UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DAVI DONATO AMORIM DE ARAUJO

Limites da escuta

Epistemologias do sonoro na música concreta, na ecologia acústica e nos estudos do som

São Paulo

2019

DAVI DONATO AMORIM DE ARAUJO

LIMITES DA ESCUTA: epistemologias do sonoro na música concreta, na ecologia acústica e nos estudos do som

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações, Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Processos Criativos. Linha de Pesquisa: Sonologia.

Orientador: Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta

São Paulo

2019

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.

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

Araujo, Davi Donato Amorim de
Limites da escuta: epistemologias do sonoro na música concreta, na ecologia acústica e nos estudos do som / Davi Donato Amorim de Araujo ; orientador, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. -- São Paulo, 2019.
157 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Escuta 2. Estudos do som 3. Sonologia 4. Artes sonoras I. Iazzetta, Fernando Henrique de Oliveira II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Davi Donato Amorim de Araujo

Título: Limites da escuta: epistemologias do sonoro na música concreta, na ecologia acústica e nos estudos do som

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações, Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____Instituição: _____

Julgamento: _____

RESUMO

O presente trabalho se trata de uma reflexão teórica localizada na intersecção entre os campos da música, das artes sonoras e dos estudos do som, que pretende discutir os limites da escuta a partir de formulações teóricas de um grupo selecionado de autores. Nele comento diferentes posições sobre a escuta e o som, com enfoque em questões epistemológicas, estéticas e políticas, surgidas em diferentes contextos. O primeiro deles é o contexto da música concreta no GRM de Paris entre as décadas de 1950 e 1960, discutido a partir do trabalho de Pierre Schaeffer, que tornou-se um paradigma para o campo da música eletroacústica. O segundo capítulo trata do trabalho de Michel Chion, a partir da década de 1980, que até hoje é fundamental para o pensamento sobre som no audiovisual, de maneira bastante acrítica. Outro contexto, discutido no terceiro capítulo é o dos estudos da paisagem sonora desenvolvido na Simon Fraser University, na década de 1970 e que se torna um conceito chave para o campo de estudos do som, passando por diversas revisões. Faço a discussão a partir de textos de Murray Schafer e também do grande conjunto de trabalhos críticos a noção de paisagem sonora desenvolvidos desde então no campo dos estudos do som. Por fim, trago para a discussão o contexto atual de debate de teorias do som, bastante rico, que se dá no meio acadêmico internacional ligado a arte sonora e aos estudos do som. Este contexto atual é representado aqui por quatro autores de destaque: Christoph Cox, Marie Thompson, Steve Goodman e Rodolfo Caesar. Espero, através desta revisão crítica de conceitos, contribuir com o debate crítico neste campo híbrido da Sonologia no Brasil.

Palravras-chave: Escuta; Estudos do Som; Sonologia; Teoria; Paisagem Sonora; Arte Sonora; Música Concreta; Audiovisão

ABSTRACT

The presente research amounts to a theoretical inquirie localized in the interseccion between the fields of music, sound arts, and sound studies, which intends to discuss the limits of listening parting from theoretical formulationsby a select group of authors. Here I discuss different positions on regard to listening and sound, with an emphasis on matters of epistemology, aesthetics and politics, brought by in different contexts. The first of these contexts is concrete music at the Paris GRM, between the decades of 1950 and 1960, drawing from the work of Pierre Schaeffer, which became a paradigm for the field of electroacoustic music. The second chapter delas with the worl of Michel Chion, following from the 1980s, which, until today, is a fundamental work for the thought in the audiovisual arts, in a rather acritical way. Another context, discussed in the third chapter, is the study of the soundscape, developed at the Simon Fraser University, through the 1970s, and which became a key concept for the field of sound studies, passing through several revisions. I'll discuss following from Murray Schafer's texts, but also from the great amount of critical work that has been done in the last decades. Finaly, I'll bring to the discussion the contemporary context of the debate of sound theories, quite rich, that happens in the international academic context, connected to sound art and sound studies. This contemporary context is presented here with four authors of prominence: Christoph Cox, Marie Thompson, Steve Goodman e Rodolfo Caesar. I hope, with this discussion, to contribute with the critical debate in this hybrid field of Sonologia in Brazil.

Keywords: Listening, Sound Studies, Sonologia, Theory; Soundscape; Sound Art; Concrete Music; Audiovision.

AGRADECIMENTOS

A Fernando Iazzetta, pela orientação, pelo apoio, paciência, amizade, e por ter me acolhido para o doutorado neste local onde o campo da Sonologia se desenvolve de forma tão vigorosa e diversa.

Ao NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia.

Aos amigos(as) da comissão do Sonologia 2019, Valéria, Igor, Yonara, Henrique, Marina, Migue e Flora, pela experiência incrível que tem sido organizar este evento com vocês.

Às amigas da Sonora, Lilian, Val, Mari, Eliana, Flora C., Carol, Flora H., Ari, Lúcia e Marina.

A Rodolfo Caesar, Ale Fenerich, Silvio Ferraz e Denise Garcia pela leitura e pelas questões colocadas nas bancas.

Aos professores das disciplinas que cursei: Fernando Iazzetta, Silvio Ferraz, Heloisa Valente, mas em especial, aos pós-doc, cujas disciplinas tive a sorte de poder cursar, Lilian Campesato e Rui Chaves.

À CAPES pela bolsa concedida.

A Rodolfo Caesar por ter me incentivado tanto neste tempo todo desde o mestrado, por ter me instigado com seus comentários, e por ter me dado força na decisão de vir para a USP.

À Carole Gubernikoff (dentre vários outros motivos que eu teria para agradecer) por ter, por diversas vezes ao longo dos anos, insistido que eu devia vir para a USP.

À Vânia Dantas Leite, in memoriam, por ter, anos atrás, me apresentado à música eletroacústica e mais especificamente ao *Traité* de Pierre Schaeffer.

A todos os amigos e amigas incríveis com quem convivi nestes quatro anos. Sérgio, Valéria, Lilian, Zé (vulgo missionário), Mari, Flora, Stênio, Nati, Rogério, André D., Rui, Gustavo, Fernando, Henrique, Paulo, Chico, Migue, Yonara, Ariane, Marina, Julian, André M., Pedro, Luzilei, Alex, e todos os outros dos quais me esqueci.

Ao Zé e sua esposa Júlia que me acolheram em sua casa, recém-chegado a São Paulo.

Aos amigos do meu (ex-)grupo de estudo no Rio, Rafael Sarpa e Sara Cohen, por manterem nossas conversas vivas.

A minha família, minha mãe, Tiago, Mateus e Suellen, por todo o apoio de sempre, a paciência e confiança.

SUMÁRIO

1. Introdução 7

2. A primazia da escuta 16

2.1 *Musique concrète* ou *musique experimentale?* 19

2.2 A noção de "musicalidade" em Pierre Schaeffer 20

3. Audiovisão 39

3.1 Sons "causais" e a escuta "figurativa" em Michel Chion 40

3.2 A ontologia audiovisual de Michel Chion 55

3.3 Visualidade háptica e imagem multissensorial 66

4. Ecologia Acústica 70

4.1 A história da "paisagem sonora" 72

4.2 O projeto acústico 74

4.3 Paisagem Sonora 78

4.4 Schafer contra a primazia da visualidade 79

4.5 A valorização da referencialidade e as apropriações de P. Schaeffer 82

4.6 Hi-fi/lo-fi 85

4.7 Ruído Sagrado 90

4.8 Morfologia e Simbolismo sonoro 93

4.9 Imperialismo sonoro, esquizofonia, parede sonora e outros efeitos do progresso 94

4.10 Apropriações do termo "paisagem sonora" e seu uso atual 100

4.11 Conclusões parciais 111

5 Estudos do som 113

5.1 O fluxo sonoro 115

5.2 A crítica a "auralidade branca" 122

5.3 A ontologia da vibração 128

5.4 A espessura do som 134

Considerações Finais 142

Referências Bibliográficas 144

APÊNDICE 1 – Noções de "representação" na musicologia 151

1 Introdução

Ao longo das últimas duas ou três décadas um interesse renovado pelo som emergiu nas artes e nas humanidades para além dos estudos voltados para a música. Essa atenção ao som ocorre simultaneamente em diversos campos como antropologia, história, estudos de mídia e tecnologia, donde surgem, nos anos 2000, termos como cultura auditiva (auditory culture) ou estudos do som (sound studies) para designar o novo campo ou disciplina. Acompanhando este movimento de definição do campo tivemos um aumento exponencial da bibliografia publicada (especialmente em língua inglesa), o surgimento de eventos acadêmicos especializados, blogs dedicados e mais recentemente, periódicos exclusivos, que oferecem uma oportunidade de se solucionar parte da dificuldade apontada por Michele

Hilmes na formação do campo dos estudos do som: a dificuldade de comunicação entre seus diferentes âmbitos (Hilmes, 2005: p. 252).

O início do Séc. XXI costuma ser tratado como um ponto de virada para a formação dos estudos do som (Hilmes, 2005; Grimshaw-Aagaard, 2018), em especial por conta da publicação de trabalhos, hoje já clássicos, de Jonathan Sterne (2003) e Emily Thompson (2002). Estes dois trabalhos, concordando com Hilmes (idem), tem o enorme mérito de se apresentar de maneira trans-disciplinar, ao não localizar a discussão sobre escuta em um campo específico, transitando por diferentes contextos. Há de se notar também que, desde então, houve um aumento exponencial das publicações na área, o que talvez corrobore esta versão de haver um ponto de inflexão aí.

A definição deste campo, que proporcionaria dizer onde e quando começa, por exemplo, é extremamente difícil. Hilmes, ao traçar um breve hisórico de formação do campo (2005), ignora – talvez deliberadamente, talvez não –, toda uma tradição de estudo da escuta e do som na música: autores como Alan Merriam, Pierre Schaffer, John Cage ou Murray Schafer não são mencionados. Enquanto os autores de cinema e rádio – área de atuação da autora –, como Rick Altman, Michel Chion, e Rudolph Arnheim, são lembrados como precursores. Peter Széndy, em um texto recente sobre a "virada auditiva" (2016), começa com uma clara provocação a Jonathan Sterne, que segue com uma demonstração de que a narrativa dos "sound studies" promove um apagamento, ou demonstra equívocos na leitura, de autores da filosofia que trabalharam noções de auralidade há muitas décadas (o autor, evidentemente, demonstra também um incômodo por conta dele próprio ter publicado um livro sobre escuta antes de Sterne, e nem por isso costuma ser lembrado). Cito estes dois textos para mostrar que a definição deste campo ainda se encontra em plena disputa. No Brasil, com o campo da Sonologia e sua aproximação aos estudos do som, como entendido internacionalmente, não é diferente. (ver Caesar, 2017)

Começo com esta breve discussão sobre a delimitação da área no intuito de justificar meu recorte. Considero que este trabalho se situa na intersecção entre música, artes sonoras

e estudos do som. Por isso, reunirei aqui autores que atuam em um ou mais destes três campos. No entanto, acredito que o terceiro campo – estudos do som – tem um peso maior aqui, por razões parecidas com a argumentada por Michele Hilmes, dois parágrafos atrás, para singularizar os livros de Sterne e Thompson. Evidentemente meu escopo e profundidade aqui, assim como o método, nem se aproximam destes dois trabalhos, a semelhança se limita ao fato de que me dou a liberdade de transitar entre diferentes contextos que pareçam relevantes para discutir o tema "limites da escuta". Talvez pudesse dizer que este é um trabalho de estudos do som e ponto. Afinal, é um trabalho de sonologia, linha que funciona dentro de departamentos de música, que costuma acolher trabalhos de arte sonora e que têm, ao menos para uma parte de seus praticantes, se aproximado dos estudos do som (ver Iazzetta, 2015; Caesar, 2017). Porém, ainda acredito que há em meus interesses uma proximidade maior com o campo das artes e da música do que se costuma ver nos trabalhos autoidentificados como estudos do som. Apesar disso, o presente trabalho pode ser lido como, entre outras coisas, um esforço de tentar fortalecer esta intersecção. Um esforço de pensar o campo teórico que se forma no contexto da música eletroacústica – onde a escuta ganha uma importância fundamental, fato raramente reconhecido nestas narrativas sobre as origens dos estudos do som –, em relação ao campo mais amplo dos estudos do som e da arte sonora.

Neste trabalho me proponho a discutir limites da escuta em teorias de diferentes contextos. A discussão parte de três autores que fundaram paradigmas, nos campos distintos, mas não tão distantes, da música eletroacústica, som no audiovisual e nos estudos de sons ambientais (este último amplamente comentado e utilizado pelos estudos do som: ver Cap. 4). Estes paradigmas são, respectivamente, o objeto sonoro de Pierre Schaffer, a audiovisão de Michel Chion e a paisagem sonora de Murray Schafer.

Meu interesse pelo tema dos limites da escuta começou como um problema de ordem musical. A partir do pós-guerra, quando o movimento para ampliar o domínio restrito dos sons considerados "musicais" dá passos radicais – o uso de gravações sonoras como material para se fazer música por Pierre Schaeffer (Schaeffer, 1952) ou o

experimentalismo de John Cage com a preocupação de valorizar "sons não intencionais" (Cage, 1961) – a questão dos limites da escuta (no caso, em sua particularidade musical) se coloca de forma muito evidente, pela aparente falta de limite que passa a ter, na ideia de que todos os sons podem ser música. Meu interesse por este momento específico, para começar a discussão, se dá justamente pela falsidade desta afirmação. Assim, esta pesquisa teve uma espécie de gatilho impulsionador na busca de Pierre Schaeffer por uma musicalidade generalizada que traz, como condição, a rejeição a sons "anedóticos" – sons com contextos evidentes, ou seja, sons cuja causa é reconhecível:

> [M]esmo que o material de ruído me garantisse uma certa margem de originalidade em comparação a música, sou, de qualquer forma, conduzido ao mesmo problema: arrancar o material sonoro de todo o contexto, dramático ou musical, antes de querer dar a ele uma forma. Se eu o tiver alcançado, haverá uma música concreta. Se não, haverá apenas efeitos sonoros [*truquage*] e procedimentos radiofônicos [*mise en onde*]. (Schaeffer, 1952, p. 46)

A citação acima foi retirada de um trecho do primeiro diário de pesquisa de Pierre Schaeffer, datado de 1948-49 e publicado em 1952 em *A la recherche d'une musique concrète*. Neste excerto, Schaeffer externa um problema que o acompanharia daí em diante: a dificuldade em encontrar uma musicalidade que o satisfizesse em seus experimentos com montagens de sons gravados. Ao usar o ruído como material (nos *Études de bruits* de 1948) a referência à fonte original dos sons era o problema, ao usar sons de música instrumental (na *Suite 14* de 1949) a relação evidente com o sistema musical tradicional o incomodava. Esta dificuldade acaba por leva-lo a engendrar uma pesquisa teórica que visava uma generalização do "musical" a partir de extensas reflexões sobre a escuta e o fazer musical. O resultado desta pesquisa foi publicado no *Traité des objets musicaux* em 1966.

Em 1970, Luc Ferrari, compositor ligado ao grupo de pesquisas fundado por Pierre Schaeffer, compõe *Presque rien nº 1*, que se trata de uma gravação em um espaço público sem nenhum tipo de transformação que descaracterize os sons gravados, onde podem ser ouvidos ruídos do ambiente e pessoas à distância em seus afazeres cotidianos. Ferrari em entrevista (Ferrari, Warburton, 1998) conta que ao mostrar a peça para seus colegas de GRM (*Groupe de Recherches Musicales*), ouviu destes que aquilo não era música.

A polarização que vem a tona neste caso específico, referente ao contexto da música concreta em Paris – de um lado a crença na especificidade do "musical", de outro a busca de uma abertura da música e da escuta aos sons do mundo cotidiano – evoca questões antigas da musicologia como a discussão sobre música absoluta e música de programa, a questão do significado musical, ou ainda, no campo da história da arte, a distinção entre arte abstrata e arte figurativa. Porém, um aspecto em especial torna este momento histórico relevante para esta pesquisa, que o toma como elemento propulsor: a partir do momento em que se utiliza a gravação sonora como suporte para a composição musical, em especial no caso do grupo de música concreta que priorizava sons de origem acústica, nos parece que essa questão, relativa aos limites de escuta deste domínio, se apresenta de outra forma. A superação da noção de nota musical e de todas as estruturas que derivam dela, que até então serviam para demarcar um universo musical distinto do resto, coloca em crise boa parte dos pressupostos da musicologia e faz Schaeffer partir em um projeto de renovar esta teoria, apresentando seus resultado em seu *Traité* (1966).

No Capítulo 2 desta tese, dedicado à questão da musicalidade em Pierre Schaffer, faço uma análise do livro IV do *Traité* do autor, trecho que faz uma transição entre uma discussão sobre escuta em um sentido mais geral para as discussões específicas sobre música (incluindo a formulação de sua tipomorfologia). O objetivo é entender, através do texto, como Schaeffer constrói sua noção de musicalidade, como esta é argumentada, e quais são as implicações dela em seu pensamento e sua prática. Tento, por fim, recolocar uma crítica, bastante frequente, sobre a descontextualização do som operada por Schaeffer, não como um problema devido a um referencial filosófico (como argumentado por um texto muito lido de Brian Kane), mas sim como uma opção estética.

No Capítuo 3 concentro-me no trabalho teórico de Michel Chion. Chion foi aluno e assistente de Pierre Schaeffer no GRM e no curso do Conservarório de Paris, na década de 1970. Compositor bastante prolífico do que chama até hoje de "música concreta", Chion, a partir de 1975 começa a realizar também filmes de curta-metragem experimentais. A partir de 1980 passa a escrever sobre cinema, com um enfoque no som, em diversas revistas de

crítica – notadamente na *Cahiers du Cinéma*. Neste trabalho crítico, Chion começa a desenvolver suas ideias sobre som – ideias que, como pretendo mostrar, guardam grande débito a Schaeffer – que, pouco depois seriam publicadas em livros. Hoje, com cerca de 30 livros publicados, Chion é um autor fundamental no campo de som no audiovisual. Sua teoria, nomeada "audiovisão", tornou-se uma espécie de conhecimento hegemônico no campo, sofrendo com a falta de debate crítico. Este capítulo é uma tentativa de, ao menos parcialmente, ajudar a sanar este problema.

O capítulo tem dois núcleos, um discute como Chion trata a escuta causal, onde espero demonstrar o quanto o pensamento de Chion é debitário do modelo schaefferiano de se entender o som. Ainda que hajam diferenças grandes de finalidade entre ambas as pesquisas; o que determina que Chion tenha preocupações bastante distintas de Schaeffer– sendo a mais óbvia que Chion precisa lidar com os sons referenciais. O segundo núcleo discute a audiovisão propriamente. Com o enfoque na questão da ontologia do cinema que Chion defende – com uma separação muito forte entre som e imagem. No texto tento desnaturalizar esta ideia, mostrando que ela está fundada em um entendimento de som bastante peculiar, como disse, debitário de Pierre Schaeffer, e fundamentado em um modelo linguístico da década de 1960. No intuito de apresentar alternativas, comento brevemente dois outros entendimentos de som e imagem. O primeiro é a ideia de que o som também pode ser imagem de Rodolfo Caesar (que será retomado no capítuo 5), e a segunda são as ideias de imagem multissensorial e visualidade haptica apresentadas por Laura Marks em *The Skin of Film* (2000), aproximando-se de ideias de *embodiment*.

No capítulo 4 trato da "ecologia acústica" de Murray Schafer, incluindo também seu "projeto acústico". Entre as décadas de 1960 e 1970 Schafer e seus colegas do World Soundscape Project - grupo de pesquisa localizado na Simon Fraser University na Columbia Britância, Canadá - realizaram pesquisas sobre o ambiente acústico. A preocupação maior que guiava estas pesquisas era o aumento de ruído ao redor do mundo. A pesquisa do grupo é apresentada por Schafer, em seu livro *A Afinação do Mundo* (1997), como um caminho para a conscientização da comunidade em relação aos supostos

problemas do ambiente sonoro e também uma proposta de transformação deste ambiente. A ecologia acústica seria uma primeira etapa de estudo do que a autor chama "paisagem sonora" - definido como sinônimo de “ambiente sonoro”, ou “qualquer porção do ambiente sonoro vista como campo de estudos” (2001, p. 366), podendo ser também um programa de rádio, uma composição musical, etc. Este estudo se dá por uma pesquisa histórica, através de textos literários ou relatos registrados do passado, e a análise da paisagem sonora, que pode envolver descrições, medições e gravações de campo.

O conceito de paisagem sonora se tornou um paradigma muito difundido, em diversos campos da academia, especialmente em trabalhos que se voltam para o ambiente sonoro. Nos estudos do som, é um conceito amplamente utilizado e discutido, e Murray Schafer muitas vezes é colocado como um fundador do campo, ainda que inadvertidamente (Novak e Sakakeeny, 2015, p. 7). A paisagem sonora funciona em conjunto com uma série de outros conceitos que descrevem aspectos específicos da paisagem. Neste capítulo discuto o paradigma da paisagem sonora, juntamente com todo o conjunto conceitual apresentado por Schafer. Minha intenção é construir uma crítica que se centra em dois aspectos: a posição epistemológica de Schafer, objetificando a paisagem sonora ao não colocar o ouvinte em questão; e a idealização estética que se manifesta tanto na busca por uma paisagem sonora natural que teria sido perdida, quanto nas análises de relações de poder expressas no ambiente sonoro. Comento os principais aspectos da teoria de Schafer, com destaque para: a noção de paisagem "*hi-fi*" e "*lo-fi*"; o "ruído sagrado"; a "esquizofonia"; e o "imperialismo sonoro". Ao longo do capítulo utilizo grande parte da bibliografia crítica surgida no âmbito dos estudos do som, e concluo expondo algumas propostas alternativas, construídas a partir de críticas a Schafer, em especial: a acustemologia de Steven Feld; a noção de imersão de Tim Ingold; e a transdução de Stefan Helmreich.

A decisão de discutir estes três autores, que considero “precursores” dos estudos do som e da arte sonora, ao menos na minha experiência particular de ingresso neste campo, se deve a minha crença de que existe ainda uma carência (com evidentes exceções) de

bibliografia crítica sobre estas fontes[1]. Em sua maioria, os textos que utilizam estes autores como referência limitam-se a aplicar em alguma medida suas ideias, ou, em outros casos, rejeitam suas propostas sem considerá-las com uma profundidade apropriada. Uma ausência gritante neste grupo que selecionei é John Cage. Esta ausência se deve justamente ao fato de que, sobre ele, dispõe-se de ampla bibliografia crítica de excelente qualidade publicada nas últimas décadas – em especial por Douglas Kahn, Benjamin Piekutt, Francis Dyson, entre outros. Por este motivo decidi por excluí-lo de meu recorte, a não ser em alguns comentários de passagem, já que considero que neste momento eu teria muito pouco a acrescentar a esta bibliografia pré-existente. Sendo assism, nestes três primeiros capítulos desta tese, concentro-me nos três autores mencionados, me ocupando de refletir sobre que tipo de entendimento de som e escuta estes autores apresentam, o que estes trabalhos possibilitam para o estudo do som, e que contribuições estes autores trouxeram que os colocam neste lugar de destaque. Sobretudo, o eixo temático que me guia na discussão destes autores é a questão dos limites da escuta e do sonoro. Como este aspecto da experiência é recortado por cada autor? De que maneira a experiência sonora é singularizada? Quais aspectos da experiência sonora tais propostas teóricas dão conta de tratar?

No Cap. 5 desta tese, apresento um breve panorama, evidentemente longe de ser exaustivo, de um debate que ocorre nos últimos anos no campo dos estudos do som, em especial na bibliografia anglófona, que coloca em oposição abordagens ontológicas e culturalistas do som. Este debate se relaciona intimamente com o eixo temático que me guia na discussão dos autores mencionados acima, daí a pertinência de incluí-lo neste trabalho. Concluo trazendo uma alternativa a esta oposição através dos escritos do pesquisador e compositor brasileiro Rodolfo Caesar, que, acredito, combina aspectos dos dois lados deste debate.

[1] Murray Schafer é uma exceção aqui, fato evidenciado inclusive pela grande quantidade de textos que eu cito no capítulo 4. Porém julguei ser importante discutí-lo, pois, apesar de haver uma boa bibliografia crítica, ainda é comum ver o autor ser utilizado de forma acrítica.

Esta pesquisa começou como uma investigação sobre a ideia de “representação” na música e nas artes sonora e, ao longo do processo, acabei abrindo meu foco, chegando a este estudo dos “limites da escuta” em diferentes propostas teóricas neste campo de intesecção que venho apresentando. Com esta mudança um pequeno texto que havia feito, voltado para a questão da representação na musicologia, ficou um pouco deslocado, mas não o suficiente para justificar sua exclusão, pois acredito que em alguma medida ainda dialoga com o resto da tese. Por isso incluí-o aqui como um apêndice, ao fim do texto.

2 A primazia da escuta

Pierre Schaeffer, engenheiro, músico, pesquisador do rádio e do audiovisual e inventor da chamada *musique concrète*[2], publicou em 1966 seu *Traité des objets musicaux*, resultado – ainda que talvez pouco conclusivo[3] – de uma pesquisa musical de quase 20 anos. A pesquisa foi empreendida na rádio estatal francesa (ORTF), onde Schaeffer trabalhava e onde, em 1951, fundou o Grupo de Pesquisas em Música Concreta (GRMC).

---

[2] *Musique concrète* ou "música concreta" foi o nome pelo qual ficou conhecida uma prática musical, iniciada em Paris em 1948 por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, que fazia uso de sons acústicos gravados e manipulados, utilizando as tecnologias de gravação e processamento que evoluíram rapidamente após a Segunda Guerra. O termo foi posteriormente usado por outros compositores em contextos diversos, mas em geral mantendo a associação ao uso do registro de sons acústicos como material.

[3] Schaeffer, no prefácio, nos diz que o que foi descoberto ao longo do trabalho foi "o quanto se é ignorante e o quanto a empreitada de descoberta é excessiva" (Schaeffer, 1966, p. 12).

Grupo que, em 1958, foi renomeado como Grupo de Pesquisas Musicais (GRM), como é conhecido até hoje.

A produção musical de Pierre Schaeffer, como aponta Rodolfo Caesar (2000), passou por uma notável transformação ao longo da primeira década (1948-58). Dentre as primeiras obras destacam-se os *Études de bruits* (1948) e a *Symphonie pour un homme seuil* (1950), ambas apresentando sons com fortes relações com fontes causais acústicas, o que possibilita diversas camadas de leitura ao ouvinte. Já no conjunto de obras de 1958-59 – *Étude aux allures*, *Études aux objets* – há uma opção deliberada por sons que não possuam relações causais tão fortes, facilitando a leitura a partir de categorias que Schaeffer estava desenvolvendo em suas pesquisas teóricas (a tipomorfologia) – dessa forma limitando as camadas de significado.

No *Traité*, publicado em 1966, Schaeffer constrói a noção de "conveniência ao musical" – uma qualidade de determinados objetos sonoros, mas não de todos. Dentre os aspectos que permitem que um objeto seja conveniente encontram-se: a não referencialidade a fontes causais e a fácil redução a categorias da tipomorfologia. Estas exigências permitiriam que, através destes objetos, fossem percebidos "valores" abstratos que engendrariam um sistema, em alguma medida, análogo ao sistema musical tradicional baseado no "valor" de altura.

Esta virada em busca de uma musicalidade, gera tensões no grupo de compositores ligados a música concreta, sendo a querela mais famosa a que envolveu Luc Ferrari, já mencionada na introdução.

A tipomorfologia de Pierre Schaeffer estabeleceu um importante paradigma para a descrição e teorização sobre a música eletroacústica no que diz respeito à existência de um universo do "som em si mesmo". Alguns autores que, de uma maneira ou de outra, se colocam como continuadores, tentaram abrir espaço para aspectos referenciais em suas teorias – sempre associados à descrição de formas e matérias sonoras como a teoria schaefferiana descreve. Desse modo o paradigma trazido por Schaeffer possibilita que noções como intramusical e extramusical continuem fundamentando a discussão.

Neste aspecto, o autor mais conhecido é certamente Denis Smalley, que desenvolve desde a década de 80 sua teoria da espectromorfologia. Smalley propõe conceitos para descrever aspectos do "som em si mesmo", mas também aspectos de referencialidade através da noção de ligação à fonte [*source bonding*], que dá conta de relações causais percebidas no som, reais ou imaginadas. A noção de ligação à fonte é o que faz a conexão entre os domínios intra e extramusicais (Smalley, 1997, p. 110). Em outro texto, *The Listening Imagination* (1992), Smalley dá ênfase a aspectos de transcontextualidade na escuta de obras eletroacústicas, descrevendo uma série de campos perceptivos que se inter-relacionam. Entre estes campos estão: gesto, expressão, comportamento, movimento, substância, espaço, ambiente, etc. Outro importante autor para a teoria da música eletroacústica é François Delalande, musicólogo discípulo de Schaeffer. Em *Sense and Intersensoriality* (2003), Delalande trata do significado musical como algo que transcende a dimensão do sonoro. Parte da tradicional divisão entre significado interno e externo para então tratar dos significados não exclusivamente sonoros. O interesse de Delalande neste texto se concentra em aspectos "intersensoriais" ou sinestésicos, ou seja, percepções que conectam diferentes sentidos, seja por conta de algum aspecto fisiológico, seja por associações metafóricas.

Sendo assim, o campo da música concreta me parece um bom ponto de partida para esta pesquisa, já que nele temos uma clara tensão entre a possibilidade de inclusão de aspectos de representação na criação de peças – o que talvez seja inerente ao material utilizado –, enquanto simultaneamente se mantém uma forte preocupação com a noção de "musicalidade". Neste capítulo me concentrarei em discutir a noção de "musicalidade" no projeto teórico de Pierre Schaeffer. No próximo capítulo, Michel Chion, outro autor ligado a múscia concreta será discutido, no entanto, a discussão será focada em sua teoria para o audiovisual. Antes de começar a discussão central deste capítulo, cabe um esclarecimento de nomenclatura que costuma causar confusão e que aqui serve também de contextualização.

2.1 Musique concrète ou *musique experimentale*?

Em 1953, Pierre Schaeffer propõe o nome "música experimental" como um termo guarda-chuva para um conjunto de práticas que se desenvolviam na época. Esta proposição foi apresentada em um evento chamado *Première Décade Internationale* do *GRMC* (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*) organizado pelo grupo de pesquisa de Schaeffer. Parte dos palestrantes era, à época, ligada ao grupo de música concreta (Phillippe Arthuys, Antoine Goléa, André Moles além do próprio Schaeffer). Foram convidados também representantes da música eletrônica alemã (Herbert Eimert) e da tape music (Vladimir Ussachevsky), além de Robert Barras que apresentou um panorama sobre músicas da África e da Ásia sob o nome de "músicas exóticas", Enrico Fulchignoni que tratou de desenvolvimentos no campo da música para audiovisual, e o maestro Hermann Scherchen apresentou um concerto intitulado "*Depassement de l'orchestre*". Houve ainda exposições mais técnicas de Raoul Husson sobre a relação entre psicoacústica e a estética musical, e de Jacques Poullin sobre técnicas de espacialização do som. Uma publicação referente a este evento foi feita por *La Revue Musicale*. (Schaeffer, 1957) Este evento é apresentado por Schaeffer como um encontro de pesquisa, com a finalidade de reunir esforços dos diferentes grupos para um fim comum: o desenvolvimento de uma pesquisa em música em um sentido mais geral, pesquisa esta que Schaeffer acreditava ter começado com aquelas práticas da década de 1950. Neste momento aparece pela primeira vez nos escritos de Schaeffer uma guinada em direção à universalidade de sua pesquisa. É nesse contexto que deve ser entendida a proposta de música experimental de Schaeffer. Estas práticas passariam a ser encaradas como experimentos que buscam uma reformulação da "música" em sentido amplo.

Como aponta Carlos Palombini, esta concepção de música experimental como uma prática que sincretiza diversas estéticas é abandonada por Schaeffer em 1957 (Palombini, 1993, p. 19), o autor considera também que o período entre os anos de 1958 e 1959 marca uma mudança de fase saindo da fase da "música experimental" para entrar na da "pesquisa musical" (idem, 1998, p. 542). No entanto Schaeffer continua usando o termo em seus

escritos para se referir a produção do seu grupo de pesquisa, que no ano seguinte muda de nome para *Groupe de Recherches Musicales*, abrindo mão do qualificador "*concrète*" para se desligar da estética associada a tal termo.

A expressão "música experimental" passa a ser associada por Schaeffer a obras que envolvem de alguma maneira uma pesquisa musical voltada para novos sons – sempre viabilizados por novas tecnologias. As obras seriam então experimentos, deveriam servir para avançar a pesquisa musical. Após 1953 a produção musical de Schaeffer se volta exclusivamente para a composição de estudos (*Études aux objets*, 1958; *Étude aux allure*, 1959, *Étude aux sons animés*, 1959). Não há mais a tentativa de uma nova sinfonia (como a de 1950) ou a de uma nova ópera como o Orfeu de 1953.

2.2 A noção de "musicalidade" em Pierre Schaeffer

O *Traité* de Schaeffer se notabilizou no meio intelectual da música principalmente por duas de suas conquistas: a definição do conceito de *objeto sonoro*, que para muitos vai se tornar uma espécie de novo paradigma para se falar de som ou música; e o estabelecimento de uma teoria descritiva para aspectos percebidos no som – a *tipomorfologia*. No percurso que Schaeffer faz para construir sua teoria, a passagem entre o objeto sonoro e a tipomorfologia inclui uma discussão de uma série de conceitos que envolvem uma ideia de musicalidade (escuta musical, objeto musical, conveniência ao musical, etc.). Neste capítulo pretendo discutir como Schaeffer constrói o discurso que fundamenta estes conceitos, no intuito de tentar explicitar que tipo de musicalidade Schaeffer busca. Interessa-me também como esta noção de musicalidade é apresentada pelo autor: quais referenciais são utilizados e como a argumentação é construída.

Para isso farei aqui uma análise de discurso dos primeiros capítulos do livro IV do *Traité*, onde se encontra a passagem de uma reflexão sobre a escuta em sentido geral (livro II e III) para uma discussão sobre escuta musical ao fim do quarto livro. Pretendo explicitar dois aspectos da questão. Por um lado demonstrar que certas escolhas estão relacionadas a

uma perspectiva estética específica, que envolve certo modo de se entender a música. De outro, apontar como Schaeffer constrói seu discurso através de referenciais de outras disciplinas e, especialmente, como certas ideias apropriadas destes referenciais informam a maneira particular de Schaeffer pensar sua perspectiva estética. Por fim tento recolocar, à luz das questões discutidas, a rejeição de Schaeffer aos sons ditos "anedóticos" (aqueles que tem uma fonte reconhecível).

2.2.1 A necessidade de uma revisão e a escuta reduzida como método

Pierre Schaeffer inicia seu *Traité des objets musicaux* (1966) com um preambulo que serve ao mesmo tempo de contextualização do problema a ser tratado e justificativa da pesquisa empreendida. Isto é feito através de um panorama da "situação histórica da música" onde expõe transformações da prática musical ocorridas nas décadas anteriores que pediriam uma revisão seguindo a "disciplina cartesiana: 'livrar-se de todas as opiniões recebidas até o momento e começar tudo de novo pelos fundamentos'". (idem, p. 15). Estas transformações estão organizadas em três grupos. As de natureza estética incluem todas as novas propostas da música instrumental, dodecafonismo, novas escalas de Debussy, etc. As de natureza técnica incluem as práticas que se utilizam da gravação sonora e/ou da síntese de som para fazer música, ou seja, inclui a música concreta, a música eletrônica e a tape music. Por fim as que se referem a descobertas da etnomusicologia sobre as músicas da África e da Ásia, que tiveram sua ampla difusão no meio musical e intelectual ocidental viabilizada pela gravação (Schaeffer, 1966, pp. 17-18).

Para Schaeffer a musicologia, diante de tais transformações, se encontra em uma série de impasses, organizados também em três tipos. A inadequação das "noções musicais" entre elas especialmente a de "nota musical". Os instrumentos novos e a possibilidade do desaparecimento da noção de instrumento. E, por fim, a pobreza do comentário estético. (idem, p. 19) Este último não é elaborado por Schaeffer, mas seu tratado pode ser entendido como uma tentativa de transcender os dois primeiros ao propor uma teoria da

música que não se funda nem na notação, nem na base instrumental, mas sim em uma primazia da escuta.

Sendo assim, Schaeffer justifica sua pesquisa a partir da ideia de que a prática musical mudou e a teoria não acompanhou estas mudanças. Desse modo, ao menos aparentemente, retira o foco de sua prática musical específica na época (a música concreta), demonstrando que sua preocupação é de ordem generalista: o problema não é apenas um problema da música concreta, mas sim da *música em geral* (inclusive das músicas africanas e asiáticas: 19). Paralelamente, Schaeffer coloca a si mesmo e sua prática dentro do que se entende por "música": a música concreta é parte destas mudanças que já vinham ocorrendo (idem: 17). Esta concepção histótica de uma continuidade no desenvolvimento da música – uma evolução – é importante, pois ajuda a contextualizar algumas das escolhas feitas por Schaeffer que pretendo apontar aqui. Outro ponto que vale ressaltar sobre este preambulo do *Traité* refere-se à inclusão das músicas de origem africana e asiática dentre os "fatos novos" da música, pois demonstra de maneira clara o eurocentrismo de Schaeffer. Práticas musicais dos continentes asiático e africano certamente existiam há séculos, o que era de fato novo era a facilidade de acesso dos europeus ocidentais a este repertório, especialmente após o advento da gravação magnética. Não me parece que Schaeffer ignorava este fato, acho sim que o autor sabia bem *para quem* estava falando: apesar de todo o discurso de busca por uma musicalidade generalizável, se trata de um europeu ocidental falando para os seus iguais.

A primazia da escuta em Pierre Schaeffer pode ser entendida como a crença de que a escuta é o meio de observação apropriado para o estudo da música. A decorrência mais importante disto é que será sempre a escuta que vai definir o objeto a ser apreciado (idem, p. 76). Por este motivo Schaeffer dedica boa parte de sua pesquisa a um entendimento do que é a escuta. Para tal, ao longo de seu *Traité* define funções e atitudes de escuta, com suas respectivas consequências na percepção. O longo trajeto reflexivo de Schaeffer tem uma finalidade clara, mencionada no parágrafo anterior: viabilizar uma teoria musical que transcenda noções tradicionais como a nota musical e o instrumento. Com sua teoria de

funções da escuta Schaeffer consegue isolar dois tipos de objetos percebidos pela escuta, que considera serem construídos pela experiência. São eles: significados que se referem a algum código estabelecido culturalmente (e.g. linguagem verbal, sistema musical estabelecido); e informações sobre a causa do som, o corpo ou a ação que o produziu (e.g. o frear de um carro, o som do violino). Uma vez estabelecidos estes dois grupos de percepções, Schaeffer consegue vislumbrar a existência de um nível perceptivo anterior a tais significados e informações, sobre o qual tais percepções foram construídas através da atribuição de qualificações a determinados aspectos do som. Estas qualificações teriam sido convencionadas através da experiência conjunta de indivíduos no mundo, ou no caso particular de interesse: através da experiência da prática musical.

Schaeffer acredita que este nível original do sonoro poderia ser acessado através de uma intenção específica de escuta:

> [A] escuta se tornará em direção a uma ou outra percepção exterior: aquela da origem do som: os índices que revelam as circunstâncias do evento, ou aquela do seu significado: seus valores relativos a uma linguagem sonora determinada. Enfim, em um terceiro caso, se a intenção de escuta se *volta para o som ele mesmo*, [...] índices e valores são deixados para trás, esquecidos, renovados em proveito de uma percepção única, inabitual, mas, portanto irrefutável: *tendo desprezado a procedência e o sentido, percebe-se o objeto sonoro.* (Schaeffer, 1966, p. 155)[4]

Esta intenção de escuta que "se volta para o som ele mesmo" é nomeada de *escuta reduzida*, em referência a noção de redução de Edmund Husserl. O *objeto sonoro* é apresentado como correlato desta intenção de escuta, ou seja, é o objeto que a escuta reduzida visa. Os dois conceitos são introduzidos no livro IV do *Traité*, logo após uma breve discussão sobre aspectos da fenomenologia de Edmund Husserl. Schaeffer se apropria de Husserl especificamente em dois pontos: a transcendência do objeto e a *époché*. A transcendência do objeto refere-se à característica do objeto percebido se oferecer em sucessivos esboços de percepção – nunca por inteiro –, mantendo, no entanto, uma

---

[4] "*... l'écoute se tournera vers l'une ou l'autre perception extérieure : celle de l'origine du son : les* indices *révélant les circonstances de l'événement, ou celle de son sens : ses* valeurs *relativement à un langage sonore determine. Enfin, dans un troisième cas, si l'intention d'écoute est tournée* vers le son lui-même*, […] indices et valeurs sont dépasses, oubliés, renouvelés au profit d'une perception unique, inhabituelle, mais pourtant irrefutable :* ayant négligé la provenance et le sens, on perçoit l'objet sonore. "

identidade de objeto que atravessa os diferentes esboços percebidos[5]. A transcendência diz respeito também à possibilidade de compartilhamento da percepção entre indivíduos, já que esta identidade do objeto atravessa diferentes consciências. (idem, pp. 262-265) Ou seja, a transcendência do objeto é a ideia que vai formalizar filosoficamente através da fenomenologia husserliana a posição de que a objetividade do objeto se dá pela intersubjetividade, ideia que permeia todo o *Traité*. A *epóché*, por sua vez, é a capacidade do sujeito que percebe de sair de sua "atitude natural" – na qual sua percepção seria confundida com objetos externos do mundo, ou com representações mentais inteiramente subjetivas. A *epoché* coloca entre parênteses as certezas do sujeito em relação ao mundo e em relação a sua própria percepção. (idem, pp. 265-267) Na tradição fenomenológica – tanto a de Husserl quanto a de Merleau-Ponty –, a quebra com a atitude natural vem acompanhada de uma dupla crítica, de um lado ao "empirismo" – corrente de pensamento que, grosso modo, acreditava que o objeto percebido era o objeto físico do mundo real –, de outro ao "psicologismo" – corrente que, também grosso modo, acreditava que os objetos da percepção eram ideias puramente mentais. Se, por um lado esta crítica de fato se encaixa no pensamento schaefferiano[6], a mim parece que, para Schaeffer, mais importante que isso é formalizar filosoficamente um método investigativo que busca a suspensão de prejuízos perceptivos. Método cujas bases o autor já vinha esboçando ao longo do livro II do *Traité*, dedicado a suas quatro funções da escuta[7].

---

[5] Citando um trecho de Husserl, Schaeffer traz o exemplo de uma mesa ao redor da qual eu caminho, olhando-a de pontos diversos, apesar da percepção sempre variar eu sei que a mesa é a mesma. (idem: 263-4) Ou seja, existe um objeto que transcende todas estas percepções individuais.

[6] Como apontam Zangheri (2013), em seu trabalho sobre as relações entre a fenomenologia (especialmente a de Husserl) com o pensamento de Schaeffer, que busca ativamente uma leitura fenomenológica do *Traité*, e também Kane (2007), que, com mão pesada, constrói um Schaeffer husserliano para então criticá-lo por conta deste husserlianismo.

[7] Desenvolvi esta ideia em minha dissertação de mestrado (Donato, 2013) (cap. 5 e 6), em resumo: ao separar a escuta em quatro funções, uma das quais se encarrega da "causa" (*écouter*) e outra do "significado" (*comprendre*), Schaeffer abre a possibilidade de se mitigar estas duas funções – evitando os prejuízos que estas trazem em relação ao mundo físico e ao conhecimento simbólico – para enfatizar na relação entre as duas que restam, *entendre* e *ouir*, que, através de uma relação de figura e fundo proporcionarão a percepção do objeto sonoro, ou o "som em si mesmo": aquilo que resta quando abrimos mão dos outros dois tipos de objetos fornecidos pelas funções *écouter* (causas) e *comprendre* (significados codificados).

A escuta reduzida na teoria de Schaeffer tem uma função libertária. Ela representa a busca de uma originalidade em dois sentidos: um retorno a uma percepção fundamental que originou todas as outras; e, por isso mesmo, a abertura à construção de novas percepções sobre esta dimensão original.

> Na realidade, [a busca pelo objeto sonoro] se trata de um "retorno às fontes" – à "experiência original", como diria Husserl – que tornou-se necessária por uma *mudança de objeto*. Antes que um novo treinamento me seja possível e que possa elaborar um novo sistema de referências – desta vez apropriado ao *objeto sonoro* – eu devo *me liberar do condicionamento* criado por meus hábitos anteriores, passar pelo teste da *époché*. Não se trata de maneira alguma de um retorno à natureza. Nada nos é mais *natural* do que obedecer a um condicionamento. Trata-se de um esforço *antinatural* para perceber aquilo que, anteriormente, determinava a consciência sem que ela se desse conta. (Schaeffer, 1966, p. 270)[8]

A escuta reduzida é, portanto, uma escuta que se atira em um universo desconhecido, na medida em que é uma atitude que se esforça em evidenciar tudo que está estabelecido – os condicionamentos e códigos culturais, as informações relativas à causa e efeito –, isolando-os para acessar o que está por trás. O objeto sonoro – objeto correlato à escuta reduzida – pode ser entendido como um conceito negativo, ou seja, não se define o que ele é, mas sim o que não é: o que resta é o objeto sonoro.

> Através de uma curva imprevista da audição, ou então, mais prosaicamente, por um retorno inverso de percurso, um reagrupamento daquilo que parece de saída conduzir inevitavelmente, de um lado à origem concreta do som, de outro à sua significação abstrata; recusando-se a esquartejar a escuta entre o acontecimento e o sentido, aplica-se mais e mais a perceber aquilo que constitui a unidade original, isto é, o objeto sonoro. Este representa então a síntese de percepções de hábitos dissociados. Não saberíamos negar as aderências às significações ou às anedotas, nem rompê-las; mas pode-se inversamente visá-las, para tomar delas a origem comum. (Schaeffer, 1966, pp. 155-156)[9]

---

[8] *"Em réalité, il s'agit d'um 'retour aux sources' – à 'l'expérience originaire', comme dirait Husserl – qui est rendue nécessaire par um* changement d'objet. *Avant qu'un nouvel entraînement me soit possible et que puisse s'élaborer um autre système de références, aproprie à l'*objet sonore *cette fois, je devrait me* libérer du conditionnement *créé par mês habitudes antérieures, passer par l''epreuce de l'*époché. *Il ne s'agit nullement d'um retour à la nature. Rien ne nous est plus* naturel *que d'obéir à um conditionnement. Il s'agit d'um effort* anti-natural *pout apercevoir ce qui, précédemment, déterminait la conscience à son insu."*

[9] "*Par um détour inattendue de l'audition, ou bien, plus prosaïquement, par um retour inverse des parcours, um regroupement de ce qui semblait au départ conduire inévitablement d'um côté à l'origine concrète des sons et de l'autre à leur sens abstrait ; em refusant d'écarteler l'écoute entre cet événement et ce sens, on s'applique des plus em plus, à percevoir ce qui constitue l'unité originale, c'est-à-dire l'objet sonore. Celui-ci represente donc la synthése de perceptions d'habitude dissociées. On ne saurait em fait nier les adhérences aux significations et à l'anecdote, ni les rompre ; mais on peut en inverser la visée, pour em saisir l'origine commune."*

A adoção da escuta reduzida como método depende da crença em uma camada original da percepção sobre a qual são construídos diversos significados através da experiência. Para Schaeffer a "revolução" seria alcançada através de uma "reaprendizagem da escuta" feita a partir deste método. (idem, p. 26)

Como mencionado, Pierre Schaeffer foi o inventor da música concreta, um tipo de música que se utilizava de gravações de sons acústicos como matéria prima[10]. Estes sons seriam então manipulados de diversas maneiras e montados em suporte de gravação, gerando uma obra fixa. Esta invenção data de 1948, portanto precede em três anos o início da pesquisa teórica sobre a qual se funda o *Traité*. No livro *A la recherche d'une musique concrète* (1952), Schaeffer relata em detalhes os primeiros anos de sua pesquisa de ruídos. Esta pesquisa o levou a interessar-se por uma idealizada "sinfonia de ruídos", que por fim o levou a invenção da música concreta. É evidente que a escuta reduzida e o objeto sonoro haviam sido experimentados na prática antes de sua formulação teórica. A experiência do sulco fechado – a repetição de um mesmo som gravado múltiplas vezes – já carregava o germe desta intenção que abre mão de significados e contextos para visar o "som em si". Neste texto de 1952 fica evidente que a busca por uma pesquisa teórica, que iria desenvolver-se no *Traité*, foi uma necessidade surgida da prática da música concreta. No entanto, como foi exposto nos parágrafos anteriores, ao formalizar sua justificativa no *Traité*, Schaeffer não apresenta sua pesquisa como uma necessidade particular da música concreta, mas sim da música em um sentido amplo. Há no *Traité* uma vontade de recolocar as práticas mais novas dentro de um universo musical que abarque tudo que se entende pela expressão "música", seja esta instrumental (tradicional ou não), concreta, eletrônica, ou "exótica" (referindo-se às músicas não ocidentais). Este desejo implica em um certo limite à ruptura proposta, pois no entendimento de Schaeffer, para ser música, a música concreta deveria em alguma medida caber em uma definição geral de música que incluísse todas as práticas musicais, inclusive a prática ocidental tradicional.

---

[10] Existiram também algumas obras mistas, como a ópera Orphée 53, de 1953, que utilizava além de sons montados em fita magnética, um cravo e uma voz feminina em performance ao vivo.

2.2.2 Estrutura

A escuta reduzida não é um fim em si mesma, ela é um método de descondicionamento que vai viabilizar a construção de uma musicalidade nova. Portanto, ela é o instrumento de ruptura do pensamento de Schaeffer com o pensamento musical tradicional. No entanto, sozinha, não funda a noção de musicalidade generalizada que o autor busca.

Uma vez definidos os conceitos de objeto sonoro e escuta reduzida, o problema do descondicionamento – necessário a uma revisão que abre mão de tudo que foi recebido – parece estar resolvido. Pois, supostamente, esta intenção de escuta daria acesso à "experiência original" (idem, p. 270), fundadora de todos os outros objetos construídos pelo hábito. O próximo passo será descobrir como construir um novo sistema musical a partir desta camada original atingida. Para isso Schaeffer vai tentar entender o sistema musical tradicional a partir de ideias de Gestalt (com Koehler, Wertheimer e Koffka) e principalmente da linguística (com Saussure e Jakobson).

O recurso à Gestalt é introduzido como um reconhecimento de que o objeto sonoro "recupera experiências anteriores" que "relacionam aquilo que percebemos com aquilo que somos" – dentre estas, a Gestalt. (idem, p. 272) O interesse pela Gestalt se deve aos estudos do reconhecimento de formas: a demonstração de que este se dá na relação entre figura e fundo, sendo possível um deslizamento entre formas percebidas (idem, p. 274). Schaeffer prefere o termo *estrutura* ao invés de *forma* (sem fazer distinções entre os dois no contexto da Gestalt), prenunciando que o termo *forma* ganhará outro sentido mais a frente em sua construção teórica (idem, p. 275). Para exemplificar a relação entre objeto e estrutura, Schaeffer comenta o caso da percepção de uma melodia e das notas que a compõem; e fala da possibilidade de uma alternância no nível de escuta entre estruturas hierarquizadas. Em um determinado momento a melodia pode ser percebida como estrutura enquanto as notas seriam objetos, que a estrutura melódica permite perceber. Em outro, cada nota isolada pode ser percebida como uma estrutura e seus elementos internos seriam então os objetos

que a estrutura "nota" permite perceber (idem, pp. 273-274). Portanto, Schaeffer define a relação objeto-estrutura, em sua teoria, através de uma analogia com a relação figura-fundo da Gestalt. Um pouco a frente, retomando este exemplo da melodia, Schaeffer argumenta que pode existir outra estrutura em um nível mais baixo em relação à melodia: a escala. A escala neste caso seria uma "estrutura de referência" que é o elemento que opera a relação da melodia com um "sistema de referências" – no caso o "sistema musical tradicional". A melodia por sua vez é, portanto, o objeto que a estrutura de referência nos permite perceber. (idem, pp. 275-276) O exemplo da melodia retorna diversas vezes neste livro do *Traité*. Isto se explica por conta de Schaeffer acreditar que o "enigma musical" reside no "menor elemento musical significativo", a partir do qual "tudo se estruturará desde a origem". (idem, p. 281)

O próximo passo é determinar se este problema – a relação entre objeto e estrutura, em especial no que diz respeito a estruturas de referência – é específico da música ou se é do campo geral da percepção. O primeiro caso pediria um estudo específico da música, considerada um "domínio fechado", em que a formação de seus objetos, estruturas e sistemas se dariam no empirismo de suas experiências próprias. O segundo caso pede um estudo do estruturalismo para entender as estruturas gerais da percepção. (idem, p. 278) Interessa a ele, portanto se informar sobre os "modos de estruturação gerais" a partir de uma comparação com a linguística. São apresentadas duas razões pelas quais a linguística é a disciplina mais apropriada para essa comparação: "em nenhum outro domínio veremos colocado com tanta clareza o problema da delimitação de unidades em função de estruturas e destas em função de um sistema"; e, "[assim] como a música, a língua é sonora e acontece no tempo". (idem, p. 284)

Alguns comentários se fazem necessários neste ponto. Como foi dito, a construção da teoria feita por Schaeffer parte sempre de comparações com o sistema musical tradicional. Ou melhor, parte de comparações com a maneira pela qual Schaeffer entende o sistema musical tradicional. Tivemos algumas indicações de que maneira é essa nos parágrafos anteriores: a música se organiza através de estruturas hierárquicas que fazem

referência a estruturas do sistema, codificadas pelo hábito; o nível mais básico desta hierarquia está na nota musical. O que parece é que, a leitura que Schaeffer faz da teoria musical tradicional se encontra fundamentalmente informada pela linguística estruturalista, sendo que o autor trata estas características como dadas pelo sistema e não como relações que ele está construindo. A partir disso, o autor obviamente vai encontrar relações na maneira de estruturação de ambas as disciplinas; e usá-las como justificativa para legitimar sua construção teórica.

Schaeffer encontra uma ressalva: a linguagem funciona a serviço da comunicação, portanto "uma definição da comunicação musical, que parece imediatamente ser de outro tipo [em relação à linguagem], nos permitiria compreender melhor, a partir de suas funções, as estruturas musicais". (idem) No entanto, Schaeffer descarta o problema propondo como solução seguir o caminho inverso: estudar as estruturas musicais para, a partir delas, melhor entender a comunicação musical. (idem) Neste ponto me parece ser de extrema relevância o autor estar utilizando a música tradicional como referência, pois para esta de fato existe, em algum nível, uma compreensão da "comunicação musical", já que abundam métodos sobre regras de harmonia, contraponto e análise. Parece-me que Schaeffer só consegue deixar de lado este problema por conta de, no fundo, estar construindo seu raciocínio a partir de uma prática com limites bem definidos e um acúmulo de teorias que lidam com ela. Não imagino essa facilidade se partisse da própria música concreta.

Schaeffer faz uma análise das relações entre música e linguística, e vê proximidades na maneira em que unidades são delimitadas e reconhecidas nos dois campos. Na comunicação através da língua, "a definição do fonema é relativa ao conjunto do sistema e da língua" (idem, p. 287). O ouvinte reconhece fonemas a partir "traços distintivos" que, através da referência a funções próprias de um sistema, são pertinentes para a identificação de um fonema – enquanto os traços não pertinentes são ignorados (idem). O mesmo ocorreria na escuta musical. O ouvinte relaciona os sons com as unidades já conhecidas de seu sistema musical, deixando de lado tudo que não se encaixa. Haveria, portanto, uma dificuldade de entender música de outros povos, semelhante a dificuldade com uma língua

estrangeira. (idem, pp. 287-288) A partir de Jakobson, Schaeffer encontra outra semelhança entre língua e música: o princípio da seleção e combinação. O primeiro diz que as unidades podem ser substituídas por outras, que são equivalentes em um determinado aspecto e diferentes em outro. (Schaeffer exemplificará com a substituição de uma nota tocada por um instrumento pela mesma nota tocada por outro; a altura se mantém e o timbre muda). O segundo se refere à maneira como signos são compostos pela combinação de outros signos (aqui o exemplo é a melodia composta por notas, ou a nota composta por valores como altura, intensidade e duração). (idem, pp. 298-299)

Schaeffer recupera a regra da permanência e variação – que aparece em diversas partes do *Traité*. Esta regra descreve a maneira da música funcionar, segundo o autor: certas qualidades percebidas do objeto permanecem enquanto outras variam. (idem, p. 301) O exemplo recorrente é a relação timbre-altura: quando um instrumento toca uma melodia, nós a percebemos como tal (ou seja, como estrutura) porque o timbre permanece, enquanto a altura varia. Esta regra, segundo Schaeffer é "sem dúvida o equivalente musical às regras enunciadas por Jakobson para a linguagem." (idem) A regra funda dois conceitos que funcionam em par para formar estruturas perceptíveis: *valor* e *caráter*. Valor é uma qualidade que varia entre diferentes objetos, enquanto caráter é uma qualidade que se mantém invariável. Na estrutura da melodia, exemplo para o qual Schaeffer sempre retorna, o caráter é o timbre e o valor a altura. Ambos os conceitos dão conta da existência de uma estrutura, o valor por estabelecer uma diferença entre objetos, e o caráter por assegurar uma homogeneidade entre eles para que sejam percebidos como um todo. (idem, p. 303)

Porém, Schaeffer encontra uma discrepância que julga importante entre as duas disciplinas. Na linguística o significado é arbitrário (não está intrinsicamente ligado ao objeto sonoro), enquanto na música se dá o oposto. (idem, pp. 307-308) A arbitrariedade do signo, na linguística, indica que os traços da sonoridade da palavra – que incluem diferenças de sotaque, de entonação, ou qualquer aspecto da enunciação que desvia da neutralidade do texto – devem ser ignorados em prol da compreensão da linguagem. Este é um ponto chave no pensamento de Schaeffer, pois para ele, acreditar na arbitrariedade do

signo musical significaria que a música seria redutível ao "texto", assim como a linguagem, em seu entendimento, é. (idem, pp. 309-10)

2.2.3 *Escuta musical* e *escuta musicista*

Em meio a esta análise de correlações com a linguística, Schaeffer introduz dois conceitos novos de escuta: a *escuta musical* – aquela que se volta para a "estrutura"; e a *escuta musicista*[11] – aquela que se volta para a "sonoridade". (idem, p. 301) A escuta musical se conforma ao sistema musical estabelecido, ela está "congelada". Já a escuta musicista – por diversas vezes comparada, no *Traité*, a escuta do instrumentista que estuda seu instrumento, buscando diferentes maneiras de executar uma mesma estrutura musical – se volta para qualidades do som ainda não assimilados no sistema.

> Para o músico, em seu sistema, a escuta melódica não é uma escuta de qualificação de notas, mas de *identificação* destas notas. Isto feito, ele demandará que *se repita* mais lentamente ("Fique no *lá* bemol", diz o professor), para desta vez "gostar" do objeto, para entendê-lo fora da estrutura que o identifica, mas não permite qualificá-lo. Re-escutando esta nota, ele poderá, com frescor, *identificar os elementos* que a compõe, distinguir o ataque, o corpo, a queda, o vibrato, etc. Ele então não fará mais que *percebê-los*, nomeá-los: mas não os qualificar. É isolando esse fragmento de objeto (esse *traço*, dizem os linguistas), repetindo-o, reexaminando-o, que ele buscará lhe qualificar, e naturalmente como uma estrutura, sem dúvida a mais fina que se pode isolar. Toda a pedagogia instrumental conhece essa análise, ou ao menos a pratica. (Schaeffer, 1966, p. 327)[12]

Por fim, Schaeffer elabora a noção de *invenção musicista*, que seria a atitude típica do pesquisador. Vai ao objeto sonoro, através da escuta reduzida, para identificar novos aspectos, que possivelmente servirão como novos valores musicais, e qualifica-los – de maneira a viabilizar a construção de estruturas a partir destes valores (idem, p. 343). Mais

---

[11] No original: *écoute musicale*; *écoute musicienne*

[12] "*Pour le musicien, dans son système, toute écoute mélodique n'est pas une écoute de qualification de notes, mais d'*identification *de ces notes. Cela fait, il demandera qu'on le lui rejoue, plus lentement ('Arrêtez-vous sur le* la *bémol', dit le professeur), pour 'goûter' l'objet cette fois, pour l'entendre hors de la structure qui la identifié mais na pas permis de le qualificier. Réentendent cette note, il pourra, à nouveau,* identifier les éléments *qui la composent, distinguer l'attaque, le corps, la chute, le vibrato, etc. Il ne fera alors que les* apercevoir*, les nommer : pas les qualifier. C'est em isolant ce fragmente d'objet (ce* trait*, disent les linguistes), em le répétant, le réexaminant, qu'il cherchera à le qualifier, et naturellement comme une structure, la plus fine sans doute qu'il puisse isoler. Toute pédagogie instrumentale connaît cette analyse, ou du moins la pratique.*"

uma vez o pensamento é construído em analogia ao entendimento schaefferiano do "sistema musical tradicional". A invenção musicista é, portanto a intenção de escuta que está permanentemente em um caminho de ida e volta entre a escuta musical – a dimensão de objetos que se relacionam a valores estabelecidos – e o objeto sonoro – a dimensão originária de percepções que funcionaria como repositório de novas possibilidades.

A relevância da questão da arbitrariedade do signo para o pensamento schaefferiano, ou melhor, da negação dela, pode ser entendida através desta dinâmica entre escuta musical e escuta musicista. Quando há alguma transformação no sistema musical, por exemplo, quando se tenta incluir novos sons, ou buscar novos valores – caso da pesquisa a qual Schaeffer se propõe –, a escuta musicista, aliada ao tal espírito de invenção, vai ao objeto sonoro – agora explicitamente pensado como virtualidade de novas possibilidades através de um retorno às origens do percebido – buscar novas qualidades que podem se tornar valores do sistema. Ou seja, estas qualidades são descobertas no que se acredita ser o som em sua concretude – o "som em si mesmo". E elas se tornarão valores através da prática musical Pois, para Schaeffer, é dessa forma que sistemas musicais se constroem (idem, p. 377). Portanto, é importante que o signo não seja arbitrário, mas sim esteja fundamentalmente ligado ao objeto sonoro. Só assim é possível justificar esta pesquisa através da escuta que Schaeffer propõe.

Esta busca de uma nova musicalidade, por mais que se apresente como generalista, vêm de uma necessidade da prática da música concreta. Como já disse, isto está evidente no texto de 1952. Schaeffer inicia sua prática de música concreta utilizando sons de fontes diversas, e sente a necessidade de retirar os sons de seus contextos para encontrar valores "propriamente musicais", ao invés do valor dramático evidente (Schaeffer, 1952, p. 46). A teoria apresentada no *Traité* vem como uma tentativa de sanar esta necessidade. Esta construção teórica pode ser pensada como o elemento mediador da unidade entre geral a particular da obra de vanguarda, como exposto por Peter Burger (1993, p. 102), já que busca resolver o problema de se incluir "pedaços de realidade" – sons de fora do universo musical – na obra de arte. No entanto me parece que há em Schaeffer uma vontade de

transformação mais profunda, onde a própria noção de organicidade na "música" passaria a incluir sua música concreta, daí a necessidade de se apresentar como universalista. Ou seja, dentro do próprio projeto schaefferiano pode-se ver tanto a ruptura com o passado quanto a proposta de normalização dos aspectos inovadores.

Este trajeto pode ser percebido em sua obra musical. Ao longo da década de 1950, ela se adequou aos critérios identificados em sua teoria – como já foi demonstrado por Rodolfo Caesar, que cito abaixo comentando o *Étude aux objets* de Pierre Schaeffer, completado em 1958:

> Transpareceu, no *Étude*, o esforço de sistematização de objetos sonoro-musicais pelos *critères de perception*, aplicado na concepção e na feitura da música. A música de Schaeffer pós-*Traité* adquiriu, assim, mais 'classicismo' em detrimento da diminuição na carga polissêmica, à flor da pele (...) em obras schaefferianas muito anteriores a 1958.
> A teoria dos objetos sonoro-musicais não poderia se ajustar facilmente às obras desta primeira fase. As ambigüidades semânticas destas peças, sua referencialidade, sua energia, seus sentidos e a poética alimentada por todos os aportes externos a uma 'escuta reduzida' ficaram, mais tarde, ausentes. É como se a partir de 1958 a música composta por Schaeffer entrasse em acordo com os quadros e encaixes morfo-tipológicos descritos em seu Tratado. Ao invés de alargar o espectro da teoria incluindo maior quantidade de critérios e maior abrangência de categorias, Schaeffer limitou o âmbito de sua própria expressão musical ao mundo dos objetos sonoros redutíveis a uma escuta em exercício. (...)
> O rigor disciplinar e a renúncia autoral seguem em paralelo com o ascetismo posto em música dos objetos sonoros da escuta reduzida. Nesse esforço de depuração a música schaefferiana rejeitava as demais redes de sentidos, significados e ambigüidades dos sons das primeiras obras. (Caesar, 2000, p. 40)

A armadilha composicional que a tipo-morfologia pode trazer já foi também bastante investigada por Silvio Ferraz, que vê uma espécie de via de escape desta estagnação da musicalidade através da ideia de escuta musicista (definida acima) como fundadora de novas musicalidades a cada momento. Assim, o autor valoriza um aspecto da teoria schaefferiana pouco notado – a musicalidade não é definida *à priori*:

> A diferença entre a proposta de Schaeffer e a da música estratificada das escolas de música é que Schaeffer toma o sonoro como ponto de partida e não mais a musicalidade pré-definida. Busca o musical que existiria no sonoro livre das relações pré-dadas de perfis melódicos, figurações rítmicas, estruturas harmônicas… e precisamos pensar além, livre até mesmo de suas tipomorfologias propostas no "livro V" de seu *Traité*... um erro de percurso na liberação do som, uma vez que abre espaço a uma estratificação da própria escuta. Encontrar traços conectáveis no próprio objeto sonoro, na sua densidade,

> nos seus dados espectrais, na sua rugosidade, em tudo aquilo que do sonoro se faz sensível à audição seria sua estratégia de fundar a cada momento uma nova musicalidade, pois não estaríamos falando do som como forma ou matéria, mas de um material sonoro que torna sensíveis certas relações, idéias, ou seja, forças de conexão. (Ferraz, 2005, p. 60)

Porém:

> A tipomorfologia que [Schaeffer] elabora e expõe no *Traité*, propondo uma gradação de objetos sonoros, acaba servindo como base composicional, como base classificatória *a priori*, praticamente eliminando (uma vez mais) a potência de primazia da escuta frente aos conceitos. Não ter dado o passo que rompesse com o imperativo do fenômeno permitiu que a tipomorfologia de Schaeffer logo fosse compreendida como uma "nova teoria das notas", novos nomes dados aos sons, passo fácil à forja de ferramenta de trabalho para catalogação e sistematização sonora. Com sua tipomorfologia, o objeto sonoro de Schaeffer deixa seu caráter acontecimental para tornar-se mais uma ferramenta de representação de fenômenos sonoros. (idem, p. 61)

2.2.4 A valorização da estrutura e a rejeição da dramaticidade

No início desta seção apontei que Schaeffer justifica sua pesquisa a partir de uma contextualização histórica que apresenta mudanças nas práticas musicais, as quais a teoria precisa dar conta para continuar tendo sua validade generalizável. Esta perspectiva é importante para se compreender o projeto que Schaeffer desenvolve: o autor deseja dar conta das mudanças, mas tendo sempre em mente o que se convencionou no sistema tradicional do passado. Este sistema tradicional, em Schaeffer é compreendido a partir de ideias de estruturação da linguística. Este tipo de estruturação fornece ao autor a organização em objetos, que formam estruturas, que por sua vez se referem a um sistema codificado. Para Schaeffer esta organização precisa ser mantida. E seu projeto de criar um *solfejo* é uma tentativa de suprir esta necessidade.

A partir destas considerações, proponho uma maneira de recolocar uma crítica bastante comum à Schaeffer, que se refere à rejeição da capacidade de referencialidade do som em sua teoria e sua prática. Esta crítica já foi feita de diversas formas, em geral se coloca a culpa na descontextualização operada pela escuta reduzida. Brian Kane, por exemplo,

acredita que esta descontextualização vêm de uma ontologia husserliana a-histórica (2007, pp. 22-23), Seth Kim-Cohen corrobora (2009, p. 13). Proponho que este problema se dá, não tanto pela escuta reduzida, que entendo como um método de descondicionamento que poderia apontar para diversos caminhos e não é de modo algum um fim em si mesmo, mas sim por dois outros motivos que operam juntos. Um é a opção de utilizar o sistema tradicional[13] como referência principal para a construção de uma musicalidade generalizável. O outro é a própria concepção que Schaeffer tem deste sistema, ao menos parcialmente informado por modelos de estruturação linguística e por conceitos da Gestalt – que opera com objetos e estruturas (simulando a relação figura e fundo) que, por sua vez, remetem a um sistema de códigos (simulando a referência dos fonemas à língua).

A apresentação da escuta musical como uma escuta que se volta para a estrutura justifica aproximações do pensamento de Schaeffer com ideias de "música pura". Por exemplo, com Eduard Hanslick – relação demonstrada por Alexandre Fenerich (2005, pp. 73-74). Ou ainda, da "escuta estrutural" de Theodor Adorno, apresentada como a escuta praticada pelo ouvinte expert (um dos tipos de ouvintes dentro de sua tipologia de comportamentos musicais), caracterizada como o ouvinte "totalmente adequado": aquele que têm conhecimentos técnicos da estruturação musical suficientes para acompanhar mesmo as obras mais difíceis. (2011 [1962], pp. 60-62) Ainda que para Hanslick ou Adorno não houvesse a referência nem à Gestalt nem à linguística estruturalista para fundamentar as ideias de uma escuta estrutural – e que, portanto, seria possível indagar até que ponto ouvir "formas" para Hanslik ou a "escuta do *expert*" de Adorno seriam de fato similares à *escuta musical* de Schaeffer –, mas de qualquer forma me parece importante apontar que já existiam, no meio intelectual musical, ideias que fundamentam um domínio hermético para os elementos musicais.

John Dack (2007) sugere que esta busca de Schaeffer por um novo sistema, seria uma resposta a famosa crítica feita por Lévi-Strauss na Abertura de *O cru e o cozido*. Que diz: "[p]or mais que a música concreta se embriague com a ilusão de falar, ela apenas

[13] Outro caminho de crítica poderia ser feito questionando a própria ideia de um "sistema tradicional", demonstrando a relação evidente deste conceito com narrativas hegemônicas ocidentais.

chafurda em torno do sentido." (Lévi-Strauss, 2011 [1964], p. 43) Não me arriscaria a fazer uma relação de causa e consequência entre esta crítica e o projeto do *Traité* (até porque são publicações de datas muito próximas e a pesquisa schaefferiana já estava em curso há alguns anos). Porém há uma proximidade evidente das ideias de Schaeffer com Lévi-Strauss, explicitada por uma citação que aparece no prefácio do *Traité* (1966, p. 10), retirada do livro *Antropologia Estrutural*. A citação sugere, a partir de uma analogia entre o pensamento mítico e o pensamento científico, que "o progresso (...) não teria tido por palco a consciência, e sim o mundo, em que uma humanidade dotada de faculdades constantes teria continuamente se deparado, no decorrer de sua longa história, com novos objetos" (Lévi-Strauss, 2008 [1958], p. 248).

Proponho combinar a ideia de que as estruturas da consciência são permanentes, e o que mudam são os objetos que lhe são dados, com outra ideia, frequentemente repetida por Schaeffer em seus textos e entrevistas. No *Traité,* esta ideia aparece pela primeira vez a partir de uma citação de E.T.A. Hoffmann, que me permito parafrasear de maneira simplificada como: os sons estão no mundo, mas os sons da música, estes estão na alma humana (Hoffmann apud Schaeffer, 1966, p. 9). Se as estruturas da consciência são permanentes, e a música se encontra na consciência, faz todo o sentido buscar estruturas permanentes da música na qual se encaixariam todos os "novos objetos" dados à consciência pelo mundo. Daí a necessidade da "revisão fundamental" se referir as estruturas de um "sistema tradicional". Sendo assim, por mais que algumas das escolhas de Schaeffer não me agradem, especialmente no que tange ao universo limitado em que acaba circunscrevendo sua música concreta, é perfeitamente possível compreender o caminho trilhado, tendo em vista as premissas em que Schaeffer acredita. Assim, eu diria que o projeto de Schaeffer é menos uma reação à crítica de Lévi-Strauss e mais uma crença nos preceitos do projeto estruturalista.

Por fim, pelo que foi exposto, me parece claro que a rejeição à referencialidade dos sons, que culmina com a necessidade da exclusão de certos tipos de sons do domínio do musical, não vem como uma decorrência da fenomenologia. Como disse, esta me parece ser

mais um recurso de formalização ou até de legitimação do pensamento do autor. Ao contrário, o método da escuta reduzida apenas serve ao interesse de buscar, em sons dotados de causa e ou significado (como os utilizados pela música concreta), aspectos que possibilitem a percepção de "formas" em sentido apropriado da Gestalt. Estas "formas" por sua vez se aproximam do pensamento linguístico da época sobre fonemas e, por analogia, devem se referir a um sistema. Em outras palavras, há uma concepção schaefferiana do sistema musical tradicional informando todo o seu sistema de pensamento. Ou seja, trata-se de uma questão fundamentalmente estética e que, assim colocada, revela seu etnocentrismo.

É evidente que, isto apenas, não explica as escolhas de Schaeffer. Parece claro que há uma vontade de evitar, na música que Schaeffer idealiza, qualquer proximidade ao drama. Retornarei aqui a uma citação que me parece importante para ilustrar este ponto:

> [M]esmo que o material de ruído me garantisse uma certa margem de originalidade em comparação a música, sou, de qualquer forma, conduzido ao mesmo problema: arrancar o material sonoro de todo o contexto, dramático ou musical, antes de querer dar a ele uma forma. Se eu o tiver alcançado, haverá uma música concreta. Se não, haverá apenas efeitos sonoros [*truquage*] e procedimentos radiofônicos [*mise en onde*]. (Schaeffer, 1952, p. 46)

Como já expus, esta citação é parte de uma reflexão que Schaeffer faz a partir de suas primeiras obras, entre elas os *Études de bruits*, peças que utilizavam sons que em grande parte tem suas fontes claramente reconhecíveis. Estes sons, chamados por Schaeffer de *anedóticos*, passaram a ser considerados um problema pouco mais a frente no percurso de pesquisa de Schaeffer. Esta primeira fase da música concreta marca uma espécie de transição entre a criação para rádio e a pesquisa musical, como demonstrado por Alexandre Fenerich em seu trabalho sobre a *Symphonie pour une Homme Seul,* onde ressalta o hibridismo da peça entre a poética radiofônica e a musical (Fenerich, 2013).

A rejeição a dramaticidade aparece também de forma clara no momento em que há a transição do GRMC (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*) para o GRM (*Groupe de Recherches Musicales*), em 1958. Entre 1953 e 1957, Schaeffer esteve em missão na África, onde estava sendo instalada a rádio estatal francesa nas colônias. Neste período, Pierre Henry e Philippe Arthuys ficaram encarregados do GRMC e, sob a nova direção, a

produção do grupo se voltou principalmente para a criação de peças dramáticas[14]. Ao retornar, no fim de 1957, Schaeffer imediatamente redireciona o grupo para a pesquisa. Henry e Arthuys saem do GRMC e entra então a primeira geração de pesquisadores do GRM. Este grupo contava com alguns membros recrutados por Schaeffer especificamente pelo talento para a pesquisa, é o caso de Mireille Chamass, encarregada da análise de objetos sonoros (Schaeffer, 1977, p. 238). É importante lembrar que Schaeffer vinha, originalmente, do trabalho no rádio, fazendo pesquisa sobre a construção de cenas sonoras. Esta pesquisa resultou na produção de peças como *La Coquille à Planètes* (1944), ou *Cantate à l'Alsace* (1945). Portanto, não é o caso de falta de interesse por artes dramáticas, mas talvez justamente por ter esta experiência prévia, fosse importante para ele que a música concreta fosse outra coisa que não peças dramáticas experimentais utilizando as novas sonoridades[15].

[14] Neste período, Pierre Henry compõe música para os filmes *Astrologie* (1953) de Jean Gremillon e *Sahara aujourd'hui* (1957) de Pierre Gout e Pierre Schwah, além do espetáculo de cabaré *Kesquidi* (1954), de Boris Vian. Philippe Arhutys compõe *Le crabe qui jouait avec la mer* (1955), baseado em texto de Rudyard Kipling.
[15] Existe inclusive uma peça que pode ser considerada um exemplo do que seria este "híbrido", a montagem de 1952 de *Les paroles dégelées*, texto de Rabelais, realizada pelo Studio d'essai em colaboração com o GRMC, que aparece tanto na caixa de cds *L'oeuvre musicale* quanto na *Dix ans d'essais radiophoniques* (ambas coletâneas de Pierre Schaeffer), onde sons de "música concreta", ou seja, sons processados (em grande parte reversão) são utilizados com função de representação dramática.

3 Audiovisão

Michel Chion é compositor, realizador de filmes e crítico de cinema. Mas é conhecido especialmente por seu trabalho como teórico do som no audiovisual. Na década de 1970, após concluir sua formação acadêmica em literatura, Chion foi trabalhar na rádio estatal francesa (ORTF), estando ligado ao grupo de pesquisas musicais (GRM) e ao *Service de la recherche*. Foi também assistente de Pierre Schaeffer – criador da música concreta, de quem Chion é discípulo declarado – no Conservatório de Música de Paris. No GRM, Chion tornou-se compositor de música concreta, com uma carreira bastante prolífica desde então, dedicando-se especialmente a composição de melodramas. A partir de 1975 Chion passa a realizar filmes experimentais de curta-metragem. Em 1980 torna-se colaborador da

Cahiers du Cinéma, tendo publicado algumas dezenas de críticas, além de uma série de textos sobre som, através dos quais começou a elaborar sua teoria sonora.

Com cerca de trinta livros publicados sobre som, música e cinema, Chion se tornou uma referência de enorme influência, em especial no campo dos estudos do som no audiovisual. Em seu principal texto teórico sobre o assunto – *A Audiovisão: som e imagem no cinema* (2011) –, Chion expõe a teoria da audiovisão, que traz uma farta coleção de conceitos descritivos para as relações entre som e imagem. A audiovisão tem o mérito evidente de jogar luz sobre o campo do sonoro que, como relata o próprio autor: em textos teóricos anteriores, havia sido notoriamente esquecido ou relegado a uma importância diminuta. O texto de Chion tem, portanto, um tom quase militante, uma enorme vontade de demonstrar a importância do som e, em alguns pontos, um posicionamento reativo a estas teorias que relegam o som a uma posição desimportante.[16]

Neste capítulo vou discutir a construção da teoria sonora de Chion, concentrando-me em dois pontos: o tratamento dado a escuta causal, fazendo também uma comparação com a teoria de Schaffer; e a ontologia audiovisual de Chion, incluindo suas decorrências para a teoria da audiovisão.

3.1 Sons "causais" e a escuta "figurativa" em Michel Chion

Neste ponto vou discutir contribuições de Michel Chion para o campo da teoria do som em seu livro de 1998, *Le son*. Especialmente no que diz respeito ao tratamento de percepções causais – percepção de um evento ou ação que causou um som, assim como o corpo físico que serviu de fonte.

Le son: traité d'acoulogie, publicado em 1998, é um importante trabalho teórico sobre o som nas artes que recupera alguns aspectos de seus trabalhos anteriores, especialmente de *Guide des objets sonore* (1983), *L'audio-vision* (1994), e *Musiques, médias et*

[16] Este posicionamento é explicitado pelo próprio autor na introdução ao livro, mas também em entrevistas posteriores (e.g. Sacic, 2011)

technologie (1994), e combina-os com novas descobertas a partir da discussão de obras principalemente de cinema, mas também da música e literatura.

O trabalho teórico de Michel Chion é marcado por uma abundância de exemplos que parecem servir de gatilho para a discussão, o autor parte de estudos de casos que servem de base para considerações mais gerais. No entanto, suas teorias sobre o som na verdade guardam grande débito ao trabalho teórico de Pierre Schaeffer, especialmente ao *Traité des objets musicaux* (1966). Apesar disso, ao contrário de Schaeffer, como argumentei no capítulo anterior, Chion faz um uso frequente de sons com fontes causais claras em seu trabalho artístico – além de defender esta prática em seu trabalho teórico. Em *Le son*, Chion aborda de forma aprofundada a problemática dos sons "anedóticos", sua percepção e seu uso artístico. No entanto, Chion mantém alguns aspectos da maneira schaefferiana de entender a escuta: notadamente o objeto sonoro como uma percepção fundamental a partir da qual emergem outros tipos de objetos percebidos; mas também um modelo de funções que operam no ato da escuta; além de uma ambivalência entre aspectos naturais e culturais que constituiriam a percepção.

O objetivo desta seção é discutir em que medida Chion dá conta de enriquecer a teoria do som no que concerne o estudo da representação através do som, considerando que o autor adota, em grande medida, uma epistemologia schaefferiana. Para isto farei um comentário crítico do trabalho teórico de Chion, com especial atenção para *Le son* (2002).

3.1.1 Método

O método de Chion parece ser um tanto intuitivo. Apesar do autor frequentemente insistir que seus achados foram todos testados na sala de aula, não parece haver nenhum rigor neste processo de testes. Além do fato de que se pode supor que, tais testes, são realizados com um grupo bastante específico de pessoas (estudantes de música ou cinema na França), o que torna qualquer generalização questionável de saída. Dito isso, Chion tem

intuições interessantes, além de uma boa seleção de exemplos (principalmente de filmes ou trabalhos literários), que garantem um interesse em seu trabalho teórico, independente de sua verificabilidade. Além do que, o que me interessa aqui não é provar suas ideias, mas sim compreender seu sistema de pensamento e tentar identificar estratégias criativas.

Em *Le son*, Chion repete alguns dos resultados expostos por Schaeffer em seu *Traité*, ainda que nem sempre a fonte esteja mencionada. Por exemplo, as ideias de Chion sobre tempo e escuta são claramente baseadas na "anamorfose temporal" de Schaeffer, enquanto sua crítica das medições físicas do som, reeditam a busca de Schaeffer por correlações entre acústica e escuta[17]; ainda que ambos os argumentos apareçam aqui de modo resumido, em comparação. Há, porém, uma ideia schaefferiana fundamental, que está por trás de ambos os argumentos e que é herdada por Chion, a partir da qual ele vai construir seu pensamento: a primazia da escuta.

A primazia da escuta é um postulado que considera que a escuta deve ser o método principal de investigação do objeto. É através da escuta que o objeto pode ser acessado. Este postulado provavelmente tem algum grau de inspiração na primazia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, exposta em seu livro *Phenomenologie de la Perception* (1976), publicado originalmente em 1945. Ambos os autores, Chion e Schaeffer, mencionam este texto em diversos pontos, mas sua filiação à fenomenologia como um sistema de pensamento é questionável por razões que fogem ao escopo deste trabalho.

A primazia da escuta é combinada com a ideia, que também pode ser encontrada em Merleau-Ponty, de que a objetividade é intersubjetiva. Ou seja, aquilo em que um grupo de pessoas concorda é a realidade objetiva. (Chion, 2002, p. 31) Talvez isto explique porque Chion sempre argumenta em favor dos aspectos compartilhados de suas ideias, e tende a rejeitar, ou ver como de menor importância, qualquer relativismo cultural ou subjetivismo em seus escritos.

---

[17] Ambos os argumentos podem ser acessados no Livro III do *Traité des objets musicaux* (1966), de Pierre Schaeffer.

3.1.2 Modos de escuta

Em um de seus livros sobre cinema, *Audiovisão* (2011), publicado pela primeira vez em 1991, Chion define três modos de escuta que servirão de base para seu pensamento sobre o som: escuta causal, escuta semântica, e escuta reduzida. A escuta causal "consiste em servirmo-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre a sua causa." (Chion, 2011, p. 27) A escuta semântica é aquela "que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse." (idem, p. 29) Por fim, a escuta reduzida é a que:

> trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente de sua causa e de seu sentido; e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa. (idem, p. 29)

Estes três modos são claramente baseados nas quatro funções da escuta, apresentados por Pierre Schaeffer em seu *Traité des objets musicaux* (1966). As quatro funções são nomeadas a partir de quatro palavras francesas, sinônimas de escutar, que não podem ser traduzidas sem causar confusão: *ouïr*, *écouter*, *entendre*, *comprendre*. Cada uma destas funções envolve uma intenção específica. Resumidamente, as funções da escuta podem ser definidas da seguinte forma: *ouïr* é a função usada quando se ouve o fundo sonoro; *écouter*, quando se escuta a fonte sonora do som; *entendre* é a intenção de selecionar e qualificar aspectos do som "em si mesmo"; *comprendre* é a função que percebe significado, relacionando o percebido com um código previamente conhecido. (Schaeffer, 1966, p. 104)

O que Chion apresenta é uma simplificação do modelo schaefferiano que melhor se adequa ao seu uso. A escuta causal é claramente inspirada por *écouter,* e a semântica por *comprendre*. O modo da escuta reduzida, além de ser originalmente um conceito schaefferiano – que Chion apresenta de forma bastante simplificada –, de certo modo pode também ser pensado como uma substituição de ambos: *ouïr* e *entendre*. Em Schaeffer a relação entre *entendre* e *ouïr* é similar ao da relação figura/fundo na Gestalt: *entendre* seleciona aspectos do som no fundo que *ouïr* está oferecendo. A escuta reduzida pode ser entendida como um uso específico destas duas funções em conjunto.

Há uma diferença considerável entre o uso da escuta reduzida na comparação entre Chion e Schaeffer. Para o ultimo, a escuta reduzida é um método de descondicionamento da maneira como normalmente escutamos, previamente condicionada pela cultura. Como vimos, Schaeffer está interessado em investigar as bases para um novo sistema musical. Recapitulando, a escuta reduzida providenciaria um caminho para ignorar aspectos que são valorizados na escuta musical tradicional e encontrar novos aspectos em sons que não necessariamente são produzidos por instrumentos musicais. Ao mesmo tempo, a escuta reduzida também evitaria o foco na causa do som (o corpo que vibra, a ação que pôs o corpo em vibração), o que ajuda a evitar uma escuta dramática, típica do radiodrama, que poderia ocorrer tendo em vista que o material sendo utilizado são sons acústicos.

Chion, por outro lado, não tem interesse algum em construir um novo sistema musical. A escuta reduzida para ele não é um método de investigação, ao contrário; é parte importante da apreensão de uma obra artística por conta de oferecer uma apreciação do "som em si mesmo", para além da musicalidade e da representação. Portanto, na teoria de Chion, a escuta reduzida é estetizada de saída:

> O sentimento de beleza sonoro está, portanto, ligado à percepção de certos critérios sonoros, sejam combinados harmoniosamente, sejam adaptados ao seu contexto. O estudo da estética sonora em filmes precisa também se apoiar em critérios sensoriais – critérios estes que a escuta reduzida permite apreender, indo além dos critérios musicais tradicionais, que frequentemente não se aplicam. A ideia de que o ranger de uma porta, um som de raspagem, um impacto – seja numa peça de *musique concrète* seja em um filme – podem ser belos, vai deixar de despertar escárnio quando forem compreendidas quais as leis de equilíbrio, energia, força, expressividade e densidade eles podem, ou não, obedecer, se alguém lhes tiver dado uma forma, um perfil, uma matéria. (Chion, 2002, p. 188).[18]

[18] "*Le sentiment de beauté sonore est donc lié à la perception de certains critères sonores soit harmonieusement combinés, soit adaptés à un certain contexte. L'étude de l'esthétique sonore des films doit s'appuyer aussi sur des critères sensoriels, critères que l'écoute réduite permet d'appréhender, en dépassant les critères musicaux traditionnels, souvent inapplicables*
On cessera de ricaner à l'idée qu'un grincement de porte, un râclement, un choc - qu'ils soient présents dans une musique concrète ou dans un film - puissent être beaux, lorsque l'on aura compris à quelles lois d'équilibre. d'énergie, de force, d'expressivité, de densité, ils peuvent - ou non - obéir, si on a su leur donner une forme, un profil, une matière.."

3.1.3 Materialidades do som

Uma coisa importante a se notar sobre *Le son: traité d'acoulogie* é o fato de que, apesar do título universalista e da evidente tentativa de escrever um trabalho totalizante sobre o tema, o assunto do livro é na verdade bastante circunscrito a limites claros. O universo artístico de Chion é limitado à literatura, música (eletroacústica e da tradição europeia de concerto) e cinema (principalmente o narrativo). Apesar da primeira edição do livro ter sido publicada no fim dos anos 1990, o autor não considera diversas manifestações artísticas sonoras que já estavam relativamente bem estabelecidas, como instalações sonoras, esculturas sonoras, caminhadas sonoras, etc. Em outras palavras, as práticas artísticas que têm sido reunidas sob o guarda-chuva "arte sonora". Isto torna possível que Chion continue utilizando um tipo de entendimento da materialidade sonora derivado de Schaeffer com apenas alguns ajustes.

a) <u>Música, linguagem e ruído</u>

Chion não escreve tanto quanto Schaeffer sobre uma teoria do objeto sonoro e o conceito não é tão presente em seus textos. No entanto, a ideia de um "som em si mesmo" que existe por trás de nossas percepções cotidianas está sempre lá, ainda que nem sempre de maneira explícita. Isto se torna evidente, por exemplo, quanto Chion argumenta uma divisão do universo sonoro entre música, linguagem e ruído. Em primeiro lugar, Chion especifica o domínio da linguagem, separando-a do som, baseando-se em Saussure (outra referência comum entre ele e Schaeffer):

> É impossível que o som, um elemento material, pertença ele mesmo à linguagem. É apenas uma coisa secundária, uma matéria posta em uso. Todos os valores convencionados apresentam esta característica de não se confundir com o elemento tangível que lhe serve de suporte. [...] Em sua essência (o significante linguístico) não é fônico, mas incorpóreo – constituído não por sua substância

> material, mas somente pelas diferenças que separam sua imagem acústica de todas as outras. (Saussure apud Chion, 2002, p. 63).[19]

Ao que Chion acrescenta: "o fonema isolado se torna matéria sonora, voz, ruído, o que se queira, mas se afasta de qualquer pertencimento linguístico." (Chion, 2002, p. 64)[20] Assim, para Chion, a linguagem é uma dimensão sobreposta ao som. Mais uma vez seguindo os passos de Schaeffer, Chion junta esta ideia da separação entre linguagem e som com o argumento de Roman Jakobson: "não é o fenómeno acústico por si só que nos permite subdividir a cadeia da palavra em unidades distintas, mas sim o valor linguístico deste fenômeno." (Jakobson apud Chion, 2002, p. 64)[21]

Como vimos na seção anterior, é a partir da ideia de Jakobson de valor linguístico que Schaeffer definie um par de conceitos fundamentais para suas ideias sobre a musicalidade de um som: valor e caráter. Uma sequência de objetos sonoros com diferentes valores e mesmo caráter formará uma estrutura que se relaciona com uma estrutura de referência, e esta, por sua vez, se relaciona com um sistema de referências.[22]

Chion não está particularmente interessado nesta cadeia de referências, ou mesmo em criar um novo sistema musical, como Schaeffer estava. Mas utiliza a mesma lógica de valores quando trata de "sons musicais", no sentido da música ocidental tradicional.

> Mas há um ponto comum entre o domínio da música e o da língua: em ambos os casos, a sucessão de sons é percebida como subordinada a uma estrutura de conjunto, a uma organização que retém, de cada som, "valores", onde aquilo que não faz emergir uma lógica interna é ouvido como uma sucessão de ruídos. (Chion, 2002, p. 177)[23]

---

[19] "*Il est impossible que le son, élément matériel, appartienne lui-même à la langue. Il n'est pour elle qu'une chose secondaire, une matière qu'elle met en oeuvre. Toutes les valeurs conventionelles présentent ce caractère de ne pas se confondre avec l'élément tangible qui leur sert de support ... [...] Dans son essence (le signifiant linguistique) n'est aucunement phonique, il est incorporel, constitué, non par sa substance matérielle, mais uniquement par les différences qui séparent son image acoustique de toutes les autres.*"

[20] "*le phonème isolé devient matière sonore, voix, bruit, tout ce qu'on voudra, mais il se décolle de toute appartenance linguistique.*"

[21] "*Ce n'est pas la donnée acoustique en soi qui nous permet de subdiviser la chaîne de la parole en unités distinctes, mais seulement la valeur linguistique de cette donnée.*"

[22] Ver Cap. 2 (seção 2.2).

[23] "*Mais il y a un point commun entre le domaine de la musique et celui de la parole: dans ces deux cas, la succession des sons est perçue comme obéissant à une certaine structure d'ensemble, à une organisation qui retient de*

A palavra "ruído" é usada de maneira bastante livre por Chion. Há uma breve discussão do conceito, considerando algumas definições diversas (idem, p. 170), mas o autor não se filia a uma definição específica. No entanto, prossegue o texto usando a ideia de ruído como aquilo que não é significativo – que neste contexto quer dizer que não é "linguagem" nem "música". É possível que esta definição tenha sua origem em uma analogia com o cinema, já que é muito próxima do sentido que a palavra francesa "*bruit*" tem neste contexto – tudo que não é diálogo ou música (efeitos sonoros, folley, ambiências).

Para Chion, o que distingue música e linguagem do universo "confuso" e "caótico" de "rúidos" é a identificação de alguns "valores" que são culturalmente específicos – uma linguagem desconhecida é ouvida como ruído (p. 175). Para ele, o universo audível é um campo contínuo que o ouvido separa nestes tipos de sons (música, linguagem e ruído) de acordo com os códigos que são conhecidos (p. 169). Para o ouvinte ser capaz de "ler" este universo sonoro como um todo, o campo "confuso" dos ruídos precisa ser estruturado de alguma maneira. Esta estrutura não é algo natural, precisa ser aprendida, e são "os critérios schaefferianos que proporcionam o meio" (…) "para se começar a perceber unidades, pontos e linhas dentro do aparentemente indiferenciado contínuo do universo audível." (p. 174)[24]

Linguagem e música (da tradição ocidental de concerto) não são livres de ruído. Para Chion, linguagem e música são um tipo de estrutura na qual alguns sons se encaixam, mas isso não significa que estes sons sejam completamente purificados de ruídos. O ruído está sempre lá, "agarrado à sequência de notas, e o musical nada mais é do que esta sequência. Mas se suprimirmos estes 'pequenos ruídos', a música perde seu sabor." (2002,

---

chaque son des 'valeurs', tandis qu'est perçu comme une succession de bruits ce qui ne fait pas émerger de logique interne."

[24] "*Les critères schaefférien [...] donnent le moyen, comme nous en avons fait l'expérience, de commencer à percevoir dans la continuité apparemment indifférenciée de l'univers des sons des unités, des points et des lignes.*"

p. 177)[25] Chion ilustra esta ideia com o exemplo de uma peça qualquer de Villa-Lobos ou Sor para violão clássico: a estrutura de notas vêm sempre inseparável de vários pequenos ruídos dos dedos nas cordas. O mesmo ocorre com a linguagem. Não se trata apenas de palavras, existe sotaque, timbre de voz, etc. Na visão de Chion, esta é a dialética entre ruído e música que gera interesse: "Ao mesmo tempo a música faz emergir o ruído como evento, um momento do real, enquanto o ruído, reciprocamente, como uma pinta na pele de uma bela mulher, magnifica a música." (2002, p. 178)[26]

Esta ideia de um continuo sonoro, que é dividido por nossos modos de escuta, deixa evidente o quanto o fundamento schaefferiano da teoria de Chion está presente também aqui. Existe a crença, por parte do autor, na existência de um nível que contém todas as possibilidades de percepção indistintas. Exercícios, como a escuta reduzida, nos levarão cada vez mais longe dentro do reino do som (ou do "ruído"), além dos códigos conhecidos. Outro detalhe importante nesta comparação que faço neste ponto é que, apesar de Chion escrever mais de trinta anos após a publicação do *Traité*, ainda usa a mesma linguística estruturalista que estava disponível para Schaeffer, inclusive, ambos citam os mesmos autores.

b) <u>A noção de "moldura"</u>

Pode parecer estranho que Chion, um compositor de *musique concrète*, fale sobre música focando-se quase exclusivamente na música de concerto ocidental. De fato, esta teoria do "valor" parece servir mais apropriadamente para este tipo de música – uma música que utiliza notas musicais. É importante lembrar que Schaeffer deduz este conceito do "valor" em analogia com o que ele chama o "sistema musical tradicional". (Schaeffer, 1966)

---

[25] "*accroché sur le fil des notes, et le musical n'est rien que ce fil. Mais supprimons ces «petits bruits», et la musique perd sa saveur.*"

[26] "*En même temps, le musical fait émerger le bruit comme événement, moment du réel, tandis que réciproquement le bruit, tel une mouche sur la peau d'une belle femme, magnifie la musique.*" (Chion, 2002, p. 178)

Chion não resolve o problema do "valor" em relação a *musique concrète*, mas argumenta que:

> Uma música baseada em sons que não tem a forma apropriada, no sentido tradicional, mas possui outras qualidades texturais, é evidentemente possível e inclusive amplamente praticada. Simplesmente é possível que ela crie por outro meio – em particular certas formalidades e o cuidado com que é apresentada ao público – a moldura que a afirma. (Chion, 2002, p. 183)[27]

Portanto, para Chion, a principal exigência para uma peça ser "musical", é que seja apresentada na "moldura" apropriada. Esta questão da "moldura" surge por analogia com as artes plásticas. Chion argumenta que na pintura figurativa, as figuras não são confundidas com o "real" por conta de existir uma moldura, separando-as do resto do mundo (idem, p. 182). Isto não é uma fuga da questão da musicalidade, já que Chion argumenta também que a característica de se conformar à estrutura de "valores", exposta acima – e, portanto ser "musical" –, é também uma "moldura" que garante musicalidade por ser associada culturalmente com a tradição musical:

> o fato de que o som musical obedece à uma forma específica, distinta dos sons do mundo cotidiano e organizado juntamente com outros de acordo com uma lei muito precisa e, talvez sobretudo, por vir de uma fonte catalogada como instrumento reservado à produção de sons musicais, seria o equivalente de uma moldura, que permite que nós o reconheçamos como pertencente à obra, e não ao real, pois, no plano espacial, ele está totalmente misturado com os sons da vida. (idem, p. 182)[28]

c) <u>Imitação e "causalismo"</u>

---

[27] "*Une musique à base de sons qui n'ont pas de bonne forme au sens traditionnel, mais d'autres qualités de texture, est évidemment possible, et même elle est pratiquée abondamment. Simplement, il est possible qu'elle doive créer par un autre moyen - notamment par l'usage de la forme, et les soins apportés à sa présentation pour le public - le cadre qui l'affirme.*"

[28] "*le fait que le son musical obéisse à une forme spécifique distincte des sons du monde ordinaire et s'organise avec d'autres selon une loi très précise, et surtout peut-être provient d'une source calaloguée comme instrument réservé à la produc1ion de sons musicaux, serait l'équivalent d'un cadrage, qui permet que nous le reconnaissions comme appartenant à l'oeuvre et non au réel, car, sur le plan spatial, il est tolalement mélangé aux sons de la vie.*" (idem, p. 182)

Chion se aproxima de temas pertinentes a *musique concrète* quando faz uma defesa do uso de imitação na música. Para isto, parte de uma crítica a Russolo. Chion o critica por propor que a música deveria "progredir por anexação" (idem, p. 185). Acusa-o de "colonialismo" por descrever a história da música como a "colonização de territórios selvagens" (idem). Mas, acima de tudo, a crítica é argumentada com o que Chion chama de "mal entendido causalista", que levaria Russolo a rejeitar a reconstrução imitativa de ruídos:

> Se de fato o projeto de imitar um ruído é imediatamente pensado como uma evocação ingênua "ilusionista" da fonte, é porque implicitamente, está colocado que o objetivo de tal caminho imitativo seria de criar a ilusão da presença da fonte sonora, um *trompe-l'oreille*. Como se a pintura figurativa tivesse se estagnado na ideia do *trompe-l'oeil*. Portanto, que um som do tremor de folhas de álamo possue - como uma casca de árvore - sua textura própria, e que tentar imitá-la, como o fazem certos compositores de musique concrète partindo frequentemente de fontes eletrônicas, não tem nada a ver com a ideia de criar a ilusão de árvore através do som, é *partir em busca do audível*. (idem, pp. 186-187)[29]

O "causalismo" é definido por Chion como uma redução implícita do som à sua(s) causa(s). De acordo como autor, é uma atitude que limita a atividade da escuta para uma ideia estabelecida de causa, ao invés de ouvir também outros aspectos do som. (idem, p. 126) Esta é uma posição que Chion acredita ser pano de fundo na crítica comum à imitação (exposta na citação acima). O autor acredita que critica-se a imitação por ser incapaz de ouvir além da semelhança entre o som e sua fonte. Portanto, Chion critica Russolo pela iniciativa de fazer ruídos que iriam, de certo modo, se conformar à tradição. Russolo é pego como exemplo de um comportamento que Chion acredita ser dominante no campo musical. Assim, quer defender uma estética que é aberta a sons imitativos.

---

[29] "*Si en effet le projet d'imiter un bruit est immédiatement pensé comme une naïve évocation 'ilusioniste' de la source, c'est parce qu'implicitement on pose que le but d'une telle démarche imitative serait de créer l'illusion sur la présence de la source sonore, un trompe-l'oreille. Comme si la peinture figurative en était restée à l'idée du trompe-l'oeil. Alors qu'un son de frissonnement de feuilles de peuplier possède - comme une écorce d'arbre - sa texture en soi, et que tenter de l'imiter, comme le font certains compositeurs de musique concrète en partant souvent de différentes sources électroniques, n'a rien à voir avec l'idée de créer l'illusion de l'arbre par le son, c'est* partir à la recherche de l'audible." (idem, pp. 186-187)

Existe um aspecto importante desta posição de Chion que retoma a questão da "moldura". Chion argumenta contra o que chama de "sublimação" que espera-se que a música, no sentido tradicional, opere.

> As pessoas estão prontas para admitir que ruídos sejam imitados, desde que esta imitação seja sublimada. Que não haja ilusão entre o original e a reprodução, mas que haja um salto estético, de tal modo que a reprodução evoque o original sem de modo algum parecer com ele. (idem, p. 176)[30]

Chion defende a posição de que a representação através do som deve ser bem vinda na música, sem a necessidade de ser assimilada ao "musical": sem conformar sons em parâmetros, ou notas musicais. Mas acredita que, para isto ser "música", há a necessidade de uma "moldura". No caso descrito por Chion, a peça precisa ser apresentada com as formalidades apropriadas. Assim, parece pertinente questionar: isto não seria também um tipo de sublimação? O "real" que Chion pretende incluir na "arte" não quebra barreiras entre arte e vida. E este é um ponto importante do pensamento de Chion.

Por outro lado, há um aspecto interessante em relação a esta mudança de que a "moldura" pode ser o modo de apresentação, e não apenas a "estrutura" musical percebida através do som. O aspecto que proporciona a legitimação de algo como música, ou arte, deixa de ser o "som em si mesmo" e passa a estar na maneira de apresentar, o que inclui o espaço – por exemplo, a sala de concerto – mas também seus rituais.

A questão da "moldura", no que diz respeito ao som, também está presente nas teorias de cinema de Chion. Existe uma famosa afirmação do autor que diz que "não há moldura para os sons no cinema", às vezes formulado como "a pista sonora não existe". O argumento faz um trajeto similar: há um campo diverso de sons – que contém linguagem, música e ruído – que não pode ser unificado pela falta de uma estrutura unificadora. Enquanto para a imagem visual, Chion considera que a existência da tela proporciona um tipo de moldura estrutural, independentemente da diversidade de imagens que possam

---

[30] "*Les gens admettent fort bien, en effet, qu'on imite les bruits, mais ils veulent que cette imitation soit sublimée. Il ne faut pas qu'il y ait illusion entre l'original et sa reproduction. mais qu'il y ait un saut esthétique. que ça ne ressemble pas tout en évoquant.*"

ocupá-la. Para ele, o problema se resolve da seguinte forma: Chion acredita que a tela magnetiza os sons, dando a eles uma "moldura" – argumentando que no cinema, sons são compreendidos em relação à imagem –, esta "moldura" é a estrutura que eles necessitam para ficar separados do "mundo real" e assim garantir seu estatuto de obra de arte.[31]

d) A imprecisão causal e a escuta figurativa

Ao discutir a percepção de causa através do som (Chion, 2002, p. 99), Chion se mostra extremamente cético com o senso comum de que a causa é de fato apreensível através da escuta. E logo fica claro o porquê: quando Chion fala de escuta, neste ponto, está pensando na situação hipotética onde o indivíduo se encontra privado de todos os outros sentidos. Ele não está considerando a escuta como uma atividade global, multissensorial. Chion argumenta que, desprovido de visão, olfato, tato ou qualquer outra maneira de captar informação (inclusive memória ou conhecimento do contexto), é apenas em uma pequena percentagem de casos que o indivíduo realmente seria capaz de conhecer a causa através da escuta. Isto pode ser surpreendente para qualquer um que esteja familiarizado com o conceito de trans-sensorialidade – a ideia de que existem percepções que não se limitam a um só sentido; ou com a noção de que o som seria "uma metáfora de uma percepção contínua". Ambas as ideias são apresentadas por Chion em outros pontos neste mesmo livro.[32] Não pretendo solucionar o que para mim parece ser uma contradição, mas acredito ser evidente que este ponto é uma estratégia argumentativa para chegar a uma ideia que é importante para sua prática criativa: a noção de "imprecisão causal"[33], que basicamente diz que o som nos informa muito pouco sobre a "realidade". (2002, p. 112)

O conceito de "causa" de um som, na maneira como é argumentado por Chion, também coloca em evidência o tipo de materialidade em que ele acredita. A causa não está intrinsicamente conectada à percepção, mas é trazida pela percepção de formas e contornos

[31] Retornarei a questão da inexistência de banda sonora em mais detalhe no ponto 3.2.
[32] Retornarei também a esta ideia no ponto 3.2.
[33] "*Flou causal*" no original.

sonoros que, por suas características, identificam uma causa. Estas formas e contornos percebidos na matéria sonora, quando indicam uma fonte, são chamados por Chion de "índices materializantes". Portanto, estes índices remetem o ouvinte para algo além do "som em si mesmo": sua causa. Existe, para ele, uma clara separação entre de um lado o som e de outro a causa: o corpo que vibra, a ação que o põe em vibração, e o indivíduo que age. Estes "índices materializantes" parecem ter uma função similar, no pensamento de Chion, àquela função do "valor" em relação à música (ou a linguagem). Estes são os aspectos do "som em si mesmo" que, uma vez reconhecidos, remetem o ouvinte a algo além do "som em si mesmo"; seja uma estrutura musical, seja uma fonte causal.

Mesmo quando trata de causalidade, Chion mantém uma separação entre o som e o contexto. As ideias de "imprecisão causal" e o ceticismo em relação à localização da fonte no espaço pela percepção são exemplos disso. Um dos principais argumentos pela "imprecisão causal" é que, a maior parte das informações que nos permitem identificar uma fonte estão no contexto, e não no som em si. Chion usa a análise através da escuta reduzida dos sons para argumentar que na maior parte dos casos não há isomorfismo entre as formas e contornos do som e as formas do corpo que vibra, ou do movimento que produziu a vibração. (p. 115) E também defende uma quase impossibilidade de localização espacial de fontes sonoras utilizando como argumento a distribuição acústica das ondas sonoras no ambiente e as qualidades direcionais ambíguas de tais e tais frequências em tal e tal arquitetura acústica. (p. 110) Há uma insistência em tratar a percepção sonora como uma função isolada do corpo humano. Isto talvez seja apropriado para as práticas artísticas com as quais Chion está lidando – práticas que utilizam o som acusmático ou uma banda sonora artificialmente sincronizada à imagens em movimento em um quadro fixo –, mas demonstra algumas das limitações de sua teoria.

Como disse acima, a noção de "imprecisão causal" abre possibilidades criativas para Chion. A "imprecisão" é relativa à causa "real" do som. No lugar desta, abre-se espaço para causas "imaginárias". A isto Chion dá nome de "escuta figurativa", que é evidentemente

um campo fértil tanto para a *musique concrète* quanto para o cinema (por exemplo, a técnica do *foley* pode ser pensada como uma aplicação deste princípio).

3.1.4 Conclusões parciais

Nesta seção expus algumas das principais ideias de Chion relativas ao que estou chamando de representação através do som. Comparei suas posições com as de Schaeffer, no intuito de demonstrar proximidades e divergências. Tentei também iluminar e criticar o que chamei do tipo de materialidade que Chion defende para o som. Materialidade esta amplamente baseada numa visão schaefferiana sobre a percepção, ainda que com diferenças marcantes: Chion não repete os preconceitos estéticos de Schaeffer (i.e. a rejeição a sons com relações causais evidentes); não está interessado em construir um novo sistema musical; e tem como necessidade lidar com práticas narrativas e/ou figurativas, já que isto está presente em sua produção musical e também em seus filmes.

Apontei que esta materialidade, sendo baseada na ideia de que existe um nível original sonoro contínuo – de formas e contornos não discernidos –, traz alguns limites para seu pensamento. Para ilustrar, podemos pensar em alguns tipos de trabalho sonoro onde esta abordagem talvez não seja apropriada. Por exemplo, em esculturas sonoras, onde a materialidade do som parece estar intrinsicamente conectada ao objeto que o produz (o corpo que vibra); ou ainda em instalações sonoras, em que a materialidade talvez seja inseparável do local onde a instalação soa. Portanto, a teoria de Chion parece estar restrita as artes sonoras onde o som pode ser transposto de um espaço a outro e onde a fonte sonora tem certo nível de neutralidade ou generalidade, como um autofalante, ou um instrumento musical tradicional. Estas condições parecem fundamentais para este tipo de materialidade que prega uma matéria sonora que existe por si mesma e funciona como uma base para percepções construídas a partir de características percebidas nesta matéria sonora propriamente – sejam "valores" musicais, sejam "índices materializantes". Em outros contextos artísticos (e.g. arte sonora), talvez não seja apropriado pensar o som como uma

sequência de formas sonoras se desenvolvendo no tempo que vai então ser codificada em signos linguísticos ou índices de um evento.

3.2 A ontologia audiovisual de Michel Chion

Neste ponto, discutirei a teoria audiovisual de Michel Chion em dois aspectos. Primeiro, a definição do campo do sonoro e sua relação com o da imagem visual, demonstrando que, apesar da audiovisão ser colocada como um projeto de valorização do som, o lugar de centralidade da imagem não é questionado, mas sim reforçado. Segundo, os limites da concepção de escuta presente no texto, pensando em possíveis aberturas a partir do conceito de trans-sensorialidade exposto por Chion neste texto e complementado em publicações posteriores. Pretendo, com esta reflexão, apresentar um posicionamento crítico, que visa abrir caminhos para outras possibilidades de entendimento do audiovisual. Estas outras possibilidades poderiam servir de alternativas à audiovisão, que me parece ter se tornado o pensamento hegemônico no campo. Concluo exponto brevemente algumas ideias de Laura Marks relativas à visualidade tátil e imagem multissensorial, acompanhadas de uma tentativa de descrição de uma peça audiovisual, buscando uma abordagem multissensorial.

3.2.1 A Inexistência da "banda sonora"

A frase "a banda sonora não existe" – ou alguma de suas variações como "não existe quadro sonoro de sons"[34] – é repetida por Chion em vários dos seus textos sobre som no audiovisual, assim como em entrevistas. O que esta frase indica é uma falta de unidade dentre os elementos do universo sonoro. A argumentação desta ideia foi sendo elaborada ao longo dos textos de Chion, mas está sempre relacionada à noção de que existe uma diversidade dentro do campo do sonoro que impossibilita a unidade.

[34] No original: *il n'y a pas de cadre sonore des sons.*

A frase aparece pela primeira vez no livro *La voix aux cinéma* (1999 [1983]). Neste livro, Chion se ocupa principalmente do conceito de *acousmêtre*, que designa não apenas um tipo de relação entre som e imagem, mas também um tipo de personagem. O *acousmêtre* se dá quando uma voz é ouvida, mas não é vista. Porém esta voz não apenas faz parte do universo diegético, como vem sempre acompanhada da expectativa de que aquela personagem possa se tornar visível a qualquer momento. Por conta disso, a argumentação pela inexistência da banda sonora, neste texto, trata do que é visível na tela e do que não é visível (fora de campo, e sons *off*). Sendo assim, não existiria a banda sonora porque o som se divide entre visível e invisível de acordo com o que está representado na tela. Esta divisão quebra o universo sonoro em dois e coloca a imagem visual como elemento estruturador do campo sonoro. A característica da imagem de "puxar" os sons para si, organizando-os, é o que Chion chama de magnetização do som pela imagem. Esta é uma ideia fundamental para o entendimento de cinema de Chion, que propõe uma definição "ontologicamente visual" do cinema (Chion, 2011, p. 114).

Em *Le son: traité d'acoulogie* (2002), publicado originalmente em 1998, esta argumentação ganha uma sofisticação maior (como visto na seção 3.1). Aqui Chion sai do domínio específico do cinema já que, neste livro, expõe uma teoria mais abrangente do som, lidando também com música e literatura. Chion defende que há uma variedade de tipos de som, o que inviabilizaria a noção de banda sonora, pois, dada esta variedade, não existiria uma unidade estrutural que englobe todos os tipos de sons. (Chion, 2002, p. 182)

Como visto, os tipos de sons que compõe o universo sonoro, segundo Chion, são: música, linguagem e ruído. Chion define o domínio da linguagem, separando-a do som, baseando-se em autores da linguística estruturalista francesa: Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson. Para Chion, a linguagem é uma dimensão sobreposta ao som, uma estrutura imaterial. Por analogia, o mesmo vale para a música, que seria uma estrutura de valores reconhecíveis que se sobrepõe ao som.[35] No esquema dos três modos de escuta, que

[35] É interessante notar que, apesar de não haver nenhuma citação a Pierre Schaeffer neste ponto, a argumentação é bastante similar à discussão que Schaeffer faz no livro IV de seu *Traité des objets musicaux*

Chion expõe em *Audiovisão*, estes dois tipos de sons estão na esfera da escuta semântica, aquela que associa os sons a códigos estabelecidos culturalmente. (Chion, 2011, p. 29)

A partir do que foi exposto acima, Chion consegue identificar e separar linguagem e música dentro do universo sonoro. O que resta é denominado de ruído. O que distingue música e linguagem do universo "confuso" e "caótico" de rúidos é a identificação de alguns "valores" que são culturalmente específicos (Chion, 2002, p. 175). Para o autor, o universo audível é um campo contínuo que o ouvido separa nestes tipos de sons (música, linguagem e ruído) de acordo com os códigos conhecidos, linguísticos ou musicais (idem, p. 169).

Há ainda uma divisão interna a este campo do ruído. Existem os ruídos que têm uma causa reconhecível, seja ela real ou não, e existe todo o resto. O primeiro grupo está no domínio da escuta causal – aquela que nos informa sobre a causa do som (idem, 2011, p.27) –, o segundo fica relegado ao mundo confuso dos ruídos, podendo ser acessado pela escuta reduzida – aquela que "trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente de sua causa e de seu sentido" (idem, p. 29).

Este campo variado de sons, segundo Chion, não pode ser unificado por nenhuma estrutura totalizante. Daí a impossibilidade de se dizer que existe uma banda sonora. A consequência disto não é apenas teórica. Chion acredita que a faixa sonora não pode ser ouvida sozinha, necessitando da imagem para que esta lhe dê estrutura e possa então ser apreendida por espectadores.

Por outro lado, para a imagem Chion dá um estatuto ontológico muito mais forte. Chion acredita que a tela garante ao conjunto de imagens, por mais variadas que estas possam ser, uma estrutura unificadora. A tela, como estrutura percebida, é pré-existente em relação às imagens e não deixa de existir após o término da projeção. Já para o som, Chion acredita que não há uma estrutura unificadora análoga. Não existiria tela para o som (Chion, 2006). Portanto, para Chion, existe uma diferença fundamental entre som e imagem.

(1966) quando expõe a passagem do objeto sonoro ao objeto musical, inclusive os linguistas que a fundamentam são os mesmos.

Chion, ao menos no que diz respeito ao cinema, acaba reiterando o senso comum de uma primazia da visualidade. De certo modo, Chion está bastante próximo da "ladainha audiovisual" exposta por Jonathan Sterne em seu *Sound Studies Reader* (Sterne, 2012, p. 9). Ainda que eu entenda que o projeto de Chion, ao apresentar a audiovisão, pretende na verdade fugir deste lugar comum.

Este entendimento de som e imagem como dois universos distintos, reservando a ideia de imagem para o campo da visualidade, não é o único possível. François Bayle, compositor de música eletroacústica, em seu livro *Musique Acousmatique*, de 1993 propõe a noção de imagem-de-som. Abreviada como *i-son* a noção descreve a escuta de sons registrados em suporte de gravação e projetadas por um alto-falante. Rodolfo Caesar, em uma série de artigos recentes (Caesar, 2012, 2013), tendo como um de seus pontos de partida o *i-son*, vai além e propõe que o som goza de um estatuto de imagem estando ou não registrado em suporte de gravação. Caesar chama atenção para o fato de que existem outros tipos de suportes que costumam ser ignorados. É o caso do ar que está por todos os lados recebendo a energia sonora do projetor de som. Ou ainda, o próprio cérebro pode ser pensado como um suporte frequentemente ignorado. Assim Caesar dá ao som uma materialidade que lhe costuma ser negada, saindo do lugar comum do som como algo fugidio e obscuro.[36]

A partir desta ideia, vale a pena voltar à afirmação de Chion – de que não existe tela para o som, pois o autofalante não seria tela e sim projetor – e questionar sobre os outros suportes que servem de tela para o som. O ambiente está cheio de telas para o som por todos os lados. É assim que nós ouvimos. O fato de a tela sonora ser invisível não implica em sua inexistência. Acredito que aqui existe um possível caminho para sair desta dicotomia som/imagem, que Chion se limita a reforçar.

3.2.2 O Método das máscaras

[36] Retornarei a este tema no Cap. 5.

Esta diferença de ordem estrutural entre o campo sonoro e o visual serve de argumento para defender a fragilidade do som na percepção. Esta fragilidade é relacionada por Chion a algo observado em sua pesquisa: que o som seria magnetizado por acontecimentos retratados na tela e, então, percebido como se emanasse dela. Para se perceber o que de fato emana da tela e o que está na banda sonora, seria necessário impor uma separação. Assim Chion chega ao método de análise que propõe: o método das máscaras, assite-se a imagem visual sem som, depois ao som sem imagem, analisa-se ambos, e por fim assiste-se ao filme por completo para analisar a relação entre os domínios distintos.

A partir desta separação metodológica entre som e imagem, surge uma série de conceitos para dar conta do resultado da soma, que é a audiovisão. Valor acrescentado, síncrese, dissonância entre som e imagem, efeitos áudio-visogênicos, etc. Estes conceitos, ainda que possam ser úteis em diversos casos de análise, enfatizam a dicotomia entre som e imagem, pois são fundados através deste método de separar um do outro. Mesmo no caso dos efeitos áudio-visogênicos, conceito que a princípio parece pressupor a totalidade audiovisual, quando são exemplificados, percebe-se que se trata apenas de uma tipologia descritiva que organiza efeitos de contraste entre imagem e som.[37]

A necessidade de ver o filme sem ouvir, ou ouvir sem ver é em si mesma uma evidência da impossibilidade de isolamento da escuta, já que Chion precisa remover a dimensão visual para conseguir este isolamento pretendido. Estas estratégias de isolamento do som e da imagem (e mais especificamente do som), são compreensíveis enquanto estratégias de valorização do universo sonoro, em um cenário que – podemos inferir a partir das entrevistas e textos de Chion – não era favorável. Chion comenta que era comum entre analistas e críticos comentar filmes ignorando completamente o som. Sendo assim, é

[37] Efeitos áudio-visogênicos são: o efeito de expressão (sons reconhecidos como aptos, mas não realistas, por exemplo, o uso flexivel de índices materializantes); efeitos de cenografia (pode ser de extensão [se refere a noção de espaço arquitetônico trazida pelo som], ou de suspensão [quando um som para de soar mas a causa continua visível]); ou ainda de temporalização (quando o som dá uma temporalidade ao plano).

evidente que este método é também uma forma – um tanto brusca, diga-se – de chamar a atenção para um campo tradicionalmente silenciado.

Outra questão relativa ao contexto que se relaciona com alguns conceitos criados a partir desse método – como o valor acrescentado –, se deve ao meio audiovisual francês da época em que Chion começa a escrever sobre cinema (décadas de 1970-80). Refiro-me a questão da ideia de "som redundante". Chion conta que era comum aos teóricos desprezarem completamente o que chamavam de "som redundante" (Sacic, 2011) – o som que corresponde ao que está representado na tela. Através do conceito de valor acrescentado, Chion pretende demonstrar que mesmo o som dito "redundante" acrescenta algo, ou seja, não é redundante.

Mas, apesar destas ressalvas, acredito ser relevante refletir criticamente sobre o modelo, abrindo outras possibilidades de entendimento. O método das máscaras é uma estratégia que cria uma situação evidentemente irreal, que não será replicada na apreensão do filme. É um tipo de análise que pode ter sua utilidade caso se busque entender a construção técnica do filme, mas acredito que limita a compreensão, uma vez que, deste modo, o filme não é entendido como algo experimentado por inteiro, mas sim como uma *soma* de sons e imagens. A constante consciência do "contrato audiovisual" parece ser fundamental para Chion. Como se a única maneira de dar atenção ao som fosse forçando uma separação. Não só através do entendimento ontológico de ambos os universos (sonoro e visual), mas também com o método de análise.

Entendo perfeitamente o aspecto estratégico desta técnica para impor uma valorização do som em um meio onde o som costuma ter sua importância diminuída. Esta parece ser uma preocupação frequente da área, tendo em vista a quantidade de textos sobre som no cinema que começa com um lamento pela falta de atenção ao som na bibliografia. Compreendo também uma possível utilidade didática para estudantes de som. Assim como não tenho dúvidas de que existem obras onde essa leitura, em que som e imagem são universos fundamentalmente distintos, pode ser exatamente a mais apropriada. Portanto, me parece evidente que esta visão tem sua potencialidade criativa. Estou apenas chamando a

atenção para o fato de que este método não é neutro. Uma vez escolhido ele parece colocar o analista em um certo caminho que talvez nem sempre seja o melhor.

Para exemplificar vou tratar brevemente de um caso caro a Chion, ao qual ele retorna diversas vezes: as cenas da praia em *As Férias de Mr. Hulot*. Chion argumenta que existe uma diferença entre os mundos retratados pela imagem visual e pelo som, na tela aparecem pessoas incomodadas ou irritadas, enquanto no som ouvimos crianças e adultos brincando. Chion chama isso de "audiovisão oca" (Chion, 2008, p. 99). O autor vê aí uma diferença intransponível entre os dois mundos, argumentando que um é o exato oposto do outro.

Arrisco-me a dar um palpite: este é um problema criado pela situação de análise em que Chion se coloca. Ou seja, só existe porque Chion utiliza seu método de ver a imagem muda e ouvir o som sem imagem, analisa ambos em separado e depois tenta juntá-los.

Outro caminho de leitura possível para estas cenas, por exemplo, seria argumentar que a ambiência sonora é um indício de que, neste filme, o mundo diegético não se resume ao que está visível na tela em um dado instante. Ou seja, existe um fora de campo, que está representado sonoramente. Esta hipótese seria corroborada pelo fato de que em alguns planos, ainda que poucos, crianças aparecem brincando na areia ou banhando-se na água (em geral no fundo do quadro e sem pontos de sincronização muito claros). Além de que este tipo de ambiência sonora é uma constante não só nas cenas externas como também nas cenas internas em que janelas ou portas estão abertas. Ou seja, existem pessoas se divertindo ali no entorno, enquanto estas outras, as personagens que acompanhamos ao longo do filme, se aborrecem umas com as outras. Tati escolhe, dentro deste universo diegético, o segundo grupo como protagonista.

Figura 1: Frame de *Les vacances de Monsieur Hullot*, de Jacques Tati (1953).

Portanto, existe sim um contraste entre dois "mundos", mas que não são o do som e da imagem, e sim o destes dois grupos de personagens. Mas para chegar a essa conclusão, é necessário partir de uma concepção que não pense o audiovisual como uma soma de dois segmentos da percepção, mas sim como uma experiência que se dá por inteira.

3.2.3 Trans-sensorialidade

Chion chama as vozes que ouvimos, sem representação visual, nestas cenas, de percepções "fantasmas". O autor se apropria aqui de um trecho de Merleau-Ponty que diz que se um fenômeno se oferece a apenas um de meus sentidos ele é um fantasma (Chion, 2011, p. 100). É curioso Chion utilizar Merleau-Ponty para fundamentar esta noção, pois,

no mesmo parágrafo de onde Chion retira esta ideia, o autor segue, parafraseando Cézanne, dizendo que "um quadro contém em si até o odor da paisagem". Merleau-Ponty comenta:

> [Cézanne] queria dizer que o arranjo da cor na coisa (e na obra de arte se ela retoma totalmente a coisa) significa por si mesma todas as respostas que ela daria a uma interrogação dos outros sentidos, que uma coisa não teria essa cor se não tivesse também essa forma, essas propriedades táteis, essa sonoridade, esse odor, e que a coisa é a plenitude absoluta que minha existência indivisa projeta diante de si mesma. (Merleau-Ponty, 2006, p. 427)

Figura 2: *Le Mont Sainte Victoire vu des Les Lauves* (1902-6) de Paul Cézanne

Sendo assim, pergunto: por que não considerar que o som gravado pode ter esta mesma potencialidade, de se oferecer como "plenitude absoluta" da coisa, que Merleau-Ponty vê nos quadros de Cézanne? Por que o som que não se manifesta como visível na tela é relegado à posição de "fantasma", termo que Merleau-Ponty utiliza para alucinações, percepções irreais?

Aproveito esta ponte para passar ao tema da trans-sensorialidade. A definição exposta por Chion em *Le son* diz que:

> Nós chamamos de trans-sensoriais as percepções que não são de nenhum sentido em particular, mas podem buscar o canal de um ou de outro, sem que seu conteúdo ou seu efeito seja restrito aos limites deste sentido. (...) Em outros termos, falar de trans-sensorialidade, é lembrar que será errôneo pensar que tudo que é auditivo é apenas auditivo, e dizer que os sentidos são entidades fechadas em si próprias. (Chion, 2002, p. 56-57)[38]

Por esta definição, percepções trans-sensoriais seriam percepções de exceção em relação ao tradicional modelo de cinco sentidos. Chion está identificando novos "campos" que se formam através dos campos identificados com visão, audição, etc. Os exemplos que ele menciona são: o campo rítmico, o textural, o espacial, e ainda o da linguagem.

A maneira como Chion apresenta o conceito de trans-sensorialidade, tanto no *Audiovisão* quanto em *Le son*, é curiosa. O conceito aparece quase de passagem, sendo muito pouco discutido. Quando é questionado em entrevistas Chion frequentemente remete o interlocutor à *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty (Sacic, 2011; Chion, 2006), tecendo fortes elogios ao texto e dizendo que a trans-sensorialidade já está lá. Considero isto curioso porque este talvez seja o conceito mais potente que Chion apresenta, especialmente quando nos dispomos a pensar nele a partir das ideias expostas por Merleau-Ponty. É um conceito que traz a possibilidade de transformar completamente a noção de percepção do senso comum: a percepção através de sentidos determinados; a percepção de objetos que afetam um sujeito. Chion parece estar ciente disso, no entanto, não aprofunda a discussão.

No *Audiovisão* o conceito aparece a partir de uma argumentação sobre questões temporais, apresentadas na imagem, mas que são percebidas como auditivas, e ainda, questões espaciais expressas no som percebidas como visuais. Chion enfatiza a questão do ritmo como trans-sensorial, que parece ser seu maior interesse. Acredito que esta ênfase no

---

[38] *Nous appelons trans-sensorielles les perceptions qui ne sont d'aucun sens en particulier, mais peuvent emprunter le canal d'un sens ou d'un autre, sans que leur contenu et leur effet soient enfermés dans les limites de ce sens. (...) En d'autres termes, parler de trans-sensorialité, c'est rappeler qu'il serait erroné de penser que tout ce qui est auditif n'est qu'auditif, et dire que les sens ne sont pas des entités fermées eur elles-mêmes.* (Chion, 2002, 56-57)

ritmo se deve a importância que as questões temporais têm na teoria audiovisual de Chion. A noção de que o ritmo está em um terreno da percepção que transcende visão e escuta é fundamental para que existam os efeitos de sincronia tão caros a Chion. O ritmo é o domínio trans-sensorial que cruza a dicotomia tão fortemente defendida pelo autor e viabiliza que, apesar da propagada separação, seja possível operar a soma que a audiovisão descreve.

É importante chamar atenção para o quanto é limitado o uso da trans-sensorialidade que Chion faz nos textos. Chion não trata de vários aspectos que poderiam estar aí. Todo tipo de afetos ou emoções poderiam perfeitamente estar nessa categoria. Especialmente se levarmos em conta que ele insiste em creditar Merleau-Ponty pela ideia. A reflexão sobre a transcendência das percepções entre os sentidos tradicionais não é levada a cabo, pelo contrário, é podada. Uma hipótese possível é que esta trava na reflexão seja motivada pela necessidade de manter o modelo que separa som e imagem. Em meu entendimento, a trans-sensorialidade tem um potencial tão disruptor que tornaria necessário repensar desde o início as definições ontológicas dos campos visuais e auditivos defendidas por Chion. Afinal, se a percepção é trans-sensorial qual a relevância de se enfatizar uma ontologia visual para o cinema?

Em *Le son,* logo em seguida a esta definição da trans-sensorialidade citada acima – em um trecho em que Chion parece tomar uma liberdade maior, liberando-se da necessidade de sistematização –, o autor argumenta que o som é uma metáfora de uma percepção mais ampla:

> O que importa é que o som é a metáfora de uma percepção contínua e sem fronteiras que apresenta um campo de objetos verificáveis, aqueles que se oferecem à janela auditiva, mas a transborda. O som é o símbolo de uma percepção que atravessa todos os nossos sentidos, ultrapassando suas bordas, e nos dá a impressão de continuar em algum lugar além... (Chion, 2002, p. 62)[39]

[39] *L'important est que le son est la métaphore d'une perception continue et sans bords qui passe dans un champ d 'objets réifiables, ceux qui adressent quelque chose à la fenêtre auditive, mais la débordent. Le son est le symbole d'une perception qui traverse nos sens tout en dépassant leur cadre, et nous donne l'impression de se continuer quelque part au-delà ...* (Chion, 2002, p. 62)

Acredito que neste entendimento da trans-sensorialidade a partir de Merleau-Ponty, há uma abertura para um entendimento mais flexível e abrangente da percepção. Entendimento este que aparece esboçado nesta citação de Michel Chion, mas que, em minha opinião não é aprofundado em seus trabalhos.

3.3 Visualidade háptica e imagem multissensorial

Nesta seção, para contrapor o modelo de Chion, vou apresentar brevemente algumas ideias de Laura U. Marks expostas no livro *The Skin of Film* (2000). Marks argumenta sobre a existência de uma "visualidade háptica" – definida a partir de conceito homônimo cunhado pelo historiador da arte Aloïs Riegl, que no original é tido como uma característica pejorativa de práticas artísticas não européias, e que aqui é positivado e reelaborado por Marks –, uma atitude de visão na qual:

> os olhos eles mesmos funcionam como órgãos de tato. (...) A visão háptica tende a se mover sobre a superfície de seu objeto ao invés de mergulhar em uma profundidade ilusionista, busca menos distinguir forma e mais discernir textura. Está mais inclinada a se mover do que focar, mais inclinada a arranhar do que a contemplar. (Marks, 2000, p. 162) [40]

Segundo a autora existe também uma "imagem háptica", aquela que "convida um olhar que se move na superfície do plano" (...) "tais imagens resultam em figuração apenas gradualmente, se é que o fazem." O cinema háptico, portanto,

> não convida à identificação com uma figura – uma reação sensório-motora – tanto quando encoraja uma relação corporal entre o espectador e a imagem. Consequentemente, como na relação mimética, não é apropriado falar do objeto de um olhar háptico, mas sim de uma subjetividade dinâmica entre aquele que olha e a imagem. (idem, p. 164)[41]

---

[40] *the eyes themselves function like organs of touch. (...) Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze.* (Marks, 2000, p. 162)

[41] *Haptic cinema does not invite identification with a figure—a sensory-motor reaction—so much as it encourages a bodily relationship between the viewer and the image. Consequently, as in the mimetic relationship, it is not proper to speak of the object of a haptic look as to speak of a dynamic subjectivity between looker and image.* (Marks, 2000, p. 164)

Marks argumenta que a visualidade háptica juntamente com a sinestesia que, em um entendimento a partir de Merleau-Ponty, é a regra da percepção e não uma exceção, permitem que o cinema seja entendido como multissensorial. A partir de Bergson, a autora argumenta que "'imagem' não é apenas a imagem visual, mas o complexo de todas as impressões sensoriais que um objeto percebido transmite a alguém que percebe em um determinado momento." (idem, p. 73) Assim, a autora trabalha com a ideia de imagem multissensorial e investiga como o aparato audiovisual é utilizado para engajar o total sensório, evocando sentidos além da visão e audição através da memória sensorial (idem, p. 210).

Para ilustrar esta reflexão, comentarei brevemente o trecho inicial (até 1'30'') do filme *Montaña en Sombra* (2012), de Lois Patiño[42], filme que para mim evoca percepções multissensoriais muito claras. Farei uma comparação entre uma descrição que se limite as ferramentas descritivas da audiovisão e que, sobretudo reforce a separação ontológica entre som e imagem, e a seguir, uma descrição mais livre, sem um aparato conceitual-descritivo prédefinido, mas que ressalte aspectos de uma audiovisualidade háptica e imagens multissensoriais.

Se fosse analisar esta obra como som e imagem, seguindo o postulado da audiovisão, eu diria que a imagem mostra planos abertos de uma montanha, enquanto o som, por seus índices materializantes, é reconhecido como sons da respiração e do caminhar na neve de um grupo de esquiadores. Diria que há um contraste entre ponto de vista e ponto de escuta: há uma dissonância neste aspecto. Ou ainda, um efeito áudio-visugênico de cenografia do tipo extensão (nomenclatura que descreve exatamente a situação em que ouvimos sons de um determinado ponto de escuta e vemos imagens de outro ponto de vista: Chion, 2002, pp. 228-229), e assim resolveria este trecho. Mas isto não me parece suficiente. Esta descrição no máximo explica como este trecho foi construído, mas não explica nada do que foi, para mim, assistir a este trecho em um cinema; esta abordagem me parece neutralizar

[42] Filme disponível no link: https://vimeo.com/192147860

completamente a potência dessa experiência. Parece-me que o que importa de fato não está aí nesta descrição.

O som – que parece captado extremamente próximo de um dos esquiadores e que começa a soar com a tela ainda preta, antes do fade in da imagem – faz muito mais do que nos informar. Ele traz a mim uma sensação de experiência corporal muito forte e me aproxima daquelas pequenas figuras humanas que estão na tela. O contraste disso com a pequenez humana frente a grandiosidade da montanha, gera em mim simultaneamente um desconforto com o aspecto opressivo dessa grandiosidade do corpo da montanha – em relação a aparente fragilidade dos pequenos corpos humanos –, e um paradoxal deslumbramento com a paisagem fotografada.

Figura 3: Frame de *Montaña en Sombra*, de Lois Patiño (2012)

Estes sons humanos logo desaparecem. O resto do filme apresenta uma predominância de sons de vento, o eventual som do teleférico, além de um breve trecho com música incidental eletrônica, que a mim soa bastante etérea e marca uma seção onde

sombras caminham pela superfície da montanha. Porém, o efeito de me aproximar daquela experiência corporal de esquiar, se mantém pelo resto da projeção, não necessitando mais ser reiterado. E dá o tom do filme inteiro. A partir de certo ponto, o vento, que no início estava no fundo, começa a chamar mais atenção para si, e – talvez também por conta dos planos bastante abertos –, parece me chamar a uma outra experiência corporal: a das montanhas massageadas pelo vento quando este percorre suas curvas e reentrâncias. O vento que circula pela montanha, em sua lentidão, contraposto na memória a respiração humana que ouvimos no início do filme – que diga-se não deixa de ser também som de vento mas em um ritmo bem mais rápido e marcado –, dá a sensação de que, além do tamanho, há também uma diferença de escalas temporais entre a montanha e os humanos. Sensação que se reforça no contraste dos movimentos rápidos das pequeninas figuras dos esquiadores diante da total passividade da montanha. Mais do que a beleza dos planos ou a sutileza da composição sonora, o que me prende neste filme é esta experiência corporal de extremos que o filme me oferece. Acredito que isto não está nem no som nem na imagem, mas sim na experiência deste complexo audiovisual multissensorial.

Se o audiovisual é multissensorial, se a visualidade pode ser háptica, penso que podemos também expandir este entendimento para outros meios, inclusive meios exclusivamente sonoros. Imagino que Marks concordaria, ou ao menos ela deixa claro que o som também pode ser háptico (p. 182-183); ainda que eu ache suas reflexões sobre o sonoro deixam um pouco a desejar em comparação às que tratam da visualidade. Retornaremos ainda a uma discussão sobre multissensorialidade no último capítulo, ao discutir o trabalho teórico de Rodolfo Caesar.

4 Ecologia Acústica

> A paisagem sonora do mundo está mudando. O homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico *radicalmente diverso* de qualquer outro que tenha conhecido até aqui. Esses novos sons, que *diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado*, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana. A poluição sonora é hoje um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o *ápice da vulgaridade* em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a *surdez universal* como a última consequência desse fenômeno, a menos que o problema venha a ser rapidamente controlado. (Schafer, 1997, p. 17, grifo meu)

Com o tom alarmista da passagem acima, Schafer abre seu livro – *A Afinação do Mundo* –, dedicado a expor o trabalho de seu grupo de pesquisa o *World Soundscape Proejct*. A rejeição ao novo, justificada não apenas esteticamente ("ápice da vulgaridade"), mas

também através de uma ameaça aludida, porém não demonstrada ("surdez universal"), deixa claro de saída o espírito do livro. Apesar de passados 40 anos da publicação inicial – sem que se possa dizer que o projeto acústico schaferiano tenha vingado em seu objetivo de restaurar um equilíbrio harmônico na paisagem sonora universal, e ainda assim a aludida surdez universal não tendo ocorrido –, Murray Schafer segue sendo um autor muito citado e estudado na academia, em diversas áreas que se voltam ao som. Mais que isso, seu conceito central, a "paisagem sonora" me parece ter sido naturalizado, sem que se leve em conta as implicações epistemológicas e as limitações do termo. No campo dos estudos do som, o termo paisagem sonora se tornou uma das palavras-chave mais frequentes (Kelman, 2010) e Murray Schafer é considerado por muitos o criador do campo (ainda que inadvertidamente) (Novak e Sakakeeny, 2015, p. 7). Por isso acredito ser, ainda hoje, importante comentar criticamente sua obra.

Em *A Afinação do Mundo*, Murray Schafer expõe um projeto ambicioso: contar uma espécie de história do que chama de "paisagem sonora"; apresentar um método de análise para esta nova entidade; e por fim, propor seu "projeto acústico" – um chamado a uma intervenção na "paisagem sonora mundial". O objetivo deste trabalho, segundo o autor era:

> mostrar de que modo a paisagem sonora havia evoluído no decorrer da história e de que modo as mudanças por que passou podem ter afetado nosso comportamento. Queria também que as pessoas percebessem que a paisagem sonora é dinâmica, transformável e, assim, possível de ser aperfeiçoada. (Schafer, 1997, p. 11)

Schafer acrescenta ainda que, este aperfeiçoamento deve ser feito pelas pessoas que vivem na paisagem sonora, e não por "forças imperialistas que vêm de fora" (p. 12). Neste adendo, aparece um dos aspectos mais interessantes do trabalho de Murray Schafer que é chamar a atenção para a dimensão política dos sons na sociedade. Por outro lado, aparece também uma de suas maiores fragilidades, que é a superficialidade com que o autor trata esta relação entre as tais "forças imperialistas" e o indivíduo comum. Como espero conseguir demonstrar, Schafer frequentemente despreza o arbítrio do indivíduo, impondo seus próprios preconceitos estéticos, justificado pelo argumento anti-imperialista.

Neste capítulo pretendo discutir o conceito de "paisagem sonora", que nas últimas décadas se tornou um paradigma muito difundido tanto para os estudos sonoros quanto musicais, juntamente com todo o conjunto conceitual apresentado por Schaefer no livro. Apresentarei também alguns dos trabalhos críticos a Schafer de maior relevância da bibliografia recente. São dois pontos centrais que pretendo discutir, em primeiro lugar os limites da posição epistemológica por trás da ideia de paisagem sonora, em segundo, como os preconceitos estéticos de Schafer contaminam não apenas a política sonora que o autor expõe – prejudicando talvez a maior contribuição do autor: chamar a atenção para aa relações de poder associadas ao som –, mas também o próprio aparato conceitual da paisagem sonora.

4.1. A história da "paisagem sonora"

As duas primeiras partes de *A Afinação do Mundo*, são dedicadas a construir uma espécie de história da "paisagem sonora mundial". O método utilizado para isso é a apresentação de trechos de textos – de literatura a textos sagrados religiosos, passando também por relatos do próprio Schafer ou de seus colegas do *World Soundscape Project*[43] – que descrevem sons ouvidos pelo autor em determinado lugar e em determinado tempo histórico. Evidentemente não há nenhum tipo de rigor científico nesta coleta de textos empreendida por Schafer e seus colegas, ainda que o autor se justifique dizendo que só utilizou relatos "diretamente vivenciados e intimamente conhecidos" pelo escritor (Schafer, 1997, p. 24-25). Portanto, não me interessa tanto uma crítica em relação a veracidade ou não da narrativa hitórica. Considero este trecho do livro bastante interessante pela construção desta colcha de retalhos sonoro-literários – que encaro como um empreendimento criativo[44]. Mas o que me interessa neste momento, ao trazer esta primeira parte do livro para discussão, é, a partir do método utilizado pelo autor, tentar entender

[43] Grupo de pesquisa de Murray Schafer, sediado na Universidade Simon Fraser na Colúmbia Britânica, Canadá.

[44] Como o próprio autor escreve, seu empreendimento nesta primeira parte e na conclusão do livro é "sobretudo de caráter lírico" (Schafer, 1997, p. 29).

aspectos de sua epistemologia particular que me ajudem a articular a crítica à paisagem sonora que pretendo construir.

Em primeiro lugar, cabe apontar as limitações, ainda que bastante óbvias e em alguma medida conscientes, desta história traçada por Schafer. Os relatos são quase que exclusivamente de autores norte-americanos e europeus. A paisagem descrita é quase sempre a do hemisfério norte-ocidental. Os autores são quase todos homens brancos e evidentemente são indivíduos de uma elite, se nem sempre econômica, ao menos cultural.

Em segundo lugar, é interessante notar como o uso que Schafer faz dos textos apaga a subjetividade do autor citado e naturaliza muitas das contingências que o cercam. A única contingência que parece interessar a Schafer é a da evolução tecnológica, sempre apontada como propulsora de mudanças negativas na paisagem sonora mundial. Considero este ponto importante, pois demonstra uma crença de que a paisagem sonora ouvida em um determinado lugar, em um determinado tempo, é a paisagem sonora *daquele* lugar, *naquele* tempo. Tanto o aspecto subjetivo quanto o relacional entre a pessoa que escuta e o ambiente escutado não parece ser importante para Schafer. Há uma crença em um espaço objetivo que o ouvinte acessa no ambiente através da escuta. É como se esta história da paisagem sonora pudesse ser montada sem a figura do ouvinte ser posta em questão. Este aspecto causa um estranhamento enorme lendo-a nos dias de hoje, pois estamos evidentemente lendo relatos de ouvintes particulares, inseridos em um contexto específico. O relato é apresentado como se fosse uma representação fiel do que estava lá.

Para citar um contraexemplo, Alain Corbin, em seu estudo sobre a importância dos sinos na cultura sensível da França no Séc. XIX, relata:

> os sinos rurais do Séc. XIX tornaram-se ruídos de um outro tempo, foram ouvidos, apreciados, segundo um sistema de afetos hoje inexistente. (...) A leitura do ambiente sonoro fez parte, então, dos procedimentos de construção de identidades individuais e comunitárias (Corbin, 1994, parágrafo 4.20)[45]

[45] "*Les sonneries rurales du XIXe siècle, devenues bruit d'un autre temps, étaient écoutées, appréciées selon un système d'affects aujourd'hui disparu." (...) "La lecture de l'environnement sonore entrait alors dans les procédures de construction des identités, individuelles et communautaires."* (Corbin, 1994, parágrafo 4.20)

Portanto, a recepção destes sons "está sujeita, de uma só vez, à textura do ambiente sensorial, às modalidades de atenção e aos procedimentos de decodificação." (Corbin, 1994, parágrafo 6.4)[46] Ou seja, se estes aspectos mencionados por Corbin não forem levados em conta na interpretação, a pura e simples junção de relatos sonoros vale muito pouco.

Mas o problema maior, que será discutido em detalhe nos próximos pontos, é que este esforço de Schafer em recolher relatos de diversos tempos, com uma geografia variada (dentro dos limites mencionados acima), acaba sendo utilizado pelo autor para embasar uma narrativa universalizante e ahistórica (Thompson, 2017, p. 101), que justifica um projeto totalitário, baseado em uma estética teológica.

4.2. O projeto acústico

O projeto acústico de Schafer é apresentado como uma interdisciplina, que vai relacionar três campos: ciência, sociedade e artes (p. 18). Sendo assim, viria para unificar estudos da acústica, psicoacústica, sociologia, psicologia, e artes, entre outros. Seu objetivo seria

> documentar aspectos importantes dos sons, observar suas diferenças, semelhanças e tendências, colecionar sons ameaçados de extinção, estudar os efeitos dos novos sons antes que eles fossem colocados indiscriminadamente no ambiente, estudar o rico simbolismo dos sons e os padrões do comportamento humano em diferentes ambientes sonoros, com o fim de aplicar conhecimento ao planejamento de futuros ambientes. (...) A questão final será: A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza? (p. 19)

Para além da enorme ambição e do aspecto de controle totalitário que a passagem expressa, chama a atenção que a questão estética é colocada como uma finalidade deste controle, sempre associada a um "nós" genérico, através do qual – segundo espero demonstrar neste texto – Schafer projeta seus vieses estéticos, como se fossem os "da comunidade".

---

[46] "*cette réception est soumise, tout à la fois, à la texture de l'environnement sensoriel, aux modalités de l'attention et aux procédures de déchiffrement.*" (Corbin, 1994, parágrafo 6.4)

O projeto acústico deve ocorrer após a etapa da "ecologia acústica", disciplina definida como o "estudo dos sons em relação à vida e à sociedade" (Schafer, 1997, p. 287). Como parte do projeto acústico "multidões de cidadãos (de preferência, crianças) necessitam ser expostas a exercícios de limpeza de ouvidos para aumentar a competência sonológica das sociedades em geral" (...), pois "o problema da poluição sonora desapareceria se essa cultura auditiva pudesse ser conquistada." (Schafer, 1997, p. 255)

Ao contrário da redução de ruído, considerada pelo autor uma estratégia fútil, o projeto acústico pretende ser uma "atividade positiva", baseada em uma reorganização dos sons, de maneira equilibrada, a partir de um entendimento "do mecanismo de equilíbrio pelo qual uma paisagem sonora desequilibrada pode *voltar a ser o que era*" (Schafer, 1997, p. 330, grifo meu). Grande parte do projeto acústico é pensado em analogia com a música. Sendo assim, essa reorganização da paisagem sonora da qual o autor fala, seria realizada como uma espécie de orquestração, "de maneira que todos os tipos [de os sons] possíveis possam ser ouvidos favoravelmente" (idem).

A generalidade do conceito de "paisagem sonora", colocada como um recorte de estudo acústico qualquer, inclusive podendo ser o universo sonoro por completo (a "paisagem sonora mundial"), é argumentada como uma consequência da evolução da música no Séc. XX. O autor faz o tradicional percurso cronológico: expansão dos instrumentos da orquestra; introdução de procedimentos aleatórios; abertura da sala de concerto aos sons ambientes (i.e. 4'33"); inserção de qualquer som ambiental na composição com fita (música concreta); e por fim os novos sons da música eletrônica. (p. 20) Disto o autor conclui que hoje, "todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*." (idem, grifo do autor) É este pertencimento ao domínio da música que vai justificar a busca do autor por transformar a paisagem sonora mundial: já que esta é uma música, ela pode ser composta. Como vimos acima, não deve ser deixada à indeterminação, mas temos sim que tomar o controle sobre ela.

As implicações da aproximação entre música e paisagem sonora que Schafer faz são muito importantes para entender o projeto do autor. Nas duas citações a seguir, o autor explicita uma filiação estética bastante clara, quando compara os mitos dionisíaco e apolíneo sobre a origem da música.

> No primeiro desses mitos, a música surge como emoção subjetiva; no segundo, é o resultado da descoberta das propriedades sonoras do universo. (...) No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem; no mito apolíneo, ela é compreendida como som externo, enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do universo. (Schafer, 1997, p. 21)

O autor segue aprofundando a dicotomia, e no fim, como já esperado, explicita a filiação apolínea de sua pesquisa:

> A pesquisa que pretendo descrever representa uma reafirmação da música como busca das influências harmonizadoras dos sons do mundo sobre nós. Em *Utruisque Cosmi Historia*, de Robert Fludd, há uma ilustração intitulada "A afinação do mundo", na qual a Terra forma o corpo de um instrumento sobre o qual cordas são esticadas e afinadas por mão divina. É preciso reencontrar o segredo desta afinação. (Schafer, 1997, p. 22)

Acredito que este trecho é uma chave fundamental para o pensamento de Schafer, a crença em uma harmonia absoluta, relacionada à divindade, dá pistas sobre de onde vem a ideia ingênua do sujeito universal. O aspecto religioso no pensamento schaferiano, estranhamento pouco comentado[47], me parece ter grande importância na definição de sua estética, baseada na busca de uma harmonia natural que teria sido perdida e precisaria ser recuperada. Não falo de religiosidade no sentido de uma filiação a uma religião específica (o próprio autor, criado como católico, se define como panteísta: Schafer, 2012, p. 173), mas sim da crença em uma dimensão transcendental idealista, caracterizada por sua pureza (o silêncio, a Harmonia das Esferas, a *anāhata* indiana), que bebe de várias fontes religiosas[48]. Apesar do discurso de Schafer, que apresenta a ecologia acústica como uma interdisciplina, que uniria ciências, sociologia e artes, a valoração negativa do ruído, como aponta Marie Thompson,

---

[47] Exceção para Marie Thompson em *Beyond Unwanted Sound: noise, affect, and aesthetic moralism* (2016).
[48] Não excluo uma predominância do catolicismo, apesar do autor se dizer crítico de sua antiga religião por conta da centralidade no homem (2012, p. 173-174). Em *A Afinação do Mundo* nota-se a abundância de referências bíblicas, inclusive com menções ao dilúvio bíblico como um acontecimento histórico.

> não é baseada em uma análise empírica aprofundada de efeitos sociais, psicológicos e fisiológicos de níveis de som ambiental supostamente em alta, mas sim em uma abrangente divisão moral e ideológica entre um silêncio puro, positivo e natural e um ruído impuro, negativo e antinatural. (Thompson, 2017, p. 100)[49]

O projetista acústico pode ser pensado como uma generalização da figura do compositor, que vai então controlar o total sonoro – a "paisagem sonora mundial", uma "imensa composição musical desdobrando-se incessantemente à nossa volta" (Schafer 1997, p. 287).

> O projeto acústico nunca deveria ser controlado de cima. Trata-se na verdade de um resgate de uma *cultura auditiva significativa*, o que é uma tarefa para todos. Todavia, ao provocar este interesse pelo planejamento, algumas figuras têm um importante papel a desempenhar. Em particular os compositores, que durante tanto tempo têm estado distantes da sociedade, precisam agora retornar para dar orientação à navegação humana. Os compositores são os arquitetos do som. Eles têm a maior experiência em planejar efeitos destinados a provocar respostas específicas nos ouvintes, e os melhores entre eles são mestres em modular o fluxo desses efeitos para oferecer experiências complexas e variadas, que alguns filósofos têm descrito como uma metáfora para a própria experiência da vida. (Schafer, 1997, p. 288)

A frase inicial da citação acima a princípio pode parecer indicar um caráter democrático desta composição da paisagem sonora, no entanto, ela se refere a um aspecto que comentarei mais à frente (chamado pelo autor de "imperialismo sonoro"). O que guia a "composição" é esta ideia de "cultura auditiva significativa" que precisa ser resgatada. O problema é que, o que define esta "cultura auditiva significativa" são os preceitos estéticos do autor; fundamentados na ideia de que existiu, no passado, uma harmonia natural, destruída pela modernidade. O aspecto totalitário do projeto acaba se disfarçando na idealização da primeira pessoa do plural: um "nós" genérico, utilizado pelo autor. É um "nós" que supostamente contempla a todos. Para que esta estratégia funcione, ou mesmo para que ela exista no texto sem que fique autoevidente seu absurdo, é fundamental a epistemologia objetificadora presente no texto através da qual Schafer pensa os sons ao seu entorno. Por exemplo, um entendimento desta experiência do universo sonoro como uma

---

[49] "*Schafer's negativa valuation of noise (...) is not so much based upon an in-depth empirical analysis of the social, psychological and physiological effects of purportedly rising levels of environmental sound as on an overarching, ideological and moral division between a pure, positive and natural silence and an impure, negative and unnatural noise.*" (Thompson, 2017, p. 100)

relação entre este e o ouvinte implicaria em uma inviabilidade desta generalização de um ouvinte único, com um projeto estético que supostamente contempla a todos.

4.3. Paisagem Sonora

A definição de "paisagem sonora" dada por Schafer é bastante aberta: "A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras." (Schafer, 1997, p. 23) Mas o que de fato interessa ao autor são os sons ambientais, ou seja, o texto não trata de composições musicais ou programas de rádio, a não ser em trechos pontuais. O projeto que Schafer expõe, assim como a história sonora que tenta compor, se voltam quase que exclusivamente ao ambiente. Apresentado desta forma, o conceito parece ser simplesmente uma maneira de recortar um "campo de estudo acústico". De fato, é preciso olhar para o conjunto conceitual apresentado por Schafer para se entender seu pensamento. No entanto, acredito que já está dada aí uma objetificação do conjunto sonoro que se decide considerar (retornarei a este ponto em breve).

Para descrever os elementos da paisagem Schafer define dois conceitos, em analogia com a ideia de figura e fundo da Gestalt: sinais e sons fundamentais. Os primeiros são os sons ouvidos conscientemente, especialmente sons que sinalizam algo; os segundos são sons pouco notados, mas que se deixassem de soar teriam sua ausência percebida. Estes são complementados pelo conceito de marca sonora que descreve sons específicos de uma determinada comunidade, ou sons que tem um significado especial para seus indivíduos (Schafer, 1997, p. 26-27), ou ainda sons naturais que por sua peculiaridade entram também nesta categoria (idem, p. 48). Estes últimos são de grande importância para o projeto de Schafer, pois, em seu aspecto preservacionista, são estes os sons que, por sua singularidade, precisam ser salvos da extinção. (idem, p. 27)

4.4. Schafer contra a primazia da visualidade

A terceira parte de *A Afinação do Mundo*, intitulada "Análise", é a sessão mais propriamente teórica do texto. É onde Schafer expõe algumas das ferramentas que devem ser utilizadas para o estudo da paisagem sonora. Ao tratar de "notação", Schafer expõe brevemente algumas das possibilidades – que podem ser descritivas (falar sobre sons) ou gráficas (desenhar sons) – e menciona três sistemas gráficos que vai em seguida discutir: o da acústica, o da fonética e o da notação musical. O que me interessa neste ponto é como a crítica de Schafer vai se focar no aspecto da visualização do som, negativando-a. Após tratar do espaço bidimensional da partitura, enfatizando sua arbitrariedade, o autor se volta para exemplos de expressões que a teoria musical teria tomado "das artes visuais e do mundo das aparências espaciais" (p. 176). Apesar do tom crítico, é razoável supor que Schafer não se incomode com a visualidade da partitura a julgar pelas próprias partituras que o autor escreve em sua obra instrumental – muito fundamentadas na evocação de sonoridades a partir de desenhos (ver Fig. 4). Talvez o aspecto prescritivo da notação musical (que o próprio autor ressalta: p. 176) seja o diferencial que justifica que o autor poupe-a das críticas mais duras feitas a visualização voltada para a análise.

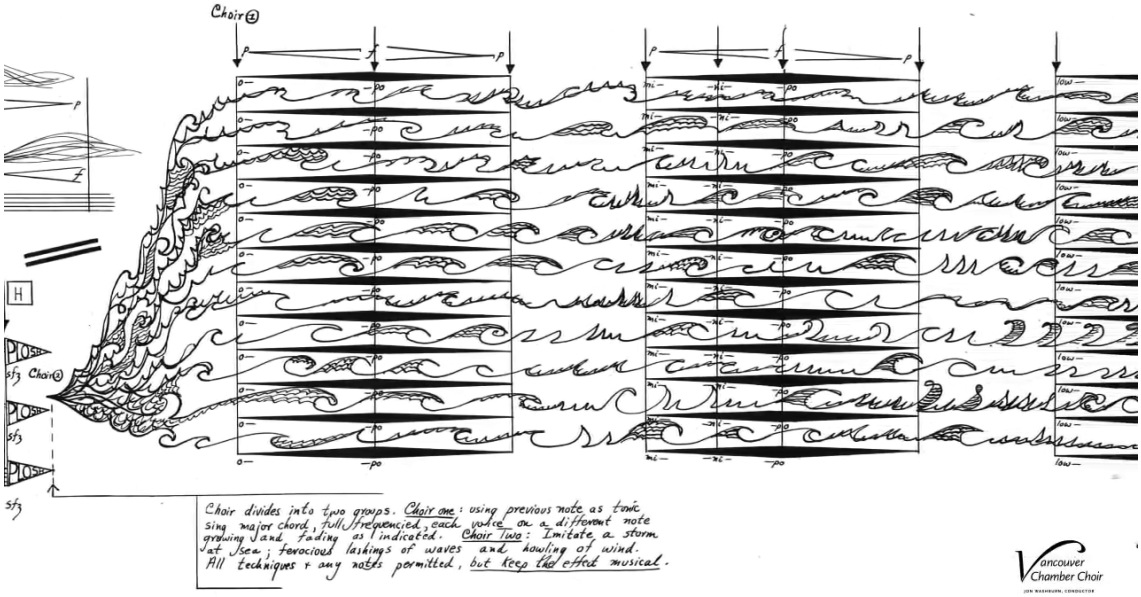

Figura 4: Trecho da partitura de *Miniwanka* de R. Murray Schafer (Universal Edition, 1973)

É ao tratar das representações gráficas da acústica que Schafer traz suas críticas mais pesadas e onde aparece mais claramente a primazia do audível que autor defende. Murray Schaefer é um autor que tem uma importância primordial para a "virada auditiva" das últimas décadas. Muito de seu trabalho tem como finalidade uma atenção ao som, inclusive em detrimento do visual. Esta posição aparece, neste capítulo sobre notação, mais clara do que em qualquer outro lugar: na forma da crítica ao uso da imagem em substituição do som, especialmente em relação à acústica.

> Hoje, muitos especialistas que se dedicam aos estudos sônicos – peritos em acústica, psicólogos, audiólogos etc. – não tem o domínio do som em nenhuma outra dimensão senão na *visual*. Simplesmente lêem o som a partir da visão. Por minha familiaridade com esses especialistas, inclino-me a dizer que a primeira regra para entrar na área sônica é aprender a substituir o ouvido pelo olho. E no entanto são exatamente estas pessoas que ocupam cargos de planejamento das mudanças acústicas do mundo moderno. (...) Hoje, a acústica é meramente uma ciência de leitura visual. (p. 181; grifo do autor)

O mapa sonoro é a única forma de descrição gráfica de uma paisagem sonora que Schafer vê com bons olhos (p. 186). Inclusive alguns exemplos de mapas sonoros realizados pelo *World Soundscape Project* aparecem nos anexos do livro (p. 371-374). Ainda que o autor faça ressalvas quanto a limitação de uma "projeção silenciosa" da paisagem sonora. Neste ponto aparece, mais uma vez, a dificuldade de Schafer em lidar com questões subjetivas da escuta ao considerar o mapa uma medição da "distribuição e recorrência dos sons", sem levar em conta a subjetividade da pessoa que faz o mapa.

Uma referência recorrente no texto de Schafer sempre que o autor deseja problematizar o predomínio da visão na sociedade é Marshall McLuhan. McLuhan argumenta que as tecnologias expandem nossos sentidos, causando um desequilíbrio no conjunto sensório humano (McLuhan, 1962, p. 4). Essa expansão geraria a especialização de determinado sentido em detrimento de outros, que sofreriam um entorpecimento (idem, p. 24). Na sociedade ocidental isso teria ocorrido a partir da invenção do alfabeto fonético que "faz uma quebra entre olho e orelha, entre significado semântico e código visual" (idem, p. 27), favorecendo uma sociedade que privilegia o visual. A invenção da imprensa

potencializa este processo, através da padronização da escrita, que quando ainda era manuscrita, não era tão facilmente separada da oralidade: "favorecendo a sinestesia e a tatibilidade" (p. 83-84). Estas transformações, segundo McLuhan, alteram completamente a relação do homem com o mundo, causando a separação dos sentidos e o ponto de vista objetivo que media a relação do homem com o mundo a partir de então (p. 37). McLuhan idealiza a figura do homem tribal e opõe este ao homem civilizado ocidental. Segundo o autor, o homem tribal tem uma experiência global do mundo, vive em um espaço audível-tátil, não separa sentidos da percepção (p. 28), os níveis de significado são simultâneos (p. 72) e não há divisão entre indivíduo e mundo. O autor vê de modo bastante negativo esta transição a uma cultura visual e acredita que, com as "descobertas eletromagnéticas" que recriam o "campo simultâneo em toda a experiência humana" o homem estaria retornando a uma experiência "global" (p. 31). Schafer encontra no prognóstico de McLuhan uma esperança de um futuro que se afasta da primazia da visualidade, (Schafer, 1997, p. 182) fato este bastante curioso já que Schafer vê de modo bastante negativo a maioria das invenções da era eletrônica.

Para Schafer, a própria degradação da paisagem sonora moderna, que o autor identifica, teria sido um efeito da valorização da visualidade: "[é] provável que o esgoto sonoro seja o resultado de uma sociedade que *trocou os ouvidos pelos olhos*" (Schafer, 1997, p. 329, grifo meu). A inversão que ele advoga, favorecendo o ouvido, seria "somente como um antídoto ao estresse visual dos tempos modernos, e em antecipação à reintegração final de todos os sentidos." (idem)

Como já apontou Karin Bijsterveld (2008, p. 12), esta proposição defendida por Schafer, de que o aumento do ruído é causado pela primazia da visualidade, e que seria necessária uma afirmação do sonoro em detrimento ao visual para revertê-lo, é um caso claro da, já mencionada aqui, "litania do audiovisual" (ver capítulo 3 desta tese), descrita por Jonathan Sterne (2003, p. 15). De fato, Schafer é um autor frequentemente citado por adeptos da litania, que o colocam como um dos pioneiros deste interesse por recuperar o som de um suposto lugar secundário.

4.5. A valorização da referencialidade e as apropriações de Pierre Schaeffer

É esta rejeição ao privilégio da visualidade que vai aproximar, ainda que de maneira muito limitada, Schafer de Pierre Schaeffer. A defesa da primazia da escuta parece ser vista por Schafer como um caminho para driblar o privilégio da visualidade. Apesar de que, para Schaeffer, esta primazia não ocorre em detrimento do visual propriamente, mas é sim um reconhecimento do valor da escuta como método, no lugar da análise de medições acústicas do som. Assim, de maneira um pouco torta, Schafer se apropria da noção de objeto sonoro.

> Embora engenheiro mecânico de profissão, Schaeffer nunca substituiu seus ouvidos pelos olhos. Essa preocupação com o som como som é evidente em sua definição de objeto sonoro (*l'objet sonore*), termo inventado e definido por ele como um "objeto acústico para a percepção humana e não objeto matemático ou eletroacústico para síntese". Podemos chamar o objeto sonoro de a menor partícula autocontida de uma paisagem sonora. Pelo fato de possuir um início, um meio e um fim, é analisável em termos de invólucro. Invólucro é um termo gráfico mas o ouvido pode ser treinado para ouvir suas características, definidas como ataque, corpo (ou estado estacionário) e queda. (Schafer, 1997, p. 183)

Ou seja, Schafer pega a questão lateralmente e usa apenas alguns aspectos bastante superficiais da teoria schaefferiana, distanciando-se, ao fazer crítica do aspecto laboratorial do estudo de Schaeffer. Além de chamar atenção para a importância do aspecto referêncial no estudo da paisagem sonora:

> As limitações dessa abordagem clínica para os estudos da paisagem sonora são óbvias e, embora os pesquisadores desta área queiram estar familiarizados com este trabalho, estaremos igualmente interessados nos aspectos referenciais dos sons, assim como em sua interação em contextos de campo. (idem, p. 185)

Separo estes trechos, não por seu valor como crítica a Schaeffer – pois considero-as por demais superficiais –, mas sim por acreditar que este uso, acompanhado de um distanciamento, que Schafer faz de Schaeffer ajuda bastante a entender seu pensamento sobre som. Ao marcar seu distanciamento de Schaeffer, Schafer consegue expor alguns dos trechos mais claros em todo o livro no que diz respeito a uma teoria do som. Exemplifico com a sequência desta citação, onde Schafer define seu conceito de evento sonoro, em oposição ao objeto sonoro:

> Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório. Isso está de acordo com a definição de evento no dicionário, como "alguma coisa que ocorre em algum lugar e que dura um determinado lapso de tempo" - em outras palavras, implica um contexto. Assim, o mesmo som - por exemplo, um sino de igreja - poderia ser considerado objeto sonoro se fosse gravado e analisado em laboratório, ou como evento sonoro, se fosse identificado e estudado na comunidade.
> A paisagem sonora é um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros. Determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em laboratório, mas esse é o novo e importante tema com que se defronta o pesquisador da paisagem sonora. (idem)

Ao tratar da classificação de sons, Schafer mais uma vez vai definir seu método a partir de uma crítica a teoria schaefferiana, desta vez ao *solfège*. Ao invés dos critérios morfológicos, que considera "úteis para a análise pormenorizada de objetos sonoros isolados" (idem, p. 191), mas não para o campo da paisagem sonora, Schafer propõe "uma ficha na qual a informação destacada de um som ouvido poderia ser rapidamente anotada para ser comparada a outros sons." (idem) Schafer expõe uma espécie de método híbrido, tentando unir questões contextuais ou de significado com uma descrição da sonoridade:

> Alinhado com nosso desejo de compreender os sons tanto como eventos quanto como objetos, seria útil, em primeiro lugar, dar algumas informações gerais sobre a cena: a distância entre o som e seu observador, seu comprimento, se ele se destaca do ambiente sonoro ou se é apenas perceptível, se o som em consideração é semanticamente destacável ou se faz parte de um contexto ou mensagem mais amplos, se a textura geral do ambiente é semelhante ou dessemelhante e se as condições ambientais produzem reverberação, eco ou outros efeitos, como flutuação ou deslocamento. (idem, p. 191)

Para compor os critérios de descrição, Schafer combina uma descrição de envelope (com ataque, corpo e queda), com parâmetros tradicionais: duração, frequência (no lugar de altura) e dinâmica. Estes são acrescidos de dois critérios apropriados de Pierre Schaeffer, massa e grão. O "grão" é descrito por Schafer como semelhante ao tremolo ou ao vibrato (p. 192), o que leva a crer que o "grão" de Schafer englobaria também a *allure* de Schaeffer.

Sobre a classificação relativa a "aspectos referenciais", Schafer assume, até certo ponto, uma noção vaga de subjetividade, ao considerar que "nenhum som possui significado objetivo e o observador terá atitudes culturais específicas em relação a esse

tema." (p.194-195) E ao detalhar a longa lista de classificações por aspectos referenciais que ele e seus colegas utilizavam no *World Soundscape Project*, é interessante notar que existem categorias para "os sons mitológicos, os sons das utopias e os sons psicogênicos das alucinações e dos sonhos. (...) os últimos sons ouvidos antes de dormir, os primeiros sons ouvidos ao despertar e experiências acústicas que se ligam aos outros sentidos (sinestesia)." (p. 203) Mas logo em seguida, Schafer retorna a afirmar a função do pesquisador da paisagem sonora como catalogador e mensurador dos sons do mundo:

> Anotando, no índice, a data e o lugar em que cada som foi ouvido, é possível medir as mudanças históricas na paisagem sonora mundial, bem como as relações sociais que elas implicam. (...) Levará muito tempo para que o índice possa ser a tal ponto elaborado que sirva como indicador real para todos os tempos e lugares. (idem, p. 203-204)

Aspectos subjetivos da percepção acabam relegados por Schafer ao que ele chama de aspectos "estéticos", que diz respeito não apenas questões de beleza de um som, mas também parece incluir todo tipo de emoções, ou mesmo eventualmente significados. Ainda assim, as diferenças de percepção entre indivíduos são sempre tratadas como "culturais" pelo autor: "diferentes grupos culturais tem atitudes variadas perante os sons ambientais." (p. 206) Ou seja, talvez eu nem devesse falar em subjetividade, mas sim em relativismo cultural.

Outra possibilidade de variação de significado discutida é a mudança de contexto. Ao comparar o som de uma chaleira fervendo com uma cobra sibilante, que na sua descrição "acústica" e "psicoacústica" (estes termos são tratados de forma bastante frouxa por Schafer) seriam quase idênticas, Schafer diz o seguinte:

> Aqui dois sons com características físicas semelhantes mas não idênticas parecem ser idênticos à percepção, mas não se confundem em seu significado e, portanto, têm efeitos estéticos diferentes. Seus contextos os tornam claros. Porém quando são removidos de seus contextos, em gravações, podem perder rapidamente a identidade. Nem o ouvido é suficientemente aguçado para ser capaz de distinguir quaisquer possíveis diferenças existentes em suas estruturas físicas. Então, a chaleira pode ser tornar uma cobra ou uma acha de lenha verde posta ao fogo. (idem, p. 211)

O que é possível deduzir aqui é que Schafer acredita numa separação entre a matéria sonora (o que o autor chama de "som físico"[50]) e o significado. Quando o autor traz elementos da Gestalt para discutir a percepção mais uma vez transparece essa distinção:

> Considerar o som como figura ou fundo está parcialmente relacionado com a aculturação (hábitos treinados), parcialmente com o estado da mente do indivíduo (estado de espírito, interesse) e parcialmente com a relação individual com o campo (nativo, forasteiro). Não há nada a fazer com a dimensão física do som, pois já mostrei de que modo mesmo os sons muito fortes, como os da Revolução Industrial, permaneceram completamente indiscerníveis até que sua importância social começou a ser questionada. Por outro lado, mesmo os sons mais delicados serão notados como figura quando são novidades, ou quando são percebidos por forasteiros. (p. 215)

Combinando esta informação com a valorização do contexto, e do significado que vemos na atitude de Schafer, acredito ser possível compreender melhor o motivo do autor tratar de forma tão negativa a transposição do som de um lugar ao outro através da gravação sonora[51] (ver mais abaixo: esquizofonia). Afinal seu projeto de transformação da paisagem sonora mundial necessita de uma etapa de catalogação e medição do total sonoro. É uma atitude bastante diversa de, por exemplo, a do compositor de música eletroacústica que muitas vezes busca justamente brincar com a ambiguidade da fonte (como já mencionei no capítulo 3: pp. 53-54).

4.6. *Hi-fi/ lo-fi*

Dentre os conceitos de Schafer, os mais carregados de uma visão estética certamente são sua apropriação das duas expressões técnicas de áudio: *hi-fi* e *lo-fi*. No contexto da teoria de Schafer, estes não se referem a fidelidade de equipamentos de som, mas sim ao nível de mascaramento do ambiente acústico. Os termos servem para denotar a transição entre a paisagem rural e urbana.

---

[50] O mesmo termo é utilizado pelo autor para tratar daquilo que o objeto sonoro descreve, apesar de Schafer parecer saber que o objeto sonoro é uma percepção, como se vê na citação usada a pouco.

[51] Ainda que para Schafer a gravação tenha uma função importante para aumentar a "competência sonológica" através da prática da escuta repetida. (Schafer, 1997, p. 217)

> Um sistema *hi-fi* é aquele que possui uma razão sinal/ruído favorável. A paisagem sonora *hi-fi* é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais *hi-fi* que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos. Na paisagem sonora *hi-fi* os sons se sobrepõe menos frequentemente; há perspectiva – figura e fundo, (...) Em uma paisagem sonora *lo-fi*, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa. O som translúcido (...) é mascarado pela ampla faixa de ruído. Perde-se perspectiva. (Schafer, 1997, p. 71-72)

Ao apresentar a paisagem sonora rural Schafer enfatiza o aspecto *hi-fi*, e a predominância do silêncio. A paisagem *lo-fi*, segundo Schafer, "foi introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pela Revolução Elétrica" (p. 107) O autor define a paisagem *lo-fi* como um "congestionamento de som" causado pela introdução de "uma multidão de novos sons" que obscureceram sons da natureza ou humanos. "Na atual paisagem *lo-fi* a razão sinal/rúido é um por um, e já não é possível saber o que deve ser ouvido." (p. 107)

As ideias de perspectiva, gesto e textura são utilizadas para detalhar a relação *hi-fi*/*lo-fi*. A perspectiva é definida, evidentemente, por associação com a visualidade. Segundo o autor esta associação entre perpectiva visual e sonora já existiria, tendo sido desenvolvida como hábito de percepção pelo uso da dinâmica pela música ocidental (p. 219). No texto de Schafer a perspectiva na paisagem sonora é bastante positivada, seu oposto é característica da paisagem *lo-fi*:

> Notamos muitas vezes como a audição focalizada, com sua implicação de distância a separar o ouvinte do evento sonoro, está se desintegrando ante as paredes sonoras do mundo moderno. A moderna paisagem sonora *lo-fi* não possui perspectiva; em vez disso, os sons massageiam o ouvinte com sua presença contínua. (p. 222)

A perspectiva deixa de existir, pois ao invés de gestos se ouvem texturas:

> Há épocas em que um som é ouvido, há épocas em que muitas coisas são ouvidas. *Gesto* é o nome que podemos dar ao evento único, o solo, o específico, o noticiável; *textura* é, então, o agregado generalizado, o efeito matizado, a anarquia imprecisa de ações conflitantes. (p. 224)

Schafer alerta ainda que a textura é algo com o que o pesquisador da paisagem sonora precisa ter cuidado, pois causa "ilusões auditivas" (p. 224-225). Estas "ilusões" nada mais são do que o efeito de um obscurecimento da causa real por conta da falta de contexto,

agravado pelo mascaramento de texturas muito densas. Este faz o ouvinte imaginar possíveis fontes que combinem com a matéria sonora selecionada pelo ouvido em meio a uma textura complexa. Tal é o caso da situação que o autor relata neste ponto. Esta percepção "ilusória" não precisaria necessariamente ser negativada, poderia ser vista com interesse, porém, a idealização da busca por sons puros, claros, cristalinos, torna esta situação um problema.

4.6.1 *A paisagem* hi-fi/lo-fi *e a escuta mediada tecnologicamente*

Como exposto por Samuels, Meintjes, Ochoa e Porcello, o próprio conceito de paisagem sonora está ancorado em uma forma de escuta que se tornou possível com o desenvolvimento de formas tecnológicas de mediação e gravação (2010, p. 331). Jonathan Sterne vai além e, investigando a genealogia do termo "paisagem sonora", aponta um forte débito de Schafer com a cultura *hi-fi* e a linguagem que a acompanha. Sterne argumenta que o conceito de paisagem sonora pressupõe que o ouvinte se relacione com o mundo como se este fosse uma gravação sonora (Sterne, 2013, p. 187). Sterne sugere ainda que o escapismo em relação à cidade, que Schafer demonstra em sua teoria, pode estar relacionado ao escapismo vendido pela indústria da cultura *hi-fi*:

> Revistas e propagandas apresentavam o *hi-fi* como culto, sofisticado e edificante. Era dito que um sistema *hi-fi* prometia acesso aos extremos da experiência, uma fuga do mundo do gosto medíocre e dos efeitos de nivelamento da cultura de massa. Ele oferecia oportunidades de imersão e transcendência através da escuta contemplativa. Apesar de que eventualmente o *hi-fi* seria substituído pelo sistema estéreo, a mesma lógica de gênero, domesticidade e fuga operavam no amplamente difundido discurso comercial que acompanhava o equipamento estéreo. E, apesar da política de Schafer ser claramente anti-modernista e anti-consumerista, ela faz uso da mesma linguagem de fuga. A própria definição de paisagem sonora *hi-fi* toma emprestada sua morfologia da estética do disco *hi-fi* e do sistema *hi-fi* na sala de estar burguesa. (Sterne, 2013, p. 188)[52]

[52] "*Magazines and advertisements presented hi-fi as cultivated, sophisticated and edifying. A hi-fi system was said to promise access to the extremes of experience and an escape from the world of middlebrow taste and the levelling effects of mass culture. It offered opportunities for immersion and transcendence through contemplative listening. Although the hi-fi would eventually be superseded by the stereo system, the same logics of gender, domesticity and escape operated within the widespread commercial discourses accompanying stereo equipment. And although Schafer's politics are clearly both anti-modernist and anti-consumerist, he makes use of the same language of escape.*

Sterne articula esta genealogia pela tecnologia de gravação e reprodução com um outro ramo genealógico através da história da música de vanguarda, que já comentei aqui (idem 4.2). Vale chamar a atenção para o fato de que a genealogia pela tecnologia explica muito melhor o aspecto da escuta contemplativa, que é fundamental no pensamento de Schafer, do que a genealogia pela música do Séc. XX, pois esta desemboca em Cage, distanciando-se da escuta da sala de concerto.

Outra relação que pode ser traçada entre a questão *hi-fi*/*lo-fi* trazida por Schafer e as mudanças tecnológicas do Séc. XX se refere à contaminação do entendimento sobre o som com a relação sinal/ruído, que se origina nos equipamentos eletrônicos. Emily Thompson, em sua pesquisa sobre as mudanças na cultura de escuta nos EUA no início do Séc. XX, aponta que "[o]s sistemas elétricos eram avaliados através de medições na força do sinal contra a inevitável invasão de ruído eletrônico, essa medida agora se torna o meio através do qual todos os sons são julgados." (Thompson, 2002, p. 3)[53] Os sons passam a ser entendidos como sinais e, sendo assim, "o desejo por um som limpo, controlado, como um sinal se tornou onipresente e qualquer coisa que interferisse com este fim era excluído através do projeto de engenharia." (idem)[54]

O que é interessante e paradoxal nesta relação entre tecnologia do Séc. XX e o pensamento schaferiano é que demonstra que, apesar da postura anti-modernidade e anti-urbana do autor, apesar do idealismo saudosista de um passado perdido, o pensamento de Schafer é também um produto deste próprio meio que ele crítica e do qual parece querer escapar. Talvez o desejo de um som puro não fizesse sentido algum sem o entendimento sonoro pós-revolução elétrica.

The very definition of the hi-fi soundscape borrows its morphology from the aesthetics of the hi-fi record and hi-fi system in the bourgeois living room." (Sterne, 2013, p. 188)

[53] "*Electrical systems were evaluated by measuring the strength of their signals against the inevitable encroachments of electrical noise, and this measure now became the means by which to judge all sounds.*" (Thompson, 2002, p. 3)

[54] "*The desire for clear, controlled, signal-like sound became pervasive, and anything that interfered with this goal was now engineered out of existence.*" (Thompson, 2002, p. 3)

4.6.2 A paisagem hi-fi *e a idealização do silêncio*

A busca pela paisagem *hi-fi* precisa ser entendida dentro do projeto que busca um silêncio idealizado, uma pureza sonora absoluta. Em seu projeto acústico, o limite para sua paisagem *hi-fi* é dado pela voz humana: que deve ser ouvida sem ser encoberta pelo ambiente. Como apontado por Sterne, é o limite da voz de um único ser humano se impondo sobre uma coletividade:

> Sua [de Schafer] cultura sonora ideal é limitada pelo que ele chama de escala humana – a espacialidade da voz humana sem amplificação. Para Schafer, o humano é o pequeno. Essa definição de humanidade a reduz à escala de um único ser humano e confunde cacofonia com desordem social, ou pior, inumanidade. A definição de Schafer de uma paisagem hi-fi *esconde uma manifesta preferência autoritária pela voz de um sobre o ruído de muitos*. (Sterne, 2003, p. 342-343, grifo meu)[55]

Para concluir esta seção, gostaria de enfatizar o caráter idealizado do silêncio que Schafer busca, com esta defesa de um retorno à paisagem sonora natural *hi-fi*. Ao fim do livro, o autor comenta, inconformado, que o silêncio é amplamente visto de maneira negativa na sociedade moderna ocidental – o que supostamente não ocorreria em outras sociedades (Schafer, 1997, p. 354-355). Schafer defende, então, uma "reconquista do silêncio positivo" (idem, p. 357). Esta positivação idealizada do silêncio pode parecer inofensiva, mas é uma posição que tem aspectos claramente opressivos, como fica claro nos questionamentos a seguir de Marie Thompson:

> Onde se encontra a diferença entre silêncio e silenciamento? Quem são os reguladores do silêncio? Quem e o quê o silêncio mitiga? O silêncio é eletivo ou opressivo? Para quem o silêncio é um 'direito humano' e para quem o silêncio é uma violação destes direitos? (Thompson, 2017, p. 102)[56]

Quando se coloca os sujeitos na equação, fica claro o quanto o projeto de Schafer é problemático. Schafer ignora, por exemplo, "[o uso do silêncio] como instrumento de

---

[55] "*His ideal sound culture is one limited to what he calls a human scale—the spatiality of the unamplified human voice. For Schafer, the human is the small. This definition of humanity reduces it to the scale of a single human being and confuses cacophony with social disorder or, worse, inhumanity. Schafer's definition of a "hi-fi" soundscape conceals a distinctly authoritarian preference for the voice of the one over the noise of the many.*" (Sterne, 2003, p. 342-343)

[56] "*Where do the differences lie between silence and silencing? Who are silence's gatekeepers and regulators? Who and what is it that silence abates? Is silence elective or oppressive? For whom is silence a 'human right' and for whom is silence a violation of those rights?*" (Thompson, 2017, p. 102)

tortura em práticas de privação sensorial, tais como o confinamento solitário, ou o sequestro, cuja eficácia como estratégia de guerra depende da manipulação emocional do silêncio." (Ochoa-Gautier, 2018, localização kindle 1959)[57] Estratégia de guerra tão utilizada pelos exércitos "imperialistas", a quem Schafer supostamente estaria combatendo.

4.7. Ruído Sagrado

A paisagem sonora rural é qualificada como majoritariamente silencisa por Schaefer, porém há momentos de exceção onde este silêncio é interrompido pelo que o autor chama de Ruído Sagrado, no caso, os sons da guerra, da igreja, ou outros rituais religiosos. O Ruído Sagrado é um som de grande intensidade, que, no caso da paisagem rural, quebra o silêncio da paisagem *hi-fi*, e apesar disso é "livre de proscrição social" (Schafer, 1997, p. 368) – não é combatido por legislação e nem questionado pela sociedade, ao contrário costuma ser celebrado. São sons gerados por alguém ou alguma entidade que tem poder para se impor sem ser repreendido. Para exemplificar, Schafer menciona que a legislação europeia de redução de ruído nunca mencionou os sons das igrejas, seja dos sinos ou da música sacra, que seriam, segundo ele, de longe os sons mais altos da cidade até a era industrial (Schafer, 1997, p. 104).

Após a Revolução Industrial o Ruído Sagrado teria migrado para a indústria, Schafer narra, como evidência, a "incapacidade de [se] reconhecer os ruídos como um fator contribuinte da toxicidade multiplicadora dos novos ambientes de trabalho" durante o período (p. 111-112):

> Os industriais detinham o poder e tinham permissão para fazer Ruído por meio das máquinas a vapor e dos jatos a vapor das fornalhas, do mesmo modo que, anteriormente, os monges tinham sido livres para fazer Ruído com o sino da igreja, ou J. S. Bach para registrar seus prelúdios no órgão. (Schafer, 1997, p. 114)

---

[57] "*Esta dimensión también aparece en su constitución como instrumento de tortura en prácticas de privación sensorial tales como el confinamiento solitario, o en el secuestro, cuya eficacia como estrategia de guerra depende de la manipulación emocional del silencio.*" (Ochoa-Gautier, 2018, localização kindle 1959)

O que caracteriza o Ruído Sagrado, portanto, não é simplesmente fazer ruídos altos, mas sim ter autoridades para fazê-lo: "Onde quer que o Ruído seja impune à intervenção humana, ali se encontrará um centro de poder." (idem)

O conceito de Ruído Sagrado é dos mais interessantes de Schafer por introduzir relações de poder à análise sonora, no entanto há muitas distorções no uso feito pelo autor. Após expor quatro definições de "ruído", Schafer utiliza, na maior parte do livro a ideia de que ruído é um "som não-desejado" (p. 258). A questão imediata é: não-desejado por quem? Ao que o autor responde que "numa sociedade determinada, deve haver mais concordância do que discordância a respeito de quais sons constituem 'interrupções não-desejadas'. 'Perturbar o público' então, significa perturbar uma porção significativa do público" (idem). Deixando de lado a validade ou não da suposição sobre haver mais concordância do que discordância em uma sociedade determinada, o que me parece mais incoerente é que ao longo do livro Schafer usa o termo Ruído Sagrado para designar sons sobre os quais, em sua maioria, não há evidências de que sejam indesejados pela maioria da população: sinos de igreja, músicas de rituais religiosos, ou mesmo os sons da indústria aos quais, de acordo com o próprio autor, não haveriam restrições[58]. Para ilustrar melhor a questão, vou pegar o exemplo onde fica mais evidente o preconceito estético de Schafer em sua avaliação do Ruído Sagrado: o rock. O rock seria um dos herdeiros do ruído sagrado na era eletrônico. As menções ao rock, sempre de forma pejorativa, são bastante frequente no texto de Schafer. Em geral a alusão ao rock está relacionada à perda de capacidade auditiva:

> Quando o Dr. George T. Singleton testou três mil crianças de escolas públicas na Flórida, descobriu um acentuado decréscimo de audição de frequências agudas à medida que os alunos progrediam da sexta para a décima segunda séries, período em que estiveram expostos a bandas de rock, motocicletas e outros ruídos "recreativos". O Dr. Singleton e outros descobriram que a capacidade auditiva dos calouros da faculdade que tinham assistido a shows de

[58] Vale chamar a atenção aqui para o livro de Karin Bijsterveld, *Mechanized Sound* (2008), onde a autora disputa esta afirmação de que os sons da indústria "não encontravam resistência": "*A third issue relevant for assessing the economic- progress- at- the- expense-of-environmental- concerns argument involves rethinking the assumption that noise has been so easily accepted. In fact, many new machines encountered protests against their sound. Such sounds stood out in people's perception exactly because of their novelty: their innovation expressed what the general public had not expected to happen. To many citizens, new sounds fell from the sky—literally, in the case of aircraft—which contributed to their perception of technology's sound as noise.*" (p. 236)

> rock mostrava-se frequentemente prejudicada, de forma semelhante à uma pessoa de 65 anos. (Schafer, 1997, p. 260)

O tom alarmista e de reprovação, como um bedel de colégio, predomina nas citações ao rock. Além de conter afirmações suspeitas (para qualquer um que já frequentou concertos de rock em algum momento na vida), Schafer, como de costume, ignora o arbítrio dos ouvintes. Não percebe que submeter-se a volume alto em um concerto de rock tem conotações obviamente distintas em relação a ser obrigado a trabalhar com ruído em volumes excessivos (que costuma ser a comparação ao qual o autor recorre para criticar os shows de rock). Escondida por trás do alarmismo sobre o perigo do alto volume, ou das alusões vagas ao "imperialismo" da música pop, se encontra um preconceito estético, que fica evidente na citação a seguir:

> Do mesmo modo que o rádio transistorizado revive o interesse pelo concerto ao ar livre e a guitarra volta a orquestrar a *barraque de foire* [barraca de feira] do concerto de rock, podemos também esperar testemunhar a deterioração de maneiras nas salas de concerto, assim como a audição concentrada cede caminho ao impressionismo. (Schafer, 1997, p. 170)

É importante lembrar que Schafer acredita que a paisagem sonora e a música "moldam" a sociedade que a escuta/faz. O rock é, para o autor, uma música que causa "deterioração das maneiras", além, de acabar com a "audição concentrada" em favor do "impressionismo". Acredito que a condenação de Schafer em relação à modernidade se estende também à, ao menos parte, da música "de concerto" feita após a "revolução elétrica", e não é apenas em relação a música popular. Basta lembrar que, apesar de Schaefer se fundamentar em Cage para argumentar que "todo som é música", a expressão "composição indeterminada" é usada para se referir ao tipo de composição da paisagem sonora que teria nos levado à situação catastrófica atual, denunciada pelo autor. Outro exemplo é sua descrição da música estocástica de Xenakis que também soa bastante negativa (afinal Xenakis utiliza o mascaramento na construção de texturas como método de composição, ou seja, a paisagem *lo-fi* como meta).

Como disse Giuliano Obici:

> [Schafer] apresenta uma visão ecológico-jurídico-higienista acerca do ruído que deverá ser combatido, previsto, circunscrito, medido, higienizado e controlado a

> partir de estratégias que o docilizem como ameaça ao ambiente, à lei e à saúde. A ecologia sonora schaferiana acaba funcionando como um pensamento disciplinar, no sentido foucaultiano, quando pensa o ruído pelo crivo da poluição. (Obici, 2008, p. 43)

4.8. Morfologia e Simbolismo sonoro

O termo morfologia é utilizado por Schafer de maneira pouco usual, deixo o autor explicar:

> Se as tipologias são sistemas destinados a classificar os sons de acordo com suas várias formas ou funções, a morfologia nos permite reunir, em sequência cronológica ou geográfica, sons de formas ou funções similares, de modo que as variações ou mudanças evolutivas possam tornar-se claras. (...) poderíamos usar a técnica morfológica para estudar a evolução, digamos, do apito de fábrica – mostrando como os parâmetros físicos do som foram alterados no decorrer do tempo; ou poderíamos comparar o apito de fábrica com alternativas empregadas por diferentes sociedades para fins semelhantes, o que seria também um estudo morfológico. (p. 227)

Schafer utiliza este estudo da morfologia para a comparação de diferentes sons que considera ter uma mesma função dentro da sociedade. Por exemplo, o autor compara sons de passos com sons de automóveis, pois ambos tem em comum a locomoção. Compara também sons de alarme de incêndio em diferentes épocas e lugares: o guarda avisando sobre um incêndio na Viena da época de Mozart; o som de matracas utilizadas como alarme na Manhattan no Séc. XVII; e por fim o som de sinos utilizados tradicionalmente no Reino Unido, que em 1964 foram substituídos por buzinas de "não menos de 88dbA a uma distância de 16,5 metros" (p. 234-235). A finalidade é claramente demonstrar como sons mais sutis, de menor volume foram gradualmente substituídos por sons mais intensos para cumprir uma mesma função – observação que o autor toma como mais uma evidência de um aumento do ruído ambiental.

Finalizando o conjunto conceitual analítico de Schafer, há ainda a noção de símbolo sonoro:

> Um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras,

> quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique. (p. 239)

E, mais uma vez, Schafer toma mudanças, agora no simbolismo sonoro, como evidência de algum tipo de decadência da sociedade moderna ao trocar símbolos "naturais" por "artificiais":

> O homem moderno tem procurado escapar tanto do vento quanto do mar, enclausurando-se em ambientes artificiais. E, do mesmo modo que tem procurado controlar o mar em sua fonte, ele busca domesticar o vento no aparelho de ar-condicionado. (...) Outros sons naturais ricos em simbolismo também têm sofrido transformações. Assim, o trovão, a original *vox dei* e o Ruído Sagrado migraram primeiramente para a catedral, depois para a fábrica e para a banda de rock. (p. 252-253)

O "entusiasmo pelo ruído tecnológico" (p. 253) preocupa Schafer, pois o ruído dos motores "tem sido glorificado como símbolo de poder e prosperidade" (idem). Porém o autor vê esperança em uma possível "virada no simbolismo da máquina" quando forem percebidos os problemas da exploração irrestrita de recursos.

Por fim, ainda tratando de simbolismos, Schafer traz a noção de "nostalgia pelos sons desaparecidos e perdidos". "[O]nde estão os museus de sons desaparecidos?" (p. 254), pergunta o autor. Como parte de seu projeto acústico, Schafer pede por proteção às espécies em extinção da paisagem sonora atual:

> À medida que a guerra pela posse de nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas, ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais eles dominam a paisagem sonora mais homogênea ela se torna. Há muitas "espécies em extinção" na paisagem sonora atual. Elas precisam ser protegidas, do mesmo modo que a natureza. De fato, muitos dos sons em extinção são sons da natureza, dos quais as pessoas cada vez mais se alienam. (Schafer, 1997, p. 11)

4.9. Imperialismo sonoro, esquizofonia, parede sonora e outros efeitos do progresso

O conceito de "imperialismo sonoro" é elaborado a partir da ideia de ruído como poder. Schafer acredita que, nas estratégias expansionistas da Europa e da América do Norte, a "subjugação pelo ruído" teria um papel muito importante. O aspecto altamente ruidoso das tecnologias militares e industriais, portanto, não seriam fruto do acaso ou por

contingência, mas sim fundamentais para sua utilização e seu sucesso, na guerra e na industrialização. (Schafer, 1997, p. 115) O autor, no entanto, generaliza sua observação para qualquer som de alto volume:

> Quando o poder do som é suficiente para criar um amplo perfil acústico, também podemos considera-lo imperialista. Por exemplo, um homem com um alto-falante é mais imperialista que outro que não o possui, porque não pode dominar o espaço acústico. Um homem com uma pá não é imperialista, mas um homem com uma serra elétrica é, porque tem poder para interromper e dominar outras atividades acústicas na vizinhança. (Schafer, 1997, p. 115)

Parece-me que há uma inversão da lógica aqui, ao invés de Schafer investigar como se dá uma relação de poder entre o agente que faz o som e os ouvintes afetados por ele – que certamente é uma relação complexa e variada –, o autor faz da relação som alto e poder uma identidade, causadora de subjugação. Ou seja, basta alguém ter a capacidade de fazer som alto para este alguém estar em uma relação imperialista com seus ouvintes. O aspecto de som não-desejado da definição de ruído que o próprio autor dá parece não entrar nesta equação. Vale a pena retornar ao exemplo do concerto de rock, onde, para quem está lá, o som alto não é de modo algum indesejado. Este é o problema que surge quando o autor aplica estas ideias de maneira universalizante. Aqui talvez seja o próprio Schafer o imperialista, que subjuga vontades e desejos variados da sociedade a seu desgosto por sons altos.

Schafer discute em sequência diversos aspectos dos sons da era industrial, sempre em tom pejorativo: a "linha contínua" do som das máquinas, estradas e ferrovias (p. 116) e seu efeito "drone" de "narcótico anti-intelectual" (p. 118); a máquina de combustão interna que seria o "som fundamental da civilização contemporânea" (p. 122); o snowmobile que "desfigurou o inverno do Canadá". (p.125); os aviões que transformaram o céu em um "grande esgoto sonoro" (p. 126). Vale notar que o autor vê uma piora progressiva. Schafer vê qualidades em sons das primeiras máquinas, por exemplo, segue a descrição do som dos trens antigos:

> Em comparação com os sons dos transportes modernos, os dos trens eram ricos e característicos: o apito, o sino, o lento resfolegar das máquinas na partida, acelerando repentinamente enquanto as rodas deslizavam e, então, diminuindo novamente, as súbitas explosões do vapor ao escapar, o guincho das rodas, o

> entrechocar-se dos vagões, o estardalhaço dos trilhos, a pancada contra a janela quando outro trem passava na direção oposta, eram todos ruídos memoráveis. (Schafer, 1997, p. 120)

E em seguida um comentário sobre a máquina de combustão interna do automóvel:

> [O] som que mais estreitamente se aproxima da máquina de combustão interna é o gás intestinal. As analogias entre o automóvel e o ânus são evidentes. Em primeiro lugar, o tubo de escapamento é colocado na parte de trás, na mesma posição do reto dos animais. Os carros também são armazenados em garagens sujas e escuras no subsolo, abaixo dos quadris das modernas habitações. Freud diz que existem tipos anais. Provavelmente existem também eras anais. (Schafer, 1997, p. 124)

Passando a era da "revolução elétrica", Schafer segue com sua lista: o telefone que "contribuiu em grande parte para a abreviação da prosa escrita e para a fala entrecortada dos tempos atuais" (p. 132), e causou "[a] verdadeira depreciação da concentração" (p. 133); o rádio que no princípio era ouvido "seletivamente, estudando-se a programação das emissoras, mas hoje os programas são ouvidos com displicência" (p. 137), "[a] moderna programação radiofônica (...) introduziu muitas contradições na vida moderna e talvez tenha contribuído, mais do que qualquer outra coisa, para a desintegração de sistemas e valores culturais unificados." (p. 139)

Marie Thompson, chama a atenção para uma interessante estratégia discursiva de positivação da natureza neste dualismo – ruído urbano ruim e silêncio da natureza bom – que Schafer constrói:

> Enquanto o ruído é o produto da modernidade ocidental (i.e. Eurocêntrica), sons e paisagens sonoras naturais são feminizadas (e.g. 'Qual foi o primeiro som ouvido? Foi a carícia das águas. ... O oceano de nossos ancestrais é reproduzido no útero aguado de nossa mãe e relacionado quimicamente com ele") e Orientalizado (e.g. "uma visita a um bazar e cidades tradicionais do Oriente Médio impressiona pela maneira quieta, quase furtiva com a qual um grande número de pessoas conseguem seguir com seus afazeres sem perturbar um ao outro.)." (Thompson, 2017, p. 92)[59]

---

[59] "*Where noise is the product of Western (i.e. Eurocentric) modernity, natural sounds and soundscapes are feminized (e.g. 'What was the first sound heard? It was the caress of the waters. … The ocean of our ancestors is reproduced in the watery womb of our mother and chemically related to it') and Orientalized (e.g. 'a visit to the bazaars and traditional towns of the Middle East will impress one by the quiet, almost furtive manner in which large numbers of people manage to go about their business without disturbing one another').*" (Thompson, 2017, p. 92)

Assim como no caso do argumento anti-imperialista, aqui também Schafer utiliza uma construção que superficialmente o aproxima de uma crítica ao eurocentrismo e ao patriarcado – é bastante evidente que o autor culpa a civilização eurocêntrica e patriarcal pelo desastre da modernidade –, no entanto, está apenas criando outras idealizações às quais o mundo deve se conformar.

A Revolução Elétrica também propicia algumas ideias novas para Schafer. A começar pela "esquizofonia", que "refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica." O termo denota o desconforto de Schafer com a possibilidade de deslocamento do som no espaço e no tempo, para além dos meios "naturais" (pois o eco, por exemplo, é celebrado em diversas das passagens literárias citadas pelo autor), mas especialmente da reprodutibilidade e amplificação. "No princípio todos os sons eram originais." (...) "Cada som era individual, único." (p. 133)

Esquizofonia não é de modo algum uma expressão neutra:

> Cunhei o termo *esquizofonia* em *A nova paisagem sonora* pretendendo que ele fosse uma palavra nervosa. Relacionando-o com a esquizofrenia, quis conferir-lhe o mesmo sentido de aberração e drama. Na verdade, a destruição dos dispositivos *hi-fi* não somente contribui generosamente para o problema do *lo-fi* como cria uma paisagem sonora sintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, enquanto seus substitutos feitos a máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna. (p. 135)

Portanto, considero bastante inapropriado o uso do termo simplesmente para descrever este deslocamento, sem o aspecto negativo (e.g. para descrever a prática de efeitos sonoros ou foley no audiovidual: Grimshaw, 2012, p. 354-355).

A esquizofonia é um conceito muito distinto de escuta acusmática, apesar de ambos terem sido gerados como uma descrição da mesma situação. Em primeiro lugar, a acusmática é uma situação de escuta, portanto, denota uma situação nova do ouvinte e que é diferente da escuta direta; já esquizofonia se volta para transformações nos sons, como de costume no pensamento de Schafer, o ouvinte não entra em questão. Em segundo lugar, como já argumentei aqui, no pensamento de Pierre Schaeffer, a acusmática abre possibilidades de experiências novas – como a escuta reduzida. Enquanto a esquizofonia, no

pensamento de Murray Schafer, denota uma "aberração" que contribui para o problema do *lo-fi*. Uma aparece positivada, fonte de interesse, a outra é uma das causas do agravamento dos problemas modernos na sociedade.

Porém, acho importante notar que a gravação sonora em si não é vista pejorativamente por Schafer, o autor valoriza a gravação e a escuta repetida de sons registrados como método de estudo para aumentar a "competência sonológica"[60]:

> Mas acrescentando-se aos ouvidos e às vozes temos hoje um instrumento que pode ser usado para auxiliar na correção das habilidades de discriminação auditivas – estou falando do gravador. Com esse recurso os sons podem pelo menos ser suspensos, dissecados, intimamente investigados. Mais que isso, podem ser sintetizados, e é nisso que a plena potencialidade do gravador se revela como um instrumento capaz de unir impressão, imaginação e expressão. O gravador pode sintetizar sons impossíveis para a voz. (p. 217)

Além de que seu grupo de pesquisas, o *World Soundscape Project*, tinha entre suas funções recolher gravações de paisagens sonoras em diversos lugares do mundo.

Talvez a questão da qual o autor tenta dar conta, com a ideia de esquizofonia, esteja então relacionada à potência que a replicação e a amplificação fornecem para o "imperialismo sonoro" De fato, por este viés, o conceito ganha contornos mais interessantes, desde que tratado com maior nuance e complexidade do que Schafer se presta a fazer[61].

Outro termo cunhado pelo autor é "parede sonora", referindo-se ao efeito de áudio-analgesia; "o uso do som como analgésico, como distração para disseminar a distração." [sic] (p. 141-142) A "parede sonora" é o emprego do efeito de mascaramento, colocando-se

---

[60] O exposição do conceito de "competência sonológia" considero uma das mais vagas do texto de Schafer, por isso não entrarei nela aqui. O que fica claro é que diz respeito a qualidade da audição atenta, o que, segundo o autor, vem piorando muito desde a modernidade. Cito trecho da exposição: "A impressão é apenas metade da percepção. A outra metade é a expressão. A uni-las, está a inteligência – o conhecimento acurado das observações perceptuais. Pela impressão, conciliamos a informação que recebemos do ambiente. A impressão atrai e ordena; a expressão afasta e projeta. Juntas, essas atividades, e talvez algumas outras a respeito das quais ainda não estamos tão seguros, fazem o que o Dr. Otto Laske chamou de 'competência sonológica'" (p. 216-217)

[61] Uma análise interessante das implicações políticas da mercantilização do som na "*world music*" através da ideia de "esquizofonia", por exemplo, foi realizada por Steven Feld (1994), e depois complementada por Frederick J. Moehn (2008).

um som relativamente contínuo – por exemplo, música popular, som do ventilador, do ar-condicionado ou mesmo aparelhos próprios para isso, como as máquinas de ruído branco – para encobrir sons pontuais que possam incomodar ou atrapalhar a concentração. Ou seja, é uma opção deliberada pela paisagem sonora *lo-fi*, o que para Schafer é altamente condenável. É curioso como aqui fica clara a pouca importância do arbítrio do indivíduo frente aos preconceitos estéticos de Schafer. Em outro pont, ao tratar do que chama "contra-revolução", Schafer diz que esta estaria ocorrendo não tanto por "uma tentativa de silenciar o mundo, (...) [mas sim] de tentar arrancar o Ruído Sagrado da indústria como prelúdio para a descoberta de um proprietário confiável ao qual se possa transmitir o poder." (p. 129) No entanto, quando pessoas optam por usar uma parede sonora, ou seja, estão usando de seu poder para gerar ruído por lhes parecer conveniente, o autor não reconhece-os como "proprietários confiáveis" deste poder.

Um tipo especial de parede sonora, que Schafer chama ironicamente de "parede sonora do paraíso" (p. 143) é a *Moozak*. Trata-se do uso de música de fundo em ambientes, famosamente explorado pela empresa *Muzak* que criava programas musicais completos, feitos para tocar no fundo, sem chamar a atenção, em escritórios, hospitais, fábricas, etc. É fácil entender, no contexto do conteúdo já apresentado, porque a *Moozak* incomoda tanto Schafer. É um aumento deliberado do ruído, gerando uma paisagem *lo-fi*, feito pela indústria – ou seja, de aspecto "imperialista", da forma como o autor utiliza o termo. Mas vale chamar a atenção para outro aspecto que parece causa de grande incômodo no autor, o uso da música – "a arte sagrada" – como material sonoro para tal empreitada:

> Em qualquer histórico da paisagem sonora, o pesquisador será atingido repentinamente pelas mudanças sobrevindas nos hábitos perceptivos de uma sociedade, nos quais figura e fundo trocam de papel. O caso do *Moozak* é um desses exemplos. No decorrer da História, a música sempre existiu como figura – uma coleção de sons desejáveis, aos quais o ouvinte dedica especial atenção. *O* Moozak *reduz a música a fundo*. É uma concessão deliberada à audição de baixa fidelidade (*lo-fi*). Ele multiplica os sons. *Reduz a arte sagrada a uma baboseira*. O *Moozak* é música para não ser ouvida. (Schafer, 1997, p. 145, grifo meu)

Concluindo sua descrição da era elétrica, Schafer trata brevemente de um "som fundamental" trazido pela eletricidade, que o autor nomeia como "tom da primeira

unidade" (p. 145). O tom da primeira unidade é o som contínuo gerado pelos ciclos da corrente elétrica alternada que é ouvido, junto com seus harmônicos, quando aparelhos elétricos estão em funcionamento. Sua frequência pode ser de 60 ou 50Hz, dependendo região onde se está

> A Revolução Elétrica, desse modo, deu-nos novos centros tonais de primeira unidade, em relação aos quais todos os outros sons são agora equilibrados. Como móbiles cujos movimentos podem ser medidos a partir da corda na qual estão suspensos, os sons/móbiles do mundo moderno são agora interpretados pela tênue linha fixa da corrente elétrica em operação. (Schafer, 1997, p. 146)

O que chama a atenção no curto trecho em que Schafer discute o tom de primeira unidade é que, surpreendentemente, o autor é bastante positivo em relação à este som, comparando-o à Harmonia das Esferas e à *anāhata* indiana (idem, p. 145). Will Schrimshaw discute de maneira aprofundada esta incoerência, encontrando uma resposta parcial na utopia compartilhada entre Schafer e McLuhan de criar uma nova comunidade global (ainda que haja enormes diferenças entre os dois projetos) (Schrimshaw, 2018, p. 209). Schrimshaw acredita que há nesta positivação do tom de primeira unidade. Um caminho para se reconstruir um tipo de projeto acústico livre da idealização de bases teológicas de Schafer:

> "o tom de primeira unidade, como um som fundamental sintético, apresenta uma oportunidade de extirpar a metafísica teológica do núcleo do projeto de Schafer, substituindo-a com um núcleo sintético e materialista, afirmando imanência ontológica." (Schrimshaw, 2018, p. 216-217)

No entanto, como o autor ressalta: "o problema da normalização persiste." (idem, p. 217)

4.10. Apropriações do termo "paisagem sonora" e seu uso atual

O conceito de "paisagem sonora" tem sido, nas últimas décadas, utilizado em incontáveis trabalhos acadêmicos de diversas áreas das humanidades e das artes, tendo também exercido forte influência no discurso de artistas, seja da música, das artes sonoras, do cinema ou do teatro, além de ter sido apropriado por algumas indústrias, como a de sistemas de som (Kelman, 2010, p. 214). O termo por vezes é usado de maneira bastante

superficial, tornando impossível pensar em alguma definição da expressão que abarque todos estes usos e ainda mantenha alguma força, algum valor, ou algum propósito para reflexão acadêmica. Neste caminho para uma definição tão abrangente, parece-me que "paisagem sonora" se torna cada vez mais simplesmente um sinônimo de "som".

Vale notar que, apesar de hoje o termo ser abundantemente citado como uma criação de Murray Schafer, a expressão foi apropriada a partir do trabalho do geógrafo Michael Southworth (1969), cujas palestras Schafer teria assistido (Sterne, 2013). Além disso, Jonathan Sterne, em sua breve genealogia do termo *soundscape*, encontra alguns usos anteriores à publicação de *The New Soundscape* (1969) por Murray Schafer. O termo aparece em uma revista para designar a *mise en scène* de uma peça de radiodrama em 1958, em um texto acadêmico referindo-se aos efeitos sonoros em uma peça de Samuel Beckett para a BBC em 1962, e por fim, é utilizado em uma crítica musical para descrever uma peça orquestral de Debussy em 1968 (Sterne, 2013, p. 185).

Ari Kelman, em um artigo recente, faz uma discussão sobre a repercussão do termo no campo dos estudos do som (2010). O autor comenta seis livros publicados após *A Afinação do Mundo*, que utilizam o termo *soundscape*. O autor organiza-os em dois grupos: um com trabalhos que apenas utilizam a palavra, sem se engajar com as ideias de Schafer[62]; outro com autores que constroem outro significado para o termo, mais apropriado para seu uso[63].

Tenho duas discordâncias com a leitura que Kelman faz de *A Afinação do Mundo*. Em primeiro lugar, Kelman acredita que Schafer confunde som e escuta, e fala de som quando na verdade quer falar de escuta. Penso que não. Schafer não percebe que precisa falar de escuta, sendo assim, não há uma confusão, mas sim uma suposição de transparência da escuta e assim de apagamento da diferença (exceto em casos que podem ser atribuídos a uma noção bastante superficial de "diferenças culturais"). Em segundo lugar, me parece que

---

[62] "*Fiona Richards' edited volume The Soundscapes of Australia (2007), Charles Hirschkind's The Ethicai Soundscape (2006), and John Picker's Victorian Soundscapes (2003).*" (Kelman, 2010, p. 220)

[63] "*Kay Kaufman Shelemay's Soundscapes (2006), Barry Truax's Acoustic Communication, (1984) and Emily Thompson's The Soundscape of Modernity (2002).*" (Kelman, 2010, p. 223)

há uma incompreensão sobre o aspecto de generalização da música. Kelman acredita que Schafer defende o treinamento auditivo para que se deixe de ouvir o "ruído" e se passe a ouvir apenas a "música". Creio que esteja equivocado aqui também. Como expus neste capítulo, Schafer acredita que o total sonoro é uma grande música, a questão é que, para ele, a música atual (desde a era industrial) é ruim, é uma "composição indeterminada". O projeto acústico funciona em analogia com a composição, pois irá compor uma música melhor, ou seja, transformar a paisagem sonora mundial em algo apropriado segundo os critérios expostos no livro. A confusão anterior que Kelman faz, pensar que Schafer está na verdade falando de escuta, impede que o autor perceba que Schafer quer de fato alterar os sons existentes, o problema não se resolveria apenas com uma mudança de escuta, mas sim com silenciamentos de alguns sons, preservação de outros e produção de novos sons tidos como apropriados. Estes equívocos são relevantes na apreciação que Kelman faz da bibilografia sobre paisagem sonora, pois o autor não percebe a relevância do gesto de colocar a escuta em questão para alguns dos mais interessantes destes trabalhos e como este gesto abre o espaço para o avanço alcançado por estes autores – como feito por Alain Corbin (1994)[64], Emily Thompson (2002), ou mesmo, em algum grau, Barry Truax (1984), três autores que Kelman comenta.

Outro artigo do mesmo ano, escrito a quatro mãos por Samuels, Meintjes, Ochoa e Porcello, voltado para o campo da antropologia, pretende investigar as possibilidades que uma atenção ao sonoro traz para a antropologia. Os autores partem de um levantamento – consideravelmente mais abrangente que o de Kelman, porém menos aprofundado em cada texto –, dos usos do termo paisagem sonora na academia. Os autores valorizam as abordagens que reforçam a conexão de som e lugar. Em especial conexões relacionadas a questões políticas, culturais e de espaço público – que seriam aspectos característicos do entendimento de Schafer de som e cultura, ainda que pouco teorizados pelo autor (Samuels et ali, 2010, p. 335). E criticam os textos que simplesmente usam o termo, sem se engajar

[64] Alain Corbin não é colocado por Kelman em nenhum dos dois grupos, pois segundo ele, o autor "evita completamente o termo" de Schafer (Kelman, 2010, p. 226). Isso me leva a supor que na tradução para o inglês "*paysage sonore*" tenha sido traduzido como alguma outra coisa que não "*soundscape*", já que "*paysage sonore*" não apenas é usado abundantemente no texto, como está no título do livro original.

com questões externas ao som. Citam, neste segundo grupo, trabalhos que usam o termo para se referir ao "'contexto onde a música ocorre', mas sem explorar os aspectos sônicos daquele contexto que o conceito de paisagem sonora pode ativar" (Samuels et ali, 2010, p. 331)[65], ou ainda "usam o termo para se referir a textura sonora ou tonal interna de uma performance musical ou grupo, um uso que coincide com a maneira como compositores de música eletroacústica têm usado o termo." (idem)[66]

As apropriações recentes do termo "paisagem sonora" na academia vêm de campos tão variados como musicologia, etnomusicologia, arte sonora, antropologia, urbanismo, geografia, entre outros. Grande parte destas apropriações, assim como alguns dos exemplos discutidos nos dois artigos de revisão bibliográfica comentados acima, não se engajam em uma discussão da teoria de Murray Schafer e simplesmente usam o termo na sua definição mais "básica": qualquer campo sonoro que se queira considerar. Estes trabalhos causam um processo de esvaziamento do conceito, onde o termo acaba se afastando das questões trazidas por Schafer, sejam nos aspectos mais interessantes como as relações de poder ou os mais problemáticos como o apagamento do ouvinte ou a idealização do silêncio. É comum, neste tipo de apropriação, que além de usar "paisagem sonora" como um termo genérico para se referir a um conjunto de sons qualquer, este conjunto de sons esteja ligado a um determinado contexto espacial ou temporal, ainda que às vezes fictício como nos estudos de audiovisual (e.g. Grimshaw, 2012, p. 352). Este uso me leva a crer que existem dois aspectos principais da proposta de Murray Schafer que sobrevivem na maioria destas apropriações. O primeiro é simplesmente dispender uma atenção aos sons, em geral afirmando a importância desta atitude como reação a primazia da visualidade. Esta ideia frequentemente vem acompanhada de uma lamentação pelo ocularcentrismo de nossa sociedade, apontado como causa de uma omissão sobre o aspecto sonoro que vem se perpetuando na disciplina a qual o trabalho se filia (i.e. litania do audiovisual; cf. Sterne, 2003). Em casos como este, Schafer é menos um referencial teórico e mais uma referência

---

[65] "'*the context in which music occurs' but without exploring the sonic aspects of that context that the soundscape concept can activate.*" (Samuels et ali, 2010, p. 331)

[66] "*use the term to refer to the internal sonic or tonal texture of a musical performance or ensemble, a usage that overlaps with the way electroacoustic composers have used the term.*" (Samuels et ali, 2010, p. 331)

de apoio à justificativa. É quase como se a existência de Schafer fosse a autorização necessária para se falar de som em contextos não vistos como especificamente sonoros. O segundo aspecto é que a paisagem sonora costuma ser relativa a algum contexto, algum lugar, algum momento histórico, alguma cena musical ou artística, ou mesmo algum filme ou jogo de videogame específico.

Porém, mais do que um desinteresse em se engajar na discussão teórica por parte destes autores, acredito que este fenômeno faz parte do aspecto que Jonathan Sterne caracterizou como a "plasticidade" do termo (Sterne, 2012). Em várias das apropriações, o conceito costuma ser ou retrabalhado a partir da crítica, ou mais comumente, acoplado a ideias de outros autores sobre ambiente ou percepção em um claro esforço de dar estofo teórico à ideia de paisagem sonora, para compor um referencial mais apropriado. Alguns dos autores mais utilizados neste último tipo de apropriação são o psicólogo James J. Gibson, o geógrafo Yi-Fu Tuan e o filósofo Maurice Merleau-Ponty. Estes três autores, cada um à sua maneira, teorizam a relação entre sujeito e ambiente, ponto cuja ausência, como já disse, considero um dos maiores problemas do pensamento de Murray Schafer. Sendo assim, nestes trabalhos, estes outros autores vêm suprir esta carência.

Abro um parênteses para comentar brevemente uma apropriação, de fora da academia, que acredito ser bastante curiosa. Recentemente o termo foi apropriado pela indústria de *loops* e *samples* para designar pacotes de sons oferecidos por dezenas de empresas (que vêm multiplicando-se desde a crescente ubiquidade do áudio digital e da facilidade de distribuição através da internet de banda larga) para suprir um mercado não só de profissionais, mas também (e talvez principalmente) de amadores. Estes pacotes de sons tanto podem ser gravações de campo destinadas a ser utilizadas como fundo ou preenchimento de música eletrônica ou de produtos audiovisuais, quanto podem ser composições de sons sintéticos ou instrumentais pouco chamativas, também para servirem de fundo de música eletrônica ou trilha sonora para audiovisual. Neste contexto o uso do termo perde completamente esta conotação de "som de um determinado lugar" que venho apontando, pois mesmo quando os sons se originaram de gravações de campo, estes pacotes

são vendidos com seus sons descontextualizados e sua finalidade é uma recontextualização, mixando-os com outros sons de outra proveniência[67]. Ou seja, são *soundscapes* com finalidade "esquizofônica", para desespero dos schaferianos convictos. *Soundscape* parece ser entendido aqui meramente como "som de fundo", ou "som de preenchimento". Nos nomes destes pacotes frequentemente o termo "soundscape" aparece acompanhado das expressões texturas, ambiências ou efeitos sonoros, alguns exemplos são: "*The Rapoon: Textures & Soundscapes*" da *Sony MediaSoftware*; "*Time Based Ecosystems: Ambient Pads & Soundscapes*" da *Temporal Geometry*; "*Sirius Sci-Fi Soundscapes and Atmospheres*" da *Gowler Music*; ou ainda "*Dark Cinematic Soundscapes and Sound Effetcs*" da *Bluezone Corporation*. Mais do que indicações de tipos de sons (ainda que texturas, *ambient pads* e efeitos sonoros indiquem tipos de sons), acredito que estas expressões são utilizadas aqui por seu aspecto evocativo e propositalmente vago, já que, ouvindo os pacotes, não há como distinguir o que seriam *textures* do que seriam *soundscapes*, ou *atmospheres*, ou ainda *ambient pads*. Ainda que seja comum que estes pacotes sejam vendidos com uma designação de, digamos assim, um "sabor" da *soundscape*, que pode ser sci-fi, dark, etc. Este "sabor", no entanto, costuma ser também uma categoria genérica e não uma referência a um lugar específico. É difícil imaginar um uso tão anti-schaferiano da expressão quanto esse, mas ainda assim cabe na descrição "um conjundo de sons qualquer que se decida considerar", exposta pelo autor. A mesma razão que para Kelman (2010) e Sterne (2013) justifica o interesse tão difundido pela expressão *soundscape*, o caráter evocativo do termo, parece estar em ação nas apropriações pela indústria (acredito que o mesmo vale para o caso que Kelman conta em seu artigo sobre a indústria de sistemas de som caseiros).

Por fim, vale a pena comentar alguns trabalhos que, a partir de apropriações ou de críticas, constroem alternativas à paisagem sonora de Schafer. Um exemplo disso é o trabalho de Fátima Carneiro dos Santos, que, sem criticar Schafer diretamente, seleciona apenas aspectos que lhe interessam de sua teoria, esquivando-se dos pontos problemáticos (como a idealização do silêncio e da paisagem sonora rural), para construir a ideia de uma

[67] A licença de direito autoral que costuma vir com este tipo de produto exige que os sons sejam sincronizados a imagem ou mixados a outros sons para que não se aplique o pagamento de royalties.

escuta criadora: a "escuta que compõe" (Santos, 2004, p. 42). Outro exemplo é a já mencionada Emily Thompson que, seguindo o trabalho de Alain Corbin, coloca o ouvinte em questão, definindo a paisagem sonora como "simultaneamente um ambiente físico e uma maneira de perceber este ambiente; [ela] é ambos, um mundo e uma cultura construída para criar sentido a partir deste mundo." (Thompson, 2002, p. 1)[68]

Concluo esta sessão comentando propostas de três autores, todos da antropologia, que construíram críticas bastante fortes, ainda que propositivas, ao conceito de paisagem sonora, focando-se em larga medida na questão epistemológica: sobre como Schafer, e por extensão a ideia de paisagem sonora, trata os sons como coisas que estão no mundo.

Começo com Steven Feld, que, em um esforço de repensar as ideias de Schafer a partir de sua prática etnográfica, com o povo Bosavi na floresta tropical de Papua Nova-Guiné, construiu o conceito de acustemologia – neologismo criado para descrever uma epistemologia acústica, uma maneira de conhecer através do som.

> [D]ei este passo [para a acustemologia] em resposta crítica à pesquisas em ecologia acústica que artificialmente separam ambientes sonoros da onipresença da invenção humana. Paisagens sonoras, tanto quanto paisagens [*landscapes*], não são apenas exteriores físicos, cercados espacialmente, separadamente da atividade humana. Paisagens sonoras são percebidas e interpretadas por atores humanos que prestam atenção a elas como uma maneira de construir seu lugar no e através do mundo. Paisagens sonoras estão investidas de significado por estes cujos corpos e vidas ressoam com elas no tempo e espaço social. Como as paisagens [*landscapes*], são tão físicas quanto os fenômenos físicos, e tão constructos culturais quanto materiais. (Feld, 2003, p. 226)[69]

A acustemologia foi exposta aos pouco por Feld em uma série de artigos entre as décadas de 1990 e 2000 (ver Feld, 1993; 1996; 2003), até chegar a uma formalização mais completa em artigos recentes (Feld, 2015; 2017). A acustemologia é apresentada como uma

---

[68] "*following the work of Alain Corbin, I define the soundscape as an auditory or aural landscape. Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it is both a world and a culture constructed to make sense of that world.*" (Thompson, 2002, p. 1)

[69] "*I've also taken this step in critical response to research in acoustic ecology that artificially separates sonic environments from the pervasiveness of human invention. Soundscapes, no less than landscapes, are not just physical exteriors, spatially surrounding or apart from human activity. Soundscapes are perceived and interpreted by human actors who attend to them as a way of making their place in and through the world. Soundscapes are invested with signficance by those whose bodies and lives resonate with them in social time and space. Like landscapes, they are as much psychical as physical phenomena, as much cultural constructs as material ones.*" (Feld, 2003, p. 226)

maneira de se pensar sonoramente a relação entre indivíduos e o espaço. É também um entendimento de som como uma maneira de conhecer. Feld filia parcialmente a acustemologia à ontologia relacional: "Conhecer através de relações significa que não se 'adquire' conhecimento simplesmente, mas, ao invés disso, chega-se ao conhecimento atavés de um processo contínuo, cumulativo e interativo, de participação e reflexão." (Feld, 2015, p. 13-14)[70] Por outro lado, a acustemologia é também uma expansão de uma proposta anterior do autor de uma "antropologia do som", construída como uma respota crítica à Alan Merriam e John Blacking (autores clássicos da etnomusicologia), a partir da conscientização de que se tratava de uma ideia ainda muito "humanocêntrica": "onde a preposição 'do' marcava uma distância e separação muito grande e o substantivo 'som' fazia com que se voltasse mais para a propagação do que para a percepção" (Feld, 2015, p. 14) [71]

> A acustemologia escreve com, porém contra a 'ecologia acústica'. Não é nem um sistema de medições para dinâmica de um espaço acústico, nem um estudo do som como um 'indicador' de como os humanos vivem em ambientes. (...) Abordagens acustemológicas, enquanto igualmente preocupadas com dinâmicas de espaço-tempo baseadas no lugar, concentra-se em ouvir histórias relacionalmente – em métodos de escutar histórias de escuta – sempre com um ouvido para agência e posicionalidades. Ao contrário da ecologia acústica, a acustemologia trata da experiência e agência de histórias de escuta, entendidas como relacionais e contingentes, situadas e reflexivas. (Feld, 2015, p. 14-15)[72]

Feld diz ainda que a acustemologia recusa a analogia com a ideia de "paisagem" por sua "distância física da agência e da percepção". Recusa também a substituição do ocularcentrismo por um sonocentrismo. A acustemologia "favorece investigações que centralizam a escuta situada em engajamentos com o lugar e o espaço-tempo", "prioriza

---

[70] "*Knowing through relations insists that one does not simply 'acquire' knowledge but, rather, that one knows through an ongoing cumulative and interactive process of participation and reflection.*" (Feld, 2015, p. 13-14)

[71] "*the presence of 'anthropology' still made it too human-centric; the prepositional "of" marked too much distance and separation, and the nominal "sound" seemingly made it more about propagation than perception,*" (Feld, 2015, p. 14)

[72] "*Acoustemology writes with but against "acoustic ecology". It is neither a measurement system for acoustic niche dynamics nor a study of sound as an "indicator" of how humans live in environments. (...) Acoustemological approaches, while equally concerned with place-based space-time dynamics, concentrate on relational listening histories-on methods of listening to histories of listening-always with an ear to agency and positionalities. Unlike acoustic ecology, acoustemology is about the experience and agency of listening histories, understood as relational and contingent, situated and reflexive.*" (Feld, 2015, p. 14-15)

histórias de escuta e afinação através de práticas relacionais de escuta e sonorização e sua produção reflexiva de realimentação". (idem, p. 15)[73]

A acustemologia pode resultar tanto em textos etnográficos quanto em montagens de gravações de campo em disco, ou mais recentemente, filmes ou instalações audiovisuais, que utilizam técnicas de montagem composição eletroacústica[74] (Feld, Brenneis, 2004), por isso o autor apresenta a ideia não apenas como uma teoria ou metodologia, mas também como uma prática: seus discos são acustemologia.

A opinião de Feld sobre a paisagem sonora claramente foi ficando mais crítica ao longo do tempo. Começa como uma inspiração para a acustemologia (Feld, 1993) – especialmente em seu aspecto prático de um chamado a criar composições de paisagens sonoras, mas também na ideia de que os sons da natureza modelam a música feita por humanos em determinado lugar (o que no contexto Bosavi fazia especial sentido). Passando a ser um ponto referencial de suas críticas, como vimos nas citações acima, onde o autor formula suas ideias em contraposição à paisagem sonora (Feld, 2015). O aspecto relacional da acustemologia faz com que esta seja uma transformação mais profunda na ideia de paisagem sonora, em comparação com outros autores vistos acima como Emily Thompson ou Alain Corbin. Não se trata apenas de situar o sujeito que escuta, mas sim de repensar completamente, e particularmente em cada contexto, esta relação que chamamos de escuta.

Neste texto mais recente, Feld já havia tido acesso a críticas bastante duras sobre a pasiagem sonora – inclusive ás dos dois autores que comentarei em seguida, que são citados por Feld em concordância.

Tim Ingold, em um texto bastante curto e conciso, inequivocamente intitulado "*Against Soundscape*" (2007), clama pelo abandono do conceito da paisagem sonora. Ingold acredita que, apesar da ideia de paisagem sonora ter cumprido, na época de sua introdução, uma função útil – chamar a atenção para o som, que até então vinha sendo negligenciado –,

---

[73] "*acoustemology favors inquiry that centralizes situated listening in engagements with place and space-time. Acoustemology prioritizes histories of listening and attunement through the relational practices of listening and sounding and their reflexive productions of feedback.*" (Feld, 2015, p. 15)

[74] Sua discografia e filmografia podem ser acessadas em seu website: www.stevenfeld.net

o conceito estaria obsoleto. A valorização do conceito, para o autor, nos coloca em um caminho que induz a erros similares aos do campo da "cultura visual" que teria "perdido o contato com a luz". (Ingold, 2007, p. 10)

O autor organiza sua objeção a paisagem sonora em quatro pontos. O primeiro se refere à divisão do mundo em "caminhos sensoriais". Ingold acredita que o mundo é percebido por inteiro. "Na prática perceptiva ordinária estes registros [dos diferentes sentidos] cooperam tão proximamente e com tamanha sobreposição de função que suas respectivas contribuições são impossíveis de se separar." (idem, p. 10) Para Ingold, a paisagem é visível, mas só se torna visual quando é representada por alguma técnica visual (pintura, fotografia). O mesmo valeria em relação ao aspecto audível. (idem)

A segunda objeção trata da confusão entre meio e objeto. Refere-se ao perigo dos estudos de cultura aural caírem no mesmo erro dos estudos de cultura visual. Estes tratam o olho como uma ferramenta de playback de imagens, ao invés de um órgão de observação. Assim, as histórias da visão se tornam histórias de imagens. Ingold diz que precisamos fugir deste equívoco de pensar que ouvir é reproduzir gravações. (2007, p. 11)

A terceira objeção trata do som como meio da percepção, e não objeto. Para Ingold, o som não deve ser comparado à visão, mas sim à luz. Quando se olha não se vê "a luz", mas sim superfícies iluminadas. Falar do som, para o autor, é simplesmente uma outra maneira de falar "eu escuto". O som não é o objeto da percepção, mas sim o meio. Sendo assim, quando ouvimos o entorno, não ouvimos *a* "paisagem sonora", ouvimos *dentro da* "paisagem sonora". (2007, p. 11)

A quarta e última objeção de Ingold se refere ao fato da ideia de "paisagem sonora", por ser modelada a partir de "paisagem", estar voltada para superfícies. "Som e luz são, no entanto, infusões do meio no qual encontramos o nosso ser e através do qual nos movemos." (2007, p. 11) Ingold clama por um enfoque nos "fluxos do meio" ao invés da "fixidez das superfícies". (idem, p. 12)

Por fim, Ingold argumenta contra a ideia de localização [*emplacement*] e corporificação [*embodiment*] relacionada a som – ambas noções consideradas implícitas no conceito de "paisagem sonora". O autor acredita que ao ouvir estamos imersos, portanto, metáforas para a escuta talvez não devessem vir de estudos da paisagem, mas sim da meteorologia (na experiência de olhar para o céu, estaria a essência do que é escutar). Por conta desse caráter imersivo do som, não seria correto falar em corporificação [*embodiment*], já que o som não vira corpo, mas sim está em fluxo entrando e saindo do corpo. Seria melhor falar que o corpo é sonorizado [*ensounded*]. Já sobre localização, Ingold acredita que o som flui, por isso não poderia ser localizado em um lugar fixo. Para ele, localização [*emplacement*] seria uma forma de surdez. (2007, p. 13)

Stephan Helmreich, antropólogo que se dedica ao estudo da cultura de pesquisa da biologia marinha, publicou em 2010 um texto complementando criticamente o texto de Ingold. Helmreich fez trabalho de campo no interior de um submario em missão de pesquisa e, a partir desta experiência, desenvolveu uma crítica à ideia de imersão na percepção sonora. Segundo Helmreich:

> o conceito de paisagem sonora emerge de um misto de estética contemplativa e tecnologias de objetificação e subjetificação. A paisagem sonora é obscurecida por uma acustemologia que tem o espaço como dado e o ouvinte como ambos, fora do mundo e imerso nele. (Helmreich, 2010, p. 10)[75]

A crítica de Helmreich se concentra em tentar desnaturalizar esta epistemologia imersiva que o autor identifica na paisagem sonora. Para construir esta crítica o autor se inspira no texto "*Writing Against Culture*" de Lila Abu-Lughod (1991). Abu-Lughod desenvolve uma crítica a maneira como a antropologia trata a noção de cultura através de ideias de coerência, atemporalidade e singularidade. A autora sugere contrapor-se ao caráter estático da cultura entendida desta forma: "prestando atenção ao caráter dinâmico do discurso e da prática, às conexões inesperadas entre mundos sociais, e ao particular e

[75] "*the soundscape concept emerges from a mix of contemplative aesthetics and technologies of objectification and subjectification. The soundscape is shadowed by an acoustemology of space as given and listener as both apart from the world and immersed in it.*" (Helmreich, 2010, p. 10)

irredutível." (Helmreich, 2010, p. 10)[76] Em analogia à esta ideia, o autor vai sugerir a ideia de "ouvir contra a paisagem sonora".

No trabalho de campo de Helmreich ficou evidente para o autor que, dentro do submarino, para se construir uma paisagem sonora é necessária uma sofisticada infraestrutura tecnológica de captação de sinais sonoros de vários tipos (desde dentro da banda audível via hidrofones a sons inaudíveis via sonares). Estes aparelhos de captação são por sua vez ligados em autofalantes internos à cabine do submarino para operar uma transdução que envolve, entre outras coisas, um mecanismo de reconstruir a localização das fontes em um sistema estéreo. (Helmreich, 2012, p. 173) Helmreich entende a imersão, do tipo que a paisagem sonora proporciona, como a naturalização de uma infraestrutura que permite a transdução necessária para uma paisagem sonora existir como tal (naturalizada como imersão em um ambiente). O aparato de transdução, que viabiliza aos ouvintes dentro da cabine sentirem-se imersos em uma paisagem sonora, colocado em evidência, fez Helmreich pensar sobre quais outros tipos de infraestruturas estariam envolvidos em outros tipos de paisagens sonoras – paisagens percebidas como tal porque a aludida infraestrutura está obscura, ou naturalizada. Quais seriam as condições, não apenas tecnológicas ou biológicas, mas também sociais, políticas, culturais, relativas a habilidades, e de tantos outros tipos que compõem a infraestrutura de transdução que proporcionam a imersão em uma determinada paisagem sonora?

4.11. Conclusões parciais

Após o esforço empreendido neste capítulo, de esmiuçar o texto de Murray Schafer em busca de um entendimento crítico do paradigma da paisagem sonora, chego à conclusão de que a proposta do autor é de fato muito limitada para tratar dos sons ambientais e, especialmente da relação entre pessoas e estes sons. O entendimento de escuta como uma apreensão de sons externos (que estão no "mundo" e são recebidos pelo ouvinte), que

[76] "*attending to the dynamic character of discourse and practice, to unexpected connections between social worlds, and to the particular and irreducible*" (Helmreich, 2010, p. 10)

receberão significado quando confrontados com hábitos culturais. Sons estes que podem ser catalogados e preservados. O entedimento da história como uma sucessão cronológica de tempos que pode ser registrada objetivamente, e da geografia como um conjunto de lugares a serem mapeados e comparados, tornam o paradigma da paisagem sonora e todos os conceitos que o acompanham muito pouco útil para pesquisadores que não compartilham destas premissas. O que me leva a indagar sobre o porquê da presença tão grande da ideia de paisagem sonora na pesquisa de sons ambientais.

O que se observa nas apropriações do termo é uma enorme plasticidade, como apontada por Sterne. Nesta plasticidade muitas propostas interessantes surgiram, como vimos nesta última seção. A impressão final é que, apesar da fragilidade, a teoria de Schafer serviu para impulsionar um debate muito rico, que terminou por forjar teorias bastante interessantes no campo dos estudos do som.

5 Estudos do som

Neste capítulo discutirei o trabalho de alguns autores recentes, ligados aos estudos do som ou as artes sonoras, concentrando-me em uma discussão sobre a ontologia do som que ocorre nos últimos anos especialmente na literatura anglófona. Esta discussão tende a colocar de um lado a materialidade do som e de outro seu significado. Concluo trazendo para discussão o trabalho de Rodolfo Caesar que, partindo de discussões sobre a escuta e composição da música eletroacústica, têm desenvolvido um pensamento original sobre o sonoro que, acredito, tem a potencialidade de unir preocupações dos "dois lados" desse debate.

Começo este trajeto a partir da discussão colocada em um artigo publicado por Brian Kane (2015), chamado "*Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn*". Nele o autor argumenta que, no movimento de interesse pelo som que emergiu nas últimas décadas, existiria uma cisão das diferentes abordagens em dois grupos: um com um viés ontológico e outro ligado a crítica cultural. O autor vai identificar o primeiro grupo pelo nome *sound studies*, e o segundo por *auditory culture*[77] – apesar desta divisão não corresponder à maneira como os termos são utilizados pelos pesquisadores da área[78]. Esta cisão estaria relacionada à virada ontológica, cuja manifestação nos estudos do som, o autor localiza em um aumento de interesse pelo trabalho de Gilles Deleuze. (p. 3)

Esta crítica de Kane não inaugurou o debate. Alguns dos autores ligados à virada ontológica (Christoph Cox e Steve Goodman) apresentam suas ideias como uma reação ao domínio da teoria cultural, ou da "virada linguística". Por sua vez, por exemplo, Seth Kim-Cohen, autor ligado a este campo que Kane chama de "auditory culture" e mencionado por Cox como representante do aprofundamento da "virada linguística", apresenta sua teoria como reação a teorias de orientação fenomenológica (em larga medida o autor refere-se a paradigmas de Pierre Schaeffer e John Cage: Kim-Cohen, 2009). Sendo assim, Kane está na realidade respondendo a críticas dos teóricos da ontologia, pois o autor evidentemente se identifica com o campo da "teoria cultural", e assim adensando uma rede de debate teórico sobre o som que vêm ocorrendo nos últimos anos.

O texto de Kane é uma crítica a alguns dos autores mais conhecidos ligados a esta virada ontológica nos estudos do som, focando-se principalmente em sua fundamentação filosófica. Não entrarei aqui nos detalhes desta disputa de referências filosóficas entre os autores por considerar que está além, não só de minhas capacidades, mas também do interesse deste trabalho. O que farei aqui é tentar expor algumas das posições neste debate que se relacionam com meu tema de pesquisa e que tem implicações mais claras para a discussão crítica sobre som, nas artes ou além.

---

[77] Ambos os termos têm sido usados para definir este campo interdisciplinar de interesse pelo som.

[78] Por exemplo, o autor coloca Jonathan Sterne, que costuma ser creditado como o autor que cunhou o termo "*sound studies*" como praticante de "*auditory culture*".

Meu objetivo neste capítulo não é de modo algum "dar conta" deste debate, muito menos encerrá-lo, mas sim apresentar alguns dos pontos de vista que me parecem mais interessantes e frutíferos, são eles Christoff Cox, Marie Thompson, Steve Goodman, e por fim, Rodolfo Caesar, que se encontra fora deste campo anglófono, mas tem contribuições que julgo bastante relevantes para se pensar em uma possível fluidez de "campos" da experiência.

5.1 O fluxo sonoro

O filósofo Christoph Cox, em uma série de artigos publicados nos últimos anos tem exposto uma teoria ontológica sobre o som, no intuito de defender a arte sonora como uma categoria relevante no meio artístico e intelectual. Cox pretende desbancar premissas que considera equivocadas na discussão sobre arte sonora. Uma delas diz que a categoria é "meramente uma maneira de reempacotar a música para um mercado de arte, e para um discurso de crítica de arte, que valoriza objetos visuais mais do que sons efêmeros e suas gravações." [79] A outra diz que o "som não deve ser base para uma forma artística, mas é simplesmente uma ferramenta na caixa de ferramentas do artista contemporâneo multi-(ou pós-)mídia." (Cox, 2009, p. 19)[80] Para isso o autor pretende explorar o que considera serem "importantes diferenças filosóficas" entre música e arte sonora.

O autor parte de uma redefinição de ruído, buscando um conceito que quebre com a dualidade sinal/ruído, presente tanto na teoria da informação, quanto na definição relativista de ruído como som indesejado. Enquanto a primeira define o ruído em relação ao sinal, como um distúrbio ou interrupção deste, a segunda, ainda que a relação deixe de ser fixa, o ruído ainda é pensado em relação ao sinal: ruído é definido apenas em uma perspectiva de comunicação ou de significado. (Cox, 2009, p. 20) Cox quer buscar uma definição de ruído que independa de significado ou comunicação. Para isso imagina o som

---

[79] "*that the category is merely a way to repackage music for an art market and art-critical discourse that value visual objects more than they value ephemeral sounds and recordings of them.*" (Cox, 2009, p. 19)

[80] "*that 'sound' is not the basis for an art form but is simply one tool in the contemporary artist's increasingly multi-(or post-) media toolkit*" (Cox, 2009, p. 19)

que existia antes da vida – "antes de existirem criaturas para trocar sinais, havia um ruído generalizado: a crepitação da radiação cósmica, o correr do vento, o rugido do mar. E mesmo agora, todo sinal é emitido contra o pano de fundo deste ruído." (idem)[81]

Seguindo neste raciocínio, e a partir de G. W. Leibniz e Gilles Deleuze, Cox constrói sua definição de ruído:

> ruído é o conjunto de forças sonoras que são capazes de entrar em relações diferenciais umas com as outras, de modo que superem o limiar de audibilidade e se tornem sinais. (...) Ruído não é mais meramente um som entre muitos, um som que nós não queremos ouvir ou não podemos ouvir. Ao invés disso, é o incessante e intenso fluxo de matéria sonora que é atualizado, mas não exaurido, por sons discursivos, musicais e significantes de todo tipo. (Cox, 2009, p. 22)[82]

Ruído, portanto é a dimensão transcendental, ou virtual do som. É aquilo que sempre existiu e continuará existindo, prescinde da humanidade.

Cox demonstra uma insatisfação com o tipo de teoria da arte que se fundamenta no significado, na representação ou na mediação.[83] A crítica de Cox a este conjunto de "teorias culturais" se concentra em dois aspectos. Em primeiro lugar o autor acredita que estas

> teorias de textualidade ou discursividade implicitamente mantém uma separação entre cultura (o domínio do significado, representação e sentido) e natureza (o domínio do inerte, da matéria burra). A natureza é deixada de lado como insignificante ou considerada uma projeção cultural, uma construção social. (Cox, 2011, p. 147)[84]

Em segundo lugar, estas teorias "frequentemente caem em um antropocentrismo provinciano e chauvinista" por tratar a "interação simbólica humana como um dom único e privilegiado, do qual o resto da natureza seria excluído." (idem) O autor acredita que estas

---

[81] "*before there were creatures to exchange signals, there was a generalised noise: the crackling of cosmic radiation, the rush of the wind, the roar of the sea. And, even now, every signal is issued against the backdrop of this noise.*" (Cox, 2009, p. 20)

[82] "*noise is the set of sonic forces that are capable of entering into differential relations with one another in such a way that they surpass the threshold of audibility and become signal. (...) Noise is no longer merely one sound among many, a sound that we do not want to hear or cannot hear. Rather, it is the ceaseless and intense flow of sonic matter that is actualised in, but not exhausted by, speech, music and significant sound of all sorts.*" (Cox, 2009, p. 22)

[83] O autor cita nominalmente a semiótica, a psicanálise, o pós-estruturalismo e a desconstrução. (Cox, 2011, p. 146)

[84] "*Theories of textuality or discursivity implicitly support a separation between culture (the domain of signification, representation, and meaning) and nature (the domain of inert, dumb matter). Nature is either cast aside as in-significant or deemed a cultural projection, a social construction.*" (Cox, 2011, p. 147)

teorias estão, portanto, em acordo com a metafísica e a teologia que dizem desafiar: "um programa dualista que divide o mundo em dois domínios, um domínio fenomenal de discurso simbólico que demarca os limites do cognoscível, e um numênico da natureza e materialidade que exclui o conhecimento e o discurso inteligível." (Cox, 2011, p. 147)[85] Assim, Cox argumenta que a crítica da teoria cultural à representação não é suficientemente profunda, uma crítica rigorosa deveria

> eliminar completamente os planos duplos de cultura/natureza, humano/não-humano, signo/mundo, texto/matéria, não a maneira de Hegel, em direção a um idealismo que construiria todo o ser como mental, mas a maneira de Nietzsche e Deleuze, em direção a um materialismo profundo, que construiria a vida simbólica humana como uma instância específica do processo transformativo encontrado ao longo do mundo natural. (idem, p. 148)[86]

Cox acrescenta ainda, se adiantando aos críticos, que sua teoria não é essencialista, pois o "essencialismo nomeia uma entidade transcendente imune à mudança." Enquanto na abordagem materialista que o autor apresenta,

> o som é completamente imanente, diferencial e sempre em fluxo. De fato, pensando o som desta maneira, nos provoca a conceber diferença além do domínio da 'cultura', significação e representação, e de ver estas como uma manifestação particular de um campo diferencial mais amplo: o campo da natureza e da matéria ela própria. (Cox, 2011, p. 157)

O autor acredita que a teoria cultural seria a responsável por um suposto status inferior, ou ausência de teorização, da arte sonora em relação à música e às artes visuais (especialmente à arte conceitual: Cox, 2013, §7), que seriam os campos para os quais estas teorias seriam mais apropriadas (Cox, 2011, p. 146). Por conta desta crença, Cox vai buscar uma teoria sonora que prescinda do significado, e vai argumentar que a arte sonora é a

---

[85] "*a dualistic program that divides the world into two domains, a phenomenal domain of symbolic discourse that marks the limits of the knowable, and a noumenal domain of nature and materiality that excludes knowledge and intelligible discourse.*" (Cox, 2011, p. 147)

[86] "*A rigorous critique of representation would altogether eliminate the dual planes of culture/nature, human/non-human, sign/world, text/matter, not in the manner of Hegel, toward an idealism that would construe all of being as mental, but in the manner of Nietzsche and Deleuze, toward a thoroughgoing materialism that would construe human symbolic life as a specific instance of the transformative process to be found throughout the natural world*" (Cox, 2011, p. 148)

prática artística que "volta o ouvido para a dimensão transcendental ou virtual do som" (Cox, 2009, p. 22)[87]

Nesta busca por uma teoria, Cox defende uma primazia do sonoro, como forma de escapar do domínio do significado. Aponta que a filosofia

> clama a habilidade de revelar o que o objeto não pode revelar sobre si mesmo: a essência, natureza ou realidade fundamental daquele objeto. A filosofia então domina seu objeto, submetendo-o a regra filosófica. Convencida de que seu objeto é fundamentalmente ignorante sobre si mesmo, a filosofia está pouco preocupada com o que aquele objeto tem a dizer por sua própria conta. (Cox, 2013, §1)[88]

Sendo assim, o autor se pergunta: "o que significaria *pensar sonoramente* ao invés de simplesmente *pensar sobre som*? Como o som pode alterar ou flexionar a filosofia? Quais conceitos e formas de pensamento pode o som ele próprio gerar?" (idem, §2)[89] Cox acredita que uma filosofia que aborde o som com um aparato conceitual pré-definido será surda a ele, enquanto uma teoria que parte de uma "fascinação pelo som" poderia encontrar um caminho mais apropriado.

Cox fala de uma "ontologia ordinária", do senso comum, que entende que objetos são os visíveis ou os tangíveis (especialmente os sólidos); os invisíveis, intangíveis e efêmeros têm uma existência obscura. (idem, §4) Esta "ontologia ordinária", segundo o autor, é desafiada pela arte sonora, desde a década de 1960. (idem, §6)

Para introduzir seu conceito de arte sonora, Cox apresenta uma genealogia desta arte, que traça um caminho que "lentamente expõe a natureza do som como virtual" (Kane, 2015, p. 9). Este caminho, segundo o autor, passaria por Nietzsche que no *Nascimento da Tragédia*, "tenta mostrar que a organização formal da música é fundamentada em um fluxo caótico de forças, movimentos e energias sonoras, as quais ele nomeou dionisíacas." (2009,

---

[87] "*turns an ear towards the transcendental or virtual dimension of sound*" (Cox, 2009, p. 22)

[88] "*claiming the ability to reveal what its object cannot reveal about itself: the essence, nature or fundamental reality of that object. Philosophy thus dominates its object, subjecting it to philosophical rule. Convinced that its object is fundamentally ignorant about itself, philosophy is little concerned with what that object has to say on its own behalf.*" (Cox, 2013, §1)

[89] "*what would it mean to think sonically rather than merely to think about sound? How can sound alter or inflect philosophy? What concepts and forms of thought can sound itself generate?*" (Cox, 2013, §2)

p. 22) Pela leitura de Friedrich Kittler dos efeitos da invenção do fonógrafo, pois, ao contrário das orelhas, treinadas para "filtrar vozes, palavras e sons do ruído", o fonógrafo, segundo Kittler, registra "eventos acústicos como eles são" (idem). Seguindo com Pierre Schaeffer que, aproveitando-se da capacidade do fonógrafo de "chamar a atenção para a substância sonora abstrata [do som] e sua existência fluida autônoma"[90], fez a música concreta que "assumiu residência na fronteira entre o virtual e o atual, amplificando o processo de atualização pelo qual sons mundanos e ruído de fundo são recrutados para o domínio da música." (p. 23)[91]

Cox relaciona as ideias de Schaeffer (em um entendimento muito particular deste, que ignora completamente aspectos de seu projeto discutidos no Cap. 2 desta tese) com sua ideia de som, fundamentada no filósofo Casey O'Calllaghan:

> Os sons persistem no tempo e sobrevivem a mudanças em suas propriedades e qualidades. Assim, eles não podem ser tratados como qualidades secundárias (como cores e sabores) que são relativas a seus observadores; nem são propriedades de suas fontes, que os causam ou geram, mas permanecem distintas e separadas. Resumindo, os sons não estão presos a objetos ou mentes, são entidades que existem independentemente. (Cox, 2013, §10)[92]

Para Cox os sons são eventos, no sentido de que são temporais, e suas transformações no tempo não impedem que continuem sendo um som: "um som pode começar como um burburinho grave e se tornar um gemido agudo, sem deixar de ser um único som." (2011, p. 156) Mas para o autor os sons são também efeito, pois existem independentemente de suas causas: podemos ouvir um som sem perceber sua fonte (daí a aproximação ao objeto sonoro de Schaeffer; ainda que o autor discorde da objetidade do som) ou perceber uma fonte sem ouvir seu som. Por isso, o autor defende que o som é um "fluxo anônimo". (idem)

---

[90] "*calling attention to its abstract sonic substance and autonomous fluid existence.*" (Cox, 2009, p. 23)

[91] "*Schaeffer's musique concrete took up residence at the borderline between the virtual and the actual, amplifying the process of actualisation whereby worldly sound and background noise are conscripted into the domain of music.*" (Cox, 2009, p. 23)

[92] "*Sounds persist in time and survive changes to their properties and qualities. Thus, they can't be treated as secondary qualities (such as colors or tastes) that are relative to their observers; nor are they the properties of their sources, which cause or generate them but nonetheless remain distinct and separate. In short, sounds are not tied to objects or minds but are independently existing entities.*" (Cox, 2013, §10)

Por fim, Cox chega ao compositor que parece ser a sua referência principal: John Cage. Segundo Cox, em 1937, no texto *The Future of Music - Credo*, Cage clamava por um deslocamento da música para o ruído de fundo. Com 4'33", Cage "oferece uma abertura auditiva ao ruído de fundo", (idem) e com *Imaginary Landscape n.4* utiliza doze rádios. O "rádio, é claro, é o modelo perfeito do fluxo sonoro: está sempre lá, uma transmissão perpetua; mas nós só o ligamos periodicamente." (idem)[93] Cox iguala a noção de "silêncio" de Cage com sua definição de "ruído de fundo": "o sussurro intensivo que preenche todo silêncio ou, melhor, aquilo do que o chamado 'silêncio' é feito." (p. 23)[94] Ou ainda: "a dimensão transcendental do som: o perpétuo fluxo sonoro do mundo que é a condição de possibilidade para a audibilidade de qualquer som." (idem)[95]

É a partir deste entendimento sobre a obra de John Cage, informada por Leibniz e Deleuze, e da teoria do som como fluxo sonoro anônimo, que Cox vai formular sua definição de arte sonora. A arte sonora é a arte que "tende a se focar nas condições de possibilidade da audição e no substrato ruidoso do som significativo." (p. 24)[96] Ela "amplia o domínio do audível e revela uma genuína metafísica do som." (p. 25)[97] As obras de arte que Cox vai comentar como exemplos de arte sonora, são todas peças que de alguma forma tornam audível o inaudível (a *Electrical Walls* de Christina Kubisch que usa fones de ouvido que tornam audíveis regiões do fluxo eletromagnético; peças que trabalham com o "*room tone*" de artistas como Chris Kubick e Anne Walsh, Brandon LaBelle, Jacob Kirkegaard, Andy Graydon e Alvin Lucier; e a *Wind* de Francisco Lopez, que como o nome diz é composta com gravações de vento); ou que aludem metaforicamente a ideia de fluxo sonoro ou ruído de fundo (*Times Square* de Max Neuhaus, instalação que toca *drones* pelas grades de ventilação do metrô nas ruas da cidade). (p. 24-25)

---

[93] "*And, of course, radio is a perfect model for acoustic flow: it is always there, a perpetual transmission; but we tap into it only periodically.*" (Cox, 2009, p. 23)
[94] "*the intensive murmur that fills every silence or, rather, that of which so-called 'silence' is made.*" (p. 23)
[95] "*the transcendental dimension of sound: the perpetual sonic flux of the world that is the condition of possibility for the audibility of any sound.*" (p. 23)
[96] "*tends to focus on the conditions of possibility of audition and the noisy substrate of significant sound.*" (p. 24)
[97] "*it broadens the domain of the audible and discloses a genuine metaphysics of sound.*" (p. 25)

Brian Kane contra-argumenta que há um "erro de categoria" na definição de arte sonora de Cox, pois o autor acredita que a arte sonora seria aquela que "revela sua própria ontologia", o que Kane vai nomear "ontoestética", encontrando uma ancestralidade desta ideia em Clement Greenberg (Kane, 2015, p. 11). Kane acredita que Cox confunde exemplificação com incorporação [*embodiement*] (p. 11-12). Exemplificação é quando uma coisa demonstra um aspecto de outra, incorporação é quando uma coisa é outra. Sendo assim, uma obra de arte não seria capaz de revelar sua ontologia (ou seja, incorporar), mas apenas de exemplifica-la. Kane acredita que Cox está na realidade trabalhando inadvertidamente por analogias ao descrever como cada um de seus exemplos de arte sonora revela sua ontologia. Por isso, Kane acredita que há uma incoerência na definição de Cox, pois se ele trabalha por analogias, não está livre da dimensão cultural que julga ter ultrapassado: "o ponto é que todas estas semelhanças [que possibilitam as analogias] são formadas em um contexto de (e recursivamente constituem) culturas auditivas." (p. 15)

Independentemente desta crítica de Kane – que para mim parece fazer sentido, ao menos em relação aos exemplos expostos por Cox em seus artigos –, partindo de uma perspectiva mais pragmática, o que me parece mais problemático na teoria de Cox é sua limitação não apenas do que pode ser a arte sonora, mas também a limitação dos discursos que podem se formar a partir de experiências de peças de arte sonora entendidas da forma que o autor propõe. Cox fala que a dimensão cultural, de significados, é algo que emerge da dimensão natural pré-existente e independente de humanos. Porém, em suas descrições de peças, essa dimensão do significado nunca chega, ao menos não para além da suposta demonstração ontológica. Se esta definição de arte sonora limita este campo, e as experiências que podemos ter dele, a uma simples demonstração da natureza sonora, me parece uma alternativa muito mais limitada do que o que o campo "cultural" tem produzido. Ainda que eu julgue interessante e sedutora a ideia de "partir do sonoro" e tentar ultrapassar aparatos conceituais já estabelecidos, julgando pelo que Cox demonstrou até agora não me parece valer a pena abandonar o domínio das teorias ditas "culturais" por esta ontologia tão limitada.

5.2. A crítica a "auralidade branca"

Marie Thompson, em um artigo recente, utiliza o trabalho de Cox para apontar um aspecto racial na posição epistemológica de autores ligados a "virada ontológica", resultando, no caso dos estudos de som, no que a autora vai nomear "auralidade branca". (Thompson, 2017b)

A autora define o campo do qual está tratando resumindo os principais interesses que o identificam, apesar de diferenças internas: "uma renúncia ao antropocentrismo; um foco no 'real' e/ou 'material' pré-, extra- ou não-social. a utilização de abordagens 'cientificistas'; e um interesse em emergência, especulação, potencialidade, o 'geral' e o 'universal'." (p. 267)[98] Thompson contextualiza a "virada ontológica" a partir do que ela chama de seu "mito de origem". Construído a partir da ideia de que disciplinas como a linguística, psicanálise, pós-estruturalismo e desconstrução estariam "gastas", ultrapassadas, ou seriam limitadas demais, este "mito de origem" diz que seria necessário um novo paradigma que, ao se esquivar dessa dimensão textual ou social/cultural, para lidar diretamente com o real, com o material, conseguiria trazer um frescor, uma novidade para o debate intelectual sem os antigos vícios. (p. 266-267)

Citando Sylvia Winter, Thompson expõe uma conflação problemática nestas correntes que falam do "humano" no singular, sem levar em conta que teorias passadas do humano igualaram-no ao homem branco eurocêntrico. Ou seja, mesmo que seja para retirar o humano do centro, como anunciam, isto se torna um problema quando o "humano" em questão vêm de uma noção iluminista que entende humano como o homem branco europeu: "um afastamento do tema do antropocentrismo e do humanismo branco eurocêntrico não é de modo algum um afastamento da branquitude." (p. 267)[99] Thompson

---

[98] "*a renunciation of anthropocentrism; a focus on the pre-, extra- or non-social 'real' and/or 'material' world; the utilization of 'scientistic' approaches; and an interest in emergence, speculation, potentiality, the 'general' and the 'universal'.*" (Thompson, 2017b, p. 267)

[99] "*a departure from the subject, of anthropocentrism and of white, Eurocentric humanism is by no means a departure from whiteness*" (Thompson, 2017b, p. 267)

cita também Franz Fanon, argumentando que a ontologia relega o negro ao lugar do "não-ser", e que, ao se colocar em um lugar "fora" das inscrições sociais, a ontologia está na verdade reforçando a dialética de racialização. Thompson parece desconfiar que esta postura da virada ontológica de se livrar do social seria justamente uma maneira de não ter que lidar com questões como a racial, já que, segundo os dois intelectuais negros que a autora cita, o posicionamento da ontologia como "fora" seria uma maneira de reforçar dinâmicas raciais estabelecidas. (p. 268-269) A autora aponta que esta desconfiança é reforçada pela ausência de antecedentes teóricos vindos de intelectuais indígenas, negros e feministas, na história que é contada desta virada ontológica – sempre colocada como vanguarda, apagando seus antecessores; e também pela ausência da temática racial nos estudos ontológicos. (p. 268) Por fim, com Sara Ahmed, a autora aponta que "raça não é apenas uma ficção sócio-discursiva", (...) "processos de racialização são reais, vividos e materiais". (...) "Processos de racialização não são simplesmente o 'social' e o 'humano', mas aquilo através do que o 'social' e o 'humano' são (re)produzidos." (p. 269)[100] Assim a autora chama a atenção para uma materialidade da raça, da qual mesmo o realismo ontológico não deveria se esquivar.

Thompson aponta uma ressonância entre a oposição de Cox da ontologia ordinária com sua ontologia do som e a litania do audiovisual de Sterne, e argumenta que isto, juntamente com a filiação a uma corrente específica de filosofia europeia (Leibniz, Nietzsche, Schopenhauser, Deleuze) e uma linhagem de arte sonora (vinda do patrono Cage), demonstra que sua proposta não é neutra, mas sim situada por estas relações. (p. 271)

Thompson aponta, muito acertadamente, que

> o argumento de Cox para estar preso entre o desenvolvimento de uma abordagem ontológica específica (e portanto contingente) para o que ele considera ser as prioridades estéticas da arte sonora pós-cageana (i.e. uma ontologia materialista da arte sonora); e um credenciamento muito mais grandioso da arte sonora como reveladora da 'natureza' do som ele mesmo,

[100] "*race is not only a socio-discursive fiction, (...) processes of racialization are real, lived and material. (...) [R]acialization is not simply of 'the social' and 'the human', but that through which 'the human' and 'the social' is (re)produced.*" (Thompson, 2017b, ´p. 269)

> como ele existe 'além' do reino da representação, significação e cultura. (Thompson, 2017b, p. 271)[101]

Thompson identifica dois pontos chaves que Cox herda de Cage, ainda que não expressos exatamente da mesma forma. Primeiro a ideia de deixar os sons "serem eles mesmos" com a decorrência de separação entre fluxo material do som e significado social, ou natureza e cultura. Segundo, o desejo de migrar da posição egocêntrica do compositor para o que a autora chama de "curador 'modesto' do fluxo sonoro". (p. 272) Com Benjamin Piekutt, a autora aponta que a abnegação de Cage remonta a autoinvisibilização da posição eurocêntrica, branca e patriarcal, habilitando-se a se tornar o observador da natureza sonora. Com Geroge Lewis, a autora lembra que na crítica de Cage ao Jazz, o ponto central é a "manutenção da personalidade". O Jazz, para ele, falha em abandonar suficientemente o sujeito. Thompson relaciona isto à opinião exposta por Cox de que arte sonora mais rica é aquela que é despersonalizada na sua revelação da materialidade sonora. No entanto, a autora demarca uma diferença entre os dois, notando que a leitura de Cage feita por Cox é seletiva: deixa de fora a relação que estas posições cageanas têm com uma política anarquista (ainda que problemática). Assim, Cox teria ampliado o aspecto "modesto" em Cage para manter uma distinção ainda mais forte entre materialidade sonora e o social (p. 272-273).

O objetivo de Thompson aqui é situar a posição de Cox nesta linhagem de pensamento específica (europeia, masculina e branca; ou "Eurológica", tomando emprestado o neologismo de George Lewis); "nascida de um meio histórico, geográfico, social, estético, epistemológico e tecnológico particular." Thompson diz ainda que isto não seria uma demanda pela dispensa desta ontologia de Cox, mas sim um reconhecimento de sua parcialidade. (p. 273) Por fim, a autora argumenta que, ao caracterizar as disciplinas que tratam de "cultura" ou do "social" como desatualizadas, cujos preceitos precisam ser deixados para trás para abrir caminho para esta nova ontologia, Cox estaria reproduzindo as

---

[101] "*Cox's argument appears to be caught between the development of a specific ontological approach appropriate for (and therefore contingent upon) what he considers to be the aesthetic priorities of post-Cagean sound art (i.e. a materialist ontology of sound art); and the much grander accreditation of sound art as revealing 'the nature' of sound-itself as it exists 'beyond' the realm of representation, signification and culture.*" (Thompson, 2017b, p. 271)

dualidades natureza/cultura, sujeito/objeto, simbólico/material que acusa estas disciplinas de não terem conseguido ultrapassar.

A partir da noção de "ótica branca" de Nikki Sullivan – "um sistema perceptivo racializado, porém naturalizado" (Thompson, 2017b, p. 273) –, Marie Thompson define a noção de "auralidade branca", entendida como um sistema perceptivo que não apenas baseia-se em, mas também reproduz uma série de bifurcações:

> amplifica a materialidade do 'som ele mesmo' enquanto abafa sua sociabilidade; amplifica a arte sonora eurológica e, no processo, abafa outras práticas sonoras; amplifica os dualismos natureza/cultura, matéria/sentido, real/representação, arte sonora/música e abafa trabalhos fronteiriços; sempre invizibilizando sua própria presença constitutiva ao ouvir as condições ontológicas do som ele mesmo. (idem, p. 274)[102]

Para Thompson a ontologia sonora de Cox é parte desta "auralidade branca". Esta tem por característica a presença-ausência de uma "orientação situada, porém universalizante" (e que por isso não tem sua presença evidenciada). A autora acredita que amplificar a "auralidade branca", como ela faz neste texto, pode abrir caminho para que outros esquemas perceptivos venham à tona. (idem, p. 275) Estes outros esquemas perceptivos possibilitariam a noção de "ouvir de outra forma" [*hearing otherwise*]. (p. 278) Argumentando que uma determinada situação, como por exemplo, a "auralidade branca", não pode ser simplesmente jogada de lado, daí a descrença com a ontologia de Cox, assim a autora acredita que tomar ciência da situação a partir da qual se ouve seria o caminho para se construir escutas situadas de outra forma.

Expus aqui a crítica de Thompson em detalhe não apenas pela crítica em si, que acho bastante rica, mas também porque acredito que neste debate Cox-Thompson fica evidente que existem aí duas posições epistemológicos bastante distintas e expostas claramente. De um lado Cox que acredita em um acesso direto ao mundo material, que o domínio simbólico coloca uma barreira para este acesso. Que este domínio simbólico seria

---

[102] "*it amplifies the materiality of 'sound itself' while muffling its sociality; it amplifies Eurological sound art and, in the process, muffles other sonic practices; it amplifies dualisms of nature/culture, matter/ meaning, real/representation sound art/music and muffles boundary work; all the while invizibilizing its own constitutive presence in hearing the ontological conditions of sound-itself.*" (Thompson, 2017b, p. 274)

algo construído pela cultura em cima da materialidade do mundo, que tem primazia até porque já existia antes do homem. De outro, Thompson, que acredita que todo conhecimento é situado e que apresenta-lo de outra maneira seria obscurecer suas particularidades. Reforçando, assim, posições hegemônicas já estabelecidas. Ambos acusam o outro de separar natureza e cultura, sujeito e objeto, simbólico e material. Para o lado materialista os da teoria cultural estão presos em uma dimensão simbólica ultrapassada enquanto eles [os materialistas] teriam acessado o real sem mediação. Para o lado da teoria cultural os materialistas estão se enganando pensando que acessam diretamente a dimensão do real quando na verdade só estariam ingenuamente construindo mais um ramo da dimensão simbólica que se crê fora dela.

O texto de Thompson foi respondido por Cox (2018). Sua resposta, ainda que tenha o mérito de tornar mais explícitas algumas das diferenças fundamentais entre as ideias dos dois, é amplamente baseada no que, para mim, é uma extrapolação das posições de Thompson em uma caricatura. Isto fica especialmente claro quando Cox caracteriza a posição de Thompson como um "criacionismo tardio" que "inverte a cronologia", supostamente defendendo que o mundo e seu conteúdo seriam uma invenção humana (p. 236). Cox chega a essa caricatura a partir da crítica do conhecimento não situado feita por Thompson, ou seja, a crítica do conhecimento que se pretende "fora" de qualquer epistemologia. Cox iguala a ideia de que "todo conhecimento é situado" a variações da asserção de que "o mundo e todos os objetos são criados pela consciência", ou "o real não existe". Com isso, Cox tenta mostrar o suposto absurdo das posições de Thompson, esquivando-se de responder os apontamentos sobre o obscurecimento de sua posição de escuta que a autora havia feito. A resposta melhora quando Cox parte para uma defesa do conhecimento universalizante, apontando que o próprio projeto de Thompson tem preocupações que ultrapassam o particular (como justiça social). No entanto Cox confunde a posição anticientificista de Thompson – ou seja, a crítica à naturalização da ciência – com uma posição anticiência – aversão ao racionalismo e ao conhecimento científico. A partir disso o autor pensa estar apontando uma incoerência que não me parece existente. (Cox, 2018, p. 238-239)

Um ponto importante do argumento "cultural", ao menos no caso de Thompson, é que os materialistas acabariam por reproduzir exclusões de questões que, para o teórico cultural, tem materialidade (como raça ou branquitude no argumento de Thompson, concordando com Sara Ahmed), mas que são percebidas pelos materialistas como construções simbólicas. Ou seja, na crítica de Thompson há também uma disputa no sentido de inserir raça no domínio do real, como uma questão material, cujos aspectos simbólicos seriam construídos a partir dessa materialidade. Este é um ponto do qual Cox não dá conta em sua resposta, ao construir a posição de Thompson como uma extremista do universo simbólico que não crê em mundo real.

Como o próprio subtítulo desta tese já indica, eu estou mais próximo de Thompson. Em parte por acreditar que há uma incompreensão nas críticas de Cox às abordagens que valorizam o simbólico, pois ao contrário do que o autor diz, não vejo, em posições como a de Thompson, uma descrença no mundo real, nem desprezo por sua materialidade, mas sim um cuidado com suposições de neutralidade. Cox argumenta que o "outro lado" constrói o mundo ou como inexistente ou como inacessível; e em uma leitura, em minha opinião, claramente equivocada do "mito de origem" exposto por Thompson, coloca a autora no primeiro grupo, ou seja, dos que duvidam da realidade do mundo. Este é um argumento forte pela materialidade – e não duvido que por vezes seja procedente, apesar de aqui não me parecer ser o caso –, na valorização do domínio do simbólico, do social, do cultural, não se pode cometer o erro reverso de supor uma impossibilidade ou inexistência da materialidade. Acho que aqui sim a crítica que vêm da ontologia é importante, pois nesse caso se está colocando uma primazia no domínio simbólico que não está dada, não é verificável. Portanto, penso que, o campo da "cultura auditiva" (usando a terminologia de Kane para facilitar) tem sim coisas a aprender com a virada ontológica, ainda que esta, por si só, não me pareça ter muitas respostas.

5.3. A ontologia da vibração

Steve Goodman, outro autor criticado por Kane no referido texto contra a "virada ongológica", é um compositor de música eletrônica britânico, ligado a correntes teóricas do realismo especulativo e do afrofuturismo. Em seu livro, de grande repercussão, *Sonic Warfare* (2010), Goodman constrói uma ontologia do som enquanto vibração. A finalidade de Goodman é tratar do que ele chama de *sonic warfare*, que poderia ser traduzido como guerra sonora, ainda que no original haja uma conotação do "fazer". Ao contrário de Suzanne Cuzick, com seu trabalho bastante difundido sobre violência sonora, Goodman não pretende tratar de violência simbólica. O autor se interessa especificamente pelo aspecto afetivo relacionado à vibração. A delimitação da noção de "afeto", o que implicaria em limtes da escuta aqui em questão, é um ponto que me parece difícil de se traçar claramente neste texto, já que a definição oferecida parece deliberadamente vaga, para possibilitar uma maior amplitude:

> o termo afeto sera tomado em seu sentido mais abrangente possível, para significar a potência de uma entidade ou evento afetar ou ser afetada por outra entidade ou evento. De *vibes* a vibrações, esta é uma definição que atravessa mente e corpo, sujeito e objeto, os vivos e os não-vivos. De um modo ou de outro, no fim das contas, é a vibração que conecta toda entidade discreta no cosmos, orgânica ou inorgância. (p. xiv)[103]

Esta delimitação do afeto, e a separação entre afeto e consciência, é o argumento central da crítica de Kane, como discutirei abaixo.

O foco em vibrações tem uma finalidade muito clara, que é tirar a discussão do limite humano do audível: "Através do zoom in na vibração, as fronteiras do auditivo são problematizadas. Este é um ponto de partida necessário para uma investigação atenta a colonização rastejante do ainda não audível e das dimensões infra e ultrasônicas do não-som [*unsound*]." (idem, p. xvi)[104]

---

[103] "*the term affect will be taken in this broadest possible sense to mean the potential of an entity or event to affect or be affected by another entity or event.□ From vibes to vibrations, this is a definition that traverses mind and body, subject and object, the living and the nonliving.*" (Goodman, 2010, p. xiv)

[104] "*By zooming into vibration, the boundaries of the auditory are problematized. This is a necessary starting point for a vigilant investigation of the creeping colonization of the not yet audible and the infra- and ultrasonic dimensions of unsound.*" (Goodman, 2010, p. xvi)

O autor se interessa por medo, pânico, compulsão e repulsa, mas também por inclusão, sedução e atração, gerados por vibrações. Portanto, se tem alguma ideia de "som em si", ou "descontextualização" é de natureza muito diferente da de Cox ou de Schaeffer. O autor de fato não se interessa pelo aspecto conceitual ou simbólico da percepção (ainda que em momento nenhum diga que este inexiste). No entanto, emoções e reações afetivas a vibrações estão no centro de sua pesquisa. Além do que, a discussão que o livro coloca é essencialmente uma discussão política: a ideia de que existe uma ecologia do medo engendrada pelo que o autor chama de "complexo militar de entretenimento". A ideia deste "complexo" serve para descrever as relações de troca e sobreposição entre a indústria do entretenimento e as forças armanads americanas (idem, p. 25). Esta ideia é construída em larga medida a partir da noção de Friedrich Kittler de que a indústria do entretenimento é baseada no abuso de equipamento militar (Kittler, 1999). Portanto, esta abordagem, ainda que superficialmente possa parecer ter muitas semelhanças com a de Cox, não pode ser descartada tão facilmente.

O conceito de *sonic warfare* não trata apenas de guerra, mas sim, a partir desta ideia de "complexo militar de entretenimento", trata tanto de usos militares da vibração para causar dano, seja físico ou moral, quanto do usos pela indústria do entretenimento. São dois polos da sonic warfare, um centrífugo, o outro centrípeto:

> Em termos abstratos, estas tendências extensiva e intensiva de radiação audiosocial podem ser apropriadamente descritas como, de uma lado, centrífuga, eferente, repulsiva, produzindo um movimento espiral para fora da fonte, de outro lado, centrípeto, aferente, repulsivo, produzindo um movimento espiral em direção à fonte. (idem, p. 11)[105]

O primeiro é relacionado ao uso militar, mas também ao que o autor chama de "política do ruído", ideia que vem de uma generalização a partir do futurismo italiano para englobar toda a "vanguarda", no sentido de uma atitude artística que pretende prioritariamente chocar – assim, no aspecto do afeto haveria uma proximidade entre vanguarda e

---

[105] "*In abstract terms, these extensive and intensive tendencies of audiosocial radiation can also be usefully described as, on the one hand, centrifugal, efferent, repulsive, producing a movement that spirals out from source, and on the other hand, a centripetal, aff erent, attractional power producing a movement that spirals in toward a source*." (Goodman, 2010, p. 11)

militarismo, pois a política militar é frequentemente descrita por Goodman através da expressão *shock and awe*, ou seja, choque e temor. O segundo é relacionado ao uso da música popular, em especial as que utilizam *sound systems*. No entanto, o autor ressalta que não é o caso de tratar a priori uma como "má" e a outra como "boa", pois "seria ingenuidade celebrar o poder centrípeto do sound system" (idem , p. 12). São ambos polos de um fenômeno único. Um "fascismo sonoro" por exemplo, para Goodman, ocuparia os dois polos deste contínuo (idem).

De maneira similar a Cox, Goodman quer questionar a primazia do significado na discussão sobre som. Goodman acredita que esta coloca a experiência sonora em segundo lugar, sujeita às disciplinas das humanidades já estabelecidas, ao invés de deixa-la afetar o pensamento livremente.

> O objetivo teórico aqui ressoa Kodwo Eshun em *More Brilliant Than the Sun* quando ele contesta abordagens dos estudos culturais em que a "teoria sempre vêm ao resgate da Música. A organização do som é interceptada historicamente, politicamente, socialmente. Como um diretor de escola, a teoria ensina à música de hoje uma coisa ou outra sobre a vida. Ela subjuga a ambição da música, domina-a, e retorna-a a seu próprio lugar." Ao contrário, se é que já não estão, nós colocamos a teoria sob o domínio do afeto sônico, encorajando uma mutação conceitual. O som vem salvar o pensamento ao invés do inverso, forçando-o a vibrar, afrouxando seu corpo organizado e petrificado. (idem, p. 82)[106]

A crítica a Steve Goodman, exposta por Brian Kane, está centrada nas implicações da questão da fração de segundo que separa o impacto da vibração do resto da percepção (cognição, significado, consciência). Já que, para Goodman, esta abordagem do afeto se coloca "antes" das preocupações de teorias da repreentação:

> O afeto não vem nem como um suplemento nem como uma reposição às preocupações de teorias culturais da representação, mas sim como uma abordagem que se insere ontologicamente antes de tais abordagens, assim

[106] "*The theoretical objective here resonates with Kodwo Eshun in More Brilliant Than the Sun when he objects to cultural studies approaches in which "theory always comes to Music's rescue. The organization of sound interpreted historically, politically, socially. Like a headmaster, theory teaches today's music a thing or 2 about life. It subdues music's ambition, reins it in, restores it to its proper place." Instead, if they are not already, we place theory under the dominion of sonic affect, encouraging a conceptual mutation. Sound comes to the rescue of thought rather than the inverse, forcing it to vibrate, loosening up its organized or petrified body.*" (Goodman, 2009. p. 82)

> examinando as próprias condições de possibilidade para um materialismo sonoro e o paradigma ético-estético que ele implicaria. (idem, p. 10)[107]

Kane se interessa em discutir profundamente onde começa a consciência e onde termina o afeto. Acaba por rejeitar a teoria de Goodman por considerar que ela não dá conta desta questão, aprofundando uma dualidade entre estes dois termos que para Kane são um contínuo.

Em primeiro lugar, preciso colocar uma diferença fundamental entre minha leitura do livro de Goodman e a leitura exposta por Kane. No meu entender, a proposta de Goodman, em *Sonic Warfare*, é chamar atenção para aspectos da experiência sonora os quais as metodologias centradas no significado e na representação, que segundo o autor dominam o campo dos estudos do som, não dão conta.

> O argumento é baseado na asserção de que, até hoje, a maioria das discussões teóricas sobre as ressonâncias das culturas do som e da música nas relações de poder, em sua amnésia da vibração, têm uma dimensão ausente. Esta dimensão ausente, e o paradigma ético-estético que ela traz, será chamado de política da frequência. (Goodman, 2009, p. xiv-xv)[108]

Não vejo a teoria exposta em *Sonic Warfare* como uma proposta de dar conta de toda e qualquer experiência sonora. Apesar de o livro atravessar uma quantidade enorme de temas, em contextos e épocas distintas, o autor recorta seu interesse no que ele chama de "políticas da frequência". Esta política de frequência interage com outras duas mais antigas: "os entendimentos existentes do poder audio-social na política do silêncio e na política do ruído, precisam ser suplementados por uma política de frequências." (p. xx)

A noção de "política do ruído", como já dito, está relacionada à vanguarda, entendida a partir do futurismo italiano. Denota um desejo de ruído, de choque. A noção de "política do silêncio" é, por sua vez, exposta como uma extensão das preocupações da

---

[107] "*Affect comes not as either a supplement or a replacement to the preoccupations of cultural theories of representation, but rather as an approach that inserts itself ontologically prior to such approaches, thereby examining the very conditions of possibility for a sonic materialism and the ethico-aesthetic paradigm it would entail.*" (Goodman, 2010, p. 10)

[108] "*The argument is based on the contention that, to date, most theoretical discussions of the resonances of sound and music cultures with relations of power, in their amnesia of vibration, have a missing dimension. This missing dimension, and the ethico- aesthetic paradigm it beckons, will be termed the politics of frequency.*" (Goodman, 2009, p. xiv-xv)

ecologia acústica de Schafer, ou seja, amplamente fundamentada por uma idealização do silêncio. A "política da frequência" vem tratar da vibração, de um domínio que independe da percepção humana. Sendo assim, não está limitada a "som", mas trata também da dimensção do "não-som" [*unsound*], o "ainda não audível": as frequência fora do limiar da audição, mas que ainda assim afetam entidades (humanas ou não). Ao meu ver, a ideia de "política de frequências" abre o campo de estudo para novas possibilidades. E, ainda que se interesse justamente por ir além da percepção humana, e de evitar aspectos simbólicos e subjetivos, o fato de ser uma "política" garante que vai tratar de relações. A questão é que neste caso estas relações não estão submetidas a domínios simbólicos humanos.

A discussão que Kane faz parte de um conto inacabado de Kafka em que um animal ouve um som do qual não conhece a fonte e sente medo. Kane propõe uma conclusão ao conto na qual o animal descobre de onde vem o ruído, e percebe que na verdade não era para ter medo, passando a achar o som agradável. Kane argumenta que esta mudança de afeto não pode ser explicada pela ontologia da vibração de Goodman. Pois, como o nível da consciência e da significação não é levado em conta, seria necessária uma mudança na própria vibração para justificar a mudança no afeto, ou que a mudança fosse considerada uma mera impressão fenomenológica. A argumentação faz sentido, porém, me parece que Kane está extrapolando a teoria de Goodman para coisas com as quais o autor não deseja mesmo lidar. Goodman deseja tratar de aspectos que, no seu entender, se encontram antes da consciência. Ou seja, Kane pega uma argumentação que, no contexto original, pretende chamar a atenção para aspectos materiais, ou vibracionais, do som, extrapola-a em um contexto do qual Goodman não trata, e usa para tentar desmontar por inteira a contribuição do autor. O fato da teoria que Goodman expõe não ser suficiente para analisar a situação que Kane descreve, não invalida os argumentos do primeiro sobre a importância de uma "política de frequências", já que a proposta de Goodman visa discutir casos específicos onde o som, como vibração, afeta os corpos. É fundamental para Goodman sair de um antropocentrismo, valorizando o não-humano. Isto é possibilitado por sua teoria, ao menos em algum grau. Por fim, não considero sem valor o ponto central de Kane, de que a teoria ontológica da vibração de Goodman não fornece uma explicação para toda

experiência sonora, em especial, experiências que envolvam significado para além do afeto imediato. No entanto, a posição de Kane é radical demais em desvalorizar completamente os efeitos dos quais Goodman está tratando. Toda teoria merece crítica e arrisco dizer que sempre haverá limitações em um esforço de organizar a experiência sonora em conceitos. Este é exatamente meu incômodo na postura de Kane, pois uma teoria que ignore a materialidade e se concentre nos aspectos conceituais também não dará conta de toda experiência sonora – o que, aliás, é justamente o argumento de Goodman para buscar uma ontologia da vibração. Para mim, mais vale tentar valorizar o que a teoria de Goodman possibilita do que buscar situações onde ela não caiba apenas para poder defender um "outro lado" em uma dicotomia que o próprio Kane está construindo.

Tanto Cox quanto Goodman partem de um desejo de começar pelo som, evitando impor uma conformação a conceitos pré-fabricados. O problema de tal empreitada é que a própria definição do que é som – em outras palavras, a definição do recorte da experiência que deve ser considerada –, assim como os termos através dos quais essa definição é exposta, vão colocar certos limites para a reflexão. Portanto, a tal neutralidade desejada não parece ser possível, e o que acaba por determinar o grau de interesse de uma teoria desenvolvida a partir dessa premissa é o que ela possibilita, o que ela traz de novo ou de interessante, e não tanto sua veracidade ou verificabilidade, ou sua aplicação a todo e qualquer experiência. E é aí que acredito que Goodman se sai muito bem, enquanto Cox não tanto.

5.4 A espessura do som

Rodolfo Caesar, compositor e pesquisador carioca, tem desenvolvido ideias sobre a escuta e mediação tecnológica fundamentais para a discussão que tenho tentado colocar nesta tese. Vou me concentrar aqui em dois pontos que me parecem os mais imediatamente relevantes para minha discussão: a crítica à escuta timpânica e o entendimento do som como imagem.

Caesar se situa em um contexto próximo dos autores comentados nos capítulos 2 e 3 desta tese: o da música eletroacústica – tendo sido aluno e assistente de Pierre Schaeffer –. Boa parte de suas reflexões têm, como ponto de partida, questões composicionais ou de escuta (ou análise) desta música para então chegar a questões que transbordam este meio específico. Em parte, este transbordamento se dá pela própria característica da metodologia do autor que transita de um contexto a outro através de analogias: "o percurso que proponho empreender navegará, imprecisa e livremente, entre algumas áreas do conhecimento e da experiência, como se estivéssemos diante de um atlas interdisciplinar." (Caesar, 2016, p. 16)[109] Ou ainda pelo amplo escopo de interesses, manifesto em seu entendimento da área da sonologia:

> Essa linha, no meu entender – e talvez eu esteja isolado nesta crença –, ignora deliberadamente a delimitação entre música e som, e também entre a música e as demais artes. Seguindo ainda mais radicalmente, aproveito para adiantar que nem mesmo a diferença entre produtos artísticos e produtos "comuns" interessa a minha visada sonológica. E ainda, na verdade, nem mesmo o próprio som ocupa, neste trabalho, um lugar central de interesse. (Caesar, 2016, p. 10)

Os questionamentos de Caesar em relação aos limites da escuta partem de críticas à "escola" teórica da música eletroacústica que se forma a partir de Pierre Schaeffer (Denis Smalley, Trevor Wishart, etc.). Uma abordagem que, valorizando excessivamente apenas um pedaço da teoria schaefferiana – a tipo-morfologia –, em larga medida, volta seus esforços para criar aparatos descritivos para o som.[110]

A crítica de Caesar a esta "escola" de teoria schaefferiana (ou talvez devesse dizer tipomorfológica) que pode ser lida como uma espécie de justificativa para sua busca por uma escuta ampliada, se deve à fetichização dos critérios descritivos do som, seguido de sua posterior conversão em estética, que teria sido causada por um

> entendimento equivocado da noção de *écoute réduite*, de Pierre Schaeffer, pois este, que estava em guerra contra uma ciência positiva da música, elaborou um procedimento analítico cujo funcionamento requeria a subtração semântica e causal. (...) Schaeffer não viria a endossar a cartilha musical em sua obra escrita, pois não era para a *écoute réduite* ter chegado a algo mais que um método

[109] Descrição do formato de seu livro recente: "O Enigma de Lupe" (2016).

[110] Para acessar algumas boas discussões sobre alguns destes aparatos ver: Garcia, 1998; Pietro, 2000; ou ainda Palombini, 1992.

> operacional para auxiliar na criação de uma terminologia do sonoro. Não foi seu propósito colocá-la no patamar de uma estética. No entanto, sua obra musical e o universo morfotipológico que ele criou mostraram a carne granulosa e os movimentos requebrados dos sons – suas *allures* – abrindo, dessa maneira, o caminho fetichizante. Estão nos *critères de perception* os fundamentos para a música que sobrevive pela força de sua sonoridade autônoma, em fina espessura na qual a causa material, a causa final e a causa eficiente têm menor interesse. (2016, p. 155)

Sua crítica a esta redução da escuta ao "especificamente sonoro", está relacionada à crítica a autonomia da música. Mais do que alguma ideia específica de música absoluta ou abstrata, mas não sem relação com estas, o que está na berlinda aqui é a autonomia da relação entre a composição e a pesquisa musical, especialmente no meio acadêmico (Caesar, 2000; 2010; 2016). Tratando de abordagens cientificistas da composição, Caesar argumenta que apesar da pesquisa sobre a escuta avançar, a música parece estar cada vez menos se endereçando a ela: "É a música sendo justificada menos por si mesma, enquanto manifestação de uma prática social de âmbito artístico, e mais como disciplina de uma área do conhecimento." (Caesar, 2000, p. 35)

A busca de uma redução da escuta está relacionada com este "loop" entre pesquisa e composição (Caesar, 2010; 2016) porque este se forma por uma necessidade de criar critérios objetivos para lidar intelectualmente com a música, e daí o compositor pode conquistar sua legitimação acadêmica. Por sua vez, os teóricos da análise também passam a estar legitimados, já que suas teorias conseguem satisfatoriamente dar conta de tais músicas, feitas sob medida para confirmar seu método. Caesar argumenta que no limite isto resulta em endogenia.

> Qual o efeito da produção de compositores-professores-pesquisadores que publicam artigos sobre uma obra de sua autoria, feita de encomenda para que alguma universidade possa utilizá-la como exemplo comprobatório de teorias professadas por seu próprio corpo docente? É lamentável, mas isso existe. (2016, p. 31)

É, então, pelo desejo de limitar a subjetividade das escutas musicais que se busca restringir a escuta em um pequeno domínio onde se tem uma ilusão de objetividade científica. (Caesar, 2000) Comparando diferentes tipo de análise, uma contextualizada e outra formal, o autor chega à seguinte conclusão:

> Enquanto abordagens contextualizadas e intertextuais mostram-se capazes de ampliar não somente o campo musicológico quanto à composição, a continuidade da análise do tipo "formal" ou "morfotipológico" schaefferiano não deixa avançar o conhecimento musical. Mas se presta ao desenho do círculo vicioso institucional no abraço autoprotetor entre a análise e a composição. (2016, p. 191)

Portanto, além da questão ética, da endogenia na pesquisa, e política, da legitimação de uma prática artística que se fecha nos muros acadêmicos, dando as costas ao resto da sociedade, há ainda uma questão estético-musical. O conhecimento musical não avança e a criação musical não encontra uma janela para arejar o ambiente.

Paradoxalmente, mas o paradoxo é só mesmo aparente, é nestas próprias teorias descritivas que Caesar vai encontrar algumas brechas para então formular a defesa de uma maior abrangência da escuta. Refiro-me à constatação do autor de que o vocabulário criado por estes autores mais ampliam do que reduzem a escuta (Caesar, 2016, p. 194), pois ao buscar maneiras para se descrever sons, a tendência parece ser recorrer a metáforas de outros domínios que não o "especificamente sonoro", frequentemente resvalando "para o campo da sinestesia" (Caesar, 2004, p. 5):

> Procurando uma palavra qualquer para definir o que escuto, constato que nenhuma delas pertence, por origem, ao "reino da escuta". O vocabulário mais apurado, o da morfotipologia schaefferiana, oferece metáforas como: um som rouco, agudo, meloso, brusco, ácido, complexo, baixo, brilhante, rugoso, liso, opaco... Raros os adjetivos qualificativos que provenham de fato do reino acústico. (Caesar, 2016, p. 222-223)

Outra destas brechas encontradas por Caesar aparece na maneira com que Denis Smalley trata o movimento, em especial a ideia de *flocking motion*, ou "movimento em rebanho". *Flock* é o termo utilizado para rebanho de ovelhas ou pássaros, numa clara referência extra-sonora.

> *Flocking motion*, por exemplo, o 'movimento em rebanho' serve para designar um deslocamento espacial de um grupo de personagens sonoros que mantém características tais que se identificam como grupo porém manifestando, dentro da ação grupal, pequenas intervenções individuais que corroboram o agrupamento. (...) A metáfora desse 'movimento em bando', seja de pássaros ou um rebanho de ovelhas, denota a ligação do autor com a natureza. Talvez em um futuro sem essa natureza um analista tenha que inventar outro nome para descrever esses eventos. De qualquer modo, terminaria importando para seu arsenal analítico modelos comparavelmente 'extra-musicais'. (Caesar, 2005, p. 4)

Mas não é apenas a referência que interessa a Caesar, o fato de Smalley lidar com movimento já abre portas: "por seu avanço com relação à beleza estática da morfo-tipologia schaefferiana, e pela trajetória desta categoria em direção às regiões ainda mais problemáticas para a teoria e a pesquisa musical." (2000, p. 41) Uma terceira e importante brecha chega através do conceito de *i-son* de Bayle a qual retornarei em breve. (2000, p. 41-42)

Em um artigo de 2007, "As grandes orelhas da escuta", Caesar cunhou a expressão "escuta timpânica" para, de modo análogo ao termo "visão retiniana" de Duchamp, se referir ao tipo de escuta que se concentra na "sonoridade": a pequena espessura de segmentos das imagens sonoras que se dirigem exclusivamente ao tímpano. Esta é uma escuta onde o contexto, significados ou emoções supostamente não importam. As referências a qualquer coisa fora desta pequena espessura sonora não são levadas em conta. Evidentemente o termo se refere à redução aplicada pela composição e pela análise ao som e a escuta das músicas eletroacústicas e instrumentais, as quais o autor vinha criticando. Caesar contrapõe a esta escuta de pequena espessura a ideia de que existiria uma escuta mais abrangente, que não seja exclusivamente timpânica. (Caesar, 2007)

O germe de tal ideia, no entanto, já estava na valorização destas brechas encontradas nas teorias da música eletroacústica que apontei acima. Assim como estava também em uma discussão recorrente (pelo menos desde Caesar, 2000, 42) sobre a relação entre emoção e as dimensões de tempo e espaço na escuta (ou na música). Caesar trata de angústia e ansiedade, na relação com, respectivamente, tempo e espaço. A ansiedade "é de ordem preponderantemente temporal porque 'anseia' pelo término de uma espera." (...) "Já a angústia parece se ligar mais a noções espaciais, como até lembra sua raiz etimológica germânica *eng*, de estreito." (Caesar, 2003, p, 6) O argumento do autor diz que se na música existe tempo e espaço (este último em especial na eletroacústica), também pode existir ansiedade e angústia, em certas condições, portanto mesmo as dimensões supostamente "internas à música" estão contaminadas com aspectos extra-musicais.

Outra questão recorrente para o autor, que também tenciona os limites da escuta, é dificuldade em se separar sentidos da percepção. Um exemplo caro a Caesar é *Presque rien n. 1* de Luc Ferrari (1970), que utiliza gravações de sons ambientes, claramente reconhecíveis, e cujo trabalho de montagem é muito bem disfarçado. Para Caesar, esta peça:

> efetivamente re-abre o espectro da experiência musical para a imaginação referencial, não apenas visual mas também de outros sentidos. A imagem visual, cinematográfica é obviamente a primeira vizinha. No entanto um certo 'calor' de verão pode ser inferido pela cena. Pelo deliberado aumento de volume dos sons de insetos na parte final, o autor de certa maneira estimula no ouvinte uma sensação de calor, atingindo assim o sentido tátil térmico. (Caesar, 2004, p. 2)

Nesse aspecto, Caesar encontra ressonância na ideia de trans-sensorialidade de Michel Chion (ver cap. 3 desta tese) (Caesar, 2005), mas compreende-a de uma maneira mais radical que este:

> Em composição eletroacústica poucos duvidam que a complexidade da percepção seja regida pela trans-sensorialidade, e que o aparelho escutante é assim e mais ainda, é multi-dimensional, porque a escuta musical implica ainda em memória, cultural e individual, estados psíquicos de motivação e predisposição, etc., e tudo o mais que preencheria o requisito do estágio mais amplo da escuta, o da 'compreensão'. (2005, p. 5)

Sobretudo, Caesar entende essa transitoriedade da escuta entre múltiplos domínios com uma fluidez muito forte: "A experiência musical passa por compartimentos conceituais, mas não está claro quando sai de um para entrar em outro." (2005, p. 2) Ou ainda: "Os sentidos não sendo já nitidamente separáveis entre si, talvez fosse mais auspicioso pensarmos em uma *transescuta*." (2016, p. 221, grifo meu)

Esta transescuta não é de modo algum uma negação da escuta timpânica e dos prazeres e interesses que esta pode oferecer, mas apenas um reconhecimento dos atravessamentos e transbordamentos que ocorrem na escuta:

> O objetivo não é negar – a essa tardia altura dos acontecimentos – a possibilidade instrumental ou mesmo a fruição estética de uma escuta "estruturante", tipomorfológica etc., mas simplesmente tentar estimular a volta da vocação radial da escuta ampla – assim como são amplas todas as modalidades de percepção. Em outras palavras, é propício aceitar a possibilidade de uma coabitação das duas forças opostas porém complementares: o som teria – junto com sua interioridade centrípeta – uma radiação centrífuga apontando para todas as direções. Do objeto "miolo" do som emana uma radiação

> omnidirecional que, em seu percurso, nos atinge e nos transforma. (Caesar, 2016, p. 194)

Há uma proximidade entre este entendimento de uma escuta que transborda o aspecto timpânico do som e os trabalhos mais recentes de Seth Kim-Cohen, em busca de uma arte sonora "não-coclear". Kim-Cohen propõe uma espécie de virada conceitual para as artes sonoras, um caminho "para fora do beco sem saída do essencialismo, (...) conectando as artes sonoras a preocupações textuais, conceituais, sociais e políticas mais amplas." (Kim-Cohen, 2009, p. xix)[111] Acredito, no entanto, que há uma diferença, ao menos de foco, entre os dois projetos, pois enquanto Caesar discute a escuta propriamente, chegando em uma impossibilidade de se separá-la do resto da experiência, Kim-Cohen concentra-se em obras de arte, e no que estas exigem ou sugerem aos espectadores. Não é por acaso que Caesar vai tratar de uma "escuta não-timpânica" enquanto Kim-Cohen trata de "arte sonora não-coclear".

Outro ponto que complexifica ainda mais esta ampliação dos limites da escuta no trabalho de Caesar, é a noção de que som é imagem. A construção desta noção é bastante rica, passando por diversos contextos. A visualização do *sonic boom* de um avião supersônico que, segundo o autor, "trata-se de uma oportunidade oferecida ao som, por mais efêmera que seja, de fixar-se em um suporte físico, dando-lhe uma rápida visibilidade" (Caesar, 2016, p. 158). A capacidade do *lyre bird* de repetir perfeitamente sons previamente ouvidos, ao contrário de um gravador o pássaro recorta os sons de seu contexto original, separando figura e fundo (p. 166). Comparando o pássaro a descrição do fotógrafo de Roland Barthes, Caesar conclui que, pela capacidade do pássaro de se interessar por algum som específico no ambiente: "metodologicamente falando, o pássaro-lira captura e armazena sons na forma de imagens, pelo menos conforme ao que vem sendo debatido no mundo da fotografia." (p. 170)

Neste percurso, Caesar passa também pelo conceito de *i-son*, ou imagem-de-som, de François Bayle (outro autor ligado à tradição schaefferiana, tendo dirigido o GRM por 30

---

[111] "*out of the dead end of essentialism, (...) connecting the sonic arts to broader textual, conceptual, social, and political concerns.*" (Kim-Cohen, 2009, p. xix)

anos). Para Bayle, o som passa a ser imagem a partir do momento em que pode ser registrado em suporte e ouvido através de autofalantes:

> comparando-o com a imagem visível na superfície do suporte fotográfico, o i-son presta-se a designar qualquer som escutado graças à reprodução por alto-falantes, subtraído de seu espaço original de criação (e, simultaneamente, também do seu tempo), entendendo-se "reprodução" como algo diverso de uma mera repetição. (2016, p. 171)

No entanto, Caesar extrapola este conceito, através da generalização da ideia de "suporte", para além do tecnológico:

> O som já é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando sua transmissão é de boca a orelha, ou no trajeto direto das coisas soantes para a orelha. (...) Assim como ver, escutar é sempre formar imagens. Certamente a formação da imagem depende de suporte. Por que não seria possível pensar que, antes de ser "suporte tecnológico" – ocorrendo graças a meios extracorpóreos –, o suporte pode ser também o do próprio corpo: a memória? (2016, p. 172)

Seguindo o autor passa ainda por François Soulages, que compara a maneira como a escrita da luz no negativo da fotografia com a escrita da imagem 'phantasia' da imaginação, e questiona: Essa imaginação, essa fantasia, pela luz do phainesthaï – o aparecimento – e dos phainomena, não poderia habitar também as vibrações mecânicas que nos chegam como som? (2016, p. 174-175)

Este ponto do som que é imagem me interessa particularmente por valorizar a materialidade dos suportes, não só os tecnológicos e o corpo, mas também o ar:

> essa espécie de *buffer* que nós, humanos, costumamos ignorar como tal, porque confundimos invisibilidade com inexistência. O ar não é sólido, porém, assim como a água, também é matéria, e enquanto tal portador de imagens, dinamizadas como na memória *buffer* dos computadores. A materialidade do ar é contrária a qualquer noção de instante: o que existe é uma sequência de pseudo-instantes percebidos como tal, todos separados do momento de sua geração. O que é percebido, o é já depois de ocorrido. Tudo termina - em seu momento - para que possa, uma vez transposto o espaço, ao custo do tempo, nascer na percepção. (Caesar, 2013, p. 7)

Sendo assim, além do cérebro, o suporte orgânico, o som está necessariamente conectado ao suporte da matéria gasosa ou líquida do ambiente onde se propaga.

Este aspecto de materialidade também aparece nas constantes referências ao tímpano como uma pele que se especializou na escuta, mas continua sendo uma pele, portanto "não seria somente por intermédio dele [o tímpano] que sentimos os sons, porque todo corpo tem pele prestando-se à percepção." (Caesar, 2004, p. 7) Ou ainda: "Abaixo dos aproximadamente 24Hz nada escutamos, a não ser que a onda venha expressa em uma grande amplitude. Assim podemos 'senti-la' no corpo, sacudindo algumas células espalhadas na pele." (Caesar, 2016, p. 78)

Caesar, portanto, apresenta um entendimento sobre som e escuta amplo o suficiente para abrigar aspectos diversos. Há lugar para a dimensão simbólica ou conceitual, para os aspectos emocionais, para o elemento material da vibração, e até mesmo para a tão atacada apreciação do som por sua sonoridade "pura" (lembrando que o autor enfatiza que não busca negar a possibilidade de fruição estética desta escuta: 2016, p. 194). Isto acompanhado ainda de uma enorme fluidez na separação destes "campos". Talvez por sua orientação filosófica, segundo o próprio: "uma forma básica de pragmatismo" (2016, p. 37), o autor consegue compor esta mistura de tamanha amplitude.

Considerações finais

Após o trajeto empreendido nesta pesquisa, passando por diversos autores, atravessando contextos variados, mas com diferentes níveis de intersecção, espero ter apresentado um panorama, necessariamente incompleto, porém rico em ideias que se formam neste campo de interdisciplinar no qual localizo este trabalho.

Pensando na relação entre os diferentes casos tratados em cada capítulo, acho que há evidentemente certo grau de circunscrição de uma teoria a seu uso pretendido – aliás, me parece, tentar demonstrar "limites da escuta" é também colocar em evidência esta circunscrição. Por exemplo, os limites da musicalidade de Pierre Schaffer estão relacionados

à sua intenção musical particular. Os limites da audiovisão estão ligados à preocupação de Michel Chion em responder a teóricos e críticos da geração anterior. Os limites da ontologia da arte sonora de Cox são justamente o que circunscreve aquele conjunto de peças que o autor quer valorizar. Assim, estes limites que explorei aqui, em sua maioria, são mais facilmente evidenciados quando tentamos aplicar uma teoria a outro contexto, ou a uma obra para a qual a teoria não foi pensada. Este fato fica claro na crítica de Brian Kane a Steve Goodman, que opera justamente aplicando sua teoria da vibração em um exemplo que extrapola as intenções do autor. Isto pode, a princípio, apontar para uma limitação da teoria a seu contexto, a teoria como pensamento situado, como Marie Thompson defendeu ser o caso de Christoff Cox (e eu concordo). No entanto há também certo grau de transbordamento, visto que estes debates acontecem. Existe interesse por estas teorias para além da aplicação específica que o autor pensou. Para pegar um exemplo extremo, podemos pensar em Murray Schafer, com a enorme variedade de críticas e apropriações que sua teoria sucitou, como visto no capítulo 4. Estes autores citam uns aos outros. Criticam-se mutuamente, e ideias interessantes acabam saindo deste debate.

Considerando a diversidade de abordagens, a quantidade de aspectos possíveis que se pode considerar internos ou partícipes do campo da escuta. As dimensões materiais, metafóricas, emocionais, políticas, etc. Talvez a imagem de "limites" não seja apropriada. "Limite" dá a entender que existira uma linha – que pode ser móvel ou flúida, ou mesmo permeável, já que estou estudando limites em diversos autores – demarcando um fim do campo da escuta. O que percebo é que não é apenas isso que diferencia abordagens diversas. Não se trata apenas de o que é o som em cada caso: o que cabe e o que deve ser excluído neste recorte da experiência. Existem também os mecanismos pelos quais escutamos. Coisa que, por exemplo, nos trabalhos de Stefan Helmreich, e Steven Feld aparece de forma bastante explícita. Um estudo da escuta, portanto precisa também levar isto em conta.

Referências Bibliográficas[112]

Adorno, T. W. *Introdução à Sociologia da Música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Unesp, 2011 [1962].

Abbagnano, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Donato, D. *Teorizar a escuta*: uma reflexão acerca da construção do som como objeto em Pierre Schaeffer. Dissertação (Mestrado em Música). EM, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

Bayle, F. *Musique acousmatique*: propositions… positions. Paris: Buchet/Chastel, 1993.

Bijsterveld, K. *Mechanical Sound*: Techonology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2008.

Born, G.; Hesmondhalgh, D. *Western Music and Its Others*: Difference, Representation, and Appropriation in Music. Berkeley: University of California Press, 2000.

Bürger, P. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

Caesar, R. A Escuta como Objeto de Pesquisa. *Opus*, n. 7, set. 2000. p. 34-44.

_____. A Escuta da Água. In: *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*. Porto Alegre: 2003.

_____. O tímpano é uma tela? (primeira versão). *IV Fórum CLM* – USP. São Paulo: Ed. ECA, 2004.

_____. A Abrangência da Escuta. *Anais do XV Congresso da Anppom*. Rio de Janeiro, 2005.

_____. As grandes orelhas da escuta. In: Ferraz, Silvio (org.). *Notas . Atos . Gestos.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. pp. 31-52.

_____. A espessura da sonoridade: entre som e imagem. In: XXIII Anppom, 2013, Natal. *Anais do XXIII Congresso da Anppom*. Natal: UFRN, 2013. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2342/537 Acessado em: 29/09/2017.

_____. O som como imagem. In: III SMCT, 2012, São Paulo. *Anais do III SMCT*. São Paulo: ECA-USP, 2012. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/o_Som_Como_Imagem_Rodolfo_Caesar.pdf Acessado em: 29/09/2017.

[112] De acordo com o estilo APA.

_____. A espessura da sonoridade: entre som e imagem. In: XXIII Anppom, 2013, Natal. *Anais do XXIII Congresso da Anppom*. Natal: UFRN, 2013. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2342/537 Acessado em: 29/09/2017.

_____. *O enigma de lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

_____. Sonologia 2016, closing words. In Iazzetta, F; Campesato, L.; Chaves, R. *Sonologia 2016 – out of phase*: Proceedings of the International Conference on Sound Studies. São Paulo: NuSom – Research Center on Sonology, 2017, pp. 306-307.

Cage, J. *Silence*: lectures and writings. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

_____. *A Year From Monday*: new lectures and writings by. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.

Campesato, L. *O Vidro e o Martelo*: contradições na estetização do ruído na música. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012.

Chion, M. *Guide des objets sonore*. Paris: INA/Buchet-Chastel, 1983.

_____. *Musiques, médias et technologie*. Paris: Flammarion, 1994.

_____. *The Voice in Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1999.

_____. *Le son*: traité d'acoulogie. Paris: Nathan/VUEF, 2002.

_____. Le son et l'image. IN: Soulages, François (ed.). *Les Cahiers du Collège iconique*: communications et débats. Paris: INA, 2006.

_____. *A Audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Terxo & Grafia, 2011.

_____. *Sound*: An Acoulogical Treatise. [kindle edition] Durham, Londres: Duke University Press, 2016.

Chua, D. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Corbin, A. *Les cloches de la terre*: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle. [Edição ebook] Paris: Éditions Albim Michel S.A., 1994.

Cox, C. Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, v.14, pp 19-26, 2009. DOI: 10.1017/S1355771809000041

_____. Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. *journal of visual culture*. v. 10(2), pp. 145–161. DOI 10.1177/1470412911402880

_____. Sonic Philosophy. *Artpulse Magazine*, 2013. Disponível em: http://artpulsemagazine.com/sonic-philosophy Acessado em 11/20/2018.

_____. Sonic Realism and Auditory Culture: A Reply to Marie Thompson and Annie Goh. *Parallax*, Vol. 24, No. 2, Barbarisms, pp. 234–242, 2018. DOI 10.1080/13534645.2018.1452448

Dack, J. Acoulogie: an answer to Lévi-Strauss? In: *Electroacoustic Music Studies 07*, 2007, Leicester. Anais. s.l. Electroacoustic Music Studies Network, 2007. Disponível em: <http://www.ems-network.org/spip.php?article285> Acesso em: 09 jan. 2016.

Dahlhaus, C. *The Idea of Absolute Music*. trad. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989 [1978].

Delalande, F. Sense and Intersensoriality. *Leonardo*, vol. 36, n. 4, 2003, p. 313-316.

Feld, S. From Ethnomusicology to Eco-muse-ecology. The Soundscape Newsletter, n. 8, pp. 9-13, 1993

_____. From Schizophonia to Schismogenesis: on the discourses and commodification of "world music" and "world beat". In: Keil, Charles; Feld, Steven. *Music Grooves*. Chicago: Universtiy of Chicago Press, 1994.

_____. Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: Feld, S.; Basso, K. H. *Senses of Place*. Novo México: School of American Research Press, pp. 91-135, 1996.

_____. A Rainforest Acoustemology. In: Bull, M.; Back, L. (eds.). *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg, 2003.

_____. Acoustemology. In Novak, D.; Sakakeeny, M. (eds) *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015.

_____. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In Giannattasio, F.; Guiriati, G. (eds.) *Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* Udine: Nota, pp. 82-98, 2017.

Feld, S.; Brenneis, D. Doing anthropology in sound. *American Ethnologist*, Vol. 31, No. 4, pp. 461 – 474, 2004.

Fenerich, A. S. *Questões de representação na música eletroacúsitca*. Dissertação (Mestrado em Música). EM, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *A Inscrição da Intimidade na* Symphonie pour un Homme Seul. Tese (Doutorado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2012.

Ferrari, L.; Warburton, D. Luc Ferrari: Propos recueillis par Dan Warburton. *Paris Transatlantic Magazine*. Jul, 1998.

Ferraz, S. *Livro das sonoridades* [notas dispersas sobre composição] - um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Ferreira, A. G. *Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2010.

Garcia, D. *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

Goodman, S. *Sonic Warfare*: Sound, Affect, and the Ecology of Fear. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.

Grimshaw-Aagaard, M. What is Sound Studies? IN: Bull, Michael. *The Routledge Companion to Sound Studies*. Oxford: Routledge, 2018.

Helmreich, S. (2010) Listening Against Soundscapes. *Anthropology News*, dez 2010.

_____. Anthropology Underwater: immersive soundscapes, submarine cyborgs and transductive ethnography. In: Sterne, Jonathan (ed.). *The Sound Studies Reader*. Oxford: Routledge, pp. 168-185, 2012.

Hilmes, M. Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? *American Quarterly*, Vol. 57, No. 1, Mar., 2005, pp. 249-259.

Iazzetta, F. Estudos do som: um campo em gestação. *CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO*, Nº 1, nov, 2015, pp. 146-160.

Ingold, T. Against soundscape. In: Carlyle, A. (Ed.). *Autumn leaves*: sound and the environment in artistic practice. Paris: Double Entendre, pp. 10-13, 2007.

Kane, B. L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organised Sound*, Cambridge, v. 12, n. 1. pp. 15-24, abr. 2007.

_____. Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn. *Sound Studies*. Vol. 1, No 1, pp. 2-21, 2015. DOI 10.1080/20551940.2015.1079063

Kelman, A. Y. Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. In: *Senses & Society*. v. 5, i. 2, 2010, pp. 212-234.

Kim-Cohen, S. *In the Blink of an Ear*: toward a non-cochlear sound art. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2009.

Kittler, F. Gramophone, Film, Typewriter. California: Stanford University Press, 1999 [1986].

Lévi-Strauss, C. *Antropologia Estrutural*. São Paulo, Cosac Naify: 2008 [1958].

_____. *O cru e o cozido*. São Paulo, Cosac Naify: 2011 [1964].

Marks, L. U. *The Skin of the Film*: Intercultural Cinema, Embodiment. Durham: Duke University Press, 2000.

McClary, S. *Conventional Wisdom*: the content of musical form. Berkeley: University of California Press, 2000.

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

Merleau-Ponty, M. *Phenomenologie de la Perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1945].

Meyer, L. B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

Moehn, F. J. "The Disc Is Not the Avenue": Schismogenetic Mimesis in Samba Recording. In: Greene, P. D.; Porcello, T. (eds.) *Wired for Sound*: engineering and technologies in sonic cultures. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

Nattiez, J.-J. *Music and Discourse*: towards a semiology of music. trad. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990 [1987].

Novak, D.; Sakakeeny, M. Introduction. In: Novak, D.; Sakakeeny, M. (eds.). *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015.

Obici, G. L. *Condição da Escuta*: mídias e territórios sonoros. Rio de Janerio: 7Letras, 2008.

Ochoa-Gautier, A. M. El silencio como armamento sonoro. In: Acosta del López, M. R. (ed.) *Los silencios de la guerra*. Rosário: Editorial Universidad del Rosario. Kindle Edition.

Palombini, C. *Pierre Schaeffer's typo-morphology of sonic objects*. Tese de Doutorado, Durham University, 1993. Disponível em: http://etheses.dur.ac.uk/1191/

_____. Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noises to Experimental Music. *Computer Music Journal*, Vol. 17, No. 3, Autumn, 1993, pp. 14-19.

_____. Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. 3, outubro, 1998.

Pietro, L. di. *Música Eletroacústica*: terminologias. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2000.

Sacic, R. "A pista sonora não existe": entrevista com Michel Chion. IN: *Ciberlegenda*, UFF, 2011. Disponível em: http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/%E2%80%9C-pista-sonora-n%C3%A3o-existe%E2%80%9D Acessado em 29/09/2017

Samuels, D. W.; Meintjes, L.; Ochoa, A. M.; Porcello, T. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. In: *The Annual Review of Anthropology*, n.39, 2010, pp. 329-345.

Santos, F. C. dos. *Por uma escuta nômade*: a música dos sons da rua. São Paulo: EDUC, 2004.

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

_____ (org.). *Vers une musique expérimentale:* La revue musicale, 236. Paris: Richard-Masse, 1957.

_____. *Traité des objects musicaux*: essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *De la musique concrete à la musique même*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

Schafer, R. M. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. UNIFESP, 2001.

_____. *The New Soundscape*: a handbook for the modern music teacher. Ontario: Berandol Music Limited, 1969.

_____. *My life on earth and elsewhere*. Ontario: The Porcupine's Quill, 2012.

Schrimshaw, W. The Tone of Prime Unity. In: *Organised Sound*, v.23 Special Issue 2 (New Wor(l)ds for Old Sounds), agosto, 2018, pp. 208-217.

Scruton, R. *The Aesthetic of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Smalley, D. Spectromorphology: explaining soundshapes. *Organised Sound*, Vol. 2, Issue 02, ago 1997, pp. 107-126.

Southworth, Michael. The Sonic Environment of Cities. In: *Environment and Behavior*, v.1 i.1, 1969, pp. 49-70.

Sterne, J. Sonic Imaginations. IN: Sterne, Jonathan (ed.). *Sound Studies Reader*. Oxford: Routledge, 2012, pp. 1-18.

_____. Soundscape, Landscape, Escape. In: Bijsterveld, K. (ed.) *Soundscapes of the Urban Past*: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage. Bielefeld: transcript, 2013, pp. 181-193.

Subotnik, R. R. *Deconstructive Variations*: music and reason in western society. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Szendy, P. The Auditory Re-Turn (The Point of Listening). In: Maas, S. V. *Thresholds of Listening*: sound, technics, space. New York: Fordham University Press, 2015.

Thompson, E. *The Soundscape of Modernity*: architectural acoustics and the culture of listening in America, (1900-1933). Cambridge: The MIT Prees, 2002.

Thompson, M. *Beyond Unwanted Sound*: Noise Affect and Aesthetic Moralism. New York: Bloomsburry, 2017a.

_____. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies. *Parallax*, Vol. 23, No. 3, pp. 266-282, 2017b. DOI: 10.1080/13534645.2017.1339967

Zangheri, G. A. *Música e fenomenologia no* Traité *de Pierre Schaeffer*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, USP, São Paulo, 2013.

OBRAS AUDIOVISUAIS

Les vacances de Monsieur Hulot. Produção de Fred Orain, Jacques Tati. Nova Iorque: The Criterion Collection, 1953. 1 DVD.

Montaña en Sombra. Produção de Lois Patiño. Espanha, 2012. HD.

APÊNDICE 1 – Noções de "representação" na musicologia

O termo "representação" pode ter significados bastante distintos dependendo do contexto e mesmo dentro dos estudos de música ou de artes. Em estudos de orientação cognitivista o termo "representação" pode ser usado para falar de atos cognitivos, concepção do termo que Abbagnano credita à Kant (2007, p. 853). Em estudos de orientação linguística ou semiótica, "representação" pode tratar da relação icônica do signo com um significado, tendo sua origem em Saussure ou Peirce. E ainda, em estudos voltados para a crítica cultural, o termo pode ter relação com questões das chamadas políticas identitárias: a representação de uma etnia, de uma cultura, ou de um gênero (e.g.: Born, Hesmondhalgh, 2000). Sem querer de maneira alguma negar as diversas possibilidades de intersecção entre estas diferentes abordagens, queria propor uma concepção provisória do termo para os fins deste pequeno texto. Esta concepção é a utilizada quando se fala de música programática, ou de arte figurativa, ou seja, por oposição proponho pensar o termo "representação" no que tem de característico em peças que se afastam da ideia de música absoluta ou arte autônoma.

A discussão sobre a capacidade de "representação" da música, costumeiramente colocada como oposta à capacidade da música de tematizar a si mesma, tem uma longa história dentro dos estudos musicais voltados para a música de concerto europeia. A seguir comentarei alguns dos textos mais relevantes em que esta questão aparece e que, apesar de terem uma importância secundária para este trabalho por lidarem majoritariamente com o repertório instrumental de concerto, ajudam a traçar um panorama da discussão musicológica relativa ao tema e que pode servir de base para pensar em como esta questão se transforma nas práticas do pós-guerra.

Leonard Meyer em *Emotion and Meaning in Music* (1956) divide teóricos do significado musical em dois grupos: os absolutistas – o significado estaria contido dentro da própria música; e os referencialistas – o significado seria externo a música. Meyer considera a oposição falsa, pois acredita em ambos os tipos de significados. No entanto, dedica a maior parte de seu trabalho aos significados "internos": respostas emotivas ou intelectuais a

estruturas musicais. Estas respostas se apoiam largamente na noção de expectativa em relação à sequência de estruturas musicais que se apresentam ao ouvinte. Meyer se esquiva de uma suposta necessidade de universalismo ou de objetividade se apoiando na noção de "estilo" – um conjunto de regras ou crenças relativas ao compositor ou ao tipo de música. Pois uma vez estando estabelecido o estilo, seria possível tratar de expectativa sem fazer menção a experiência subjetiva de um ouvinte (p. 32).

Meyer admite a participação de significados "referenciais" na experiência musical, os quais chama de "processos imagéticos", e dedica o último capítulo de seu livro à descrição de dois tipos de "imagens". A conotação seria uma imagem construída culturalmente, portanto compartilhada por um determinado grupo. Pode ser causada por contiguidade – quando criada pela repetição em diversas obras distintas –, ou por similaridade – associações entre sequências musicais e conceitos, imagens, movimentos de diversos tipos, etc. (pp. 258-259). O outro tipo de imagem é o "humor" [*mood*]: um sentimento pouco específico percebido numa determinada passagem musical (p. 266). No entanto, para Meyer, há uma diferença importante entre o significado circunscrito ao "musical" e as conotações ou humores. O primeiro teria sua apreensão garantida desde que o "estilo" seja conhecido do ouvinte, enquanto o segundo estaria relegado a uma relação mais arbitrária com o material sonoro. Meyer atribui a esta arbitrariedade a dificuldade de se tratar destes significados extramusicais em uma teoria estética.

Roger Scruton dedica um capítulo de seu *The Aesthetics of Music* (1997) a questão da representação na música. Scruton tem o mérito de fazer uma reflexão bastante rigorosa conceitualmente sobre a possibilidade da existência de representação na música, no entanto sua conclusão – que não existe representação na música – me parece já estar comprometida de saída. Em primeiro lugar pela definição bastante limitada de música com que o autor trabalha – música é uma sequência de "tons" [*tones*], em oposição a sons. Os "tons" são objetos de uma intenção perceptiva que extrai dos sons certos aspectos como altura, ritmo e melodia. Esta concepção restringe o domínio do "musical" a aspectos bastante específicos da percepção. Em segundo lugar, pelo conceito de representação que Scruton utiliza: a arte

que representa algo é aquela que apresenta um mundo ficcional para o espectador. Portanto representação na música seria uma noção distinta de imitação (e.g. melodias que soam como canto de pássaros), sugestão (e.g. trompas de orquestra utilizadas para sugerir trompas de caça), ou reprodução (e.g. gravações de cantos de pássaros em *Pinheiros de Roma* de Respighi). Partindo desta dupla restrição – de um lado ao que é música, de outro ao que é representação – Scruton argumenta que todos os casos que supostamente se qualificariam como representação em música na verdade dizem respeito a aspectos externos a ela, seja a uma cena dramática (e.g. óperas), a um texto de programa (e.g. poemas sinfônicos), a um título (e.g. prelúdios de Debussy), a uma coreografia (e.g. balés), etc. Por exemplo, a música de programa – um tipo de música que necessita do entendimento de uma narrativa para ser adequadamente compreendida – para Scruton nunca existiu de fato, e os leitmotivs de Wagner funcionam como estruturas "puramente musicais", mas só tem seu valor narrativo quando associados aos aspectos "externos" do drama encenado.

Jean-Jacques Nattiez, com sua semiologia da música, propõe o estudo da música como uma "forma simbólica" – expressão que designa a capacidade da música de fazer emergir uma complexa e infinita rede de "interpretantes" (Nattiez, 1990 [1987], p. 37). O "interpretante" – noção apropriada de Charles Pierce – é algo que surge da relação entre um indivíduo e um signo. O interpretante por sua vez pode se tornar um signo e gerar um interpretante secundário. Que pode também se tornar signo e gerar um terceiro interpretante e assim por diante, infinitamente. Este conjunto de interpretantes seria a rede simbólica que forma o significado musical. A semiologia de Nattiez interessa a este trabalho em dois pontos: na discussão sobre o que é "música", ou o "musical"; e na sua proposta de significado musical na medida em que abre espaço para aspectos de representação na noção de rede simbólica.

Em relação ao primeiro ponto, Nattiez faz um panorama de autores que tratam da distinção som/ruído argumentando que a fronteira é definida culturalmente, podendo variar mesmo dentro de uma única cultura (p. 48). A seguir Nattiez faz uma comparação entre Luigi Russolo e Pierre Schaeffer no que diz respeito à expansão do domínio "musical",

que – apesar de conter certa confusão em relação aos conceitos de escuta reduzida e situação acusmática deste último –, tem o mérito de apontar como ambos desejavam trazer o ruído para um domínio abstrato/conceitual paralelamente afastando-o de sua relação causal com a fonte original (p. 50-51). O autor segue comentando rapidamente os casos de Edgard Varèse – que se aproximaria de Schaeffer e Russolo por querer organizar o som –; John Cage – colocado como "opositor radical" de Schaeffer por propor que qualquer som pode ser musical; e por fim Murray Schafer – visto como uma síntese de todos os anteriores por generalizar o musical ao total sonoro com a noção de paisagem sonora, mas ao mesmo tempo querer controlar a paisagem sonora do mundo através da composição (p. 53-54). O panorama traçado por Nattiez tem seu interesse, porém ignora especificidades importantes de cada proposta, o que facilita as aproximações feitas. Por exemplo, o conservadorismo de Murray Schafer em relação aos sons modernos e industriais, acompanhado por uma preferência por sons ditos "naturais" que motiva o desejo de redesenhar a paisagem sonora mundial, em contraposição ao gosto por sons não naturais evidente em Russolo, Varèse ou Schaeffer.

Sobre o segundo ponto, Nattiez discute a dicotomia tradicional em relação ao significado musical: se a música significa apenas si mesma ou se ela se refere a significados externos. Ao colocar sua posição, Nattiez mantém a distinção dentro/fora da música e argumenta que ambos os domínios são semiológicos. A distinção entre os dois tipos de semiologia (intra e extramusical) seria necessária, pois são de "naturezas distintas", e garantem a "clareza analítica", mas na prática ambas se misturam (p. 110-111). O autor comenta uma série de exemplos (e.g. associações entre agudo e grave com alto e baixo ou claro e escuro), no intuito de verificar se a origem de tal associação seria biológica, psicológica ou cultural, na maior parte dos casos não chega a resultados conclusivos (pp. 119-126).

Vemos entre esses três autores três posições distintas em relação ao significado musical: Scruton tem uma postura mais radical em defesa do "puramente musical"; Meyer num lugar intermediário em que valoriza os aspectos "extramusicais", porém em sua

teorização acaba privilegiando as referências "internas" (embora isto talvez seja mais reflexo de uma dificuldade metodológica do que um julgamento de valor puro e simples); e Nattiez tentando dar igual valor a referências internas e externas. Em comum os três tem a ideia de que existe um domínio exclusivamente musical (sempre identificado com estruturas da teoria musical tradicional: melodia, harmonia, tema) e outro externo, a divergência se dá em relação ao quanto o "significado musical" é permeado pelo domínio externo.

Este domínio do "exclusivamente musical" vem sendo amplamente debatido e criticado pelo menos nos últimos 40 anos. Neste contexto talvez o trabalho mais relevante seja o de Carl Dahlhaus com *The Idea of Absolute Music* (1989 [1978]), em que trata da ideia de uma música cujo significado está contido em si mesma – a música absoluta. Uma música "pura", que não precisa de referenciais externos para ser compreendida (texto, cena ou programa). Dahlhaus busca a origem do conceito – associado à aceitação da música instrumental no período romântico –, e demonstra como se tornou um paradigma, transformando o discurso sobre música e também o ritual de apreciação.

A partir da década de 80, começa a surgir uma nova geração de musicólogos, em especial nos EUA, que propõe uma revisão da disciplina, em grande parte, por julgarem que até então a musicologia estava excessivamente voltada para o "puramente musical". De maneira geral estes autores tentam evidenciar a relação dos aspectos tidos como exclusivamente musicais com seu contexto histórico ou social. Trazem contribuições interessantes para chegar, por exemplo, a uma desconstrução do que ficou conhecido como "escuta estrutural" (Subotnik, 1996) – uma escuta que prioriza aspectos formais da música. Ou ao questionamento da possibilidade de uma "música absoluta" através de uma história dos discursos que a construíram (Chua, 1999). Ou ainda, na importância de se entender a construção de convenções da teoria musical através de um estudo sobre o contexto sociocultural em que esta teoria emerge, ao invés de aceitar a naturalização destas (McClary, 2000).

Os trabalhos acima citados, apesar de sua evidente diversidade, têm algo em comum que diz respeito aos seus objetos: todos são em grande medida apoiados em análises de

partituras. Isto obviamente não é em si um problema, e certamente estes trabalhos tem sua importância para esta pesquisa na medida em que colocam questões próximas das minhas. Porém em nossa pesquisa o repertório que mais interessa não é a música de concerto, mas sim as práticas artísticas que se constituíram ao longo das últimas décadas, com o uso de "novas" tecnologias ou de experimentações. Ao meu ver, estas práticas impõe uma reconfiguração destas questões relativas à "representação", uma vez que o domínio do "musical" deixa de ser facilmente definido pela partitura ou por uma escuta que se pauta por noções da teoria musical tradicional.

Esta ênfase em um binarismo entre intra e extra musical que aparece como ponto em comum nos textos comentados nesta seção parece inescapável ao tratar do assunto. No contexto da música eletroacústica, apesar da inexistência da partitura, isto se mantém de uma forma ou de outra. Alessandro Ferreira, em sua dissertação de mestrado (2010), faz uma síntese de diversos autores focando neste ponto comum, ainda que me pareça que a conclusão de que este ponto é de fato *comum*, seja um pouco apressada, passando por cima de nuances que seriam interessantes de serem exploradas. Para dar apenas um exemplo, o autor emparelha noções de intra e extra sonoro com intra e extra musical, mas se pegarmos Schaeffer, por exemplo, temos um caso em que musical e sonoro são universos de naturezas distintas. Portanto, acredito ser benéfico ter um pouco mais de cuidado em generalizações. No caso de Ferreira, talvez esta adoção do binarismo já esteja colocado de saída ao autor utilizar a noção de referencialidade: "falar de referencialidade em música é falar do potencial que os materiais, os eventos, e as estruturas sonoras têm para referir a alguma coisa." (p. 19) Esta "alguma coisa" a qual o autor alude é o "outro" genérico do binarismo intra/extra. Desse modo o autor cerca seu campo, definindo que acredita em "materiais", "eventos", e "estruturas" que pré-existem como um campo fechado e referenciam alguma outra coisa.

"Representação", no sentido em que estou utilizando nesta pesquisa, diz respeito à mímesis ou imitação. Ou seja, diz respeito a um ou mais sons que se assemelham a algo "outro". Do que se trata este "outro" pode variar entre concepções distintas, pode ser o "mundo real", o "mundo físico", a "natureza", pode ser um texto de programa, uma

imagem visual, uma sensação de algum sentido não auditivo, etc. O que parece relevante apontar é que a ideia de "representação" em geral parece circunscrever o objeto que está encarregado da representação, no caso o(s) som(ns), em um universo fechado que aponta ou remete para coisas externas. Daí talvez se explique esta tendência da questão ser tratada sempre com estes binarismos como intra e extra musical ou intra e extra sonoro. É importante dizer que eu, a princípio, não compartilho destes binarismos e não pretendo de saída circunscrever o sonoro em um universo próprio, pois a própria constituição deste universo será tema frequente desta pesquisa. Disso concluo que meu uso da palavra "representação" é bastante problemático, mas na falta de outra que identifique o problema do qual estou tentado tratar, optei por utilizá-la, ao menos provisoriamente, mesmo ciente de que seu uso é também parte do problema de que trata a pesquisa e do risco que esta concessão pode trazer ao implicitamente sugerir um binarismo que na realidade quero colocar em questão.