

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**PROCESSOS DE ESTRUTURAÇÃO NA ESCUTA
DE MÚSICA ELETROACÚSTICA**
ANANAY AGUILAR SALGADO

CAMPINAS-2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MÚSICA

**PROCESSOS DE ESTRUTURAÇÃO NA ESCUTA
DE MÚSICA ELETROACÚSTICA**

ANANAY AGUILAR SALGADO

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas,
UNICAMP, como requisito parcial para a
obtenção de grau de Mestre em Música
sob a orientação da Prof. Dra. Denise
Hortência Lopes Garcia e a co-orientação
do Prof. Dr. Rodolfo Caesar

CAMPINAS-2005

FICHA CATALOGRÁFICA

Bibliotecária: Maria Lúcia Nery Dutra de Castro – CRB-8ª/1724

Ag93p

Aguilar, Ananay.

Processos de estruturação na escuta de música eletro-acústica / Ananay Aguilar – Campinas, SP:

[s.n.] , 2005.

Orientador : Denise Hortência Lopes Garcia

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música – Análise e apreciação. 2. Música eletrônica.

I. Garcia, Denise Hortência Lopes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: Structuring processes through the listening of electroacoustic music

Palavras chaves em inglês: Electroacoustic music, listening, structuring processes.

Área de Concentração: Linguística, Humanidades e Artes.

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora: Denise Hortência Lopes Garcia, Sérgio Freire Garcia, Sílvio Ferraz.

Data da defesa: 12 -08-2005

Para Rodolfo Caesar

Agradecimentos

Agradeço enormemente:

à FAPESP, pelo apoio financeiro no último ano deste mestrado

a Denise Garcia, pela orientação segura em todos os aspectos desta viagem

a Rodolfo Caesar, por tudo

a José Augusto Mannis, pela confiança e ensinamentos, e claro, por me disponibilizar o CDMC

a Alexandre Fenerich, colega de devaneios, pela imensa paciência

a todos os que contribuíram para fazer desta passagem pelo Brasil uma viagem maravilhosa:

aos amigos de Barão: Alan, Cristiano, Dé, Greg, Helena, la Jime, Julián, Kayvan, Lu, Tânia e Tomás; às galeras de escalada em São Paulo, São Bento, Rio e Curitiba; à todos os que me fizeram sentir em casa nas suas respectivas cidades: Yasmín e gatos, Catalina e Tamía, à família Zanini, a Fabio, à família Garcia-Burnier-Vasconcellos, à família Cury

a aquellos que me acompañaron de lejos:

a Juan, mi patrocinador de escaladas, por el belay

a Martha Rodríguez y a Ana Romano, por la compañía siempre atenta

a mi tía Pilar, por entender

y finalmente, a mi abuelita Isa, por dejarme a mi mamá, a Rita y el piano, ausencias que me esmeré en llenar entre líneas

Resumo

Este trabalho nasceu com o intuito de coletar ferramentas que permitissem descrever experiências relativas à escuta de música eletroacústica, esta considerada segundo a perspectiva da música concreta como colocada em 1948 por Pierre Schaeffer. Assim, o trabalho se constitui em um percurso crítico através de uma leitura particular do *Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1966) e de outros escritos de dois de seus discípulos, a saber, de Denis Smalley e de Michel Chion. A questão principal que atravessa esse percurso discute a existência de um sistema referencial para a descrição e a análise de experiências de escuta musicais.

Abstract

This work was born out of the need for tools for the description of listening experiences of electroacoustic music, this genre considered from the perspective of *musique concrète* as elaborated by Pierre Schaeffer in 1948. For this purpose, this research comprises a critical reading of the *Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1966) and of other more recent works by his followers Denis Smalley and Michel Chion. The very problem which I engage discusses the existence of a referential system as a means for describing and analysing listening experiences.

Sumário

Introdução	13
1-Tema e versão: uma proposta para a descrição de experiências relativas à música eletroacústica	
A música eletroacústica: uma aproximação (entre outras)	17
Tema e versão	21
As versões	24
2-A escuta: um percurso por Schaeffer (1966), Chion (1999) e Smalley (1996)	
Introdução	27
Schaeffer (1966): quatro atividades decorrentes da percepção sonora	28
Quatro tendências espontâneas de escuta	31
A intencionalidade	33
As intenções de escuta no âmbito musical	34
Chion (1999): a questão da causa	38
Smalley (1996): três relações de escuta	40
Comentários conclusivos	45
3-O dualismo musical de Pierre Schaeffer	
Introdução: entre o objeto e a estrutura	47
Alguns dualismos do fazer e ‘entender’ musical	48
Variação/permanência	48
Valor/caráter	49
Contínuo/descontínuo (ou contínuo/discreto, segundo os lingüistas)	51
Variação/textura	52
Polifonia/polimorfismo	52
Objeto sonoro/objeto musical	53
A utopia de Schaeffer (1966)	55
A estrutura propriamente musical	58
Comentários conclusivos: dualismo ou paradoxo?	61

4-Processos de estruturação em Denis Smalley	
Introdução: entre o extrínseco e o intrínseco	67
Gesto e textura como princípios formadores	70
Níveis e funções estruturais	74
A descrição: uma atribuição de termos a uma experiência musical	79
Comentários conclusivos	80
5-O projeto aculógico de Michel Chion	
Introdução	83
Guias sonoros	84
Sinais pontuadores do tempo	92
Jogos de expectativas	94
Comentários conclusivos	98
Conclusão: considerações em torno dos processos de estruturação	
As questões levantadas	101
Processos de estruturação: entre o sonoro e o musical	105
Considerações para uma pesquisa futura	107
Referências	
Referências bibliográficas principais	113
Referências bibliográficas secundárias	114
Referências discográficas	115
Referência cinematográfica	116

Introdução

A música eletroacústica trouxe para a análise musical um desafio não existente através das músicas eruditas tradicionais: a análise sem a mediação de partituras. Soma-se a isso a ampliação do material compositivo para qualquer fenômeno sonoro, situação que torna insuficiente a terminologia relativa à descrição de experiências musicais. Surge então a necessidade de criar uma terminologia que dê conta dessa experiência perceptiva específica. Dado que o trabalho de alguns autores comprometidos especificamente com esse tipo de música já aponta nesse sentido, esta dissertação se constitui em um percurso crítico que aborda alguns desses trabalhos visando coletar ferramentas que digam respeito aos processos de estruturação próprios da escuta especificamente musical. Tomando como ponto de partida o *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer (1966), foram estudados adicionalmente os textos *Spectro-morphology and structuring processes* (1986) e *Spectromorphology: explaining sound shapes* (1997) de Denis Smalley e *El sonido*¹ (1999) de Michel Chion.

¹ Os títulos em português são respectivamente: *Tratado dos objetos musicais* (Schaeffer, 1966), *Espectromorfologia e processos de estruturação* (Smalley, 1986), *Espectromorfologia: explicando perfis sonoros* (Smalley, 1997) e *O som* (Chion, 1999).

Assim, o primeiro capítulo determina as bases sobre as quais se construirá o resto do trabalho. Por um lado, se define a música eletroacústica segundo a perspectiva da música concreta como colocada em 1948 por Pierre Schaeffer, ou seja, em oposição à uma suposta música abstrata. A partir dessa primeira dualidade, explica-se então uma segunda, a de tema e versão, que consiste na oposição entre a particularidade do processo compositivo e a multiplicidade de suas experiências perceptivas. Dessa oposição surge a questão que será desenvolvida no curso do trabalho e que consiste em definir os termos a partir dos quais se possa justificar uma experiência perceptiva particular. O método empregado corresponde ao sugerido pelo próprio Schaeffer (1966), que propõe estudar as questões relativas à percepção do fenômeno sonoro, para posteriormente coletar as ferramentas que permitam descrever uma experiência especificamente musical.

O segundo capítulo traça então um percurso através das diferentes abordagens à questão da escuta. Com relação a Schaeffer (1966) encontram-se primeiro quatro atividades da percepção sonora e uma ponte que conduz para três escutas propriamente musicais. Baseado nessas três escutas, Chion (1999) questiona e amplia alguns aspectos relacionados particularmente à escuta denominada causal. Já Smalley (1996) elabora livremente as quatro atividades de percepção sonora e as três intenções de escuta musical expostas por Schaeffer (1966) e as entrelaça com algumas idéias da teoria psico-analítica de Ernest Schachtel (apud Smalley, 1996), com o fim de criar sua própria teoria, que resulta em três relações de escuta.

Através do terceiro capítulo se definem finalmente algumas ferramentas que permitam descrever a própria experiência musical. Trata-se dos pares de opostos, fundamento da teoria dual de Schaeffer (1966), que baseia a experiência perceptiva na oposição entre objeto e estrutura. A partir da exposição de alguns pares de opostos se discute então o que denominei a ‘utopia’ de Schaeffer (1966), que consiste no seu projeto de prescindir de um sistema referencial qualquer para a descrição das experiências musicais. No entanto, se verá como tal tentativa esbarra nos próprios condicionamentos relativos à tradição musical e no próprio desejo de fundar as diretrizes da música como entendida por ele.

O quarto capítulo resume as ferramentas colocadas por Smalley (1986, 1997), fundadas na experiência cotidiana relativa à percepção sonora e nos condicionamentos ligados à tradição musical. Isso, porque acredita, em oposição a Schaeffer (1966), na necessidade de um sistema referencial que garanta a sobrevivência da música eletroacústica. Assim, reconhece a partir das noções básicas de gesto e textura uma série de processos de escuta herdada da tradição musical, traduzindo-as especificamente para as músicas baseadas na composição espectromorfológica.

No quinto capítulo se encontra através de Chion (1999) uma situação um pouco diferente com relação ao especificamente musical e portanto, também com relação à existência de um suposto sistema referencial. Trata-se no trabalho desse autor de desenvolver seu projeto aculógico, ou seja, o projeto de denominar o puramente sonoro sem aplicações necessariamente musicais. Por isso, é preciso levar em conta que as noções resgatadas do seu livro passam aqui por um processo seletivo daquilo que considere pertinente dentro da busca por ferramentas que permitam descrever experiências especificamente musicais.

No capítulo conclusivo desta dissertação são retomadas as questões levantadas com relação à existência de um sistema que sirva como referencial para as experiências de escuta, de descrição e de análise musical. A partir daí tentarei resolver a tensão entre o puramente sonoro e o especificamente musical fundada na definição do que seria a herança explícita do sistema referencial da música tradicional, a saber, os processos de estruturação. A conclusão fecha com algumas considerações em torno do uso dos processos de estruturação como ferramenta de análise, considerações para serem levadas em conta em uma pesquisa futura.

1-Tema e versão: uma proposta para a descrição de experiências relativas à música eletroacústica

A música eletroacústica: uma aproximação (entre outras)

O termo ‘música eletroacústica’ denota um tipo de música que compreende todas as músicas que para sua criação utiliza meios eletroacústicos. Aparece portanto como oposta à música instrumental, sem distinguir entre os inúmeros gêneros que envolvem o uso da tecnologia hoje em dia. O termo tampouco dá conta das diferenças de material, da variedade de estratégias, práticas e métodos compositivos, nem das linguagens, poéticas, e correntes estéticas que dali resultam. Não é, no entanto, a tentativa deste trabalho desvendar esse emaranhado e a problemática que ele envolve². Em compensação, será definida a poética da música eletroacústica que interessa no contexto deste trabalho particular.

A música eletroacústica como entendida aqui, teve seus inícios com a tal denominada *musique concrète*, termo criado em oposição à música predominantemente abstrata que imperava já com antecedência à década de 1950. Muito superficialmente, a

² Para uma discussão abrangente em torno da problemática do termo ‘música eletroacústica’, vale remeter-se à tese de doutoramento do compositor brasileiro Rodolfo Caesar, *The composition of electroacoustic music* (1992), acessível online.

composição dessa outra música envolvia um procedimento baseado na permutação de uma série, isto é, de uma coleção fixa de unidades discretas (discreto aqui em oposição a contínuo), cuja conformação se constituía no núcleo gerador da estrutura. Já como técnica de escrita instrumental, ela tinha demonstrado ser um procedimento mais preocupado com a escrita e as sutilezas da construção estrutural do que com a recepção da sua plasmação sonora. Trata-se da música de tradição serial, de ‘músicas *a priori*’ cujas ‘regras já se formulavam como uma álgebra [...] e nas quais a preocupação dominante parecia ser o rigor intelectual, com um domínio total da inteligência abstrata sobre a subjetividade do autor e sobre o material sonoro’³ (Schaeffer, 1966, 20). De fato, as críticas que tal música recebeu no curso da história se derivam, não do inquestionável gênio da escrita em si, mas da legibilidade dessas elucubrações na sua realização.

Em 1951, na cidade alemã de Colônia, tais técnicas foram levadas para o estúdio com o nome de *elektronische Musik*, para serem realizadas com meios eletrônicos através da ‘discretização’ dos parâmetros físicos do som. Nessa tentativa os compositores demoraram a entender que não existe correspondência direta entre as propriedades físicas e aquelas dadas à percepção, ou seja, que o processo cognitivo não corresponde de uma maneira linear ao fenômeno físico-acústico do som. De um âmbito que favoreceu a experiência com as qualidades perceptíveis do som, é compreensível que Schaeffer (1966, 23) se colocasse em oposição a essa tradição de teor abstrato. O ‘abstrato’ de fato, opera segundo o Dicionário Houaiss (2001) ‘unicamente com idéias, com associações de idéias e não diretamente com a realidade sensível’, ou seja, concreta.

Assim, Schaeffer explica:

‘Quando em 1948 propus o termo de ‘música concreta’, acreditava marcar com esse adjetivo uma inversão no sentido do trabalho musical. Em lugar de anotar as idéias musicais com símbolos do solfejo⁴ e de confiar sua realização concreta a instrumentos conhecidos, tratava-se de recolher o concreto sonoro, sem importar

³ ‘A partir de la musique sérielle, dont les règles, déjà, se formulaient comme une algèbre, se sont élaborées des ‘músiques *a priori*’, dont le souci dominant paraît être celui de la rigueur intellectuelle, et d’une totale emprise de l’intelligence abstraite à la fois sur la subjectivité des auteurs et sur le matériau sonore’ (Schaeffer, 1966, 20).

⁴ Vale notar a ligeira diferença entre a aceção do termo em português e em francês. Enquanto o solfejo em português denota uma atividade ligada à leitura e entonação correta das notas musicais, o termo *solfège* implica um estudo dos princípios elementares que regem a música, ou seja, está mais emparentada com a teoria musical do que com o solfejo em língua portuguesa.

sua origem, e de abstrair dele os valores musicais que continha em potência'⁵ (Schaeffer, 1966, 23).

À margem desse contexto histórico específico, devemos notar que a tradição serial não é a única a proceder de maneira abstrata. Planos de constelações estelares, procedimentos aleatórios, proporções numéricas como a fractal e a áurea e portanto, qualquer tipo de algoritmo, são exemplos de apropriações para projeções abstratas sobre o material sonoro. Em todos os casos, esse material seria inserido em molduras concebidas *a priori*, sem que o confronto perceptivo com ele seja parte essencial do processo.

Se bem que a denominação de 'música concreta' foi em princípio provocadora por se colocar em oposição a um procedimento particular, é importante deixar claro que Schaeffer (1966, 24) não defendia cegamente um tipo de composição em detrimento de outro. Como ele mesmo reconheceu ao rebatizar em 1961 o objeto da sua pesquisa com o nome de 'música experimental', os dois lados pecaram por sua excessiva ambição: os concretos, por quererem conquistar todo o mundo sonoro de um golpe só sem uma proposta formal aparente, e os abstratos da tradição serial, por pretenderem produzir toda a música a partir da predeterminação dos parâmetros físicos, sem um confronto perceptivo prévio. Portanto, Schaeffer (1966) era ciente de que distinguir entre o abstrato e o concreto era só uma maneira de apontar sobre os dois 'isótopos do real' (1966, 24), o que não esconde o fato de que tal denominação, isto é, a de música concreta, tenha se afirmado como um novo ponto de partida, que em oposição à excessiva tendência para o abstrato musical, defendia o confronto direto com as qualidades perceptíveis do material anterior a qualquer proposta formal⁶.

⁵ 'Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de 'musique concrète', j'entendais, par cet adjectif, marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales sonores qu'il contenait en puissance' (Schaeffer, 1966, 23).

⁶ Emmerson (1986), em *The relation of language to materials*, fará uma separação similar, que chamará de sintaxe abstrata e de sintaxe abstraída, esta última por ser abstraída das qualidades perceptíveis do material. Nesse trabalho a prática do dualismo entre abstrato e concreto ainda é ilustrado com exemplos musicais. Para uma resenha em português sobre esse artigo ver Aguilar, Ananay: Discurso e sintaxe em Emmerson (1986). Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música-ANPPOM, UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2005

Assim, a redefinição da ‘música concreta’ pelo compositor Michel Chion, principalmente no seu texto *El arte de los sonidos fijados*⁷ (1991), que discute amplamente suas implicações, talvez seja a que melhor se ajuste à música que se abordará no contexto deste trabalho. O termo designa aí ‘uma *música feita concretamente*, com sons fixados (e não a partir de uma notação). Essa música se manifesta através de *obras musicais que existem concretamente*, sob a forma de uma substância audível fixada sobre um suporte de gravação qualquer’⁸ (Chion, 1991, 95). O termo ‘fixar’ é preferido aqui por Chion (1991, 96) sobre ‘gravar’, porque este denota a preexistência de uma realidade sonora que seria capturada. Em oposição, ‘fixar’ só diz respeito da estabilização de um som sobre um suporte sem restringir a sua origem.

Temos portanto, que a música concreta parte da existência de um suporte que permite a fixação do processo compositivo. Temos também, e em consequência, que não é uma música mediada por nenhum sistema de abstração, ou seja, por nenhuma notação ou outro tipo de codificação, que revele para o ouvinte nada além da sua própria existência sonora. E temos, por último, que para que tal procedimento seja possível, não resta mais que confiar na própria escuta, esta enaltecida através da situação acusmática⁹.

A questão da escuta é portanto fundamental, não só no contexto deste trabalho, mas já desde os inícios da música concreta como pensada por Schaeffer no seu *Traité des objets musicaux*¹⁰ (1966). Ela se evidencia na discussão de um par conceitual que considero o pilar da justificativa que levou ao desenvolvimento da teoria schaefferiana, a saber, o *tema* e a *versão*.

⁷ Esse livro, cujo título em português seria *A arte dos sons fixados* (1991) é a tradução do francês de *L’art des sons fixés ou la musique concrètement* editada originalmente em 1988.

⁸ ‘designando una *música hecha concretamente*, con unos sonidos fijados (y no a partir de una notación). Esta música se manifiesta a través de *obras musicales existiendo concretamente*, bajo la forma de una sustancia audible fijada sobre un soporte de grabación cualquiera’ (Chion, 1999, 95).

⁹ A situação acusmática se remonta a Pitágoras, quem discursava oculto por uma cortina para impedir seus alunos de vê-lo e assim, de se distrair com seu visual. Em música, este termo é utilizado para se referir a uma escuta carente do apoio visual das causas e se relaciona portanto com a escuta através de alto-falantes.

¹⁰ Tratado dos objetos musicais (Schaeffer, 1966)

Tema e versão

Compreenderemos melhor a dualidade entre tema e versão aproximando-nos brevemente à abordagem fenomenológica schaefferiana aos conceitos discutidos no *Tratado* (1966). Para ressaltar o dualismo musical que permeia toda a sua obra, Schaeffer recorre aos *pares de opostos*, uma ferramenta que sublinha a dificuldade da tentativa de definir um conceito qualquer através de suas possíveis aproximações. Como solução, Schaeffer delimita os conceitos a vetores que representam toda a gama de matizes entre duas polaridades impossíveis de atingir, duas polaridades que representam dois extremos ou duas caras possíveis de um mesmo conceito ou critério. Esses critérios bipolares por sua vez podem ser combinados com outros para construir definições de várias dimensões. Ainda que esse dualismo conceitual se espalhe por todo seu trabalho, cabe a Chion na *Guide des objets sonores*¹¹ (1983) o mérito de tê-lo desvendado com tanta clareza. No mesmo trabalho, é revelada a dimensão do par tema/versão.

Ali, ele é definido como um par complementar ao par *fazer/entender*, ‘entender’ denotando aqui uma atividade subjacente à percepção sonora, que se constitui em um procedimento seletivo dirigido à construção de sentido frente a um aspecto particular do som. Provém etimologicamente de ‘tender para’, ‘ter uma intenção, um propósito’, isto é, a intenção de desvendar uma das possíveis faces de um som. Para evitar possíveis confusões no curso deste trabalho, será colocada entre aspas a palavra ‘entender’ quando ela denote essa acepção específica. Assim, ‘o tema consiste em *fazer* os sons, em fabricá-los, gravá-los, etc., segundo um esquema, uma notação, uma intenção. A versão consiste em *entendê-los* e em tentar afinar a percepção que temos para descrevê-los (através de palavras) o mais explicitamente possível’¹² (Chion, 1983, 90). O tema é portanto o resultado material de um processo, o pivô entre o fazer e o ‘entender’, enquanto a versão se constitui como uma entre as possíveis interpretações que se projetam sobre o tema.

A seguir, Chion (1983) expõe a visão segundo a qual a música contemporânea se caracteriza por um forte desequilíbrio que privilegia o tema em detrimento da versão. Em

¹¹ Guia dos objetos sonoros (Chion, 1983)

¹² ‘Le thème consiste à *faire* des sons, à les fabriquer, les engistrer, etc., selon un schéma, une notation, une intention. La version consiste à les *entendre*, et à tenter de préciser la perception que nous en avons, pour en rendre compte (par de mots) aussi explicitement que possible’ (Chion, 1983, 90).

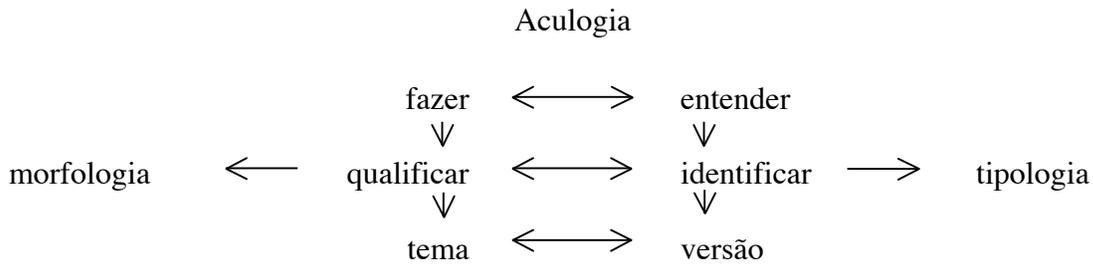
outras palavras, Chion (1983) aponta para uma maior importância conferida à divulgação e à justificativa da fatura sonora e musical, isto é, ao processo compositivo, em lugar de colocar o acento na ‘arte de ‘entender’’¹³ (Schaeffer apud Chion, 1983, 90). Como se deduz não somente do contexto no qual Schaeffer estava inserido na época em que começou a trabalhar com as idéias que plasmariam posteriormente no *Tratado* (1966), mas também das críticas diretas que fez nesse trabalho e da divergência histórica que tal situação criaria, é claro que Schaeffer (1966, particularmente nos Preliminares e em 613 e seguintes) se estava dirigindo não à música contemporânea em geral, mas à música de tradição serial em particular, à denominada *elektronische Musik*. Assim se explica que uma das propostas fundamentais do *Tratado* (Schaeffer, 1966) fosse a de reabilitar a versão, ou seja, a de incitar os músicos a não construir um tema sem um forte fundamento na versão. Em outras palavras ainda, o que Schaeffer propunha no *Tratado* era colocar o ‘entender’ antes do fazer.

Para tornar realidade tal proposta, Schaeffer (1966), cria um arcabouço teórico que sustenta a possibilidade de ‘entender’ um objeto universal, um objeto potencialmente apreensível por todas as culturas; objeto universal por se constituir na base das interpretações possíveis, por ‘trascender as experiências individuais’¹⁴ (Schaeffer, 1966, 269). Trata-se da escuta reduzida, que como veremos com detalhe no capítulo referente às escutas, é a escuta que conduz ao conceito do objeto sonoro. O método correlato inclui um quadro tipo-morfológico, uma terminologia que permite, por um lado, através dessa escuta, identificar um objeto entre outros (*tipologia*) e, por outro, através do manuseio com o som, isto é, do fazer, qualificar suas características constitutivas (*morfologia*). Tal método não permanece unicamente como proposta teórica, mas é desenvolvido praticamente no *Solfège de l’objet sonore*¹⁵ (Schaeffer & Reibel, 1967), um tipo de aula em suporte gravado pelo próprio autor. Schaeffer (1967 apud Chion, 1991) chamou essa disciplina, a saber, aquela consagrada ao estudo do objeto sonoro e dos critérios distintivos que servem como base para a escolha de valores musicais, de *aculogia*. A seguinte figura resume o exposto até aqui:

¹³ ‘l’art d’entendre’ (Schaeffer apud Chion, 1983, 90)

¹⁴ ‘trascendant aux expériences individuelles’ (Schaeffer, 1966, 269)

¹⁵ Solfejo do objeto sonoro (Schaeffer & Reibel, 1967)



A aculogia como definida por Schaeffer (1967) seria então uma tentativa de aproximação entre o tema e a versão através de um tipo de percepção sonora particular, a escuta reduzida, uma escuta que através da tipo-morfologia permite a descrição de um som qualquer. Mas mesmo que contenha em si um potencial universal, essa escuta se constitui em um condicionamento específico, que como tal, restringe a aproximação entre o tema e a versão a essa escuta particular. No entanto, o fenômeno da percepção sonora dificilmente se deixa restringir a uma única intenção. Ela está cheia de matizes que dependem não somente do som em si, mas também da intenção que se dirige para ele, ou seja, do tipo de informação que se quer extrair dele. Ciente dessa situação e dada a variedade de escutas possíveis ou de maneiras de ‘entender’ cada som, Chion (1991) ampliou a definição de aculogia para uma na qual é levada em consideração a percepção sonora em geral, e portanto, qualquer face do som que seja revelada através dos diferentes tipos de escuta. Dessa maneira, estava afastando implicitamente o tema da versão.

Como veremos logo a seguir, tal situação, ainda que oposta ao almejado por Schaeffer (1966), é constitutiva de toda escuta musical. No entanto, continua havendo uma diferença com antigas maneiras de pensar e estudar a música. Em oposição a experiências musicais que envolvam partituras, intérpretes instrumentais, algum tipo de apoio visual ou qualquer outro intermediário não sonoro, no contexto deste trabalho será dada uma ênfase especial a experiências musicais que se completem fundamentalmente através da experiência *perceptiva* do sonoro. Em outras palavras, a escuta, entendida aqui como a totalidade do fenômeno da percepção sonora, permanecerá neste contexto como eixo entre versão e tema. Resulta daí a liberdade de interpretação própria dessa música, ou seja, a liberdade para a construção da versão.

Retomemos as características da música como considerada aqui: (1) ela é possível só mediante a fixação sonora, (2) seu processo de composição se desenvolve diretamente através do confronto com o som como percebido, (3) ela é dada para a percepção sem apoio visual das causas que a originaram e (4), se desprende de (2), o fenômeno perceptivo se constitui em eixo entre o seu fazer e ‘entender’, o que torna possível uma variedade de versões. Ela será chamada aqui de música eletroacústica (e não necessariamente de música concreta) porque é o nome mais comum e utilizado no meio brasileiro para obras que correspondem mais ou menos a este tipo de características.

As versões

É neste ponto que uma escuta deixa de ser vista como um jogo de decodificar signos e passa a ser um jogo de produzir signos, como se fosse pela primeira vez.

Sílvio Ferraz, *Livro das sonoridades*¹⁶

Devemos notar aqui que o quarto ponto da anterior definição cria uma situação que considero problemática no sentido da legitimação da multiplicidade de experiências particulares, ou seja, das versões possíveis. Essa situação é especialmente crítica para o analista musical, que está na obrigação de justificar a sua própria versão. Mas em que consiste esse trabalho do analista musical que deve justificar a sua própria versão? E anterior a essa questão, o que é em outros termos essa tal versão, o que é isso que Chion (1983) chama para descrever através de palavras o mais explicitamente possível? Não descreveremos o som, pois como veremos no capítulo referente às escutas, ele pode ser atravessado por uma infinidade de intenções possíveis que revelarão cada uma das diferentes faces desse som. Descreveremos então a nossa própria experiência, qualquer que ela seja, e nos termos que tenhamos a nossa disposição para fazê-lo. Isso, com a condição auto-imposta de que tal experiência seja perceptiva, ou seja, baseada no que possamos abstrair do sonoro (ou concreto) musical, em oposição a uma experiência com relação às idéias (abstratas) que a originaram.

Ante tal tarefa, isto é, a de descrever a nossa experiência perceptiva, como ouvintes, ou mesmo como analistas musicais, nos encontramos muitas vezes frente a duas

¹⁶ Ferraz, 2005, 115

situações, que revelam justamente a problemática colocada por Schaeffer (1966). Por um lado, estamos tão acostumados às explicações em termos do processo compositivo, ou seja, do tema, que muitos (entre os quais eu me incluo) reagem com perplexidade quando se trata de dar explicações despojadas da ajuda do apoio visual da simbologia ou de outras causas que propiciaram o plano sonoro. Por outro lado, surge nesse momento a questão sobre o fazer analítico, isto é, sobre aquilo que esperamos que uma análise musical deva dar conta. Me parece que uma análise não deve se limitar à descrição de uma experiência, mas deve ser o resultado de um confronto dessa experiência (1) com o *contexto* em que surge a obra, podendo ser este histórico, social ou político, relacionado com alguma corrente estética ou filosófica, ou vinculado com o plano físico ou técnico; (2) com uma reflexão sobre seus *aportes* a esse contexto, por um lado, e suas *dívidas* com o passado, por outro, e (3) com as *preocupações compositivas* no sentido daquilo que o compositor deseja colocar em questão, seja como experiência perceptiva ou conceitual ou como procedimento técnico. Será a partir desse confronto que a descrição de uma experiência ganha credibilidade ou não e se justifica em termos de uma análise como tal. Em oposição, me parece que uma análise não deve entrar em questões relativas à explicação de uma ou outra experiência, porque inevitavelmente vai esbarrar com a multiplicidade de experiências contidas na imprevisibilidade essencial ao próprio fazer artístico.

Definido o fazer analítico de uma maneira abrangente, como corresponde a todo âmbito musical, resta então virar a nossa atenção à problemática que coloca especificamente à música eletroacústica, a de descrever uma experiência musical sem mais apoio do que o próprio aparelho auditivo. Se tentará portanto, como objetivo deste trabalho, resgatar ou reformular nosso vocabulário relativo à experiência auditiva ou aprender a resgatar ou reformular vocabulários referentes a outros tipos de experiências perceptivas com o fim de descrever tais experiências musicais. Caso consigamos destrinchar o mecanismo ou o percurso que nos leve a sentir-nos confortáveis com o fazer descritivo, como ouvintes descomprometidos, teremos a possibilidade de confrontar a nossa própria experiência relativa a uma obra particular com outras experiências, presentes ou passadas, de outras obras musicais ou de outros âmbitos artísticos, de amigos ou de colegas. Enfim, se abrirá a possibilidade de tornar concreta através de

palavras uma experiência musical, seja simplesmente com o intuito de compartilhá-la, como quem compartilha histórias de viagens, de comidas, de vida. Como analistas musicais, estaremos na capacidade de resolver o primeiro passo, isto é, de colocar em prática o fazer descritivo para posteriormente colocar a nossa própria versão em confronto com nossa experiência como musicistas, com nossas questões relativas ao fazer musical e com o âmbito musical ou extra-musical em que tais experiências e questões surgem e se complementam. É desse processo que uma versão resulta mais convincente que outra e que podemos falar de uma justificativa propriamente dita.

Assim, uma vez que defenderemos uma versão em função da sua consistência com relação a uma experiência particular, e que decidimos colocar a totalidade do fenômeno da percepção sonora como eixo entre o fazer e ‘entender’, cabe voltar ao método sugerido por Schaeffer (1966) para convertê-lo em nosso guia. Como vimos, o método consiste em estudar em detalhe o ‘entender’, ou seja, as questões envolvidas no processo perceptivo, para traçar com base nelas as ferramentas que nos permitam identificar e qualificar tais percepções. Dedicaremos, portanto, um capítulo inteiro ao estudo das atitudes de escuta em Schaeffer (1966) e dois de seus discípulos, a saber, Chion (1999) e Smalley (1996), para posteriormente resgatar das teorias desses mesmos autores algumas terminologias que permitam dar conta das nossas experiências relativas a isso que denominamos aqui como música eletroacústica.

2-A escuta: um percurso por Schaeffer (1966), Chion (1999) e Smalley (1996)

O que nós vemos das cousas são as cousas.
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seriam iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se pensa.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma seqüestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores,
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.

Alberto Caeiro, *O guardador de rebanhos*¹⁷

Introdução

Comecemos nosso percurso pelas propostas de escuta com uma rápida consideração sobre uma sutileza da linguagem cotidiana. Trata-se da distinção entre os verbos *ouvir* e *escutar*. Segundo o Houaiss (2001), o primeiro descreve o ato de ‘perceber pelo sentido de audição’, enquanto o segundo já diz respeito a um estado consciente relativo ao que se está ouvindo, ele expressa o ato de ‘ficar atento para ouvir’, de ‘dar atenção a’. Em outras palavras, ouvir denota uma recepção passiva do som, enquanto escutar define uma função ativa da percepção sonora, que tenciona algo através do som. Este par não é específico da língua portuguesa, mas existe em outras línguas, a saber,

¹⁷ Pessoa, 1976, 217

oír/escuchar em espanhol, hearing/listening em inglês e hören/zuhören em alemão. Para demarcar essa sutileza, o Houaiss (2001) propõe ainda um *escutador*, que corresponderia à palavra inglesa *listener*. Contudo, no curso deste trabalho manteremos o termo coloquial de *ouvinte* com a esperança de que esse ouvinte esteja realmente atento à música que aqui se discute. Se preservará, no entanto, a distinção definida acima entre os verbos ouvir e escutar quando não for especificado de outra maneira.

Essa explicação surge à margem do fato desses dois verbos resultarem insuficientes para descrever o intrincado fenômeno da escuta. Portanto, estudaremos a seguir algumas propostas que buscam responder às questões relativas ao que pretendemos extrair do som através de suas distintas faces. Essas propostas correspondem aos trabalhos de Schaeffer (1966) no *Tratado dos objetos musicais*, de Chion (1999) em *O som* e de Smalley (1996) em *A imaginação da escuta: escutar na era eletroacústica* e serão expostas nessa ordem.

Schaeffer (1966): quatro atividades decorrentes da percepção sonora

Para começar o trajeto traçado na tentativa de compreender o fenômeno da percepção sonora, Schaeffer (1966) propõe a definição de quatro verbos, que descrevem diferentes *funções ou atividades da percepção sonora: écouter, ouïr, entendre e comprendre*. Já que na sua tradução ao português lhes corresponde uma mesma origem etimológica e ainda foram redefinidos por Schaeffer (1966, 112), como será explicado logo a seguir, os verbos serão traduzidos aqui literalmente, isto é, escutar, ouvir, entender e compreender.

Escutar é uma função que se dirige ativamente ao evento ou acontecimento que está por trás do som. Nesse sentido, o som é um indício que, ao franquear a entrada a uma rede de experiências e associações, nos informa sobre o que queremos saber daquilo que o causou. Por exemplo, quando escutamos atentos o som que produz o motor de um carro distante em um lugar isolado, é possível que estejamos querendo descobrir se é a caminhonete do correio, o jipe do vizinho ou uma visita inesperada. Da mesma maneira ficamos atentos ao ruído da fechadura da porta, pois queremos saber quem está chegando em casa.

Ouvir é uma recepção passiva do som. Não podemos deixar de ouvir, pois nossos ouvidos não tem pálpebras e o mundo que habitamos é forçosamente ruidoso. Mesmo o silêncio se faz aparente porque ouvimos o assovio do vento, o tic-tac do relógio ou um sussurro à distância. A imprevisão de um som nos impacta e chama nossa atenção sem que possamos evitá-lo. Em oposição à função de escutar, dirigida ao acontecimento externo e portanto *objetiva*, esta função se centra em nossa resposta imediata ao som e é por isso qualificada por Schaeffer (1966) como *subjetiva*.

O verbo *entender* tem uma raiz etimológica cujo sentido foi conservado por Schaeffer (1966) e destacado em discussões posteriores. Provém de ‘tender para’, ‘ter uma intenção, um propósito’. Entender é um procedimento por partes, no qual é destacado um som entre vários, ou uma propriedade específica de um som em detrimento de outras. Entender implica selecionar e portanto é uma atividade que depende das nossas experiências e interesses particulares.

A função de *compreender* toma o som como signo ao que dá um valor em um contexto estruturado, em uma linguagem. Compreender envolve assim uma abstração. O exemplo característico é o som de uma palavra, mas também o da nota musical inserida em um sistema referencial, como o tonal.

Da mesma maneira que ao escutar, ao compreender atravessamos o som, em busca de uma exterioridade contida nele. Compreender é portanto, uma função objetiva, em oposição a entender, uma atividade subjetiva, que prioriza em função de nossas experiências determinadas qualidades de um som ou de um contexto sonoro. Entender é subjetivo porque depende das capacidades e experiências de cada sujeito, ao qual está dado ouvir, a outra atividade subjetiva. Compreender e escutar são atividades que referem a um mundo exterior através do som, seja a um contexto cultural como signo ou à informação contida na emissão como indício.

Segundo Schaeffer (1966, 114), o ouvinte acessa as metas objetivas através da sua própria subjetividade. Quer dizer, que a apreensão do sonoro como signos acontece por uma escuta qualificada, pela colocação de uma intenção que emerge da experiência, enquanto que a formação de indícios se dá em função das qualidades sonoras que os

organizam. Em outras palavras, compreendemos porque entendemos, e escutamos porque ouvimos.

Além da diferenciação entre atividades subjetivas e objetivas, Schaeffer (1966) distingue entre funções abstratas e concretas. Assim, entender e compreender são funções centradas em destacar do som qualidades que permitem relacioná-lo com outros dentro de um sistema de referências. Trata-se de um esforço de abstração e portanto se constituem em atividades abstratas. Escutar e ouvir referem a algo concreto, seja às técnicas de emissão ou à variedade de fontes indicadas pelo som, seja às qualidades que compõem os diferentes sons e que chamam nossa atenção.

A seguinte figura resume o exposto:

↑ referência aos signos 	compreender signos/valores	escutar indícios/eventos ou acontecimentos sonoros	referências exteriores: objetivo	↑ referência aos indícios
	entender percepção qualificada (intenção)/objeto qualificado	ouvir percepção bruta, do contorno/objeto sonoro bruto	experiência interior: subjetivo	
	atividades de abstração	atividades dirigidas para o concreto		

É importante notar aqui, que se Schaeffer (1966, 113) cria esta série de diferenças no interior do fenômeno da percepção sonora, é meramente como artifício discursivo. Ainda que os verbos existam (pelo menos em francês) como termos que referem a diferentes atividades relacionadas com o sonoro e façam sentido como tal, seus limites não são tão acentuados como se pretende mostrar aqui. Prova disso, é que coloquialmente se usam na maioria dos casos indistintamente, como explica o próprio Schaeffer (1966, 103). Por isso, no sentido conferido por ele, as quatro atividades devem ser entendidas como entidades complementares que interagem e se sustentam umas às outras. Daí surgem infinitas combinações produto da acentuação que cada ouvinte colocará sobre cada função e que depende da finalidade de cada escuta, esta entendida agora

amplamente como uma função ativa da percepção sonora, não almejando necessariamente o som como indício. Como explica Schaeffer, essa acentuação não evita o percurso repetido pelas quatro funções pois ninguém, por especialista que seja,

‘escapa à sua própria subjetividade frente a um sentido ou evento que se pressupõe objetivo, nem ao deciframento lógico de um concreto inexpressível em si mesmo, e em consequência tampouco às incertezas e às aprendizagens progressivas da percepção’¹⁸ (Schaeffer, 1966, 119).

Quatro tendências espontâneas de escuta

A partir desse reconhecimento, construído do esboço do fenômeno da percepção sonora e da consciência sobre uma acentuação que corresponda à finalidade da escuta de cada ouvinte, Schaeffer (1966, 120) examina *dois paires de attitudes ou tendances ‘espontâneas’ de escuta* que ele considera características: por um lado, a escuta *natural* e a *cultural*, por outro, a *banal* e a *especializada (praticienne)*.

A *escuta natural* é a tendência prioritária e primitiva de se servir de um som para indicar um evento ou acontecimento. Schaeffer coloca esse nome a essa escuta porque considera ela comum não somente à humanidade, independente das civilizações, mas também a alguns animais. Esta tendência referida aos indícios, relaciona-se com a atividade de escutar, pressupondo a capacidade para ouvir. Quer dizer que se sobrepõe ao quadrante das atividades dirigidas ao concreto. Em oposição, a *escuta cultural* corresponde às atividades de abstração, pois ao referir-se aos signos, resulta de uma prioridade conferida à atividade de compreender, que parte da capacidade de entender. Esta escuta não é universal, já que varia de uma população para outra, daí seu nome.

A outra dupla, a das *escutas banal e especializada*, completa o quadro. A escuta banal nos coloca em uma situação de disponibilidade para uma percepção dominante, seja ela uma escuta natural ou uma cultural. A banal é uma escuta na qual todas as tendências de escuta que nossas capacidades e experiências permitem se tornam prováveis. Na oposição entre as escutas banal e especializada, trata-se de diferenciar a

¹⁸ ‘Aucun spécialiste ne saurait en fait se dispenser de ‘parcourir’ à plusieurs reprises le cycle entier des quadrants; car aucun d’eux n’échappe ni à sa propre subjectivité en face d’un sens ou d’un événement présumés objectifs, ni au déchiffrement logique d’un concret en soi inexprimable, et par conséquent aux incertitudes et aux apprentissages progressifs de la perception’ (Schaeffer, 1966, 119).

qualidade da atenção. A escuta banal coloca o ouvinte em uma situação na qual a atenção pode ser orientada em qualquer direção, enquanto que a escuta especializada implica a focalização para um tipo de escuta particular. Na escuta especializada foi feita uma escolha daquilo que se quer escutar, ressaltar e extrair do som. Assim, a escuta banal corresponde às duas atividades subjetivas, focalizadas em receber e processar o som, enquanto que a escuta especializada se relaciona com as atividades dirigidas ao objeto, aquelas que conferem uma funcionalidade ao processo de escuta.

Para ilustrar a relação entre as quatro tendências de escuta, Schaeffer (1966, 122) situa três especialistas, um músico, um físico acústico e um índio do faroeste, frente ao galope de um cavalo. O músico se interessará espontaneamente pelo ritmo resultante; o físico acústico reconhecerá aspectos relacionados com a composição do sinal físico como a frequência e o efeito relacionado com as características da transmissão, e o índio tirará conclusões sobre a ameaça que o galope pode constituir, a velocidade com que o cavalo se aproxima e o tempo que lhe resta para se aprontar. Reconhecemos três intenções de escuta especializada diferentes, nas quais os objetivos diferem de uma para outra. Nos três casos trata-se de escutar e compreender, mesmo que os objetivos sejam diferentes. No entanto, essas atividades se atingem somente pelo aporte subjetivo, que, mesmo contando com um aparelho auditivo potencialmente idêntico, processa um mesmo suporte sonoro de maneiras correspondentes às experiências e necessidades individuais.

Aqui Schaeffer (1966, 122) coloca em xeque sua própria proposta de identificar a escuta especializada com as atividades objetivas, e a escuta banal com as subjetivas, já que da mesma maneira, diz ele, é possível sustentar o contrário: que a escuta banal, mesmo tratando-se de um sujeito pouco competente, está aberta ao objetivo, seja o que for, enquanto a escuta especializada está definida pela intenção que varia de sujeito para sujeito. No fundo, pouco importa então considerar uma escuta como objetiva e a outra como subjetiva, pois o interesse de Schaeffer se dirigirá daí em diante para a intenção de escuta e a escuta especializada resultante, que perpassa essa dualidade. De qualquer maneira, o fato de criar esse paradoxo no interior do seu próprio discurso reflete não somente a instabilidade e pluralidade do(s) processo(s) de escuta, mas a disponibilidade schaefferiana para relativizar seu próprio discurso.

A intencionalidade

A discussão que propõe Schaeffer (1966) em torno da questão da intencionalidade e o objeto para a qual esta se dirige, está fundada na teoria fenomenológica de Husserl (apud Schaeffer, 1966, 265). Esta rejeita por um lado a objetividade absoluta, que coloca o objeto como causa da percepção, e por outro o subjetivismo, segundo o qual o mundo existe como conseqüência da percepção e se revela só através da capacidade subjetiva (e lógica) para explicá-lo. Em compensação, a fenomenologia coloca a permanência do mundo no fato dele ser percebido como igual através de percepções repetidas e intersubjetivas. O objeto bruto, o objeto puro, em si, que estaria subjacente e daria conta de experiências sucessivas e de âmbitos de referência sempre cambiantes, seria inapreensível, pois a experiência subjetiva sempre se interpõe entre objeto e sujeito. Através da multiplicidade de experiências e âmbitos de referência, o objeto torna-se inesgotável. Resta então focar a atenção na *intenção* com a qual o sujeito se aproxima do objeto. Dessa maneira, a cada intenção corresponderia um único objeto, ou melhor, um único âmbito do objeto, um objetivo, que pode ser apreendido através do foco na própria intenção.

Schaeffer explica que o fato de que o objeto nunca se esgote, se deve ao *estilo* próprio da percepção, que procede por esboços e remete sempre a outras experiências que podem desmentir as anteriores. Esse estilo, continua Schaeffer, é próprio do fato do mundo se apresentar distinto do sujeito, fato que permite distinguir o objeto percebido dos produtos da imaginação. Assim conclui:

*‘A cada âmbito do objeto corresponde um tipo de ‘intencionalidade’. Cada uma das propriedades do objeto remete às atividades da consciência da qual são ‘constitutivas’: o objeto percebido não é mais a causa da minha percepção. É o seu ‘correlato’*¹⁹ (Schaeffer, 1966, 267, grifo é do autor).

¹⁹ *‘A chaque domaine d’objets correspond ainsi un type ‘d’intentionnalité’. Chacune de leurs propriétés renvoie aux activités de la conscience qui en sont ‘constitutifs’: et l’objet perçu n’est plus cause de ma perception. Il en est ‘le corrélat’*” (Schaeffer, 1966, 267).

As intenções de escuta no âmbito musical

A partir do reconhecimento da variedade de escutas especializadas definidas pelas intenções correspondentes a objetos específicos, Schaeffer (1966, 148) vai se perguntar pelas intenções de escuta que resultam pertinentes no âmbito musical. Para responder essa questão, Schaeffer traça um percurso pelas diferentes *situações* de escuta, os possíveis *objetos* aos quais a escuta é dirigida, e as *atitudes* de escuta sugeridas pelo contexto musical.

Entre as *situações* de escuta reconhece três: uma primeira, a *situação acusmática*²⁰, situação tradicionalmente artificial, que coloca ao ouvinte frente ao desafio de reconhecer timbres e funções musicais desligados de um apoio visual. A segunda *situação* é a *do instrumentista* preocupado com a factura do som e com a qualidade da produção de sonoridades. A terceira *situação* diz respeito *ao ouvinte normal ou banal*, que combina as duas anteriores. Essa situação é considerada por Schaeffer (1966, 150) a mais complicada, já que cria infinitos matizes entre a compreensão do discurso musical e das qualidades do processo de emissão. Trata-se, em outras palavras, de um processo de reconstrução.

Os *objetos* aos quais é possível dirigir a escuta também são três (Schaeffer, 1966, 151): o som pode ser um *indício* que informa sobre a origem do evento sonoro, trate-se da fonte ou do modo de emissão. A origem pode envolver um instrumento ou uma tecnologia, uma gestualidade corporal ou vocal, ou uma qualidade que remeta a um principiante ou a um virtuoso. O objeto de uma escuta pode ser também o esforço por compreender uma estrutura musical, por captar seu *significado* (*sens*), isto é, a funcionalidade dos valores relativos aos planos harmônico e formal ou aos efeitos que trabalham para reforçar esses valores. O terceiro objeto de escuta, que é destacado aqui por se tornar alvo da proposta fundamental schaefferiana, é o *objeto sonoro*. Este se distingue dos objetos relacionados com a emissão e os valores musicais, por sustentar as qualidades da sonoridade propriamente dita. Este objeto de escuta se torna evidente quando ouvimos um som que chama nossa atenção pela sua estranheza. Uma maneira de tornar essa estranheza evidente é através do sulco fechado de um disco de acetato ao qual

²⁰ Para uma explicação sobre a noção de situação acusmática, ver nota 9 da introdução.

é inserido um corte: a eterna repetição do som chama nossa atenção sobre suas qualidades sonoras. Trata-se então do mesmo objeto associado por Schaeffer (1966, 151) ao intérprete que trabalha seu instrumento e à qualidade que quer atingir.

As quatro *attitudes* de escuta traçadas acima, a saber, as duplas banal-especializada e natural-cultural, são reduzidas para duas atitudes predominantes, a escuta especializada e a cultural. Por um lado, o autor aponta para o condicionamento musical que faz com que respondamos ‘automaticamente’²¹ (Schaeffer, 1966, 152) em função de escutas especializadas: reconhecemos o timbre e a funcionalidade de um acorde espontaneamente. Portanto, a escuta banal não aporta muito ao âmbito especializado da escuta musical. Por outro lado, a escuta natural resulta redundante porque aquilo que escutamos está condicionado pelos matizes culturais do evento musical: tal ou qual instrumento ou tal ou qual função musical só fazem sentido dentro de uma determinada cultura musical.

O percurso traçado pelas situações, os objetos e as atitudes próprias do contexto musical leva Schaeffer (1966, 152) a fazer um balanço final através do qual emergem três intenções de escuta relevantes. Temos visto que a situação acusmática não sugere uma intenção de escuta particular. Acontece justamente o contrário: além de adivinhar e compreender tudo aquilo que vê na situação audiovisual, o ouvinte fica liberado para se desprender daquilo que essa situação induz e penetrar seja em significados extrínsecos, seja no próprio som. De fato, a situação acusmática intensifica ‘duas curiosidades simétricas’²² (Schaeffer, 1966, 153). Por um lado, Schaeffer traça as *duas intenções de escuta ordinárias* relativas ao contexto musical: (1) a intenção dirigida para o abstrato como tentativa de compreender o significado musical através dos valores pertinentes à estrutura e (2) a intenção dirigida para o concreto com o fim de apreender as causas através dos indícios. Essas duas intenções ordinárias atravessam um mesmo objeto sonoro bruto em direção ao objetivo apontado por cada uma dessas intenções. Esse objeto sonoro bruto ‘é o que resta de indêntico através do ‘fluxo de impressões’ diversas e sucessivas que tenho dele, tudo quanto diz respeito às minhas diferentes intenções de

²¹ ‘réponse automatique’ (Schaeffer, 1966, 152)

²² ‘deux curiosités symétriques’ (Schaeffer, 1966, 153)

dirigir-me a ele'²³ (Schaeffer, 1966, 115). Ele é um objeto teórico, instável, comparado por Schaeffer (1966, 155) aos estados de passo que os químicos inserem em suas fórmulas para ilustrá-las melhor.

Resta por outro lado (Schaeffer, 1966, 155), a terceira intenção, aquela que se torna em eixo fundamental da teoria schaefferiana. É a intenção de *escuta reduzida* que consiste em virar as costas aos indícios e valores para focalizar a escuta no próprio som e reduzi-la ao objeto propriamente sonoro. Este objeto sonoro é o correlato de uma intenção particular de escuta que não atravessa o objeto, não persegue nada exterior a ele, mas se dirige para suas qualidades perceptivas constitutivas, é um objeto para a percepção em si. Ele está mais próximo do objeto sonoro bruto, pois 'ao falar de indícios ou significados esquecemos muitas vezes a percepção sonora da qual são extraídos, mas a escuta reduzida, que visa o próprio objeto sonoro, permitirá que tomemos consciência disso' (Schaeffer, 1966, 334). A intenção de escuta reduzida é portanto uma tomada de consciência das qualidades que permitem reconhecer um indício ou um signo como diferente de outro.

Podemos resumir as três intenções de escuta que Schaeffer considera pertinentes dentro do âmbito musical com os nomes resgatados por Chion do emaranhado de termos do *Tratado* (Schaeffer, 1966) e legitimizados através de vários de seus textos (Chion, 1993, 1999). Isto é, (1) a *escuta semântica*, aquela que vê no som o significado dos valores musicais, (2) a *escuta causal*, que toma o som como indício do evento ou acontecimento relacionado com a procedência do som, e (3) a *escuta reduzida*, aquela que visa as qualidades do objeto sonoro²⁴.

Cabe notar aqui que tais intenções de escuta não se reduzem ao âmbito musical. A escuta causal, é uma intenção de escuta natural e decorrente de todas as atividades diárias, que permite que nos situemos com relação a um espaço e suas qualidades constitutivas. A escuta semântica é tão utilitária quanto a causal e se pratica em qualquer contexto que requeira a decodificação de uma estrutura semântica, seja uma língua, um código secreto ou uma linguagem musical, para mencionar só algumas. A escuta reduzida

²³ 'Il est cela qui reste identique à travers le 'flux d'impressions' diverses et successives que j'en ai, tout autant qu'au regard de mes diverses intentions le concernant' (Schaeffer, 1966, 115).

²⁴ Existe uma figura que resume esse balanço final em Schaeffer (1966, 154).

é forçosamente uma intenção de escuta cultural, já que nem a cotidianidade nem a maior parte das formas artísticas nos exigem exercitá-la de uma maneira consciente. Ela requer portanto, da liberação de um condicionamento através da prática. Uma prática que pode ser facilitada através da situação acusmática.

Chion (1999, 299) ilustra uma situação que reúne as três intenções de escuta com uma conversa telefônica com um desconhecido. A escuta semântica nos permite compreender o que a pessoa está querendo dizer; através da escuta causal nos informamos (ou acreditamos informar-nos) sobre seu sexo, idade, procedência, etc. e, finalmente, caso nos perguntem quem ligou, saberemos descrever a partir de uma escuta reduzida se a voz é aguda ou grave, rugosa ou lisa, contínua ou quebrada.

Retomemos aqui o percurso traçado através do fenômeno da escuta. Para começar, Schaeffer (1966) explica quatro atividades ou funções relativas à percepção sonora, a saber, escutar, ouvir, entender e compreender, e as define como tais e em função da sua relação com os pares subjetivo/objetivo e abstrato/concreto. A seguir, o autor expõe com relação às atividades quatro atitudes ou tendências ‘espontâneas’ de escuta, as escutas natural e cultural, a banal e a especializada, enfatizando esta última como produto de uma intenção específica de percepção. A partir daí, discute as três intenções de escuta que considera pertinentes dentro do âmbito musical e que foram denominadas como escuta semântica, escuta causal e escuta reduzida.

Depois de delinear o fenômeno da escuta e de colocar sua proposta fundamental e revolucionária, a de uma escuta reduzida dirigida para o objeto sonoro, Schaeffer dedica seu *Tratado* a identificar e qualificar esses objetos, criando uma vasta tipo-morfologia para sua descrição, isto é, um conjunto de ferramentas que permitem descrever qualidades pontuais da textura sonora. O presente trabalho, no entanto, não se deterá nessas questões, já amplamente trabalhadas por inúmeros autores. Pelo contrário, se assumirá tal conhecimento, para focar a atenção em terminologias que permitam apreender processos maiores no nível da obra como um todo.

No âmbito deste trabalho essas terminologias se fundamentarão, no entanto, não só na teoria schaefferiana em seu sentido mais abrangente e como ponto de partida para teorias eletroacústicas subseqüentes, mas especificamente através das intenções de escuta

colocadas. Veremos a seguir, como dois dos autores aqui discutidos, a saber, Chion (1999) e Smalley (1996), se apropriam das três intenções de escuta e as complementam ou transformam para a elaboração das suas próprias teorias.

Chion (1999): a questão da causa

No seu livro *O som* (1999), Chion, como discípulo direto de Schaeffer, parte das três intenções de escuta delineadas por este, isto é, a escuta semântica, a causal e a reduzida. No entanto, questiona e amplia alguns aspectos dessa teoria, especificamente com relação às escutas semântica e causal. Nesse sentido, Chion (1999, 299) propõe mudar o nome de escuta semântica para o de escuta codal, já que se trata de uma escuta que visa o som como sinal codificado, sinal que é preciso decodificar para compreender a mensagem que carrega. Dado que esta mudança não leva em si uma proposta renovadora nem conceitualmente diferente, será mantida neste trabalho a denominação original, a de escuta semântica.

Relativo à escuta causal, Chion (1999) introduz algumas considerações muito interessantes, que dizem respeito à sua dedicação especial às artes audiovisuais. Assim, quando a causa pode ser identificada, Chion (1999) distingue no interior da escuta causal entre uma causa real e uma atribuída. Chion (1999, 154) define a escuta *identificada* como aquela que oferece ao ouvinte através de uma informação suplementar não sonora, como a visão, uma informação verbal ou o conhecimento do contexto, ‘o meio para reconhecer ou *acreditar reconhecer*’²⁵ (Chion, 1999, 154, grifo é meu) a proveniência do som. No caso no qual tal informação esteja ausente e a escuta esteja entregue a si mesma, falará de uma escuta *não identificada*.

Conforme a situação seja acusmática ou não, Chion (1999, 155) apresenta três casos. A escuta *identificada e visualizada*, representa o primeiro caso, no qual o apoio visual confirma ou pelo menos não desmente a causa e pode conferir informação complementar. Chion (1999, 155) ilustra isso com um som produzido ao bater sobre um recipiente fechado que não transparece seu interior: o som pode informar se ele se

²⁵ ‘el medio para reconocer o creer reconocer’ (Chion, 1999, 154)

encontra vazio ou cheio. O segundo caso é o de uma escuta *identificada e acusmática*, na qual a causa é invisível, mas identificável através de uma dedução lógica feita a partir de um conhecimento prévio qualquer. Nesse caso, diz Chion, é possível *visualizar* a proveniência do som: ‘ouço uns passos no quarto do lado; lógico, não pode ser outra pessoa que aquela que mora comigo; escuto portanto os passos dessa pessoa e a visualizo mentalmente’ (Chion, 1999, 155). De fato, é assim que funciona a escuta causal acusmática: ela parte da experiência com relação ao próprio entorno. O último caso é o da escuta *não identificada* e forçosamente acusmática, que segundo Chion, nos obriga a confiar no som como única fonte de informação.

Quando é possível identificar a causa do som, Chion (1999, 157) distingue ainda entre uma causa real, e uma causa atribuída. Assim, a *escuta causal* como entendida por Chion é a correspondente à *causa real*, quer dizer ao complexo causal real do som, àquele relacionado com a produção do som. Este pode ser acústico, quando se trata da colisão ou fricção entre corpos sonoros, ou eletroacústico, quando envolve uma série de operações técnicas para a produção do som. A *escuta figurativa* é aquela associada à *causa atribuída*, uma causa que se associa em função do contexto a uma circunstância particular. Uns golpes de percussão e uma lâmina metálica sacudida, por exemplo, podem ser atribuídos a uma tormenta se se montam em sincronia com uma imagem adequada. Chion (1999, 158) explica que a atribuição de uma causa figurada não deve ser confundida com o desconhecimento da causa real, nem equiparada a uma ilusão perceptiva, pois ela tem uma lógica e um funcionamento próprios, que podem virar objeto de estudo em si. Por isso, o autor insiste sobre a delimitação entre a escuta identificada associada à escuta figurativa (sem que a causa real seja necessariamente desconhecida), por um lado, e à escuta não identificada, por outro. No primeiro caso, ‘uma imagem ancora o som e lhe confere valor figurativo’²⁶ (Chion, 1999, 159); no outro, a ausência de contexto visual ou verbal não permite acessar o domínio figurativo e em consequência ‘os traços sonoros potencialmente figurativos podem ser estudados em si mesmos’²⁷ (Chion, 1999, 159). Pelo que inferi dessa afirmação, a escuta não identificada é uma situação particular, na qual nenhuma referência, seja ela visual, textual ou

²⁶ ‘hay una imagen para anclar el sonido y darle valor figurativo’ (Chion, 1999, 159)

²⁷ ‘los rasgos sonoros potencialmente figurativos se pueden estudiar por sí mismos’ (Chion, 1999, 159)

figurada, auxilia a escuta a identificar o som. Nesses casos, na tentativa de descrever o som, a escuta reduzida pode resultar numa prática melhor sucedida.

Chion (1999, 156) ainda faz uma proposta complementar elucidativa tanto como ilustração do exposto, quanto como ferramenta descritiva. No caso no qual possamos verificar a procedência do som, isto é, queiramos referir-nos à causa real do som, falaremos do som *de* alguma coisa. Isto, em oposição a sons tipo, cuja causa pode ser atribuída a algum evento, sem que ele corresponda necessariamente à causa real. O exemplo conferido por Chion é o do piano. O *som de piano* pode ser tanto o som produzido ao tocar uma tecla do piano, som normalmente associado a nossa imagem de piano, quanto o som produzido pela fricção de suas cordas ou da percussão sobre seu corpo, casos nos quais se dificulta a identificação da causa real do som. O *som-piano*, pelo contrário, descreverá um som que associaremos imediatamente com o som de um piano, mesmo que sua causa real seja outra, por exemplo, um sintetizador.

Como aponta Chion (1999, 158), a distinção entre o reconhecimento da causa real associada à produção do som e a causa figurada ou identificada em função do contexto, não foi feita por Schaeffer (1966). Na escuta causal como entendida por Schaeffer (1966), não se questiona a veracidade da causa; o que interessa aí é o que a escuta constrói a partir do som como indício de uma causa provável. Isso pode criar problemas e confusões conceituais, aos quais a proposta de Chion (1999) apresenta uma solução. Além de colocar a questão sobre os delicados matizes do processo através do qual se atribui uma causa a um som, a proposta de Chion reconhece modestamente que a imaginação pode ter seus limites. Nesse caso ainda nos resta a escuta reduzida, aquela que nos libera da identificação de uma causa para passar à descrição das qualidades constitutivas do som.

Smalley (1996): três relações de escuta

Smalley (1996, 77) introduz seu discurso sobre a escuta com a distinção colocada aqui no começo do capítulo, a de ouvir e escutar. A seguir, elabora livremente as quatro atividades de percepção sonora schaefferianas entrelaçando-as com as intenções de escuta musicais e posteriormente expõe algumas ideias da teoria psico-analítica de Ernest

Schachtel (apud Smalley, 1996). A conjunção dessas duas teorias levarão à sua própria construção relativa à escuta.

O resultado da livre elaboração das quatro funções perceptivas schaefferianas é ilustrado por Smalley (1996, 78) através do exemplo descrito a seguir. Imaginemos um carro acelerando em nossa direção. No *segundo modo*, a função denominada acima como ouvir, o som do carro penetra nossa consciência sem que possamos evitá-lo. Através da função de escutar, aqui o *primeiro modo*, reconheceremos o tipo de carro, a sua atividade, nos perguntaremos eventualmente que acontecerá com os pedestres se o carro não freiar, etc. Mas se decidimos ignorar o evento para dirigir-nos conscientemente ao som, nossa atenção apontará para um estudo seletivo e eventualmente para o desfrute dos atributos do som, reconhecendo por exemplo seu perfil dinâmico, a entonação da aceleração ou as mudanças de grão. Essa atitude corresponderia ao *terceiro modo*, ou à função de entender. Se as observações produto desse estudo instam para o seu aprofundamento, poderemos criar a partir dos critérios obtidos uma rede de signos que confirmam ao som um sentido que pode ser musical. Nesse caso teremos colocado em funcionamento o *quarto modo*, a função de compreender.

Através desse exemplo Smalley (1996) conduz as quatro atitudes de escuta schaefferianas diretamente para o contexto musical eletroacústico. Referindo-se ao terceiro modo, o processo de seleção em função de uma escuta especializada implícito na proposta schaefferiana, Smalley já aponta para a escuta reduzida. A respeito do quarto modo, Smalley (1996, 79) descreve a criação de uma estrutura musical eletroacústica que confira sentido ao som, no lugar no qual Schaeffer (1966) simplesmente menciona uma estrutura semântica qualquer. Smalley ainda opõe essa rede de atitudes de escuta ao âmbito de uma obra instrumental, caso no qual adquiriria outra acentuação. Contudo, os modos que Smalley ressalta como particularmente pertinentes no contexto da música eletroacústica, são o primeiro e o terceiro:

‘O modo um leva o ouvinte para fora do próprio som, alcançando relações mais amplas com os objetos, eventos e experiências que o atravessam. O modo três conduz o ouvinte para dentro do próprio som, para uma contemplação do seu

perfil sonoro. O cerne da relação entre os modos um e três é o contínuo entre estender-se para fora e ser trazido para dentro'²⁸ (Smalley, 1996, 80).

Para complementar os modos schaefferianos com o fim de criar a sua própria teoria, continuemos com a exposição da teoria de Schachtel (apud Smalley, 1996) e a sua proposta sobre a relação entre a atividade perceptiva centrada no sujeito e a centrada no objeto.

O modo perceptivo *autocêntrico*, o centrado no sujeito, enfatiza a reação subjetiva a algum evento perceptivo. Ele coloca o acento nas sensações de prazer e aversão, de frio e calor, de fome e cansaço ou de tensão e relaxamento, em detrimento do objeto ou ato que as causou. Uma atitude autocêntrica com relação à música ocorre quando colocamos um tipo de música para induzir relaxamento ou criar um tipo de ambiente específico. No contexto da música eletroacústica, explica Smalley (1996, 80), encontramos respostas autocêntricas frente a sons considerados estranhos. Isso acontece quando através do primeiro modo schaefferiano os indícios se percebem como deformados. A aproximação repentina ou sufocante, a intensificação exagerada ou a magnificação desproporcionada das dimensões de um som, são exemplos disso.

O modo *alocêntrico* se centra no objeto, independentemente das necessidades e reações de quem percebe. Trata-se de um processo ativo e seletivo dirigido ao objeto, no qual se distinguem suas qualidades sem a necessidade de um envolvimento direto. As atitudes alocêntricas no contexto musical se relacionam com a compreensão de estruturas musicais, quer dizer com o quarto modo schaefferiano, mas também com o terceiro, quando a apreciação do som não se faz com relação a uma estrutura semântica. O modo alocêntrico se afirma no encontro desinteressado com os sons, revela uma curiosidade sobre suas qualidades, livre de qualquer recompensa gratificante associada diretamente a eles. Smalley (1996, 81) aponta para os ares de superioridade dos ouvintes com prática alocêntrica a respeito de respostas autocêntricas, consideradas muitas vezes como banais

²⁸ 'Mode one takes the listener outwards from the sound itself, reaching out into wider relationships with the objects, events and experiences beyond. Mode three draws the listener to the sound itself, into a contemplation of its sounding shape. The crux of the mode one-three relationship is the continuum between reaching outwards and being drawn inwards' (Smalley, 1996, 80).

e estereotipadas. Ele considera, no entanto, que o deslocamento entre ambas atitudes é fundamental no processo de escuta musical.

Da síntese das duas propostas esboçadas, isto é, a de Schaeffer (1966) e a de Schachtel (apud Smalley, 1996), Smalley (1996, 81) elabora uma própria. Ela diz respeito a *três relações* entre o sujeito que percebe e o objeto percebido, quer dizer, entre o ouvinte e o som. As relações levam o nome de *indicativa*, *reflexiva* e *interativa*. Os três tipos de relação de escuta estão sujeitos a deslocamentos perceptivos entre si, fato que está implícito na escolha do termo 'relação' ao realçar o fluxo ou a situação de impermanência criados entre sujeito e objeto.

A *relação reflexiva* está baseada no modo autocêntrico de Schachtel (apud Smalley, 1996) e portanto seu acento é colocado no sujeito, que responde emocionalmente ao objeto de percepção. Este revela sua face só através da resposta subjetiva, já que é pouco ou nada explorado em si mesmo. Segundo Smalley (1996), na escuta musical esta relação predomina popularmente, ainda que idealmente deveria existir, pelo menos com relação à música erudita ocidental, um acordo entre a reflexiva e a interativa.

A *relação interativa*, por sua vez, se relaciona com o modo alocêntrico e com os modos schaefferianos três e quatro, exigindo do sujeito uma atitude ativa para explorar as qualidades e a estrutura do objeto. Por isso foi batizada como interativa, explica Smalley (1996, 82). Além de abarcar as escutas semântica e reduzida, ela envolve um posicionamento estético tanto frente à música quanto aos sons.

A *relação indicativa* representa o primeiro modo schaefferiano, aquele que denominamos de escuta causal, pois através dela o som se torna indício de um evento ou acontecimento sonoro. Nessa relação podemos apreender o som de maneira passiva ou ativa, dependendo se ele penetra nossa consciência desprevenidamente ou se pelo contrário, estamos à sua espera.

No artigo *The listening imagination: listening in the electroacoustic era*²⁹ (1996), Smalley (1996) escolhe como tema central a exploração da relação indicativa, enquanto

²⁹ A imaginação de escuta: escutar na era eletroacústica (Smalley, 1996)

que o texto *Spectromorphology: explaining sound shapes*³⁰ (1997) gira em torno da relação interativa. Como neste trabalho o capítulo relativo à proposta descritiva do mesmo autor se funda no segundo trabalho, terminarei esta parte relativa a Smalley (1996) com um curto resumo da proposta central contida no primeiro texto.

Como veremos no quarto capítulo, a teoria smalleyana se fundamenta na convicção sobre a existência de uma série de condicionamentos musicais e experiências cotidianas que permitem criar conexões verbais entre o mundo extramusical e o musical. Assim, Smalley (1997) introduz no *Spectromorphology* a noção de *ligação com a fonte*, definida como ‘a tendência natural de relacionar sons com supostas fontes e causas e de relacionar sons uns com outros porque parecem ter origens comuns ou associadas’³¹ (1997, 110). A partir dessa tendência Smalley (1996) elabora as noções de *rede e campo indicativos*.

Os *campos indicativos* são rótulos que reúnem sob um mesmo parâmetro referências dos mundos sonoro e não sonoro, que se manifestam em contextos musicais. Existem, segundo Smalley (1996, 83) nove campos indicativos: (1) gesto, quando um som remete à um gesto humano como pulsar, friccionar ou bater um objeto; (2) gesto vocal ou fono-respiratório (*utterance*), que inclui desde sons guturais, passando pela fala até o *belcanto*; (3) comportamento, que remete às relações entre sons, como causa-efeito, dominação-subordinação ou conflito-coexistência; (4) energia e (5) movimento, como noções relativas à força, impulsão e velocidade do som; (6) objeto/substância, que diz respeito à fonte sonora e seu material constitutivo, seja ele de madeira, metálico ou líquido; (7) ambiente, quando o som evoca um ambiente característico como a natureza ou uma catedral; (8) visão, relativo à visualização do som; e (9) espaço, relacionado com sensações de espacialidade como distância ou amplitude, tanto no interior da composição quanto no âmbito da sua difusão. Como na prática nenhuma referência permite ser isolada sob um único campo, Smalley (1996, 83) introduz a noção de *rede indicativa* para se referir às relações existentes entre um campo específico, central, com outros campos que giram em torno dele, acrescentando-o. Smalley (1996, 84-93) desenvolve

³⁰ Espectromorfología: explicando perfis sonoros (Smalley, 1997)

³¹ ‘the natural tendency to relate sounds to supposed sources and causes, and to relate sounds to each other because they appear to have shared or associated origins’ (Smalley, 1997, 100)

posteriormente essa proposta discutindo as implicações de cada campo e suas possíveis relações, tomando como base para tal discussão a experiência perceptiva do ouvinte, que segundo ele está ancorada na experiência comunitária.

Já Schaeffer (1966), através da escuta reduzida, toma distância das experiências subjetivas e os condicionamentos relativos ao som e se centra nos aspectos que possam ser percebidos intersubjetivamente, se não universalmente. No entanto, essa escuta, como aliás todas, se constitui em mais um tipo de condicionamento, que pode fazer parte do conjunto de experiências adquiridas. Mas para que pudéssemos incorporar a escuta reduzida como uma entre várias escutas especializadas, foi primeiramente necessário que alguém a propusesse como tal e inventasse um aparelho teórico para sustentá-la. Essa pessoa foi Schaeffer. Assim Smalley (1996), como também Chion (1999), ao partir dessa primeira teoria para fundamentar suas propostas, contribuem para afirmar a sua vigência.

Comentários conclusivos

O fenômeno da percepção sonora é uma questão abordada por muitos autores em diferentes campos de pesquisa. O percurso traçado aqui através de um âmbito que considera a escuta ao mesmo tempo como ponto de partida e como finalidade, corresponde portanto a uma seleção que se justifica em função das propostas descritivas escolhidas. Começamos nosso percurso pela teoria schaefferiana porque ela se constitui no fundamento histórico e conceitual das outras. Pierre Schaeffer foi o primeiro autor a estudar essa questão com tanta profundidade, criando as noções renovadoras da escuta reduzida e seu objeto sonoro. Ao abrir as portas do mundo sonoro para o musical, elas permitiram o surgimento de novas maneiras de pensar e sobretudo de escutar a música.

Contudo, o convite para identificar e qualificar o objeto sonoro através da escuta reduzida, exige o conhecimento de um vasto arcabouço teórico que permita penetrar nas sutilezas da linguagem descritiva correlata. Ela supõe portanto, um re-condicionamento para uma escuta tão especializada como qualquer outra, sem que ela conte com a adaptação que permitem o tempo e a necessidade. A escuta reduzida aparece então como

a intenção de um ‘ouvido teórico’³², esse aparelho que Schaeffer (1966, 22) questiona com relação à tradição serialista nos preliminares do seu *Tratado*.

Relativo às outras escutas e em geral ao discurso teórico em torno delas, trata-se de um exercício de tomada de consciência de atos ou atitudes comuns, mas geralmente inconscientes, com relação a diferentes aspectos das experiências cotidianas, nem sempre artísticas. Além do interesse discursivo em si, esse exercício tem de especial o fato de trazer essas atitudes para dentro da experiência musical. Assim, ele concede à composição uma variedade de interações e jogos, enquanto amplia para a análise as possibilidades de interpretação musical. Retomando a questão do dualismo entre tema e versão, temos portanto, que embora sua aproximação continue ligada pela escuta, não se tratará de uma única escuta, ao modo sonhado por Schaeffer (1966), mas de uma multiplicidade de escutas a partir da qual se possibilitará para cada ouvinte a criação da sua própria versão.

³² ‘oreille théorique’ (Schaeffer, 1966, 22)

3-O dualismo musical de Pierre Schaeffer

Desta lista uma só coisa é certa: uns são a cara-metade dos outros, ao que não existiriam sem o seu inverso.
Sílvo Ferraz, *Livro das sonoridades*³³

Introdução: entre o objeto e a estrutura

Para aproximar o fazer do ‘entender’, decidimos seguir desde o primeiro capítulo o método projetado por Schaeffer (1966). Como vimos, este consiste em estudar em detalhe o ‘entender’, ou seja, as questões envolvidas no processo de escuta, para delinear com base nelas as ferramentas que nos permitam identificar e qualificar as percepções relativas à música. Uma vez que percorremos o trajeto entre as particularidades do fenômeno de escuta reconhecidas por Schaeffer (1966), Chion (1999) e Smalley (1996), poderemos continuar com a segunda parte, a de definir as ferramentas que nos permitam descrever a nossa experiência musical.

A experiência musical, como aliás toda experiência perceptiva, se funda segundo Schaeffer (1966 apud Chion, 1983, 56) na oposição entre objeto e estrutura. Chion, em sua *Guide des objets sonores* (1983), evidencia a reciprocidade da definição desse par: por um lado, todo objeto é percebido somente em função de uma estrutura que o cobiça;

³³ Ferraz, 2005, 16

por outro, toda estrutura só é percebida em função dos objetos que a conformam. Assim, um objeto de percepção pode ser ao mesmo tempo objeto, enquanto percebido como unidade pertencente a uma estrutura, e estrutura, na medida em que ele mesmo se constitui a partir de uma série de objetos. Na música tradicional ocidental esse dualismo é claro. É possível começar pela nota como unidade elementar e inseri-la em estruturas de nível hierárquico sempre crescente, isto é, do motivo até o sistema tonal, passando pela frase, o período, a seção, a obra e assim por diante, mas também entrar no universo interior da nota e decompô-la em suas qualidades físicas ou perceptíveis.

Na música eletroacústica tal oposição, longe de ser evidente, apresenta uma série de matizes difícil de determinar. Para facilitar a abordagem dessa experiência particular, vale considerar portanto mais alguns dualismos do fazer e ‘entender’. A partir da definição desses dualismos elementares, poderemos então compreender melhor a concepção schaefferiana de estrutura, e assim nos aproximarmos mais de uma terminologia que permita descrever a nossa própria experiência musical, ou seja, a nossa própria *versão*.

Alguns dualismos do fazer e ‘entender’ musicais

Variação/permanência

Esta oposição fundamental da criação artística diz respeito à estabilidade de alguns parâmetros ou aspectos de uma obra em função da variação de outros. Na composição ocidental erudita, esse par tem sua equivalência no princípio de variação e repetição, aprofundado por Arnold Schoenberg em seu clássico *Fundamentos da composição musical*³⁴. Um exemplo que ilustra bem esse princípio é o da forma musical clássica de tema e variações, na qual o tema expõe um plano harmônico que permanecerá (relativamente) estável durante a obra, enquanto os outros aspectos (como a textura, a métrica, o ritmo e a ornamentação) variam. Como veremos, do mesmo modo que Schoenberg, também Schaeffer (1966), tentará levar o par de variação/permanência para

³⁴ Schoenberg, Arnold: Fundamentos da composição musical. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993

todas as instâncias da estrutura, condicionando assim a concepção de estrutura a esse par fundamental.

Em princípio, Schaeffer (1966, 300) utiliza esse par para ressaltar as diferenças qualitativas contidas em um conjunto de objetos sonoros. Se tomarmos, por exemplo, as notas de uma obra tonal para piano, teremos em todas elas a permanência da referência timbrística, ou seja, do piano. Igualmente, teremos em todas elas a permanência do parâmetro de altura. A permanência desses dois aspectos permite por sua vez que percebamos a sua constante variação, isto é, as diferenças no interior da paleta timbrística do piano e as diferenças entre os graus da escala de alturas.

No entanto, vale notar que se bem que seja possível perceber as variações entre a paleta timbrística que oferece o piano, não é essa nossa tendência de escuta. Pelo contrário, perceberemos as variações da escala de alturas e a permanência do timbre. Se escutarmos a mesma disposição de alturas de uma obra para piano tocada por outro instrumento diremos que se trata da mesma obra e só eventualmente acrescentaríamos que foi tocada por outro instrumento. Por quê? ‘Não por causa daquela misteriosa preferência da nossa percepção pelos conjuntos, mas *porque aquelas qualidades que não concorrem por diferenciação à estrutura parecem comuns* a esses objetos’³⁵ (Schaeffer, 1966, 301). A seguinte dualidade permitirá colocar isso em outros termos.

Valor/caráter

O par complementar de valor/caráter diz respeito à construção de uma estrutura. Ao falar de caracteres, Schaeffer (303) se refere aos conjuntos de traços particulares que se distinguem em uma obra por sua permanência. O valor de uma estrutura emerge quando as variações de um caráter resultam *pertinentes* para essa estrutura. Se continuarmos com o nosso exemplo da obra tonal para piano, encontraremos tanto na permanência timbrística, quanto na permanência da noção de altura, caracteres que definem os objetos que conformam a estrutura. No entanto, só um desses caracteres se

³⁵ ‘Non pas en vertu de quelque mystérieuse préférence de notre perception pour les ensembles, mais *parce que celles des qualités des objets qui ne concourent pas, par différenciation, à la structure, semblent communes* à ces objets’ (Schaeffer, 1966, 301).

destaca como valor, o caráter de altura, já que é sobre ele que se constrói a estrutura. Por outro lado, os caracteres do piano são uma entre outras vias para explicitar essa estrutura. Em oposição ao exemplo anterior, no qual mudamos o instrumento para tocar uma mesma disposição de alturas, resulta evidente que não falaríamos da mesma obra se deixássemos o piano e mudássemos a disposição de alturas. Isso justamente porque no sistema tonal o caráter que emerge como valor pertinente na estrutura é o de altura.

Com o fim de transferir esse par para outros sistemas musicais diferentes do tonal, Schaeffer define o valor como a

‘qualidade da percepção comum a diferentes objetos *denominados musicais*, entre uma coleção de *objetos sonoros* (que não a possuem em sua totalidade), que permitem comparar, organizar e escalonar (eventualmente) esses objetos entre si, apesar da disparidade dos seus outros aspectos perceptivos’³⁶ (1966, 303).

Em outras palavras, para que se possa falar de um objeto musical em termos schaefferianos, ele deve ser parte de uma coleção de objetos sonoros que tenha como traço comum a permanência de uma qualidade perceptiva. Essa qualidade deve apresentar, por outro lado, variações que permitam organizar esses objetos em função delas, independentemente das suas outras qualidades constitutivas, com o fim de que possam surgir como valor para a construção de uma estrutura. A qualificação de um conjunto de objetos musicais passa, portanto, por um processo seletivo entre um grupo de objetos sonoros díspares ou inversamente, a identificação de objetos musicais ocorre quando ‘entendemos’ o valor pertinente à estrutura em uma obra musical qualquer.

Ferraz (2005), em seu *Livro das sonoridades*, inventa um paralelo ilustrativo, que elaborarei a seguir. Imaginemos uma biblioteca, ou seja, uma coleção de livros. Alguns caracteres são: a forma rectangular que define o tamanho de cada livro; seu material constitutivo, ou seja, o papel, que permite colocar sua espessura em termos de número de páginas; e o fato de ter um título e uma autoria. São essas qualidades que por sua permanência caracterizam cada objeto dessa coleção como um livro. Assim, a partir da ordem alfabética da autoria, o bibliotecário organizará e escalonará a sua coleção de

³⁶ ‘qualité de la perception commune à différents objets *dits musicaux* parmi une collection d’*objets sonores* (qui ne la possèdent pas dans leur tonalité), permettant de comparer, ordonner et échelonner (éventuellement) ces objets entre eux, malgré le disparate de leurs autres aspects perceptifs’ (Schaeffer, 1966, 303).

livros, conferindo-lhe um sentido como estrutura. Portanto, a autoria é um caráter que emerge como valor, o valor pertinente para a estrutura. Neste exemplo essa decisão corresponde a uma funcionalidade específica. No entanto, se não fosse por isso, tal decisão seria completamente arbitrária: o bibliotecário poderia ter organizado os livros pela ordem alfabética dos títulos, ou, como se vê em algumas casas, pelo seu tamanho. Em cada caso, mudaria o valor, e portanto, a estrutura, sem que mudem nem os caracteres, nem a noção básica de estrutura. Como veremos, este reconhecimento será importante para a compreensão da concepção estrutural schaefferiana.

Contínuo/descontínuo (ou contínuo/discreto, segundo os lingüistas)

Segundo Chion (1983, 65) existe em Schaeffer (1966) dois tipos de estruturas musicais que correspondem a dois tipos de percepção. Por um lado, aquelas sustentadas pela oposição e confronto entre elementos discretos, por outro, aquelas que se fundamentam nas variações contínuas contidas nos próprios objetos sonoros. O primeiro tipo de estrutura é bem conhecido, continua Chion (1983), porque ele corresponde às músicas ‘abstratas’³⁷ tradicionais. Ainda que presente em gestos vocais e instrumentais associados aos instrumentos de sopro e de arco, o segundo é mais relacionado com estruturas eletroacústicas, nas quais os processos de transformação não são associados a esquemas de representação discretos como o da nota.

Nesse sentido, a estrutura contínua é geralmente ignorada na sua especificidade: tentamos descrevê-la em termos da outra, ou seja, das escalas discretas. O exemplo colocado por Schaeffer (1966, 562) é claro: ao descrever um glissando o colocamos em termos das alturas de partida e de chegada, sem dizer nada sobre a percepção que temos dele como estrutura contínua. No entanto, Schaeffer tenta resolver essa questão através da terminologia da tipo-morfologia; nesses termos, um glissando vira um som de massa tônica ou complexa evoluindo em altura.

³⁷ O par abstrato/concreto está explicado no primeiro capítulo com relação ao contexto histórico em que nasceu a *musique concrète*.

Varição/textura

Explicando Schaeffer (1966), Chion (1983) define o par de variação/textura na base da oposição entre o contínuo e o discreto:

‘Enquanto que a relação valor/caráter rege o ‘descontínuo musical’, quer dizer, a música fundada sobre a montagem de objetos descontínuos (ou discretos, como se diria na lingüística) a relação complementar variação/textura é aquela que rege o contínuo musical, isto é, a música que procede por variações contínuas ao seio de objetos ligados e variantes’³⁸ (1983, 74).

Assim, os pares variação/textura e valor/caráter se constituem nas bases para a síntese dos objetos musicais. Isso, porque no caso de um objeto sonoro com evolução contínua, as características que o tornam musical não surgem ‘do confronto de objetos distintos portadores de um caráter comum que emerge em valor, mas de uma relação interna entre o perfil da variação que afeta o som, e a textura particular desse som’³⁹ (Chion, 1983, 74).

Como veremos, será a partir desta dualidade pouco desenvolvida por Schaeffer (1966) que Smalley criará muitas das suas noções básicas relacionadas com sua teoria espectromorfológica.

Polifonia/polimorfismo

Este par terminológico diz respeito à articulação de objetos tanto discretos quanto contínuos. Ele se deriva diretamente das noções tradicionais de contraponto e harmonia, que Schaeffer (1966, 637) rebatiza como polifonia e polimorfismo, com o fim de conferir-lhes mais generalidade. Assim, fala-se de polifonia quando linhas independentes se articulam entre si de maneira vertical, e de polimorfismo quando relações de simultaneidade se desenvolvem no eixo horizontal. Uma progressão de blocos sonoros pode dar uma exemplo de polimorfismo, enquanto um entrelaçamento de tramas que

³⁸ ‘Alors que la relation valeur/caractère régit le ‘discontinu musical’, c’est-à-dire la musique fondée sur des assemblages d’objets distincts (ou comme on dit en linguistique, discrets) la relation complémentaire variation/texture est celle qui régit le *continu musical*, c’est-à-dire la musique qui procède par variations continues au sein d’objets soudés et variants’ (Chion, 1983, 74).

³⁹ ‘d’une confrontation d’objets distincts porteurs d’un caractère commun émergeant en valeur, mais d’une relation *interne* entre le profil de la variation qui affect le son, et la texture particulière de ce son’ (Chion, 1983, 74)

criem ‘massas furta-cor’⁴⁰ (Schaeffer, 1966, 637) ao estilo de *Lontano* de Ligeti, daria um exemplo de polifonia.

Objeto sonoro/objeto musical

Uma vez que foram abordados alguns dualismos da teoria schaefferiana relativa à estrutura, vale voltar à definição do objeto sonoro para opô-lo a outro, ao objeto musical. O objeto sonoro é ‘todo fenômeno e evento sonoro percebido como um conjunto, como um todo coerente, e ‘entendido’ através de uma escuta reduzida que o visa por si mesmo, independentemente da sua origem ou significação’⁴¹ resume Chion (1983, 34). Portanto, o objeto sonoro não é a fonte material do som, nem o sinal físico do som, nem um sample ou um fragmento de fita magnética, nem tampouco um símbolo notado sobre uma partitura. Como vimos, para Schaeffer (1966) o objeto sonoro é o mesmo através de todas as intenções de escuta, mas só existe através de uma, a intenção da escuta reduzida. É essa intenção a que nos permite descrever suas qualidades constitutivas através da terminologia pertencente à tipo-morfologia.

No *Solfège des objets sonores*⁴², Schaeffer & Reibel (1967) nos informam ainda que o objeto sonoro é delimitado tanto pelo perfil gestual contido nele, quanto ‘por uma duração ótima, a que melhor corresponde à memória auditiva’⁴³ (Schaeffer & Reibel, 1967, 85.12). Como ‘todo coerente’ excluimos portanto a possibilidade de equiparar o objeto sonoro com a totalidade de uma obra. Por outro lado, Chion (1983) coloca o objeto sonoro com relação à nota musical. Como evento sonoro eles coincidem algumas vezes, mas nem sempre: pensemos em um arpejo de harpa, por exemplo, um encadeamento de notas que através de um único gesto vira um único objeto. Vemos portanto, que embora a definição temporal não seja fechada, o objeto sonoro constitui-se no produto de uma tentativa de discretizar o sonoro, de delimitá-lo como unidade discreta.

⁴⁰ ‘pâtes diaprées’ (Schaeffer, 1966, 637)

⁴¹ ‘On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification’ (Chion, 1983, 34).

⁴² Solfejo dos objetos sonoros (Schaeffer & Reibel, 1967); existe uma tradução inédita ao português do compositor Rodolfo Caesar.

⁴³ ‘durée optimale, celle qui répond au mieux à la mémoire auditive’ (Schaeffer & Reibel, 1967, 85.12)

Para ser considerado como musical, o objeto sonoro deve cumprir ainda com mais condições. Como vimos na definição do par valor/caráter, um objeto será tido como musical se ele fizer parte de um conjunto de objetos sonoros que tenham como traço comum a permanência de uma qualidade perceptiva, isto é, de um caráter. Esse caráter deve apresentar por outro lado, variações que permitam comparar, organizar e escalonar esses objetos em função delas, com o fim de que possam emergir como valor. Para entrar nessa categoria, um objeto sonoro deve ser preferivelmente nem muito longo, nem muito complexo (Chion, 1999, 328). Em outras palavras, para que uma estrutura propriamente musical seja inteligível, deve ser respeitada a *conveniência* dos seus objetos.

Schaeffer (1966, 373) explica com relação ao parâmetro de altura a conveniência de um grupo de objetos sonoros sobre outros. Imaginemos um experimento feito de três casos. No primeiro, temos um tímpano, um piano, uma caixa clara, um violino, um bongô e um trompete. Alguns sons produzidos por tais instrumentos possuem o caráter de altura, mas nem todos. Eles não são convenientes ao experimento porque a partir deles não é possível formar uma estrutura de alturas claramente definida. No segundo caso tocamos notas com o piano, o violino e o trompete. Apesar da disparidade dos caracteres desses objetos, eles têm em comum o caráter de altura. No entanto, Schaeffer (1966, 374) aponta para a dificuldade que esse reconhecimento pode representar para uma criança ou uma pessoa que não pertença a nossa cultura. No terceiro caso tocamos exclusivamente as notas do piano ou do violino. Graças à permanência do timbre, o caráter de altura se torna dominante. Ainda que um ouvido refinado possa distinguir irregularidades no interior daquilo que chamamos genericamente de timbre, é evidente que se produz um reforço na percepção da altura. Trata-se portanto do conjunto de objetos sonoros mais conveniente. Temos identificado um possível valor, só resta qualificá-lo em função das relações interválicas no interior de uma escala. A conveniência desse último conjunto de objetos sonoros permite assim que os denominemos com objetos musicais.

A utopia de Schaeffer (1966)

Não basta abrir a janela
Para ver os campos e rios.
Não é o bastante não ser cego
Para ver as árvores e as flores
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há idéias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.

Alberto Caeiro, *Poemas inconjuntos*⁴⁴

Não se trata de navegar para outras terras, ainda que sua localização fosse desconhecida e sua existência hipotética. A mudança proposta é muito mais radical: apenas a viagem é real, a terra, não, e as rotas são substituídas pelas regras de navegação.

Claude Lévi-Strauss, *O cru e o cozido*⁴⁵

Os dualismos musicais presentes no curso do *Tratado*, já deixam entrever por si próprios o pensamento schaefferiano relativo à estrutura. Mas Schaeffer (1966) foi mais fundo na sua tentativa de colocar as bases para a construção de estruturas que fossem conseqüentes com as qualidades perceptíveis do material, em oposição às estruturas predeterminadas e independentes do confronto perceptivo com o material. Nesse sentido, o autor fará uma proposta que nos introduzirá à questão relativa à colocação de uma experiência em termos de um sistema de referências. Para isso, retoma o paralelo entre a música como linguagem e a linguagem como tal. Já no curso do *Tratado*, Schaeffer discute amplamente a problemática de falar da música em termos de uma linguagem, principalmente no capítulo XVII e posteriormente como preliminar para a seguinte discussão, contida no capítulo XXXV. No entanto, não aprofundaremos aqui este problema, devendo aceitar esse paralelo como uma premissa para seu posterior raciocínio.

Assim Schaeffer (1966, 623 e seguintes) aponta sobre três níveis que existiriam tanto na linguagem falada, quanto na linguagem musical tradicional. O primeiro nível, o ‘aculógico’, diria respeito ao conjunto de sons selecionados e determinados através da

⁴⁴ Pessoa, 1976, 231

⁴⁵ Lévi-Strauss, 2004, 45

tradição instrumental e corresponderia ao nível fonológico da linguagem, àquele dos fonemas como peças para uma posterior montagem. É o nível dos objetos sonoros. O segundo nível, é o nível relativo à constituição do sistema de referências, isto é, o conformado pelo léxico e as regras de sintaxe, que no caso musical seria o código melódico-harmônico do sistema tonal. O terceiro, diria respeito ao conteúdo da linguagem, ou seja, ao sentido conferido à composição com relação ao sistema e além dele.

A prova da existência de um sistema de referências estaria segundo Schaeffer (1966) nos diferentes sentidos que um índio, um chinês, um europeu ou um indiano dão às suas respectivas músicas. No caso ocidental, a escuta de música atravessa e toma como referência a tonalidade ou a modalidade. Um exemplo disso seria a ligação entre o modo maior com a alegria e a do modo menor com a melancolia.

Liberados do sistema tonal resulta no entanto cada vez mais difícil encontrar essas similitudes com a linguagem, criadas só arbitrariamente no curso de séculos de testes e eleições confrontados com a experiência. Schaeffer (1966, 628) vai propor então pensar e criar a música não em função de um sistema de referências, mas de passar diretamente do nível aculógico para uma organização ditada pelo material. Essa maneira de proceder se pareceria segundo o autor mais com a arquitetura, que constrói em função da lógica do material, sem referí-lo a nenhum sistema de referências e na qual seu sentido é procurado na obra mesma, nas suas proporções internas:

‘O sentido deve ser procurado então na própria montagem, em uma coerência completamente nova das formas com o material. Uma tal música forneceria duas simplificações com respeito à antiga: ela oferece registros de percepção menos afinados, mas mais ‘naturais’ (que são associados à percepção harmônica das percepções dinâmicas ou de cor, muito mais evidentes para um ouvido banal); por outro lado, a desapareição do nível convencional torna essas músicas mais universais (como pode ser uma arquitetura, sempre mais compreensível para um estrangeiro, mesmo aproximadamente, do que a língua nativa)⁴⁶ (Schaeffer, 1966, 629).

⁴⁶ ‘Le sens doit alors être recherché dans l’assemblage même, dans une cohérence toute nouvelle des formes avec le matériau. Une telle musique apporte alors deux simplifications par rapport à l’ancienne: elle offre des registres de perception moins raffinés, mais plus ‘naturels’ (où sont associées à la perception harmonique des perceptions dynamiques ou de couleur, beaucoup plus évidentes à l’oreille banale); d’autre part, la disparition de l’étage conventionnel rend ces musiques plus universelles (comme peut l’être une

Schaeffer (1966) opõe os dois tipos de música, isto é, aquele baseado em ‘três níveis de complexidade’ e aquele que coloca em relação direta os objetos fundamentais com suas formas possíveis: o primeiro remeteria a um tipo de percepção preciso e cultivado, enquanto o segundo seria livre e intuitivo. Um registro ‘musical’ seria claramente definido, calculado e calibrado, enquanto o outro, ‘plástico’, seria linear, aproximado e cheio de matizes.

No entanto, Schaeffer (1966) acredita na possibilidade de colocar esses dois tipos de música em termos de dois únicos níveis de articulação, isto é, sem remeter a nenhum sistema de referências. Para isso, utiliza a diferença entre o discreto e o contínuo e começa sua explicação pela música tradicional ocidental no nível das notas, ou seja, do material discreto ‘à base de uma memorização ótima’ (Schaeffer, 1966, 636). O nível superior seria o das frases, que se assume contínuo, com a ligação das características timbrísticas, a transformação dos seus matizes e a evolução melódica. Segundo o autor, essa música se fundamenta no respeito pela capacidade mnemotécnica da percepção e portanto garante o melhor ‘rendimento’ do campo perceptivo, através do qual se destacam em um ‘campo harmônico’ as relações mais precisas entre alturas tônicas. Em oposição a essa música ‘musical’, Schaeffer (1966) imagina uma música em um ‘campo colorido’, isto é, feita de sons contínuos e complexos com variações internas de tipo melódico e dinâmico, bem menos suscetíveis à abstração e portanto sensíveis para um outro campo de percepção, este mais ‘plástico’. O discreto nessa música estaria no nível superior, na articulação de seqüências contínuas mediada por uma modulação interna de suas qualidades constitutivas, como veremos mais detalhadamente no seguinte subcapítulo.

Assim, segundo Schaeffer (1966), a música propriamente ‘musical’, ‘escolheu o campo mais sutil, mas deve respeitar a conveniência de seus objetos, ao custo de não ser suficientemente inteligível’; a outra, chamada de ‘plástica’, ‘escolheu o campo mais instintivo (já que se organiza naturalmente de maneira análoga em nossos outros registros

architecture, toujours plus compréhensible à un étranger, même approximativement, que la langue autochtone)’ (Schaeffer, 1966, 629).

sensoriais) e apela a um sentido geral das proporções, com relação à dinâmica do gesto, do movimento, das tensões musculares, etc.⁴⁷ (Schaeffer, 1966, 637).

A articulação de tais músicas se fundamentaria no par polifonia/polimorfismo, que daria conta das possíveis relações pontuais ou entre segmentos, seja no plano vertical ou no horizontal. Já que esses tipos de articulação nos resultam familiares quando relacionados ao trabalho com elementos discretos, como é o caso no âmbito da música tradicional, aprofundaremos através do capítulo intitulado *Estruturas de variações* (Schaeffer, 1966, 577-579), no funcionamento de estruturas nas quais o contínuo domina no nível fundamental dos objetos.

A estrutura propriamente musical

No capítulo 33,11 do seu *Tratado*, o intitulado *Estruturas de variações*, Schaeffer (1966, 577-579) deixa transparecer claramente a sua posição frente à estrutura propriamente musical enquanto explica detalhadamente o que parece ser mais uma estrutura ‘plástica’. Já que tal posição foi superficialmente delineada com relação à utopia schaefferiana de construir ou descrever a partir do confronto perceptivo com o material qualquer tipo de música sem referi-la a nenhum sistema particular, formularemos esta vez sua concepção estrutural em termos da ‘estrutura de variações’ com o fim de entender melhor as suas implicações, que serão discutidas no final do capítulo.

No exercício da reflexão sobre a totalidade do sonoro, começa Schaeffer (1966), encontramos logo uma série de sons, que embora breves, resultam difíceis de descrever pelas sutilezas das suas *variações* internas. Existem segundo ele, duas atitudes para se desembaraçar do problema: uma, consiste simplesmente em dar as costas a esses sons, a outra, em refinar a análise até suas últimas conseqüências, o que ocuparia mais tempo do que o próprio processo de composição. Schaeffer se pergunta então se existirá um equilíbrio no solfejo musical que não seja nem simplista demais, nem extravagante

⁴⁷ ‘L’une des musiques choisit le champ le plus subtil, mais doit respecter la convenance de ses objets, sous le peine de n’être plus intelligible; l’autre choisit le champ le plus instinctif (puisqu’il s’organise naturellement de façon analogue à nos autres registres sensoriels) et fait appel à un sens général des proportions, en relation avec la dynamique du geste, du mouvement, des tensions musculaires, etc.’ (Schaeffer, 1966, 637).

demais; ou, pelo contrário, se a atividade musical realmente for facilitada através desses sons complexos e se não será melhor buscar a originalidade em outro lugar.

Schaeffer (1966) procura a sua resposta no preceito gestaltista, segundo o qual uma forma é tanto mais forte, quanto mais nítidos sejam seus elementos constitutivos, e à inversa. Assim, explica, se as alturas harmônicas são bem definidas, as estruturas que formam, também serão claras e precisas. Se, pelo contrário, à construção harmônica se agregam, por exemplo, gradações timbrísticas, a distinção das alturas provavelmente se verá debilitada, e junto com ela também a estrutura.

Mas quais são concretamente essas estruturas de variação, esses objetos variados, pergunta o autor. Em seguida responde: pois simplesmente as estruturas de glissandi, as massas variáveis, de perfis diversamente acentuados. Então, ‘qual é o erro a não ser cometido? Aquele de acreditar que é através de uma variação de primeira ordem, no nível do critério de variação [do objeto], que se poderá prejudicar a organização de uma estrutura em um nível superior’⁴⁸ (Schaeffer, 1966, 578). Dessa maneira Schaeffer insere neste contexto a distinção entre os dois níveis estruturais de diferente importância hierárquica no interior da obra, introduzidos no subcapítulo anterior, ao colocar as estruturas ‘musical’ e ‘plástica’ em termos da dualidade entre discreto e contínuo. O que Schaeffer exprime então é a impossibilidade de deduzir a estrutura do nível superior a partir da configuração interna do nível inferior.

Por isso, continua, a fabricação de objetos configurados a partir do princípio de variação deve ser considerada como experimental e pouco importarão as aproximações que se faça com relação à descrição das variações desse primeiro nível, pois elas não solucionarão o problema da síntese do nível superior. Trata-se portanto, na decisão sobre a profundidade da descrição, de um problema relativo à pertinência com relação à obra como um todo:

‘O julgamento perceptivo será de fato conduzido posteriormente ao nível superior das estruturas (não convencionais, certamente, mas também não premeditadas nem calculadas) que serão formadas pela montagem experimental dos objetos. Não somente se ‘entenderá’ se tais estruturas têm um sentido, mas são elas

⁴⁸ ‘Quelle est l’erreur à ne pas commettre? Celle de croire que c’est par une variation du premier ordre, au niveau du critère varié, qu’on pourra préjuger de l’organisation de la structure au niveau supérieur’ (Schaeffer, 1966, 578).

mesmas que farão emergir o valor dominante dos objetos constitutivos'⁴⁹ (Schaeffer, 1966, 578).

Essa citação revela dois aspectos da concepção schaefferiana de estrutura. Por um lado, aparece entre parêntese um comentário que diz respeito a sua oposição às convenções para a predeterminação de estruturas, por outro, ressalta a importância, senão a necessidade, do surgimento de um valor, que diga respeito a uma estrutura em unidades ou pelo menos, segmentos discretos.

Assim, continua Schaeffer (1966), estamos diante da mesma situação delineada acima: trata-se novamente de encontrar no material sonoro, isto é, no nível inferior, os caracteres que permitam discernir a permanência de um conjunto de critérios sonoros (que neste exemplo específico seriam as variações do nível inferior). A atenção se voltará então para o critério que parece interessante e potencialmente musical. E se por acaso entre tal conjunto de critérios 'entendemos' uma estrutura, conclui o autor, será por causa da permanência de alguns critérios sobre a variação de outros. Teremos então 'o musical, através da famosa relação de permanência/variação, que funda a musicalidade da estrutura, ligada a seus objetos constitutivos'⁵⁰ (Schaeffer, 1966, 578).

Como vimos, no âmbito dos objetos variáveis e as estruturas de variações, o critério de permanência (ou seja, o caráter) do objeto que varia na estrutura, seria o próprio critério de variação. A confusão entre tipos de variações pode resultar complexa para a compreensão abstrata, explica Schaeffer (1966), mas não para o ouvido: uma estrutura de glissandi permite destacar como permanente o critério 'glissando' e conferir o sentido musical através desses glissandi. Trata-se, em palavras do autor, da variação de uma variação, ou seja, da variação entre diferentes objetos, que tem eles mesmos a variação como caráter. Simplificando ainda mais, as variações do primeiro nível, de caráter contínuo, seriam delimitadas à maneira de fichas, unidades discretas com as quais seriam construídas as estruturas 'plásticas' como se fossem estruturas 'musicais'.

⁴⁹ 'La sanction perceptive sera en effet apportée, ultérieurement, au niveau supérieur des structures (non conventionnelles certes, mais aussi non préméditées, non calculées) qui seront formées par des assemblages expérimentaux d'objets. Non seulement on entendra si de telles structures ont un sens, mais ce sont elles à leur tour qui feront émerger la valeur dominante des objets constitutifs' (Schaeffer, 1966, 578).

⁵⁰ 'Voici qu'apparît le musical, selon la fameuse relation permanence-variation, qu fonde la musicalité de la structure liée à celle des objets composants' (Schaeffer, 1966, 578).

Comentários conclusivos: dualismo ou paradoxo?

Parece claro, após o percorrido por algumas perspectivas relacionadas com sua concepção de estrutura (tanto musical quanto plástica), que Schaeffer (1966) visava uma estrutura em termos discretos, uma estrutura que funcionasse da mesma maneira abstrata que as músicas tradicionais, ou seja, baseada em segmentos de níveis hierárquicos e funcionais claramente definidos. Isso, combinado com a sua tentativa de resgatar o sonoro em termos universais, de voltar para a escuta não mediada por sistemas referenciais como ponto de partida para o julgamento formal, conduziu-o para um beco sem saída.

Primeiro, vimos como Schaeffer (1966) colocou a música ocidental tradicional em termos que destacam as suas qualidades constitutivas com independência de uma referência explícita ao sistema tonal. Depois chamou as músicas construídas com base nessa tradição, isto é, a partir de elementos discretos, de ‘musicais’, em oposição às músicas ‘plásticas’, músicas fundadas na articulação de um material predominantemente contínuo. Ainda que o processo de estruturação que imaginava ideal partia da experimentação direta com o material, colocou no entanto, no interior desse processo, regras fundadas nas próprias características da música que chamou de ‘musical’. A condição da aparição da ‘famosa relação de permanência/variação’ para o ‘entendimento’ de estruturas, a condição da emergência de um valor entre caracteres em estruturas de variação, a colocação do discreto no nível superior para estruturas feitas a partir de objetos de essência contínua e a distinção entre níveis estruturais de diferente importância hierárquica são todas determinações que apontam nesse sentido.

A pergunta que resta, mas que ficará por conta do leitor, diz respeito ao alcance desses critérios através dos quais Schaeffer (1966) determina uma estrutura: são esses os critérios que nós, músicos e ouvintes ocidentalizados, também usamos quando fazemos um ‘julgamento perceptivo’? Em outras palavras, são esses critérios os que nos levam a dizer com relação a alguma experiência musical que a obra nos parece bem ou mal resolvida ou que nos surpreendeu positiva ou negativamente, independentemente das regras ou intenções que regeram seu processo compositivo? A pergunta interessa, porque caso ela seja respondida afirmativamente, esses critérios, tidos como universais, ou

diremos aqui, ocidentais, seriam a chave para a atribuição de coerência à descrição da nossa experiência musical, ou seja, à nossa versão. Quer dizer, se a concepção estrutural de Schaeffer (1966) corresponde efetivamente a nossa percepção ocidentalizada do musical (aqui em oposição ao puramente sonoro), a tentativa de colocar esses critérios em termos menos carregados das especificidades e implicações de um sistema referencial tão fechado quanto o do sistema tonal, seria um importante passo em direção à construção de ferramentas que abranjam todo o musical em termos ocidentais, tal e como ele sonhava.

De qualquer maneira, essa concepção estrutural não deixa de ser viciosa: por um lado pretendia sair do referencial tradicional sem deixar de depender dele, por outro, seu forte condicionamento para o que seria musical, em oposição não somente ao sonoro, mas também ao plástico, fazia dela em si mesma um sistema referencial. É justamente a introdução de uma noção como a de ‘conveniência’ e a classificação de tudo aquilo que não fosse ‘musical’ em termos tradicionais, como ‘plástico’, o que tornou a teoria schaefferiana rapidamente em alvo de fortes críticas. As preferências schaefferianas se tornaram mais explícitas ainda com a inserção de julgamentos relativos a esse ‘musical’, em detrimento do ‘plástico’, como uma música que ‘garante um melhor ‘rendimento’ do campo perceptivo’, ‘que escolheu o campo mais sutil’ ou que se relaciona com um ‘tipo de percepção mais preciso e cultivado’.

Chion (1999), talvez o melhor creditado para falar sobre os méritos e as falhas de Pierre Schaeffer, por ter acompanhado seu processo e ter se constituído em um dos mais aplicados discípulos na difusão e continuação do seu trabalho, resume essa problemática de um modo claro:

‘O mais chocante, aparentemente, e o que suscitou muitas reservas, inclusive as nossas, é que Schaeffer, após suprimir a antiga hierarquia entre som e ruído, tenha reproduzido no interior da sua própria classificação uma nova hierarquia, a qual também repousaria sobre uma nova fronteira. Do mesmo modo que a concepção musical clássica escolhe as notas e expulsa os ruídos para um inferno exterior (até o ponto de não aceitar qualificar mais do que aqueles que tem uma altura precisa), a tipologia de Schaeffer pareceria escolher os ‘objetos convenientes’, bem formados, e relegar ao exterior os ‘objetos não convenientes’, pela sua excessiva duração ou complexidade. Poderíamos acreditar então que Schaeffer não faz mais

do que ampliar uma fronteira, uma antiga discriminação, ao manter seu princípio'⁵¹ (Chion, 1999, 345).

Além disso e anterior à conveniência de um objeto para o musical, já encontramos através do objeto sonoro uma preocupação por delimitar o sonoro, pela criação de uma unidade elementar. Em um contexto que usa como intermediário para a criação meios eletrônicos que permitem explorar os limites do sonoro e introduzir todo tipo de transformações no seu interior contínuo, a noção de unidade elementar perdeu logo a primazia que tinha em músicas tradicionais por um fluxo sonoro fundado na continuidade. Por isso a apressada incompreensão do projeto schaefferiano: 'Nessa época nos parecia, como a muitos outros, que a idéia do objeto sonoro era uma pura utopia, que era uma loucura tentar encaixar o mundo fervente, de duração indeterminada dos sons, no quadro temporalmente fechado do objeto sonoro'⁵² (Chion, 1999, 343).

Hoje em dia, pelo contrário, somos cientes de que foi a proposta schaefferiana a que propiciou a redescoberta da experiência de escuta como parte fundamental da experiência musical e podemos concordar com Chion (1999) quando explica que o que faz a teoria de Schaeffer (1966) interessante é seu empenho por colocar e estudar o sonoro como objeto, independentemente dos artifícios que tal empenho implica. Por outro lado, se bem que Schaeffer (1966) introduz essa fronteira do 'conveniente', que aliás, só diz respeito da inteligibilidade de um tipo de música particular e que portanto 'pode ser considerada mais como uma referência do que como uma proibição'⁵³ (Chion, 1999, 346), essa fronteira não foi uma justificativa para eludir a tentativa da descrição de objetos muito longos ou complexos. Muito pelo contrário, seu projeto foi até as últimas conseqüências e se atualmente não usamos mais do que poucas referências do seu quadro

⁵¹ 'Lo más chocante, aparentemente, y que ha suscitado muchas reservas, inclusive las nuestras, es que Schaeffer, tras suprimir la antigua jerarquía entre sonido y ruido, haya reproducido en el interior de su propia clasificación una nueva jerarquía, la cual también reposaría sobre una nueva frontera. Del mismo modo que la concepción musical clásica elige las notas y expulsa a los ruidos a un infierno exterior (hasta no aceptar calificar de sonidos más que a los que tienen una altura precisa), la tipología de Schaeffer parecería elegir los 'objetos convenientes', bien formados, y relegar al exterior los 'objetos no convenientes', por su excesiva longitud o complejidad. Podríamos creer entonces que Schaeffer no hace más que ensanchar una frontera, una antigua discriminación, al mantener su principio' (Chion, 1999, 345).

⁵² 'En aquel entonces nos parecía, como a muchos otros, que la idea de objeto sonoro era una pura utopía, que era una locura intentar hacer entrar el mundo hirviente, de duración indeterminada, de los sonidos en el marco temporalmente cerrado del objeto sonoro' (Chion, 1999, 343).

⁵³ 'que podemos considerar como una referencia antes que como una prohibición' (Chion, 1999, 346).

tipo-morfológico, é justamente pela complexidade resultante da preocupação pelos mais mínimos detalhes descritivos.

Reconheçamos então tudo aquilo que Schaeffer deixou como legado e vejamos como aproveitar isso em função da música como foi feita posteriormente. Caso possa ser julgado pelo fato de revelar as suas preferências ou, porque não, pelas limitações impostas por seu tempo, devemos reconhecer que Schaeffer não hesitou em propor ferramentas que permitem explorar caminhos paralelos. Essas ferramentas, produto da tentativa de ampliar os recursos tradicionais através da eliminação da sua carga referencial, devem ser tidas como o legado de uma empresa que pretendeu reabilitar a experiência musical como experiência sonora. Por banal que pareça, essa tal experiência por momentos parece esquecida no meio de especulações teóricas que relegam a música para um mundo abstrato, colocando o peso no procedimento que leva ao tema e não na própria versão, ou seja, na nossa própria experiência perceptiva. Portanto, para o contexto deste trabalho serão resgatados os dualismos traçados acima como um ponto de partida para uma descrição crítica da nossa própria percepção musical.

Assim, veremos no próximo capítulo através de Smalley (1986, 1997), como este autor dá um passo adiante quando reconhece de início a existência de condicionamentos musicais e cotidianos como referencial imediato para a descrição de nossas experiências musicais. Isso, enquanto ousa escolher o caminho menos sutil, o não musical em termos schaefferianos, mas baseado naquilo que Schaeffer considerou como ‘o campo mais instintivo (já que se organiza naturalmente de maneira análoga em nossos outros registros sensoriais) que apela a um sentido geral das proporções, com relação à dinâmica do gesto, do movimento, das tensões musculares, etc.’⁵⁴ (Schaeffer, 1966, 637). Como veremos, Smalley (1986, 1997) desenvolverá aquilo que Schaeffer (1966) chama de plástico, retomando dessa maneira seu legado dualista.

Já no capítulo referente a Chion (1999) veremos que se trata de um autor bem menos comprometido com o especificamente musical. Seu tema é o sonoro em termos gerais. Ele toma de Schaeffer a atitude de tornar o sonoro seu campo de pesquisa, mas no entanto, assume a tarefa de estudar o sonoro como um todo, levando em conta as escutas

⁵⁴ tradução na nota de rodapé 46

possíveis, sem limitações temporais, técnicas ou cientificamente práticas. Ao centrar seu projeto na nomenclatura de tudo aquilo que soa, gera assim valiosas ferramentas para descrever o que nos interessa particularmente no contexto deste trabalho, isto é, aquilo que nos proporciona experiências musicais.

4-Processos de estruturação em Denis Smalley

Quem já passou algum tempo de sua vida, não necessariamente durante a infância, deslocando pedras e desviando cursos de riachos para construir pequenas represas sabe como é: existem pedras boas, outras nem tanto, e entre elas algumas, raramente evidentes, ótimas. Existem também os locais mais adequados para se fazer uma represa, que darão a melhor piscina, etc. Gargalos estreitos pedem menos trabalho, mas podem ser derrotados na primeira enchente, por exemplo. Como jogar ou colocar as pedras –e aonde- segundo sua forma e massa, e de onde colher todo esse material. Seixos bem escolhidos terão mais chances de encontrar um posição resistente, cobrindo áreas maiores na frente das pequenas corredeiras que ainda insistem em se insinuar. Uma boa sacudidela em toda a estrutura acomoda cascalho e blocos indecisos em nichos próprios. Verifica-se uma solidez inesperada e aí bem depressa a piscina está pronta, límpida tão logo assentarem as partículas de barro e areia. Durante a execução do trabalho, é comum a gente se surpreender mergulhado com a água já na altura do peito.

Rodolfo Caesar, *Círculos ceifados*⁵⁵

Introdução: entre o extrínseco e o intrínseco

Para a construção da sua teoria, o compositor e teórico neozelandês Denis Smalley, parte da experiência perceptiva e do condicionamento cultural com relação ao sonoro: ‘mudanças significativas na linguagem [musical] não são criadas do vácuo, mas têm que contar com uma base natural e cultural compartilhada, se se pretende que tenham um sentido para os ouvintes’⁵⁶ (Smalley, 1997, 125). Com o intuito de que sua abordagem seja facilmente compreendida, Smalley (1997) diz fundamentar-se na decodificação da percepção. Esse projeto se evidencia especificamente em *The listening imagination: listening in the electroacoustic era*⁵⁷ (1996), artigo comentado aqui com relação ao estudo das escutas. Dessa maneira, Smalley (1997) cria ferramentas que trazem consigo as referências evocadas pelos sons, mas que também dão conta da materialidade desses sons

⁵⁵ Caesar, <http://www.ufrj.br/lamut/cropsite/cc04/cc04a.htm>, 1

⁵⁶ ‘significant shifts in language are not created in a vacuum, but must have some shared natural-cultural basis if they are to make sense to listeners’ (Smalley, 1997, 125)

⁵⁷ A imaginação de escuta: escutar na era eletroacústica (Smalley, 1996)

quando usadas com flexibilidade e imaginação. O par conceitual⁵⁸ *intrínseco/extrínseco* empregado por Smalley (1996; 1997) serve para entender suas diferentes abordagens ao som e representa ao mesmo tempo uma herança explícita do dualismo próprio de Schaeffer (1966).

Se diz que um material é *intrínseco* quando é possível deduzir seu significado a partir da funcionalidade que cumpre dentro do próprio contexto no qual está inserido. No âmbito da música, cabe dizer que o significado de uma obra é intrínseco quando ele se revela exclusivamente a partir das relações entre seus elementos constitutivos. Como exemplo pense-se em três notas simultâneas retiradas do seu contexto; elas só revelarão sua funcionalidade como ‘tríade maior sobre sol com relação à tônica’ quando inseridos em uma obra tonal. Em oposição, temos que o significado de uma obra é *extrínseco* quando seus elementos e as relações resultantes referem experiências externas ao contexto criado. Com relação à música, o significado extrínseco se deriva de mundos externos à obra, sejam eles sonoros ou não. Essa noção recobra sua importância em âmbitos nos quais confiamos muitas vezes na escuta causal para referir o som e construir sentido a partir dela. Tomemos como exemplo a obra *Trem-pássaro* (1993) de Denise Garcia. Nela, a compositora cria a partir da conjunção entre o som de um trem em movimento e o trinar de centenas de pássaros a ‘imagem da ascensão e a superação de uma realidade à outra’ (Garcia, 2003, 4). Essa imagem é conferida pela construção semântica intrínseca à obra, mas para que tal construção seja possível, é preciso referir os sons para sua causa extrínseca, isto é, ao trem e aos pássaros.

Smalley usa esses termos⁵⁹ para explicar o conteúdo de *The listening imagination* (1996) em oposição ao de *Spectromorphology: explaining sound shapes*⁶⁰ (1997). No primeiro, o tema gira em torno da escuta que refere extrinsecamente, a partir da relação indicativa com o som. Já no segundo texto, as ferramentas criadas buscam descrever as características intrínsecas do som através da escuta reduzida implícita na relação interativa. Vale notar, no entanto, que essas duas tomadas de posição não são excludentes, trata-se, pelo contrário, de uma relação recíproca. Em outras palavras, se

⁵⁸ Para uma explicação detalhada da noção de par conceitual, remeta-se ao primeiro capítulo.

⁵⁹ Para aprofundar no tema relativo ao par intrínseco/extrínseco Smalley (1997) remete a Nattiez (1990, 102-129)

⁶⁰ Espectromorfología: explicando perfis sonoros (Smalley, 1997)

queremos entender o funcionamento do referencial extrínseco dentro de uma obra, devemos levar em conta as características espectromorfológicas e seu contexto estruturador, quer dizer, o funcionamento intrínseco que carrega esse referencial. Por outro lado, não existe um material, cujo significado se desprenda unicamente das características do seu contexto. Para construir sentido, precisamos de uma base cultural compartilhada, quer dizer de um campo referencial extrínseco. Assim, será de grande utilidade entender a teoria smalleyana como um vetor que apresenta os diferentes matizes entre o intrínseco e o extrínseco.

Para ilustrar melhor a importância desse par conceitual na teoria smalleyana, observemos seu uso no texto *Spectromorphology: explaining sound shapes* (1997). Nesse texto, uma revisão do *Spectro-morphology and structuring processes*⁶¹ (1986), Smalley define a noção de *espectromorfologia* como ‘a interação entre o espectro sonoro (*espectro-*) e a maneira como ele muda e se perfila no tempo (*-morfologia*)’⁶² (Smalley, 1997, 107). Trata-se, portanto, de uma qualidade intrínseca do som e ao mesmo tempo, de uma abordagem teórica que busca descrever os processos internos do material sonoro. Em outras palavras, a proposta de Smalley (1986, 1997) consiste em criar ferramentas para descrever a espectromorfologia do som. Esta pode ser apreendida através da escuta reduzida schaefferiana, que, a partir da escuta repetida do som fixado, nos permite desdobrar o som para entrar no universo de seus detalhes constitutivos, da sua materialidade.

No entanto, Smalley (1997, 110) não menciona este tipo de escuta. Para atingir a experiência perceptiva da espectromorfologia, percorre um caminho que parte do mundo extrínseco evocado pela variedade e ambigüidade dos materiais usados na música eletroacústica. O exemplo que coloca é claro: se dizemos a respeito de um determinado evento sonoro ‘isto são pedras caindo’, ou ‘isto soa como pedras caindo’, ou ainda ‘isto soa como se estivesse se comportando como pedras caindo’, temos três conexões extrínsecas, mas em níveis crescentes de incerteza e afastamento da realidade. Elaborando ainda mais essas afirmações ao comentar as características de um evento

⁶¹ Espectro-morfologia e processos de estruturação (Smalley, 1986)

⁶² ‘the interaction between sound spectra (*spectro-*) and the ways they change and are shaped through time (*-morphology*)’ (Smalley, 1997, 107)

escutado no contexto de uma obra musical, a atenção se torna do primariamente extrínseco para características mais intrínsecas.

Vale notar que o trajeto entre o extrínseco e o intrínseco não se limita à referência de experiências exclusivamente sonoras. Nossas experiências cotidianas são o produto de um conjunto de atividades perceptivas que compreendem em menor ou maior grau todos nossos sentidos. É por isso, que compreendemos noções como a de ‘textura’, ‘densidade’ ou ‘grão’, quando em relação com experiências sonoras. Assim, segundo Smalley (1997), basta confiar nas experiências perceptivas do dia a dia para nos deixar conduzir pelo universo da espectromorfologia.

Neste capítulo, nos concentraremos nos aspectos da teoria que tratam os *processos de estruturação*, nos textos de 1986 e 1997. Esta noção nunca chega a ser definida pelo autor, mas em compensação, cria outras que a constroem e explicam. Como uma primeira aproximação, contrapõe essa noção à de forma. A forma, diz Smalley (1986, 89), tem implicado historicamente um tipo de desenho estrutural externo comum a vários compositores, cuja rigidez contradiz a diversidade sem precedentes que permite o material liberado dos valores cardinais de altura e tempo métrico. Mas mesmo que a natureza complexa desse material resista à sistematização necessária para a criação de uma consenso formal, ele acredita na necessidade de algum tipo de consenso para que as músicas fundadas em critérios espectromorfológicos possam ser compreendidas. Como veremos, Smalley (1986, 1997) cria a partir dessa convicção uma terminologia baseada nos condicionamentos musicais tradicionais, que permite descrever através de uma continuidade e flexibilidade no uso dos termos, os detalhes do desenho espectromorfológico e, em crescente escala hierárquica do processo estruturador, também princípios formadores e funcionais.

Gesto e textura como princípios formadores

Como ponto de partida para um vocabulário que dê conta dos processos mediante os quais organizamos o que escutamos, Smalley (1997) se funda na experiência perceptiva da música vocal e instrumental, um condicionamento cultural fortemente arraigado na relação com o sonoro. Segundo Smalley (1997, 113), essa experiência não

deve ser negada ao abordar a música eletroacústica; pelo contrário, pode resultar útil na situação acusmática, na qual as fontes e causas da fatura sonora nem sempre são evidentes. Portanto, uma primeira noção chave, em torno da qual se articula seu pensamento, é a de *gesto*, noção relacionada com o fato da música ser um fazer, ‘uma espécie particular de ação intencional’ (Elliot apud Martínez⁶³).

O gesto, explica Smalley (1997, 111), é uma trajetória de energia e movimento, que ao excitar um corpo sonoro cria vida espectromorfológica. Através do gesto reconhecemos uma cadeia de atividades que ligam uma causa com sua fonte. Essas atividades, quando geradas por um agente humano, como é o caso de todas as músicas não-eletroacústicas, produzem espectromorfologias mediante o sentido do tato ou um implemento para aplicar energia a um corpo sonoro. Desde o ponto de vista do agente e do ouvinte observador, o processo gestual musical é além de visual e aural, tátil e proprioceptivo, quer dizer, que se relaciona com a tensão e o relaxamento de músculos, com o esforço e a resistência. Assim, a fatura sonora está ligada à experiência psicológica e ao motor sensorial entendidos amplamente.

O processo gestual, continua Smalley (1997, 111), não deve ser pensado somente da maneira unidirecional causa-fonte-espectromorfologia, mas também à inversa, espectromorfologia-fonte-causa. Ao escutar certos tipos de espectromorfologias a humanidade que se encontra por tras deles pode ser detectada ao deduzir a atividade gestual carregada de informação psicofísica, sendo isto o que Smalley entende por *processo referencial espectromorfológico*, um processo que atua cada vez que escutamos música instrumental.

O que é interessante desse reconhecimento é que a partir dele, Smalley elabora a noção de *gesto* como ponto de partida para descrever um tipo de trajetória de energia e movimento de um som, mesmo não sendo causado por um agente humano. Em outras palavras, desenvolve o gesto a partir do reconhecimento de uma particularidade da escuta natural, como um princípio gerativo que se relaciona com a propulsão no tempo, com o movimento de um lugar para outro. Assim, ligada à noção elementar de gesto, o *gesto*

⁶³ MARTINEZ, Alejandro: Teoría y experiencia musical: consideraciones en torno a la noción de ‘estructura’ en música. <http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/forum/alejandT.htm>, 2000

primário, acontecimento externo à música vinculado à percepção proprioceptiva, Smalley identifica através da *substituição gestual* (*gestural surrogacy*) quatro diferentes níveis de afastamento da percepção do gesto sonoro.

A *substituição de primeira ordem* projeta o nível primário em forma de som e está relacionado com o uso da fonte sonora nos contextos do jogo e do trabalho, anterior a qualquer tipo de ‘instrumentalização’, mesmo que possa estar envolvido um jogo gestual propositado. O som do bater de palmas é um claro exemplo desse tipo de substituição gestual. A *substituição de segunda ordem* inclui o gesto instrumental, através do qual se reconhecem capacidades interpretativas na articulação de um registro amplo. Este nível inclui também o uso de aparelhos simuladores de sons instrumentais, como o sintetizador, já que podemos articular o som produzido com um processo gestual. Ante uma *substituição de terceira ordem* duvidamos sobre a existência concreta da fonte ou da causa, mas podemos reconhecer um tipo de gesto propagador, assim como algumas qualidades de um objeto virtual, como por exemplo um estouro metálico seguido de uma ondulação periódica que se dissolve no tempo. A *substituição remota* relaciona-se com vestígios gestuais. Desconhecemos a fonte e a causa, mas reconhecemos, apesar da opacidade de uma ação humana, um gesto pela energia projetada na direcionalidade da espectromorfologia do som. Uma série de sons que revelam essa situação particular a encontramos nas obras de Francis Dhomont, especialmente em *Forêt profonde*, atravessando e articulando todo tipo de eventos.

A unidade gestual mais familiar no âmbito da música instrumental ocidental é a nota. Esta, sem importar suas particularidades de uma para outra, conta uma história espectromorfológica, a trajetória de energia e movimento implícita em sua espectromorfologia. Toda nota começa de alguma maneira, algumas se sustentam no tempo e todas terminam em algum momento. A estas *três fases de desenho morfológico* Smalley (1997, 112) chama de *onset*⁶⁴, continuante e terminação. Nem sempre encontramos as três fases em toda nota e quando estão presentes mal podem ser separadas indistintamente. Mas nem por isso deixamos de reconhecê-las. Pense-se, por exemplo, no

⁶⁴ Prefiro não usar a denominação comum de ataque, porque este implica em um impulso decidido, constituindo-se em uma forma específica de onset. Contrariamente, onset significa literalmente ‘posta em marcha’ e não implica nenhum tipo de injeção de força particular.

ataque-ressonância: o *onset* está presente como um impulso rápido que gera uma ressonância efêmera. Essa ressonância pode ser percebida como um continuante com uma lenta terminação se é suficientemente prolongada, como no gongo por exemplo, ou pode carecer de continuante se se extingue rapidamente, como na caixa clara. Assim, através da experiência instrumental, possuímos um conhecimento considerável sobre as possíveis variantes produto das combinações e superposições entre as diferentes exibições dessas três fases.

Esse conhecimento sobre os comportamentos espectromorfológicos, diz Smalley (1997, 113), não é adquirido somente através de unidades gestuais no nível da nota, mas também por meio de articulações de notas em perfis gestuais maiores no nível das frases, baseadas tradicionalmente na respiração de cantores e instrumentistas de sopro. Essa ampla experiência gestual faz com que possamos adivinhar com antecedência o rumo que vai tomar determinado conteúdo espectromorfológico. Para essa capacidade particular Smalley deu o nome de *expectativa espectromorfológica*. Essa faculdade, explica, provê uma base de referência para desenvolver um repertório espectromorfológico mais amplo e mais imaginativo em torno da substituição de terceira ordem na música eletroacústica e permite ao mesmo tempo decodificar padrões de expectativas em formas musicais maiores. Isto, porque o gesto na música eletroacústica, como na instrumental, pode ser encontrado desde o nível de um impulso seco, como um um staccato de flauta ou um bater de porta, até em ações amplas de movimento contínuo e percurso maleável, como um ornamento barroco ou o som de um metrô andando de uma estação para outra.

Assim, conclui Smalley (1986; 1997), a noção de gesto pode ser entendida como um *princípio formador*, que por estar ligado à causalidade se relaciona com a injeção de energia e suas conseqüências, com a geração de progresso e crescimento, com impelir movimento de um lugar estrutural para outro. Porém, ‘quando os gestos são fracos, quando são estendidos demais no tempo ou quando sua evolução é muito lenta, se perde a humanidade por tras do som. Parece que cruzamos o limite difuso entre os eventos em escala humana e uma escala maior, ambiental’⁶⁵ (Smalley, 1997, 113). Em contraste com

⁶⁵ ‘If gestures are weak, if they become too stretched out in time, or if they become too slowly evolving, we lose the human physicality. We seem to cross a blurred border between events on a human scale and events on a worldly, environmental scale’ (Smalley, 1997, 113).

o gesto, Smalley coloca a noção sustentadora de *textura* como uma energia auto-propagadora, que requer para sua apreciação uma escuta mais ativa e concentrada nos detalhes internos:

‘Enquanto o gesto é intervencionista, a textura é *laissez-faire*; enquanto o gesto está ocupado com desenvolvimento e progresso, a textura está absorta em contemplação; enquanto o gesto pressiona para a frente, a textura marca passo; enquanto o gesto está carregado pelo perfil externo, a textura se volta para a atividade interna; enquanto o gesto encoraja um foco em um nível mais alto, a textura encoraja um foco em um nível mais profundo’⁶⁶ (Smalley, 1986, 82).

Toda música, em maior ou menor grau carrega as duas abordagens do tempo, seja mudando o foco entre elas ou superpondo-as uma sobre a outra. Quando o gesto domina, e a obra ou parte da obra está dominada por um sentimento de linearidade e narratividade, Smalley (1997) se refere a ela como *carregada pelo gesto*. No caso em que a peça esteja marcada pela contemplação de detalhes e uma detenção do tempo, ela estará *carregada pela textura*. Porém, alguns gestos podem conter um âmagó texturado, embora percebamos o perfil gestual externo como dominante. Trata-se de um *enquadramento gestual*. Em compensação, numa estrutura carregada pela textura não sempre percebemos seu interior como um conjunto de micro-eventos perfeitamente equilibrado. Pelo contrário, muitas vezes podemos distinguir traços gestuais inseridos nela, um exemplo claro de uma *encenação textural*.

Níveis e funções estruturais

Temos levantado uma série de processos relacionada ao gesto e a textura: o processo referencial espectromorfológico, que liga um evento sonoro a seu equivalente gestual; as substituições gestuais derivadas do processo referencial, como diferentes níveis de afastamento do referente gestual; as três fases de desenho morfológico derivadas da experiência musical relativa à nota que permitem criar expectativas espectromorfológicas em outros contextos; e finalmente, os tipos de contornos e conteúdos que podemos encontrar nas músicas fundadas na composição

⁶⁶ ‘Where gesture is interventionist, texture is *laissez-faire*; where gesture is occupied with growth and progress, texture is rapt in contemplation; where gesture presses forward, texture marks time; where gesture is carried by external shape, texture turns to internal activity; where gesture encourages higher-level focus, texture encourages lower-level focus’ (Smalley, 1986, 82).

espectromorfológica. Estes processos são necessários para reconhecer níveis e funções estruturais, mas ainda não dizem nada sobre eles. Na escuta de música eletroacústica, no entanto, não devemos esperar encontrar hierarquias estruturais similares às da música instrumental tradicional. Como vimos com relação à teoria de Schaeffer (1966), nesta música a estrutura está fundada na existência de unidades mínimas, a nota e o pulso, como parâmetro de densidade, que permitem uma construção em agrupamentos cada vez maiores e de nível hierárquico superior, começando pelo motivo, a frase, o período, e assim por diante. Porém, a música eletroacústica não é necessariamente composta a partir de unidades discretas –o material pode ser também de natureza contínua- e portanto, nem sempre conta com unidades consistentes que permitam segmentar a obra ‘convenientemente’⁶⁷ (Smalley, 1997, 114). É assim como algumas obras construídas a partir de unidades curtas permitem a divisão em unidades significativas, enquanto outras, de coerência contínua resistem à segmentação e de fato, à denominação de algo como unidade. Quer dizer, ressalta Smalley (1997), que não existe nenhum tipo *permanente* de organização hierárquica.

No entanto, ele está convencido de que existem *níveis estruturais*, mesmo que eles não tenham que ser consistentes em número durante uma mesma obra, nem precisem percorrer toda a obra de princípio ao fim. Por exemplo, podemos encontrar uma obra na qual uma primeira parte possa conter só dois níveis estruturais que no decorrer se bifurquem em vários a mais. Ou uma seção de uma obra pode conter camadas claramente definidas, enquanto a seguinte seção se percebe como um todo consistente e indivisível. O importante, segundo Smalley (1986), é que o ouvinte possa encontrar um interesse perceptivo no enfoque para uma variedade de níveis estruturais, seja no nível alto de contornos gestuais amplos e direcionados, seja no nível inferior do conteúdo textural. Porém, uma explicação que dê conta da estrutura de uma obra nunca será absoluta e definitiva, mas é claro que existem ferramentas que permitem explicar as interpretações e avaliações particulares. Assim, na abordagem espectromorfológica, as noções de gesto e textura, como vimos, mas também as de movimento, crescimento e comportamento, são todas aplicáveis a espaços temporais curtos e compridos em níveis estruturais inferiores

⁶⁷ ‘it cannot be conveniently segmented’ (Smalley, 1997, 114)

ou superiores. A atribuição das dimensões temporais e os níveis de maior ou menor importância hierárquica, fica então por conta da experiência e intuição do ouvinte.

Essa experiência não precisa ser técnica. Recordemos o acervo de padrões de expectativas espectromorfológicas reconhecido no subcapítulo anterior. Fundados no reconhecimento das três fases de desenho morfológico, o *onset*, que nos indica como um som se põe em marcha, o continuante, como ele se sustenta, e a terminação, referente a seu fim, podemos atribuir *funções estruturais* em níveis superiores. Durante a escuta tentamos prever a direcionalidade implícita na mudança espectral, qual será o rumo que tomará, se continuará se comportando da mesma maneira, e caso mude, como o fará, se gradual ou intempestivamente. Assim, Smalley (1997, 115) cria uma lista de termos que podem ajudar a interpretar o significado funcional de um evento ou contexto em uma obra e que são aplicáveis a qualquer tipo de unidade significativa, seja ela de curta ou longa duração, importante funcionalmente ou não, trate-se de um processo gestual ou textural.

<i>onsets</i>	continuanes	terminações
partida	passagem	chegada
emergência	transição	desaparição
anacrusa	prolongação	encerramento
ataque	sustentação	liberação
ársis	afirmação	resolução
tésis	enunciado	plano

Os termos relacionados com o *onset* têm em comum a colocação em marcha desde um ponto para outro, criando tensões sobre seu destino. Variam por um lado, de acordo com o nível de injeção energética aplicado no início, e por outro, com o acento colocado sobre a direcionalidade do movimento, ou seja, sobre seu ponto de partida ou sobre sua meta. A mesma diferenciação pode ser empregada para os termos relativos à fase continuante. Alguns indicam claramente para frente (passagem, transição), outros têm um vínculo com o passado (prolongação, sustentação), enquanto outros parecem mais independentes (afirmação, enunciado). Os termos relacionados com as terminações

variam em função do sentimento de conclusão. É possível afirmar a sensação de uma meta estrutural atingida (chegada, encerramento, plano), denotar o relaxamento de uma tensão (liberação, resolução), ou ressaltar uma indiferença com relação a um destino explícito (desaparição).

Para os diferentes tipos de relacionamentos entre os diferentes níveis e funções estruturais, Smalley (1997) cria a noção de *comportamento*. Ao verificar como esses níveis se articulam e sobrepõem, é útil partir da sua relativa independência para observar que tipos de relacionamentos podem acontecer entre eles: pode tratar-se de interação baseada na igualdade (conflito ou coexistência), de reação pela sua desigualdade (dominação ou subordinação) ou de simples justaposição que reflita uma total independência. Níveis sobrepostos podem estar estreitamente ligados ou ter um vínculo solto, conferido pela simultaneidade temporal. A causalidade é um tipo de comportamento muito recorrente. Nele, um evento parece ser causado por outro. A articulação de um evento com outro, seja ele causal ou não, pode ser voluntária ou despreendida, enquanto outra pode ser pressionada, forçada ou contrastada.

Com o fim de descrever os tipos de percurso que um evento qualquer pode assumir, Smalley (1997, 115) introduz as noções de *movimento* e *crescimento*, noções inerentemente direcionais, que podem ser de grande ajuda na atribuição de funções estruturais. Como descrever por exemplo os contornos muitas vezes dramáticos do gesto eletroacústico? Em um contexto no qual o ritmo não pode mais ser descrito metricamente, como expressar o comportamento interior da textura? Sem importar quão ambígua, aberta, limitada ou complexa a orientação de um evento possa ser, as noções de movimento e crescimento ajudam a descrever o trajeto de um evento para uma meta, seja ela o silêncio, um planalto estável, o preenchimento do espaço espectral ou a inesperada interrupção por outro evento. Para reconhecer sua tendência nos apoiamos no contorno espectromorfológico e no contexto no qual está inserido, retomando nosso acervo de padrões de expectativa espectromorfológica. Nossa expectativa pode se ver assim compensada, surpreendida ou no pior dos casos, frustrada.

Smalley (1997) reconhece *quatro tipos básicos de movimento*. Todos os movimentos podem trazer consigo um crescimento (ou decrescimento), seja causado por

um alargamento ou estreitamento espectral, por um aumento ou diminuição de intensidade ou por um acúmulo ou consumo energético. (1) O movimento unidirecional é de natureza gestual pois empurra para frente, seja em subida, descida ou em linha reta. (2) O movimento recíproco se relaciona com movimentos ondulatórios regulares ou irregulares, nos quais um passo em uma direção é compensado com outro na direção contrária. (3) O movimento cíclico ou cêntrico envolve uma ‘reciclagem espectralmorfológica’⁶⁸ (Smalley, 1997, 116), que ajuda a criar a impressão de um trajeto em torno de um centro, seja ele estático, em espiral para fora ou para dentro, tubular ou embarçado. (4) Os movimentos bi- ou multi-direcionados são os grandes criadores de expectativa, sendo de caráter gestual pela sua direcionalidade e textural por fazer referência ao preenchimento do espaço espectral. Pode tratar-se de uma dispersão ou aglomeração paulatina, de uma divergência ou convergência de linhas ou percursos, ou de uma dilatação ou contração da largura espectral. Alguns movimentos implicam um arraigamento inerente como a idéia que expressa o verbo ‘empurrar’, outros são de natureza gestual, como em ‘lançar’, outros contém uma energia própria, como em ‘voar’ ou ‘fluctuar’, enquanto outros evocam mais uma consistência interna, casos nos quais serão referidos como *movimentos texturais*.

Os movimentos texturais são menos pertinentes como ferramentas para a atribuição de níveis ou funções estruturais, pois é menos plausível decompor o interior de uma textura em unidades significativas. Porém, as mudanças no comportamento interior podem dar pistas sobre as mudanças em níveis superiores. Assim, Smalley (1997, 117) distingue entre diferentes texturas como a correnteza de várias camadas diferenciadas, o movimento coletivo de objetos minúsculos dispersos ou apertados, a textura de trilhas embarçadas sem direção aparente ou a total turbulência de elementos não discerníveis. Os elementos podem estar organizados periodicamente ou aparecer de maneira errática, podem acelerar ou desacelerar e ser contínuos ou descontínuos.

⁶⁸ ‘spectromorphological recycling’ (Smalley, 1997, 116)

A descrição: uma atribuição de termos a uma experiência musical

O leitor desprevenido pode querer fazer uma parada no caminho para se perguntar pelo sentido de tantos termos e noções envolvidos no processo de descrição, que parecem complicar ainda mais o processo de escuta. Não é o intuito desta explosão de termos descritivos revelar uma obstinação em tomar controle sobre cada aspecto musical possível. Pelo contrário, o que esta situação expõe é a possibilidade de sentir-nos liberados, como Smalley, para explorar as sutilezas do vocabulário, seja técnica ou metaforicamente, quando sintamos que aquilo que escutamos tem uma correspondência na nossa imaginação e que o podemos compartilhar com alguém. Transforma-se assim a atividade descritiva, longe da imediatez causal em músicas com substituições gestuais remotas, em uma atividade imaginativa e fantasiosa, na qual a capacidade de relacionar o escutado com outras experiências perceptivas se torna um dom excepcional. A isto é possível acrescentar o seguinte comentário de Chion:

‘Seria ingênuo esperar uma correspondência termo por termo entre um e outro *corpus*, ou pretender chegar a um sistema fechado e completo. Não é esse o objetivo, mas tentar que as palavras abracem mais forte o que ouvimos, deixando uma margem para a aproximação e levando em conta os deslocamentos e os efeitos do significante verbal (que estrutura a percepção aos poucos). O que há que cultivar é a aproximação verbal mais exata possível. Assim se enriquecem ao mesmo tempo a percepção e a linguagem, e assim pode nascer uma cultura’⁶⁹ (Chion, 1999, 384).

Temos levantado assim aos poucos uma coleção de termos que nos ajuda através de uma relação interativa com a obra a atribuir-lhe níveis hierárquicos e funções estruturais. No entanto, Smalley (1997) aponta para uma série de considerações que ressalta a dificuldade desse processo. Para começar, ele lembra que o processo de atribuição de funções estruturais não é um processo estritamente consciente. Trata-se, em palavras do autor, de um tipo de ‘expectativas intuitivas do tempo psicológico’⁷⁰

⁶⁹ ‘Sería ingenuo esperar una correspondencia término por término entre uno y otro corpus, o pretender llegar a un sistema cerrado y completo. No es ése el objetivo, sino intentar que las palabras abracen más fuerte lo que oímos, dejando un margen para la aproximación y teniendo en cuenta asimismo los desplazamientos y los efectos del significante verbal (que estructura la percepción poco a poco). Lo que hay que cultivar es la aproximación verbal más exacta posible. Así se enriquecen a la vez la percepción y el lenguaje, y así puede nacer una cultura’ (Chion, 1999, 384).

⁷⁰ ‘function attribution is part of the intuitive expectations of psychological time’ (Smalley, 1997, 115).

(Smalley, 1997, 115), que nada tem a ver com um constante questionamento para uma posterior tomada de decisão sobre a função deste ou daquele evento. Aliás, é um processo em constante revisão, que só pode ser completado *a posteriori*, sem que o resultado seja necessariamente uma conclusão definitiva. Isso, porque dependendo do curso de cada obra, cada nova escuta pode apontar para diferentes funções ou conduzir por outros caminhos igualmente estáveis ou instáveis. Como não existe uma clara divisão temporal entre as três fases temporais, decidir sobre a função particular de um evento pode ser ambíguo na medida em que pode cumprir mais de uma função ao mesmo tempo.

As funções que atribuímos às três fases dependem também do nível em que operam e se incidem em um contexto local, regional ou global, convertendo-se seu reconhecimento em um ‘jogo hierárquico’⁷¹ (Smalley, 1986, 87) de reconstrução dos processos de nivelção múltipla. A definição do exercício de reconhecimento ou atribuição de funções estruturais como um jogo, é interessante, porque enfatiza o fato da impermanência dessas funções ou relações. Ainda que Smalley (1986, 87; 1997, 114) ressalte o fato da variedade hierárquica e um equilibrado balanço funcional serem aspectos que devam ser oferecidos pelo compositor e dos quais depende o sucesso da obra, ele é consciente de que neste tipo de estruturas, de qualidade muitas vezes contínua, uma organização definitiva é impossível não só para a totalidade da música eletroacústica, mas também dentro de uma obra particular. É aí que intervêm as capacidades de interpretação do ouvinte: a perspicácia na avaliação da importância relativa das funções, a experiência no reconhecimento de níveis e dimensões temporais e suas relações e a determinação na tomada de decisões para construir desses reconhecimentos uma unidade plausível. Não existe, portanto, uma explicação absoluta e definitiva que dê conta da estrutura de uma obra, mas sim ferramentas para explicar a interpretação e balanço que cada um faz dela.

Comentários conclusivos

Como vimos, Smalley não entra em nenhum dos seus textos (1986, 1996, 1997) em um tema tão delicado quanto o do sistema de referências tratado por Schaeffer (1966).

⁷¹ ‘hierarquical play’ (Smalley, 1986, 87)

No entanto, sua abordagem à música eletroacústica se vê permeada continuamente por essa preocupação. Por um lado, levanta desde o início a questão sobre a necessidade de um consenso formal que permita a compreensão dessa música e por outro, cria com esse fim uma terminologia que remete constantemente a condicionamentos musicais e cotidianos que ele afirma serem derivados da nossa experiência perceptiva comunitária. Essa ‘base natural e cultural compartilhada’ da qual fala Smalley (1997), no entanto, se constitui ela própria em um sistema de referências que, como qualquer outro, não deixa de ser arbitrário. Por isso, a convicção sobre a fácil compreensão da sua terminologia revela certos traços normativos, que lembram Schaeffer (1966) quando diz que o julgamento perceptivo fará emergir um valor que dê conta de uma estrutura de uma obra. Um julgamento, que segundo Smalley (1997), dependerá da perspicácia do ouvinte e da capacidade do compositor para oferecer suficiente variedade hierárquica e equilíbrio funcional.

No entanto, não cabe ao contexto deste trabalho julgar umas premissas que como poéticas particulares só expressam um desejo de se tornar acessíveis. O paradoxo, é que tais tentativas ocorram como teorias explicativas longe do concreto musical; teorias cuja leitura indica por sua vez uma necessidade por um sistema de referências que sempre será abstrato. Essa necessidade se torna, aliás, explícita na existência deste trabalho, preocupado por coletar ferramentas para descrever uma experiência musical que nem sempre encontra paralelos na experiência musical tradicional.

No próximo capítulo veremos o trabalho de Chion (1999), outro autor preocupado pela criação de terminologias que permitam concretizar a nossa experiência perceptiva com relação ao mundo sonoro, sem que desta vez encontremos compromissos explícitos com o mundo especificamente musical. No entanto, ao se tratar nesta dissertação necessariamente de uma seleção que visa o musical entre outros tantos termos, introduzi nela uma organização que reflete justamente essa tendência já encontrada em Schaeffer (1966) e em Smalley (1986, 1996, 1997): a tendência em si mesma arbitrária, de colocar na organização ou estruturação o traço determinante da oposição entre o sonoro e o musical.

5-O projeto aculógico de Michel Chion

Introdução

Este capítulo aborda o trabalho adiantado por Michel Chion principalmente em seu livro *Le son* (1998) em sua versão traduzida ao espanhol, *El sonido* (1999). Nesse livro Chion recolhe a experiência do seu trabalho relacionado com o som nas áreas da música e do cinema de uma maneira geral e portanto, as noções que aparecem aqui não possuem necessariamente uma função musical. Pelo contrário, Chion aspira através da aculogia, como ele denomina ‘a ciência daquilo que se ouve em todos seus aspectos’⁷² (Chion, 1999, 342), criar fundamentos para todos os interessados na descrição da sua experiência relativa a qualquer expressão sonora:

‘Nossa aculogia não deve perseguir em seguida uma saída musical, cinematográfica ou, mais geralmente, artística. Seu objetivo é o conhecimento. [...] Se a geometria tem podido supor um enriquecimento para a expressão plástica, o tem feito na medida em que se constitui como uma ciência dos objetos geométricos, sem uma aspiração artística direta’⁷³ (Chion, 1999, 342).

⁷² ‘la ciencia de lo que se oye, desde todos sus aspectos’ (Chion, 1999, 342)

⁷³ ‘La aculogía –que aspira a ser una ciencia- sería entonces la ciencia de lo que se oye desde todos sus aspectos. [...] Nuestra aculogia no debe perseguir en seguida una salida musical, cinematográfica o, más generalmente, artística. Su objetivo es el conocimiento. [...] Si la geometría ha podido suponer un

Assim, é o próprio som que vira objeto de estudo, abordado seja a partir das possíveis intenções de escuta, seja por conta dos significados da palavra que o denomina. Ou seja, o trabalho de Chion (1999) consiste em isolar os diferentes fenômenos sonoros de seus contextos com o fim de disponibilizá-los como referência para seu uso posterior nas suas diferentes expressões. Por isso, ao reproduzir aqui a terminologia criada por Chion, devemos levar em consideração que essas noções estão disseminadas ao longo do seu livro, constituindo-se este em um trabalho de classificação daquilo que considere pertinente dentro da busca por ferramentas que permitam descrever experiências especificamente musicais. Essa classificação se dá em três campos, a saber, o campo dos guias sonoros, o dos sinais pontuadores do tempo e o dos jogos de expectativas.

Guias sonoros

A primeira noção que será abordada é a de *lei de constância*, interpretada por Chion (1999) a partir da *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty (apud Chion, 1999). Segundo Chion, quem teve a idéia de discutir a lei de constância da perspectiva do som, ela nos permite constatar que um objeto é o mesmo através de diferentes apreensões. Quando mudamos as condições de observação de um objeto, seja a perspectiva, seja o ambiente, ele se apresenta sob diferentes aparências. Mas nem por isso, ele deixa de ser o mesmo: ‘Não colocamos estas aparências no objeto; são um acidente de nossas relações com ele, não o concernem’⁷⁴ (Merleau-Ponty apud Chion, 1999, 339).

Quando o objeto observado é incorpóreo, como é o caso do som, encaramos um problema particular, que nos confronta com os critérios que o suportam. Pensemos em um som de sirene em um lugar fixo. À medida que nos aproximamos ou nos distanciamos dele, observamos uma mudança na sua intensidade. Mas a intensidade não costuma ser um critério significativo, se nos apoiamos em Schaeffer (1966), quem não a considera como valor absoluto. Uma atitude contrária, ou seja, entender a intensidade como um

enriquecimiento para la expresión plástica, lo ha hecho en la medida en que se ha constituido como una ciencia de los objetos geométricos, sin una aspiración artística directa’ (Chion, 1999, 342).

⁷⁴ ‘No ponemos estas apariencias en el objeto; son un accidente de nuestras relaciones con él; no lo conciernen a él’ (Merleau-Ponty apud Chion, 1999, 339)

caráter fixo do objeto, nos levaria ao reconhecimento de infinitos objetos sonoros conforme nos acercamos ou distanciamos da sirene. O problema cresce quando consideramos a sirene em movimento, ou seja, sobre uma ambulância que passa do nosso lado a uma alta velocidade, produzindo o efeito *doppler*. Poderíamos continuar considerando o objeto como o mesmo? Qual seria o critério dominante? Se julgarmos a partir de uma escuta causal, a fonte seria a mesma, sem dúvida. Mas uma escuta reduzida nos revelaria, além da intensidade, os detalhes espectrais, que aumentariam gradativamente para perder-se de novo conforme a ambulância se distancia, permitindo-nos perceber os efeitos da compressão e distensão das frequências, dos quais a mudança de altura seria o mais evidente. Temos portanto, um objeto em muitos aspectos distinto do nosso som inicial.

O que Chion (1999, 339) sugere então com relação à observação de um objeto sonoro, é que os experimentos de escuta tratem não somente sobre as diferenças entre objetos sonoros e os critérios que as determinam, mas também sobre as condições em que um objeto pode continuar sendo considerado como o mesmo. É claro que quando Chion propõe a verificação dos critérios sustentadores de uma constância do som, o faz sobre a condição da fixação sonora. Só um som fixado permite uma escuta repetida que proporcione uma clara distinção entre os diferentes critérios com que determinamos a constância de um som. Para avaliar e discutir essas mudanças com relação ao objeto original, o som gravado permite ainda incidir sobre esses critérios através de qualquer programa de manipulação de som. Essa discussão torna a lei de constância em um noção interessante: ela coloca a questão sobre os critérios pelos quais reconhecemos um mesmo som, e cria um sentido para noções como a de *identidade ou fisionomia sonoras*, quando se operam transformações dentro do que ainda consideramos um mesmo som ou sobre os limites entre um som e outro.

Dentro da lógica da lei de constância, Chion (1999) cria como ferramenta de experimentação a noção de *forma-ângulo*. Esta noção diz respeito dos diferentes enfoques de um som fixado que permitem identificar ou verificar a sua constância. Ela é importante porque nos permite ter uma referência imediata quando percebemos mudanças naquilo que escutamos. Em outras palavras, podemos descrever a forma-ângulo em

termos do objeto original, quando uma descrição em termos absolutos seja difícil ou redundante. A noção de forma-ângulo com relação a um objeto sonoro original como referência, é uma ferramenta que nos coloca na situação oposta ao espectador de um filme que, ‘ao não saber reconhecer nos diferentes aspectos –primeiros planos, planos distanciados, movimentos e poses- de um personagem a presença de um *mesmo* ator, se cansaria ao enumerar esses movimentos, essas mudanças e essas formas segundo a segundo’⁷⁵ (Chion, 1999, 169).

Saindo do âmbito meramente experimental, reconhecemos as formas-ângulo na música tradicional através das variações que sofre o sujeito de uma fuga: logo no começo ele é transposto à quinta para formar o contra-sujeito, e a partir daí, num contínuo diálogo, sujeito e contra-sujeito verão a sua duração diminuída ou aumentada e sua relação de alturas invertida horizontal (retrogradação) ou verticalmente (inversão), formando a típica trama dessa forma barroca. Como referência temos o sujeito inicial, uma relação estável entre alturas. Porém, nenhum exemplo tomado da música tradicional instrumental é realmente bom, porque nesse contexto, estamos pouco ou nada atentos a critérios diferentes aos de altura (e duração). Em compensação, Chion (1999) propõe exemplos de formas-ângulo de um trecho sonoro fixado que poderiam produzir o mesmo efeito em uma obra eletroacústica: mudanças de intensidade, de reverberação e de contextualização espacial, colocação de diferentes tipos de filtros, inserção de cortes em diferentes partes do trecho e sobreposição de fundos que emascarem diferentes qualidades do som. As formas-ângulo, entendidas amplamente, permitem assim determinar as qualidades constitutivas de um material a partir da incidência nelas e são portanto, variações sobre um material que serve como referência constante.

A permanência de uma referência, seja ela uma disposição de alturas, um tipo de fonte ou de gestualidade, uma espacialidade particular ou uma textura característica, ajudaria a *guiar-nos* dentro de um espaço temporal de outro modo informe. A confiança nessa permanência permitiria então virar nossa atenção para os fenômenos que através da sua variação a sustentam e ressaltam. Ao tomar a experimentação com formas-ângulo

⁷⁵ ‘al no saber reconocer en los diferentes aspectos –primeros planos, planos alejados, movimientos o posturas- de un personaje la presencia del *misimo* actor, se agotaría al recontar estos movimientos, estos cambios y estas formas segundo a segundo’ (Chion, 1999, 169)

como ponto de partida, voltamos assim, no contexto da descrição de experiências musicais, ao princípio de variação/permanência discutido no terceiro capítulo. Assim, resgatei do livro de Chion (1999) algumas noções que apontam para um traço ou aspecto particular que quando reconhecíveis ao longo de um trecho ou de uma obra, podem resultar em uma importante referência que permita nos localizar no espaço temporal musical. É por isso que denominei essas noções sob o genérico de *guias sonoros*.

O primeiro guia sonoro que citaremos aqui, nos remete diretamente à causalidade de um som. Trata-se dos *indícios sonoros materializadores*, indícios que nos permitem perceber a natureza material da fonte e o processo de emissão do som. Eles nos informam sobre as qualidades da fonte, se é de madeira, papel, metal ou líquida e sobre o gesto que os aciona, se por fricção, sopro ou batidas. Existem objetos e maneiras de emissão carentes de indícios materializadores que, desprovidos de seu contexto, não revelam sua causalidade. De fato, Chion (1993) se refere ao processo de aperfeiçoamento instrumental como uma tentativa de reduzir ao máximo esses indícios. Em compensação, existem situações em que esses indícios são ressaltados, como por exemplo, quando se busca criar uma sensação de extrema intimidade; escutamos por exemplo os detalhes de uma respiração e o roçamento de um tecido. Assim, os indícios materializadores se convertem em uma ferramenta de expressão importante através da escuta causal ou figurativa, que pode conduzir a escuta em torno de si para definir um ambiente, uma fonte específica ou um tipo de emissão.

Os indícios materializadores instrumentais readquirem importância em obras mistas nas quais o instrumento se amalgama no todo eletroacústico. As obras *Textórias* de Arthur Kampela e *Sforzato/Piano* de Vânia Dantas Leite, são bons exemplos disso. Elas tem como fio condutor um interesse particular na referência instrumental, que imprimem unidade à obra através dos indícios sonoros materializadores. Em *De natura sonorum*, Bernard Parmegiani parte da escuta causal de tais indícios para conduzir a escuta através de prolongações artificiais dos sons em direção a uma escuta reduzida. Os indícios materializadores são úteis também para definir os objetos dentro de um espaço como em *Cyclone* de José Augusto Mannis, obra na qual se escuta uma série de objetos reais e virtuais movidos pela gestualidade crescente de um vento imaginário.

Os indícios materializadores com maior poder de evocação são aqueles que se relacionam com a voz e outras formas de expressão vocal e fono-respiratória. Como aponta Smalley (1996), a gestualidade vocal, ao ser o principal veículo de expressão e comunicação, tem uma forte carga íntima e emocional. Portanto, a relação com tais sons numa obra resulta muitas vezes mais reflexiva do que indicativa e dificilmente desperta uma escuta reduzida. Mas a relação indicativa é sempre subjacente e de fato, invoca uma presença humana que tende a dominar a atenção do ouvinte. Como as palavras, também outras emissões vocais resultam reveladoras e são muitas vezes a chave para a compreensão do contexto, que pode ser organizado em função delas, seja em relação de correspondência, de complementariedade ou de sustentação. *Visage* de Luciano Berio é um claro exemplo disso. Aí a voz de uma mulher por vezes sugere ou sustenta as impressões causadas pelo ambiente criado com meios eletroacústicos.

Por oposição à clara presença humana, mas na convicção de que ‘o som mais abstrato, mais neutro e mais artificial, permanecerá sempre para o ser humano como o som de algo’⁷⁶ (Chion, 1999, 168), Chion cria outra noção que pode ser tida como um guia sonoro por conduzir a escuta de uma obra através da escuta figurativa: o *personagem sonoro*. Essa noção remete a fenômenos sonoros intermitentes, no entanto consistentes, que em conjunto percebemos como uma ‘entidade criadora de sons distintos no tempo, que se referem a uma espécie de personagem implícito’⁷⁷ (Chion, 1999, 337). Chion identifica um desses personagens no segundo movimento do *Voyage* de Pierre Henry como o ‘serzinho’:

‘O serzinho é um organismo de pequena dimensão, sempre mutante, sempre semelhante, que se escuta sobre um fundo de cosmos, durante uma fase elementar e de certa maneira lúdica da vida. Sua manifestação sonora é imprevisível, impalpável e muitas vezes intermitente, e no entanto evoca um ser único e idêntico em seus aspectos que se renovam’⁷⁸ (Chion, 1999, 168).

⁷⁶ ‘El sonido más abstracto, más neutro y más artificial, permanecerá siempre para el ser humano como el sonido de algo’ (Chion, 1999, 168).

⁷⁷ ‘entidad creadora de sonidos distintos en el tiempo, que se refieren a una especie de personaje implícito’ (Chion, 1999, 337)

⁷⁸ ‘El serículo es un organismo, de pequeña dimensión, siempre cambiante, siempre semejante, que se escucha sobre un fondo de cosmos, durante un estadio elemental y, en cierto modo, lúdico de la vida. Su manifestación sonora es imprevisible, inasible y a menudo intermitente, y sin embargo evoca un ser único e idéntico en sus aspectos que se renuevan’ (1999, 168).

No fundo o que esse personagem sonoro implica é uma permanência de aspectos relacionados se não com a materialidade de uma fonte, sim com um tipo de gestualidade que se identifica a si mesmo através de diferentes traços no decorrer de um obra. Uma característica gestual pode ser por exemplo a leveza do ‘serzinho’, uma violência demolidora, uma destreza e agilidade especiais, ou pelo contrário, uma atrapalhação perturbadora. Um exemplo é o personagem de imagem-peso⁷⁹ voluminosa, de focinho enorme, curioso e inquieto em *Materialma* de Aquiles Pantaleão.

O efeito ‘*Iluminado*’ também se refere à constância gestual, mas está relacionada a uma atividade que expressa continuidade, pelo qual evoca um sentimento de ritmo, de pulsação. Este efeito remete a uma cena do filme *O iluminado* de Stanley Kubrick na qual o pequeno Danny percorre no seu triciclo o salão de entrada do hotel. Seu trajeto em constante velocidade perpassa tanto o piso de madeira como os carpetes expostos em algumas áreas do salão, criando um fenômeno sonoro de quase intermitência, marcado pela mudança de qualidade do som conforme passa sobre os diferentes materiais: um no registro médio-alto, de massa homogênea, com uma ondulação marcada que permanece ao longo do outro, quase inaudível, muito grave. Trata-se do mesmo efeito percebido quando, no metrô, passamos do túnel para o exterior: o estalar rítmico se mantém constante enquanto o ambiente muda os outros aspectos do percurso sonoro radicalmente.

Passemos agora à noção de *paisagem sonora* criada por Robert Murray Schafer (apud Chion, 1999⁸⁰), noção traduzida da palavra *soundscape*, que em inglês é construída a partir de *sound*, som, e *landscape*, paisagem. Como entendida por Chion, a paisagem sonora remete a uma ‘totalidade organizada no espaço à base de primeiros planos e fundo, detalhes e conjuntos’⁸¹ (Chion, 1999, 29). Para a sua descrição considera alguns critérios. A tonalidade (*keynote*), cumpre segundo Schafer (1979, 23 apud Chion, 1999, 29), a mesma função que em uma composição, a de servir como fundo. Isto é, a

⁷⁹ ‘Imagem-peso’ é um termo introduzido por Claude Bailblé (apud Chion, 1999) e definido por Chion (1999, 28) como a ‘representação (estável, independentemente do volume do som difundido e de nossa distância com relação à fonte) da potência da causa com relação à nossa própria escala’. A imagem-peso é uma ferramenta muito útil para descrever personagens sonoros, porque não exige uma descrição exata do personagem e sim dá uma ideia clara sobre seu tamanho.

⁸⁰ Schafer, Robert Murray: *Le paysage sonore [The tuning of the world]*, J.-C. Lattes, Paris, 1979, apud Chion (1999)

⁸¹ ‘totalidad organizada en el espacio a base de primeros planos y fondo, de detalles y conjuntos’ (Chion, 1999, 29)

tonalidade de uma paisagem sonora pode ser o som do vento, do mar, da chuva, o canto dos pássaros ou o ruído do trânsito. Em oposição ao som de fundo (*background sound*), Schafer coloca o som de primeiro plano (*foreground sound*) com o nome de ‘sinal’. Alguns sinais podem ser a sirene de polícia, o apito do trem ou o som de sinos. Segundo Chion, Schafer parece não dizer nada respeito do caso em que não se preste atenção consciente para eles, embora seja possível distinguir eles claramente do fundo. O *soundmark* ou marca sonora, é um som característico de um lugar familiar: o ranger particular de uma porta, o latir do cachorro vizinho ou a buzina de um navio para os que moram do lado do mar.

Embora esses critérios delineados por Schafer (apud Chion, 1999) diferenciem entre fundo e figura, não dizem nada sobre o problema da paisagem sonora se constituir de um quadro fugidio, que só pode ser construído no tempo. No entanto, os exemplos que Chion toma de Schafer são bastante ilustrativos: eles evocam um cenário no qual se sucedem eventos de diversa índole. Nesse sentido, podem resultar pertinentes alguns critérios relativos à dimensionalidade (como por exemplo, espaçoso/restrito, encerrado/aberto, íntimo/remoto) ou à localização de objetos dentro do espaço criado (esquerda/direita, alto/baixo, próximo/distante). Como os outros guias sonoros, considero que este se constitui em uma referência no interior de uma obra na medida em que enquadra diferentes eventos sob um mesmo critério, a sua localização no espaço.

Um último guia sonoro é a noção de *tonalidade temporal*, que implica a criação de uma sensação através da permanência de uma determinada textura. Pela maneira que Chion (1999) aborda a noção de tonalidade temporal, me parece a mais subjetiva de todas as expostas aqui. Chion (1999, 200) define a tonalidade temporal como o modo em que o tempo se desenvolve numa seqüência, condicionando nossa atenção sonora a curto, médio e longo prazo. Ela se constitui portanto em um tipo de textura, que, dependendo do tipo, diz respeito a sua densidade, direcionalidade ou funcionalidade dentro de uma obra. Entre os tipos de tonalidades temporais propostas pelo autor, alguns têm uma melhor correspondência em seqüências cinematográficas. No *tempo-travessia*, por exemplo, colocamos o passo do tempo paralelo ao espaço temporal projetado pela obra. As obras que trabalham com texturas de fundo, como as de Christian Zanési, ajudam a criar essa

sensação. O *tempo-friso* se caracteriza, pelo contrário, com a simultaneidade do tempo narrado e os eventos sonoros. Como exemplo, Chion propõe a sonorização ‘hiperativa’ de filmes de ação norte-americanos. Diante do tempo-friso o ouvinte se encontra como observador objetivo dos acontecimentos. O *tempo-espelhado*, gera uma relação de sedução ou de envolvimento direto com a cena narrada, conseguido por exemplo através de uma textura dispersa e levemente oscilante. Através do *tempo-etc.* sentimos uma seqüência como implicitamente inserida dentro de uma temporalidade maior, deixando uma sensação de continuidade ou posterior desenvolvimento na imaginação do ouvinte. O exemplo conferido por Chion, alguns *Prelúdios* de Chopin, talvez seja o mais ilustrativo. O *tempo-ampulheta*, através de uma dosagem cuidadosa e lenta de marcadores temporais, dilui, segundo Chion, o tempo, anulando-o e evocando uma situação estancada no tempo.

Como vimos, os guias sonoros traçados aqui superficialmente, são noções simples que dão um sentido especial a diferentes aspectos do som. Esse sentido especial está dado pela permanência de determinados aspectos por um espaço de tempo suficiente para serem percebidos como fios condutores de um evento. Os indícios sonoros materializadores remetem à insistência sobre uma causalidade, seja respeito do material da fonte excitada, seja do gesto envolvido no processo; o personagem sonoro parte da perseverância da qualidade gestual de uma série de sons que poderiam não ter outro vínculo; o efeito ‘Iluminado’ se distingue pela permanência da velocidade e direcionalidade do seu percurso e a paisagem sonora descansa sobre a estabilidade de uma determinada noção espacial em função da qual se movimentam objetos. Trata-se em todos os casos, da permanência de um elemento que abraça outros sob um mesmo critério, dirigindo a atenção em função dele.

Enquanto no caso experimental da forma-ângulo, esta atenção é conduzida principalmente pela escuta reduzida, os indícios sonoros materializadores, o efeito ‘Iluminado’ e a personagem sonora descansam muitas vezes sobre uma escuta que varia entre a reduzida, a causal e a figurativa. Como a gestualidade vocal, a paisagem sonora, ao remeter a uma sensação de espaço, relaciona-se não somente com as escutas causais, seja de causa real ou atribuída, mas também com a relação reflexiva smalleyana. Esta

predomina também na percepção da tonalidade temporal, que por se relacionar com a evocação de texturas, cria uma relação interativa com o ouvinte. Vale notar, no entanto, que a colocação de um acento sobre uma ou outra escuta, dependerá em cada caso das variações sugeridas pelas qualidades de cada guia.

Sinais pontuadores do tempo

Como vimos, os guias sonoros envolvem a permanência de uma qualidade inerente ao som ou evocada por ele, que ajuda a dirigir a atenção. Isto, sem necessariamente garantir tal atenção por um tempo prolongado. Segundo Chion (1999), a atenção é um fio fino e instável que depende não somente da disposição e experiência do ouvinte, mas também da perspicácia e capacidade de sedução do compositor, que conta com uma série de ferramentas para capturar e recapturá-la. Os fatores que podem influenciar a atenção ou a vigilância, ‘acompassar a escuta e permitir uma certa apreensão da forma global’⁸² (Chion, 1999, 199), serão considerados aqui em concordância com o autor como *sinais pontuadores do tempo*.

A música tradicional proporciona uma série de exemplos por se basear na fraseologia ditada pela respiração, que é enquadrada por estruturas rítmicas claramente demarcadas e sublinhada por progressões harmônicas que conferem um tipo de acentuação ao todo. Como na música tradicional, na música eletroacústica esses sinais são muitas vezes o resultado do encontro ou explícito desencontro de camadas independentes, que expressam pontos chave entre a oposição tensão-relaxamento. Assim, essas camadas podem convergir ou divergir, colidir ou se fundir, retomar o caminho andado ou migrar para novos contextos. Os sinais se apresentarão tanto através de suaves transições, como de deslocamentos contrastados entre critérios condutores ou secundários ou por meio de inserções espaçadas de elementos que em lugar de permear o fluxo temporal o atravessam esporadicamente.

Um deles é o silêncio, que pode tanto marcar um final, como preparar um começo. Quando marca o fim, ele ‘permite em muitas ocasiões tomar consciência sobre

⁸² ‘acompanan la escucha y permiten una cierta aprehensión de la forma global’ (Chion, 1999, 199)

[um som] com atraso e, ao mesmo tempo, revela às vezes um som que está por trás e que também estava aí⁸³ (Chion, 1999, 198). Em outras palavras, ao contrastar com um ruidoso passado, um silêncio pode chamar a atenção não somente sobre esse passado imediato, mas também sobre camadas anteriormente secundárias, que por ele adquirem um novo sentido.

Também a *agudeza* dos acontecimentos sonoros, no sentido de um maior ou menor conteúdo de fenômenos rápidos e agudos, impõe para Chion uma ‘atitude de vigilância imediata, que lhe proporcionam, mais ou menos, o sentimento de ‘seguir o fio do presente’⁸⁴ (Chion, 1999, 199). Isto, porque acredita que os agudos tem uma maior capacidade do que os graves para mobilizar e conduzir a atenção.

Outro fator que pode apreender nossa escuta é ‘a concordância ou não concordância de ritmos da seqüência sonora com outros *ritmos ultra-musicais* que guiam nosso sentimento do tempo’⁸⁵ (Chion, 1999, 199). Por ‘ultra-musical’ Chion entende um elemento qualquer que exista fora da música mas também dentro dela, sobrepassando e englobando-a. Essa noção existiria em oposição à de ‘extra-musical’, que implica a exclusão da música do campo referido. Assim, quando Chion fala de ‘ritmos ultra-musicais’ se refere a ritmos como o da respiração ou das ondas do mar, que ‘subtraem realidade à duração e fazem com que escape do tempo real’⁸⁶ (Chion, 1999, 200). Este fator relaciona-se portanto com a nossa apreensão simultânea dos mundos –agora sim-extramusical e musical, e com a capacidade de encontrar vínculos entre elas. Um exemplo ilustrativo é a obra *Courir* de Zanési, na qual o compositor explora o ritmo e o tempo através da respiração entrecortada de um homem correndo. Encontramos outro exemplo nas obras românticas, nas quais, através da insistência sobre *rallentandi* e mudanças de *tempi*, se insinuam caprichosos vaivêns de ânimo, como se nossos estados de ânimo fossem expressões rítmicas do tempo.

⁸³ ‘El cese de un sonido permite a menudo tomar conciencia de él con retraso y, al mismo tiempo, revela a veces un sonido que está detrás y que también estaba ya ahí’ (Chion, 1999, 198).

⁸⁴ ‘imponen a la atención una actitud de vigilancia inmediata, y que le proporcionan, más o menos, el sentimiento de ‘seguir el hilo del presente’ (Chion, 1999, 199)

⁸⁵ ‘La concordancia o no concordancia de los ritmos de la secuencia sonora con otros ritmos *ultramusicales* que guían nuestro sentimiento del tiempo’ (Chion, 1999, 199).

⁸⁶ ‘Es propio de algunos ritmos ultramusicales, como los ritmos de la respiración (flujo y reflujo del ruido del mar), restarle realidad a la duración, y hacer que se escape del tiempo lineal’ (Chion, 1999, 200).

A *repetição* se constitui num fator importante quando se trata não somente de manter a atenção, mas também de encaminhá-la novamente no percurso projetado pelo compositor. Ela aparece de diversas maneiras, mas em todas descansa na memória imediata do ouvinte. As formas musicais tradicionais se fundamentam todas na repetição, que para constituir-se como tal não precisa ser literal. As formas ternárias ABA ou ABA', o rondó (ABACA...) e as variações (AA'A''...) são exemplos de formas nas quais a repetição é o princípio fundamental. Repetições motivicas, de sons ou efeitos representativos, se constituem em princípios organizadores, que através de uma espécie de pontuação tem a propriedade de delimitar e equilibrar as diferentes partes de um trajeto sonoro.

Enquanto expectativa do ouvinte, brincar com a previsão de uma repetição ou recapitulação (no sentido clássico) é uma ferramenta importante para manter a atenção dos ouvintes. Como veremos a seguir, as expectativas, não necessariamente ligadas à repetição, são um importante campo de manipulação do ouvinte, que no entanto, descansa sobre o conhecimento instável das experiências particulares. A partir da discussão sobre a permanência de algumas qualidades sonoras, sobre a variação de outras e em conjunção com a colocação dos sinais pontuadores do tempo, abordaremos algumas noções que classifiquei sob o nome de jogos de expectativas.

Jogos de expectativas

Quando os percursos traçados por guias sonoros se tornam previsíveis e os sinais pontuadores aos que conduzem não correspondem a essa previsão, temos o que chamarei de *jogos de expectativas*. Os fenômenos relacionados com a criação e resolução de expectativas, se fundamentam necessariamente na memória em seus diferentes aspectos: na memória imediata formada pela atenção a uma progressão em andamento e na memória relacionada com experiências relativas a diferentes tipos de progressões, sejam eles referentes à experiências musicais ou a experiências ultra-musicais.

Os jogos de expectativas são uma importante ferramenta na construção das tensões implícitas nas formas clássicas. Durante o desenvolvimento de uma sonata no qual o encadeamento musical parece se afastar indefinidamente da proposta inicial

criando uma crescente tensão, nos perguntamos (não necessariamente de forma consciente) como o compositor irá resolver aquilo. Uma solução pode ser de relaxamento, como a recapitulação baseada no princípio de repetição da forma sonata, de desvio, como na cadência de engano, ou de simples negação, caso no qual a resposta fica aberta para ser concluída pelo ouvinte.

A cadência de engano, tão bem preparada nas fugas de Bach, é o exemplo mais ilustrativo de um jogo de expectativa: acreditamos que tudo converge para um relaxamento da tensão, mas em contraposição, chegamos a um ponto que, apesar de quebrar a progressão, não resolve nada; exige pelo contrário, uma retomada para um final esta vez sim satisfatório. A cadência de engano funciona porque a música tonal trabalha sobre o par de tensão-relaxamento e os mecanismos mediante os quais ele se expressa nos são familiares. Luc Ferrari utiliza esse conhecimento com muito humor na sua obra *Strathoven*. A partir de *Pássaros de fogo* de Stravinski e da *Quinta sinfonia* de Beethoven, Ferrari cria um híbrido que quebra todas as expectativas que temos da *Quinta*, incluindo a sua duração, que nos resulta surpreendentemente curta na espera de uma duração similar às das famosas obras.

Mas fenômenos não necessariamente tão estruturados e dependentes de um bom conhecimento das formas musicais tradicionais podem despertar igualmente uma curiosidade ou um desejo de resolução, que não precisa estar ligada à repetição. Pense-se por exemplo em qualquer evento acumulativo, seja de aumento de intensidade, velocidade ou densidade, de acréscimo de camadas ou em geral, de complexidade. Também alguns eventos estáticos e repetitivos nos colocam em uma atitude de espera frente ao curso que podem tomar. Chion (1999) evidencia alguns destes eventos.

Com relação a modelos familiares que delineam um trajeto do qual estamos em capacidade de prever seu comportamento, Chion (1999) expõe três exemplos relativos à noção de *lógica energética* identificada por François Bayle (apud Chion, 1999), processo sonoro que corresponde a um fenômeno de ordem natural. A *lógica energética de tipo sólido* tem seu equivalente nos fenômenos conhecidos como ‘percussão-ressonância’, nos quais o impacto energético se dá em bloco no começo do processo sonoro e a continuação não é mais do que uma consequência desse ataque, que conduz

progressivamente ao silêncio. A *lógica energética de tipo fluído* trata de causalidades complexas que agitam uma série de microfenômenos, cuja energia se ramifica e se transmite através do que parecem pequenos canais que convergem ou divergem, se entrecruzam ou bifurcam. O princípio da *lógica energética de tipo 'reação em cadeia'* é o aumento exponencial de um fenômeno que se propaga, se condensa ou se multiplica, tendendo para uma explosão. Como lógica acumulativa, corresponde ao som ao contrário. Estas lógicas energéticas se constituem através de nossa experiência musical em processos sonoros facilmente previsíveis e portanto podem funcionar como bases para criar jogos de expectativas.

Os *ruídos do tempo*, fenômenos aos que refere Chion (1999), também evidenciam a previsão como um dos seus componentes fundamentais. Trata-se de sons que materializam o passo do tempo e que resultam a maioria das vezes irritantes. O tic-tac do relógio numa sala de espera ilustra bem essa situação, assim como o gotejo de uma torneira mal fechada, que aliás, é uma situação que brinca com o nosso mecanismo de antecipação porque não podemos prevê-lo com completa certeza. 'Exaspera e enlouquece efetivamente nosso mecanismo de antecipação, sem o qual não poderíamos viver. Se chegássemos a deixar de esperar a seguinte gota, o suplício terminaria'⁸⁷ (Chion, 1999, 202).

Mas a intermitência regular não é a única que desafia nosso mecanismo de previsão. O mistério da pessoa querida que com sigilo ronda pela casa para não acordar-nos, os movimentos lentos e acompassados na sala para a qual estamos à espera ou o silêncio perturbador que segue a um evento ensurdecedor na casa vizinha, são exemplos dessa dúvida acusmática que nos exaspera e provoca. Chion ainda faz referência a Paul Valéry (apud Chion, 1999), que teve 'a originalidade de aplicar essa percepção persecutória a fenômenos sonoros ininterruptos e não somente, como se costuma fazer, a fenômenos intermitentes'⁸⁸ (Chion, 1999, 202). Ele escreve dos insetos que 'desgastam a noite' e percebe os gritos dos pássaros como 'pequenos ruídos de tesoura na paz'⁸⁹

⁸⁷ 'Exaspera y enloquece efectivamente nuestro mecanismo de anticipación, sin el cual no podemos vivir. Si llegáramos a dejar de esperar la siguiente gota, el suplício terminaría' (Chion, 1999, 202).

⁸⁸ 'la originalidad de aplicar esta percepción persecutoria a fenómenos sonoros ininterrumpidos, y no solamente, como se suele hacer, a fenómenos intermitentes' (Chion, 1999, 202)

⁸⁹ 'desgastan la noche', 'pequeños ruidos de tijera en la paz' (Valéry apud Chion, 1999, 202)

(Valéry apud Chion, 1999, 202). São esses primeiros gritos na madrugada que nos impelem a dormir, antes de que a algazarra matinal o impeça totalmente.

A *linha de fuga temporal* é uma noção que Chion (1999) define no contexto cinematográfico, mas que encontra seu paralelo no âmbito musical no jogo entre planos ou camadas sonoras. Esta ocorre quando um número qualquer de elementos sonoros se afirmam e sobrepõem de tal maneira que permite antecipar seu encontro, colisão ou cruzamento dentro de um tempo mais ou menos previsível (Chion, 1999, 290). A previsão pode ser realizada ou evitada, antecipada ou postergada. Esse é um jogo bastante comum na fusão de tracks eletrônicos, quando uma camada parece começar a existir fora do pulso, e este é aproveitado para ser ajustado a um novo ritmo. A linha de fuga temporal faz sentido, porque se deriva de nossa natural disposição ao sincronismo entre elementos que acontecem simultaneamente. Aliás, encontramos nos *pontos de sincronismo*, aqueles momentos nos quais duas camadas se encontram ou desencontram propositadamente, um tipo de sinal pontuador do tempo.

O efeito ‘*Spike Jones*’ é o último exemplo sobre as diferentes maneiras em que nossas experiências intervêm na apreensão e previsão de eventos sonoros. Esse efeito consiste, segundo Chion, ‘em substituir uma nota de uma melodia por um ruído complexo de caráter cômico’⁹⁰ (Chion, 1999, 238) e foi batizado por ele pelo nome do diretor da orquestra que fez esse efeito famoso. O efeito cabe dentro dos jogos de expectativas porque ironiza o que temos por fato: o percurso musical original não se vê afetado porque podemos reconstruí-lo hipoteticamente, mas o ruído resulta cômico porque substitui a nota de maneira surpreendente e inesperada. Em contextos não tão familiares como os das músicas tonais tradicionais, esse efeito pode não funcionar se não sabemos diferenciar entre o que está errado e o que está correto num determinado espaço de uma seqüência sonora.

Como vimos, existem diferentes maneiras e ferramentas para brincar com as expectativas dos ouvintes. No entanto, qualquer que ela seja, é importante levar em consideração que tais expectativas necessariamente se fundam sobre uma previsão

⁹⁰ ‘consiste en reemplazar una nota de una melodía por un ruido complejo de carácter cômico’ (Chion, 1999, 238)

adquirida através do conhecimento das regras que regem cada jogo. Portanto, para que um jogo de expectativa tenha algum efeito sobre os ouvintes, ele deve ser bem preparado ou construído sobre a base de experiências familiares que transbordem o particular.

Comentários conclusivos

Muitas das noções aqui definidas tem correspondência direta na música tradicional ou podem eventualmente ser descritas através da linguagem musical tradicional. No entanto, como vimos através de Schaeffer (1966), reformular uma noção tem muitas vezes o poder de despojá-la de vínculos explícitos com sistemas referenciais específicos e de apontar para qualidades de outra maneira adormecidas. Por outro lado, dar um nome preciso ou propiciar uma referência explícita a eventos cuja presença nem sempre foi explícita, tem a vantagem de afirmar a sua existência. E essa é justamente a intenção do projeto aculógico de Michel Chion, um encontro desinteressado com os sons, que revela uma curiosidade sobre suas qualidades e um desejo de descrevê-los só em função deles mesmos.

No entanto, como foi colocado no início do capítulo, a abordagem seletiva desse extenso projeto foi dirigida com o intuito de acrescentar à terminologia construída no curso deste trabalho termos alternativos para a descrição de experiências especificamente musicais. A classificação dessas noções em três campos, a saber, o dos guias sonoros, dos sinais pontuadores do tempo e dos jogos de expectativas, aponta para seu uso nesse processo descritivo particular. Retomemos: o primeiro campo diz respeito da permanência de uma qualidade sonora sobre outras, de tal maneira a guiar a escuta de um trecho musical em função dela; o seguinte reúne noções cuja característica é a de pontuar uma obra, isto é, estabelecer pontos referenciais no fluxo sonoro que ajudem a manter a escuta atenta, e o último, estabelece mecanismos que ativam nossa capacidade de previsão para brincar com ela. Detectar e reconhecer esses campos, seja durante uma reconstrução posterior ou durante o processo de escuta, pode significar uma experiência mais palpável no emaranhado de possibilidades que oferece a música eletroacústica. Vale notar, no entanto, que tais campos não são independentes um do outro. Como foi explicado, os jogos de expectativa funcionam na medida em que acreditamos prever os

acontecimentos futuros sobre uma trajetória que nos resulte familiar, e esta pode ser preparada e conduzida por qualquer um dos guias sonoros. Da mesma maneira, a colocação de um sinal pontuador determinará se um jogo de expectativa foi logrado ou não. Trata-se portanto de uma série de campos entrelaçados entre si, que descansam sobre sua existência recíproca.

Como comentei no capítulo referente a Smalley (1986, 1997), a classificação dos termos em campos que sugerem a maneira como percebemos musicalmente, implica em um julgamento de valor que desafia a tensão entre a oposição do puramente sonoro e o especificamente musical. Trata-se do mesmo tipo de julgamento que custou tantas críticas ao *Tratado* de Schaeffer. Por isso é compreensível que Chion (1999), preocupado com resgatar e difundir o valor subjacente à tentativa schaefferiana, ou seja, o de ter levantado por primeira vez a questão da percepção do sonoro como objeto de pesquisa, tenha evitado conscientemente uma tomada de posição que apontasse para essa tensão. Contudo, no contexto de um trabalho como este, guiado por uma necessidade de por em palavras a percepção do sonoro em termos musicais, resulta impossível escapar dessa tomada de posição. Para a conclusão deste trabalho, não resta então mais do que ser críticos frente à própria tentação de colocar em termos uma experiência de outra maneira indefinível.

Conclusão: considerações em torno dos processos de estruturação

As questões levantadas

A questão colocada no início deste trabalho foi a de descrever experiências relativas à escuta de música eletroacústica, música esta considerada segundo a perspectiva da música concreta como definida em 1948 por Pierre Schaeffer. Para isso, retomei a dualidade entre tema e versão levantada por esse autor em seu *Traité des objets musicaux* (1966). Nesse contexto, Schaeffer discutia a necessidade de voltar para a experiência perceptiva com relação à música, em oposição a uma situação que ele acreditava ter se tornado abstrata demais. Em outras palavras, apontava para uma reabilitação da versão, ou seja, da experiência de escuta, em função da excessiva atenção colocada no tema, isto é, no processo compositivo. Isto, com o fim de reaproximar através de uma única escuta -a escuta reduzida- o tema da versão.

No entanto, vimos no segundo capítulo a complexidade do fenômeno da percepção sonora e a impossibilidade de reduzi-lo a uma única escuta, o que nos conduziu a um outro problema: ao reabilitar a experiência perceptiva através da percepção sonora em geral, ou seja, através de todas as escutas, afastava novamente a

versão do tema, propiciando uma multiplicidade de versões. Devia portanto encontrar a maneira de justificar pelo menos uma versão. Em busca de uma solução, defini, ainda no primeiro capítulo, a análise como um exercício de confronto da experiência musical com alguns aspectos envolvidos no âmbito musical e na própria experiência como musicista, ou seja, com o contexto em que surge a obra, com uma reflexão relativa à produção passada e atual e com as questões implícitas no processo compositivo. A partir desse confronto, poderia então justificar cada versão. Mas anterior a essa justificativa, devia fazer frente à mera descrição de cada experiência, situação na qual me encontrei de cara com a preocupação inicial de Schaeffer: a imensa atenção colocada no processo compositivo e no apoio visual das causas, mas sobretudo, a excessiva confiança na partitura como base para o procedimento analítico, não permitia que me sentisse à vontade na descrição de uma experiência para a qual devesse confiar cegamente na própria escuta.

Foi assim que segui o método sugerido por Schaeffer para reabilitar a versão: devia primeiro estudar as diferentes maneiras do ‘entender’, ou seja, as diferentes intenções de escuta, para posteriormente voltar a atenção para as ferramentas descritivas em si. No segundo capítulo coloquei então algumas considerações em torno da percepção do sonoro levantadas inicialmente pelo próprio Schaeffer e desenvolvidas depois por dois de seus discípulos, a saber, Michel Chion e Denis Smalley. Estudadas essas diferentes maneiras do ‘entender’, prossegui com as abordagens desses três autores às diferentes maneiras de colocar em palavras as experiências do ‘entender’ especificamente musical. A partir do terceiro capítulo, no qual foram abordadas algumas questões colocadas no *Tratado* de Schaeffer, foram estudados no quarto capítulo principalmente os textos *Spectro-morphology and structuring processes* (1986) e *Spectromorphology: explaining sound shapes* (1997) de Smalley e no quinto, o livro de Chion, intitulado *El sonido* (1999).

Do primeiro texto, do *Tratado*, após a definição de alguns dualismos fundamentais para sua teoria, ressalté a preocupação schaefferiana pela abolição de sistemas referenciais como o sistema instrumental ocidental em função da ‘universalização’ de uma terminologia musical que desse conta de ‘todas as músicas

possíveis’. No entanto, sua tentativa de colocar os fundamentos da experiência musical em termos liberados de qualquer referencial esbarrava em uma concepção tradicionalista relativa à música, ou seja, na explícita herança do sistema instrumental ocidental. Termos como o de ‘conveniência’, introduziam ainda um julgamento de valor a respeito do que seria musical e o que não o seria, colocando as bases para um sistema referencial próprio.

Através dos textos de Smalley, por outro lado, constatamos uma crença na necessidade de um consenso formal que garanta a sobrevivência da música eletroacústica, ou seja, um investimento consciente na construção de um sistema referencial, cujas bases ele tomaria da experiência e dos condicionamentos relativos tanto à cotidianidade quanto à tradição musical. Ampliando as noções por pares da teoria estrutural de Schaeffer (1966) –objeto/estrutura, variação/permanência, valor/caráter, contínuo/descontínuo, variação/textura, polifonia/polimorfismo, entre outros-, Smalley (1986, 1997) introduz noções como as de gesto e textura como princípios formadores e a partir delas também as de comportamento, movimento e crescimento como bases para a atribuição de hierarquias e níveis funcionais em músicas eletroacústicas.

Já Chion (1999) parecia eludir qualquer compromisso com o tema relativo aos sistemas referenciais, preocupado de uma maneira abertamente ‘alocêntrica’ –para retomar essa noção introduzida por Smalley (1996)- com a denominação de experiências puramente sonoras, isto é, sem funcionalidade necessariamente musical. Assim, eu mesma classifiquei alguns de seus termos em campos que apontavam para uma forte influência, senão de Schaeffer (1966) –especificamente com relação ao par variação/permanência- e Smalley (1997) –com respeito à condição das bases familiares para a criação de jogos de expectativas-, sim dos condicionamentos relativos à tradição musical baseados formalmente na oposição de forças contrárias como as de tensão e relaxamento. No entanto, para tal classificação tomei também de Chion (1999) uma noção que diz respeito à sua concepção do fenômeno sonoro como um ‘desenho do tempo’, ou seja, uma concepção à qual cabem traços de caráter organizativo. Trata-se da noção emprestada da sintaxe lingüística de ‘sinais pontuadores do tempo’.

Observamos assim no percurso desta dissertação, uma preocupação constante em torno de um sistema referencial em termos do qual seja possível colocar cada experiência

musical. Por outro lado, vimos também como à discussão em torno da existência desse sistema referencial, lhe resulta impossível se liberar das heranças explícitas do sistema tradicional instrumental, sistema referencial fundado no esquema de representação notacional, que rege a música ocidental há mais de cinco séculos. Mas quais seriam essas heranças explícitas?

Para responder essa questão, é preciso tentar colocar nos mesmos termos os projetos dos autores envolvidos nesta busca por ferramentas descritivas. Em Schaeffer a questão é clara: seu projeto aponta para a criação de uma terminologia que responda pelas exigências da novidade de uma situação que, graças à tecnologia da fixação sonora, permite ampliar o material para a composição musical. Também Smalley foi movido por essa questão; no entanto, sua preocupação aponta especificamente para a continuidade desse material. Chion (1999), ao definir seu projeto como a criação de uma ‘ciência daquilo que se ouve em todos seus aspectos’, também estaria se confrontando com as especificidades desse material, que embora sempre aí, foi especialmente evidenciado através da fixação sonora. O que diferencia, no entanto, a última proposta das duas primeiras não é simplesmente seu compromisso com o que seria musical: a diferença aqui seria que os dois primeiros autores, a saber Schaeffer e Smalley (1986, 1997), se preocupariam além do material, também pelos *processos de estruturação*, tema que Chion deixa completamente de lado.

Esta constatação é forte, porque ela implicaria, em outras palavras, que, em oposição ao puramente sonoro, seriam os processos de estruturação os que definiriam a música como tal. Se além disso, é especialmente através dos processos de estruturação que se evidenciam as heranças da música tradicional, faltaria definí-los para discutir até que ponto essa herança incidiria de fato na experiência relativa à música eletroacústica.

Processos de estruturação, entre o sonoro e o musical

As nuvens do céu, embora obedeçam a formas não geométricas, nos parecem qualquer coisa menos confusas, porque sabemos reduzir a sua complexidade a umas poucas formas simples. Por outro lado, uma configuração de nuvens nos dá o tempo para observá-la antes de que mude de aspecto, enquanto que observar os sons é como observar umas nuvens que desfilam e se transformam muito rapidamente. É então que é preciso desenvolver a observação dos movimentos das formas.

Chion, *El sonido*⁹¹

Ao definir a noção de processos de estruturação deve ser levado em consideração um aspecto que pode não ter ficado claro no curso deste trabalho. Os processos de estruturação como entendidos aqui não são processos desenvolvidos durante o fazer compositivo. Também não se trata de processos que se tornem evidentes na obra como tal, vista de uma maneira supostamente objetiva. Trata-se, pelo contrário, de processos que operam, seja consciente ou inconscientemente, através da escuta. Sob essa perspectiva, a obra existiria só através da percepção, como uma trama flexível, cujo sentido ou lógica interna seriam revelados a partir de um intenção particular de escuta.

Em termos schaefferianos, seria uma atividade da percepção sonora, que ao colocar uma intenção de escuta musical no fenômeno sonoro, visaria a ‘compreendê-lo’. Essa escuta musical não seria mais do que um julgamento que, a partir da oposição gestaltista de objeto e estrutura e os outros dualismos que se desprendem dela, faria emergir um valor entre os objetos constitutivos do que seria a estrutura de uma obra. Em termos smalleyanos, os processos de estruturação fariam parte da relação de escuta interativa, construindo a partir dos princípios formadores de gesto e textura e de movimento e comportamento, o sentido de uma obra.

Essa escuta não referiria mais às formas como entendidas tradicionalmente, isto é, como molduras coerentes e desafiantes dos princípios do sistema notacional tradicional. Se no contexto da música eletroacústica podemos falar de uma herança, não é, portanto, com relação à existência de formas pré-estabelecidas. Quer dizer que, enquanto não se perdeu o próprio sentido de noções como as de forma ou estrutura, se perdeu sim a previsibilidade dos seus contornos. O que nos restaria então como referencial, seriam os critérios através dos quais reconhecemos em um perfil gestual ou em uma encenação

⁹¹ Chion, 1999, 220

textural uma forma e através dos quais atribuímos a determinado comportamento ou movimento, algum tipo de funcionalidade estrutural. Estes critérios seriam justamente os de objeto/estrutura, variação/permanência, valor/caráter, contínuo/descontínuo, variação/textura e polifonia/polimorfismo, entre outros.

Temos portanto, nos processos de estruturação, processos que operam através de um série de referências herdadas da escuta de música instrumental tradicional, que em si se constitui em um sistema referencial próprio para a escuta de música eletroacústica. O passo entre o que seriam critérios tradicionais que se tornariam em referencial eletroacústico, teria sido construído aos poucos através do fazer e ‘entender’ musical e artístico, afirmando-se no consenso sobre a importância de textos como os trabalhados aqui, ou seja, em propostas como a da terminologia dual de Schaeffer (1966) e dos critérios espectromorfológicos de Smalley (1986, 1997).

Portanto, o musical da música eletroacústica continuaria existindo, como tradicionalmente, nos processos de estruturação -ato individual da criação que remete consciente ou inconscientemente a um sistema geral, propriamente musical. Um musical no qual a forma ‘não passa de um contorno, de um mapa em que estão inscritos os principais pontos de mudança de um percurso’ (Ferraz, 2005, 101). Os pontos desse mapa evidenciarão os embates, as rupturas, as passagens de um lugar para outro, enfim, as tensões sonoras criadas entre a infinitude de dualismos que oscilam entre o concreto e o abstrato musical e que colocam através do par de variação/permanência o acento sobre um ou outro lado da balança: entre o agudo e o grave, o denso e o rarefeito, o contínuo e o descontínuo, o forte e o frágil, o intrínseco e o extrínseco, o triste e o alegre, o certo e o errado, o confuso e o organizado, o lento e o rápido, o claro e o escuro, o polifônico e o polimorfo, o bem e o mal, o molhado e o seco, o passado e o futuro, e assim por diante. Pontos, enfim, que ao ser reconhecidos através dos processos de estruturação nos tirariam do habitual, marcando a diferença entre o puramente sonoro e o especificamente musical.

Constitui-se assim esta versão de Schaeffer (1966) e de Smalley (1986, 1997) no próprio sistema referencial ou consenso formal para a escuta e a composição de música eletroacústica. Uma versão que consiste do cruzamento entre uma terminologia que permitiria descrever o sonoro a partir de alguma intenção de escuta e uns processos de

estruturação herdados dos nossos condicionamentos relativos a um aprendizado musical instrumental *a priori*, que trazido para este contexto envolve um exercício de abstração musical. Portanto, suas poéticas compositivas, propostas como referencial para a escuta de música eletroacústica, corresponderiam uma vez mais a uma tentativa de aproximar o tema da versão.

Considerações para uma pesquisa futura

A musical culture is a tradition of imagining sound as music.

Nicholas Cook, *Music, imagination and culture*⁹²

Mais do que conclusiva, esta é uma seção que levantará uma questão para ser pensada em uma futura pesquisa que envolva a análise de música eletroacústica. A motivação para este excuro final, surgiu através da leitura do livro *Music, imagination and culture*⁹³ (1990) do musicólogo inglês Nicholas Cook, no qual o autor cria um contexto interessante para se pensar a utilidade dos processos de estruturação como ferramenta de análise musical. Uma vez que as bases com relação à música eletroacústica foram colocadas ao longo deste trabalho, só resta explicar o contexto musicológico que permitiu desenvolver estas considerações finais.

O livro tem como fio condutor a discussão sobre a diferença entre a maneira como os ouvintes leigos e os musicistas percebem a música. A hipótese que o autor defende ao longo dele – e para isso se funda não só na sua própria experiência como musicista e professor, mas também em uma série de experimentos de escuta tanto com leigos quanto com musicistas- é a de que é possível ter uma experiência estética com relação à música sem conhecer os detalhes da sua linguagem constitutiva. Esta constatação que para uns pode parecer tão óbvia, claramente se opõe a teorias como as de Schenker, Hanslick ou Schoenberg (apud Cook, 1990)⁹⁴, importantes teóricos musicais segundo os quais uma

⁹² Cook, 1990, 223

⁹³ *Música, imaginação e cultura* (Cook, 1990)

⁹⁴ Um livro que discute de maneira detalhada a teoria schenkeriana é *A guide to musical analysis*, também de Cook (1987). Para uma revisão da teoria de Hanslick é possível remeter-se ao seu livro *Do belo musical* (traduzido ao português por Nicolino Simone Neto, Editora da Unicamp, Campinas, 1989). Duas publicações bem ilustrativas do pensamento de Arnold Schoenberg são *Fundamentos da composição*

experiência verdadeiramente estética (e não patológica, como escreve Hanslick) só pode ser atingida ‘entendendo’ a estrutura musical.

Para levar adiante tal hipótese, Cook distingue entre o que ele chama de *escuta musical* e *escuta musicológica*. O autor define a escuta musical como uma escuta através da qual se busca a gratificação de uma experiência estética musical direta: é a escuta do leigo ou do musicista descomprometido. A escuta musicológica, pelo contrário, tem como propósito o reconhecimento de fatos que permitam a formulação de teorias em termos de um sistema de representação compartilhado pelo grêmio dos musicistas. Esses termos seriam os da *notação musical*, que segundo o autor é um tipo de representação do som que o limita a uma série de regras que em si constituem o imaginário musicológico de uma cultura determinada, neste caso, a cultura musical instrumental de Ocidente. Nesse contexto, a música seria imaginada a partir de notas, unidades discretas que permitem representar o tempo de maneira espacial. A notação musical possibilitaria assim racionalizar o processo musical, tanto do lado compositivo, quanto do lado perceptivo. Segue-se então, que a notação não seria simplesmente uma tecnologia para comunicar sons ou idéias musicais, mas que os sons e as idéias musicais existem somente como tais em função de um tipo de cognição (entendida aqui como um processo de racionalização a partir da percepção) que opera justamente através dos termos colocados por essa notação específica.

Retomando então, a escuta musicológica seria um tipo de escuta que processaria o som nos termos que coloca a notação musical, esta entendida como o meio através do qual os especialistas de uma determinada cultura musical aproximam a versão do tema. Em termos da metáfora utilizada por Cook e outros autores a partir de Merleau-Ponty (apud Cook, 1990), a escuta musicológica seria um tipo de escuta que opera do lado inverso do tecido musical, aquele lado no qual a música é pensada e criada em função da notação musical, enquanto a frente do tecido corresponderia à escuta musical, uma experiência estética que não envolve necessariamente as mediações técnico-musicais impostas no ensino musical.

musical (Editora da USP, São Paulo, 1993) e *Style and Idea*, uma coletânea dos seus artigos (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1975).

A introdução de novos tipos de escuta no final desta dissertação, adquire sentido ao colocar sob a luz dessas escutas os processos de estruturação como entendidos por Schaeffer (1966) e Smalley (1986, 1997) conforme vimos acima. Isto, porque se decidirmos aceitar as premissas propostas por Cook, os processos de estruturação no contexto instrumental tradicional seriam processos de racionalização possibilitados pelo conhecimento do funcionamento técnico-musical associado à notação musical do qual se nutre o processo composicional. Em outras palavras, longe de uma escuta musical, os processos de estruturação partem aqui de uma escuta musicológica cuja tentativa é a de desvendar o processo compositivo: trata-se de uma aproximação do tema e da versão através dos termos colocados por um mesmo sistema de representação, o da notação. Nesses termos, os dualismos fundados na representação discreta do som como os de objeto e estrutura, valor e caráter ou polifonia e polimorfismo, revelam nesse contexto todo seu sentido.

Entendidos assim, os processos de estruturação, como processos herdados da escuta de música instrumental tradicional, ao ser trazidos para o contexto da música eletroacústica colocam uma interessante questão. Enquanto no contexto tradicional se busca através dos processos de estruturação recriar a obra nos mesmos termos utilizados no processo compositivo, na música eletroacústica esse não é o caso. O processo compositivo da música eletroacústica não é mais mediado por um sistema de representação unitário. A ele correspondem inúmeros sistemas de mediação que trazem consigo diferentes propostas de elaboração. São sistemas analógicos ou digitais e programas com diferentes lógicas operacionais, que podem ser combinados ou não segundo os interesses e as necessidades que coloque cada processo composicional particular. Portanto, ao colocar uma suposta escuta musicológica na obra eletroacústica, não estamos colocando uma intenção que vise a compreender a obra nos termos empregados na prática do processo composicional. Trata-se aqui de processos de abstração que correspondem a uma escuta musicológica associada aos esquemas de representação tradicionais fundados na unidade discreta da nota. Este jogo de abstração pouco tem a ver com uma escuta musical, mas com uma escuta altamente especializada e condicionada por uma tradição que criou e elaborou os termos sob os quais essa música

devia ser pensada, criada e escutada -tradição construída como vimos, por autores como Schaeffer e Smalley a partir da tradição musical instrumental.

Em outras palavras, no lugar no qual a escuta musicológica de música instrumental tradicional cria uma ponte entre tema e versão, na escuta de música eletroacústica existe uma ruptura. Esta ruptura só pode ser emendada em termos abstratos, dos quais, no entanto, não resta um vestígio que possa ser comparado à partitura. Se, por um lado, essa ruptura pode representar a beleza da música eletroacústica, pelo convite a imaginar uma versão livre das amarras impostas por um sistema representacional pautado, por outro, é essa mesma ruptura a que torna intransponível a distância entre a prática compositiva e a analítica se limitada a esses termos. De fato, é esta abordagem a que ajuda a tornar os procedimentos técnicos cada vez mais obscuros para os leigos na área tecnológica.

É interessante notar também que tal ruptura não se limita somente ao sistema de representação escrito, mas também aos códigos visuais da interpretação instrumental. A noção de gesto como princípio formador no contexto eletroacústico adquire só sentido quando referido aos nossos condicionamentos visuais relativos à interpretação de música instrumental. É verdade que a situação acusmática é um caso extremo para a exploração do imaginário musical-musicológico, mas se pensarmos em concertos de *live-electronics*, imediatamente entendemos o cerne da questão: é possível apertar uma tecla só, para escutar como se desdobram inúmeros gestos sonoros. A relação entre causa visual e efeito sonoro é neste contexto mediada por um sistema eletrônico que permite ser programado à vontade do compositor ou intérprete. Assim, ao colocar as formas musicais eletroacústicas em termos gestuais, esbarramos novamente em uma forma de abstração que nada revela sobre a prática composicional.

Se quisermos encontrar então um equivalente à escuta musicológica tradicional, uma solução seria continuar elaborando esse imaginário musicológico, mas ao mesmo tempo procurar nos vestígios do processo composicional, sejam eles gravações, cortes na fita magnética ou arquivos digitais, e sobretudo, nas próprias linguagens operacionais, aquilo que sustente e ao mesmo tempo formule esse imaginário em termos práticos. Em outras palavras, teríamos que encontrar a maneira de penetrar na reciprocidade da relação

entre o imaginário musical-musicológico e as ferramentas composicionais: por um lado, na forma como os procedimentos técnicos e às linguagens operacionais concretizam e ao mesmo tempo sugerem o desenvolvimento de tal imaginário; por outro, no modo em que esse imaginário coloca os próprios desafios técnicos. A partir do envolvimento com os mecanismos que nutrem a composição, seria então possível formular teorias mais pertinentes a respeito das invenções e descobertas implícitas no processo compositivo –teorias que permitiriam ao musicólogo participar mais ativamente da construção do imaginário musical contemporâneo.

Referências

Referências bibliográficas principais

- CHION, Michel: Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1983
- _____: El arte de los sonidos fijados. (Tradução de *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*, Editions Metamkine, Fontaine, 1991 de Carmen Pardo) Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1991
- _____: La audiovisión, Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. (Traducción de *L'audio-vision*, Éditions Nathan, Paris, 1990 de Antonio López Ruiz) Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1993
- _____: El sonido. (Tradução de *Le son* de Enrique Folch González, Éditions Nathan, Paris 1998) Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1999
- COOK, Nicholas: Music, imagination and culture. Oxford University Press, Oxford, 1990
- FERRAZ, Sílvio: Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]. 7Letras, Rio de Janeiro, 2005
- GARCIA, Denise: A casa do poeta (Caderno que acompanha CD). DNS001, CD realizado com apoio da FAPESP e do FAEP/UNICAMP, 2003
- HOUAISS, Antônio e Villar Mauro de Salles: Dicionário Houaiss da língua portuguesa, Editora Objetiva Ltda., Rio de Janeiro, 2001
- SCHAEFFER, Pierre: Traité des objets musicaux. Éditions du Seuil, Paris, 1966
- SCHAEFFER, Pierre & REIBEL, Guy: Solfège des objets musicaux. Éditions du Seuil, Paris, 1967 (Tradução inédita ao português de Rodolfo Caesar)

SMALLEY, Denis: Spectro-morphology and structuring processes. In: Emmerson, Simon (ed.): The language of electroacoustic music. MacMillan Press, London, 1986

_____: The listening imagination: listening in the electroacoustic era. In: Contemporary Music Review, 1996, Vol.13, Part 2, pp.77-107, Harwood Academic Publishers GmbH, Amsterdam

_____: Spectromorphology: explaining sound-shapes. In: Organised Sound 2(2): 107-126, Cambridge University Press, London, 1997

Referências secundárias

BOUDON, Raymond: Para que serve a noção de estrutura. Tradução de Luiz Costa Lima, Eldorado, Rio de Janeiro, 1974

BOULEZ, Pierre: Technology and the composer. In: Emmerson, Simon (ed.): The language of electroacoustic music. MacMillan Press, London, 1986

CAESAR, Rodolfo: The composition of electroacoustic music. Tese de Doutorado, University of East Anglia, Norwich, 1992

_____: O zig-zag conceitual no estúdio de composição. Em: Anais do II Simpósio Brasileiro de Computação e Música, Canela, UFRGS, Porto Alegre, 1996 (também disponível online em <http://acd.ufrj.br/lamut>)

CHION, Michel: Concerning the use of the term ‘sound material’ in tape music: a new definition of *musique concrète*. (Resumo de Chion, 1991 com ênfase em questões terminológicas) n.i.

COOK, Nicholas: A guide to musical analysis. W.W. Norton & Company, London, 1987

DI PIETRO, Laura: Música eletroacústica: terminologias. Dissertação de Mestrado em Música sob orientação de Carole Gubernikoff, Centro de Letras e Artes da UniRio, Rio de Janeiro, 2000

DI SCIPIO, Agostino: Conceptual vs. perceptual aspects of composing, some observations. 3rd ICMPC-International Conference for Music Perception and Cognition, Université de Liège, Julho, 1994

EMMERSON, Simon (ed.): The language of electroacoustic music. MacMillan Press, London, 1986

_____: The relation of language to materials. In: Emmerson, Simon (ed.): The language of electroacoustic music. MacMillan Press, London, 1986

FENERICH, Alexandre: O paradoxo da música concreta: embate de duas escutas. Em: Anais do VI Forum do Centro de Linguagem Musical, 30 de novembro a 3 de dezembro de 2004, ECA-USP, São Paulo

_____: Questões da representação na música eletroacústica. Dissertação de mestrado orientada pelo Prof.Dr. Rodolfo Caesar, Escola de música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005

FOCILLON, Henri: A vida das formas, seguido de Elogio da mão. Tradução de Fernando Caetano da Silva, Edições 70, Lisboa, 1988

GARCIA, Denise: Modelos perceptivos na música eletroacústica. Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 1998

GARCIA, Sérgio Freire: Alto-, alter, auto-falantes: concertos eletroacústicos e ao vivo musical. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, São Paulo, 2004

LÉVI-STRAUSS, Claude: Abertura. Em: O cru e o cozido (Mitológicas v.1). (Tradução de *Le cru et le cuit (Mythologiques I)*, Éditions Plon, Paris, 1964 de Beatriz Perrone-Moisés) Cosac & Naify, São Paulo, 2004, pp.19-52

NATTIEZ, Jean-Jacques: Toward a semiology of music. Princeton University Press, Princeton, 1990

_____: O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La cathédrale engloutie*, de Debussy. Em: Debates, No.6, Novembro de 2002, Centro de Letras y Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro

PESSOA, Fernando: Obra poética. Editora Nova Aguilar S.A., Rio de Janeiro, 1976

SCHAEFFER, Pierre: Tratado de los objetos musicales. Versión editada y traducida por Araceli Cabezón Diego a partir de *Traité des objets musicaux* (1966), Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988

SMALLEY, Denis: Composer intention and listener reception: can they be reconciled? Conferência no Nordic Computer Music Days, 1991

_____: Definig timbre-refining timbre. *Contemporary Music Review*, vol.10, part 2, pp.35-48, Harwood Academic Publishers, 1994

WINDSOR, Luke: Through and around the acousmatic: the interpretation of electroacoustic sounds. In: EMMERSON, Simon (ed.): *Music, electronic media and culture*. Ashgate, Aldershot, 2000

Referências discográficas

BEETHOVEN, Ludwig van: Symphony no.5 in C minor, op.67 (1806). Em: Beethoven, The Symphonies, The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood. DECCA: CD 3 452 554-2 (Set 452 551-2), London, 1997

BERIO, Luciano: Visage

CAESAR, Rodolfo: Nemietoia (1994), 11'06''. Em: Estúdio da Glória, Música eletroacústica brasileira. RD003EG, 1995/RJ, Brasil

CHOPIN, Frédéric: Preludes, op.28 (1836-1839). Em: Chopin: Preludes no.1-24, Sonata no.2, Howard Shelley, piano. Carlton Classics: 30367 00762, London, 1987

DANTAS LEITE, Vânia: Sforzato/piano (1994), 7'54''. Em: Estúdio da Glória, Música eletroacústica brasileira. RD003EG, 1995/RJ, Brasil

DHOMONT, Francis: Forêt profond (1994-1996), 58'32''. Em: Francis Dhomont, Cycle des profondeurs, 2. YMX Média (SOCAN): IMED 9634, Montréal, 1996

FERRARI, Luc: Strathoven (1985), 3'20''. Em: Luc Ferrari (Acousmatix 3). BVHAASST: CD 9009, Amsterdam

GARCIA, Denise: Trem-pássaro (1993), 8'32''. Em: A casa do poeta. DNS001, 2003

HENRY, Pierre: Voyage

KAMPELA, Arthur: Textórias (1994), 6'01''. Em: Estúdio da Glória, Música eletroacústica brasileira. RD003EG, 1995/RJ, Brasil

LIGETI, György: Lontano (1967), 12'45''. Em: Wien modern. Deutsche Grammophon: 429 260-2, Hamburg, 1990

MANNIS, José Augusto: Ciclone (1983), 9'08''. Em: Música eletroacústica brasileira. RD003MEB, 1995/RJ, Brasil

PANTALEÃO, Aquiles: Materialma (1995), 12'38''. Em: Estúdio da Glória, Música eletroacústica brasileira. RD003EG, 1995/RJ, Brasil

PARMEGIANI, Bernard: De natura sonorum, version intégrale (1975), 53'03''. INA-GRM: INA C 3001, Paris

STRAVINSKY, Igor: L'oiseau de feu. Em: Stravinsky, The great ballets. Philips: 438 350-2, USA, 1993

ZANÉSI, Christian: Courir

Referência cinematográfica

KUBRICK, Stanley: O iluminado