômeno que está precisamente “diante de mim”³³, e não “em mim”. A fenomenologia parece indicar com isso que a ideia de que um fenômeno estaria “em mim” nada mais é do que uma pré-concepção de uma visão de mundo oriunda da atitude natural – pré-concepção esta que se trata de pôr em xeque, se quisermos compreender verdadeiramente qual a relação entre o conhecimento e o objeto. Nesse sentido, Sokolowski (2012: 19) observa:

Sabemos instintivamente que não estamos presos em nossa própria subjetividade, estamos certos que vamos além de nossos estados cerebrais e mentais internos, mas não sabemos como justificar essa convicção. Não sabemos como mostrar que nosso contato com o “mundo real” não é uma ilusão, não é uma mera projeção subjetiva.

E Moura, por sua vez, buscará esclarecer que quando afirmamos que um fenômeno é um “modo subjetivo de doação”, isso não significa que esse fenômeno é um “habitante da interioridade do sujeito psicológico”:

Um modo de doação de objetos não é dito *subjetivo* por ser um habitante da interioridade do sujeito psicológico. Um fenômeno é *subjetivo* por ser uma doação de determinado objeto sempre reportada a um ‘ponto de vista’, por princípio unilateral e variável (MOURA in HUSSSERL, 2006: 21, grifos do autor).

E é preciso observar que isso também tem consequências no plano da linguagem. Isso se dá porque:

[um] objeto sempre é exprimido em nossa linguagem em um *modo* determinado, e nós só podemos nos referir a determinada pessoa como sendo ou “o vencedor de Iena”, ou “o vencido de Waterloo”, ou através de qualquer outra significação por princípio unilateral e variável. E se o nome nos parece um dêitico, um nome que nos daria a “coisa mesma”, isso não passa de uma ilusão infantil: “Napoleão” designa apenas a equivalência das múltiplas e indefinidas significações que o descrevem, seja como o “vencedor de Iena”, seja como “o vencido de Waterloo”, seja como “o prisioneiro da Córsega” (MOURA in HUSSSERL, 2006: 21, grifos do autor).

³³ Trataremos da *transcendência fenomenológica*, ou seja, da transcendência considerada nos termos da orientação fenomenológica, no próximo capítulo.

Assim, considerado fenomenologicamente, o objeto “só poderá ser interpretado como a síntese das múltiplas significações que o descrevem” (MOURA in HUSSERL, 2006: 21-22). E isso nos permite também precisar um pouco mais a noção de *essência* para a fenomenologia. Uma *essência* é essa unidade que a nossa razão sintetiza na série de significações, sentidos e perspectivas.

E com isso temos também alguns subsídios para pensar a *intersubjetividade*.

2.4.1 Intersubjetividade.

Antes de tudo, é preciso observar que embora muito do vocabulário utilizado pela fenomenologia sugira que ela seja uma filosofia solipsista (ou seja, uma filosofia na qual haveria apenas a nossa própria consciência e na qual seria impossível saber se há efetivamente outras subjetividades além da nossa própria), ela é, em verdade, uma filosofia na qual a *intersubjetividade* é bastante discutida.³⁴ Zahavi (2003), por exemplo, nos apresenta uma extensa discussão mostrando que a intersubjetividade está intimamente relacionada a vários contextos temáticos e conceituais do pensamento de Husserl.³⁵

Logo em seguida, cumpre observar que a intersubjetividade é um dos assuntos mais difíceis e também controversos da fenomenologia. Nesse sentido, um comentador como Milovic (2004: 74), por exemplo, assume uma posição crítica desfavorável frente à fenomenologia. Segundo ele, a fenomenologia não pensou o Outro “porque a experiência do Outro ficou ligada à nossa consciência, ou seja, posso pensar o Outro tão somente como análogo à minha consciência; não existe uma experiência do Outro além da minha consciência”. E ele conclui afirmando que “o último passo da fenomenologia não é a prova da intersubjetividade, mas a articulação das perspectivas de um novo humanismo” (MILOVIC, 2004: 75). Por sua vez Sokolowski (2012), argumentando num sentido contrário ao de Milovic, assume uma posição crítica favorável frente a este tema. Para ele, a “fenomenologia tem muito a dizer sobre a comunidade humana e prover uma descrição extensiva de nossa experiência de outras mentes” (SOKOLOWSKI, 2012: 163).

³⁴ “Husserl considerou a intersubjetividade como um tópico de imensa importância e, de um ponto de vista puramente quantitativo, dedicou mais páginas ao assunto do que qualquer outro fenomenólogo posterior” (ZAHAVI, 2003: 109).

³⁵ Cf. ZAHAVI (2003: 109-125).

De nossa parte, embora reconheçamos que as questões levantadas por Milovic sejam de extrema pertinência (na medida em que ele demonstra que certas posições assumidas por Husserl comprometem um tratamento adequado da questão da intersubjetividade³⁶), devemos seguir Sokolowski, pois a abordagem que este dá ao tema está mais próxima daquela adotada por Schaeffer. Além disso, é preciso observar que essa questão envolve inúmeras dificuldades e particularidades que não poderiam ser tratadas adequadamente aqui. Sendo assim, buscaremos destacar apenas o que nos parece relevante e necessário para compreender a abordagem que Schaeffer dá a esse problema.

Sokolowski (2012: 163) começa ressaltando que há, pelo menos, duas maneiras de se abordar a questão da experiência intersubjetiva na fenomenologia:

Primeiro podemos simplesmente descrever como experienciamos diretamente outras pessoas, como reconhecemos outros corpos como a corporificação de mentes e si mesmos como o nosso próprio. Segundo, nós podemos tomar uma rota mais indireta e descrever como experienciamos o mundo e as coisas nele como sendo também experienciadas por outras mentes e outros si mesmos.

Partindo dessa dupla alternativa, podemos dizer que Schaeffer aborda a questão da intersubjetividade a partir da segunda delas. Segundo ele, um objeto “se coloca num mundo que reconheço como existente para todos. [...] A consciência do *mundo objetivo* passa pela consciência do outro como sujeito, a supõe como condição” (SCHAEFFER, 2002: 264-265, grifos do autor).

Em verdade, esse excerto nos remete à seguinte passagem da *Fenomenologia da percepção*:

O mundo fenomenológico não é 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: 18, grifos nossos)

Ou seja, aquela síntese de perspectivas que nos dava o objeto intencional não se articula apenas a partir das minhas perspectivas, mas também a partir das perspectivas dos outros. E a própria unidade e identidade de sentido que um objeto adquire para nós passa também pela experiência da intersubjetividade. Se um fenômeno está “diante de mim” é porque há a possibilidade de ele também estar “diante do outro” e, nesse sentido, posso

³⁶ Cf. MILOVIC (2004: 73-76).

confirmar que ele não é apenas algo “em mim”. Em suma, o outro contribui com a própria identidade e significação do objeto e, por isso mesmo, subjetividade e intersubjetividade acabam por formar uma unidade inseparável (mas não indistinta). A minha experiência do mundo “carrega” a experiência de outros. Aliás, que razão haveria para descartarmos as perspectivas do outro?

E é indo por esta via que Sokolowski discorre sobre a intersubjetividade:

A habilidade do objeto de ser dado perceptualmente para muitos observadores, ouvintes, provadores, degustadores e experimentadores toma lugar num nível sensório, mas o objeto pode também ser categorialmente enunciado por muitas pessoas e não apenas por nós. Pode ser compreendido e pensado sob muitos modos. Podemos conhecer o senhor Jones como o balconista da agência postal, mas a senhora Jones o conhece como seu marido, e sabemos que o balconista da agência postal é também conhecido por outras pessoas sob outras formas de descrição e conhecimento. Não somos aptos a formular todos os modos pelos quais um objeto pode ser conhecido [...] (SOKOLOWSKI, 2012: 164).

Como se observa, Sokolowski utiliza um argumento muito parecido com aquele que vimos em Moura quando este último nos fala sobre as inúmeras significações que descrevem “Napoleão” (Cf. MOURA in HUSSERL, 2006: 21).

Outro aspecto importante a ser observado ao longo dessa discussão é que a fenomenologia, fiel aos seus procedimentos metodológicos, não pretende de forma alguma atestar a efetiva “realidade” do outro (colocar a questão nestes termos representaria um retorno à orientação natural), mas sim demonstrar que as perspectivas do outro também são relevantes para a identidade do objeto. Ao contrário do que poderíamos pensar, os múltiplos “pontos de vista” pelos quais vários sujeitos intencionam um objeto não multiplicam aquele objeto, mas confirmam a sua unidade ou identidade. Nesse sentido, a intersubjetividade serve como mais um argumento contra uma certa concepção de fenômeno segundo a qual o objeto representado na mente de cada indivíduo se configura como algo que está “dentro” dele e, desse modo, cada um estaria se relacionando com um objeto completamente distinto daquele representado na mente dos outros. Todos eles estão diante do mesmo objeto, apenas as perspectivas subjetivas pelas quais o objeto está sendo percebido são diferentes (diferentes unilateralidades).

Com isso vemos mais uma vez o quão radicalmente o problema do conhecimento foi reformulado pela fenomenologia. Não se trata mais de saber se o objeto que estaria representado na minha mente é *o mesmo* que estaria representado na mente do outro, mas sim de examinar aquilo que permite a mim e ao outro identificar e compartilhar significações de um mesmo objeto (essência).

A questão da intersubjetividade ainda será retomada por nós no terceiro capítulo.

* * *

Resta saber agora de que forma todas essas concepções se articulam nas teorias que Schaeffer desenvolve ao longo do *TOM*.

CAPÍTULO 3 – O CONCEITO FENOMENOLÓGICO DE OBJETO SONORO.

A primeira definição que Schaeffer nos dá do *objeto sonoro* se encontra numa sumária nota de rodapé no capítulo preliminar do *TOM*. Schaeffer (2002: 23) escreve: “Por objeto sonoro nós designamos aqui o som em si mesmo, considerado em sua natureza *sonora*, e não o objeto material (instrumento ou dispositivo qualquer) do qual ele provém” (grifo do autor). Como se pode observar, Schaeffer sublinha que a especificidade do objeto sonoro é a sua “natureza *sonora*” e que a palavra *objeto* não deve nos induzir a confundir o objeto sonoro com o objeto material que o produziu. Isso já indica também que o som não será mais pensado tão somente como uma das inúmeras perspectivas pelas quais um objeto material nos é dado, mas será ele próprio o centro das atenções, aquilo que será doravante tomado como o objeto a ser intencionado. Quer dizer, o som de uma locomotiva, de uma caçarola ou de uma porta não será mais considerado apenas como algo que nos remete àquele objeto, mas sim como algo que em si mesmo será tomado como o foco da minha atenção. O som terá a sua própria identidade.

Contudo, ainda sabemos muito pouco sobre o objeto sonoro e, se quisermos compreendê-lo cabalmente, devemos seguir os passos que o próprio Schaeffer dá nesse sentido. Com efeito, o conceito de objeto sonoro é discutido por Schaeffer em várias etapas e para localizá-las podemos seguir Melo (2007) quando este afirma que há, pelo menos, três ocasiões no *TOM* em que podemos encontrar um debate conceitual acerca do objeto sonoro:

No Livro I, o autor explica o que o objeto sonoro não é. No Livro II, ele esboça a noção de escuta reduzida, definindo o objeto sonoro como resultante de uma intenção de escuta. Finalmente, no Livro IV, sob a égide da Fenomenologia de Husserl, Schaeffer sistematiza o conceito de escuta reduzida, e o objeto sonoro aparece como seu correlato (MELO, 2007: 64).

Entretanto, estará a fenomenologia restrita às discussões do Livro IV do *TOM*? De nossa parte, respondemos a esta questão afirmando que não. Tanto no Livro I, quanto no Livro II é possível encontrar uma série de correspondências, equivalências e mesmo a utilização de noções fenomenológicas. Sendo assim, o presente capítulo, composto por duas partes, irá se dedicar a dois capítulos específicos do *TOM* nos quais estas noções são discutidas de um modo mais explícito. Na primeira parte, abordaremos o Capítulo IV (que se encontra no Livro I do *TOM*) no qual Schaeffer aborda o conceito de *acusmática* e, ao mesmo tempo, introduz algumas discussões a respeito da *objetividade* e da *subjetividade* do objeto

sonoro. Na segunda parte, abordaremos a exposição que Schaeffer faz ao longo do Capítulo XV (que integra o Livro IV do *TOM*) de alguns conceitos fenomenológicos. Quanto às noções fenomenológicas que integram o Livro II do *TOM*, estas serão objeto dos capítulos seguintes.

3.1 A ACUSMÁTICA.

No Livro I do *TOM* as discussões conceituais acerca do objeto sonoro encontram-se no capítulo IV, intitulado “A Acusmática”. É ao longo deste capítulo que encontraremos aquelas explicações apontadas por Melo (2007: 64) a respeito do que “o objeto sonoro não é”. No entanto, não encontramos nesse capítulo do *TOM* apenas uma série de teses negativas acerca do objeto sonoro. Cumpre observar que a própria noção de “acusmática” já envolve uma série de posicionamentos teóricos assumidos por Schaeffer. Conforme buscaremos indicar, a abordagem acusmática é equivalente a uma orientação fenomenológica na medida em que ela se opõe à abordagem acústica (a qual, por sua vez, pode ser considerada equivalente à atitude natural). Além disso, o capítulo IV introduz uma série de discussões sobre objetividade e subjetividade que podem ser remetidas a um contexto fenomenológico.

Para explicar o que é a acusmática, Schaeffer consulta o dicionário *Larousse* e transcreve a definição dada ali inserindo alguns breves comentários:

Acusmática nos diz o Larousse: *Nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante cinco anos, escutavam suas lições escondidos atrás de uma cortina, sem o ver, e observando o mais rigoroso silêncio. De seu mestre, dissimulado aos olhos deles, somente a voz atingia os discípulos. [...] O Larousse continua: Acusmático adjetivo: diz-se de um ruído que se escuta sem se ver as causas da qual ele provém* (SCHAEFFER, 2002: 91. Grifos do autor).

O que levaria Schaeffer a exumar um termo como esse? Antes de tudo, o que se pretende aqui é associar esse antigo termo à nossa atual experiência com o rádio e com a gravação. Segundo ele, pelo fato de tanto o rádio como a gravação não permitirem a identificação das causas de um som, – ambos funcionando, então, como a cortina utilizada por Pitágoras – recolocamo-nos numa situação muito semelhante àquela da Antiguidade:

[...] nós podemos, sem anacronismo, retornar a uma antiga tradição que não foi diferente do que o são hoje o rádio e a gravação; restituindo apenas ao ouvido a inteira responsabilidade de uma percepção que ordinariamente apoia-se sobre diferentes testemunhos sensíveis. Outrora, foi uma cortina que constituiu o dispositivo; hoje, o rádio e a cadeia de reprodução, mediante um conjunto de

transformações eletroacústicas, nos recolocam, ouvintes modernos de uma voz invisível, sob as condições de uma experiência parecida (SCHAEFFER, 2002: 91).

Em verdade, o que importa a Schaeffer aqui é a descontextualização da escuta. Por meio do rádio e da gravação encontramos-nos em uma situação na qual temos acesso apenas ao som de um evento que ocorreu, ou está ocorrendo, em outro ambiente. Quer dizer, perdemos o contato dos “diferentes testemunhos sensíveis” daquele evento, estamos de posse de apenas uma de suas perspectivas: o som. Nesse sentido, já temos aqui o primeiro passo em direção a uma “redução da escuta”, ou seja, um enfoque que se volta exclusivamente para o som para buscar dados, informações ou significações. Vejamos, então, o que Schaeffer começa a vislumbrar de proveitoso com essa nova experiência.

3.1.1 O Campo Acusmático.

Schaeffer delimita aquilo que ele denomina “campo acusmático” e salienta que esse campo interdita qualquer relação com algo visível, palpável ou mensurável. Em outras palavras, Schaeffer argumenta que esse “campo acusmático” nos coloca em uma situação na qual ficamos restringidos ao sentido da audição. Entretanto, quais vantagens essa restrição pode nos oferecer? Dentre as características mais promissoras desse “campo acusmático”, Schaeffer destaca: a *escuta pura*, a *escuta dos efeitos*, as *variações da escuta* e as *variações do sinal*.

Com a *escuta pura* Schaeffer explica que “muito do que nós acreditávamos ouvir era, em realidade, somente visto e explicado pelo contexto” (SCHAEFFER, 2002: 93). Ou seja, em uma escuta direta, a identificação das fontes sonoras não é realizada apenas pelo sentido da audição, mas também pelos dados que nos são fornecidos pelos outros sentidos. Assim, quando, por exemplo, estamos assistindo a um concerto, é a visão que nos auxilia a ouvir o que um determinado instrumento está tocando e, literalmente, “buscar” aquilo que desejamos ouvir. Schaeffer sublinha então que, através desse novo campo acusmático, nós estamos limitados ao que é fornecido pelo sentido da audição e, nesse sentido, estamos numa situação de *escuta pura*.

Com a *escuta dos efeitos*, Schaeffer procura assinalar que, numa situação acusmática, somos levados a concentrar nossa atenção sobre as características do próprio som. “A dissociação da vista e do ouvido *favorece* aqui uma outra forma de escutar: a escuta das formas sonoras com o único propósito de escutá-las melhor a fim de podermos descrevê-las

por uma análise do conteúdo de nossas percepções” (SCHAEFFER, 2002: 93, grifo nosso). Assim, com essa *escuta dos efeitos*, somos levados a apreciar o som com mais refinamento. Mas, seria isso, por si só, suficiente para dissuadir nossa curiosidade em desvendar as causas de um som? Perguntamos isso porque se poderia contra-argumentar que essa curiosidade é, de alguma forma, instintiva e estaria associada ao modo como o sentido da audição se desenvolveu na evolução da espécie humana. O nosso propósito de escutar atentamente um som poderia também se converter no propósito de desvendar suas causas. Em verdade, Schaeffer está pensando aqui na repetição exaustiva de um mesmo sinal sonoro através do *sillon fermé*¹. Schaeffer (2002: 94) irá argumentar que através da experiência com o *sillon fermé* a repetição de um mesmo elemento sonoro esgota, por si só, nossa curiosidade em desvendar as suas causas. Trata-se, aqui, da chamada *saturação semântica* – que nada mais é do que um “processo que consiste em repetir um elemento sonoro até a perda de sua identificação e, com essa, de sua identidade” (MENEZES, 1996: 18). O som perde uma identidade, mas acaba por ganhar outra (a de um objeto sonoro), pois o interesse se volta para o próprio som. Desse modo, Schaeffer poderá afirmar que:

[...] a repetição do próprio sinal físico, permitida pela gravação, nos ajuda de duas maneiras: [1] esgotando aquela curiosidade, ela impõe, pouco a pouco o objeto sonoro como uma percepção digna de ser observada por ela mesma; [2] de outra parte, ao favorecer escutas mais atentas e mais refinadas, ela nos revela progressivamente a riqueza da percepção (SCHAEFFER, 2002: 94).

E é por meio dessa “riqueza da percepção” que Schaeffer aponta para as *variações da escuta*. Schaeffer observa que apesar de se manterem condições físicas idênticas, a cada nova escuta de um mesmo objeto sonoro, sempre se revelam variações e aspectos novos que não havíamos percebido na audição anterior. Nesse sentido, Schaeffer sugere que cada novo ato de escuta de um mesmo objeto sonoro gravado representa uma perspectiva pela qual aquele objeto nos é dado. Ou seja, ao salientar essas *variações da escuta*, Schaeffer já aponta para uma das principais características que definem o objeto intencional: um objeto doado a um sujeito numa perspectiva variável e unilateral. E isso se confirma quando Schaeffer (2002: 94) sublinha que essas variações da escuta nos fazem compreender melhor a “subjetividade” da escuta. Em vez de ver nisso uma imperfeição ou uma imprecisão que obscurece aquela

¹ Sulco fechado. Este dispositivo permitia que se escutasse indefinidamente um mesmo fragmento gravado em disco.

nitidez oferecida pelo sinal físico, Schaeffer (2002: 94) vê aí o aclaramento de direções cada vez mais precisas que revelam sempre novos aspectos do objeto sonoro.

Finalmente, Schaeffer (2002: 94) nos fala das *variações do sinal*. Como se sabe, a gravação possibilita inúmeras manipulações do sinal gravado. Ele pode ser acelerado, ralentado, transposto, cortado etc. Desse modo, Schaeffer se pergunta se ainda poderíamos afirmar que se trata do *mesmo* objeto sonoro, posto que cada variação do sinal gravado pode, por sua vez, ser compreendida como um novo objeto sonoro. Embora essa pergunta possa parecer um tanto ingênua, o que se coloca em questão aqui é justamente a identidade de um objeto sonoro – a sua *essência* para sermos mais precisos. Podemos conceber, sem grandes problemas, as *variações do sinal (sinal acústico)*, mas nos perguntamos até que ponto seria possível variar um objeto, tomado em seu sentido intencional (como é o caso do objeto sonoro), sem rompermos com a sua identidade. Até que ponto variações poderiam ser consideradas apenas como mudanças de perspectiva de um mesmo objeto? Até que ponto as variações têm a sua própria identidade? A “ambiguidade” não estaria na própria essência daquilo que chamamos variação? Para responder a estas e a outras questões Schaeffer se ocupará, a partir de agora, em acentuar e precisar as características que distinguem um objeto sonoro de outros objetos a ele associados. Eis a razão de Schaeffer elaborar quatro teses negativas acerca do objeto sonoro.

3.1.2 As Teses Negativas Acerca do Objeto Sonoro.

Buscando então evitar mal-entendidos na compreensão do conceito de objeto sonoro, Schaeffer lança mão de quatro teses negativas a esse respeito.

A primeira tese afirma: “*O objeto sonoro não é o instrumento que executou*” (SCHAEFFER, 2002: 95) ou, como prefere Chion (1983: 34): “*O objeto sonoro não é o corpo sonoro*²”. Nesse sentido, seja esse instrumento, ou corpo sonoro, um violino ou uma porta que range, não se deve confundir o som com aquilo que é a sua causa: a *fonte sonora material*. Para exemplificar essa tese, Schaeffer afirma que um objeto sonoro é aquilo que ouvimos quando alguém nos faz escutar, numa fita magnética, um som cuja origem somos incapazes de identificar.

² “O corpo sonoro (*corps sonore*) é a fonte material do som que se pode identificar através dele” (CHION: 1983, 34)

A segunda tese afirma: “*O objeto sonoro não é a fita magnética*” (SCHAEFFER, 2002: 95). A fita é apenas um suporte material do objeto sonoro. Assim, apesar de se poder manipular materialmente a fita, será apenas por meio da escuta realizada por um determinado ouvinte que essas manipulações serão perceptíveis. Assim, o objeto sonoro não é uma coisa material, mas algo que surge em “*nostra consciência perceptiva*” (SCHAEFFER, 2002: 96).

A terceira tese afirma: “*Os mesmos poucos centímetros de fita magnética podem conter um grande número de objetos sonoros diferentes*” (SCHAEFFER, 2002: 96). Schaeffer tenta aqui responder àquela questão surgida com as possibilidades das *variações do sinal*, a saber: quando manipulamos o sinal gravado numa fita magnética estamos produzindo *diferentes* objetos sonoros ou variações do *mesmo* objeto sonoro? A resposta de Schaeffer é: ambos, pois, as variações podem ser compreendidas tanto como versões de *um mesmo* objeto, quanto como novos objetos sonoros originais e de identidade própria. Além disso, Schaeffer salienta que as manipulações podem ser realizadas de tal maneira que, muitas vezes, torna-se impossível perceber relações entre as várias versões. Isso indica também que “*O objeto sonoro não é um fragmento de gravação*” (CHION, 1983: 34).

Finalmente, a quarta tese afirma: “*Mas o objeto sonoro não é um estado de ânimo*” (SCHAEFFER, 2002: 97). O fato de o objeto sonoro ser subjetivo não significa que ele possua as características individuais e incomunicáveis de um estado de ânimo psíquico. Como havíamos sublinhado no segundo capítulo (item 2.4) o objeto não está “em mim”, mas “diante de mim” e é, inclusive, compartilhado intersubjetivamente³. Assim, Schaeffer (2002: 97) escreve: “Longe de serem subjetivos no sentido de individuais, incomunicáveis e praticamente indescritíveis, os objetos sonoros, conforme veremos, deixam-se muito bem descrever e analisar”. Trata-se assim de uma “objetividade ligada a uma subjetividade que apenas nos surpreenderá se nos obstinarmos em opor como antinômicas as ‘psicologias’ e as ‘realidades exteriores’” (SCHAEFFER, 2002: 97). Ou seja, a questão não está mais sendo abordada a partir da orientação natural na qual um interior contrapõe-se a um exterior, mas sim a partir de uma orientação fenomenológica na qual temos uma “objetividade ligada a uma subjetividade”.

Outro aspecto levantado por Schaeffer (2002: 97) nesta quarta tese negativa é que o objeto sonoro não se confunde com um “estímulo” (*stimulus*). Em verdade, isso já pode ser interpretado como o equivalente schaefferiano da crítica que a fenomenologia faz ao “psicologismo”. Ao afirmar que o objeto sonoro não é um estado de ânimo Schaeffer assinala

³ Cf. Capítulo 2 item 2.4.1.

que o objeto sonoro não é um *fato*. Quer dizer, não estamos mais tomando a questão a partir da orientação natural e pensando o objeto sonoro como uma *representação* em nossa mente. Justamente por isso, o objeto sonoro não poderá ser pensado como uma *sensação psicológica sonora*, ou *auditiva*, de uma vivência individual e particular. E será nesse sentido que Schaeffer, irá fazer a seguinte consideração sobre a psicoacústica: “apesar de ela ser concernente ao nível perceptivo, [a psicoacústica] consiste apenas em fornecer estímulos definidos fisicamente e em observar as consequências psicofisiológicas” (SCHAEFFER, 2002: 168)⁴ – ou seja, a psicoacústica, enquanto ciência que parte da orientação natural, trabalha com *fatos* e não com *essências*.

Além dessas quatro teses negativas, Michel Chion destaca ainda outras duas. Cumpre salientar, no entanto, que essas duas teses adicionais destacadas por Chion não são citadas explicitamente por Schaeffer nesse capítulo sobre a acusmática, mas podem ser deduzidas a partir do texto apresentado no *TOM*.⁵

“*O objeto sonoro não é o sinal físico*” (CHION, 1983: 34), pois “o sinal físico, em realidade, não é *sonoro*” (SCHAEFFER, 2002: 269). O *sinal físico* é uma “coisa mesma” livre de qualquer referência subjetiva; o objeto sonoro é um objeto intencional e, como tal, dado subjetivamente.

“*O objeto sonoro não é um símbolo anotado sobre a partitura*” (CHION, 1983: 35). O objeto sonoro não pode ser identificado com um símbolo da notação musical, pois o objeto sonoro não pode ser pensado nos mesmos termos dos símbolos do solfejo. Ademais, um símbolo anotado sobre uma partitura também é uma “coisa mesma”.

Assim, com essas teses negativas, Schaeffer restringe a sua pesquisa exclusivamente sobre a subjetividade da escuta. Observamos também que um dos pontos mais sublinhados por Schaeffer é a subjetividade do objeto sonoro. Vejamos, assim, de que forma podemos estreitar mais a relação entre acusmática e fenomenologia.

⁴ Juan G. Roederer caracterizará a psicoacústica em termos muito parecidos: “As condições são determinadas pelos *estímulos físicos de entrada*, e a resposta é expressa pelas *sensações psicológicas* despertadas no cérebro e relatadas pelo indivíduo (ou manifestadas pelo comportamento sensorial específico do animal). A *psicoacústica*, um ramo da psicofísica, é o estudo que relaciona os estímulos acústicos com as sensações auditivas” (ROEDERER, 2002: 27).

⁵ No total, Michel Chion (1983: 34-35) interpreta que se podem extrair cinco teses negativas do objeto sonoro ao longo do *TOM*: 1) “o objeto sonoro não é o corpo sonoro”; 2) “o objeto sonoro não é o sinal físico”; 3) “o objeto sonoro não é um fragmento da gravação”; 4) “o objeto sonoro não é um símbolo notado sobre uma partitura”; 5) “o objeto sonoro não é um estado de ânimo”. Observamos assim que Chion funde a segunda e a terceira teses de Schaeffer e formula outras duas.

3.1.3 Acusmática e Fenomenologia.

Ao salientar a subjetividade do objeto sonoro, Schaeffer indicava que a maior questão a ser esclarecida diz respeito justamente à noção de *objeto*. Como vimos, era justamente essa noção que suscitava o interesse de Schaeffer pela fenomenologia. Vejamos então, mais especificamente, de que forma Schaeffer trata o conceito de *objeto* e os outros conceitos a ele relacionados, tais como: *objetividade*, *subjetividade*, *sujeito* etc.

Naquele mesmo capítulo dedicado à acusmática Schaeffer (2002: 92) afirma que “utilizaríamos em um sentido errôneo essa experiência [a acusmática] se a submetêssemos a uma decomposição cartesiana distinguindo o ‘objetivo’ – aquilo que está atrás da cortina – do ‘subjetivo’ – a reação do ouvinte àqueles estímulos”. Com efeito, se colocarmos a experiência acusmática nesses termos – de um evento no *exterior* gerando um outro evento no *interior* de um eu – estaríamos dentro de um circuito cartesiano de pensamento, pois, nesse circuito, o som nada mais seria do que uma *representação*⁶ subjetiva e imprecisa de um evento objetivo que pode ser precisamente descrito e medido em termos de frequência, duração, amplitude etc. Num circuito cartesiano de pensamento, “tudo o que temos primeiramente são representações das quais se trata de atestar a realidade” (LEOPOLDO E SILVA, 1993: 10). Com isso, Schaeffer indica que ao reformular a experiência acusmática, ele pretende se afastar daquela maneira como o cartesianismo pensa a relação entre sujeito e objeto. Assim, se partirmos de uma abordagem acusmática, não deveremos mais considerar a subjetividade da escuta como uma reação intramental que responde a estímulos “objetivos” gerados num mundo separado de nós e, nesse sentido, ocultado por uma cortina. Como então devemos compreender essa abordagem acusmática?

Schaeffer assinala que “a acusmática corresponde a um arrevessamento [*renversement*] do percurso” (SCHAEFFER, 2002: 92), ou seja, propõe-se aqui uma *redução*; precisamente aquele “*re-ducere*”, aquele “conduzir de volta”, aquela “retenção ou retraimento” dos quais nos falava Sokolowski (2012: 58).⁷ Se estamos realizando uma redução, significa que a relação entre o sujeito e o objeto será examinada no próprio fenômeno e, nesse sentido, subjetivamente. Desse modo, numa abordagem acusmática, “não se trata mais de saber como uma escuta subjetiva interpreta ou deforma a ‘realidade’, ou de estudar as reações aos estímulos; é a escuta, ela mesma, que se torna a origem do fenômeno a

⁶ Cf. item 2.4.

⁷ Cf. essa citação completa no item 2.3.

estudar” (SCHAEFFER, 2002: 92). Não se trata mais de uma *subjetividade* interna atestando se suas reações ou sensações correspondem ou não a uma efetiva *objetividade* externa, mas de explorar o próprio som em si mesmo: o *fenômeno* sonoro. Assim, a nova experiência acusmática vai mais além do que uma simples ocultação visual das causas; ela é, sobretudo, uma tomada deliberada de posição, um retorno ao fenômeno sonoro, uma perspectiva promissora pela qual Schaeffer pretende abordar o som e também a própria música⁸.

E isso se confirma na medida em que Schaeffer começa a explorar as noções de “objetividade” e “subjetividade”. Schaeffer irá mostrar que ambas as noções devem ser entendidas distintamente, segundo se faça uma abordagem acústica ou acusmática. Ou seja, a subjetividade e objetividade não são termos absolutos e, por isso mesmo, devemos caracterizá-los de acordo com a abordagem escolhida. Mais especificamente, Schaeffer irá sublinhar que uma pesquisa voltada para a subjetividade, tal como a acusmática, deve buscar “*uma objetividade que lhe seja própria*”:

Se na primeira abordagem [a acústica], partindo da física, devemos ir até as “reações do sujeito” e integrar assim, no seu limite, os elementos psicológicos, a segunda [a acusmática] deve ignorar, com efeito, as medidas e as experiências que apenas se aplicam ao objeto físico, o “sinal” dos acústicos. Mas sua pesquisa, voltada para o sujeito, não deve abandonar, por isso, sua pretensão a *uma objetividade que lhe seja própria*; [...] (SCHAEFFER, 2002: 92, grifo do autor).

Se associarmos este excerto àquela passagem na qual Schaeffer nos fala de uma “objetividade ligada a uma subjetividade” (Cf. SCHAEFFER, 2002: 97), poderíamos afirmar que enquanto a acústica trabalha com uma “subjetividade objetiva” (na medida em que o sujeito é tratado como *fato* objetivo), a acusmática trabalha com uma “objetividade subjetiva” (na medida em que o objeto é tratado como *essência* subjetiva). Em verdade, isso nos leva a concluir que no capítulo IV do *TOM* Schaeffer já assume uma série de posicionamentos e concepções francamente fenomenológicas. Como bem observa Moura (2001: 161), o campo temático da fenomenologia é a subjetividade e, desse modo, ao empreender uma pesquisa que tem como meta investigar o objeto da escuta no âmbito da subjetividade (explicitada pela perspectiva acusmática), Schaeffer já aponta para uma pesquisa de natureza fenomenológica. Além disso, podemos dizer também que, no caso que nos ocupa, aquela “objetividade subjetiva” nada mais é do que o próprio *objeto sonoro*.

⁸ Sob um ponto de vista voltado para a prática da composição musical, Hamilton (2005: 3) observa que: “A concepção de música acusmática de Schaeffer considera não apenas como os ouvintes poderiam perceber os sons, mas a atitude que os compositores poderiam adotar em relação ao seu material – na qual buscam ignorar a origem física dos sons que eles utilizam e apreciá-los por suas propriedades abstratas”.

Vemos então que enquanto a acústica está associada a uma abordagem científica, a acusmática está associada a uma abordagem fenomenológica. Convém lembrar mais uma vez aqui que as “verdades” da ciência não invalidam as “verdades” da fenomenologia. Ambas gozam de objetividade; cada uma relativa ao seu domínio específico de conhecimento. Desse modo, Schaeffer não irá recusar os conhecimentos da acústica nem os da psicoacústica, mas apenas situar o seu campo de atuação e verificar a legitimidade dos juízos acústicos no domínio teórico-musical. Isto é realizado ao longo do Livro III do *TOM* (intitulado: *Correlações entre o sinal físico e o objeto musical*) que tem como objetivo justamente debater as correlações entre as noções da acústica e as da teoria musical⁹. Além disso, associando a perspectiva acusmática à atitude fenomenológica, podemos conjecturar o sentido de Schaeffer afirmar que fazia fenomenologia sem o saber (Cf. SCHAEFFER, 2002: 262). É plausível que Schaeffer tenha percebido o aspecto promissor de uma abordagem acusmática para o estudo da escuta e do som antes de ter tido qualquer contato com a fenomenologia, e talvez seja também nesse sentido que Schaeffer afirme que reconheceu apenas tardiamente que a concepção de objeto da fenomenologia poderia contribuir com a sua pesquisa.

Vejamos agora, dando um salto para o capítulo XV do *TOM* (sugestivamente intitulado *Redução ao objeto*), quais outros aspectos da fenomenologia são apropriados por Schaeffer na conceituação do objeto sonoro.

3.2 AS APROPRIAÇÕES DA FENOMENOLOGIA.

3.2.1 A Transcendência Fenomenológica.

Ao longo deste trabalho insistimos por diversas vezes que o objeto intencional não está “em mim”, mas “diante de mim”. Mas, o que significa dizer isso mais especificamente? Antes de tudo, significa reconhecer que o objeto intencional, apesar de ser subjetivo, também possui a sua *transcendência*. Evidentemente não se trata aqui da transcendência concebida nos termos da orientação natural (uma transcendência situada numa esfera *externa* àquela do

⁹ Cabe observar que boa parte do *Solfège de l'objet sonore* também é dedicada ao assunto – com a vantagem dos exemplos sonoros que podem ser escutados nos CDs.

sujeito)¹⁰, mas sim de uma transcendência concebida em termos fenomenológicos. Ou seja, trata-se de investigar essa transcendência no âmbito do fenômeno e não no âmbito do “mundo real”.

Curiosamente, a transcendência é o primeiro tema abordado por Schaeffer logo após ele haver explicitado a sua apropriação da fenomenologia. Ao evocar a *transcendência* do objeto sonoro, Schaeffer pretende pontuar que, apesar de ser dado subjetivamente, ele possui uma objetividade e também um aspecto *intersubjetivo*. O que está em questão aqui é precisamente a *identidade* do objeto intencional, o modo como sintetizamos as muitas percepções que temos de uma mesma coisa, aquilo que nos permite identificar e afirmar que se trata do *um mesmo* objeto apesar de termos uma pluralidade de perspectivas dele. Citando uma passagem de Husserl (1962, § 61), Schaeffer (2002: 263) compreende que se trata de explicar em que sentido o objeto é transcendente:

[...] há de se explicar em que consiste, *na esfera visual da própria experiência sintética*, o objeto transcendente, enquanto *pólo de identidade imanente às vivências singulares e, no entanto, transcendente, em virtude de sua identidade que ultrapassa essas vivências* (HUSSERL, 1962, § 61, grifos do autor).

A questão é pertinente, pois, se nos situamos na perspectiva de uma atitude fenomenológica, devemos então compreender como, no fluxo de nossa experiência, um objeto pode apresentar-se como sendo idêntico a si mesmo apesar das múltiplas perspectivas graças às quais ele nos vem à presença.

Schaeffer começa explicando em que sentido temos múltiplas “vivências singulares” de um mesmo objeto.

Estas vivências singulares são as múltiplas impressões visuais, auditivas, táteis, que se sucedem em um fluxo incessante através das quais eu me volto em direção a um certo objeto; eu o “viso” nos diversos modos segundo os quais eu me relaciono com esse objeto: percepção, lembrança, desejo, imaginação etc. (SCHAEFFER, 2002: 263).

Logo em seguida, Schaeffer explica em que sentido o objeto é “imanente às vivências singulares” e em que sentido esse objeto é uma *unidade intencional*.

Em quê o objeto lhe é *imanente*? É que ele constitui uma *unidade intencional*, correspondente aos *atos de síntese*. É sobre ele que se dirigem estas múltiplas vivências em torno do qual elas se ordenam; de modo que eu só posso dar conta da

¹⁰ Cf. Capítulo 2 item 2.4.

estrutura da minha consciência reconhecendo-a perpetuamente como “consciência de alguma coisa”. Nesse sentido, o objeto está contido nela. (SCHAEFFER, 2002: 263, grifos do autor).

Ou seja, o objeto é imanente ao fenômeno na medida em que “toda consciência é consciência de algo” (MOURA, 2001: 172). O objeto é imanente àquela relação da *intencionalidade fenomenológica* à qual nos referíamos no segundo capítulo (item 2.3). Contudo é preciso atentar aqui que essa imanência não significa que o objeto intencional seja um objeto intramental. Como bem observa Zahavi, tomar o objeto intencional como um objeto intramental (“ato-imanente”) seria um erro de interpretação da intencionalidade:

Intencionalidade é a relação entre consciência e seu objeto. Essa relação só pode ser obtida se ambos os objetos relacionados existem. Contudo, uma vez que o objeto nem sempre existe em realidade, a intencionalidade deve primeiro e principalmente ser entendida como uma relação com um objeto intramental, quer dizer, com um objeto imanente à consciência. *Mas esta interpretação também é errada.* [...] assumir que o objeto intencional é ato-imanente, que está realmente contido na intenção e, portanto, na posseção do mesmo modo de ser da própria experiência, conduz à rejeição da distinção categorial entre ato e objeto. (ZAHAVI, 2003: 15, grifo nosso).

Quer dizer, cairíamos então num problema de distinção lógica. Tendo essa questão em mente, Zahavi explica a diferença entre a *identidade do ato* e a *identidade do objeto*:

Antes de tudo, pode-se apontar para a identidade do objeto. Podemos ser direcionados para o mesmo objeto em atos mentais diferentes (duas percepções diferentes podem perceber uma árvore numericamente idêntica), e por esta razão, a identidade do objeto não pode depender da identidade do ato. Se a identidade do objeto de minha intenção fosse realmente ato-imanente, isso implicaria que eu nunca estaria apto a experimentar o mesmo objeto mais do que uma vez. Toda vez em que eu tentasse perceber o objeto novamente ele teria o sentido de uma nova percepção e, portanto, de um novo objeto. Pela mesma razão, seria também impossível para vários sujeitos experienciarem o mesmo objeto. [...] O psicologismo ignorou a diferença entre o ato temporal do conhecimento e o objeto ideal do conhecimento e procurou reduzir o último ao primeiro. Numa forma semelhante, o subjetivismo (idealismo subjetivo) procura reduzir o objeto intencional ao conteúdo mental. (ZAHAVI, 2003: 15).

E Schaeffer parece ter percebido claramente essa diferença entre ato e objeto ao reconhecer que o objeto é *transcendente* justamente por permanecer “*o mesmo* através do fluxo das impressões e da diversidade dos modos”. Assim, Schaeffer escreve:

Mas ele não se apresenta como menos *transcendente*, na medida em que permanece *o mesmo* através do fluxo das impressões e da diversidade dos modos. O objeto

percebido não se confunde de forma alguma com a percepção que tenho dele (SCHAEFFER, 2002: 263, grifos do autor).

E Schaeffer arremata essa questão transcrevendo uma conhecida passagem na qual Husserl (2006, § 41) – explicando “o modo como o *transcendente se apresenta para a consciência que dele é consciente*” – descreve todo o processo pelo qual nós apreendemos uma mesa:

Vendo sempre esta mesa, dando uma volta em torno dela, modificando como sempre minha posição no espaço, tenho continuamente a consciência de que é uma única e mesma mesa que está corporalmente aqui, e dela mesma que permanece em si inteiramente inalterada. A percepção da mesa, porém, é uma percepção que se altera constantemente, é uma continuidade de percepções cambiantes. Fecho os olhos. Meus demais sentidos estão fora de relação com a mesa. Não tenho agora nenhuma percepção dela. Abro os olhos, e volto a ter a percepção. A percepção? Sejamais mais precisos. Ao retornar, ela não é em nenhuma circunstância individualmente a mesma. Apenas a mesa é a mesma, tenho consciência dela como idêntica na consciência sintética que vincula a nova percepção à recordação. [...] A percepção mesma, porém, é o que é no fluxo constante da consciência, e é ela mesma um fluxo constante: o agora da percepção se converte sem cessar na consciência subsequente de um passado recente, e ao mesmo tempo um novo passado já desponta etc. Não só a coisa percebida em geral, mas também tudo aquilo que a ela se atribui, como partes, lados, momentos, chamem-se eles qualidades primárias ou secundárias, é necessariamente, por fundamentos em toda parte os mesmos, transcendente em relação à percepção. A cor da coisa vista não é, por princípio, momento real da consciência de cor, ela aparece, mas, enquanto aparece, a aparência pode e *tem*, na experiência que a exhibe, continuamente de se alterar. A *mesma* cor aparece “em” contínuas multiplicidades de *perfis* de cor. O mesmo vale para qualquer qualidade sensível e, igualmente, para qualquer forma espacial. Uma única e mesma forma (dada corporalmente *como* a mesa) aparece sempre continuamente “de outra maneira”, em sempre outros perfis de forma (HUSSERL, 2006, § 41).

O que Husserl nos indica com isso é que “não temos experiência de dados sensoriais, mas de coisas” (MOURA, 2001: 173). As múltiplas percepções que temos de uma mesa nunca se confundem com a própria mesa. A identidade de uma coisa nada mais é do que essa síntese de uma série de perspectivas e perfis perceptivos, e é nesse sentido que a fenomenologia entende que uma coisa, ou um objeto material, é transcendente. Assim, podemos concluir que:

Nenhuma aparição singular pode [...] capturar o objeto inteiro; o objeto nunca se esgota em uma doação singular, mas sempre a *transcende*. Não no sentido em que o objeto, de algum modo, esconde-se por trás das aparências – como a coisa em si incognoscível kantiana –, e também não no sentido em que é a soma de todas as aparências, mas no sentido de que é uma identidade que conecta todas as diferentes aparições (ZAHAVI, 2003: 16, grifo do autor).

Contudo, Schaeffer (2002: 264) vai mais além e continua a sua exposição argumentando que a transcendência não é verificada apenas em “objetos materiais”, como foi o caso da mesa, mas também nos chamados “objetos abstratos” ou “objetos ideais”. Assim, um teorema matemático, por exemplo, é “distinto das operações de consciência pelas quais eu consigo formulá-lo ou compreendê-lo”. Ao ser pensado diversas vezes, “ele se apresenta como *o mesmo* teorema que *eu identifico* novamente” (SCHAEFFER, 2002: 264). E mais uma vez Schaeffer (2002: 264) cita uma passagem de *Lógica formal e lógica transcendental* para sustentar a sua argumentação: “Graças a uma mera mudança de atitude, por essência sempre possível, qualquer lembrança clara, explícita, de uma espécie ideal, se transforma em uma percepção” (HUSSERL, 1962, § 59). Ou seja, se transforma num objeto intencional na medida em que essa percepção se torna “uma evidência intelectual” (SCHAEFFER, 2002: 264).

Finalmente será também por meio da transcendência que Schaeffer irá abordar o problema da apreensão intersubjetiva do objeto sonoro. Para que um objeto sonoro assuma o papel de um objeto de comunicação num sistema de linguagem qualquer (como é o caso de um objeto musical) é preciso que se responda de que maneira um objeto ideal e subjetivo pode ser compartilhado com outras subjetividades. Evidentemente, não se trata aqui de regressar à atitude natural e novamente se perguntar: “como sair da ilha da minha consciência?” (MOURA, 2001: 165), mas sim de tomar a questão a partir dessa concepção de transcendência proposta pela fenomenologia. Ou seja, justamente a partir da distinção entre o ato e o objeto intencional da qual viemos tratando. Como pudemos observar em Zahavi (2003: 15) sem essa distinção seria mesmo “impossível para vários sujeitos experienciarem o mesmo objeto”.

Em verdade, a apreensão intersubjetiva do objeto é entendida pela fenomenologia como um dado que acentua a transcendência do objeto intencional. Isso se dá na medida em que cada subjetividade pode compartilhar as suas perspectivas unilaterais do objeto em questão. Nesse processo, as perspectivas do outro contribuem com as nossas próprias e, com isso, a síntese das perspectivas não é mais realizada individualmente, mas coletivamente:

Se outros estão presentes, então constatamos que quando vemos o objeto desse lado os outros atualmente veem-no de algum outro ângulo, um ângulo que poderíamos possuir se nos movêssemos para onde eles estão. O que é potencial para nós é real para eles. O objeto por essa razão assume uma maior *transcendência* para nós: ele não é somente o que vemos e poderíamos ver, mas também o que eles veem nesse momento. Além do mais, apreciamos o objeto tal como *transcendendo* o nosso próprio ponto de vista: vemo-lo precisamente como sendo visto por outros e não apenas por nós. Esse nível de sua identidade é dado para nós. O objeto é e pode ser

dado intersubjetivamente, e é apresentado para nós como tal. (SOKOLOWSKI, 2012: 164, grifos nossos).

E Schaeffer parece compreender isso ao abordar a questão da intersubjetividade junto ao tema da transcendência, e ao sublinhar que as perspectivas do outro contribuem com a identificação e com o sentido que um objeto adquire para mim:

[...] o objeto transcende, não somente os diversos momentos de minha experiência individual, mas o conjunto desta experiência individual: ele se coloca num mundo que eu reconheço como existente para todos. Se me dirijo em direção a uma montanha, ela me aparece como a mesma, na medida em que me aproximo, através da multiplicidade de meus pontos de vista. Mas admito também que o companheiro que caminha ao meu lado se dirige em direção à mesma montanha que eu – embora tenha razões para pensar que ele tem uma visão diferente da minha. A consciência do *mundo objetivo* passa pela consciência do outro como sujeito, a supõe como condição. Da mesma maneira, a evidência de uma verdade científica supõe o reconhecimento de uma comunidade científica para a qual ela é válida (SCHAEFFER, 2002: 264-265)¹¹.

Cumprido destacar também que o vocabulário utilizado por Schaeffer, bem como o modo de ele argumentar sobre a intersubjetividade – afirmando que o mundo não se coloca como existente apenas para mim, mas também para todos, e que uma verdade científica pressupõe o reconhecimento de uma comunidade – nos remete à seguinte passagem de *Lógica formal e lógica transcendental* de Husserl¹²:

[...] o mundo é mundo de todos nós; como mundo objetivo tem, em seu sentido próprio, a *forma categorial de “ente verdadeiro uma vez por todas”*, não só para mim, mas para todos. [...] *Experiência do mundo* como experiência constituinte não significa tão somente minha experiência inteiramente privada, mas uma *experiência comunitária*; conforme ao seu sentido, o mundo é o único e o mesmo: em princípio, todos nós temos acesso à sua experiência, sobre ele todos nós podemos nos pôr de acordo por “intercâmbio” e comunicação de nossas experiências; do mesmo modo a comprovação “objetiva” se baseia também no acordo recíproco e em sua crítica (HUSSLER, 1962, § 95, grifos do autor).

Vemos assim, o quão importante é o conceito de *transcendência* para Schaeffer. Em primeiro lugar, ele contribui para que se pense a identidade do objeto sonoro; em segundo lugar, ele permite compreender que o objeto sonoro não é uma representação intramental na medida em que ele não se confunde com o ato pelo qual o pensamos; e finalmente, é por meio

¹¹ Essa passagem foi parcialmente citada por nós no segundo capítulo no item 2.4.1.

¹² Como vimos no segundo capítulo (item 2.4.1), estas palavras de Schaeffer também nos remetem a uma passagem da *Fenomenologia da percepção*.

da transcendência que também podemos compreender como o objeto sonoro é compartilhado intersubjetivamente.

3.2.2 A *Epoché*.

Como vimos no segundo capítulo (item 2.3), a *epoché* é uma diretriz metodológica pela qual a fenomenologia suspende, ou põe entre parênteses, os juízos oriundos da atitude natural, a fim de abordar diretamente o fenômeno. Vimos também que o conceito de *epoché* caminha junto com o conceito de *redução*, na medida em que este último propõe um retorno ao fenômeno e, nesse sentido, a *epoché* nada mais é do que o recurso metodológico para realizar essa redução. Vejamos então de que forma Schaeffer reflete sobre a *epoché*.

Com a *epoché* Schaeffer irá confirmar a sua posição de recusa frente à atitude natural tanto da acústica, quanto da psicoacústica. Retomando as ideias de Husserl, ele (SCHAEFFER, 2002: 265) sublinhará a recusa daquela concepção de mundo cartesiana que distingue um “exterior” (*realidade física*) oposto a um “interior” (*representação “subjetiva”*).

Para além dessas duas atitudes, por sua vez opostas e complementares – o realismo da coisa em si e o “psicologismo” – Husserl nos propõe um equilíbrio difícil. Tanto uma quanto outra procedem, diz ele, de uma fé “ingênua” no mundo exterior. A operação do espírito que deve nos permitir ultrapassá-las consistirá, justamente, em colocar essa fé “entre parênteses” (SCHAEFFER, 2002: 265).

A partir daí, Schaeffer passa a discorrer sobre essa “fé ‘ingênua’ no mundo exterior”. Retomando o exemplo da mesa proposto por Husserl (2006, § 41), ele afirma que:

Tudo aquilo de que tenho consciência, é do objeto percebido: há aí uma mesa, possuindo tais e tais propriedades na qual observo sem cessar novos detalhes que estavam aí “antes”, mas que não havia ainda percebido etc. Eu aceito, sem crítica, duas certezas: [1] é a coisa mesma que vejo; [2] esta coisa me é exterior¹³ (SCHAEFFER, 2002: 265).

Como se vê, Schaeffer descreve qual seria a nossa atitude natural frente àquela mesa e busca demonstrar que isso nada mais é do que uma “fé ingênua” que aceitamos sem refletir. E continuando a sua argumentação, Schaeffer extrai daí uma série de consequências:

¹³ Tanto neste excerto, como no anterior, não podemos deixar de observar o vocabulário fenomenológico utilizado por Schaeffer: “coisa mesma”, “esta coisa que me é exterior”, “mundo exterior”, “fé ingênua” etc.

A dificuldade começa quando me ponho a refletir: se admito que esta mesa me é exterior, que ela existe independente da experiência que posso ter dela, segue-se necessariamente que não vejo “ela mesma”. Por um lado, haverá “alguma coisa” no absoluto e, por outro lado, a visão que tenho dela. Como já se observou, esta percepção é imperfeita, uma vez que ela jamais capta mais do que um aspecto do objeto por vez, ela [a percepção] é cambiante, sujeita à ilusão etc. Logo, eu sou “subjetivo”. Quanto ao objeto “em-si”, este é incognoscível (SCHAEFFER, 2002: 265).

Schaeffer descreve, assim, as principais dificuldades da pré-concepção cartesiana do mundo de uma maneira simples e sem se utilizar de um vocabulário filosófico complexo: a ideia de um interior oposto a um exterior; a ideia de que os objetos são *representados* em nossa mente; a ideia de que essa *representação* é “imperfeita” porque os sentidos podem nos enganar e, desse modo, a nossa apreensão está “sujeita à ilusão”; e ao afirmar, no final, que o “objeto ‘em-si’ é incognoscível”, Schaeffer aponta para os problemas que essa pré-concepção gerou no domínio do próprio pensamento filosófico: o ceticismo de Hume e a filosofia crítica de Kant. Em verdade, Schaeffer nos mostra aqui uma leitura atenta de Husserl e Merleau-Ponty, na medida em que esses dois filósofos debatem as concepções cartesianas e seus desdobramentos no pensamento de Hume e Kant. Continuando a sua argumentação, o nosso autor extrai ainda mais consequências de toda essa visão de mundo:

Num terceiro momento, tentarei explicar minha percepção a partir do mundo. O objeto exterior vai me aparecer como a causa, ou pelo menos a fonte de minhas impressões subjetivas. Uma vez que tenho um corpo, um sistema nervoso etc, eu também faço parte do mundo. Minha percepção se torna o resultado de uma série de processos psicofisiológicos (SCHAEFFER, 2002: 266).

Aqui o texto schaefferiano começa a caminhar na mesma direção da crítica que a fenomenologia faz ao empirismo¹⁴. Como se sabe, tanto Husserl como Merleau-Ponty criticam o empirismo¹⁵. Schaeffer mostra ter conhecimento dessa crítica justamente ao descrever (de um modo bem simplificado) a solução que o empirismo (segundo aquela crítica fenomenológica) propõe para o problema do conhecimento. Sem colocar em questão a distinção entre um *interior* e um *exterior*, o empirismo argumenta que experimentamos os

¹⁴ De um modo bem genérico podemos dizer que o empirismo é um pensamento filosófico que toma a experiência como fonte primordial do conhecimento. Trata-se da experiência tanto no sentido das informações fornecidas por meio de dados sensíveis (visão, audição, tato etc.), como da experiência no sentido de “vivência” (que gera um conjunto de sentimentos, afeições, memória etc.).

¹⁵ Cf., por exemplo, HUSSERL (1989: 20 ss.), e MERLEAU-PONTY (2006: 23-53).

objetos em razão das “impressões”¹⁶ que temos deles através dos nossos sentidos. E Schaeffer (2002: 266) nos descreve exatamente isso ao afirmar que o “objeto exterior vai me aparecer como a causa, ou pelo menos a fonte de minhas impressões subjetivas”. Segundo essa concepção, a percepção que temos das coisas nada mais é do que o resultado de processos psicofisiológicos; ela não nos dá a coisa tal como ela é, mas apenas uma impressão “subjetiva” e, nesse sentido específico, imprecisa do mundo. E no parágrafo seguinte, Schaeffer (2002: 266) revela a sua fonte bibliográfica citando a seguinte passagem da *Fenomenologia da percepção*:

A consciência que eu tinha de meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria. Desde então, eles tomam lugar no mesmo espaço objetivo em que procuro situar o objeto exterior, e acredito engendrar a perspectiva percebida pela projeção dos objetos em minha retina. Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento no tempo entre todos os outros, minha duração um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo. [...] Forma-se assim um pensamento “objetivo” (no sentido de Kierkegaard) – o do senso comum, o da ciência –, que finalmente nos faz perder contato com a experiência perceptiva da qual todavia ele é o resultado e a consequência natural¹⁷ (MERLEAU-PONTY, 2006: 108-109)

Como se vê, Merleau-Ponty critica o pensamento da ciência tradicional, que acredita que os meus olhos (sendo fragmentos de matéria), são externos a mim mesmo e estão na mesma categoria em que os objetos externos (*res extensa*). Desse modo, passo a acreditar que o contato de minha consciência com os objetos no mundo se dá pela impressão que esses objetos, de alguma forma, imprimem nos órgãos sensoriais. Por isso, essa ciência tradicional concebe uma teoria que afirma que não vemos os objetos, mas somente aquilo que a luz deles projeta em nossa retina. Pelo fato de ter acesso apenas a esta projeção, e não à “coisa mesma”, devo desconfiar das minhas percepções, tomá-las como potencialmente incorretas e tentar, de algum modo, contornar as suas imperfeições por meio de um “pensamento objetivo”. Reconstruímos então o mundo tentando anular essa “margem de incertezas” dada pela subjetividade da percepção. Contudo, e paradoxalmente, Merleau-Ponty observa que esse

¹⁶ Eis o modo como Hume define a *impressão*: “Pelo termo *impressão* entendo todas as nossas percepções mais vivazes, quando ouvimos, vemos, sentimos, amamos, odiamos, desejamos ou queremos” (HUME, 1980: 140). Em suas *Investigações sobre o entendimento humano* Hume irá argumentar que as nossas *ideias* têm a sua origem nas *impressões*. Cf. (HUME, 1980: 140-142).

¹⁷ Sobre esta passagem de Merleau-Ponty, nos remete ao seguinte comentário de Marilena Chaui (2002: 210): “Eis porque o cientista imaginava que as leis obtidas pela investigação exprimiam uma realidade exterior positiva, de sorte que a noção de objetividade tornava-se sinônimo de uma representação adequada e econômica de dados observáveis”.

“mundo objetivo” é o “resultado e a consequência natural” da “experiência perceptiva”: desconfio da percepção por meio das certezas que a própria percepção me fornece. Ou seja, Merleau-Ponty desenvolve aqui o contrassenso do qual a fenomenologia acusa o ceticismo. Como se sabe, a fenomenologia critica o ceticismo humeano por este colocar em causa a existência de uma “coisa mesma” real e efetiva, e, ao mesmo tempo, postular a existência de “coisas mesmas” reais e efetivas na medida em que formula a questão do conhecimento a partir da orientação natural¹⁸. Mas o que Schaeffer irá pensar sobre tudo isso?

“Querendo ser lúcido, esforcei-me em submeter à crítica as evidências comuns” e, conseqüentemente, “acreditarei ter atingido o limite extremo da desconfiança científica” (SCHAEFFER, 2002: 266). Contudo, apesar desse esforço,

[...] permaneci ingênuo. De minha experiência, que eu recuso como imperfeita, coloquei tudo em questão, salvo o principal. Recebi dela, sem a examinar, *a crença no mundo exterior, precisamente*. O discurso elaborado da ciência está fundado sobre esse ato de fé inicial. Foi a experiência perceptiva que começou por me dizer que o objeto que oponho como um *em-si*, finalmente incognoscível à percepção, existe (SCHAEFFER, 2002: 266).

E trazendo essa discussão para o terreno da escuta ou da percepção sonora, Schaeffer escreve:

[Ao físico], vítima do erro de perspectiva [...] que vê no mundo exterior a origem das percepções, só lhe resta pôr o sinal físico no início e considerar a audição como seu resultado e o objeto sonoro como uma aparência subjetiva. Ele esquece que *é o objeto sonoro, dado na percepção, que designa o sinal a estudar* e que ele não saberia reconstruí-lo a partir do sinal. A prova é que não há nenhum princípio que lhe permita, não somente distinguir, mas reter a ideia de três sons *dó, ré, mi* contidos (e misturados) em alguns centímetros de fita magnética (SCHAEFFER, 2002: 269, grifos do autor).

Trata-se assim, em primeiro lugar, de colocar em questão a “objetividade” da acústica na medida em que é o som percebido, o som efetivamente escutado, que dará a essa ciência o *sinal* a ser estudado; em segundo lugar, e em decorrência disso, trata-se de conferir à percepção um papel de destaque para o compreensão dos sons.

Com efeito, essas observações de Schaeffer indicam que as “propriedades objetivas” do som descritas pela acústica serão de muito pouca valia para o domínio musical se elas não forem efetivamente percebidas pelo ouvido humano. Há de se construir todo um conhecimento acerca do som percebido, pois é por meio deste que começamos a fazer

¹⁸ Sobre essa crítica que a fenomenologia faz ao ceticismo humeano, cf., por exemplo, HUSSERL (1989: 20-23).

música¹⁹ e não por meio do *signal*. E isso indica também de que forma o pensamento de Merleau-Ponty “inspira” Schaeffer. Conforme se pode observar, o nosso autor encontra em Merleau-Ponty justamente uma discussão crítica que põe em questão a “objetividade” do pensamento científico. Através de Merleau-Ponty, Schaeffer vislumbra um caminho para demonstrar as razões pelas quais não podemos seguir servilmente à ciência. As verdades da ciência são relativas, e não absolutas e, por isso mesmo, segundo Schaeffer, não haveria razão em nos apoiarmos nos conhecimentos acústicos para legitimar qualquer prática musical.

Resta-nos saber então de que forma poderemos escapar daquela ingenuidade descrita acima (SCHAEFFER, 2002: 266). A resposta a essa questão não poderia ser outra senão: pela *redução*. Devemos retornar aos fenômenos e à percepção; “não para negá-la, não para criticá-la, mas para tomar consciência dela, o que supõe que deixemos de estar imediatamente interessados pelos seus resultados: as informações que ela nos fornece concernem ao objeto percebido” (SCHAEFFER, 2002: 267). Ou seja, “devo libertar-me (*désengager*) do mundo” (SCHAEFFER, 2002: 267) e, nesse sentido, fazer uso da *epoché*.

Nesse momento, Schaeffer (à maneira de um historiador da filosofia) comenta a crítica que Husserl faz à dúvida metódica cartesiana:

Para nos fazer compreender a *epoché*, Husserl a compara com a dúvida cartesiana e [ao mesmo tempo] a distingue dela. Colocar em dúvida a existência do mundo exterior, é ainda tomar posição em relação a ele, é substituir por uma tese diferente a tese de sua existência. A *epoché* é a abstenção de qualquer tese (SCHAEFFER, 2002: 267).

Essa maneira de interpretar a crítica que Husserl faz a Descartes também pode ser encontrada em Moura (2001: 164):

[...] os elogios de Husserl a Descartes são invariavelmente seguidos de críticas que podem lançar luz sobre o sentido e a necessidade da redução. Porque, se Descartes tem o mérito incontestável de formular a problemática da razão crítica, não é menos verdade que, para Husserl, ele partia de uma apreensão ingênua da consciência, o que o levava a falsear o próprio sentido do problema que vislumbrara.

Ou seja, embora Husserl tenha elogiado Descartes por haver inaugurado o problema da possibilidade do conhecimento, ele o critica por haver tomado a questão nos termos da orientação natural. Daí a necessidade da *redução* e da *epoché* fenomenológicas²⁰.

¹⁹ Cf. Capítulo 1 (item 1.4).

²⁰ Cf. MOURA (2001: 159-183)

Em seguida, Schaeffer irá sublinhar que o “‘colocar fora de circuito’ qualquer juízo concernente ao mundo não compromete minha fé no mundo” (SCHAEFFER, 2002: 267). Vemos assim que Schaeffer, tal como Husserl (2006, § 32), não está sofismando, mas apenas colocando “fora de circuito” juízos e teses acerca da existência efetiva e espaço-temporal do mundo. Cabe lembrar mais uma vez que a fenomenologia investiga o conhecimento, e não o mundo.

Do mesmo modo, Schaeffer investiga o *som percebido* e não o *som físico* (o movimento de ondas mecânicas num meio elástico). Assim, como já sublinhávamos no segundo capítulo (item 2.3), a *epoché* adotada por Schaeffer terá um sentido metodológico. Os juízos preconcebidos da acústica, da teoria musical tradicional e também da psicoacústica serão suspensos ou postos “entre parênteses”. Metodologicamente, Schaeffer abordará a subjetividade da escuta buscando extrair dela os fundamentos para estabelecer um conhecimento teórico-musical. Será a partir da análise dos dados do próprio fenômeno sonoro que se buscará atingir os conceitos, os objetos e as estruturas que constituem a nossa escuta.

E Schaeffer irá arrematar as suas reflexões acerca da *epoché* retomando o problema da transcendência. Ele mostrará compreender que aquilo que na orientação natural era uma relação ente “interior” e “exterior” irá se transformar, na orientação fenomenológica, num “estilo” próprio da experiência perceptiva²¹. É na própria intencionalidade fenomenológica que a relação sujeito/objeto se constitui. E Schaeffer mostrará ter captado essa “ideia fundamental da fenomenologia”²² ao referir-se explicitamente à intencionalidade:

E apercebo-me então que é *na minha experiência*, que essa transcendência se constitui: em outras palavras, o *estilo* próprio da percepção, o fato de ela jamais esgotar seu objeto – procedendo por esboços [*esquisses*], remetendo sempre a outras experiências que podem desmentir as precedentes fazendo-as parecer ilusórias – não é sinal de imperfeição acidental e lamentável que me impede de conhecer o mundo exterior “tal como ele é” [sic!]²³. Este estilo é o próprio modo segundo o qual o mundo me é dado como distinto de mim. É um estilo particular²⁴ que me permite distinguir o objeto percebido dos produtos de meu pensamento ou de minha imaginação aos quais correspondem as diferentes estruturas da consciência. *A cada domínio de objetos corresponde, portanto, um tipo de “intencionalidade”. Cada uma de suas propriedades remete às atividades da consciência que lhe são “constitutivas”: e o objeto percebido não é mais causa de minha percepção. Ele é “o correlato” dela.* (SCHAEFFER, 2002: 267, grifos do autor)

²¹ Trata-se daquela “inerência intencional” que observávamos em Moura (2001: 180). Cf. Capítulo 2 (item 2.4).

²² Cf. SARTRE (2005).

²³ É preciso reconhecer que Schaeffer comete um verdadeiro disparate aqui. Não há qualquer sentido, após todo esse percurso, ainda falar em “conhecer o mundo exterior ‘tal como ele é’”.

²⁴ Como observávamos no segundo capítulo (item 2.2), Merleau-Ponty (2006: 2, grifos do autor) afirma que “a fenomenologia se deixa praticar e reconhecer como maneira ou como estilo”.

Dito isso, Schaeffer poderá agora finalizar o trabalho de conceituação do objeto sonoro. Quanto à intencionalidade, trataremos dela no quarto e quinto capítulos.

3.2.3 O Som Como *Perspectiva* e o Som Como *Objeto*.

Após ter-nos situado no domínio de uma orientação fenomenológica, caberá a Schaeffer distinguir com mais detalhes entre o som como uma *perspectiva* (ou perfil) e o som como um *objeto*. Trata-se de um problema que surge na própria orientação fenomenológica, na medida em que o som pode ser, ele próprio, uma perspectiva pela qual um objeto nos é dado. Quer dizer, as perspectivas não são apenas visuais, táteis, olfativas etc., mas também sonoras. O som também é um modo pelo qual o mundo nos é dado. Nesse sentido, Schaeffer deverá encontrar um caminho para que possamos tomar o som em sua própria identidade ou sua própria *essência*.

Schaeffer começa distinguindo dois tipos de perspectivas pelas quais o som normalmente é tomado: como *índice* e como *significante*.

No momento em que escuto ao toca-discos um barulho de galope, [...] o objeto que viso, no sentido bem geral que damos ao termo, é o cavalo galopando²⁵. É em relação a ele que ouço o som como *índice*, é em torno dessa unidade intencional que se ordenam minhas diversas impressões auditivas (SCHAEFFER, 2002: 268, grifos do autor).

Neste primeiro exemplo, o som nada mais é do que uma perspectiva subjetiva pela qual o cavalo galopando nos é dado. Nesse sentido, o som é um *índice* que nos remete a tal ou tal objeto.

No segundo exemplo, Schaeffer nos fala do som como *significante*²⁶: “No momento em que escuto um discurso, viso os conceitos que me são transmitidos por seu intermédio. Em relação a esses conceitos (*significados*) os sons que ouço são *significantes*” (SCHAEFFER, 2002: 268, grifos do autor).

Nesse caso, referindo-se muito especificamente aos sons de uma língua falada e à relação saussureana *significado/significante* de um *signo* linguístico (SAUSSURE, 2006: 79-

²⁵ Em nota de rodapé: “Pois o cavalo está tão ausente na gravação (sem a visão) quanto numa fotografia (sem audição). A acústica não cria, *ipso facto*, o objeto sonoro” (SCHAEFFER, 2002: 268).

²⁶ Ou seja, é uma “imagem acústica”. Cf. SAUSSURE (2006: 79-81)

81), Schaeffer demonstra que o som remete a um *significado* conceitual de uma língua, e não ao próprio som. Quer dizer, Schaeffer argumenta que o som se anula a partir do momento em que ele passa a representar um *signo* numa linguagem e, nesse sentido, ele também é uma perspectiva pela qual uma outra *essência* é visada. Assim, Schaeffer (2002: 268) conclui que “nesses dois casos não há objeto sonoro: há uma percepção, uma experiência auditiva, através da qual visamos um *outro objeto*”. Mas, sendo assim, quando há o objeto sonoro afinal?

Há objeto sonoro quando, por sua vez, realizo uma redução mais rigorosa ainda do que a redução acusmática. Não me atendo apenas às informações fornecidas pelo meu ouvido (materialmente, a cortina de Pitágoras bastaria para me obrigar a isso), mas àquelas informações que só dizem respeito ao próprio evento sonoro. Não procuro mais por seu intermédio informar-me sobre outra coisa (o interlocutor ou seu pensamento). É o próprio som que enfoco, é a ele que identifico. (SCHAEFFER, 2002: 268, grifos do autor).

Ou seja, o *objeto sonoro* surge, precisamente, a partir de uma *redução* mais radical; uma *intenção* de escuta que será propriamente chamada por Schaeffer de *escuta reduzida*: “Essa intenção de *apenas* escutar o objeto sonoro chamamos de *escuta reduzida*” (SCHAEFFER, 2002: 268, grifo do autor). Como se observa, Schaeffer mais uma vez revela uma leitura atenta da fenomenologia de Husserl, na medida em que essa *redução* é caracterizada por ele como “um ‘retorno às fontes’ – à ‘experiência originária’ como diria Husserl – que foi necessário em virtude da *mudança de objeto*” (SCHAEFFER, 2002: 270, grifo do autor). Quer dizer, Schaeffer vê nessa intenção de escutar apenas o objeto sonoro aquele “conduzir de volta”, aquele “retorno aos fenômenos” que o método fenomenológico propõe. A *escuta reduzida* é, portanto, um retraimento da escuta em direção a si mesma – é quando colocamos “fora de circuito” os dados fornecidos pelos outros sentidos e nos concentramos exclusivamente sobre a escuta.

Contudo, as coisas não são assim tão fáceis e tão rápidas. Como afirmávamos no início desse item, ainda é preciso, de alguma forma, contornar a apreensão do som como perspectiva de algum outro objeto. E Schaeffer aponta justamente para esse problema ao afirmar:

Antes que um novo treinamento me seja possível e que eu possa elaborar um outro sistema de referências, desta vez apropriado ao *objeto sonoro*, deverei *libertar-me do condicionamento* criado por meus hábitos de escuta, passar pela prova da *epoché*. Não se trata de forma 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 o soubesse. (SCHAEFFER, 2002: 270, grifos do autor).

Dito isto, vejamos para qual direção esse problema será conduzido por Schaeffer, observando alguns apontamentos que ele faz a respeito da escuta reduzida.

3.2.4 Alguns Apontamentos Sobre a Escuta Reduzida.

O primeiro aspecto levantado por Schaeffer é que, durante o ato da escuta, nossa intenção pode mudar. Quer dizer, podemos passar instantaneamente de uma escuta reduzida para uma escuta, por exemplo, voltada para os signos de uma linguagem. Num caso como esse, o que muda é a relação de consciência com o objeto, e não a identidade do próprio objeto. Quer dizer, do mesmo modo em que uma mesa não deixa de ser uma mesa pela simples razão de eu me voltar para a sua cor ou para o material do qual ela é feita, o signo linguístico não deixa de ser um signo linguístico para ser um objeto sonoro e vice-versa. Assim, Schaeffer argumenta:

Quer escutemos um discurso falado ou musical, em línguas familiares ou desconhecidas, o enfoque de cada um parecerá particular (chamados equivocadamente subjetivos), não porque os objetos da escuta sejam confundidos com os “estados da alma”, mas sim porque cada sujeito apontará para objetos diferentes e talvez mude de objetos de um instante para o outro. Tratar-se-á, no entanto, de objetos precisos e imantados por todo um “campo” de consciência no qual entram em jogo tanto o *natural* como o *cultural*. (SCHAEFFER, 2002: 270-271, grifos do autor).

Ou seja, Schaeffer indica que o objeto sonoro é uma espécie de estrutura na qual entram em jogo relações de sentido. Cabe lembrar que o objeto sonoro, sendo um objeto intencional, é uma síntese de várias perspectivas e significações que o expressam²⁷. No caso em questão, Schaeffer está apenas indicando que o objeto sonoro sintetiza tanto um aspecto *natural*, quanto um aspecto *cultural*.

Continuando a sua argumentação Schaeffer (2002: 271) pergunta: “Poderíamos – libertando-nos do banal e ‘expulsando [*chassant*] o natural’ tanto quanto o cultural²⁸ – encontrar um nível diferente, um autêntico *objeto sonoro* fruto da *epoché* que fosse tão possível quanto acessível a qualquer homem que escute?”

A resposta de Schaeffer a esta pergunta é:

²⁷ Tal como o é ‘Napoleão’ no exemplo citado por Moura (in HUSSERL, 2006: 21).

²⁸ O sentido em que Schaeffer usa os termos “banal”, “natural” e “cultural” será explicado no quarto capítulo.

[...] não podemos esvaziar tão rápida e nem tão completamente nossa consciência desses conteúdos habituais e de seus rebentos automáticos em direção aos índices ou aos valores que sempre orientam as percepções da cada um. Mas é possível que pouco a pouco essas diferenças sejam atenuadas e que cada um ouça o objeto sonoro, se não como seu vizinho, pelo menos no mesmo sentido que ele, com o mesmo enfoque. Pois podemos *mudar a direção do interesse* sem perturbar fundamentalmente a intenção “constitutiva” que comanda a estrutura: *cessando de escutar um evento por intermédio do som, não deixamos de escutar o som como um evento sonoro*. Quer dizer, os critérios de identificação irão permanecer os mesmos. Os objetos que descobrimos coincidem no tempo exatamente com as estruturas e as unidades do evento. (SCHAEFFER, 2002: 271, grifos do autor).

Como se observa, Schaeffer admite que mesmo que visemos o objeto sonoro por meio da escuta reduzida, este não deixa de ser um evento sonoro. Ou seja, há uma unidade estrutural e também temporal que envolve o evento e o objeto sonoro: “a coerência do objeto sonoro é aquela do evento energético” (SCHAEFFER, 2002: 271). E com isso ele poderá concluir: “*O objeto sonoro está no encontro de uma ação acústica e de uma intenção da escuta*” (SCHAEFFER, 2002: 271, grifo do autor).

Mas para onde tudo isso aponta? Precisamente para a *análise intencional*. É que “com a redução, a intencionalidade revelará toda a sua fecundidade enquanto ‘caráter fundamental’ da vida da consciência” (MOURA, 2001: 177). E este “caráter fundamental da vida da consciência” é justamente a busca pelo *sentido*²⁹.

3.2.5 O Sentido.

É preciso observar que enquanto as ciências naturais realizam uma *análise objetiva*, a fenomenologia realiza uma *análise intencional*, e o que importa nessa análise intencional é a verificação de como algo remete a outro algo (MOURA, 2001: 179). Essas remissões se referem tanto às relações das partes entre si, quanto à relação das partes a um todo. “O todo vale pelas suas partes, as partes valem também em virtude de seu lugar no todo, e eis por que a relação sintagmática da parte com o todo é tão importante quanto a das partes entre si” (SAUSSURE, 2006: 149). Nesse sentido, no mundo tomado a partir da orientação fenomenológica, não há mais *partes extra partes* tal como havia no “mundo natural objetivo”, mas sim um campo subjetivo (e intersubjetivo) de relações e significados.

Por isso, o mundo fenomenal será descrito por Merleau-Ponty como:

²⁹ Cf. MOURA (2001: 177-179).

[...] este meio em que cada coisa é não apenas inseparável das outras, mas de alguma maneira sinônima das outras, em que os “aspectos” se significam uns aos outros em uma equivalência absoluta; ele é a plenitude intransponível: impossível descrever completamente a cor do tapete sem dizer que ela é cor de um tapete, de um tapete de lã, e sem implicar nessa cor um certo valor tátil, um certo peso, uma certa resistência ao som. A coisa é esse gênero de ser no qual a definição completa de um atributo exige a definição do sujeito inteiro e em que, por conseguinte, o sentido não se distingue da aparência total (MERLEAU-PONTY, 2006: 433).

O mesmo ocorre com o objeto sonoro. Não podemos analisá-lo sem fazer remissões aos diversos aspectos que o descrevem. Como síntese, ele é ao mesmo tempo *evento*, *signo*, *índice* etc. O objeto sonoro é uma rede de propriedades estruturais³⁰ que, por sua vez, irão remeter para diferentes atividades constitutivas e estruturadoras da consciência. E será justamente essa conclusão que permitirá a Schaeffer discutir o objeto sonoro em termos estruturais ao longo do Livro IV do *TOM*. Neste livro, dedicado a questões filosóficas e linguísticas, Schaeffer se esforçará em encontrar relações estruturais entre os objetos sonoros para, a partir daí, atingir o *objeto musical*. Será nesse sentido que ele poderá afirmar que “a passagem do objeto à estrutura, o sentido que a estrutura dá ao objeto, é o verdadeiro nascimento do musical” (SCHAEFFER, 2002: 579).

No entanto, para que se possa abordar o *objeto musical* cumpre ter em mente a maneira como Schaeffer concebe a linguagem musical. A nosso ver, a seguinte passagem revela algo nesse sentido:

Enquanto se tratava de música, evitamos empregar o termo “significação”, muito diretamente evocativo de um código, ou da ligação significante-significado, puramente arbitrária³¹ que, do som, remete ao conceito. Contudo, dificilmente podemos negar que a música tenha um *sentido*; que ela seja uma comunicação de um autor com um ouvinte [...] (SCHAEFFER, 2002: 377).

Levando em consideração tudo o que debatemos até aqui, podemos dizer que a música tem um *sentido* na medida em que as suas partes remetem às outras partes e na medida

³⁰ Um aspecto que não devemos deixar de observar aqui é que, de fato, vários elementos de um *estruturalismo linguístico* começam a se misturar ao pensamento fenomenológico de Schaeffer. Isso é sublinhado inclusive por Antonia Soulez (2007: 42) quando esta afirma que: “O ponto de vista estruturalista da época se mescla ao método fenomenológico husserliano”. Muito provavelmente Soulez faz essa afirmação devido às referências de Schaeffer a linguistas que usualmente são considerados estruturalistas, a saber: Saussure e Jakobson. Ademais, cumpre observar que esse diálogo entre a fenomenologia e o estruturalismo linguístico também pode ser encontrado em Merleau-Ponty (1984: 129-140), e em Jakobson (cf. HOLEINSTEN, 1975: 53-77).

³¹ Na medida em que “o *signo linguístico é arbitrário*” (SAUSSURE, 2006: 81, grifo do autor). Logo em seguida, Saussure justifica essa afirmação explicando que a palavra *arbitrário* “não deve dar a ideia de que o significado dependa da livre escolha do que fala [...]”; queremos dizer que o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (SAUSSURE, 2006: 83, grifo do autor). Cumpre lembrar também que Saussure afirma que “a língua não comporta nem ideias, nem sons preexistentes ao sistema linguístico [...]” (SAUSSURE, 2006: 139).

em que essas mesmas partes remetem ao todo de uma obra. Como vimos no primeiro capítulo, ao tratarmos da gênese da música³², o *sentido* musical daquela atividade executada pelo homem primitivo se dava justamente em razão de aqueles objetos sonoros oporem-se entre si. Isso significa que o *sentido* de um objeto musical só pode se dar “negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são” (SAUSSURE, 2006: 139). Podemos então concluir, parafraseando o comentário que Merleau-Ponty faz a respeito de Saussure, que o *sentido* dos objetos musicais é significar “apenas sua diferença frente aos outros” – os objetos musicais “são essencialmente ‘diacríticos’³³” (MERLEAU-PONTY, 1984: 132). Estabelecer as bases para que se possa articular qualquer sistema de oposições entre os objetos musicais é precisamente o objetivo do *solfejo* proposto por Schaeffer: “não devemos esquecer o nosso objetivo último: conduzir às músicas possíveis” (SCHAEFFER, 2002: 476).

Mas o que essas reflexões acerca do *sentido* nos levam a concluir? Antes de tudo, que há em Schaeffer, pelo menos, duas esferas de sentido. A primeira delas diz respeito ao objeto sonoro, a segunda ao objeto musical. A esfera dos objetos sonoros tem um alcance mais amplo do que a esfera dos objetos musicais. Na primeira, analisamos de que forma um som remete aos outros sons, aos outros objetos do mundo e, no limite, ao próprio mundo como um todo. Na segunda, a análise se restringe ao âmbito dos objetos sonoros e de suas estruturas exclusivamente sonoras³⁴. Ou seja, o estudo dos objetos musicais depende dos resultados obtidos no estudo dos objetos sonoros. Daí então a relevância que a percepção adquire para Schaeffer e a razão de ele abordar em primeiro lugar o objeto sonoro e só depois o objeto musical. Para que possamos vislumbrar as estruturas musicais possíveis é preciso, em primeiro lugar, compreender as estruturas sonoras e a própria percepção sonora. Eis o que Schaeffer irá realizar ao formular a Teoria das Quatro Escutas.

³² Cf. item 1.4.

³³ Merleau-Ponty usa esse termo tendo em vista o seu sentido etimológico (do grego *diakritikós*), a saber: ‘capaz de distinguir, de separar’. Cf. verbete ‘diacrítico’ in HOUAISS (2009).

³⁴ Evidentemente, todas estas afirmações tem como base o pensamento schaefferiano expresso no *TOM*.

CAPÍTULO 4 – A TEORIA DAS QUATRO ESCUTAS.

De que forma nossa consciência se relaciona com os sons? Parece ser essa a principal questão que permeia a chamada “teoria das quatro escutas” proposta por Schaeffer ao longo do Livro II do *TOM* (composto pelos Capítulos V até VIII)¹. De um ponto de vista fenomenológico, a teoria das quatro escutas pode ser pensada como uma *análise intencional* na medida em que se procura compreender a relação que a consciência estabelece com o som escutado. Trata-se então de analisar as diversas *intenções de escuta* para, a partir disso, entender o próprio objeto sonoro. Contudo, cumpre observar que a *intencionalidade* fenomenológica foi adaptada e recontextualizada por Schaeffer em razão dos problemas que a sua teoria das quatro escutas se propõe discutir. Nesse sentido, estamos lidando aqui com uma *intencionalidade* propriamente schaefferiana.

Vejam assim de que forma essa análise é realizada por Schaeffer. O presente capítulo divide-se em quatro partes: na primeira, expomos a discussão schaefferiana acerca dos quatro verbos que caracterizam, respectivamente, as quatro funções da escuta; na segunda, apresentamos o modo como Schaeffer sistematiza essas funções através do *Quadro das Funções da Escuta (QFE)*; na terceira, mostraremos as decorrências dessa sistematização naquilo que, de nossa parte, chamaremos de *pares opositivos*; finalmente, na última parte, discutiremos alguns dos aspectos que envolvem a incompatibilidade das chamadas *escutas práticas* ou *especializadas*.

4.1 DEFININDO QUATRO VERBOS.

O primeiro passo de Schaeffer para realizar a análise das intenções da escuta será distinguir quatro *funções* relativas a quatro verbos franceses: *écouter* (escutar), *ouïr* (ouvir), *entendre* (entender) e *comprendre* (compreender). Como se observa, trata-se de quatro verbos que ordinariamente estão relacionados ao contexto da escuta. Contudo, Schaeffer irá submetê-los a um exame mais detalhado para distingui-los com mais precisão. Mais especificamente, o problema a ser resolvido por Schaeffer aqui diz respeito ao sentido do verbo *entendre*. Como se sabe, *entendre*, em francês, é um termo que, dependendo do contexto, pode ser confundido

¹ Cf. Anexo.

com os outros três verbos. Desse modo, cabe então, em primeiro lugar, explicitar um sentido em que ele deve se opor aos demais.

Schaeffer inicia a sua reflexão consultando o dicionário francês *Littré* transcrevendo e comentando as explicações fornecidas ali:

Entendre: dirigir o ouvido para onde se recebem as impressões sonoras. *Entendre* [ouvir] ruídos. *J'entends* [eu ouço] pessoas falando na sala ao lado. *J'entends* [eu ouço] as novidades que você me diz. (SCHAEFFER, 2002: 103, grifos nossos).

A partir dessa primeira explicação, Schaeffer irá distinguir *entendre* de *écouter*.

1. *Entendre-écouter*: *entendre* [ouvir] é ser tocado pelos sons; *écouter* [escutar] é prestar ouvidos para *ouvi*-los [*entendre*]. Algumas vezes, não se *ouve* [*entend*], embora se *escute*, e frequentemente se *ouve* [*entend*] sem se *escutar*. (SCHAEFFER, 2002: 103, grifos nossos).

Como bem observa Palombini (1993b: 32): “A oposição *entendre/écouter* pode ser, portanto, consistentemente descrita como ouvir/escutar”. Mas, sendo assim, como se poderá então distinguir *entendre* de *ouïr*?

Para tentar responder a esta questão Schaeffer faz as seguintes considerações.

2. *Entendre-ouïr*: Estas duas palavras, muito diferentes na origem, são completamente sinônimas hoje. *Ouïr* era a palavra apropriada que pouco a pouco foi sendo deixada de lado pela palavra figurada *entendre*. *Ouïr* é perceber pelo ouvido; *entendre* é propriamente prestar atenção. O uso isolado [do verbo *entendre*] deu-lhe o sentido oblíquo de *ouvir* [*ouïr*]. A única diferença agora é que *ouïr* tornou-se um verbo defectivo e seu uso é restrito. Quando o sentido puder se tornar equivoco é necessário, sem hesitar, empregar *ouïr*. Daí a sentença de Pacúvio² sobre os astrólogos: “É melhor *ouvi*-los [*ouïr*] do que *escutá*-los [*écouter*]”. *Entendre* [nesse caso] seria um contrassenso. (SCHAEFFER, 2002: 103, grifos nossos).

Como se observa, a distinção entre esses dois termos, *entendre* e *ouïr*, envolve alguns problemas e, para tentar contorná-los, Schaeffer (2002: 103) lança mão do sentido etimológico de *entendre*:

3. *Etimologicamente*: Tender para onde se tem a intenção, o propósito: *Comment l'entendez-vous?* [Como você pretende isso?] (grifos nossos).

² Marco Pacúvio (220 a.C-130 a.C). Dramaturgo Romano.

Finalmente, resta a Schaeffer distinguir o verbo *entendre* tanto de *concevoir* como de *comprendre*. Lembrando sempre que ele discute o sentido desses termos no âmbito do idioma francês.

4. *Entendre-concevoir-comprendre*: *Entendre* e *comprendre* significam apreender o sentido. Isso os distingue de *concevoir*, que significa abarcar a ideia. Eu *entendo* [*entends*] ou *compreendo* [*comprends*] essa frase; e não: eu a *concebo* [*conçois*]. Ao contrário, no verso de Boileau³: “Aquilo que se *concebe* [*conçoit*] bem se enuncia claramente”, *entendre* ou *comprendre* não conviriam. A nuance entre *entendre* e *comprendre* é diferente: a ideia de *entendre* é a de prestar atenção, ser hábil em; enquanto a ideia de *comprendre* é: tomar em si. Eu *entendo* [*entends*] [de] alemão, eu o conheço, eu sou hábil nele. “Eu *compreendo* [*comprends*] o alemão” diria menos. Por outro lado, eu digo que eu *compreendo* [*comprends*] uma demonstração (SCHAEFFER, 2002: 103-104, grifos nossos).

Feitas estas reflexões, Schaeffer (2002: 104) finalmente nos propõe quatro definições:

1. *Écouter* [escutar] é prestar ouvidos, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente em direção a alguém ou alguma coisa que me é descrito ou assinalado por um som.
2. *Ouïr* [ouvir] é perceber pelo ouvido. Em oposição a escutar, que corresponde a uma atitude mais ativa, o que eu ouço é aquilo que me é dado na percepção.
3. Do *entendre* [*entender*]⁴ nós reteremos o sentido etimológico: “ter uma intenção”. O que eu *entendo* (o que me é manifesto), o é em função dessa intenção.
4. *Comprendre* [compreender], tomar consigo. Está em dupla relação com escutar e *entender*. Eu compreendo aquilo que visei em minha escuta, graças àquilo que escolhi do *entender*. Mas, reciprocamente, aquilo que já compreendi dirige minha escuta, informa o que eu *entendo*.

³ Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). Crítico e Poeta francês.

⁴ Com respeito à tradução de *entendre* por “entender”, constatamos que segundo Houaiss (2009), Cunha (1982) e Machado (1952) a palavra portuguesa “entender” tem sua origem no latim: *intendere*. Este verbo latino, segundo o *Novíssimo Dicionário Latino-Português* (SARAIVA, 1993), possui muitas acepções e, dentre elas, encontramos aquela que é destacada por Schaeffer no termo francês: ‘ter a intenção de’. Neste sentido, uma outra possibilidade de tradução seria “intentar”, no sentido de “manifestar intenção de”. Entretanto, observamos que as traduções brasileira (SCHAEFFER, 1993) e espanhola (SCHAEFFER, 2008) do *TOM* (versões abreviadas) traduzem *entendre* por “entender”. Essa opção também foi constatada em alguns trabalhos brasileiros que tratam sobre Schaeffer surgidos nos últimos dez anos, como por exemplo: MARINI; TOFFOLO (2009), MELO (2007), NACHMANOWICZ (2007). Apesar disso, Carlos Palombini, em um artigo (1999), opta por não traduzir *entendre* para o português – embora o seu doutorado (PALOMBINI, 1993b), em inglês, proponha que se traduza *entendre* por *to listen out for*. De nossa parte, optamos por traduzir *entendre* por *entender* (sempre em itálico) sempre que estivermos nos referindo a esse sentido específico do termo no contexto das “quatro funções da escuta”.

Como se observa, os quatro verbos estão agora cuidadosamente distinguidos. Quanto ao verbo *entender*, Schaeffer destaca um aspecto de seu sentido com o qual se poderá, mais adiante, introduzir elementos fenomenológicos. Como afirmamos acima, esses quatro verbos representam *funções da escuta* e, ao buscar esse sentido do verbo *entender*, Schaeffer parece querer caracterizá-lo como uma função que, de algum modo, gerencia as intenções relativas à escuta, ou seja, gerencia a relação de consciência que temos com os objetos dados subjetivamente através da escuta. Vejamos assim se essa hipótese se confirma nas descrições mais detalhadas com as quais Schaeffer passa a desenvolver os aspectos que caracterizam cada função.

4.1.1 Ouvir.

“Propriamente falando, eu jamais deixo de ouvir. Vivo num mundo que não deixa de ser aí para mim, e esse mundo é sonoro tanto quanto é tátil e visual. Desloco-me numa ‘ambiência’ como numa paisagem” (SCHAEFFER, 2002: 104). De fato, contanto que não sejamos surdos ou tenhamos algum tipo de deficiência, as perspectivas sonoras estão sempre presentes – o som é um dado perceptivo do ambiente em que estamos vivos e inseridos. Mas é preciso reconhecer que os sons apenas existem para uma consciência, ou seja, eles apenas existem enquanto objetos sonoros que se manifestam subjetivamente para um alguém. Schaeffer (2002: 105) atenta para esse aspecto essencial do som ao afirmar: “Ouvir não é tão somente ‘ser tocado pelos sons’ – que chegariam ao meu ouvido sem atingir minha consciência. É de fato com relação a ela [a consciência] que o fundo sonoro é uma realidade”.

Outro aspecto importante aqui é que esse “fundo sonoro” constitui uma perspectiva do mundo que estará sempre presente, quer dizer: para uma consciência, simplesmente não há silêncio absoluto⁵. Sobre isso, Schaeffer (2002: 105) argumenta que poderíamos nos referir ao silêncio absoluto do espaço sideral (posto que não há ali um meio mecânico no qual o som poderia se propagar). No entanto, a partir do momento em que uma consciência é posta ali passa-se a ouvir a respiração e as batidas do coração. Ou seja, só haveria “silêncio” do lado de fora do traje espacial, justamente ali onde não há uma consciência escutando.

⁵ Contanto que não sejamos surdos ou tenhamos qualquer deficiência nesse sentido.

Essa argumentação reforça a concepção schaefferiana de que o som, o *objeto sonoro*, é justamente *sonoro*, e não um *signal físico*. Conforme veremos mais adiante, será precisamente a partir da função *ouvir* (que aponta para um ambiente sonoro sempre presente) que se poderá distinguir fenomenologicamente um *objeto sonoro*.

Mas devemos nos perguntar: no que consiste, mais exatamente, essa “consciência” de um “fundo sonoro”? Segundo Schaeffer:

É verdade que é sempre indiretamente, pela reflexão ou pela memória, que posso tomar consciência do fundo sonoro. Ouço soar o pêndulo. Sei que ele já soou. Rapidamente, reconstituo pelo pensamento os dois primeiros toques que, já ouvidos, situam esse que acabei de ouvir como o terceiro antes mesmo que soe o quarto. Se não tivesse tentado saber as horas, ignoraria os dois primeiros toques que atingiram minha consciência, efetivamente... Alguém fala comigo. Penso em outra coisa. Meu interlocutor, constrangido, se cala. Escuto aquele silêncio de mau agouro. Consigo arrancar do fundo sonoro a última metade da frase que ele me havia pronunciado antes que ela fosse definitivamente submergida por ele. Com um pouco de sorte, aquela última metade da frase irá permitir dar-lhe uma réplica e persuadi-lo de que minha distração foi só aparente (SCHAEFFER, 2002: 105).

Ou seja, apesar de não estarmos propriamente “prestando ouvidos” (que, como vimos acima, caracteriza o “escutar”) estamos plenamente conscientes do mundo sonoro em nossa volta: ele é algo com o qual sempre contamos. Além disso, qualquer alteração nesse mesmo “fundo sonoro” é capaz de nos chamar atenção para ele; e o fato de que nossa memória é capaz (segundo a exposição de Schaeffer) de reter aqueles últimos momentos imediatamente anteriores à alteração desse “fundo sonoro” (situando-nos no ambiente e colocando-nos de prontidão), indica que, de algum modo, o *ouvir* não é uma atividade tão passiva quanto se poderia, em princípio, imaginar.

4.1.2 Escutar.

“Escutar, conforme vimos, não é necessariamente interessar-se por um som. Apenas excepcionalmente nos interessamos por ele, mas por intermédio do som pretendemos outra coisa” (SCHAEFFER, 2002: 106). Como se vê, em princípio, a função *escutar* parte do pressuposto de que o som é sempre uma perspectiva pela qual alguma outra coisa é visada. Vejamos como Schaeffer discorre sobre esse tema aqui.

Schaeffer (2002: 106) começa retomando a conversa com aquele hipotético interlocutor referido no debate sobre o *ouvir*:

Mas suponhamos agora que eu escute a esse interlocutor. Isso é o mesmo que dizer que não escuto o som de sua voz. Volto-me para ele, conivente à sua intenção de me comunicar alguma coisa, disposto a ouvir, daquilo que se oferece ao meu ouvido, apenas aquilo que tem valor de indicação semântica. Ele tem, por exemplo, um sotaque do sul que, quando o conheci, me entreteve [...], mas que no instante presente eu o negligencio.

Ou seja, as características propriamente sonoras da voz do interlocutor são negligenciadas em favor da apreensão do sentido daquilo que é dito. “Escutando o que me é dito, eu me volto, através das palavras, [...], para as ideias que me esforço por compreender” (SCHAEFFER, 2002: 106). E Schaeffer (2002: 106) assinala ainda que, no limite, ao *escutarmos* poderíamos mesmo ignorar a passagem pelo *ouvir*. Assim, num primeiro momento, aquele “prestar ouvidos”, não está voltado para o aspecto propriamente *sonoro* do som. Mas, significa isso que o “prestar ouvidos” do *escutar* não possa se voltar para o próprio som? De forma alguma, pois Schaeffer (2002: 106) continua:

No entanto, quando me lembro daquela conversa, não tanto intelectualmente para recapitular os elementos trocados ou para tirar conclusões, mas espontaneamente [...], eu reencontraria não apenas as palavras ditas, mas também aquele sotaque do sul, aquele fraseado particular, aquela voz que eu reconheceria sem hesitação entre muitas outras, além de um conjunto de características que não poderia deixar de ouvir, mesmo se eu fosse totalmente incapaz de analisá-las.

Isso assinala que, mesmo sem nos darmos conta, somos capazes de apreender uma série de características especificamente sonoras do que foi escutado. Contudo, essas características ainda contribuem aqui para identificar pessoas ou mesmo coisas, quer dizer, a identidade visada ainda não é a sonora. Em verdade, Schaeffer apenas salienta com isso que mesmo que em princípio o *escutar* seja voltado para algo diferente do som, nada nos impede de nos voltarmos para os aspectos propriamente sonoros e específicos desse mesmo som.

E para que possamos vislumbrar o alcance do “prestar ouvidos” da função *escutar* Schaeffer nos fornece três exemplos que, passo a passo, tentam mostrar o caminho pelo qual o *escutar* poderia buscar o “*sonoro* do som”.

Primeiro exemplo:

Escuto um veículo. Eu o situo, estimo sua distância e, eventualmente, reconheço o modelo. Que sei eu sobre o ruído que me forneceu esse conjunto de informações? Se me pedissem isso, a descrição que eu faria do ruído seria deficiente em relação àquela que o veículo me informou tão rápida e seguramente (SCHAEFFER, 2002: 106).

Aqui o som possui um aspecto intermediário. Por meio dele, foi buscado um “conjunto de informações” rápidas e seguras sobre o causador do som: o veículo. Mas sobre o “ruído” em si mesmo haveria muito pouco a ser dito. Assim, paradoxalmente, presta-se atenção ao som e, ao mesmo tempo, se o negligencia.

Segundo exemplo:

Por outro lado, é mais precisamente ao ruído do veículo que presto ouvidos se ele for meu e se me parecer que o motor “faz um barulho estranho”. Mas, minha escuta permanece utilitária, pois busco deduzir por meio do ruído as informações concernentes ao funcionamento do motor. Dada minha incerteza em saber as causas, sou forçado a proceder, em primeiro lugar, a uma análise dos efeitos (SCHAEFFER, 2002: 106-107).

O passo à frente dado nesse segundo exemplo concerne justamente a essa “análise dos efeitos”, pois, para sabermos qual o defeito do motor teremos de analisar o som produzido por ele. Ou seja, apesar de aqui buscarmos outras coisas através do som, há uma atenção mais dedicada às características propriamente sonoras daquele “barulho estranho”. A “análise dos efeitos” nos obriga assim a uma apreciação mais detalhada das características que aquele som possui.

Terceiro exemplo:

Enfim, posso escutar, conforme havia prometido inicialmente, sem qualquer outro objetivo senão *ouvir melhor*. Essa análise, que até agora se impunha como uma etapa torna-se, ela mesma, o objetivo. Dirigido para um evento, aderi à minha percepção e a utilizei sem o saber. Agora, tomo distância com relação a ela, cesso de utilizá-la, estou *desinteressado*. Ela pode, enfim, aparecer para mim, *tornar-se objeto*. Aqui, escutar ainda é pretender, através da instantaneidade do próprio som, uma coisa diferente dele mesmo; uma espécie de “natureza sonora” que se dá no todo de minha percepção (SCHAEFFER, 2002: 107, grifos do autor).

Neste último exemplo o objeto sonoro quase foi atingido. Mas, o que faltou? Schaeffer parece querer indicar que o objeto sonoro ainda não foi atingido porque o que se busca ainda é a “natureza sonora” do motor do carro. Há uma apreciação *desinteressada* apenas no sentido em que é o motor que está sendo apreciado desinteressadamente. Em verdade, eu apenas estou apreciando uma determinada perspectiva do motor, do mesmo modo em que poderia tomar um objeto em mãos para apreciar tal ou tal ângulo que ele me oferece à visão. Embora se tenha vislumbrado o caminho pelo qual o som pode se tornar, ele mesmo, o objeto a ser intencionado, ainda estamos presos à apreciação da *fonte sonora* (no caso em questão, o objeto intencional “motor”). Em suma, é uma função que nos aponta o caminho para uma *redução*, mas não a realiza. O que se conclui com isso é que Schaeffer distingue um

aspecto bem específico da função *escutar*, a saber: tomar o som como *índice*, ou *indício* de alguma outra coisa.

4.1.3 Entender.

Havíamos lançado a hipótese de que a função *entender* efetuava uma espécie de gerenciamento das intenções da escuta. Isso parece se confirmar na medida em que Schaeffer passa a conceituá-lo como uma função que seleciona e qualifica tanto o *ouvir* quanto o *escutar*. Assim, em princípio, o *entender* não será pensado de forma independente, mas sim a partir de suas articulações com aquelas duas outras funções. Desse modo, teremos: o *entender-ouvir* [*ouïr-entendre*] e o *entender-escutar* [*écouter-entendre*].

4.1.3.1 Entender-Ouvir.

Schaeffer (2002: 107) observa que “é praticamente impossível não exercer a seleção daquilo que se ouve”. Nesse sentido, o *entender* organiza aquele “todo sonoro” apreendido pela função *ouvir* na medida em que situa e distingue o que é “fundo” e o que não é:

Por estar tanto tempo ocupado com o que observo, o que penso ou o que faço, vivo, de fato, em uma ambiência indiferenciada não percebendo mais do que uma qualidade global [nos sons]. Mas, se fico imóvel, de olhos fechados e deixando o espírito vagar, é bem provável que eu não mantenha uma escuta imparcial por mais do que um instante. Eu situo os ruídos; eu os separo, por exemplo, em ruídos próximos e distantes, provindos de fora ou do interior da sala, e fatalmente começo a privilegiar uns em relação aos outros (SCHAEFFER, 2002: 107).

O *entender* opera sobre o *ouvir* fazendo uma seleção do que é relevante. Assim, Schaeffer (2002: 107-108) argumenta que se estamos prestando atenção no tique-taque de um relógio, bastará uma freada brusca vinda da rua ou alguém batendo à porta para que imediatamente deixemos de escutá-lo. E Schaeffer (2002: 108) argumenta ainda que, apesar de essa organização de planos sonoros nos parecer ser imposta do exterior, somos nós mesmos que a executamos:

É assim que, participando de uma conversa familiar entre várias pessoas eu passarei de um assunto e de um interlocutor a outro, sem suspeitar, por um só instante, da extravagante confusão de vozes, de ruídos, de risos, a partir dos quais eu realizo uma composição original diferente da que cada um de meus companheiros está em vias de realizar por sua própria conta. Para revelar isso, basta uma gravação: o magnetofone, por não haver selecionado nada, tornaria a conversa indecifrável (SCHAEFFER, 2002: 108).

Isso nos permite mais uma comparação com Merleau-Ponty (2006: 24) quando este afirma que “as mais simples *percepções de fato* que conhecemos [...] versam sobre relações e não sobre termos absolutos” (grifo do autor). Assim, se destacamos algo de um fundo sonoro é porque estamos estabelecendo relações e, por isso mesmo, organizando uma “composição original”. Trata-se de uma “composição” na medida em que estamos opondo elementos sonoros, pois ao direcionarmos nossa atenção para um determinado elemento, estamos, automaticamente, relegando outros a um segundo plano. Desse modo, estamos começando a conferir um *sentido* à percepção sonora nos termos que sublinhávamos ao final do terceiro capítulo; quer dizer, estamos percebendo que as partes se relacionam com o todo, que este todo se relaciona com as partes, e que estas partes se relacionam entre si.

E Merleau-Ponty vai ainda mais além em sua argumentação, explicando que sem essas relações sequer haveria *percepção*. Isso se dá na medida em que não há de fato *percepção* se não houver também oposição de termos (*sentido*)⁶:

Cada parte [percebida] anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*. [...] Quando a *Gestalttheorie* nos diz que uma figura sobre um fundo é o dado sensível mais simples que podemos obter, isso não é um caráter contingente da percepção de fato [...]. Trata-se da própria definição do fenômeno perceptivo, daquilo sem o que um fenômeno não pode ser chamado de percepção. O “algo” perceptivo está sempre no meio de uma outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo”. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo *nada para se perceber*, não pode ser dada a *nenhuma percepção*. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é perceber (MERLEAU-PONTY, 2006: 24, grifos do autor).

Parafraseando esse exemplo que Merleau-Ponty toma da teoria da *Gestalt*, podemos dizer que um som percebido anuncia mais do que ele contém, na medida em que ele anuncia uma rede de relações em torno dele. Um som que destacamos de um fundo sonoro se relaciona com esse mesmo fundo e, por isso mesmo, remete ao fundo e vice-versa. Esse som destacado do fundo sonoro adquire para a nossa percepção um *sentido* justamente por

⁶ Tendo isso em mente, podemos aproximar as concepções de Merleau-Ponty àquelas de Saussure sublinhadas por nós no final do terceiro capítulo. Cumpre observar também que os debates que Merleau-Ponty faz sobre a linguagem envolvem concepções ontológicas. Sobre isso vale a pena conferir o ensaio de Carlos Alberto Ribeiro de Moura intitulado *Linguagem e experiência em Merleau-Ponty*: in MOURA (2001: 295-335).

estabelecer uma estrutura de diferenças ou oposições. Isso mostra mais uma vez que, de uma perspectiva fenomenológica, um som não é um “termo absoluto” (ou uma “coisa mesma”), mas precisamente uma *percepção*, ou seja, um objeto que só existe para uma consciência na medida em que estabelece uma relação com o mundo percebido.

4.1.3.2 *Entender-Escutar.*

Como vimos anteriormente, a função *escutar* apontava o caminho para a *redução*, mas não a efetuava. Isso se dava na medida em que aquela função abria a possibilidade para uma apreciação mais atenta das qualidades sonoras sem, no entanto, atingir o objeto sonoro – o objeto intencionado ali ainda era a *fonte sonora*. Essa ideia será retomada aqui a partir das seleções e qualificações que justamente caracterizam o *entender*:

O que ocorre quando, ao contrário, eu escuto para ouvir, seja porque ignoro a proveniência do objeto sonoro (que me obriga a passar por sua descrição), seja porque quero ignorar esta proveniência e me interessar exclusivamente pelo objeto? Estaria muito equivocado se acreditasse que ele vai revelar-se a mim com todas as suas qualidades apenas porque eu o extraí daquele fundo no qual eu o relegara: continuarei a exercer seleções sucessivas e a avistar, a cada vez, tais e quais de seus aspectos (SCHAEFFER, 2002: 108).

E Schaeffer sublinha ainda que essas “seleções sucessivas” consistem numa “lei fundamental da percepção”, a saber:

[...] proceder “por perspectivas [*esquisses*]” sucessivas, sem jamais esgotar o objeto em razão da multiplicidade de nossos conhecimentos, de nossas experiências anteriores (em função das quais o objeto se apresenta de imediato com diferentes sentidos e significados) e da variedade de nossas intenções de escuta para a qual nós tendemos (SCHAEFFER, 2002: 109).

Como se pode observar, Schaeffer assume uma posição francamente fenomenológica ao argumentar que um objeto é dado à percepção mediante várias “perspectivas” sucessivas. Como vimos no segundo capítulo, essa é uma das principais características de um objeto intencional. Outro aspecto tipicamente fenomenológico que nos chama a atenção aqui é o fato de Schaeffer compreender que os “diferentes sentidos e significados”, a “multiplicidade de nossos conhecimentos” e as “experiências anteriores”

também constituem as múltiplas “perspectivas” pelas quais um objeto nos é dado⁷. Isso significa, mais uma vez, que o objeto nada mais é do que uma síntese de todos esses “pontos de vista” que apontam para ele.

No exemplo que se segue, Schaeffer confirma aquelas concepções de *percepção* e *sentido* acerca das quais discorreremos acima (item 4.1.3.1), e as assimila com estas reflexões a respeito das perspectivas sucessivas e das várias significações que descrevem um objeto intencional:

É assim que, ao observar uma casa, eu a situo na paisagem. Mas, se continuo a interessar-me por ela examinarei tanto a cor da pedra, como sua matéria, a arquitetura, o detalhe de uma escultura acima da porta. Em seguida, retornarei à paisagem em função da casa para constatar que ela tem uma “bela vista”. E a verei uma vez mais em seu conjunto, como havia feito no início, mas minha percepção estará enriquecida pelas minhas investigações precedentes etc. Além disso, não poderia observá-la como se fosse uma rocha ou uma nuvem. É uma casa, uma obra humana, concebida para abrigar humanos. É em função deste sentido que eu a vejo e a aprecio. Minha sondagem, assim como minha apreciação serão igualmente diferentes, segundo meu olho seja aquele de um futuro proprietário, de um arqueólogo, de um passante, ou de um esquimó conhecedor de iglus (SCHAEFFER, 2002: 108-109).

O que se pode concluir da função *entender* e da intencionalidade schaefferianas? Podemos dizer que o *entender* organiza a escuta ao qualificar e selecionar os dados auditivos. Nesse sentido, ele atua diretamente sobre as *intenções* da escuta na medida em que ele direciona a relação de consciência com o fenômeno sonoro. Isso significa, em primeiro lugar, que Schaeffer compreende as intenções como *atos de consciência* (no sentido em que eles correspondem ao modo como a consciência se dirige e se relaciona com os fenômenos); e, em segundo lugar, que o *entender* é conseqüentemente uma função que estrutura esses atos intencionais envolvidos na escuta. Desse modo, nossa hipótese de que a função *entender* gerencia as *intenções* de escuta se confirma, pois o *entender* é a função que irá buscar um *sentido* para aquilo que é escutado. A relação de consciência que o *entender* estabelece com o objeto intencional determina a forma como esse objeto se diferencia ou se opõe aos demais (o *sentido* dele).

Concluimos, assim, que o *entender* se caracteriza como a função na qual os dispositivos fenomenológicos de Schaeffer começam a atuar de uma maneira estrutural na audição. Ele seleciona, qualifica e direciona o fenômeno escutado. Contudo, poderá o

⁷ No mesmo sentido em que “Napoleão” era descrito de diversas formas. Cf. MOURA (in HUSSERL, 2006: 21).

entender nos dirigir até o objeto sonoro? Ainda não o sabemos. Vejamos, então, que reflexões Schaeffer faz a respeito da última função da escuta.

4.1.4 Compreender.

Resta finalmente a Schaeffer comentar o *compreender* e distingui-lo de um modo mais preciso do *entender*. Isso se dá porque, como acabamos de observar, o *entender* (em sua dupla articulação) acaba por conferir significações (*sentido*) às percepções sonoras no sentido de uma compreensão. Com efeito, indo mais além do que o *entender*, a função *compreender* tratará de articular essas significações de um modo mais sistemático, por meio de comparações e deduções. Assim Schaeffer (2002: 110) afirma:

Eu compreendo como resultado de um trabalho, de uma atividade consciente do espírito que não se contenta mais em acolher uma significação; mas que abstrai, compara, deduz e relaciona informações de fontes e de naturezas diversas. Trata-se de precisar a significação inicial ou de obter uma significação complementar.

Para argumentar de que forma essa “atividade consciente do espírito” abstrai, compara, deduz e relaciona informações, Schaeffer (2002: 110) nos fornece dois exemplos. No primeiro deles a escuta de um barulho é complementada por informações de natureza diversa. Juntos (o barulho e as informações complementares) levam à compreensão dedutiva de um evento.

Esse barulho que vem da sala ao lado e lhe sobressalta é, para a dona da casa, carregado de sentido: é um barulho de queda ou de quebra. Ela o *entende* [*entend*] como tal. Ela se dá conta de que seu filho não está por perto e se recorda de que o vaso chinês está colocado de modo muito imprudente sobre uma mesa. Ela *compreende* facilmente que seu filho quebrou o vaso chinês (SCHAEFFER, 2002: 110, grifos nossos).

No segundo exemplo, o ouvinte busca as informações complementares nas variações sonoras articuladas na fala de seu interlocutor:

Eu escuto e *entendo* o que alguém me diz, mas destacando as contradições de sua fala e relacionando-a a alguns fatos que já conheço, compreendo que meu interlocutor mente. Subitamente, minha desconfiança aguçada orienta diferentemente minha escuta, e *compreendo* também as hesitações, certas falhas na voz, e até “olhares que se acreditavam insignificantes” (SCHAEFFER, 2002: 110, grifos nossos).

Por fim, Schaeffer comenta esse segundo exemplo buscando distinguir o *compreender* do *entender*:

Como esse último exemplo deixa entrever, às vezes emprega-se indistintamente *entender* e *compreender* numa acepção em que eles são sinônimos: o de captar o sentido. É o que ocorre, por exemplo, quando afirmamos indiferentemente: “eu compreendo você” ou “eu entendo você” – ou quando nos queixamos de nada compreender (ou *entender*) da música moderna. Com efeito, tanto num caso como no outro, o ato de compreensão coincide exatamente com a atividade da escuta. Todo o trabalho de dedução, de comparação, de abstração é integrado e vai mais além do conteúdo imediato do “dado a *entender*” [*donné a entendre*] (SCHAEFFER, 2002: 110-111, grifos nossos).

Como se observa, embora o ato de compreensão coincida com a atividade da escuta, o compreender vai mais além do *entender* no sentido em que ele busca um sistema de referências que, de algum modo, correlacione os dados da escuta no contexto de nossas experiências vividas. É na função *compreender* que um som poderá se tornar um *signo* e, nesse sentido, um *objeto musical*.

Feito isso, resta-nos agora compreender de que modo Schaeffer relaciona e articula essas quatro funções entre si.

4.2 A SISTEMATIZAÇÃO DAS QUATRO FUNÇÕES DA ESCUTA.

4.2.1 O Quadro das Funções da Escuta (QFE).

As quatro funções da escuta serão organizadas dentro de um quadro sistemático que servirá como base para que Schaeffer desenvolva as suas teorias ao longo de todo o *TOM*. Em verdade, podemos dizer que todas as ideias que Schaeffer apresenta no *TOM* têm relação direta ou indireta com esse quadro. Schaeffer introduz o quadro mediante as seguintes explicações:

No espírito de uma descrição totalmente empírica do “o que se passa” quando se *escuta*, iremos propor um tipo de balanço das diversas formas de atividade do ouvido. [...] Com efeito, *ouvir*, *entender* e *compreender* nos sugerem um itinerário perceptivo progredindo de etapa em etapa. Nossa intenção não é decompor a escuta em uma sucessão cronológica de eventos que se desprendem uns dos outros como efeitos que se desprendem das causas, mas, num sentido metodológico, descrever objetivos que correspondem às funções específicas da escuta. Como essas funções

são implicadas no “circuito da comunicação” sonora que vai da emissão à recepção⁸, e na medida em que elas apresentam características complementares, estimamos que a disposição em quadro simétrico, talvez um tanto sistemático, fosse suscetível de guiar a compreensão de alguns leitores (SCHAEFFER, 2002: 112-113).

“Eis um primeiro esboço desse quadro”⁹ (SCHAEFFER, 2002: 113):

| | |
|-----------------------|---------------|
| 4. Compreender | 1. Escutar |
| 3. <i>Entender</i> | 2. Ouvir |

Figura 1: Primeiro esboço do *Quadro das Funções da Escuta (QFE)*

Fonte: SCHAEFFER (2002: 113).

Como se observa, as funções estão dispostas em *setores* respectivamente enumerados o que, como foi salientado por Schaeffer, não nos deve induzir a interpretar o quadro como uma sucessão cronológica de eventos no sentido de “efeitos que se desprendem das causas”, mas sim como “objetivos que correspondem às funções específicas da escuta”. O sentido da enumeração é sintetizado por Schaeffer (2002: 113) da seguinte forma:

1. Escuto o que me interessa.
2. Ouço, sob a condição de não estar surdo, o que se passa de sonoro ao redor de mim, independente de minhas atividades e meus interesses.
3. *Entendo*, em função do que me interessa, do que já conheço e do que busco compreender¹⁰.
4. Compreendo, como resultado do *entender*, aquilo que busquei compreender, aquilo pelo que escutava.

⁸ Como bem observa Palombini (1993b: 40) esse “‘circuito da comunicação’ sonora que vai da emissão à recepção” é, muito provavelmente, uma referência ao *circuito da fala* de Saussure (2006: 19-23).

⁹ Trata-se de uma versão simplificada do *QFE* que será apresentado mais adiante.

¹⁰ Nesse sentido, podemos dizer que o *entender* tem relação com a *carga teórica*. Cf. item 1.3.2.

Contudo, como sublinhamos acima, este é apenas o “primeiro esboço do quadro”. Ao longo do *TOM*, este quadro irá se desenvolver continuamente através de uma série de conceituações que serão assimiladas a ele. E o primeiro passo nesse sentido ocorre logo após Schaeffer apresentar o quadro. Sucedem-se duas séries de considerações a respeito dos quatro verbos. Eis a primeira série dessas considerações:

1. [escutar] O silêncio, supostamente universal, é perturbado por *um evento* sonoro. Pode se tratar de um evento natural (uma pedra que rola, um catavento que range) ou da emissão voluntária de um som por um instrumentista, por exemplo. De qualquer forma, o que escutamos espontaneamente neste nível é a anedota energética traduzida pelo som.
2. [ouvir] Correspondendo ao evento objetivo, nós encontramos no ouvinte o evento subjetivo que representa a *percepção bruta* do som¹¹ que, por um lado, está ligado à natureza física desse som e, por outro, às leis gerais da percepção que podemos supor, *grosso modo*, os mesmos para todos os seres humanos (como o fizeram, por exemplo, as descrições dos gestaltistas).
3. [entender] Esta percepção, relacionada às experiências passadas, aos interesses dominantes, atuais, dão lugar a uma *seleção* e a uma *apreciação*. Diremos que ela é *qualificada*.
4. [compreender] As percepções qualificadas são orientadas para uma forma particular de conhecimento e, finalmente, para *significações abstratas* (*abstratas* se tomadas em relação ao próprio sonoro concreto que o sujeito atingiu). De um modo geral, nesse nível o ouvinte compreende uma certa linguagem de sons (SCHAEFFER, 2002: 114, grifos do autor).

Como se observa, essa primeira série de considerações começa a introduzir uma série de outros termos e a associá-los a cada uma das funções. Assim, expressões como “evento natural” e “evento objetivo” estão associadas ao setor 1 (escutar); a “*percepção bruta*”, o “evento subjetivo” estão associados ao setor 2 (ouvir); a “*seleção*”, a “*qualificação*” e a “*apreciação*” ao setor 3 (*entender*); e, finalmente, as “*significações abstratas*” e a “*linguagem*” estão associadas ao setor 4 (compreender).

Continuando a sua argumentação, Schaeffer nos dá uma segunda série de considerações nas quais se podem constatar várias concepções fenomenológicas:

1. Eu escuto o *evento*, busco identificar a fonte sonora: “o que é isso?” “o que se passou?”. Assim, não me detenho àquilo que percebi, sirvo-me dele [o som] sem dar-me conta. Trato o som como um *índice* que assinala alguma coisa. Sem dúvida, esse é o caso mais frequente porque corresponde à nossa atividade mais espontânea, ao papel mais primitivo da percepção: advertir sobre um perigo, guiar uma ação. Em geral, esta identificação do evento sonoro com o seu contexto causal é instantânea. Mas, sendo os índices equívocos, pode ocorrer que

¹¹ De uma perspectiva fenomenológica, podemos dizer que há aqui um pequeno “deslize” de Schaeffer ao afirmar que o evento subjetivo está “no ouvinte”. Este “deslize” será reparado um pouco mais adiante no *QFE*. Ali Schaeffer usará as expressões “para mim” e “diante de mim”.

ela [a identificação] só se produza após diversas comparações e elucidações. A curiosidade científica, ainda que ponha em jogo conhecimentos altamente elaborados, persegue um objetivo fundamentalmente parecido àquele da percepção espontânea do evento.

2. Posso, ao contrário, voltar-me para essa percepção, que utilizo a todo momento, e a este som para o qual se aplica diretamente a questão: “o que é isso?”, ou seja, tratando o próprio som como objeto. Este é o que chamamos *objeto sonoro bruto*. [...] Ele é o que permanece idêntico por meio do “fluxo de impressões” diversas e sucessivas que tenho dele e de tudo aquilo que o olhar de minhas diversas intenções lhe dizem respeito. A segunda característica essencial de um objeto percebido é de apenas se dar por perspectivas. Em um objeto sonoro que escuto, há sempre *mais* para ouvir. Ele é uma fonte que jamais esgota suas potencialidades. Assim, a cada repetição de um som gravado escuto o mesmo objeto: apesar de jamais ouvi-lo igualmente. De desconhecido ele se torna familiar e, sucessivamente, percebendo nele diversos aspectos (que jamais são iguais), eu o identifico sempre como este objeto bem determinado.
3. É igualmente o mesmo objeto sonoro que escutam diversos ouvintes reunidos em torno de um magnetofone. No entanto, nenhum deles ouve a mesma coisa, não selecionam e não apreciam o mesmo, e na medida em que sua escuta toma partido por tal ou qual aspecto particular do som, ela dá lugar a tal ou qual *qualificação do objeto*. Essas qualificações variam (como a escuta) em função de cada experiência anterior e de cada curiosidade. No entanto, o objeto sonoro único, que tornou possível essa multiplicidade de aspectos qualificados, subsiste sob a forma, por assim dizer, de uma aura [*halo*] de percepções na qual as qualificações explícitas fazem referência implicitamente. Assim, quando me concentro sobre um detalhe da casa – janela, escultura acima da porta, etc. (minha percepção qualificada) – a casa não se torna menos presente, e vejo essa janela ou essa escultura como pertencentes a ela.
4. Enfim, posso tratar o som como um *signo*, que me introduz num certo domínio de valores, e interessar-me por seu sentido. O exemplo mais característico é, sem dúvida, aquele da palavra. Trata-se assim de uma escuta semântica, centrada sobre signos semânticos. Entre as diversas escutas “significantes” possíveis, interessamo-nos naturalmente e mais particularmente pela escuta musical – que se refere aos valores musicais e dá acesso a um sentido musical. Observamos que os valores em questão aqui são, no limite, destacáveis do seu contexto sonoro (que se vê reduzido ao papel de suporte). Geralmente se concorda em pensar que a comunicação opera uma junção de espíritos. É natural, nessa perspectiva, que nas duas extremidades do circuito, e notadamente na da recepção, se abandone a contingência do veículo sonoro em proveito de seu conteúdo significativo. Os valores musicais tradicionais não são exceção, na medida em que os signos da música preexistem à sua realização sonora. Esforçamo-nos por melhorar a realização sonora em razão dos signos, e não o inverso. E esse é o motivo de podermos falar, neste ponto 4, de significações. O abstrato, nesse nível, se opõe ao concreto material do nível 1 (SCHAEFFER, 2002: 114-117, grifos do autor).

Como se pode constatar, essa segunda série de considerações revela que cada setor representa um conjunto de perspectivas pelas quais o objeto sonoro pode ser apreendido. Assim, temos *índices* no setor 1, *objetos sonoros brutos* no setor 2, *objetos sonoros qualificados* no setor 3, e, finalmente, *signos* no setor 4.

Eis, enfim, o quadro sistemático completo (*QFE*):

| | | |
|---|--|------------------------|
| <p>4. Compreender</p> <p>- para mim: signos - diante de mim: valores (sentido-linguagem)</p> <p>Emergência de um conteúdo do som e <i>referência a, confronto com</i> noções extra-sonoras</p> | <p>1. Escutar</p> <p>- para mim: índices - diante de mim: eventos exteriores (agente-instrumento)</p> <p><i>Emissão</i> do som.</p> | <p>1 e 4: objetivo</p> |
| <p>3. Entender</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>2. Ouvir</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> | |

Figura 2: Quadro das Funções da Escuta (QFE).

Fonte: SCHAEFFER (2002: 116)

Contudo, vejamos agora algumas observações que o próprio Schaeffer faz a respeito do *QFE*.

4.2.2 Algumas Observações Sobre o *QFE*.

Após apresentar o *QFE* Schaeffer faz uma série de observações genéricas que nos ajudam a compreender alguns aspectos importantes da sistematização das quatro escutas.

Em primeiro lugar, ele reafirma que as divisões e numerações não devem nos induzir a “uma cronologia nem [a] uma lógica às quais nossos mecanismos perceptivos se conformariam” (SCHAEFFER, 2002: 117). Não se trata de um esquema de funcionamento à qual nossa percepção auditiva estaria submetida. O *QFE* nada mais é do que um “artifício de exposição” que não implica nenhuma sucessão temporal. Em todo momento, os quatro quadrantes estão atuando.

Em segundo lugar, Schaeffer observa que as qualificações efetuadas no setor 3 são aferidas e enriquecidas por meio das relações que este setor estabelece com todos os outros setores. Como vimos acima (item 4.1.3), a função *entender* (setor 3) não age de forma independente, ela se articula com o *ouvir* e o *escutar* em vista daquilo que se pretende *compreender* (ela gerencia os atos intencionais).

Em terceiro lugar, Schaeffer salienta que “o ouvinte acessa diretamente os resultados objetivos” (SCHAEFFER, 2002: 117) fazendo referência aos *signos* ou aos *índices*: “No primeiro caso, os signos obtidos em 4 emergem de uma escuta qualificada efetuada em 3; no segundo, é a escuta do objeto sonoro bruto (em 2) que se organiza nos índices em 1” (SCHAEFFER, 2002: 118). O que está em questão aqui é o par de oposições que se verifica no *QFE*: entre o *abstrato* e o *concreto* (indicados na parte de baixo do quadro), e entre o *objetivo* e o *subjetivo* (indicados na lateral direita). Ao afirmar que “o ouvinte acessa diretamente os resultados objetivos” (SCHAEFFER, 2002: 117), Schaeffer está fazendo referência aos setores *objetivos* do *QFE* (4 e 1). Ou seja, Schaeffer indica aqui que, em princípio, o ouvinte busca *índices* ou *signos* no som. Por outro lado, Schaeffer também entende que os *signos* do setor 4 e as *qualificações* do setor 3 representam o aspecto *abstrato* do objeto sonoro, e que os *índices* do setor 1 e as *percepções brutas* do setor 2 representam o seu aspecto *concreto*. Esses pares de oposições serão abordados com mais detalhes no próximo item (4.3).

Em quarto lugar, Schaeffer chama a atenção para o fato de que o “objeto final” da escuta é constituído por uma síntese dos objetos “parciais” que surgem em cada um dos quatro setores. Esses objetos “parciais” se tornam mais precisos na medida em que eles trocam informações uns com os outros. Assim, Schaeffer poderá raciocinar:

Restando uma incerteza da percepção ao se observar o objeto final da escuta, em qualquer setor em que esta [incerteza] se encontre, a investigação consistirá em colocar em evidência e em referir uns aos outros os objetos “parciais” do conjunto da atividade auditiva. É assim que uma série de escutas, aprofundando-se no fenômeno, precisará os resultados simultaneamente nas quatro direções (SCHAEFFER, 2002: 118).

É importante observar que isso implica que nenhum desses objetos parciais é alguma coisa acabada ou plenamente determinada (na medida em que nenhum deles capta o objeto inteiro): haverá sempre mais para se ouvir em cada um dos quatro setores. Nesse sentido, Schaeffer indica claramente que esses objetos parciais são perspectivas que conectam a identidade ou a unidade de um determinado objeto. Mas o que é esse “objeto final”? Levando-se em conta o que foi dito por Schaeffer, ele parece ser o próprio objeto sonoro

justamente na medida em que ele é a *síntese* das perspectivas apontadas por cada quadrante. Isso significa que o objeto sonoro não está situado, especificamente, em nenhum setor. Outro aspecto muito importante a ser observado aqui é que não se deve confundir nem o *objeto sonoro bruto*, nem o *objeto sonoro qualificado* com o próprio objeto sonoro (que é o objeto final). Tanto um como o outro representam perspectivas do objeto sonoro, e não o próprio objeto sonoro.

Por fim, Schaeffer irá salientar que, quando realizada coletivamente, a escuta de “novos objetos” apresenta, em princípio, divergências. Será preciso efetuar sucessivas escutas controladas e conduzidas experimentalmente para que surjam os primeiros resultados comuns. “Conseguir-se-ia assim, um tipo de despojamento que esgotaria, no limite, as virtualidades do setor 2 (objeto sonoro bruto): uma certa objetividade, ou pelo menos, um certo número de acordos intersubjetivos irá se desprender do confronto das observações” (SCHAEFFER, 2002: 118). O que está em jogo aqui é o aspecto intersubjetivo necessário para que um objeto sonoro possa ser também musical. A tarefa de examinar coletivamente um acordo sobre características sonoras perceptíveis que se possam distinguir e identificar num objeto sonoro é o primeiro passo para que possamos estabelecer as bases de um solfejo dos objetos sonoros.

4.3 OS PARES OPOSITIVOS.

Uma das principais razões de Schaeffer teorizar sobre a escuta a partir do *QFE* é a possibilidade de ele articular certos dualismos que, de nossa parte, chamaremos de *pares opositivos*. Assim, como já havíamos deixado entrever um pouco mais acima, Schaeffer aproveita-se da geometria do *QFE* para formar quatro pares de setores, a saber: (1 e 2), (2 e 3), (3 e 4) e (4 e 1) – isso significa que não há pares formados exclusivamente pelos setores ímpares (1 e 3) nem pelos setores pares (2 e 4). E a partir da disposição geométrica permitida pelo *QFE* Schaeffer poderá opor os quadrantes superiores (4 e 1) aos inferiores (2 e 3), e, do mesmo modo, os quadrantes esquerdos (3 e 4) aos direitos (1 e 2). Portanto, teremos sempre dois pares opositivos de quadrantes: (4-1/2-3)¹² e (1-2/3-4)¹³.

¹² Esta “fórmula”, idealizada por nós, significa que o par formado pelos setores 4 e 1 se opõe ao par formado pelos setores 2 e 3.

¹³ Analogamente ao descrito na nota de rodapé anterior: o par formado pelos setores 1 e 2 se opõe ao par formado pelos setores 3 e 4.

Mas o que se ganha com tudo isso? Ora, esses pares opositivos permitirão que Schaeffer associe as funções da escuta e, com isso, explique e teorize sobre os vários sentidos que a audição pode adquirir. Desse modo, os principais dualismos articulados por Schaeffer como *objetivo/subjetivo*, *concreto/abstrato*, *natural/cultural* etc., poderão ser pensados dentro de um quadro sistemático da escuta. Esses pares permitem também que possamos classificar os quadrantes a partir desses dualismos. Assim, se combinarmos os dualismos, podemos classificar o setor 1, por exemplo, como sendo aquele que corresponde às perspectivas *objetivas* e *concretas* do objeto sonoro em questão. Além disso, esses pares opositivos permitirão que Schaeffer possa fazer assimilações ou associações entre os diversos dualismos discutidos – nesse sentido veremos que, por exemplo, o dualismo *natural/cultural* pode ser associado ao dualismo *concreto/abstrato* na medida em que eles articulam, respectivamente, o mesmo par opositivo (1-2/3-4).

4.3.1 Os Pares *Objetivo/Subjetivo* (4-1/2-3) e *Concreto/Abstrato* (1-2/3-4).

Estes dois primeiros pares opositivos correspondem àqueles que aparecem no *QFE*. Schaeffer trata, em primeiro lugar, do par objetivo/subjetivo.

Conforme o *QFE* expõe, os setores inferiores (2 e 3) são considerados *subjetivos* em oposição aos setores superiores (1 e 4), que são considerados *objetivos*. O primeiro aspecto que nos chama a atenção nas explicações de Schaeffer (2002: 119) é que os setores objetivos também são considerados *intersubjetivos*. Assim, Schaeffer parte do princípio que os *signos* e os *índices* são objetivos no sentido em que eles são partilhados intersubjetivamente. Quanto aos setores 2 e 3, Schaeffer os considera subjetivos no sentido específico em que eles dependem da experiência individual ou da perspectiva de cada observador em particular.

Podemos então destacar o seguinte comentário que Schaeffer faz sobre este primeiro par opositivo:

Além disso, há os signos (sonoros, musicais) de referência (setor 4) e das técnicas de emissão dos sons (setor 1) *próprios a uma civilização dada, e objetivamente presentes em um certo contexto sociológico e cultural*¹⁴. Da mesma forma, num experimento científico, encontraremos, correspondendo aos setores 2 e 3, observações que dependerão muito estreitamente dos observadores e opondo-se ao

¹⁴ Podemos remeter esse grifo àquilo que falávamos sobre a *carga teórica* no primeiro capítulo (item 1.3.2).

conjunto de conhecimentos aos quais essas observações são reportadas (4) a fim de conseguir uma explicação ou uma determinação do evento (1). (SCHAEFFER, 2002: 119, grifos nossos).

Quanto ao segundo par, abstrato/concreto (3-4/1-2), pode-se observar que ele opõe os setores da esquerda aos da direita. Assim, os setores 3 e 4 serão considerados abstratos enquanto o 1 e o 2 serão considerados concretos (cf. *QFE*). Sobre esse par, Schaeffer comenta:

Quer se trate da escuta qualificada ao nível subjetivo, ou dos valores e conhecimentos emergindo ao nível coletivo, todo o esforço em 3 e 4 é de depuração e consiste apenas em reter do objeto as *qualidades* que permitirão colocá-lo em relação com os outros, ou de referir aos sistemas significantes. Ao contrário, em 1 e 2, quer se trate de todas as virtualidades da percepção contidas no objeto sonoro, ou de todas as referências causais contidas no evento, a escuta se volta em direção ao dado concreto, tão inesgotável quanto particular (SCHAEFFER, 2001: 119, grifos do autor).

Como se observa, Schaeffer tem em mente a direcionalidade da escuta e, nesse sentido, a *intenção*. Nos setores 3 e 4, a consciência se relaciona com o objeto sonoro a partir de uma perspectiva *abstrata* (no sentido em que as *qualidades* percebidas permitirão que esse objeto se remeta a outros dentro de um sistema de significações). Em oposição a isso, nos setores 1 e 2 a relação da consciência com o objeto sonoro se dá a partir de uma perspectiva *concreta* (no sentido em que o objeto sonoro remete para um *evento* material no mundo e para a própria *recepção* do som). Assim, Schaeffer poderá concluir:

Portanto, em toda escuta se manifesta: de um lado, o confronto entre um *sujeito* receptivo em certos limites, e uma *realidade objetiva*¹⁵; e de outro, as *valorizações abstratas*, as qualificações lógicas, destacando-se em relação ao *dado concreto* que tende a organizar-se em torno delas sem, no entanto, jamais deixar-se por elas reduzir (SCHAEFFER, 2002: 119, grifos do autor).

Ou seja, segundo Schaeffer a análise de qualquer escuta revelará sempre os dois *pares opositivos* descritos por ele: *objetivo/subjetivo* e *concreto/abstrato*. E Schaeffer continua argumentando que “cada ouvinte irá se concentrar de modo diferente em relação a cada um dos quatro pólos resultantes dessa dupla tensão [dos dois pares opositivos], e fará surgir aquele único dentre eles que irá corresponder à finalidade explícita de sua escuta” (SCHAEFFER, 2002: 119). O resultado disso será o surgimento de “especialistas de cada

¹⁵ Essa “*realidade objetiva*” está sendo tomada aqui no sentido de um fenômeno e, portanto, a partir de uma orientação fenomenológica. Ela é apenas um dos termos da relação sujeito/objeto.

função da escuta” (SCHAEFFER, 2002: 119). No entanto, apesar desse enfoque buscado pelos especialistas, o contexto cultural no qual eles estão inseridos (a sua *carga teórica*) continuará a exercer influência sobre o sentido daquilo que eles escutam:

Dizemos que nenhum especialista saberia, de fato, dispensar-se a “percorrer” diversas vezes o ciclo inteiro dos quadrantes; pois nenhum deles escapa nem à sua própria subjetividade em face de um sentido ou de um evento presumidamente objetivo, nem à decifração lógica de um concreto em si inexplicável e, conseqüentemente, às incertezas e às aprendizagens progressivas da percepção (SCHAEFFER, 2002: 119-120, grifo do autor).

Além disso, Schaeffer (2002: 120) sublinha também que no “interior de uma determinada disciplina, um só quadrante não é suficiente para dar conta de todas as abordagens de nosso ouvinte”. Ou seja, mesmo que se tenha uma escuta especializada, esta irá se relacionar com os outros quadrantes e irá absorver e aceitar as referências culturais e teóricas na qual está inserida. Assim, é preciso levar em consideração que mesmo o especialista não está livre de sua *carga teórica*. Isso levará Schaeffer a formular outros dois pares opositivos: *natural/cultural* e *banal/prático*.

4.3.2 Os Pares: *Natural/Cultural* (1-2/3-4) e *Banal/Prático* (2-3/4-1).

Segundo Schaeffer pares opositivos *natural/cultural* e *banal/prático* correspondem às “atitudes de escuta ordinariamente ou espontaneamente praticadas” (SCHAEFFER, 2002: 120). Enquanto o par *natural/cultural* é análogo ao par concreto/abstrato (na medida em envolvem os mesmos pares de setores), o par *banal/prático* é análogo ao par subjetivo/objetivo.

A *escuta natural* (setores 1 e 2) é definida por Schaeffer como aquela “tendência prioritária e primitiva de se servir do som para informar-se sobre o evento. [...] A tendência é aqui visivelmente voltada para o setor 1 como finalidade e supõe uma *audição* [ouïe] particularmente fina no setor 2” (SCHAEFFER, 2002: 120). Como se observa, ela tem relação com a *escuta concreta* na medida em que se busca relacionar o objeto sonoro à causa material do som. Outro aspecto para o qual devemos estar atentos aqui é para o fato de que o termo *natural* não nos deve induzir a entender essa intenção de escuta como decorrente de uma *orientação natural*. Essa *natureza*, intentada pela escuta natural, parte de uma orientação fenomenológica e não natural. Trata-se da *natureza* tomada como fenômeno, na qual as partes

se relacionam entre si e com o todo, e que, por isso mesmo, revelam um *sentido* para a consciência que a percebe. Não se trata assim daquela *natureza* pensada como *partes extra partes* e nos termos da orientação natural¹⁶.

Em oposição à escuta natural Schaeffer irá colocar a *escuta cultural* e irá caracterizá-la como uma intenção de escuta voltada para as “convenções explícitas” dos setores 3 e 4. A *escuta cultural* se desvia conscientemente do evento sonoro para buscar a “mensagem, a significação, os *valores*¹⁷ cujo som é portador” (SCHAEFFER, 2002: 121). Assim, com o termo *cultural* Schaeffer se refere às convenções propriamente culturais que uma coletividade atribui aos sons. Nesse sentido, ela é também uma intenção de escuta abstrata que, como tal, se volta para os “sistemas significantes” na medida em que seleciona, qualifica, confronta etc., a partir de tais e tais referências culturais.

Com relação ao par opositivo *banal/prático* (ou *banal/especializado*), este é análogo ao par *subjetivo/objetivo* na medida em que eles opõem, respectivamente, os mesmos quadrantes (2-3/4-1).

Schaeffer começa abordando a escuta prática ou especializada (setores 4 e 1). Segundo ele, a “escuta especializada escolhe deliberadamente, na massa das coisas a escutar, aquilo que ela quer ouvir e elucidar” (SCHAEFFER, 2002: 121). Ou seja, ela é uma intenção que elege de antemão o objeto a ser escutado. No entanto (e já contrapondo a escuta especializada à escuta banal), Schaeffer explica que com essa escolha perdemos “aquela característica de universalidade e de intuição global que é uma das vantagens da escuta banal” (SCHAEFFER, 2002: 121). Em virtude de a escuta banal permanecer “relativamente superficial” (SCHAEFFER, 2002: 121), ela se caracteriza como uma escuta “subjetiva”, não porque não buscamos de antemão um objeto específico para ser escutado, “mas porque não afinei¹⁸ nem minha audição nem meu ouvido” (SCHAEFFER, 2002: 121). Contudo, isso de modo algum significa que a escuta banal não qualifique os objetos escutados (o setor 3 está envolvido por ela), mas apenas que essa qualificação não procura as suas referências exclusivamente numa determinada disciplina. Desse modo, a escuta banal tem o mérito de estar, por assim dizer, mais aberta a outras possibilidades ou direções de escuta justamente por estar menos comprometida com os saberes específicos de um determinado ramo do

¹⁶ Sobre os problemas que o conceito de *natureza* coloca para fenomenologia, cf. MOURA (2001: 178-183)

¹⁷ O termo *valor* também é tomado por Schaeffer de Saussure. Sumariamente, podemos dizer que o *valor* de um signo linguístico é aquilo que permite a ele, num determinado contexto, ser substituído por algum outro signo. Cf. SAUSSURE (2006: 132-136).

¹⁸ Schaeffer faz aqui um trocadilho. O termo ‘afinar’ é tomado aqui no sentido de ‘aferir’, ‘ajustar’, ‘cotejar’ ou ‘regular’ segundo um determinado padrão.

conhecimento. Assim, Schaeffer irá considerar que a escuta especializada é mais “fechada” na medida em que ela está condicionada a buscar certas características específicas do som.

4.4 A INCOMPATIBILIDADE DAS ESCUTAS PRÁTICAS OU ESPECIALIZADAS.

Após haver exposto os *pares opositivos* Schaeffer dedica-se a algumas reflexões a respeito daquilo que podemos interpretar como uma incompatibilidade¹⁹ das escutas práticas. Isso se dá na medida em que cada uma delas concebe o som de uma maneira completamente diferente da outra. O primeiro passo nessa direção se dá quando Schaeffer começa a argumentar que as diversas escutas especializadas ou práticas analisam diferentemente um mesmo objeto sonoro. Especialidades distintas envolvem apreciações distintas por parte de seus praticantes:

[o] *percurso prático* de uma certa escuta tem pouco a ver com os percursos de um outro praticante. Cada um toma partido de uma curiosidade potencial da escuta banal e desenvolve, a partir dela, tanto o que se tem em vista quanto as aprendizagens (SCHAEFFER, 2002: 122, grifos do autor).

Logo em seguida, Schaeffer apresenta uma série de exemplos a fim de demonstrar de que forma cada escuta prática visa coisas bem distintas umas das outras:

A marca da escuta prática é precisamente o desaparecimento das significações banais em proveito daquilo que uma atividade específica tem em vista. Assim, o fonético esquece o sentido das palavras para ouvir apenas os seus elementos fonéticos; o médico só se serve do “33, 33...” para daí deduzir o estado dos pulmões de seu paciente; o músico desinteressa-se da equação das cordas vibrantes para pensar apenas na qualidade e na afinação das notas. O acústico, por seu turno, munido de seu *Sona-Graph*²⁰ se ocupa do som esquecendo-se, tal como os outros, daquilo que não lhe é concernente: o sentido da palavra, a entonação, o refinamento instrumental. Ele só está atento ao objeto próprio de sua atividade de físico: as características mensuráveis do som (frequências, amplitudes, transitórios etc.). (SCHAEFFER, 2002: 123).

¹⁹ Evitamos empregar aqui o termo de “incomensurabilidade” em virtude de não podermos nos aprofundar adequadamente nas complexas discussões que o envolvem. Como se sabe, a “incomensurabilidade” é um dos temas mais relevantes do pensamento de Thomas Kuhn. Sobre as discussões a respeito desse tema recomendamos a dissertação de Aymoré (2010). Contudo, o que chamamos aqui de “incompatibilidade” tem relação com a “incomensurabilidade” de Kuhn na medida em que nos referimos aos diferentes paradigmas que envolvem cada uma das escutas práticas ou especializadas. Trata-se, pois, da “incomensurabilidade de suas maneiras de ver o mundo [...]” (KUHN, 2006: 23).

²⁰ Em nota de rodapé, no original: “Aparelho americano que fornece um diagrama dos sons denominado, por comodidade, ‘sonograma’” (SCHAEFFER, 2002: 123).

E a argumentação de Schaeffer prossegue no sentido de mostrar que no desenvolvimento de uma atividade especializada, uma escuta banal original se perde e dá lugar a uma outra escuta banal que se sobrepõe a ela. Ou seja, são as escutas práticas que, ao longo de seu desenvolvimento, geram as escutas banais²¹. Schaeffer pretende indicar com isso que cada escuta prática gera os seus respectivos objetos, lugares-comuns e, desse modo, suas respectivas escutas banais (e isso de forma alguma anula o que dissemos mais acima sobre o contexto sociocultural mais amplo no qual o especialista está inserido). Em outras palavras, cada escuta especializada está em constante diálogo com o setor 3 na medida em que reestabelece novas referências de seleção e qualificação:

O especialista isola-se em relação ao mundo das significações banais que nascem no setor 3. Mas, ao fazer isso, ele institui um novo mundo de significações que, por seu turno, coloca em jogo, num novo setor 3, as finezas [*finesses*] da percepção – finezas estas cujo hábito consagra rapidamente à banalidade – que constituem, talvez, o germe do desenvolvimento de diferentes práticas auditivas ulteriores. Assim, o desdobramento das qualificações aparece como ilimitado. Dito de outra forma, toda escuta prática sugere atenções especializadas que a tornarão banal (SCHAEFFER, 2002: 125).

E essa argumentação conduzirá Schaeffer a duas conclusões. A primeira delas se relaciona aos objetivos buscados por Schaeffer no *TOM*:

Se a atividade auditiva do especialista é assim chamada a ultrapassar a si mesma por um perpétuo relance da escuta, compreende-se que seria no mínimo problemático buscar definir a natureza geral do *musical* em função das afirmações de uma prática musical determinada: devemos bem mais, recusando toda limitação às músicas já estabelecidas, interrogar o ouvinte sobre a generalidade de sua abordagem musical eletiva dos sons, seja qual for o nível em que ele se coloque (SCHAEFFER, 2002: 125-126, grifo do autor).

Sendo assim, aquelas questões que formulávamos no primeiro capítulo (item 1.3.2) reaparecem aqui: como buscar uma “natureza geral do *musical*” se nossa escuta está comprometida com determinada prática musical e com determinadas concepções teóricas e culturais? Como contornar a *carga teórica* relacionada à nossa escuta, à nossa prática musical?

Por outro lado, através da segunda conclusão, Schaeffer busca demonstrar que a escuta praticada pela acústica, por ser ela também uma escuta especializada, será incompatível com a escuta musical. O músico e o acústico lidam com mundos sonoros

²¹ Nesse sentido, podemos dizer que as escutas práticas também geram os aspectos mais elementares da *carga teórica* envolvida na escuta.

diferentes, práticas diferentes e, nesse sentido, banalidades também diferentes. O sentido da escuta prática da acústica está limitada às ciências físicas e às ciências que compartilham desse mesmo quadro conceitual (todas as ciências que concebem o som em termos físicos como frequência, nível, tempo medido em segundos etc.). Como vimos, o objeto com o qual um acústico trabalha é distinto do objeto com o qual um músico trabalha. A partir de um mesmo evento sonoro eles poderão estar ouvindo coisas completamente diferentes: um acústico terá como referência a sua prática com os *sinais acústicos*, um músico terá como referência a sua prática com os *objetos musicais*. Evidentemente podemos confrontar duas escutas práticas traçando correlações, comparações etc., mas nunca podemos tomar um conceito pelo outro. Uma frequência, por exemplo, não é sinônimo de uma nota musical. E é em razão disto que Schaeffer, como vimos no primeiro capítulo (item 1.2), poderá censurar certas práticas musicais que se pautavam na ciência:

É assim que numerosos músicos modernos, desencorajados pela reinante desordem entre os valores musicais, aderem a uma das múltiplas formas de composição justificadas (no entender de seus promotores) por seu fundamento racional ou científico, tendo por isso mesmo, perdido a essência musical da música, e não comendo mais, por assim dizer, do que do que codificações sonoras de considerações científicas (SCHAEFFER, 2002: 127).

No entanto, isso de modo algum significa que a ciência será posta de lado por Schaeffer. Em vez disso, trata-se justamente de precisar a distinção entre os objetos da acústica e da música para, a partir daí, estabelecer uma correlação mais adequada entre essas duas práticas. Schaeffer (2002: 128) inclusive afirma isso claramente:

Não é questão também de liquidar a acústica em proveito da música: [...] estimamos que é na medida em que se as tenha distinguido (junto com os objetos e os métodos específicos dessas práticas) que se poderá levantar as verdadeiras correlações entre elas.

Mas de que forma Schaeffer pretende “levantar verdadeiras correlações” entre a acústica e a música se, como vimos, elas revelam sistemas de pensamento incompatíveis?

No primeiro capítulo (item 1.3.1), havíamos argumentado que a interdisciplina Schaefferiana tinha como um de seus principais objetivos cobrir o hiato entre a música e a ciência. Essa interdisciplina consistiria assim numa espécie de conhecimento que iria dialogar com a música e com a ciência a partir de novas referências tanto conceituais quanto teóricas; ou seja, as bases dessa interdisciplina não poderiam estar nem na primeira e nem na segunda. Desse modo, ao colocar em destaque a incompatibilidade das escutas práticas, Schaeffer está

retomando uma questão crucial para que o seu projeto seja levado a um bom termo. E é justamente esse o problema que está em jogo quando Schaeffer nos fala em levantar correlações. Uma *pesquisa musical fundamental* não poderia simplesmente ignorar a acústica. Se Schaeffer tomasse tal posição, ele correria o risco de se perder em uma série de especulações que comprometeriam os vínculos com qualquer prática musical. Frente a isso, que rumo tomar? Justamente mostrar de que forma uma correlação entre a ciência e a música seria possível. Nesse sentido, o *QFE* se mostra como elemento fundamental na medida em que, por meio dele, é possível analisar as diversas escutas práticas; quer dizer, o próprio *QFE* começa a cobrir aquele hiato entre as diversas disciplinas por se colocar como um dispositivo que examina as diversas formas intencionais da escuta. É como se pudéssemos observar “de fora” os mecanismos que operam em cada escuta.

CAPÍTULO 5 – OS RESULTADOS FINAIS DA ANÁLISE INTENCIONAL DA ESCUTA.

O que iremos expor neste capítulo se encontra no Capítulo VIII (Livro II) do *TOM* e envolve, pelo menos, dois resultados da análise schaefferiana da escuta. Estes dois resultados são importantes na medida em que eles, respectivamente, constituem o ponto de partida para dois percursos que serão efetuados por Schaeffer nos Livros subsequentes do *TOM*. O primeiro deles, diz respeito à correlação entre o sinal físico e o objeto sonoro (assunto do Livro III); o segundo, diz respeito ao dualismo estrutural do objeto sonoro, (assunto do Livro IV). Cada um desses resultados envolve uma abordagem do *QFE*: a primeira delas será chamada por Schaeffer de “perspectiva científica”; a segunda, de “perspectiva filosófica”.

Vejamos, então, de que modo Schaeffer atinge esses dois resultados fundamentais para o desenvolvimento do projeto schaefferiano no *TOM*. Este capítulo se divide em duas partes que correspondem, respectivamente, aos dois resultados referidos acima.

5.1 A CORRELAÇÃO ENTRE O SINAL FÍSICO E O OBJETO SONORO.

A perspectiva pela qual Schaeffer aborda a correlação entre o sinal físico e o objeto sonoro é denominada de “perspectiva científica”, em virtude de ela apontar para as reflexões científicas que serão abordadas por Schaeffer no Livro III do *TOM*.¹ Assim, ao falar aqui em uma perspectiva científica, isso de modo algum significa que Schaeffer pretenda tomar a questão do ponto de vista da orientação natural: “Tão racional quanto a atitude do físico, ou, mais exatamente, a única científica do ponto de vista da pesquisa musical, é a que

¹ Cada Livro do *TOM* é dedicado a assuntos bem específicos. Os temas abordados em cada Livro são explicados nos seguintes termos por Schaeffer: “Este percurso [...], em sete títulos denominados “livros”, propõe passar de uma informação corrente sobre o *fazer* e o *ouvir* [*entendre*] (livros I e II) para duas meditações mais especialmente inspiradas, uma (livro III) da física e outra (livro IV) da filosofia. [...] Estes dois livros, com efeito, dizem respeito cada um às matérias das disciplinas concernidas, mas busca-se, sobretudo, entrever na fronteira dessas disciplinas as zonas pouco exploradas do domínio musical. [...] O leitor músico, se estiver ávido para chegar à morfologia do sonoro e ao solfejo do musical (livros V e VI) pode sem dúvida percorrer mais rapidamente os livros III e IV – apenas para se assegurar das bases cuja aplicação ele perceberá nos livros finais. [...] Quanto ao último livro, ele não foi escrito com a mesma tinta que os precedentes. O autor permitiu-se um testemunho de caráter mais pessoal. [...] Eles [os capítulos do último livro] resumem, após vinte anos, os trabalhos experimentais empreendidos num espírito de confrontações interdisciplinares” (SCHAEFFER, 2001: 11-12). Cf. também o nosso Anexo ao final deste trabalho.

consiste em interrogar a consciência da escuta” (SCHAEFFER, 2002: 147). Quer dizer, trata-se de uma perspectiva científica no sentido em que se examina de que forma a consciência escuta. No caso em questão, Schaeffer interrogará a escuta do músico e a do físico com o objetivo de demonstrar que, embora as escutas praticadas por eles sejam essencialmente distintas, os percursos delas são correlatos: “não devemos deixar de perceber claramente que há *dois circuitos*, dois percursos. Aquilo que os une, ou os liga, *não* é uma relação de causa e efeito, mas uma *correlação*” (SCHAEFFER, 2002: 143, grifos do autor). Isso indica que não se trata mais de pensar que, por exemplo, uma frequência de 440 Hz tem como efeito a “sensação musical” da nota “Lá₃”, mas sim de compreender esses dois termos como pertencentes a dois “idiomas” diferentes que, como tais, não são sinônimos, mas termos que só podem ser comparados quando justamente se tem em mente que o circuito ao qual eles pertencem são distintos. Os circuitos podem ser correlacionados, mas não igualados. Em outras palavras, enquanto em um circuito temos um *objeto intencional*, no outro temos uma *res extensa*². Podemos correlacionar o *objeto intencional* “Lá₃” à *res extensa* “frequência de 440 Hz”, mas nunca torná-los sinônimos em razão de eles implicarem duas orientações de pesquisa distintas³.

Assim, Schaeffer começa analisando a escuta praticada pelo estudioso da acústica⁴:

Primeiro caso. O acústico dispõe de um *gerador de estímulos*, quer dizer, de um instrumento conhecido fisicamente, suscetível de emitir sinais simples, mensuráveis e relacionados a um sistema de “compreensão” no âmbito do pensamento científico. O circuito será descrito assim: a causa de um evento (o aparelho) (setor 1), emite um sinal que é seu efeito (2), qualificado por medidas (3), correspondendo a noções científicas (4). (SCHAEFFER, 2002: 143).

Mas, de que forma um músico veria, ou melhor, escutaria essa situação proposta pelo físico?

Esse sinal, ao mesmo tempo em que é medido pelos aparelhos (humanamente insensíveis, mas fisicamente hábeis), cai no ouvido de um músico. O distribuidor de estímulos é sempre a causa (1’), do objeto sonoro ouvido pelo músico (2’), qualificado por ele musicalmente (3’) e referido a um sistema de valores musicais tradicionais (4’). (SCHAEFFER, 2002: 143).

² No sentido cartesiano do termo.

³ Não devemos nos esquecer que “as duas orientações [a natural e a fenomenológica] sempre serão paralelas e conservarão a sua validade em seu campo específico, nenhuma delas detém a verdade sobre a outra ou a absorve em si mesma” (MOURA in HUSSERL, 2006: 17). Cf. essa citação no item 2.3.

⁴ Schaeffer analisa a *escuta* praticada por ele (a subjetividade dele), e não o *objeto* (o *sinal acústico*) estudado por ele.

Invertendo os papéis, Schaeffer expõe agora uma segunda situação na qual a iniciativa é dada ao músico:

Segundo caso. A iniciativa é dada ao músico, tal como nos propusemos a fazer na música experimental. O músico escolherá de preferência um *instrumento musical* habitual, emitindo, não estímulos, mas sons normais (musicais). Os dois circuitos são, evidentemente, do mesmo tipo – apesar de que tanto o “dado a ouvir [*entendre*]” como o “dado a medir” são de natureza diferente. O músico escutará um objeto musical saído do instrumento [setor 1], relação de causa e efeito [2], o qualificará [3] e o relacionará ao seu sistema de valores tradicionais [4]. O acústico considerará esse efeito como um sinal, quer dizer, tentará mensurá-lo e relacioná-lo a um sistema de valores físicos. (SCHAEFFER, 2002: 143-145).

E Schaeffer poderá então concluir:

O que se passa no melhor dos mundos? Advertidos da necessidade de sua colaboração, músico e físico comprometem-se em torno de um “ponto em comum”, a *prova material* [*pièce à conviction*], doravante tangível sob a forma de fita magnética capaz de receber, após a leitura, tanto o “sinal físico” quanto a memória potencial do objeto musical. O físico dirá seu colega: o que você ouviu? E o músico dirá ao físico: o que você mede? Assim, apareceriam as correlações anunciadas. (SCHAEFFER, 2002: 145, grifo nosso).

Schaeffer sintetiza a correlação entre os dois circuitos por meio do seguinte diagrama:

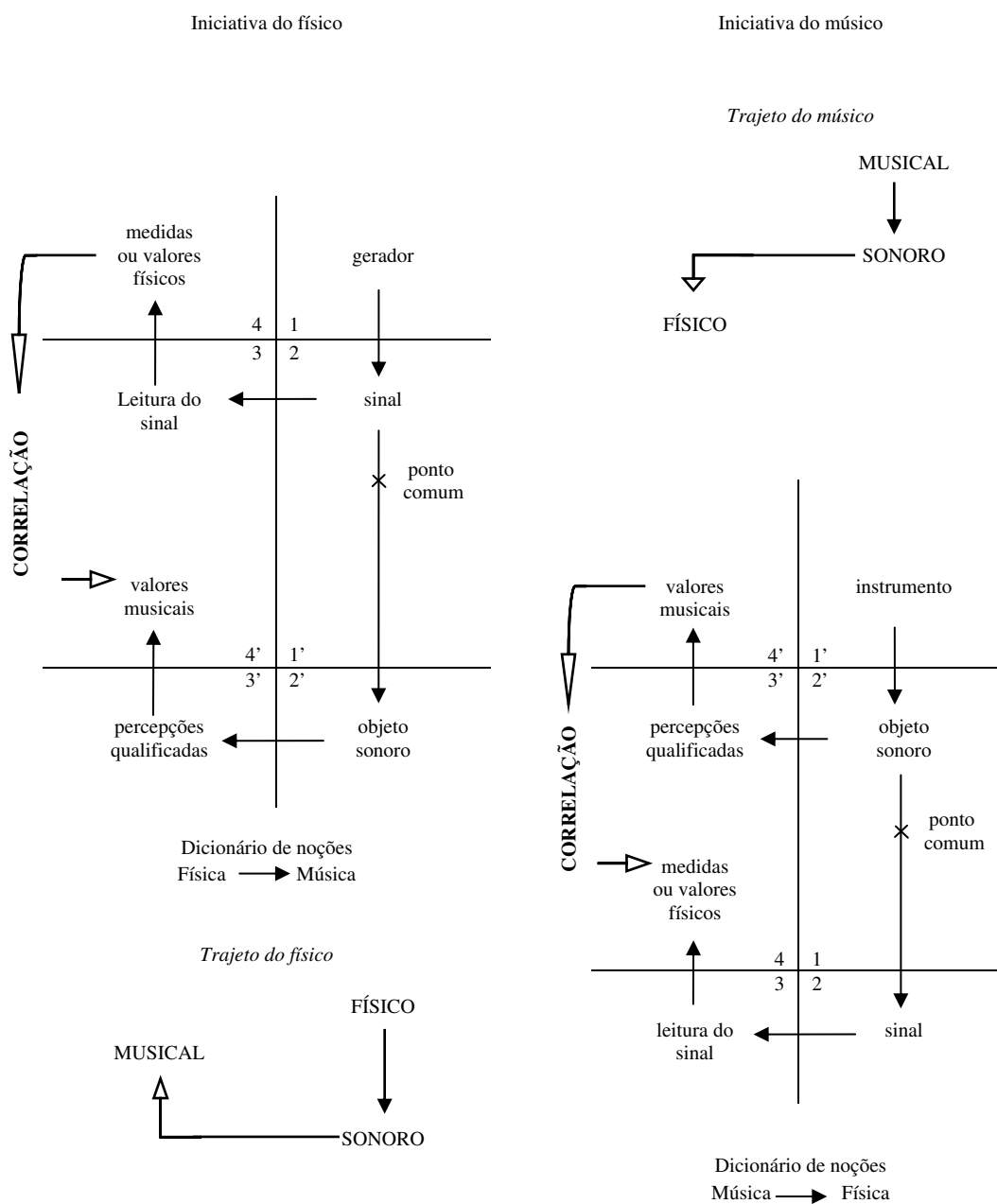


Figura 3: Correlação entre objeto físico, objeto sonoro e objeto musical.

Fonte: SCHAEFFER (2002: 144).

Mas a quais questões isso responde? Sobretudo àquelas relacionadas ao hiato entre música e ciência que a interdisciplina schaefferiana pretende cobrir. Como podemos observar, Schaeffer propõe que as correlações entre os dois circuitos sejam buscadas no âmbito semântico (setor 4). Ou seja, no âmbito das noções e dos valores articulados respectivamente pela música e pela física. O resultado disso, como vimos, seriam dois

“dicionários de noções”: Física – Música, e Música – Física. Quanto ao “ponto comum” – como o próprio Schaeffer (2002: 145) explica na passagem que citamos acima – este consiste no recurso da fita magnética⁵, na medida em que ela pode dar suporte tanto àquilo que o físico chama de *sinal*, quanto à “memória potencial do objeto musical”. No entanto, cumpre observar que as correlações propriamente ditas não se encontram nesse “ponto comum”. Será preciso que cada um deles pergunte ao outro o que ele *compreendeu* (expresso pelas perguntas: “o que você ouviu?” feita pelo físico, e “o que você mede?” feita pelo músico) para que as correlações comecem a aparecer. Temos enfim, um ponto de partida para que Schaeffer discorra sobre as “correlações entre o sinal físico e o objeto musical”; tema que será o objeto de estudos de todo o Livro III do *TOM*.

Mas há ainda uma outra questão que não podemos deixar de observar aqui. Se o músico trabalha exclusivamente com objetos sonoros no seu circuito, isso indica também que é aí que devemos ir em busca do *sentido* musical dos objetos sonoros. É no próprio circuito realizado pelo músico que devemos começar a escrever o “dicionário” dos objetos musicais. E será também por intermédio desse mesmo circuito que poderemos compreender aquilo que faz de um objeto sonoro um objeto musical; as suas características essenciais. Trata-se agora de analisar uma *escuta prática* em especial, a saber: a escuta musical. E é justamente para esta direção que o segundo resultado nos aponta; aquele que, segundo Schaeffer, parte de uma “perspectiva filosófica”.

5.2 O DUALISMO ESTRUTURAL DO OBJETO SONORO.

A segunda perspectiva pela qual Schaeffer aborda o resultado final das intenções da escuta é chamada por ele de “perspectiva filosófica”. Isso se dá justamente em razão de ela apontar para as discussões de caráter filosófico do Livro IV do *TOM*.⁶ Essa “perspectiva filosófica” parte do postulado de que “cada escuta prática não resulta somente de um

⁵ Sobre o modo como o físico estuda a fita magnética, Schaeffer comenta: “Embora seja “sonora”, ela é muito parecida com outras fitas magnéticas onde são gravados outros sinais: muito lentos para serem audíveis (sismógrafos, encefalogramas etc.), ou muito rápidos para serem ouvidos (os ultrassons). Todas essas fitas são estudadas da mesma forma pelos aparelhos. O que eles medem? As frequências, as intensidades, os diferentes sistemas de raios entremeados, quer dizer, espectros. Não são estas as dimensões do som? Não. São fenômenos vibratórios, movimentos de partículas materiais num meio elástico, *fora de qualquer ouvido*” (SCHAEFFER, 2002: 145-146, grifo do autor).

⁶ Cf. nota de rodapé nº. 1 acima

mecanismo de treinamento, mas de uma propriedade da própria percepção” (SCHAEFFER, 2002: 140). Ou seja, Schaeffer postula que as possibilidades e as relações de cada escuta prática estão dadas virtualmente nas estruturas da percepção.

Como se pode observar, Schaeffer começa a percorrer efetivamente o caminho que o levará a demonstrar de que modo as estruturas musicais estão fundadas na percepção. A escuta musical é uma escuta prática e, desse modo, trata-se de demonstrar de que forma essa escuta está constituída. Nesse sentido, Schaeffer salienta que todo especialista começa a partir de um “‘ouvido banal’ com o qual ele, em primeiro lugar, ouve tal como todo mundo” (SCHAEFFER, 2002: 141). Isso significa também que Schaeffer deverá demonstrar o caminho pelo qual um objeto sonoro pode se tornar musical, e esse percurso passa necessariamente por um exame da estrutura do próprio objeto sonoro. Conforme veremos, essa estrutura revelará um dualismo essencial do objeto sonoro.

Mas de que maneira essa análise poderia ser realizada? Mais uma vez, aqui também devemos começar nos utilizando do *QFE*; na medida em que ele é um instrumento que permite examinar, como apontamos ao final do quarto capítulo, a percepção auditiva de cada especialista. No caso em questão, por se tratar de uma abordagem que parte de uma “perspectiva filosófica” do *QFE*, Schaeffer irá justamente “extrair a filosofia desse quadro e ver que ele dissimula *dois jogos de quadrantes*: aquele dos verbos e aquele dos substantivos, ou seja, aquele das atividades e aquele dos objetos da percepção” (SCHAEFFER, 2002: 142). Tendo isso em mente, Schaeffer poderá afirmar:

[...] não há verbos sem objetos. Acreditamos ser bom grado dar complementos a cada um [dos verbos]. Como nessa enumeração: escuto um motor, ouço um ruído, *entendo* um fagote, escuto um acorde perfeito. Assim, essas quatro atividades parecem ter quatro *correspondências* [*vis-à-vis*]: a causa, a coisa, a qualificação, o sentido. Porém, se eu dissesse: escuto um acorde, *entendo* um motor, ouço um fagote, compreendo um ruído, cometeria um erro em francês? Pecaria contra o sentido? Certamente não. Percebo, ao contrário, as variações de sentido, na verdade vagas, e que subentendem muito mais do que exprimem (SCHAEFFER, 2002: 148, grifos nossos).

Ou seja, Schaeffer explica aqui, ao seu modo, que o *ato* intencional da consciência não se confunde com o *objeto* intencional⁷. A identidade do ato intencional não se confunde com a identidade do objeto. A consciência pode se dirigir e se relacionar com um mesmo objeto de diversas maneiras e segundo as mais diversas perspectivas. Essa diversidade, por

⁷ Conforme havíamos apontado em Zahavi (2003: 15). Cf. item 3.2.1.

sua vez, nos faz engendrar novas relações de sentido entre os objetos, revelando assim a complexidade das estruturas da nossa percepção.

E a argumentação de Schaeffer parece caminhar justamente nesse sentido:

Somos levados, assim, a desdobrar o resultado [*bilan*] das escutas. Não como na perspectiva física para descrever duas experiências paralelas em domínios independentes de causalidade, mas para manifestar, *separando as intenções auditivas e os objetos da audição*, a complexidade do fenômeno da percepção. Num som que me é proposto, apercebo-me que uma escuta passiva me faz ouvir aquilo que “domina” no instante presente, mas uma escuta ativa, voluntária, me permite ouvir aquilo que quero ouvir, aquilo que “viso”. [...] Veremos aqui que a música, longe de aparecer como uma atividade simples, multiplica à vontade e diversifica ao infinito os objetos da escuta. (SCHAEFFER, 2002: 148, grifo nosso).

Concentrando-se a partir de agora na escuta musical, Schaeffer (2002: 148-150) argumentará que há muitas “intenções de ouvir musicalmente”. Assim, um crítico musical, um regente, um afinador, um concertista, um aluno de percepção e um engenheiro de som, por se encontrarem em situações diferentes, não se relacionam do mesmo modo com os objetos sonoros. Ou seja, a escuta musical abarca várias outras escutas musicais secundárias – ela é uma escuta prática que envolve várias outras escutas práticas. Para demonstrar isso Schaeffer irá distinguir três situações musicais.

5.2.1 As “Três Situações Musicais”.

A primeira delas – “puramente passiva”, segundo Schaeffer (2002: 150) – é a *situação acusmática*:

[que] torna possível, sobretudo (não obrigatoriamente) a interrogação concernente ao próprio som: suas qualidades propriamente sonoras e sem relação com a sua origem mecânica ou uma intenção de outrem. Insistamos sobre o fato de que uma tal curiosidade não resulta automaticamente da simples desconexão do complexo audiovisual, mas de uma intenção específica do ouvinte [...] (SCHAEFFER, 2002: 150).

Já a segunda delas é “essencialmente ativa”. Trata-se da *situação do instrumentista*:

Num sentido, trata-se ainda de uma situação acusmática: aquele som não informa nada sobre o mundo exterior e, pelo menos, não há nada de outros – a não ser que o instrumentista se duplica: um atuando, e o outro julgando o primeiro sobre o sucesso de suas intenções (SCHAEFFER, 2002: 150).

Finalmente, há a terceira situação: a *situação da audição normal* que, segundo ele, é a mais complexa em virtude de ela combinar elementos das duas primeiras:

Ela é passiva, mas não [é] acusmática em razão de percepções associadas e motivadas por uma curiosidade espontânea voltada para o emissor que, desta vez, é verdadeiramente outro. Mas, por outro lado, ele só compreende o outro ao simular implicitamente a sua atividade, substituindo-o tanto quanto ele pode. (SCHAEFFER, 2002: 151).

Surgem daí três grupos de objetos associados às intenções musicais.

5.2.2 Os “Três Grupos de Objetos Mais ou Menos Musicais da Atenção Auditiva”.

No primeiro grupo, encontram-se os objetos que emitem os sons (no sentido mais amplo do termo). Tais objetos compreendem os instrumentos musicais, os instrumentistas, os amplificadores, as caixas de som, o regente da orquestra, enfim, qualquer coisa que possamos identificar como sendo aquilo que emitiu o som. Aqui, “nós buscamos os *índices* no som, aquilo que nos informa sobre as pessoas ou sobre as coisas das quais foram origem” (SCHAEFFER, 2002: 151).

No segundo grupo, encontram-se alguns dos objetos abstratos intencionados através da escuta musical. Tais objetos são denominados por Schaeffer (2002: 151) de *efeitos*. Entre a infinidade desses objetos denominados *efeitos*, encontramos: a “*própria música*” (a obra musical como objeto); a “*exatidão da nota ou do instrumento, tempo muito vivo, nuance exata*”; os elementos da linguagem musical: “*tema, reexposição do tema, contraponto, etc.*”; e também coisas mais triviais como, por exemplo, “*aquilo que caracteriza objetivamente o estilo do regente da orquestra*”.

Finalmente, no terceiro grupo, encontram-se os objetos sonoros, “*o próprio som, repentinamente destacado dos dois polos: da emissão musicista [musicienne] e do valor musical*” (SCHAEFFER, 2002: 151, grifos do autor). E ele continua:

Um som desconhecido atinge o meu ouvido e sua estranheza faz-me ouvi-lo fora de qualquer índice concernente ao emissor e de qualquer valor de referência. Salientamos, não obstante que, como instrumentista, é frequentemente deste modo que, por exemplo, escuto o meu próprio som ou que trabalho a minha voz. (SCHAEFFER, 2002: 151).

Concluindo o seu raciocínio, Schaeffer chama a atenção para a “virtuosidade” da escuta musical. Tal virtuosidade se define pela habilidade que temos em alternar os objetos visados por nossas intenções relacionadas à escuta:

[...] a facilidade natural com a qual posso me mover entre essas diversas percepções, a virtuosidade da minha escuta musical, oculta a complexidade de meus “percursos” de uma à outra, e a diversidade dos meus objetos. Por outro lado, essas diversas escutas seriam impropriamente qualificadas de subjetivas [sic!]⁸. Não há nada de subjetivo em todas essas “visadas” que podem ser partilhadas, definidas e pesquisadas em [comum] acordo com outros (SCHAEFFER, 2002: 151-152).

5.2.3 As “*Quatro atitudes ou comportamentos da escuta*”.

Neste item, apenas chamaremos a atenção para o fato de Schaeffer classificar a escuta musical como *prática* e *cultural*. Ou seja, ele retoma os pares opostos *banal/prática* (2-3/1-4) e *natural/cultural* (1-2/3-4)⁹ e assegura que, no âmbito de uma escuta musical, estamos lidando com uma escuta *prática* (setores 4 e 1 do *QFE*) e *cultural* (setores 3 e 4 do *QFE*). Nesse sentido, cumpre a Schaeffer ainda explicitar o papel do setor 2 para a escuta musical.

5.2.4 O “*Balanço Final das Intenções de Escuta*” (*BIFINTEC*)¹⁰.

Todas essas reflexões feitas acima levarão Schaeffer a sintetizar as intenções da escuta por meio de um novo quadro. Como se observa, trata-se ainda das “intenções da escuta” e não das “intenções *musicais* da escuta” propriamente ditas, porque a análise feita por Schaeffer até aqui constitui apenas o começo de uma efetiva análise de como funciona a escuta musical. Em verdade, até o momento Schaeffer apenas conseguiu distinguir, de um modo um pouco mais específico, os problemas que a escuta musical envolve. Quer dizer, ainda não atingimos o objeto musical: nós apenas percebemos o quanto o objeto sonoro envolvido numa escuta musical é complexo.

Assim, tendo isso em mente, Schaeffer faz a seguinte revisão:

⁸ De nossa parte, acreditamos que a palavra mais apropriada aqui seria “individuais”. Isso se confirma no final da passagem quando ele argumenta que essas escutas não são “subjetivas” [individuais] em razão de elas poderem “ser partilhadas, definidas e pesquisadas em [comum] acordo com outros”.

⁹ Cf. Capítulo quatro, item 4.3.2.

¹⁰ Abreviatura sugerida por Michel Chion (1983: 170).

Em primeiro lugar Schaeffer (2002:153) salienta que é preciso renunciar a agrupar tão estreitamente “verbos e substantivos, atividades e objetos da escuta”. Como observamos acima (item 5.1.2) os atos intencionais não se confundem com os objetos intencionais.

Em segundo lugar, Schaeffer salientou a necessidade de distinguir três situações de escuta musicais: a acusmática, a instrumentista e a banal ou normal. Enquanto a segunda era classificada como uma escuta ativa (pois o instrumentista reage ao som que ele *fabrica*), a primeira e a terceira eram classificadas como passivas. Apesar disso, Schaeffer agora relativiza a passividade da terceira delas (a banal) ao comentar que ela é “geralmente voltada para as significações musicais e, ao mesmo tempo, sensível às condições de fabricação do som” (SCHAEFFER, 2002: 153). Podemos, então, associar isso àquelas reflexões que Schaeffer fazia acerca de as escutas práticas instituírem as suas próprias referências de qualificação (setor 3) e, desse modo, os seus próprios lugares-comuns (cf. item 4.4).

Em terceiro lugar Schaeffer tece alguns comentários sobre a situação acusmática mostrando a possibilidade de ampliar o seu alcance. “A situação acusmática pode intensificar *duas curiosidades simétricas*” (SCHAEFFER, 2002: 153). Na primeira delas, intensifica-se a intenção *ordinária* “de remeter às causas ou decifrar significações”, pois, quando somos privados da visão ficamos mais curiosos em saber as causas do som, quem o produziu, o que ele significa etc. Na segunda, revela-se a intenção de “degustar” o som e “distinguir suas virtudes”. Essa intenção é também a do instrumentista que aprecia e, ao mesmo tempo, “molda” o som que ele produz a partir dessa apreciação.

Em quarto e último lugar, Schaeffer (2002: 153) reitera que “em todos os casos precedentes pode-se ver manifestar a variedade de contextos provenientes de dois pares de escutas [...]: banal/prática e natural/cultural”.

Eis, enfim, o quadro do “*Balanço Final das Intenções de Escuta*” (*BIFINTEC*):

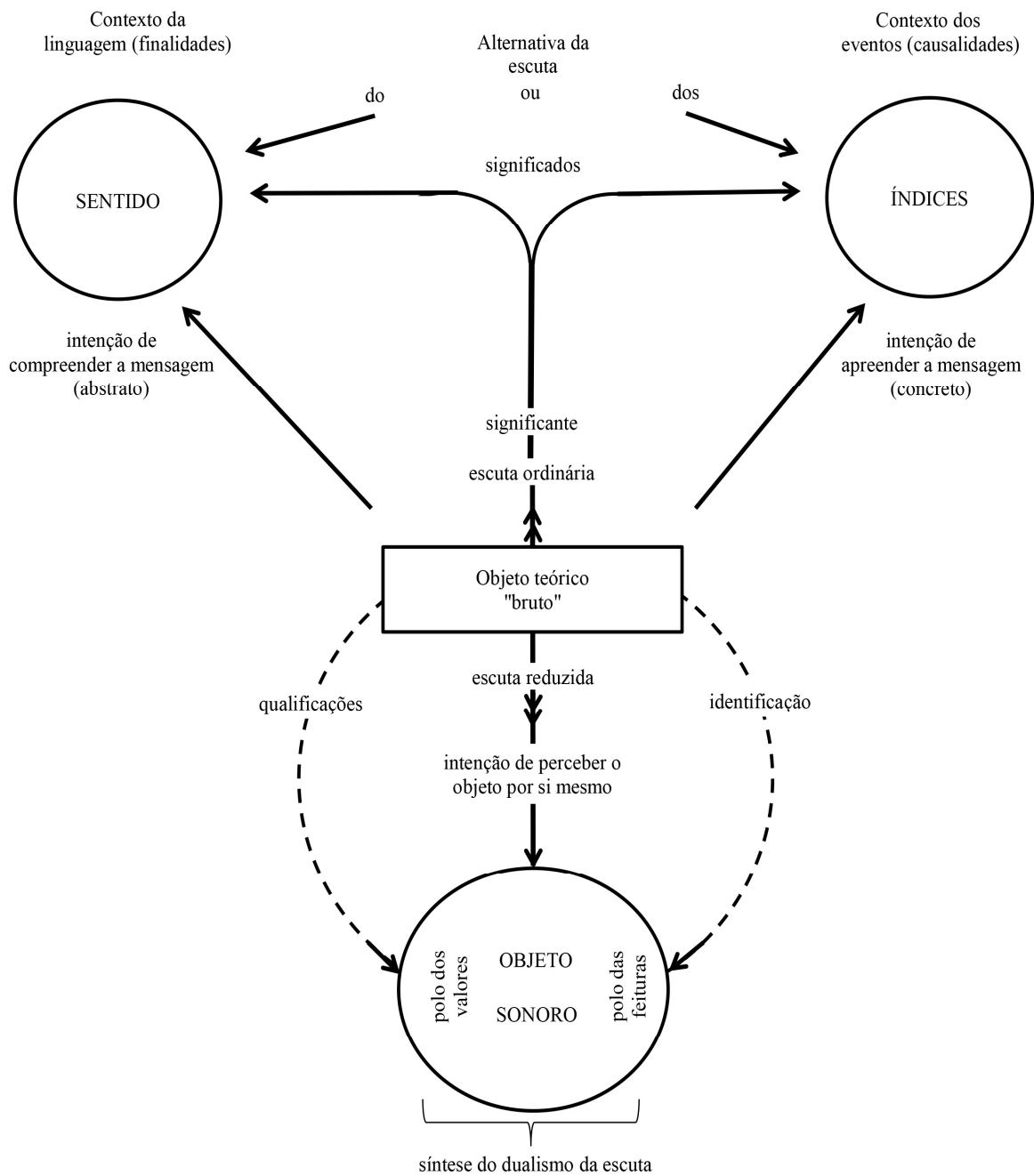


Figura 4: Balanço Final das Intenções da Escuta (BIFINTEC).

Fonte: SCHAEFFER (2002: 154).

Como podemos interpretar este quadro?

Ao centro temos o “Objeto teórico bruto” que, segundo Schaeffer (2002: 155), “não constitui um todo bem definido, mas somente uma mistura instável” do qual a escuta poderá optar por três direções diferentes:

Desse ponto central a escuta se voltará em direção a [1] uma outra percepção exterior: aquela da origem do som (os *índices* revelando as circunstâncias do evento); ou [2] aquela de seu sentido (seus *valores* relativos a uma linguagem sonora determinada). Enfim, num terceiro caso [3], se a intenção da escuta é voltada em *direção ao próprio som*, como no caso do instrumentista (ou do ouvinte acusmático indiferente à linguagem convencional e à origem anedótica), índices e valores são ultrapassados, esquecidos, renovados em proveito de uma percepção única, inabitual, mas, no entanto, irrefutável: *tendo negligenciado a proveniência e o sentido, percebemos o objeto sonoro* (SCHAEFFER, 2002: 155, grifos do autor).

Na sequência, Schaeffer resume: primeiro, o processo de *redução* que nos levou a encontrar o objeto sonoro; e, segundo, a identidade do objeto sonoro como uma síntese da percepção.

Como o atingimos [o objeto sonoro]? Por um desvio inesperado da audição, ou melhor, mais prosaicamente, por um retorno inverso dos percursos [uma *redução*], um reagrupamento daquilo que, no princípio, conduzia inevitavelmente, por um lado, à origem concreta do som e, por outro, ao seu sentido abstrato. Recusando-se em desmembrar a escuta entre esse evento e aquele sentido, aplicamo-nos mais e mais em perceber aquilo que constitui a unidade original, quer dizer, o objeto sonoro. Este último *representa, assim, a síntese da percepção* que o hábito dissociou. De fato, não saberíamos negar e nem romper as aderências às significações e às anedotas, mas podemos inverter o enfoque, para aí captar a origem comum (SCHAEFFER, 2002: 155-156, grifo nosso).

Vemos assim que o *BIFINTEC* introduz uma nova abordagem acerca da síntese do objeto sonoro. Como se pode observar, o objeto sonoro representa ali uma “síntese do dualismo da escuta”; representada, por um lado, pelo “polo dos valores” (proveniente das qualificações) e, por outro, pelo “polo das feitura” (proveniente da identificação das causas). Quer dizer, o próprio objeto sonoro aponta para os *índices* e para os *sentidos* na medida em que a estrutura dele é constituída por dois polos. Por isso Schaeffer afirma que o “ouvido interrogador” que busca pelo objeto sonoro “permanecerá evidentemente ‘polarizado’ por duas sortes de informações: aquelas que provêm do evento (feitura) e aquelas que já respondem a um sentido (valores)” (SCHAEFFER, 2002: 155). Trata-se então de lidar com esse dualismo estrutural do objeto sonoro para que possamos atingir o *objeto musical*.

Nesse sentido, podemos concluir que ainda estamos um pouco longe do objeto musical propriamente dito, e talvez seja justamente por isso que esse não seja ainda um quadro dos “resultados finais das intenções musicais da escuta” propriamente ditas. Isso se dá

em virtude de a intenção de escuta musical, ou melhor, as intenções de escuta musical envolverem uma série de complexidades que precisam ser melhor investigadas. E será justamente através do dualismo do objeto sonoro que Schaeffer irá investigar, ao longo do Livro IV do *TOM*, estes aspectos mais específicos acerca das intenções musicais da escuta. Em verdade, esse dualismo inicial irá gerar uma série de outros dualismos. Será por meio desse dualismo entre as *feituas* e dos *valores* que Schaeffer irá articular os dualismos entre a *sonoridade* e a *musicalidade*, entre a *escuta musical* e a *escuta musicista* para que, enfim, ele possa conceber o *objeto musical* como um objeto sonoro *conveniente*. Entretanto, tudo isso já é uma outra história.

CONCLUSÃO

Ao final deste percurso, podemos então avaliar o alcance e a relevância da fenomenologia no *TOM*. Embora Schaeffer explicita a sua filiação à fenomenologia apenas no Capítulo XV (Livro IV) do *TOM*, podemos constatar que ela já se encontra presente, pelo menos, desde o Capítulo IV (Livro I). Nesse sentido, é possível pensar que quando Schaeffer (2002: 262) afirma que fazia fenomenologia sem o saber, ele está, em verdade, apenas nos dizendo que fazia fenomenologia sem tornar isso explícito para o seu leitor. Como vimos, as concepções fenomenológicas são largamente desenvolvidas ao longo do Livro II do *TOM* por meio da análise intencional da escuta que é realizada ali. E os resultados atingidos por Schaeffer ao final desse Livro II (com os quadros da *Correlação entre o objeto físico, objeto sonoro e objeto musical* e o *BIFINTEC*) servirão como ponto de partida para as discussões dos dois Livros centrais do *TOM*, a saber: o Livro III e o Livro IV.

A fenomenologia também se mostrou essencial para a conceituação do objeto sonoro que, como se sabe, é um dos, senão o principal conceito articulado no *TOM*. Schaeffer adota uma orientação fenomenológica para abordar o som e é a partir dessa orientação que as suas teorias são desenvolvidas. Essas teorias implicaram o desenvolvimento de abordagens metodológicas próprias, e o *QFE* talvez seja o melhor exemplo disso, na medida em que ele sistematiza e conceitua as intenções auditivas. Temos então um *método fenomenológico* tipicamente schaefferiano que investiga a consciência subjetiva da escuta; buscando compreender de que forma essa consciência auditiva relaciona, opõe, sintetiza e, sobretudo, confere *sentido* à escuta. A fenomenologia schaefferiana se coloca, desse modo, como o ponto de partida para a sua *pesquisa musical fundamental* na medida em que as teorias propostas no Livro II constituem o fundamento para todas as discussões que Schaeffer levará a cabo no *TOM*.

A partir das análises realizadas, é possível avaliar a forma como uma série de noções fenomenológicas são articuladas com precisão no *TOM*. Vimos que conceitos como *epoché*, transcendência e *redução* não são meramente acessórios ou acidentais para Schaeffer, mas sim conceitos que refletem o verdadeiro alcance do seu pensamento. Eles verdadeiramente respondem a certas questões colocadas por Schaeffer. Além disso, muitos dos problemas típicos enfrentados pela fenomenologia também foram abordados por Schaeffer. Nesse sentido, pudemos constatar que, por exemplo, os problemas que envolvem a subjetividade e a intersubjetividade também foram enfrentados por Schaeffer, e que as

questões acerca da *percepção* e do *sentido* também se mostraram essenciais para ele. Assim, podemos afirmar que Schaeffer se coloca problemas de natureza filosófica e que os discute da maneira a mais adequada possível – na medida em que, por meio dessas questões, Schaeffer articula uma rede de conexões entre o pensamento musical e o pensamento filosófico. Com efeito, Schaeffer não pretendeu escrever um tratado de filosofia propriamente dito, mas as questões filosóficas estão lá e desempenham um papel sumamente importante no desenvolvimento do *TOM*.

Vimos também que embora Schaeffer distinga claramente duas abordagens distintas do som (como *senal acústico* e como *objeto sonoro*), ele busca demonstrar a correlação entre elas. Ou seja, não se trata de validar uma em detrimento da outra, mas de demonstrar que elas são válidas em seus respectivos circuitos de pensamento. Mais do que isso, Schaeffer procurará demonstrar (no Livro III) que os próprios resultados fornecidos pela Acústica irão revelar que as relações entre o som escutado e o som medido não são tão simples e diretas. E é justamente isso que torna necessário um estudo específico que aborde não apenas o som escutado, mas também as significações ou os *sentidos* desse som escutado. Fundamentalmente, o que Schaeffer busca demonstrar com isso é que, tratando-se da escuta e da música, não podemos lidar com os sons como se eles fossem desconectados do mundo (*partes extra partes*), mas como objetos que remetem ao mundo e ao sujeito e, nesse sentido, dizem muito a respeito de ambos.

Outro aspecto que valeria a pena ser destacado aqui é que, embora não tenha sido o nosso objetivo abordar em detalhes as discussões de Schaeffer a respeito da linguagem (tema do Livro IV do *TOM*), nós procuramos, pelo menos, indicar que a *intencionalidade* schaefferiana prepara essas discussões na medida em que ela investiga alguns aspectos relacionados ao *sentido* do som. Ou seja, a análise intencional da escuta se constitui como a base para as discussões acerca da linguagem e, desse modo, para a conceituação do objeto musical. No percurso que será realizado pelo Livro IV, a fenomenologia de Schaeffer irá dialogar não apenas com Saussure (como vimos), mas também com vários outros linguistas¹. E as discussões do Livro IV, juntamente com as do Livro III, irão constituir as bases para os debates dos três Livros finais do *TOM* (o V, o VI e o VII) e, nesse sentido, com o próprio programa da *pesquisa musical fundamental*.

¹ Dentre eles chamamos a atenção para Jakobson que, como se sabe, aborda algumas questões fenomenológicas em seus escritos. Cf. HOLENSTEIN (1975: 53-77).

Infelizmente, como se sabe, o *TOM* não irá realizar essa *pesquisa musical fundamental* cabalmente. Schaeffer irá nos propor um amplo programa de pesquisa², mas acabará por realizar efetivamente apenas uma parte dela; justamente aquela dedicada ao *sonoro*. Assim, Schaeffer afirma:

Podemos dizer enfim que, se o presente tratado parece poder se apoiar, no plano sonoro, sobre resultados experimentais, aquilo que ele tenta no plano musical permanece um esboço. [...] Não precisamos nos desculpar disso. Serão necessários dezenas de anos ou de séculos... O importante, para os outros pesquisadores, é se beneficiar de um *método*. (SCHAEFFER, 2002: 498, grifo nosso).

Quer dizer, no plano sonoro, o trabalho parece ter sido adequadamente realizado, mas no plano propriamente musical há ainda muito a ser feito. Por fim, não poderíamos deixar de observar que aquilo que Schaeffer acredita ter deixado de relevante para os próximos pesquisadores é justamente um *método* – método este que, como buscamos demonstrar ao longo dessa dissertação, é fenomenológico e, a nosso ver, ainda pode nos dar excelentes frutos.

² Esse programa de pesquisa é denominado por ele de *Programa da Pesquisa Musical* e é sintetizado por meio do quadro da página 369 do *TOM* (Cf. SCHAEFFER, 2002: 369). Em verdade, esse quadro é um desdobramento do *QFE*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUGOYARD, J-F. L'objet sonore ou l'environnement suspendu. In: INA-GRM. **Ouir, Entendre, Écouter, Comprendre après Schaeffer**. Paris: INA-GRM & Editions Buchet/Chastel. 1999, p. 83-106.

AYMORÉ, D. S. R. **O modelo de historiografia da ciência Kuhniano**: da obra *A estrutura das revoluções científicas* aos ensaios tardios. 2010, 196 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP. São Paulo, 2010. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-26102010-093744/pt-br.php> >. Acesso em: 11 jul 2013.

BOULEZ, P. **A Música hoje**. 2ª edição. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Apontamentos de aprendiz**. Tradução: Stela Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARVALHO, M. V. de. New Music Between Search for Identity and Autopoiesis or, the “Tragedy of Listening”. **Theory, Culture & Society**, [s.l.], v.16, no. 4, 1999, p. 127-135. Disponível em: < <http://tcs.sagepub.com/content/16/4/127> >. Acesso em: 09 de ago 2012.

CHAUÍ, M. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHION, M. **Guide des Objets Sonores**. Paris: INA-GRM & Editions Buchet/Chastel. 1983.

DARTIGUES, A. **O que é a Fenomenologia?** Tradução: Maria José J. G. de Almeida. 10ª Ed. São Paulo: Centauro, 2010.

DESCARTES, R. Meditações. In: _____. **Descartes**. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 81-150. (Coleção Os Pensadores).

HAMILTON, A. The concept of the acousmatic. **New Sound 26**, The department of musicology, The Faculty of Music, Belgrad, Serbia, n. 26. 2005. Arquivo PDF em 10 páginas. Disponível em: < http://www.newsound.org.rs/clanci_eng/1Hamilton.pdf >.

Acesso em: 20 de jun. 2012.

HOLENSTEIN, E. **Jakobson: o estruturalismo fenomenológico**. Tradução: António Golçalves. Lisboa: Vega, 1975.

HUME, D. Investigação sobre o entendimento humano. In. HUME; BERKELEY. **Hume/Berkeley**. 2ª Ed. Tradução: Antônio Sergio, Leonel Vallandro, João Paulo Monteiro e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 133-204. (Coleção Os Pensadores).

HUSSERL, E. **A ideia da fenomenologia**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1989*.

_____. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Prefácio de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Tradução: Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias e letras. 2006.

_____. **Lógica formal y lógica transcendental**. Tradução: Luis Villoro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

GRIFFITHS, P. **A música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1987

IAZZETTA, F. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspetiva, 2009.

KANE, B. *L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction*. **Organised Sound**, v. 12, n. 1, p. 15–24, 2007. Disponível em: < <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=971836> >. Acesso em: 12 jun. 2012.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. 5ª Ed. Tradução: Manuela Pinto dos Santos, Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução: Beatriz Viana Boeira e Nelson Boeira. 9ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

* Nas referências feitas a esta obra utilizamos a paginação da edição alemã indicada entre barras à margem das páginas.

LAUDAN, L. **La ciencia y el relativismo**. Tradução : J. Francisco Álvarez Álvarez. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

LEOPOLDO E SILVA, F. **Descartes: A metafísica da Modernidade**. 2ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 1993. (Coleção Logos).

_____. Teoria do Conhecimento. In: CHAUI, M. et al (Org.). **Primeira Filosofia: Lições introdutórias**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 175-183.

MARINI, G. D.; TOFFOLO, R. G. O tratado dos objetos musicais de Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty. In. IV ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE DE MARINGÁ (EPEM). Maringá, 2009. Disponível em: < <http://www.dmu.uem.br/pesquisa/index.php?conference=epem&schedConf=epem2009&page=paper&op=view&path%5B%5D=40> >. Acesso: 11 jul 2013.

MELO, A. C. **De “Introduction à la musique concrète” ao *Traité des objets musicaux*: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer**. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/AAGS-7ZXNCN/1/fabr_cio_melo_disserta_o.pdf >. Acesso em: 11 jun. 2012.

MENEZES, F. Um olhar retrospectivo sobre a música eletroacústica. In: _____. (org.) **Música eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: EDUSP. 1996.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução: Artur Gianotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva. 2007.

_____. Sobre a fenomenologia da linguagem. In: _____. **Merleau-Ponty**. 2ª Ed. Tradução de: Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de Souza Moraes, Gerardo Dantas Barreto. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 129-140 (Coleção os Pensadores).

MILOVIC, M. A questão do sentido: Husserl. **Philosophos: revista de filosofia**, Goiânia UFG, Vol. 9, no. 1, p. 63-79, jan/jun 2004. Disponível em:

< http://www.revistas.ufg.br/index.php/philosophos/article/view/3220#Ud41_0HrxQ8 >. Acesso em: 11 Jun. 2013.

MOURA, C. A. **Racionalidade e crise**. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.

_____. Prefácio. In: HUSSERL, E. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Tradução: Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias e letras. 2006.

NACHMANOWICZ, R. M. **Fundamentos para uma análise musical fenomenológica**. 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/GMMA-7XWLPY> >. Acesso em: 11 jul 2013.

NUNES, B. Fenomenologia: Fontes e conceitos. In: _____. **A Filosofia Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., 1967, p. 114-126. (Coleção Buriti).

PALOMBINI, C. A música concreta revisitada. **Revista eletrônica de musicologia**, Curitiba, vol. 4, junho de 1999. [sem paginação]. Disponível em: < <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr4/vol4/art-palombini.htm> >. Acesso em: 07 jun. 2012.

_____. Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noises to Experimental Music. **Computer Music Journal**, Massachusetts, v. 17, no. 3, p. 14-19, 1993a. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3680939> >. Acesso em: 07 jun. 2012.

_____. Pierre Schaeffer, 1953: por uma Música Experimental. **Revista eletrônica de musicologia**, Curitiba, vol. 3, outubro de 1998. [sem paginação]. Disponível em: < <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr3.1/vol3/Schaeffer.html> >. Acesso em: 07 de jun. de 2012.

_____. **Pierre Schaeffer's typo-morphology of sonic objects**. 1993. 233 f. Doctoral thesis, Durham University. 1993b. Disponível em: < <http://etheses.dur.ac.uk/1191/> >. Acesso em: 07 jun. 2012.

POPPER, K. **Autobiografia Intelectual**. Tradução: Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Textos escolhidos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-

Rio, 2010

ROEDERER, J. **Introdução à física e psicofísica da música**. Tradução: Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Edusp, 2002.

ROSS, A. **O resto é ruído: escutando o século XX**. Tradução: Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das letras. 2009.

SALLES, P. de T. **Aberturas e Impasses: o pós-modernismo e seus reflexos no Brasil, 1970-1980**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

SARTRE, J-P. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: _____. **Situações I**. Tradução: Cristina Prado, Bento Prado Junior. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 27ª Ed. Tradução: Antonio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAEFFER, P. **A la recherche d'une musique concrète**. Paris: Éditions du Seuil. 1952.

_____. **Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942**; texto estabelecido por Sofie Brunet e Carlos Palombini com a colaboração de Jaqueline Schaeffer. Prefácio, apresentação, aparato crítico e tradução de Carlos Palombini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Solfège de l'objet sonore**. Nouvelle edition. Paris: SNA em coedição com o INA-GRM, 2005. 3 CDs e 1 livro.

_____. **Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines**. Nouvelle édition. Paris: Éditions du Seuil. 2002.

SCHWEITZER, A. **J. S. Bach**: In two volumes. Volume one. Tradução inglesa de Ernest Newman. New York: Dover Publications, Inc. 1966.

SILVA, P. A Teoria pragmática da observação. **Kairos. Revista de filosofia e ciência**. Lisboa, no. 1, p. 75-92, 2010. Disponível em: <
<http://kairos.fc.ul.pt/nr%201/A%20teoria%20pragm%C3%A1tica%20da%20observa%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso 11 jul 2013.

SOKOLOWSKI, R. **Introdução à fenomenologia**. 3ª Ed. Tradução: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Loyola, 2012.

SOLOMOS, M. Schaeffer phénoménologue. In: INA-GRM. **Ouïr, Entendre, Écouter, Comprendre après Schaeffer**. Paris : INA-GRM & Editions Buchet/Chastel. 1999, p. 53-67.

SOULEZ, A. Y-a-t-il quelque chose comme des “objets musicaux”? In: DUARTE, R.; SAFATLE, V. (org.). **Ensaio sobre música e filosofia**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007, p. 37-62.

THOMAS, J-C. “Introduction”. In: INA-GRM. **Ouïr, Entendre, Écouter, Comprendre après Schaeffer**. Paris : INA-GRM & Editions Buchet/Chastel. 1999, p. 11-49.

ZAHAVI, D. **Husserl’s phenomenology: cultural memory in the present**. Translated by the author. California: Stanford University Press, 2003.

ZUBEN, P. **Ouvir o som: aspectos de organização na música do Século XX**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2005.

Obras de referência.

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FERRATER MORA, J. **Dicionário de filosofia**. 4 tomos. Tradução: Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno, Nicolás Nyimi Campanário. 2ª Ed. São Paulo: Loyola, 2005.

HOUAISS, A. **Dicionário da Língua Portuguesa. [versão eletrônica]**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

MACHADO, J. P. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Lisboa: Editorial Confluência, 1952.

SARAIVA, F. R. S.; QUICHERAT, L. **Novíssimo Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.

Outras obras consultadas.

CHION, M. **Guide des Objets Sonores**. Tradução inglesa de John Dack e Christine North. Paris: INA-GRM & Editions Buchet/Chastel. 2009.

Disponível em: < <http://modisti.com/news/?p=14239> >. Acesso em: 20 jun. 2012.

SCHAEFFER, P. **¿Qué es La Música Concreta?** Tradução: Elena Lerner. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión. 1959.

_____. **Solfejo do objeto sonoro**. Tradução: António de Sousa Dias. Paris: [s.n.], 2007.

Disponível em:

< [http://stoa.usp.br/rogercos/files/1695/14056/Solfejodoobjetosonoro\(Schaeffer\).pdf](http://stoa.usp.br/rogercos/files/1695/14056/Solfejodoobjetosonoro(Schaeffer).pdf) >.

Acesso em: 20 jun. 2012.

_____. **Tratado de los objetos musicales**. 3ª ed. [Versão abreviada]. Tradução: Araceli Cabezon de Diego. Madrid: Alianza Música: 2008.

_____. **Tratado dos objetos musicais**. [Versão abreviada]. Tradução: Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UnB. 1993.

ANEXO

ESTRUTURA DE LIVROS E CAPÍTULOS DO *TOM* (ed. 1977)

ESTRUTURA DE LIVROS E CAPÍTULOS DO *TOM* (ed. 1977)

Prefácio

Capítulo Preliminar

Livro I – FAZER A MÚSICA

Capítulo I: O Prolegômeno Instrumental

Capítulo II: Tocar um Instrumento

Capítulo III: Captar os Sons

Capítulo IV: A Acusmática.

Livro II – OUVIR [*ENTENDRE*]

Capítulo V: O “Dado a ouvir” [*Donné a entendre*]

Capítulo VI: As Quatro Escutas

Capítulo VII: O Prejuízo [*Préjugé*] Científico

Capítulo VIII: A Intenção de Ouvir [*Entendre*]

Livro III – CORRELAÇÃO ENTRE O SINAL FÍSICO E O OBJETO MUSICAL

Capítulo IX: Equívocos da Acústica Musical

Capítulo X: Correlação Entre Espectros e Alturas

Capítulo XI: Limiares e Transitórios

Capítulo XII: Anamorfozes Temporais I: Timbres e Dinâmicas

Capítulo XIII: Anamorfozes Temporais II: Timbres e Instrumento

Capítulo XIV: Tempos e Duração

Livro IV – OBJETOS E ESTRUTURAS

Capítulo XV: Redução ao Objeto

Capítulo XVI: Estruturas da Percepção

Capítulo XVII: Estruturas Comparadas: Música e Linguagem

Capítulo XVIII: O Sistema Musical Convencional: Musicalidade e Sonoridade

Capítulo XIX: As Estruturas Sonoras Naturais: A Escuta Musicista

Capítulo XX: O Sistema da Escuta Reduzida: O Dualismo Musical

Capítulo XXI: A Pesquisa Musical

Livro V – MORFOLOGIA E TIPOLOGIA DOS OBJETOS SONOROS

Capítulo XXII: Morfologia dos Objetos Sonoros

Capítulo XXIII: O Laboratório

Capítulo XXIV: Tipologia dos Objetos Musicais (I): Critérios de Classificação

Capítulo XXV: Tipologia (II): Objetos Equilibrados e Objetos Redundantes

Capítulo XXVI: Tipologia (III): Sons Excêntricos

Capítulo XXVII: Trabalhar Seu Instrumento

Livro VI – SOLFEJO DOS OBJETOS MÚSICAIS

Capítulo XXVIII: A Experiência Musical

Capítulo XXIX: Generalização do Solfejo

Capítulo XXX: Solfejo dos Sons Homogêneos: Critério de Massa

Capítulo XXXI: Solfejo das Massas Fixas: Critério Dinâmico

Capítulo XXXII: Solfejo dos Prolongamentos

Capítulo XXXIII: Solfejo das Variações

Capítulo XXXIV: Análise do Objeto Musical nos Casos Gerais

Livro VII – A MÚSICA COMO DISCIPLINA.

Capítulo XXXV: Mãos à Obra

Capítulo XXXVI: O Sentido da Música

Capítulo Penúltimo: Em Busca da Própria Música

Post-scriptum