



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Cássio de Borba Lucas

**Escutas Expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais**

Tese de Doutorado

Porto Alegre, julho de 2022

Cássio de Borba Lucas

## **Escutas Expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais**

Documento de tese apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito para a obtenção de título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*)

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Reinhardt Piedras

Co-orientadora: Profa. Dra. Ione Bentz

### BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elisa Reinhardt Piedras (UFRGS, orientadora)

Profa. Dra. Ione Bentz (Unisinos, co-orientadora)

Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga (PUC-SP)

Prof. Dr. Jeder Janotti Junior (UFPE)

Prof. Dr. Herom Vargas (UMESP)

Prof. Dr. Fabricio Silveira (UFRGS)

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites (UFRGS, suplente)

CIP - Catalogação na Publicação

de Borba Lucas, Cássio  
Escutas Expandidas e a produção comunicacional de  
escutas musicais / Cássio de Borba Lucas. -- 2022.  
162 f.  
Orientadores: Alexandre Rocha da Silva, Elisa  
Reinhardt Piedras.

Coorientadora: Ione Bentz.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,  
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Escuta musical. 2. Comunicação. 3. Semiótica  
pragmaticista. 4. Semanálise. 5. Beethoven. I. Rocha  
da Silva, Alexandre, orient. II. Reinhardt Piedras,  
Elisa, orient. III. Bentz, Ione, coorient. IV.  
Titulo.

## **DEDICATÓRIA**

Para Alexandre Rocha da Silva, Ars, que faz ouvir o ínfimo como decisivo, o eu como um outro, na escuta e em tudo o mais.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à CAPES pelo apoio financeiro.

À UFRGS, por oferecer formação gratuita, plural e de qualidade.

O Brasil não vai abrir mão da ciência.

Ao *LibGen* e ao *Sci-hub*, pelo conhecimento à disposição de qualquer um.

Obrigado,

família: mãe, pai, Bibiana, dinda; Laula, Lu, Badu;

Gabi, Demas, Leno, PH, Sofi, Luiz, Ricky e tudo que é infânico;

sobretudo Alexandre, que é também André, Luiza, João, Marinho, Taís, Marcelo, Luis, Bruno, Fil, Gui, Jama, Jacque, Gio, Shico, Marcio, Suelem, Alessandra, Cami Pro, Vic, Belle, Nísia, Tarcísio, Regiane, Sadao;

membros das bancas por que passou este trabalho: Lucia Santaella, Silvio Ferraz, Simone Pereira de Sá, Herom, Jeder e Fabricio;

meu incomparável time de orientadoras, Ione e Elisa;

GEIST: Zé, Pedro, Mel, Dulce;

quem foi motivação, inspiração e carinho: Cami Laux, Camila Freitas, Camila Reis, Felipe Hessel, Fernando Silva e Silva, Júlia Feil, Júlia Gonça, Karis Moritzen, Kiki, Lebs, Lenuccia Macedo, Liz, Rafa Andrade, Renatrepte, Sil, Talita, Viconha;

gurizada do SemSono;

amigos da Gangue;

turma da arquibancada, pra sempre o fut de segunda;

povo do surf nas Torrica;

Alfredinho e o samba no Bip;

*Deus sive natura.*

## RESUMO

*Escutas expandidas* investiga como a comunicação produz escutas musicais. Para tanto, tem como objetivos específicos (1) retomar as teorias da escuta com foco em suas problemáticas comunicacionais; (2) discutir a comunicação da escuta menos do ponto-de-vista da transmissão ou da representação e mais em função de sua produção, no sentido que dá a este termo a *semanálise*, que enfatiza antes as práticas de significância do que os sistemas de significação; (3) desenvolver um arcabouço teórico e um método correspondente para a análise de processos comunicacionais de produção de escutas musicais; (4) analisar, a partir dessa concepção, três territórios de escutas da *Nona Sinfonia* de Beethoven. A revisão de literatura retoma as teorias da escuta por seus precursores e marcos históricos, depois pela perspectiva estética de Eduard Hanslick (escuta contemplativa), pela crítica sociológica de Theodor Adorno (escuta adequada) e pelo projeto acusmático de Pierre Schaeffer (escuta reduzida), desembocando nas propostas paralelas (a) de uma noção de ‘escutas expandidas’ pelas traduções comunicacionais que as produzem e (b) de uma noção crítica de ‘reduções da escuta’ como tendência contrária de naturalização de uma escuta universalmente adequada. Na retomada da perspectiva producional *semanalítica*, discutimos as teses de Julia Kristeva em função do problema da comunicação da escuta musical, e a seguir apontamos alguns dos desafios que ela coloca em nossos diálogos com a área. A fundamentação teórica para a compreensão e a análise dessa produção de escutas expandidas pela comunicação é então desenvolvida com matriz na semiótica pragmaticista de Charles S. Peirce, estabelecendo quatro princípios: (EE1) que a escuta deve ser compreendida no *continuum* dos signos, (EE2) que a percepção e a cognição da escuta são indissociáveis desse mesmo *continuum*, (EE3) que o fundamental na comunicação da escuta é sua tradução em interpretantes e hábitos e (EE4) que são os territórios de signos da escuta que produzem as escutabilidades musicais, e que são eles que convém centralizar como objeto teórico. Para analisar esse objeto, é desenvolvido um método em duas etapas baseado na teoria do interpretante de Peirce. Elas analisam o território sob a perspectiva (1) da articulação dos interpretantes-dinâmicos (emocionais, energéticos e intelectuais) de escutas e (2) do trabalho dos interpretantes-normais de escutas (normalização das condições de comunicação, das referencialidades e dos hábitos de escuta). As análises de três territórios – (1) de escutas em publicações contemporâneas à *première* da *Nona Sinfonia* na Europa, (2) de escutas da *Nona* por compositores de meados do século XIX e (3) de escutas em periódicos brasileiros da época da estreia nacional da *Nona* – identificam doze

procedimentos de produção sógnica de escutas musicais. A tese demonstra, assim, que é possível conceber a escuta menos em função do ouvido, da música, ou do sentido e mais em termos de sua produção comunicacional.

**Palavras-chave:** Escuta musical. Comunicação. Semiótica pragmaticista. Semanálise. Beethoven.

## ABSTRACT

*Expanded listenings* investigates how communication produces musical listenings. Therefore, its specific objectives are (1) to revisit the theories of listening focusing on its communicational problematics; (2) to discuss listening's communication less as transmission or representation and more as production, in the sense semanalysis ascribes to this term, which emphasizes the practices of significance instead of the systems of signification; (3) to develop a theoretical framework and a corresponding method for the analysis of communicational processes of production of musical listenings; (4) to analyze, from this perspective, three listening territories of Beethoven's *Ninth Symphony*. The literature review examines the theories of listening first via its historical precursors and *points de reference*, then through Eduard Hanslick's aesthetic perspective (contemplative listening), Theodor Adorno's sociological critique (adequate listening) and Pierre Schaeffer's acousmatic project (reduced listening), which leads to the parallel propositions (a) of a notion of 'expanded listenings' – listenings which are expanded by the communicational translations which produce it – and (b) of a critical notion of 'reductions of listening' as the opposite tendency to naturalize a universally adequate listening. Revisiting the productional perspective of semanalysis, Julia Kristeva's theses are discussed in relation to the problem of communicating musical listening, and some challenges posed by them to the area are indicated. The theoretical groundwork for the comprehension and analysis of expanded listenings is then developed from a pragmaticist semiotic viewpoint, following Charles S. Peirce, which establishes four principles: (EL1) that listening shall be conceived within the *continuum* of signs; (EL2) that perception and cognition are indissociable in this same *continuum*; (EL3) that the most fundamental in listening's communication is its translation in interpretants and habits (EL4) that listenabilities are produced by signic territories of listenings, which shall be centralized as our theoretical object. In order to analyze it, a method in two steps is developed, based on Peirce's theory of the interpretant: the territory is investigated in terms (I) of the articulation of (emotional, energetic and intellectual) dynamical-interpretants of listenings and (II) of the work of normal-interpretants of listenings (normalization of communicational conditions, of referentialities and of habits of listening). The analyses of three territories – (1) of listenings in publications contemporary to the *Ninth Symphony*'s premiere in Europe, (2) of listenings of the *Ninth* by mid-XIX century's composers and (3) of listenings in Brazilian journals from the time of the Brazilian premiere of the *Ninth* – identify twelve procedures of signic production of musical

listening. The thesis thus demonstrates that it is possible to understand listening not in function of the music, of the ear or of signification, but rather in terms of its communicational production.

**Keywords:** Musical listening. Communication. Pragmaticist semiotic. Semanalysis. Beethoven.

## SUMÁRIO

1.	Introdução.....	13
2.	Escutas expandidas.....	19
2.1	Da escuta à comunicação.....	19
2.1.1	Marcos das teorias da escuta.....	20
2.1.2	Escuta estética.....	27
2.1.3	Escuta adequada.....	34
2.1.4	Escuta reduzida.....	43
2.1.5	Comunicação, tradução, expansão.....	48
2.2	A produção comunicacional da escuta.....	54
2.2.1	O desafio da abordagem producional.....	55
2.2.2	Discussões da produção na comunicação.....	60
2.3	Quatro princípios para uma semiótica das escutas expandidas.....	65
2.3.1	A escuta no âmbito dos signos.....	66
2.3.2	O contínuo sígnico entre percepção e cognição.....	68
2.3.3	A tripla constituição do signo.....	73
2.3.4	Os interpretantes da escuta.....	76
2.3.5	Os territórios de escuta e suas escutabilidades.....	81
3	Definições metodológicas.....	85
3.1	A escuta expandida como método.....	85
3.2	Definição do <i>corpus</i> .....	95
4	Territórios de escuta da <i>Nona Sinfonia</i> .....	102
4.1	Escutas da <i>Nona</i> nas publicações da época da <i>première</i> mundial.....	102
4.1.1	A escuta intelectual expandida.....	102
4.1.2	Inefabilidade e a escuta do coração.....	110
4.1.3	Mundos escutáveis e o compositor-demiurgo.....	113
4.1.4	O dever da repetição da escuta.....	116
4.2	Escutas da <i>Nona</i> por compositores do século XIX.....	118
4.2.1	Uma escuta imersiva.....	118
4.2.2	Despotencialização da visão.....	123
4.2.3	A luta musical.....	125
4.2.4	A expansão literária da escuta.....	127
4.3	Escutas da <i>Nona</i> nas publicações em torno da <i>première</i> brasileira.....	130
4.3.1	A reconstrução emocional da sinfonia.....	131

4.3.2	Os limites da escuta no relato .....	133
4.3.3	Produção de expectativa e o objeto monumental da escuta .....	136
4.3.4	Conduta de concerto e o cultivo da escuta.....	138
5	Considerações finais.....	143
	Referências bibliográficas .....	150
	Anexo A: Resultados quantitativos da pesquisa para o Estado da Arte .....	157

## 1. Introdução

Em um intrigante opúsculo sobre a escuta, o filósofo Peter Szendy (2008) fantasiava sobre a possibilidade de compartilhar uma escuta musical. *Sua* escuta musical. Não conhecemos também esse desejo? A música que escuto, a música que amo, eu a escuto de determinada maneira. Será tão *sui generis* esta vontade de transmissão do que se escuta, de *como* se escuta? Não basta, de fato, indicar uma canção, ou mesmo apontar o trecho que provoca arrepio. Gostaríamos mesmo é que nossa escuta fosse compartilhada enquanto nossa escuta, e não somente enquanto aquilo a<sup>1</sup> que escutamos.

Toda uma discussão sobre a comunicabilidade da experiência individual se insinua nesta questão. “Eu queria compartilhar minhas escutas”, “torná-las, se não perenes, ao menos transmissíveis para outros”<sup>2</sup> (SZENDY, 2008, p. 2). Quimera comunicacional? Devaneio semiótico da telepatia auditiva? Quem, um dia, pôde marcar como sua e, ao mesmo tempo, comunicar essa escuta a outrem? Szendy, com efeito, oferece uma resposta, e sua resolução é surpreendente justamente por não se permitir nenhum arroubo metafísico. Os arranjadores, afirma ele (SZENDY, 2008, p. 6). Transmitir uma escuta seria tarefa levada a cabo exclusivamente por esses músicos que trabalharam a partir de composições alheias e, reconsiderando seus aspectos musicais (instrumentação, dinâmica, timbragem, etc.), produziram efeitos inauditos por meio de peças bem conhecidas.

É assim que Liszt, por exemplo, não somente reduziu a *Nona Sinfonia* de Beethoven para o piano, como também ratificou – musicalmente – certa passagem e retificou outra, clareou estes timbres e obnubilou aqueles, acelerou certas melodias e arrefeceu outras tantas, etc. Com isso, nos ofertou sua escuta pessoal de Beethoven, ou, ao menos, um trabalho que é tradução dessa escuta.

Na música como nas demais formas de linguagem e pensamento, tendemos a idealizar uma ‘transmissão’ imediata. Queremos nos fazer entender. Gostaríamos de partilhar uma ideia. Mas, no momento em que a exteriorizamos, adentramos, já, o terreno das linguagens, dos códigos, das traduções do pensamento: palavras (que não me pertencem), imagens (que estão fora de mim), sons (cujos significados dependem de

---

<sup>1</sup> A regência verbal inadequada, aqui, quer enfatizar a distinção escuta/objeto de escuta.

<sup>2</sup> “*I wanted to share my listenings*”, “*to make them, if not perennial, at least transmissible to others*” (As citações de Szendy, como todas as demais de obras em língua estrangeira, tem tradução nossa).

regras extra-pessoais). Para expressar minha escuta, preciso de signos<sup>3</sup> que já não são a própria escuta – e que já nem mais são meus. Não caberia perguntar se essa escuta, efetivamente, existe por si mesma, precedendo a sua comunicabilidade? O desconforto dessa questão quis muitas vezes se inserir nas páginas deste trabalho.

Foi preciso assumir uma perspectiva e desenvolver as suas consequências. Vista desde uma semiótica da comunicação, a questão posta por Szendy (sobre a transmissão, para outrem, de uma escuta como experiência subjetiva concreta) não poderá chegar a uma solução imediata<sup>4</sup>. Mas tampouco ficará restrita aos arranjadores de Szendy.

Todos que se interessam por música já ouviram relatos de escutas decisivas. Pensamos, por exemplo, em certos mitos fundadores de gêneros musicais: a escuta de *Chega de saudade* de João Gilberto (1959) por Caetano Veloso é descrita com ares epifânicos (VELOSO, 2012, pp. 32-33) e conectada com o desenvolvimento da tropicália. Já a escuta de música *new age* – abafada pelas paredes do quarto enquanto os adultos conversavam na sala – teria motivado a invenção do pop “hipnagógico” de James Ferraro (REYNOLDS, 2011, p. 346).

Nenhuma dessas escutas está desligada de uma cadeia de comunicação. O arranjo de Liszt é passagem da semiose que o conecta a Beethoven; é tradução de Beethoven por Liszt<sup>5</sup>. E se as formas possíveis de tradução da escuta não se reduzem ao arranjo, é porque ela pode gerar interpretantes de diversas naturezas: musicais, como em Liszt, mas também audiovisuais, como na escuta intersemioticamente traduzida por Stephen Malinowski<sup>6</sup>; gestuais, como nos vídeos de *react*<sup>7</sup>; verbais, como nos relatos de concertos, etc. A escuta pode se lançar para frente, jorrando em novos gêneros como nos exemplos do parágrafo acima. Mas ela também vem de trás, nunca se dá no vazio: é por contraste com tudo que

---

<sup>3</sup> Trabalharemos a noção de signo em mais detalhe nas seções internas a 2.3, mas cabe avançar a definição formal que utilizaremos, partindo da semiótica de Peirce. Resumimos duas de suas formulações (CP 2.228 e CP 8.343) na seguinte: o signo é representação *de* algo *em* algum aspecto *para* algum efeito.

<sup>4</sup> Este postulado, por certo, não é exclusividade da semiótica: Flusser (2016, p. 23), por exemplo, menos um semioticista que um comunicólogo, sempre afirmou o caráter privado da experiência concreta: “*there is no possible form of communication that can communicate concrete experience to others. Concrete experience is essentially private [...]. Every communication involves some type of intersubjective convention, some code agreed upon*”.

<sup>5</sup> Que por sinal chegará em Wagner, o qual traduz Beethoven no piano já por diferença de como o traduzira Liszt.

<sup>6</sup> Em *Audiovisual de orquestra: traduções intersemióticas da Sexta Sinfonia de Beethoven* (LUCAS, 2014), abordamos a obra de Stephen Malinowski e sua *Music Animation Machine* (<http://www.youtube.com/smalin>). Com esta técnica, Malinowski transcreve audiovisualmente composições do repertório musical em diagramas móveis com codificações específicas para representar a instrumentação, as durações, as intensidades, etc. – e isso não a partir da partitura, mas de sua própria escuta.

<sup>7</sup> Fenômeno recente e sobre o qual pretendemos nos debruçar em pesquisas próximas, os *react videos* centram-se em audições comentadas e gestualizadas, publicadas em portais como o YouTube.

se ouvia antes, no rádio dos anos 50, que Caetano pôde reconhecer a originalidade de João. A escuta é, também, colateral: é por diferença que reconhecemos Liszt ou Wagner como tradutores de Beethoven.

Falamos, assim, de traduções da escuta porque a questão não é simplesmente de transmissão. Mais simplesmente, diríamos: não é possível ter acesso direto a uma escuta (conforme vivida por alguém), mas somente a signos de uma escuta. Impressões, rastros e simbolizações para o que se escutou. Qualquer comunicação da escuta é a tentativa de abordar essa escuta sob determinado aspecto. Qualquer signo de escuta (seja numa fala pessoal, numa nova música como em Liszt ou na arriscada experimentação imagético-sonora de um Malinowski) é a atualização de uma escuta possível: uma pista para uma investigação comunicacional.

A questão de como se podem traduzir escutas remete, também, a um clássico da reflexão sobre a música enquanto comunicação. Barthes estabeleceu, provocativamente, que a conversa sobre a música, seja pelo comentário desprezioso ou pela crítica minuciosa, tende a ficar limitada à “classe gramatical mais pobre: o adjetivo” (BARTHES, 1982, p. 186). Não parece ser outro o motivo – a comunicabilidade signica da escuta musical – que leva o pensador a vislumbrar uma “escuta que se exterioriza”, que “obriga o sujeito a renunciar a sua intimidade” (BARTHES, 1982, p. 192).

É essa exteriorização da escuta que nos interessa. A escuta musical nunca é fenômeno isolado e espontâneo. O ouvinte não é uma tabula rasa, nem uma interioridade pura, e os meios por que passa a música para se tornar escuta tampouco são inocentes.

No panorama contemporâneo a Barthes (1982, p. 192), a escuta não pertencia, segundo o autor, a nenhuma disciplina reconhecida, nem figurava em nenhuma enciclopédia. Que contribuição a comunicação pode oferecer para a investigação da escuta musical? Essa é uma das questões que esta tese pretende encaminhar – num tempo em que a escuta parece ganhar certa relevância no debate público devido à impressão generalizada de que é o que mais nos falta.

Parece-nos importante, no sentido desse encaminhamento teórico comunicacional, dissociar duas concepções distintas, confundidas desde nosso primeiro parágrafo, acerca da pesquisa em comunicação. A primeira, ligada a boa parte das teorias da comunicação, mas também ao senso comum, se ocupa de tornar o mais transparente possível os signos que usamos para comunicar, isto é, para transmitir uma escuta. Nossa aposta, neste trabalho, é em outra concepção de comunicação, uma comunicação que não se reduz à transmissão, nem à veiculação, mas que *produz* a possibilidade, as atualizações

e os hábitos constitutivos daquilo mesmo que se haverá de transmitir. Nossa tese é que a comunicação não só representa, mas produz escutas musicais.

Não parece ser totalmente outra a insinuação de Szendy (2008, p. 3) quando o filósofo afirma que nossa escuta *começa* com aquele desejo de ser assinalada e endereçada para os outros. Afinal, que realidade seria essa de uma escuta que não podemos nomear, de uma escuta indizível, existente por si só? O incomunicável, seja qual for sua natureza, está fora dos limites do que pretendemos aqui abordar. Mas se uma escuta se torna comunicável, é porque podemos também investigar a produção dessa comunicabilidade.

Daí que o objetivo desta tese seja investigar comunicacionalmente a produção da escuta para alguém de um gesto ‘espontâneo’ de ouvir, para alguém de um gesto ‘voluntário’ de escutar: no rumo da prática de produção que estabelece e reformula os hábitos do que vem a ser uma escuta musical.

Dessa perspectiva, não sabemos ainda o que pode uma escuta musical. Só passamos a sabe-lo quando a escuta é semioticamente produzida. Mas sabemos que escutamos, aqui e agora, diferente do que já se escutou outrora e alhures. *Que se possa* escutar é o que está em jogo: que a escuta se faça signo numa cadeia de signos concreta. Quais escutas são produzidas pelos encadeamentos comunicacionais de que participamos? Do ponto de vista do campo de pesquisa em música e comunicação<sup>8</sup>, já nos parece pertinente, à parte resultados analíticos pontuais, a colocação dessa pergunta. Pois são os arranjos comunicacionais que habitam seus ouvintes, que materializam suas escutas e que podem promover novas potencialidades do escutar. Que formas expandidas de escuta, que dificilmente seriam reduzidas a uma horizontalidade emissor-receptor (músico-ouvinte), são configuradas pelos meios de comunicação de hoje e de ontem? E que mecanismos de configuração sígnica são esses?

---

<sup>8</sup> Nossa pesquisa do estado da arte, cujos resultados quantitativos apresentamos em anexo, observou a produção científica brasileira dos últimos anos – com foco, mas não exclusividade, na comunicação – acerca da escuta musical. Desta incursão em diversos bancos de textos (Diretório de Grupos de Pesquisa, Biblioteca de Teses e Dissertações, Portal de Periódicos, anais do GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom e do GT Estudos de Som e Música da Compós), concluímos que a escuta musical, no Brasil, é (1) muito frequentemente usada como termo mas, não obstante, (2) poucas vezes examinada em maior profundidade, com poucas experiências de pesquisa efetivamente centradas no conceito (cf. Anexo A/1 e 2). Reconhecemos, no conjunto, (3) que a distinção entre uma comunicação da transmissão e uma comunicação da produção, apresentada acima, pode ser uma provocação produtiva para um campo que, embora algumas vezes pretenda abordar as “materialidades” mais que os sentidos da escuta (CARDOSO FILHO, 2012; CASTANHEIRA, 2011; SÁ, 2004), costuma concebê-la bem mais frequentemente como simples “consumo”, mero “ato de ouvir” (cf. Anexo A/2).

É essa questão que procuramos evidenciar por meio da noção de escutas expandidas, contra-inspirada, por assim dizer, na de “escuta reduzida” proposta por Pierre Schaeffer (2003, 1966, 2013).

O contexto histórico da escuta reduzida é a invenção da música dita concreta, ou seja, música composta diretamente no registro sonoro (as fitas magnéticas de Schaeffer, homem de rádio na década de 40). Essa prática, o autor (1966, p. 77) a contrapunha à música primeiro composta *in abstracto* para ser posteriormente registrada – isto é, toda tradição da música ocidental que o precedera. Correspondentemente, a escuta proposta por Schaeffer pretendia desligar-se de qualquer referência a fontes sonoras ‘no mundo’ para centrar-se nos aspectos efetivamente escutados dos sons. Assim, ao invés de escutarmos, em uma gravação, uma voz, um violino, um *beat*, teríamos de perceber o som e somente o som. Uma fenomenologia da escuta, também chamada de escuta “acusmática” (SCHAEFFER, 2013, p. 76) por evitar qualquer ligação com as origens do som, do mesmo modo que os alunos de Pitágoras apenas ouviam a voz do mestre, sem vê-lo, por detrás de uma cortina, para centralizar o *akousma*, “coisa ouvida” (PREUS, 2007, p. 38).

Não só essa, mas outras teses que reduzem a escuta ao puramente sonoro, ou ao puramente musical, que retomamos no capítulo 2.1, parecem-nos caracterizar parte importante da literatura sobre a escuta como comunicação. Impelidos por essa constatação, trabalhamos essa tese em duas direções. Primeiro, na de um conceito crítico – as ‘reduções da escuta’ – que dê a ver esse movimento de desligamento, interdição, desconexão da escuta em relação a suas mediações comunicacionais. Segundo, na direção oposta à dessas reduções, voltando-nos para a proliferação de escutas atravessadas por mediadores que expandem e conectam as práticas auditivas para muito além de uma recepção pura e espontânea. O trabalho de Ola Stockfelt, bem como o de parte da bibliografia recente do campo da comunicação, é representativo dessa orientação que se volta para a multiplicidade dos “regimes aurais” (BIELETTO-BUENO, 2019), “auralidades” (OCHOA GAUTIER, 2014), “condições” (OBICI, 2008) e “modos de escuta” (STOCKFELT, 2013) e para a possibilidade de abordar seus “processos de produção e reconfiguração do sentido” (CARDOSO FILHO, 2011, p. 95). Afinal, a escuta musical não é independente de suas “mediações agenciadas nos ecossistemas das mídias de conectividade” (JANOTTI JR.; QUEIROZ, 2020, p. 2).

De nossa parte, tentamos contribuir com tal viés a partir de uma centralização dessa ideia de produção. Em outras palavras, trata-se de reconhecer e tirar as

consequências do fato de que uma escuta, e mesmo uma escuta “reduzida”, é sempre produzida pela comunicação, trabalhada em algum território comunicacional expandido que torna escutáveis certos aspectos da música e não outros. Por acaso a “morfologia” da escuta reduzida proposta por Schaeffer não depende, ela mesma, de todo um vocabulário verbal, de todo um repertório conceitual e linguageiro – “tessitura”, “articulação”, “espessura” (SCHAEFFER, 1966, pp. 598, 599, 608) etc. – que menos reduz do que alastra a escuta? É sempre por traduções comunicacionais que a escuta se expande e adquire o ‘mais alto grau de realidade’<sup>9</sup>.

A escuta musical, nesse sentido, pode ser audiovisual, sinestésica, intertextual... cósmica. A tarefa do conceito de escutas expandidas é seguir os signos e sua conjunção em territórios que efetivamente produzem escutas musicais específicas. E a especificidade da abordagem que procuramos avançar nesta pesquisa está em desdobrar essa noção de produção – inspirada em Kristeva – em uma expansão interpretante – inspirada em Peirce – de possibilidades, materializações e hábitos de escuta (escutabilidades, escutas dinâmicas e escutas normais).

Para tanto, a estrutura deste texto reflete a pretensão de atender aos três objetivos de, *primeiro*, discutir a escuta musical em interface com a comunicação, dialogando com interlocutores incontornáveis, mas também, *segundo*, retomando um desafio que, já colocado desde a semiótica da produção da Kristeva pós-estruturalista dos anos 60, nos parece fundamental de ser assumido na pesquisa contemporânea em música e comunicação; *terceiro*, desenvolver uma perspectiva teórico-metodológica, à luz da semiótica pragmaticista de Peirce, para a abordagem das escutas expandidas pela comunicação; *quarto*, analisar três territórios de escutas à luz dessa perspectiva visando à explicitação de algumas semioses localizadas de produção de escutas da *Nona Sinfonia* de Beethoven<sup>10</sup>. É a partir desse estudo – sobre as escutas de uma peça abundantemente ‘comunicada’ desde o século XIX – que tentamos demonstrar que os modos como a comunicação *representa* a escuta também *produzem* suas escutabilidades, suas materializações e seus hábitos interpretantes. A *Nona*, por esse ângulo, não tem primazia sobre sua comunicação. A música e a escuta musical, por assim dizer, não existem antes de serem semiotizadas por uma escuta expandida – que propomos investigar como fenômeno propriamente comunicacional.

---

<sup>9</sup> Cf. a concepção do real em Peirce na seção 2.3.2.

<sup>10</sup> Também chamada, especialmente nos textos do começo do século XX (seção 4.3), de ‘Sinfonia com coros’. Doravante, designada por nós como *Nona*.

## 2. Escutas expandidas

Este capítulo se divide em três partes. A primeira revisita o conceito de escuta musical, tanto por seus marcos históricos em outras áreas quanto pelas problemáticas comunicacionais que ele evoca. A segunda formula o desafio que o conceito de produção, inspirado na semanálise de Julia Kristeva, coloca para a pesquisa comunicacional da escuta musical. A terceira avança a fundamentação teórica, baseada na semiótica de Charles Peirce, para uma análise das escutas expandidas pela comunicação.

### 2.1 Da escuta à comunicação

“A escuta não figura nas enciclopédias passadas; ela não pertence a nenhuma disciplina reconhecida”. Essa provocativa afirmação de Barthes (1982, p. 192) mobilizou nossa pesquisa de maneira ambígua. Tentados a refutá-la, estudamos a história das teorias da escuta, que neste capítulo atravessamos em um sobrevôo pontuado pelo critério de pertinência teórica. De fato, não somente ela foi abordada por muitas áreas e pensadores diferentes como também evocou, por vezes, problemas comunicacionais. Por outro lado, tentados a corroborar Barthes – sem, é claro, querer fundar ‘uma disciplina a que a escuta pertença’ – quisemos conduzi-la para mais perto da comunicação. Sentimos mesmo que a comunicação lhe faltou. Que a escuta foi, muitas vezes, individualizada, encerrada no fenômeno ora subjetivo, ora fisiológico, tendo suas conexões fundantes como que podadas. Demos a essa tendência o nome de *reduções da escuta* – movimento cuja compreensão depende da assunção de que a escuta musical é, na verdade, desde o começo um fenômeno de comunicação: ela está imersa nas passagens sígnicas do sentido, e só existe em função de um território comunicacional. Com frequência, porém, essas passagens são, de certa forma, abstraídas, vetadas, reduzidas em prol de uma escuta pensada ou como espontaneidade livre ou como *know-how* unívoco.

Muito embora passemos à explicitação mais detalhada da perspectiva propriamente dita das escutas expandidas somente a partir da seção 2.1.5, cremos que a linhagem esboçada nas páginas seguintes constitui, se não uma genealogia, um apanhado já crítico das teorias da escuta. O leitor pode abordá-lo tendo em vista que, de um lado, a comunicação parece figurar crescentemente nas reflexões sobre a escuta musical; de outro, que as condições comunicacionais da escuta foram muitas vezes preteridas em prol de uma naturalização de determinado aspecto da escuta como detentor da palavra final. A escuta perigou ser reduzida à retórica, à fisiologia, à estética, à sociologia, ao puro som.

Sem perder de vista as contribuições de cada uma dessas perspectivas, é preciso entreouvir em suas formulações a possibilidade contrastante de uma expansão da escuta musical que a continuidade dessa tese tratará de desenvolver.

### 2.1.1 Marcos das teorias da escuta

O estudo da escuta parece ter começado na filosofia e nas ciências naturais. Desta última perspectiva, embora as linhas gerais da anatomia do ouvido tenham sido traçadas já por Galeno, na Roma Antiga do século II, ela é explorada mais exaustivamente a partir do século XVI (ERLMANN, 2010, p. 60). A fundação da otologia – ramo da otorrinolaringologia relativo aos problemas e tratamentos da orelha e do ouvido humanos – é atribuída ao anatomista holandês Volcher Coiter (1534-1476), autor da primeira monografia sobre o ouvido, *De auditus instrumento*, de 1573 (ERLMANN, 2010, p. 61).

Em 1633, com uma passagem do tratado *L’homme*, René Descartes se torna o primeiro a esboçar uma teoria da escuta inteiramente baseada na ressonância (ERLMANN, 2010, p. 13). Muitos teóricos se apropriam de suas ideias e as desenvolvem ao longo dos séculos, sendo dois deles de central importância: Joseph-Guichard Duverney, no XVII, e Hermann von Helmholtz, no XIX, com seus tratados sobre o órgão da escuta<sup>11</sup> e sobre a sensação do tom como base fisiológica para a teoria da música<sup>12</sup>, respectivamente.

Do ponto de vista filosófico, pensadores se debruçaram sobre a escuta com crescente interesse nos séculos XVI e XVII, mas as primeiras incursões remetem a Plutarco, cujo tratado sobre a escuta, mais voltado a questões de retórica, é do século I. A importância de Descartes, porém, está no fato de que ele teria sido um dos primeiros a operar uma reversão de raciocínio na teoria não só da escuta, mas também da escuta musical, começando a passar, conforme Erlamnn (2010, p. 43), a ênfase do objeto percebido para aquele que percebe. A ideia que Descartes fazia da escuta musical, contudo, propunha que a qualidade dos sons e a “causa natural do prazer auditivo” pertenceriam ao domínio dos físicos (ERLMANN, 2010, p. 45). Não obstante sua tentativa de separar o gosto subjetivo do juízo racional, Descartes (apud ERLMANN, 2010, p. 99) afirma que

pode-se dizer, absolutamente, quais consonâncias são as mais simples e as mais acordantes; pois isso depende somente em quão frequentemente seus sons se

---

<sup>11</sup> *Traité de l’organe de l’ouïe* (1683).

<sup>12</sup> *Die Lehre von dem Tonempfindungen als Grundlage für die Theorie der Musik* (1863).

unem, e quão proximamente eles aproximam a natureza do uníssonos; de modo que se pode dizer com certeza que a quarta é mais acordante que a terça maior.

Apesar disso, esse intervalo<sup>13</sup> de terça lhe parecia mais agradável que o de quarta, da mesma maneira que uma coisa pode ser mais doce que outra e, ainda assim, menos agradável a nosso paladar. De todo modo, parece se estabelecer aqui uma teoria da escuta cuja comunicação se daria à base de princípios naturais, ligados tanto à acústica quanto à fisiologia.

No século XVII, Claude Perrault (1613-1688) e Joseph-Guichard Duverney (1648-1730) vão dividir, conforme os historiadores da otologia (ERLMANN, 2010, p. 74), o mérito de consolidar a teoria da escuta baseada na ressonância. Aproximamo-nos, assim, do estatuto ainda corrente da audição conforme a fisiologia<sup>14</sup>. Duverney será o primeiro a falar em ressonância seletiva da cóclea. Seu estudo, embora fundamentalmente um tratado otológico, passa pela tese – mais comunicacional que fisiológica – de que a audição é um sentido capaz de admirável “certeza e discernimento” (ERLMANN, 2010, p. 83), como quando reconhecemos, conforme o exemplo anacrônico de Duverney, o sexo de uma pessoa somente pelo som de sua voz. Nisso a escuta era oposta ao tato, por exemplo, que poderia ser mais facilmente enganado. Perrault, de sua parte, nos ajuda a situar o ponto de contestação da ideia, remetente a Pitágoras<sup>15</sup>, de que as “proporções que dão beleza e apelo à harmonia musical” seriam independentes do ouvinte, e estabelecidas com “imutável precisão” (ERLMANN, 2010, p. 106) pela natureza. Sua teoria de escuta passa pelas ideias de representação (no sentido teatral) e identificação (ERLMANN, 2010, p. 93). Parece ser inaugurada nessa época, também, a forte associação da escuta com o prazer (ERLAMNN, 2021).

Um instantâneo da consideração iluminista sobre a escuta pode ser visto no artigo sobre a audição da *Encyclopédie*, redigido pelo Chevalier de Jaucourt (1704-1780). Principalmente dedicado à fisiologia, o artigo procura as razões para a “sutileza” (JAUCOURT, 1765, §4) maior da audição em relação a outros sentidos. A orelha,

---

<sup>13</sup> Intervalo é a diferença de altura entre duas notas. A terça designa uma diferença de três notas, a quarta, de quatro, etc.

<sup>14</sup> Os manuais atuais parecem tomar essa noção como pressuposto, marcada ainda, contudo, no conceito de “selective enhancement” que atua já desde o ouvindo externo (DRUMRIGHT et al., 2010, p. 480).

<sup>15</sup> Jacques Chailly, citado por José Miguel Wisnik (2014, p. 62), resume a perspectiva pitagórica na ideia de que “o sentimento instintivo das primeiras consonâncias coincide com as relações entre os primeiros números aplicados ao comprimento (ou à tensão) de cordas vibrantes”. Como se sabe, “a descoberta de uma ordem numérica inerente ao som faz”, no pitagorismo, “da analogia entre as duas séries, do som e do número, um princípio universal extensivo a outras ordens, como a dos astros celestes” e a da percepção musical (WISNIK, 2014, p. 99).

inclusive, é dita mais perfeita que o olho (JAUCOURT, 1765, §33) devido a sua capacidade de quantificação, que conduziria à arte dos sons. O enciclopedista revisita os anatomistas que o precederam (entre os quais Eustachi e Falloppio), afirmando, contudo, que o mistério só faz crescer no que diz respeito a esse “fenômeno embaraçoso” que é a “susceptibilidade da orelha de receber impressões agradáveis” (JAUCOURT, 1765, §31): a escuta musical. Jaucourt demonstra também interesse na “grande comunicação que há entre a audição e a fala”, prevendo um século de discussão sobre todos esses temas. O que fica mais patente, porém, é o interesse nas conexões entre a aparelhagem anatômica (comparada também a de outros animais) e as percepções “da alma” (JAUCOURT, 1765, §1).

Neste mesmo século XVIII, a teoria “sensibilista” da escuta de Claude-Nicolas Le Cat (1700-1768) se afastava ainda mais da ideia cartesiana do corpo como mecanismo, conectando a audição a um conjunto mais abrangente de fatores, como as intenções e experiências do ouvinte (ERLMANN, 2010, p. 123). A fisiologia de meados do século XVIII, portanto, trazia à tona um “envolvimento mais pessoal e emocional no ato da escuta”, tendo Le Cat sido o primeiro otologista a “mudar o foco da pesquisa de homologias, equivalências e distinções para a mútua interdependência de sensação e sentimento” (ERLMANN, 2010, p. 125). Sintomaticamente, surgem, nesse século, textos como a *Mémoire sur la manière de guérir la mélancolie par la musique*<sup>16</sup> de Pierre-Joseph Buchoz (1731-1807). A escuta passava a integrar uma comunicação com mais espaço para o organismo do indivíduo (e seu tratamento) em sua relação com as frequências sonoras.

Podemos supor que é no iluminismo dos 1700 que a noção de escuta, junto com outros conceitos de percepção auditiva, começa a ser conectada à de ego (ERLMANN, 2010, p. 147). O ouvinte passa a estar comprometido com um “papel estético, autoconsciente” de uma escuta “ativa” (porque “estética”). Paralelamente ao que neste modelo pode soar como estetismo datado, é interessante a defesa daquela função terapêutica, anti-*mélancolie* da escuta musical, que parecia a estes autores distingui-los das concepções ignóbeis de séculos de especulação sobre a música como magia. Surge um discurso medicinal da escuta musical ou “estetização da medicina” (ERLMANN, 2010, p. 146), que vinham a reboque dessa conexão entre audição e ouvinte como eu. Chegamos, por exemplo, à sugestão de um tratamento para “melancólicos delirantes” que

---

<sup>16</sup> Em tradução livre, *Relato sobre a cura da melancolia pela música*.

criava “uma complexa dramatização de ilusões, vozes e narrativas convencendo o paciente da centralidade de seu próprio *self*”, à base de um “monitoramento constante e, sempre que necessário, de um ajuste das curas musicais administradas”. Em uma experimentação terapêutica e medicinal da escuta musical que não deixa de lembrar as MERSBES contemporâneas (PEREIRA, 2021), portanto, já se repara uma expansão comunicacional que a conecta ao teatro e à dramatização.

Na virada para o século XIX, Wilhelm Heinse (1746-1803) e Samuel Thomas Sömmerring (1755-1830), mapeando mais profundamente “a densamente habitada paisagem do nervo auditório, das cavidades cerebrais e dos fluidos ventriculares”, insistiriam no papel da escuta na gênese do sujeito, que “é tão física e primordial quanto cognitiva e espiritual”. A escuta já tem sua definição, neste ponto, claramente trabalhada para além da anatomia e da fisiologia estritas: “é a endolinfa, a textura do nervo auditivo, as complexas conexões da audição à cavidade vocal – em suma, o infinitamente sutil micromundo da periferia auditiva – que nos levarão ao coração do ego romântico” e ao estatuto que música e audição teriam no imaginário da época (ERLMANN, 2010, p. 153). Centralidade, por exemplo, da metáfora da água, que leva a uma noção de escuta musical “mais mística, quase maternalista”, ligada a uma crença de que “natureza e arte são organismos vivos”:

Associando a música com a água, Heinse não via as óperas de Gluck como meras visualizações sônicas de oceanos, rios ou cachoeiras. A metáfora da água tinha o propósito de ligar o ouvinte a um sentimento oceânico quase pré-natal. Ela transmitia uma certa simplicidade e naturalidade do processo musical conforme este seguia seu próprio curso, desimpedido por palavras e pela sintaxe verbal (ERLMANN, 2010, p. 170).

De um lado, portanto, a escuta musical tende a se expandir nas passagens pela dramatização terapêutica e pela arte como organismo. De outro, Heinse recolhe também o impacto da nova concepção do sistema nervoso não mais como um canal neutro, mas sim como um sistema autorreferente. Isso significa que “o que se torna audível não é necessariamente som, mas a reação específica do nervo auditivo a um estímulo”, ou “que um estímulo não é a fonte de uma ideia em si, mas meramente a ocasião para o órgão do sentido produzir a sensação peculiar a si mesmo” (ERLMANN, 2010, p. 206). Surge a possibilidade da redução da escuta ao sistema nervoso.

Interessa, em termos de modelagem teórica comunicacional, notar que essa problematização da ideia de sentido (a audição) como meio conectando um interior a um exterior não será nem estranha a um esteta do século XIX – como Hanslick, que veremos mais detidamente – nem impedirá Heinse de propor uma comunicação da música ainda

fortemente linear (do compositor, Gluck, a um ouvinte “profundo”). Pelo contrário, esse tipo de teoria parece inclusive fortalecer a concepção da estética do fim do XIX que apostava nas ‘formas puramente musicais’ como conteúdo da escuta musical.

Paralelamente, em meados do século XIX, Johannes Müller (1801-1858), médico e fisiologista alemão, elabora uma teoria da escuta que não nos parece tão distante nem da perspectiva de Hanslick nem da de um Schopenhauer (2011, p. 336), que via na música não a cópia das ideias, mas da vontade nela mesma:

As paixões se relacionam entre si através de afinidade ou animosidade [...]. As consonâncias e dissonâncias de tons mantêm relação similar. [...] A música, em seu devir e mitigar, simboliza o movimento de nossa alma devido à combinação e sequência de energias harmônicas do sentido da audição. Ela ignoraria sua vocação se retratasse as ações resultantes das paixões (MÜLLER apud ERLMANN, 2010, p. 212).

Novo movimento ambíguo, portanto, de expansão e redução: ao mesmo tempo em que se expande a escuta como reflexão da alma e tema de perquirição filosófica, ela é também reduzida a essas “ações resultantes das paixões”, sob pena de perder sua “vocação”. Como Schopenhauer, Nietzsche, por volta desta mesma segunda metade do século XIX, compreendia a escuta musical como reflexo imediato da vontade e do “cerne mais íntimo das coisas” (NIETZSCHE, 2010, p. 95) – ao menos até a ascensão da música “interiormente degenerada”, afastada da dimensão dionisíaca que o filósofo propunha resgatar. Na crítica desta transição, vemos o paralelo da filosofia à marteladas com a fisiologia de sua época (Müller, por exemplo): Nietzsche (2010, p. 102) investe contra a “música que não mais exprimia o ser interno, a vontade mesma, mas só reproduzia a aparência de modo insuficiente, em uma imitação mediada por conceitos”.

Reconhecemos aqui uma tendência que, nos parece, tende a se acentuar no século XIX europeu e se prolongar no senso comum até hoje: a de acreditar que a escuta musical deve ter qualquer coisa de ‘pureza’, que ela deve ser, como na música em voga naquela época e espaço, ‘absoluta’, desfazendo-se tanto de representações de seu conteúdo como de outras, digamos, ferramentas auxiliares para sua representação, como “palavras e signos”, vetadas por Müller (apud ERLMANN, 2010, p. 212) como contrárias à natureza da música. É na esteira dessa tradição que parecem se situar as teses – a que voltaremos neste capítulo – de Hanslick sobre a escuta puramente formal, as de Adorno sobre a escuta adequada e mesmo as de Schaeffer sobre a escuta reduzida a seus elementos mais fundamentais.

Para encerrar este breve apanhado histórico, há que se mencionar três personagens incontornáveis no estudo da escuta em meados do século XIX: Fourier, Corti e,

principalmente, Helmholtz. Para além de descobertas importantes em matemática, física e outras áreas, Joseph Fourier (1768-1830) foi responsável pelo uso pioneiro de séries trigonométricas (na forma de senos e cossenos) para a representação de funções infinitas e periódicas. Aplicada ao estudo da escuta por Hermann von Helmholtz (1821-1894), essa técnica, conhecida até hoje como ‘série de Fourier’, indica que

qualquer movimento vibrante do ar na entrada do ouvido, correspondendo a um tom musical, pode ser sempre e para cada caso, de maneira específica, representado como a soma de um certo número de vibrações correspondendo às parciais desse tom musical (HELMHOLTZ apud ERLMANN, 2010, p. 224)

Nas palavras decididas de Kittler (2017, p. 291), “a análise de Fourier permitiu transformar em números [...] todos os sinais físicos”. Com Fourier e Helmholtz, ganha evidência na discussão da escuta musical a noção de parciais harmônicos: os sobretons que podem ser ouvidos para além da nota fundamental.

A nota Lá, por exemplo, convencionalmente designando a frequência de 440hz, raramente se apresenta desta maneira pura. Dependendo da fonte emissora, ela pode estar acompanhada de muitas outras frequências. Um piano é rico em parciais; um som sintético gerado por aparelhos eletrônicos pode ser depurado. Os harmônicos,

enquanto formantes de um som, correspondem àquelas vibrações mais rápidas que se incluem, como múltiplos, no mesmo pulso do som fundamental (são frequências de periodicidade desigual que coincidem periodicamente com o ponto de recorrência do pulso fundamental) (WISNIK, 2014, p. 61)

Entre as conclusões de Helmholtz, está a convicção de que a análise de Fourier, como técnica científica de análise de ondas, é também o próprio modo de funcionamento do sistema auditivo: “a sensação de um tom é composta da sensação de várias parciais simples” (HELMHOLTZ apud ERLMANN, 2010, p. 226). A escuta musical pode, assim, ser reduzida à matemática.

Helmholtz contribuiria ainda com o estudo do sistema auditivo ao se apropriar das descobertas de Alfonso Corti (1822-1876), que descobriu o órgão de Corti, parte da cóclea dos mamíferos. Esse progresso no campo da anatomia foi complementado por décadas de discussão fisiológica. Helmholtz se envolveu no debate, e chegou à descrição do funcionamento do órgão de Corti por meio de uma analogia que chama atenção:

Corti descobriu formações notáveis na seção do meio da cóclea. Incontáveis placas, microscopicamente pequenas, e arranjadas lado a lado, como as teclas de um piano, estas formações estão conectadas, de um lado, com fibras do nervo auditivo, e, de outro, com a membrana esticada. [...] [C]ada apêndice deste tipo está afinado em relação a um tom como as cordas de um piano, então se vê, de acordo com o exemplo do piano, que somente quando um tom soa a estrutura correspondente pode vibrar, e que, portanto, a presença de cada tom individual no meio de uma confusão de tons deve sempre ser indicada pela sensação correspondente. A experiência nos mostra, pois, que o ouvido é capaz

de analisar ondas compostas de ar em seus componentes elementares (HELMHOLTZ apud ERLMANN, 2010, p. 233).

Percebemos, aqui – e novamente – uma proximidade flagrante entre os estudos anatômicos e fisiológicos da escuta em geral com a questão mais específica da escuta musical. É como se, tentando reduzir a escuta ao puramente biológico, passássemos insensivelmente a uma expansão que traduz o organismo humano no musical. O corpo, no caso citado, é efetivamente entendido como instrumento capaz de ressoar. É uma comparação que tem história: o *homme-clavecin*, homem-teclado, aparece sob uma forma ou outra em Le Cat, Descartes e mesmo em Pitágoras (ERLMANN, 2010, pp. 117). O interessante, para nós, é reconhecer que, entre os precursores da pesquisa da escuta musical, esta praticamente se mistura com a escuta em geral. E que a resposta à questão acerca de que áreas ou campos do pensamento e da prática científica tomam a escuta como seu objeto (e de que maneira) não para de ser ampliada.

Na obra de Helmholtz, aparece – também neste sentido de uma ampliação, digamos, disciplinar – ainda outra discussão interessante. O físico distinguia entre sensação e percepção, afirmando que esta ocorre alguns instantes infinitesimais antes daquela, devido ao fato de que o sistema nervoso tem sua própria velocidade de reação. No caso do som, os movimentos da “substância nervosa” são mais lentos que o da propagação do som. O mesmo exemplo sonoro o faz considerar que “a transmissão no corpo é tão exterior à mente quanto o é a propagação do som de seu ponto de origem até o ouvido” (HELMHOLTZ apud ERLMANN, 2010, p. 276). Notamos, novamente, a ambiguidade de uma perspectiva que, ao mesmo tempo em que prioriza o sistema nervoso como cerne da audição, expande os questionamentos acerca da escuta musical para bem além da descrição físico-fisiológica. Helmholtz, com sua pesquisa situada entre a mecânica objetiva e a psicologia subjetiva (ERLMANN, 2010, p. 241), alargou, na verdade, todo o debate acerca de nossa capacidade de exposição à realidade e do papel da psiquê: como distinguir entre a percepção de um som, efetivamente composto de movimento vibratório do ar, e a percepção de uma alteração em nosso sistema nervoso resultante de uma pancada na cabeça? Ou, no caso da questão dos parciais: como é possível que passemos de um som composto à escuta de seus tons parciais, sem prévia intervenção psíquica? Pois, para Helmholtz,

sons compostos não requerem reflexão, não mais do que quando estamos conscientes do fato de que, toda vez que vemos um objeto, trata-se na verdade de duas imagens retiniais diferentes de ambos os olhos que estamos vendo (ERLMANN, 2010, p. 236).

Não surpreende, portanto, que em sua obra proliferem crescentemente termos como “pensamento sem consciência” e “razoabilidade inconsciente” (ERLMANN, 2010, p. 252). Parece que Helmholtz, apontando para este “inconsciente acústico” inexplorado, mais do que encerrá-la em tratados fisiológicos da audição, joga para diante a questão da escuta musical, cuja natureza não se reduz às ciências médicas ou a qualquer das perspectivas disciplinares que viemos estudando nesta seção. Por sua vez, sequer estava posta, senão implicitamente, a questão sobre o caráter comunicacional da escuta musical. Esta aparecia principalmente quando os autores se voltavam para especulações filosóficas e estéticas. Eduard Hanslick (1825-1904) é um dos que avançaram nessa última trilha, a da estética musical, nos oferecendo, ainda que para além de suas teses, recursos para distinguir a escuta como fenômeno de comunicação.

Cabe comentar, porém, ao fim desta retomada, que tudo indica que a história das teorias da escuta até o século XIX não é uma linha de evolução contínua em que uma perspectiva reina crescentemente sozinha. Ora se reduz a escuta a um princípio único, ora ela é expandida em passagem por sistemas de signos os mais diversos. Com Hanslick, contudo, veremos uma de suas reduções mais incisivas.

### **2.1.2 Escuta estética**

Frequentemente citado por Helmholtz (ERLMANN, 2010, p. 265), Eduard Hanslick era, por sua vez, um adepto das conclusões do cientista quatro anos mais velho acerca da “teoria da percepção dos sons” (HANSLICK, 1951, p. 83). Concordava com os postulados de Helmholtz acerca da acústica, da anatomia, da fisiologia e mesmo – ali onde “a ciência natural encontra a estética” – acerca da consonância e do parentesco dos sons (HANSLICK, 1951, p. 83). Mas sua investigação vai se especificar em um viés mais estreito e, conforme ele, misterioso. “O mais importante para nós segue sem explicação: o processo nervoso que transforma a percepção do som em sentimento, em disposição de ânimo” (HANSLICK, 1951, p. 83).

A pluralidade de diálogos disciplinares a que estava submetida a pesquisa da escuta (e que podemos representar com a figura polimática de um Helmholtz) vai passar, com esse questionamento, a um aporte mais preciso, exclusivista. O da investigação estética. Isso fica patente em uma série de proposições disciplinares: contra a “preponderância da impressão que o elementar<sup>17</sup> pode causar em prejuízo do artístico”,

---

<sup>17</sup> Hanslick usa o termo no sentido das sensações sonoras elementares e brutas.

“a estética, disciplina do artisticamente belo, só deve considerar a música desde seu aspecto artístico” (HANSLICK, 1951, p. 100). Ao mesmo tempo, porém, entrevemos em seu sistema a formulação implícita de um modelo quase comunicacional.

Em um sentido bastante específico, poderíamos inclusive afirmar que, na estética musical de Hanslick, as questões decisivas estão articuladas em torno de um problema de comunicação. Para o estabelecimento do objeto da estética, ele propõe uma passagem da representação de sentimentos ao belo propriamente musical. Para tanto, é necessário ao autor erguer uma “análise da impressão subjetiva da música”, que partirá da constatação de que “a expressão do executado se comunica ao ouvinte mediante o movimento despreendido da execução” (HANSLICK, 1951, p. 77). Escuta e comunicação: “passemos, pois, ao ouvinte” (HANSLICK, 1951, p. 77).

De um lado, o autor pratica, por meio deste enfoque, um elogio da escuta, contra sua obstrução pelas estéticas envelhecidas: “a teoria do ‘sentimento’ a ignora [a dimensão sensual], passa totalmente ao largo do ouvir, e aponta diretamente para o sentir” (HANSLICK, 1951, p. 49). De outro lado, vemos aí, também, uma redução da escuta ao estético, que se desprende de seus efeitos representativos, sentimentais, em suma, de todos os interpretantes de natureza outra que não a do “claramente musical” (HANSLICK, 1951, p. 49).

A estética de Hanslick se baseia em dois princípios. Um é negativo, e afirma que a função da “arte dos sons” não é – como supunha vasta literatura no seu tempo (HANSLICK, 1951, pp. 20-22) e como ainda reza certo senso comum – a representação de sentimentos. Outro é positivo, e define como objeto da estética musical o belo propriamente musical.

No aspecto negativo, o esteta dirigia sua crítica àquelas teorias que querem

tomar o sentimento que se incentiva na peça musical por seu conteúdo, a ideia, a substância espiritual do mesmo, considerando, em troca, as sucessões sonoras, artisticamente criadas, como a mera forma, o quadro, o revestimento sensível. Contudo, precisamente a parte especificamente musical é a criação do espírito artístico, com o que o espírito contemplativo se alia em compreensão (HANSLICK, 1951, p. 92).

Com rigor, Hanslick argumentava que embora um sentimento possa, de fato, ser o efeito da música, nem por isso podemos abordá-lo cientificamente. Propunha então um enquadramento científico da questão por meio da noção de formas sonoras puras. A cientificidade se perde quando deixamos de falar estritamente por conceitos estéticos (HANSLICK, 1951, p. 102). E o que interessa não é, para a ciência, o efeito de embriaguez, por exemplo, que o vinho causa, mas seus constituintes químicos. Assim

também, para a música, ficam de fora as questões acerca dos efeitos sentimentais no ouvinte, e também das intenções do autor. “Na música, não há intenção”, pois “o que não aparece, não existe na música, mas o que tomou forma, deixou de ser mera intenção” (HANSLICK, 1951, p. 58).

A escuta como comunicação, ao mesmo tempo em que adquire centralidade, é como que cercada por Hanslick, que lhe veta diversas saídas. “A música não é capaz de comunicar convicções” (HANSLICK, 1951, p. 58), não pode ter temas literários internos (HANSLICK, 1951, p. 60), não pode possuir, em suma, conteúdo outro que não seja o puramente musical. Interdição da dança<sup>18</sup>. Interdição, também, das paratextualidades<sup>19</sup> da música, os signos não-musicais que a rodeiam e informam sua escuta:

do ponto-de-vista estético, não tem importância que Beethoven tenha escolhido, para todas suas composições, temas literários precisos; não os conhecemos, e, por conseguinte, não existem para a obra. O que existe é a obra mesma, sem comentário algum (HANSLICK, 1951, p. 60).

A música pode até ser pintura (diz o autor, remetendo ao conceito, muito em voga no século XIX, de pintura musical, *tonmalerei*), mas não pintura *de* algo, somente pintura *musical* (HANSLICK, 1951, p. 37). Tudo se reduz a um jogo com formas sonoras e movimentos de sons (HANSLICK, 1951, p. 29).

A escuta, para Hanslick, não é “representação” nenhuma, pois “representar quer dizer produzir clara e evidentemente um conteúdo, apresentar-nos este conteúdo à vista” (HANSLICK, 1951, p. 31). Se o esteta aproxima a música da linguagem verbal, é para esclarecer nova interdição: “tratando-se do especificamente musical, não têm aplicação alguma as analogias com o idioma” (HANSLICK, 1951, p. 69), ao qual o pensador reserva um atributo de clareza e distinção que seria inatingível por meios musicais. Como se vê, não são poucas as traduções da escuta que a estética precisa descartar para chegar ao especificamente artístico. Nos termos propostos nesta tese, não é negligenciável essa produção de um descarte, essa *produção de interdição* que trabalha uma noção precisa para a escuta musical, operando uma redução da escuta por meios filosóficos.

Mas afinal, no que repousa o “especificamente musical” que fundamenta a pesquisa estética de Hanslick como seu objeto? Trata-se de qualquer coisa que,

independente e não necessitada de um conteúdo aportado de fora, radica unicamente nos sons e em sua combinação artística. As relações engenhosas de sons, atrativos por si mesmos, sua harmonia e contraposição, seu fugir e

---

<sup>18</sup> “Strauss deixou escrita em suas melhores valsas música encantadora e engenhosa, mas ela deixa de sê-lo quando somente se quer dançar ao compasso da mesma” (HANSLICK, 1951, p. 100)

<sup>19</sup> O conceito vem de Genette, na literatura, mas já foi trabalhado na música por Lacasse (2008).

alcançar-se, seu elevar-se e apagar-se, isto é o que se apresenta a nossa visão interior em formas e o que nos agrada como bonito (HANSLICK, 1951, p. 47)

O último ponto chama atenção. Não obstante a reivindicação de pureza, Hanslick não deixa de lançar mão de comparações que indicam um caráter visual, imagético da escuta. Pois é “extremamente difícil descrever esse independentemente belo da música, esse especificamente musical” (HANSLICK, 1951, p. 49). A escuta musical é descrita ora como um caleidoscópio (HANSLICK, 1951, p. 48), ora por analogia com o corpo humano, com a arquitetura, com a paisagem natural.

Contudo, o único material admitido para a música serão a melodia, a harmonia, o ritmo e os timbres que conformam as “formas sonoras em movimento” (HANSLICK, 1951, p. 58). O teórico tenta, com isso, desligar a escuta da ideia de estado de ânimo, em prol das “determinantes musicais” (HANSLICK, 1951, p. 74): “não é o sentimento efetivo do compositor, como afecção meramente subjetiva, o que desperta nos ouvintes o mesmo estado de ânimo”. O que o faz, a “causa”, é “algo objetivo”: “as determinantes musicais de uma composição”. Chegaríamos, com isso, ao “puramente estético”, cujo elemento é a “contemplação pura” (HANSLICK, 1951, p. 88). E por meio dele a uma comunicação fortemente regulada pela escuta musical e exclusivamente musical.

É por esse viés que Hanslick chega à distinção, central a sua perspectiva, entre duas escutas musicais. De um lado, a “escuta contemplativa” ou simplesmente “musical” que ele advoga. De outro, a “escuta emocional” ou mesmo “patológica” (HANSLICK, 1951, pp. 89-92) a que dirige sua crítica.

Na escuta emocional, o ouvinte se deixa levar pela vibração dos sons, sem examiná-los com “mirada aguda” (HANSLICK, 1951, p. 90). A escuta é, nesse sentido, passiva, e se deixa levar pelo que de mais “elementar” (HANSLICK, 1951, p. 91) existe na música. Em busca desse prazer elementar geral, o peculiar de cada composição lhe escapa. A obra, assim, aparece como uma espécie de produto natural, que escutamos sem atividade espiritual, ou melhor, sem “o indício estético do deleite espiritual” (HANSLICK, 1951, p. 90). Constitui-se, assim, uma escuta não contemplativa, mas patológica, levada pelas paixões mais abstratas. Uma “interpretação não artística de uma peça musical” (HANSLICK, 1951, p. 92).

Já a escuta contemplativa, “a única forma artística, verdadeira de escutar” (HANSLICK, 1951, p. 97), ocupa sua atenção com a “singular formação artística de uma composição” (HANSLICK, 1951, p. 90). Trata-se de um processo consciente, pelo qual o ouvinte experimenta “satisfação espiritual” ao “seguir ou adiantar-se continuamente ao

compositor, achando suas suspeitas ora confirmadas, ora gratamente desenganadas”. Esse “deleitar-se com o espírito desperto é a maneira de escutar música mais digna, mais afortunada e por certo não a mais fácil” (HANSLICK, 1951, p. 97).

Essa “contemplação livre” (HANSLICK, 1951, p. 89) ou “pura” (HANSLICK, 1951, p. 89) é uma espécie de conexão intelectual recíproca (HANSLICK, 1951, p. 97), um acompanhamento incansável. Impressiona o rigor com que a escuta musical quer ser tomada aqui: “só ouviu e desfrutou de uma peça musical o que se manteve com a contemplação certa e inesquecível dessa peça, e não só com seu mero efeito secundário e geral sobre o sentimento” (HANSLICK, 1951, P. 97).

Formalizando, deste modo, uma comunicação – em tese – estritamente musical, Hanslick não deixa de recorrer a uma aparatosa conexão entre natureza e cultura como fundamentos desta escuta contemplativa “pura”. Não se trata de um sistema de signos codificado cujas relações podem produzir significados. O especificamente musical, o musicalmente agradável, vai com a afirmação hanslickiana de que as relações entre sons seguem “leis naturais” (HANSLICK, 1951, p. 51) que “a natureza implantou na essência do homem e nos fenômenos sonoros externos” (HANSLICK, 1951, p. 50). Essas leis “exigem da música humana que se as respeite, imprimindo o selo do arbitrário e do feio a toda combinação que as contrarie” (HANSLICK, 1951, p. 51). Contudo, essas leis “vivem [...] instintivamente” somente no “ouvido culto” que percebe o que há de “orgânico e razoável em um grupo de sons” organizados e de “absurdo e não natural” (HANSLICK, 1951, p. 51) em uma organização arbitrária.

É por esta via que se compreende o propósito mais profundo da investigação da escuta musical pela perspectiva estética:

a investigação da natureza de cada um dos elementos musicais, sua relação com uma impressão determinada – o simples fato, e não suas causas mais recônditas – e, finalmente, a redução dessas observações especiais a leis gerais: isso seria a fundamentação filosófica da música (p. 55)

A fundamentação filosófica da música teria a forma, portanto, de uma tábua de leis quase como numa semântica, unindo um plano de signos com seus significados; mas, de outra parte, remeteria estes significados não a leis convencionais, e sim a leis físicas e gerais. Especificamente por aquele primeiro aspecto, portanto, podemos reconhecer certa similaridade com o projeto de Pierre Schaeffer que veremos em uma próxima seção: uma classificação morfológica dos sons e de seus efeitos fenomenológicos na escuta, em busca de “leis gerais da percepção sonora” (SCHAEFFER, 2003, p. 9). É preciso, para Hanslick,

remediar, por meio de uma codificação das determinantes musicais, nossa ignorância sobre

o modo específico pelo qual a música impressiona os nervos e mais ainda, a diversa maneira com que o fazem determinados fatores musicais, como os acordes, ritmos, instrumentos em relação aos distintos nervos (HANSLICK, 1951, p. 83)

Embora Hanslick afirme que não há música na natureza, uma naturalidade sub-reptícia parece-nos se reinserir no interior da escuta musical que obedece, em última instância, a leis naturais acabadas.

Acreditamos poder dizer, enfim, que a escuta teorizada por Hanslick, em sua busca do propriamente musical, estabelece pelo menos duas interdições fundamentais: impossibilidade (1) de uma semiótica transformacional das leis de escuta e (2) de uma intersemiótica tradutória da escuta. Ao mesmo tempo, porém, e a contrapelo, o autor não deixa de sugeri-las.

Em primeiro lugar, a questão das “leis básicas primitivas que a natureza implantou” (HANSLICK, 2011, p. 43). Não se trata, para nós, de recusar completamente o conceito hanslickiano de lei para afirmar uma espontaneidade possível ou um relativismo generalizado da escuta musical. A redução operada pela estética de Hanslick está, isso sim, em sua reivindicação de naturalidade para essa legislação. A perspectiva das escutas expandidas que somente dar margem para vislumbrar a produção dessas leis, em conformidade com a perspectiva pragmaticista e evolucionista da semiótica de Peirce, que reserva à produção de regras e hábitos o cerne mais privilegiado. De fato, veremos que os princípios expostos adiante (capítulo 2.3) vão abordar a escuta como signo e, no interior desse, pelo aspecto do interpretante. Trata-se de ressaltar especificamente a dimensão da produção de hábitos e regras de escuta – nunca naturais mas sempre em vias de se institucionalizar – que distribuem, em um território comunicacional específico, escutabilidades e escutas efetivas. Nesse sentido, não deixamos de ver em Hanslick uma inspiração para a pesquisa comunicacional da escuta musical: é necessário apenas pensar menos em leis fundamentais e mais em processos semióticos que produzem as leis e hábitos que nos fazem escutar.

Em segundo lugar, diferentemente da perspectiva – que defenderemos ao longo deste trabalho – de que a escuta é questão de tradução, para Hanslick (1951, p. 123), o sonoro e sua formalização musical são uma “intraduzível linguagem primitiva”. O compositor pensa por sons, e suas ideias se estabelecem em um tema musical, a “unidade de pensamento musical” (HANSLICK, 1951, p. 120), que é indivisível. A música e sua

escuta nunca vão para além e nunca vêm de aquém desta dimensão: “a música não só se manifesta por sons, mas também não manifesta mais do que sons” (HANSLICK, 1951, p. 117).

Criticando a ideia de imitação por meio da música – comum nas outras artes, em que um quadro, por exemplo, tem seu modelo numa paisagem “natural” – o esteta pensava que a criação do compositor, “não tendo par na natureza”, cabalmente “não é deste mundo” (HANSLICK, 1951, p. 111). Se depreende disso um esquema comunicacional em que se parte de uma “espiritualidade” que não é, contudo, da mesma ordem do que se escuta (contra o que defendiam as estéticas anteriores). O que se escuta são as escolhas operadas sobre uma “matéria passível de espiritualização” (HANSLICK, 1951, p. 124). Assim, não é que a música não tenha um conteúdo, só que seu conteúdo será especificamente musical – as formas sonoras escutadas.

A escuta, portanto, é o território dos sons e não remete a outro conteúdo fora deles (HANSLICK, 1951, p. 117). Em termos surpreendentemente semióticos, Hanslick interdita o conteúdo da música como sendo somente a escuta, e interdita a escuta como sendo exclusiva e formalmente sonora. Parece-nos resultar daí um modelo de significação amputado. Pois a infinitude da cadeia que produz um signo-conteúdo não pode ser limitada a uma matriz languageira em definitivo. Mais: não pode chegar a um conteúdo final – a remessa sígnica é infinita e não tem pontos de criação absoluta, como insistia Derrida (2017, p. 60), leitor de Peirce. O propriamente musical de Hanslick, ao contrário, torna-se intraduzível por meio do conceito de unidade de pensamento musical. Este é, para ele, questão de criação e não de transformação sígnica:

O pintor se sente chamado à representação artística do preexistente, por uma paisagem graciosa, o poeta, por um sucesso histórico, uma experiência própria. Mas qual é o aspecto natural diante do qual o compositor poderia exclamar: esse é um magnífico modelo para uma abertura ou uma sinfonia? O compositor não pode transformar absolutamente nada, tem que criar tudo de novo. (HANSLICK, 1951, p. 111)

Em termos conceituais, é interessante notar que quando Hanslick fala, efetivamente, em comunicação, a conexão da escuta com o sistema nervoso está sempre à espreita. A comunicação tem a ver com o equilíbrio do organismo, com a possibilidade de comoção que resulta numa “reação saudável” naquele que escuta música. A música só pode ter estes efeitos porque “comunica ondas sonoras através dos ouvidos aos demais nervos” (HANSLICK, 1951, p. 80). O autor se aproxima, nesse ponto, da concepção heinseana que vimos na seção 2.1.1. Apesar do *approach* – na superfície – fisiológico, entreouvimos aí todo um modelo de comunicação musical que ressoa, pela via da estética,

o esquema de questões de Lasswell desenvolvido nos anos 40 do século seguinte ao de Hanslick: ‘quem comunica o quê, por que canal, para quem e com que efeito?’.

Ao estabelecer, nos termos que viemos estudando, o estatuto da música e da escuta, Hanslick, ao mesmo tempo, distribui e limita os papéis do compositor (que pensa por sons), do ouvinte (que contempla com atenção o puramente sonoro), sua separação constitutiva e seu reencontro previsto num plano de mediação exclusivamente musical, o da escuta estética. A obra de Hanslick, com sua normatividade da escuta, ameaça saltar a fronteira entre uma simples teoria e um material, digamos, performativo que se conecta com outras materialidades da comunicação para produzir escutas. Esse tipo de avizinhamo será retomado: veremos, na seção 4.2.4, a efetiva participação, se não da filosofia de Hanslick especificamente, ao menos da literatura e da ensaística na produção de escutas de Beethoven.

Se a mencionada normatividade da teoria de Hanslick queria reduzir a escuta musical à estética, vejamos como as ideias sobre escuta de Theodor Adorno, não menos normativas em sua hierarquização de escutas, tentam expandir, contudo, a reflexão em outras medidas, posto que a perspectiva sociológica que é a sua “requer não só a consciência da sociedade e de sua estrutura [...] mas a compreensão integral da música em todas as suas implicações” (ADORNO, 2009, p. 53).

### **2.1.3 Escuta adequada**

Identificamos, na obra de Theodor W. Adorno (1903-1969), dois textos que expressam teses importantes para a discussão da relação entre escuta e comunicação. A música o acompanhou em todo seu longo percurso de publicação: o texto sobre Schubert, que soa intimista para seus padrões, é de 1928. Mesmo ano da crítica do gramofone, que já investe no reconhecimento das “regulações do consumo de arte na vida privada” (ADORNO, 1990). É na metade dos anos 30, porém, que a discussão da audição e da escuta<sup>20</sup> vem a primeiro plano, com as conhecidas páginas sobre o fetichismo na música e a regressão da audição (ADORNO, 1996). E é, enfim, nos anos 60, nas conferências que posteriormente figurariam como um dos trabalhos fundadores da sociologia da música (ADORNO, 2009), que Adorno estabelece sua famosa tipologia de escutas.

---

<sup>20</sup> O alemão não parece fazer uma distinção tão categórica entre audição e escuta, mantendo a mesma raiz para ambas as atividades (e estando o *hör* frequentemente ligado à música).

Em um primeiro momento, a ênfase está na relação da música com o caráter de fetiche da mercadoria. Para Adorno, o fetichismo musical é uma das evidências da situação atual da música enquanto bem de consumo. O que cresce em importância é o valor de troca, que “se aliena do produtor como do consumidor” (ADORNO, 1991, p. 77). O que o fetichista idolatra na música, a bem da verdade, é “o dinheiro que ele próprio gastou” (ADORNO, 1991, p. 78) em sua aquisição, seja sob forma de reprodução mecânica (os discos de goma-laca que predominavam em sua época) ou de performance presencial. Os bens culturais são justo aqueles que mais parecem ter um propósito em si mesmos – os que mais “imediatamente” parecem se relacionar com o consumidor. Mas é dessa aparência mesmo que vem seu valor de troca nivelador das diferenças em função do circuito mercadológico. A fórmula é conhecida: o valor de uso é substituído pelo mero valor de troca (ADORNO, 1991, p. 78).

A acusação central do texto é a de que a escuta moderna regrediu e permaneceu num estado infantil (ADORNO, 1991, p. 89). O que ocorre é um distanciamento e um alheamento do “significado do conjunto”, passando a escuta a ser determinada “pelas leis do sucesso” (ADORNO, 1991, p. 76). É evidente o desassossego do autor diante da perda de relevância da “capacidade de exposição puramente musical”. Nisso, ouvimos ecos do projeto de depuração da escuta no rumo das formas sonoras puras reivindicado por Hanslick. Com a “emancipação das partes em relação ao todo”, advém um “deslocamento do interesse musical para o atrativo particular, sensual” (ADORNO, 1991, p. 93).

As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição, mas, antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio (ADORNO, 1991, p. 74).

É importante notar, para nossos propósitos, que já aparece, aqui, o termo e a ideia de escuta “adequada” (ADORNO, 1991, p. 70). Regredindo para quem desta, “o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo” (ADORNO, 1991, p. 70). À crítica hanslickiana da submissão da escuta ao “elementar”, Adorno adiciona a crítica social. Mas também surge aqui uma crítica da espontaneidade da escuta que será importante retomar posteriormente.

O que caracteriza a escuta regredida, insiste o frankfurtiano, é a incapacidade de se relacionar com uma obra de música “séria” como uma totalidade, uma unidade ou uma síntese. A “unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais” (ADORNO, 1991, p. 70), e estes “já não exercem [...] a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em

relação aos males da sociedade” (ADORNO, 1991, p. 70). Motivo, também, da passividade da escuta: “o atrofiamento da capacidade de síntese musical, da percepção da música como trama de sentido estético, coincide com o retrocesso em direção à passividade” (ADORNO, 2009, p. 131).

Adorno ajuda a elaborar, portanto, e em certo sentido, uma crítica da escuta como atividade espontânea a partir da qual o ouvinte elaboraria uma seleção por meio do gosto individual. É que a produção e a recepção já não se distinguem como se quer acreditar no senso comum – ponto que nossa pesquisa, à sua maneira, reitera, sem, contudo, condenar como regressiva toda escuta que “relaciona-se manifestamente com a produção” (ADORNO, 1991, p. 91). Adorno afirma, fustigante, que só se escuta música “conforme os preceitos estabelecidos” (ADORNO, 1991, p. 87). E que “a atual função da música” é que “ela adentra o inconsciente com vistas aos reflexos condicionados” (ADORNO, 2009, p. 135). Resta implícito que, por inversão, essa crítica afirma também a possibilidade de uma escuta absolutamente livre de preceitos estabelecidos pelo hábito impessoal e pelos conhecimentos colaterais que informam o ouvinte. Veremos, na seção 2.3, por que uma tal escuta espontânea e desabituada é inconcebível desde a perspectiva das escutas expandidas, pois a comunicação da escuta não prescinde de um território de signos cuja função é o estabelecimento de hábitos. Mas cabe, já, avançar uma palavra sobre essa crítica da produção da escuta como “condicionamento”, “prefiguração”, “administração”.

A “pseudo-atividade” de escuta na contemporaneidade, diz Adorno (1991, p. 85) “já se encontra prefigurada e recomendada do lado da produção”. Tal processo, que leva “os consumidores a concordarem com os critérios ditados pelos produtores” seria nada menos que “diabólico” (ADORNO, 1991, p. 85). Essa via de mão-única, do produtor da indústria cultural à escuta, faz parecer que a escuta já não ‘se pertence’, no sentido pejorativo. Mas já vimos que há também um sentido proliferante e produtivo nessa não-pertença, o de uma exteriorização da escuta, como queria Barthes (1982, p. 197). Da perspectiva das escutas expandidas, os “critérios” não são ditados pelo polo dos produtores (no sentido clássico deste termo), mas estabilizados como interpretantes no interior de um território de signos da escuta.

Em suma, para Adorno “os ouvintes não pertencem mais a si mesmos”, e por isso mesmo também “já não podem ser influenciados” no sentido simples (que é o dos ‘influenciadores’ contemporâneos). Pois “os polos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si” (ADORNO, 1991, p. 87). O círculo está fechado e a novidade é apenas uma aparência nova para a repetição. É como na crítica

adorniana do ‘tempo livre’ sob as condições do capitalismo: ele não é mais ócio, senão extensão do trabalho diurno, pois o valor de uso de um signo cultural já se confunde com o valor de troca que nele se investe. Assim, a escuta musical também será extensão do trabalho, “algo institucionalmente administrado de novo” (ADORNO, 2009, p. 211).

Surge aqui, no limite, um “masoquismo da audição” que tem prazer na “identificação com o poder” (ADORNO, 1991, p. 102). Crítica, não se pode deixar de notar, bastante oportuna para uma época de popularização da música massificada pelos *media*. Adorno se colocava, com isso, contra a noção corrente de que “os meios de produção mecânicos e de massa teriam [...] levado a música a um número incontável de indivíduos e que, por isso, [...] o nível de escuta teria se elevado” (ADORNO, 2009, p. 56). Pelo contrário, o “crescente grau de complexidade das composições teria [...] reduzido o círculo dos ouvintes plenamente competentes, pelo menos em relação ao número crescente dos que escutam música” (ADORNO, 2009, p. 61).

Mas qual o “modo de comportamento perceptivo” efetivo que uma tal escuta inadequada acarreta? A “desconcentração”, afirma o autor (ADORNO, 1991, p. 92), através da qual se produz o necessário de esquecimento e recordação das músicas “de massas”. Círculo autodestrutivo da escuta: de um lado, as músicas “ligeiras” não permitem uma escuta “concentrada sem se tornarem insuportáveis”; de outro, tampouco o ouvinte é capaz de levar a cabo uma escuta atenta (ADORNO, 1991, p. 92).

É esta desconcentração que impossibilita a apreensão de uma “totalidade” (ADORNO, 1991, p. 93), aquele fenômeno unitário tão fundamental para a noção de obra musical de Adorno. Como se vê, o autor não está tão distante de uma defesa da escuta estética do “provinciano” Hanslick (ADORNO, 2009, p. 289) e sua ideia de um pensamento musical unitário e indivisível. Em suas teses sobre a escuta, porém, devemos reconhecer alguns *insights* interessantes para o pensamento comunicacional da música, que já não pode ser tomada como fenômeno estritamente estético e muito menos fisiológico. Pois na própria escuta penetram fatores e conflitos políticos e econômicos:

a problemática e a complexidade sociais também se expressam por meio das contradições presentes na relação entre a produção e a recepção musicais, na estrutura da escuta inclusive (ADORNO, 2009, p. 57).

Uma investigação comunicacional, seguindo esta sugestão, não se reduziria a compreender a música como um meio codificado para certas mensagens, passível seja de análise musical seja de interpretação cultural. É a própria “estrutura da escuta” que está em jogo. E a comunicação, como veremos ao longo deste trabalho, nos parece capaz de

responder a essa provocação centralizando os territórios de produção semiótica de escutas, escutabilidades e hábitos de escuta.

Além dessa insinuação da centralidade da produção, Adorno provoca, ainda, a pesquisa em comunicação a refletir sobre a comunicabilidade da escuta. Embora o autor não prossiga, em função de seus propósitos sociológicos, no desenvolvimento desta discussão, a passagem merece ser citada por extenso:

A dificuldade de apreender cientificamente o conteúdo subjetivo da experiência musical, para além dos índices mais extrínsecos, é quase proibitiva. [...] A introspecção musical é extremamente incerta. A verbalização do vivido musical depara-se, para a maioria dos seres humanos, com obstáculos intransponíveis, na medida em que não se dispõe da terminologia técnica; além disso, a expressão verbal já se acha pré-filtrada, sendo que, para as reações primárias, seu valor cognitivo é duplamente questionável. Por isso [...] a diferenciação da experiência musical parece ser o método mais frutífero para se ir além de trivialidades nesse setor da Sociologia da Música, que lida não com a música em si, mas com os seres humanos.” (ADORNO, 2009, p. 60)

Adorno encontra, aí, não só a “incerteza” da escuta, mas o problema da tradução da escuta que nos mobiliza desde o começo. É uma questão de comunicação se uma experiência pode ou não ser apreendida. As escutas precisam ser escutadas, por assim dizer, o que nem sempre é possível. Isto é, precisam ser expressas em alguma materialidade. E a semiótica ensina que o signo não só expressa um objeto que lhe fosse ontologicamente anterior; ele produz a realidade comunicacional desse objeto, pois lhe é semioticamente anterior. Poderemos um dia escapar de uma expressão verbal já “pré-filtrada”, com “valor cognitivo questionável”? Diríamos antes que uma expressão de escuta é tanto pré-filtrada quanto pré-possibilitada, e que escapar às trivialidades no setor da comunicação seria lidar não com a escuta em si (nem recorrer à “terminologia técnica” da música), mas sim com suas condições de possibilidade de expressão.

A sociologia da música de Adorno, por sua vez, vai avançar no sentido da “diferenciação da experiência musical” por meio de sua clássica tipologia de escutas<sup>21</sup>. Tratando de “tipos ideais puros”, as transições vão permanecer “fora de questão” (ADORNO, 2009, p. 58). Apesar disso, o autor afirma não pretender, com seu trabalho,

proferir teses definitivas sobre a distribuição dos tipos de escuta. Eles devem ser concebidos apenas enquanto perfis qualitativamente descritivos, com os quais se ilustra algo a respeito da escuta musical a título de índice sociológico (ADORNO, 2009, p. 56).

---

<sup>21</sup> Adorno não é o primeiro nem será o último a elaborar uma tipologia de escutas musicais. A prática é digna de um artigo da Wikipedia (<https://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%B6rtypologie>), em alemão, que aponta para vários autores que investiram em semelhante empreitada.

Um conflito, porém, nos parece impulsionar as ideias de Adorno sobre a escuta. Ele é anunciado já desde seu plano de trabalho na tipologia: embora, de um lado, a questão seja “a relação da sociedade com os objetos musicais”, de outro, as “propriedades estruturais e objetivas da música determinam, por certo, as reações dos ouvintes” (ADORNO, 2009, p. 58). De um lado, portanto, estão a orientação subjetiva mas também o “gosto”, as “preferências”, “aversões” e “costumes dos ouvintes”, que poderiam ser objeto, sem recurso à análise musical, de uma sociologia da música (ADORNO, 2009, p. 59). De outro, as “propriedades objetivas” da música. O sociólogo toma, neste ponto, uma decisão epistemológica estratégica. Reafirma que, de sua perspectiva, as “obras são algo pleno de sentido e, em si, objetivamente estruturado, [...] podendo ser apreendido e experimentado em diferentes níveis de acuidade” (ADORNO, 2009, p. 59).

É fundamental reconhecer esse caráter de objetividade que será o fundamento mesmo da tipologia de escutas elaborada por Adorno. Trata-se de uma hierarquia, cujo critério é o da adequação da escuta em relação à obra. É determinante, portanto, uma crença no sentido da obra musical – sob o ponto de vista de suas relações internas – como sendo unívoco, muito embora se prestando a escutas mais ou menos competentes em sua apreensão. Por esse critério, o autor estabelece seis tipos (e alguns subtipos) de escutas: a do *expert*, a do bom ouvinte, a do consumidor cultural, a escuta emocional, a escuta de entretenimento e, por fim, o limite negativo da escuta não-musical.

O primeiro tipo “marcaria o valor limítrofe de uma série de tipos que dele se afastam”: é a escuta do *expert*, ou “escuta estrutural”, uma “escuta totalmente adequada” (ADORNO, 2009, p. 60). Este ouvinte é “plenamente consciente” e, em princípio, nada de musical lhe escapa. É capaz, ao mesmo tempo de “presta[r] contas daquilo que escuta” (ADORNO, 2009, p. 60), reconhecendo e nomeando as partes formais de uma peça complexa.

O modelo, a escuta adequada, portanto, é irrisório se pensarmos em termos quantitativos. Somente esse *expert* “apreende distintamente até mesmo os elementos intrincados da simultaneidade, como a harmonia e a polifonia” (ADORNO, 2009, p. 60). Seu “horizonte é a lógica musical concreta” (ADORNO, 2009, p. 60), e “o lugar dessa lógica é a técnica” (ADORNO, 2009, p. 61). Primazia da técnica, portanto, como garantidora de um sentido adequadamente escutado: “nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido.” (ADORNO, 2009, p. 61). Mas também ameaça da técnica, pois onde está o ouvinte se a escuta é totalmente compelida e não dispõe alternativas interpretativas?

Reconhecendo o caráter quase hipotético dessa primeira escuta, o autor admite o fato de que, se não há escuta adequada senão a do *expert* compelido pelos aspectos técnicos da obra, tampouco há “liberdade individual” na escuta. Daí a legitimação de um segundo tipo de escuta, a do “bom ouvinte” (ADORNO, 2009, p. 61), que compreende o “detalhe musical” e “tece juízos bem fundamentados”, sem, contudo, dispor do vocabulário técnico. Exatamente como um falante que, utilizando sua língua sem problemas, desconhece sua gramática e sintaxe, “dominando *inconscientemente* a lógica musical imanente” (ADORNO, 2009, p. 62). Esse tipo de escuta minguava em seu tempo, conforme o autor, devido ao aburguesamento da sociedade e à vitória do “princípio de troca” (ADORNO, 2009, p. 62).

Em terceiro lugar, temos a escuta do “consumidor cultural” (ADORNO, 2009, p. 63): aquele que “escuta muito, e, sob certas circunstâncias, de modo incessante; é bem informado e coleciona discos” (ADORNO, 2009, p. 62). A música se lhe apresenta, justamente, como um bem cultural, como algo digno de respeito e que pode gerar inclusive certo “esnobismo” (ADORNO, 2009, p. 62). A relação com a música é substituída, aqui, pelo grande conhecimento sobre a música, as biografias de compositores e intérpretes, etc. Quanto ao momento mesmo da audição, Adorno (2009, p. 64) afirma que ocorre aqui uma “atomização” da escuta, ficando o ouvinte à espera de “momentos determinados, melodias supostamente belas e momentos grandiosos” (ADORNO, 2009, p. 64). Trata-se, contudo, de um “grupo-chave”, por ter grande influência sobre o que ocorre ou deixa de ocorrer no mundo musical. O termo ‘consumo’ que nomeia esta categoria marca bem que o fundamental nela é o fetichismo, ligado à industrialização da cultura como na teorização tradicional da escola de Frankfurt, embora este ouvinte tenda, como o ‘ressentido’ que veremos a seguir, a se ater às músicas do passado.

O quarto tipo de escuta é a emocional. Seu propósito não iria muito além do de “sentir alguma coisa” – o que significa, geralmente, alguma coisa desligada da “forma do escutado: a função dominante é de ativação” (ADORNO, 2009, p. 66). De fato, parecemos nos aproximar bastante da própria noção de escuta emocional de Hanslick, vista na seção anterior: é a escuta daqueles que “são incitados a elaborar representações e associações imagéticas”, “aqueles que cujas vivências musicais se aproximam do vago sonho diurno”, e também daquele ouvinte “sensual” que, “de modo culinário, saboreia o estímulo sonoro isolado” (ADORNO, 2009, p. 67).

Como subcategoria da escuta emocional, surge a escuta “do ressentimento” (ADORNO, 2009, p. 68) ou “estática”. É a escuta que, reativamente, se abriga no repertório do passado, não admitindo a música moderna e chegando ao “masoquismo” da autoproibição (ADORNO, 2009, p. 71).

Por fim, os dois tipos mais distantes do modelo de uma escuta estrutural são a escuta do entretenimento e a escuta “do tipo musicalmente indiferente, não musical e antimusical” (ADORNO, 2009, p. 80). Nem cabe mencionar, aqui, os comentários de Adorno (inclusive sobre pedagogia infantil) relacionados a esta última, que é como o limite negativo da tipologia de escutas.

A escuta de entretenimento é aquela pela qual “se calibra a indústria cultural” (ADORNO, 2009, p. 75). Mas tanto ela se determina pelo gosto do ouvinte quanto ele é por ela produzido (ADORNO, 2009, p. 75). Do ponto de vista quantitativo, é o tipo mais relevante segundo o autor. Grassa, aqui, uma ideologia (musical) única, nivelada em todos os aspectos, pela criação, típica da indústria cultural, de pequenas diferenças de opção em prol da universalidade do consumo. Como no ouvinte emocional, a música não é tomada como “estrutura de sentido”, mas como “fonte de estímulo”: a escuta “é antes definida mediante o mal-estar ocasionado pelo desligamento do aparelho de rádio do que mediante o prazer obtido” (ADORNO, 2009, p. 75). Situam-se aqui, também, todas as escutas desatentas, de “atitude desconcentrada”, como a daquele que trabalha ouvindo música. Adorno trata de tornar passivos todos os efeitos desta escuta. O ouvinte não é capaz de crítica ou autorreflexão, e “aplaude com empolgação ao sinal de luz que o anima para tanto” quando forma o público de um programa de rádio ou TV.

Assim, da escuta do *expert* à escuta de entretenimento, passamos do grau mais elevado de consciência aos mais passivos e inadequados em sua relação com a obra. Ora, “uma consciência correta não é possível”, lamentará por fim, “em um mundo falso e no qual os modos sociais de reação diante da música permanecem sob o feitiço da falsa consciência” (ADORNO, 2009, p. 81).

Para nós, essa tipologia não corresponde, é claro, a um modelo cujas instâncias devêssemos retomar em contato com uma análise empírica. Isso porque acreditamos ser mais propositado, para a comunicação, investigar os processos de produção dessas e de incontáveis outras escutabilidades musicais. O exercício de Adorno serve antes para exemplificar uma abordagem sociológica da escuta que, já na segunda década do século XX, e a despeito de sua fundamentação normativa, trabalhou no alargamento do próprio

conceito de escuta musical. Nesse movimento, acaba oferecendo uma sugestão produtiva para a reflexão comunicacional sobre a escuta.

É relativamente habitual acreditar que as formas musicais resultam de processos sociais. Porém é menos comum afirmar que “os modos constitutivos de reação musical são interiorizações do social” (ADORNO, 2009, p. 402), e que a própria escuta (e não só a música) é trabalhada e distribuída. É nesse aspecto que reside o interesse de um olhar comunicacional que não descarta Adorno.

Enquanto sociólogo da escuta, ele engrossa, de certa forma, o coro da crítica hanslickiana da escuta emocional, a qual já era acusada de afastar a escuta do “espírito” (HANSLICK, 1951, p. 97). Acrescenta, porém, a Hanslick um distanciamento definitivo dessa dimensão, perdida para “uma sociedade que subsume tudo o que é espiritual sob a rubrica dos bens de consumo” (ADORNO, 2009, p. 215). Quer queiramos ou não contrapor essa noção de uma dimensão perdida, o importante é que Adorno abre, com seu movimento crítico, espaço para uma discussão política no interior mesmo da escuta e de sua pesquisa.

Embora fundamentada na ideia de adequação (a um modelo eurocêntrico contingente), acreditamos que a teoria da escuta musical de Adorno acaba dando margem a uma pluralização das perspectivas de abordagem da escuta. Ela chega a um reconhecimento, ainda que contrário a sua crítica, de que vários modos de escuta podem ser estudados não por sua relação de “acuidade” com a obra, mas por suas diferenças: por uma “repartição dos ouvintes” (ADORNO, 2009, p. 144). A esse respeito, é sintomático o título do texto de Ola Stockfelt (2013), absolutamente contrário ao viés adorniano mas claramente inspirado por este: *Adequate modes of listening*, no plural.

Entreouvimos, na obra de Adorno, um reconhecimento da importância da produção de escutas musicais. O próprio autor fala em produção e coloca o ouvinte como um dos produtos da indústria cultural ao afirmar que “a mentalidade musical e o gosto dos ouvintes constituem igualmente aspectos das relações de produção” (ADORNO, 2009, p. 400). Mesmo o foco comunicacional que nos distingue de sua perspectiva já parece insinuado: “valeria a pena, sem dúvida, investigar a linguagem de que se valem os seres humanos no que se refere à música”. Para nós, porém, isso não se daria no sentido de apontar que esta linguagem “consiste, em grande medida, em clichês socialmente pré-fabricados que se intrometem em uma relação viva com o objeto” (ADORNO, 2009, p. 411), mas sim na identificação dos pormenores dessa fabricação produtora.

#### 2.1.4 Escuta reduzida

As ideias de Adorno sobre a escuta vieram a público em conferências no ano de 1962, embora tenham sido publicadas somente em 1968. Contudo, não é somente devido a esses quatro anos de antecipação em relação ao *Traité des objets musicaux*<sup>22</sup> de Pierre Schaeffer, lançado em 1966, que situamos Adorno numa seção anterior. É que a tese central de Schaeffer sobre a escuta nos parece o ponto culminante da linhagem de teorias da escuta que viemos traçando e que poderíamos chamar, provocativamente (e correndo o risco da generalização para ideias muito distintas), de teorias da redução da escuta.

Embora sejam muitas as perspectivas que a escuta foi encontrando (ou melhor, que foram informando teoricamente a noção de escuta), da filosofia à fisiologia e da estética à sociologia, e apesar, também, de já termos ressaltado que mesmo um Adorno auxilia na expansão do campo de trabalhos sobre a escuta, parece-nos que cada uma destas perspectivas, à sua maneira, voltou-se a uma espécie de redução do conceito de escuta, pretendendo depurá-la até chegar em algum tipo de fundamento irreduzível. Seja a escuta adequada em Adorno e a indivisibilidade da obra musical que lhe é correlata; ou a escuta estética em Hanslick e a irreduzível unidade musical que se organizará em formas sonoras puras: reduções a um princípio único que faz abstração das relações comunicacionais produtoras de escutas musicais múltiplas.

Schaeffer, por sua vez, embora interessado no problema da música como um todo – enquanto linguagem, técnica e tradição – legará aos estudos da escuta um conceito que sem dúvida já se tornou clássico: o de escuta reduzida. Conceito que, como dissemos desde o começo do trabalho, nos serviu como uma espécie de contra-inspiração para a elaboração de uma perspectiva comunicacional que dê conta da escuta musical não por sua redução a determinados parâmetros, mas pela produção desses parâmetros em um território comunicacional específico. O que percebemos – mais e mais no caso do mundo digital e conectado, mas desde sempre por diferentes meios – são escutas expandidas, informadas, dialogantes e que não existiriam sem a comunicação como seu fundamento.

O tratado de Schaeffer, sem dúvida, aprofunda a pesquisa da escuta. Sua investigação se volta para as “estruturas permanentes do pensamento e da sensibilidade humanas” para aquém dos “tantos objetos sonoros” diferentes e das “estruturas musicais” que, para cada caso particular, “não fazem mais que verificar [...] as leis mais gerais” (SCHAEFFER, 2003, p. 16). Na época do revolucionário desenvolvimento tecnológico

---

<sup>22</sup> ‘Tratado dos objetos musicais’

dos anos 40 e 50, a reflexão sobre a música estava, para o autor, em débito. A ênfase teria sido toda posta na questão da fidelidade da reprodução, cegando-nos para a questão da transformação (SCHAEFFER, 2003, p. 47). A obra de Schaeffer projetava preencher a “lacuna” entre os novos conhecimentos técnicos e as transformações “psicológicas” (SCHAEFFER, 2003, p. 51) e musicais concomitantes. O que, de si, é sintomático da posição que o autor – também músico e técnico da *Radiodiffusion-Television Française* – ocupava: entre o “ouvido do técnico” (SCHAEFFER, 2003, p. 54) e o do músico. Porém, ele mesmo insinuava que a questão central de sua obra não era nem um nem o outro ouvido, mas o fenômeno comunicacional da música: “propomos uma investigação [...] que não se dirige a um objeto em si, senão ao objeto de uma comunicação” (SCHAEFFER, 2003, p. 30)

Para avançar nessa empreitada, o autor parte da noção de objeto sonoro. Em primeiro lugar, distingue entre fenômenos luminosos e sonoros. A primeira diferença é que a maior parte dos objetos visuais não são fontes de luz (SCHAEFFER, 2003, p. 48), enquanto os sons que ouvimos geralmente estão intimamente conectados a suas fontes de emissão. Em segundo lugar, os objetos vistos tem uma certa “estabilidade” (SCHAEFFER, 2003, p. 48): podem também ser agarrados, cheirados, etc. Conforme o autor, geralmente não temos acesso ao som, em sua fugacidade, por meio de outros sentidos.

A “materialização” do som por meio da gravação, contudo, muda este cenário e determina um crescente interesse sobre o objeto sonoro, ao mesmo tempo o tornando estável e cindindo-o de sua fonte. Por isso é fundamental compreender o contexto da teoria schaefferiana.

Trabalhando em meio às novas tecnologias de fixação e reprodução sonoras, ligadas aos avanços técnicos provocados pela segunda guerra mundial, Schaeffer inventa, ainda no fim dos anos 40, a música concreta. Chamou-a assim porque, pela primeira vez na história, a música era concebida não a partir de uma instrução para performance, como na partitura, mas trabalhada diretamente sobre o suporte. Com isso, desfazia-se o que Hanslick chamara de “divisão da música em composição e reprodução, uma das peculiaridades de mais consequência de nossa arte” (HANSLICK, 1951, p. 75).

A primeira peça de música concreta se apropria dos sons registrados de um trem, e Schaeffer picota várias fitas para compor um “estudo dos trilhos ferroviários” e outras

peças sob o título de *Cinq Études de Bruits*<sup>23</sup> (1948). Apesar de nomear a composição a partir do material de origem (a fonte sonora), a grande constatação do engenheiro-compositor é que, se reproduzimos em *loop* um trecho pontual de um registro fonográfico em fita, ou se fechamos um circuito que sempre retorna ao seu ponto de partida no caso de um disco de vinil, cria-se o que ele chamou de *sillon fermé*<sup>24</sup>. Com isso, perde-se, por “descondicionamento” (SCHAEFFER, 1966 p. 594), a noção de referente ou fonte sonora: um som de violino insistentemente repetido não soa mais como violino.

É nesse contexto em que um som ganha em estabilidade e se torna mais manuseável, mas perde em termos de sua conexão com a fonte, que a noção de objeto sonoro vai ganhando contornos mais precisos. Quando escutamos, podemos nos voltar para as “causas” de que os sons serão “indícios”: os instrumentos, por exemplo. Alternativamente, podemos nos voltar para os “valores” da ordem do “sentido”, em busca de uma “mensagem” (SCHAEFFER, 2003, p. 89). Porém, podemos também, a partir de então, voluntariamente rechaçando a função languageira bem como a procedência do som, colocar-nos a “intenção de perceber o objeto por si mesmo” (SCHAEFFER, 2003, p. 89), isto é, o objeto sonoro, que é “o próprio som que me interessa, aquele que identifico” (SCHAEFFER, 2003, p. 163). Por isso, a proposta de Schaeffer passa necessariamente pela fenomenologia, e se inspira na proposta husserliana de reduzir a percepção para aquém do “cultural” e do “natural” (SCHAEFFER, 2003, p. 167): o objeto sonoro “se situa no encontro de uma ação acústica e de uma intenção de escuta” (SCHAEFFER, 2003, p. 166), ou seja, é exclusivamente relativo a nossa escuta e “consciência perceptiva” (SCHAEFFER, 2003, p. 58).

De posse da ideia de objeto sonoro, torna-se mais fácil compreender a distinção que Schaeffer faz entre quatro tipos de escuta – ou, em suas palavras, um “balanço de formas diversas da atividade do ouvido” (SCHAEFFER, 2003, p. 66). Ao formulá-lo, Schaeffer pode se debruçar sobre uma ampla gama de questões ao mesmo tempo em que especifica termos e aporta às teorias da escuta uma classificação que se tornaria célebre. Isso ele consegue por se voltar não a um só conceito, mas a uma área semântica – por assim dizer – mais extensa, que comporta termos usados (às vezes) indistintamente, mas que ainda assim têm fortes particularidades.

---

<sup>23</sup> ‘Cinco estudos de ruídos’.

<sup>24</sup> “Il s’agit d’un sillon refermé sur lui-même, isolant par conséquent un fragment d’enregistrement, dont l’écoute peut se répéter indéfiniment.” (SCHAEFFER, 1966, p. 68)

No francês, temos vários termos ligados à dimensão da escuta. Há o *ouïr*, claramente traduzível por ouvir, e que se refere à capacidade auditiva ou ao fato de se perceber sons, isto é, à faculdade de ouvir indistintamente como pura atividade fisiológica – e não ainda escutar. Escutar exige atenção, e corresponde, no francês, a *écouter*. Porém, há também o *entendre*, como em ‘*j’entends le bruit*’, eu ouço o barulho. Embora se possa também ‘*entendre la musique*’, ouvir a música, o significado está geralmente mais próximo da audição. Porém esse verbo é muito mais corrente, pois funciona também como ‘entender’, como a semelhança morfológica deixa claro. Não obstante pudéssemos excluir essa função de nossa abordagem, restringindo-nos à escuta no sentido musical, Schaeffer faz o contrário, investindo não só no *entendre* mas também no seu ‘vizinho’ *comprendre*, ‘compreender’ (e, incidentalmente, inclusive no *concevoir*, conceber).

Com essa justificativa – digamos – linguística, Schaeffer consegue estabelecer uma ‘cadeia’ da escuta mais extensa que o habitual, passando do ouvir ao escutar ao entender ao compreender, sem que a sucessão necessariamente seja nesta ordem (SCHAEFFER, 2003, p. 66) e sem que haja primazia de uma sobre as outras “funções específicas da escuta” (SCHAEFFER, 2003, p. 66). Com isso, ao mesmo tempo em que amplia o leque de investigações possíveis e cerca seu foco mais específico (a escuta musical), o teórico afirma uma passagem contínua entre fisiologia e semiótica. Sua teoria, por este aspecto, propõe a abordagem da escuta por seu quádruplo caráter de (1) indício de um acontecimento, (2) “objeto sonoro bruto”, (3) qualificação do objeto (em função de “experiência anterior”) e (4) “signo” da ordem do “sentido” (SCHAEFFER, 2003, pp. 68-69).

A escuta musical está, para Schaeffer, conectada a esta última dimensão. Porém sua proposta não está simplesmente em explorar a escuta musical, senão em fundar uma nova escuta, a “reduzida”, porque depurada de relações comunicacionais de referência: o som deve ser ouvido por si mesmo. Chamou-a também de escuta acusmática, remetendo ao século VI a.c., em que Pitágoras falava aos seus discípulos escondido por uma cortina para ressaltar o significado de suas lições orais (SCHAEFFER, 2013, p. 77). Essa construção teórica parece-nos configurar o protótipo da tendência de redução da escuta que viemos identificando nas seções deste capítulo. A escuta, por pressuposto, deve ser “cega” (SCHAEFFER, 2013, p. 79). É preciso escutar “as formas sonoras, sem outro propósito que o de escutá-las melhor”, a fim de poder descrevê-las através de uma “análise do conteúdo de nossas percepções” (SCHAEFFER, 2003, p. 57). É como se a pureza das formas sonoras reivindicada por Hanslick fosse levada ao paroxismo.

Não se trata, para nós, de refutar a escuta reduzida. Pelo contrário, queremos dar a ver a pluralidade de escutas pelo viés de sua produção. Dentre elas, a escuta reduzida é um caso interessante, pois, caso fosse nosso objetivo analisá-la, teríamos de nos voltar para as várias conexões comunicacionais que a informam e possibilitam, a começar pela materialidade das tecnologias musicais e de escuta, passando pelos próprios textos de Schaeffer e seus diálogos, pelas regulações práticas explicitamente estabelecidas pelo autor, e pela obra de seus colegas do *Groupe de Recherches Musicales* e continuadores. Isto é, a escuta reduzida, inobstante seu nome, também é produto de um arranjo comunicacional expandido. A redução é procedimento estabelecido como hábito por uma escuta expandida.

Nos parece incontornável o reconhecimento dessa produção, no interior mesmo da obra mais importante de Schaeffer, quando chegamos à “morfologia dos objetos sonoros” (SCHAEFFER, 1966, p. 591), extensamente preparada ao longo de mais de quinhentas páginas de teorização no *Traité*. É então que, “esquecendo as origens e os sentidos, se não me ocupo senão dos próprios sons, posso propor-lhes uma classificação mais geral”. Primeira constatação decorrente da escuta reduzida de trechos em *sillon fermé*: eles sempre têm um começo, um meio, um fim. Segunda: têm uma forma (SCHAEFFER, 1966, p. 597). Terceira: têm uma tessitura mais ou menos fixa (SCHAEFFER, 1966, p. 598). Têm uma articulação (SCHAEFFER, 1966, p. 599). Têm critérios de matéria e de forma (SCHAEFFER, 1966, pp. 608, 609). E assim por diante. Pois bem, o que surge não é, evidentemente, o som nele mesmo conforme escutado, senão uma série de critérios morfológicos que, querendo deligar-se de qualquer “referência” (SCHAEFFER, 1966, p. 604), acabam substituindo as relações indiciais com fontes sonoras e os conceitos da notação musical por uma outra classificação entendida pelo próprio autor como “a mais musical possível” (SCHAEFFER, 1966, p. 605). Parece-nos patente que a escuta reduzida é efeito de uma escuta – morfológica e conceitualmente – expandida.

Dito isso, colocamo-nos na esteira de Schaeffer quando ratificamos a centralidade da comunicação no fenômeno da escuta musical, e também sua ampliação epistemológica (pelo inventário de atitudes de escuta). Colocamo-nos contra, porém, a ideia de que a escuta “ela mesma” deva ser “a origem do fenômeno a ser estudado” (SCHAEFFER, 2013, p. 77). O autor propunha essa ideia diante da perspectiva que se voltava para a questão de saber “como um sujeito interpreta ou deforma a ‘realidade’” (SCHAEFFER, 2013, p. 77) em sua escuta. Já não se trata, também, é claro, de retomar este ponto de vista

subjetivo, relativista. Mas sim de afirmar uma espécie de abandono da origem na escuta. Pois a escuta é fruto de uma produção comunicacional que a fundamenta e não para de expandir. Sua origem é uma tradução, e, como pretendemos demonstrar a seguir, uma cadeia tradutória deve ser investigada menos em termos de reduções, depurações e origens do que de produção por expansões comunicacionais.

### **2.1.5 Comunicação, tradução, expansão**

Ao longo das seções anteriores, retomamos algumas teorias da escuta e procuramos sublinhar suas relações mais diretas com os problemas de comunicação. Ao mesmo tempo, porém, indicamos passagens em que essas teorias pareciam operar uma redução da escuta musical. Menos que um conceito histórico, genealógico ou descritivo que diagnostique com rigor as imprecisões de perspectivas distintas da nossa, procuramos sugerir essa ideia como uma noção crítica que auxilie a pesquisa em comunicação na consideração do fenômeno da escuta musical.

A figura mais perfeita de um processo de redução da escuta é a escuta reduzida ou acusmática de Pierre Schaeffer, que deliberadamente opera uma desabituação, um “descondicionamento” (SCHAEFFER, 1966, p. 594) das conexões que trabalham semioticamente a escuta musical. Contudo, é preciso admitir que a redução proposta por Schaeffer, o encaminhamento fenomenológico da escuta, não pretendia romper com toda e qualquer conexão<sup>25</sup>. Sua ruptura mais fundamental era com as relações que a semiótica chamaria de indiciais. É por isso que não podemos pensar a redução da escuta senão como um limite ideal, um estado hipotético do objeto comunicacional em que as conexões do pensamento são impossíveis, em que as intertextualidades da escuta como que atingem um zero absoluto em prol de um critério único e universal.

Vimos a escuta tendendo nessa direção quando foi parametrada exclusivamente pela fisiologia do sistema nervoso (Heinse), pelas formas sonoras estéticas (Hanslick), pela adequação à estrutura da obra musical (Adorno) e pela morfologia dos objetos sonoros (Schaeffer). Em certos casos, a comunicação é mesmo assumida como o propósito da redução: um respeitado guia técnico contemporâneo sobre equipamentos de som *high-end* (os mais sofisticados e onerosos), após estabelecer seus “valores” para o desenvolvimento de uma “escuta analítica” (equilíbrio tonal, perspectiva, *soundstaging*,

---

<sup>25</sup> Devemos a reconsideração desse ponto aos participantes do grupo de leitura do *Traité* movimentado pelo Gliso (Grupo de Estudos Livres em Som). Agradecemos em especial a Julia Telles, Sérgio Abdalla e Lourenço Fernandes.

dinâmica, etc.), afirma que ela se põe a serviço de uma “comunicação mais profunda com os músicos” (HARLEY, 2010, p. 27 e p. 31). Em nossas análises, veremos uma tentativa de redução da escuta musical ao não-visual (na seção sobre a ‘despotencialização da visão’), uma tentativa de redução da escuta à compreensão balizada pela repetição (na seção 4.1.4), e mesmo a sugestão de uma redução da escuta à literatura (seção 4.2.3), entre outras. Não nos parece necessário elencar, aqui, exemplos dessa tendência também na consideração cotidiana sobre música. O importante é reconhecer que a redução da escuta, na verdade, não existe senão como operação a partir de uma expansão comunicacional já atuante.

As reduções da escuta, se pensadas pela semiótica, não logram realizar o que frequentemente reivindicam: um desligamento das referências, uma desconsideração dos significados, uma imediatidade do escutado, uma escuta propriamente individual. E isso simplesmente porque “toda individualidade é coletiva; a individualidade é um efeito de relações mais profundas, comunicantes” (ARAÚJO, 2020, p. 141). O que parece de fato ocorrer nas reduções da escuta é a reivindicação de um centro, de uma medida confiável que dê conta de todas as escutas. É quando um território sógnico formula sua própria universalidade.

Da perspectiva da comunicação, nos parece necessário reconhecer que a escuta musical se conjumina constantemente com outros fenômenos que não só os propriamente sonoros, com outros sentidos que não só o auditivo, com outras linguagens que não só a musical. A comunicação, como veremos com Kristeva, tem a vocação da expansão do texto em mãos. Ao invés de investir na decifração, na interpretação e nas gramaticalidades de uma linguagem, uma comunicação de inspiração kristevana procede por conexões (intertextos) em que se desdobra o objeto teórico, que é sempre uma materialidade composta, para não dizer “aberrante”: produto “de comunicações entre partes mais elementares do que suas pretensas unidades. Todo ser”, e em nosso caso toda escuta, “é uma ecologia” (ARAÚJO, 2020, p. 143). Diremos: um território.

A fundamentação dessa visada comunicacional que nomeamos escutas expandidas será explicitada nas próximas seções, desde a problematização produncional da comunicação via Kristeva até a perspectiva sógnica para trabalhar a escuta via Peirce. Mas um ponto de contato fundamental subsiste entre as teorias trabalhadas até aqui e a proposta de expansão comunicacional da escuta. É o conceito de tradução.

Para falar de escuta musical, um recurso comum que verificamos nos autores estudados é usar a imagem da cadeia. O fenômeno da audição é frequentemente descrito

como um encadeamento que começa no impulso da fonte sonora (corpo, instrumento, alto-falante, etc.), se propaga por vibrações no ar e chega à resposta propriamente fisiológica do sistema auditivo. A cadeia pode alargar-se ‘para diante’, como em Schaeffer (2003, pp. 67-69), para abarcar vários outros níveis, como a escuta qualificada e o nível do sentido musical. E também ‘para trás’, seja quando buscamos as características da fonte emissora, seja quando uma música nos remete a uma lembrança remota. Onde começa a escuta? Até onde ela vai?

Da perspectiva fisiológica, a audição é geralmente entendida como fenômeno físico, ligado à anatomia<sup>26</sup> do sistema auditivo. A cadeia começa na vibração (energia acústica) que atinge o ouvido. O movimento que passa pelo canal externo chega ao tímpano, uma membrana que (lembrando o próprio instrumento homônimo) vibra de acordo com o movimento recebido. Ele movimenta ossículos cuja vibração é transferida, em última instância, para um fluido (perilínfa) que se propaga pelo labirinto ósseo, atingindo a cóclea<sup>27</sup>, estrutura espiral cujo ápice corresponderá aos agudos e cuja base vibrará com os graves. No interior da cóclea, o minúsculo órgão de Corti é estimulado e impulsiona, por sua vez (através de células capilares especiais), reações nervosas, isto é, transduz o movimento em energia eletroquímica no sistema nervoso.

Mas, diferente da cadeia fisiológica da audição, a escuta – “ato psicológico”, como dizia Barthes (1982, p. 184) – é um conceito menos preciso. O chamado ‘efeito coquetel’ (*cocktail party effect*) faz recurso à imagem de um ambiente ruidoso para nos lembrar da capacidade que temos de escutar um diálogo entre certos dos interlocutores presentes e relegar a plano de fundo inarticulado o resto do burburinho. A escuta tem a ver com a atenção<sup>28</sup> singularmente dispensada a um fenômeno sonoro. “O percurso prático de determinada escuta [de um especialista] tem muito pouco a ver com o percurso de outro especialista”, dizia Schaeffer (2003, p. 73). A cadeia da escuta, para ele, passava do ouvir ao escutar ao entender ao compreender, como vimos acima. Mas as tipologias dos diferentes autores raramente coincidem.

Nem a experiência individual e intransferível da escuta, nem o aspecto físico, fisiológico ou psicoacústico são o foco desta pesquisa. Não podemos deixar de notar,

---

26 A anatomia diz respeito à descrição das partes do corpo, enquanto a fisiologia trata de seus processos e funções.

27 “A cóclea é tanto um analisador de espectros [de frequência] quanto um transdutor” (DRUMRIGHT et al., 2010, p. 487)

28 FELD (1984) propõe, em relação a estas “variações e ajustes atencionais na experiência de escuta”, o interessante conceito de “movimentos interpretativos” (*interpretive moves*)

porém, que, de um elo para outro dessas cadeias, o que ocorre, inclusive na metalinguagem da fisiologia, são transduções. O próprio ouvido é um transdutor (DRUMRIGHT et al., 2010, p. 447).

Nem mesmo antes de atingir o ouvido – caso queiramos pensar a cadeia da escuta para aquém da audição – deixamos de lidar com estas transformações. O movimento de um corpo é transduzido em movimento do ar para dar início a um evento sonoro. No caso da “cadeia eletroacústica” descrita no tempo de Schaeffer (2003, p. 75), ou da música contemporânea, geralmente ligada a meios de produção e reprodução digitais, o percurso cresce em etapas. Passamos da captação de sinais analógicos (por microfones) e de sua conversão em código binário a um trabalho sobre esta materialidade digital e a sua distribuição que se traduz, finalmente, em novo sinal analógico e em energia mecânica ao ser transduzido para alto-falantes ou fones-de-ouvido. Todos os meios técnicos de reprodução são agrupados por Sterne (2003, p. 22), aliás, sob o fundamento da transdução.

Ora, a transdução é um tipo de tradução. Nomeadamente, aquele que transforma um tipo de energia em outro, de natureza diferente. É por isso que a tradução nos parece um conceito tão importante para o estudo da escuta. Principalmente no sentido do trabalho que aqui propomos, que não é sobre a escuta musical em si, mas sim sobre sua produção pela comunicação.

Como viemos argumentando desde a introdução, não pretendemos nos voltar para o indizível da escuta de cada um, mas para aquilo que possibilita a comunicação de determinada escuta. Lidamos, portanto, com os signos da escuta. E o significado de “signo”, por sua acepção peirceana famosamente recuperada por Jakobson (2015, p. 80), “não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”. Nas palavras de Peirce (PEIRCE<sup>29</sup>, 1994, CP 4.132, grifo nosso), “o significado de um signo é o signo no qual ele *tem* de ser traduzido”.

Veremos, mais adiante, as dimensões do signo, sua fundamentação no pensamento triádico, e os aspectos deste conceito que serão pertinentes para nosso ferramental teórico-metodológico. Em especial, nossas análises vão enfatizar a dimensão do interpretante como fundamento dos hábitos de escuta musical que cada território de signos produz. Por ora, o importante é somente ressaltar um ponto que muitas vezes escapa quando estudamos os preceitos básicos da semiótica: que o signo é menos um simples veiculador

---

<sup>29</sup> A partir daqui, as citações dos *Collected Papers* de Peirce (1994) serão referenciadas na forma consagrada pela tradição (CP + número da passagem).

de significados e mais o resultado e o elo de uma cadeia de tradução. Entre os autores que enfatizaram esta compreensão e que nos inspiram neste sentido está Julio Plaza (2008), que identificou plenamente a tradução intersemiótica ao processo que Peirce chamava de semiose<sup>30</sup>.

De nossa perspectiva, a escuta não terá realidade comunicacional, portanto, senão no interior de uma semiose que a traduz sob determinados aspectos. É assim que a produção de escutas, por exemplo, da *Nona Sinfonia* de Beethoven, dependerá da própria música, do compositor ou do ouvinte *somente na medida em que* eles sejam integrados em um território de signos concreto sob determinado aspecto. Daí a centralidade da comunicação na produção de escutas musicais.

Com o aporte da tradução sígnica, projetamos ainda tomar partido em relação a uma discussão propriamente comunicacional da escuta musical que vários autores, antes de derivar suas pesquisas para outros rumos epistemológicos, nos parecem ver-se forçados a levantar. A tradução da escuta é um ponto expressamente problemático na tradição da reflexão sobre a escuta musical.

Já vimos que Barthes (1982, p. 197), refletindo sobre a possibilidade de traduzir a escuta musical, afirma que reduzimos sempre (quer pela crítica mais minuciosa, quer pela conversa sem pretensão), o escutado à classe gramatical mais pobre – a dos adjetivos. Menos conhecidas parecem ser as considerações de Adorno sobre a “dificuldade de apreender cientificamente o conteúdo subjetivo da experiência musical, para além dos índices mais extrínsecos, é quase proibitiva. [...] A introspecção musical é extremamente incerta” (ADORNO, 2009, p. 60).

Essa ‘desconfiança’ a respeito das expressões da escuta impulsiona também um trabalho do etnomusicólogo Steven Feld (1984, p. 1), que aproxima a questão de “o que a música comunica” daquela sobre “o que o discurso sobre música comunica”, inspirado, diga-se, em Seeger (apud FELD, 1984, p. 2), que via nas “operações idiossincráticas” do discurso um “enviesamento” do estudo da música. Nisso, lembra também Adorno (2009, p. 60), que falava em “obstáculos intransponíveis” para a “verbalização do vivido musical” em função da “questionável” expressão verbal, com suas “filtragens”.

Schaeffer (2003, p. 77), por seu turno, se debruça sobre o problema da traduzibilidade da escuta acenando no rumo de uma descrição científica dos

---

<sup>30</sup> Essa identificação reaparece em vários autores, de Dinda Gorlée (1993, p. 226) a Aguiar e Queiroz (2015, p. 204).

característicos do objeto sonoro<sup>31</sup>. Mas isso já não é mais responder à provocação, que serviu como propulsora deste trabalho, de Peter Szendy. Retomemos, enfim, sua questão: é possível transmitir uma escuta musical – “a *minha* escuta, única como ela é” (SZENDY, 2001, p. 5)? Podemos, agora, oferecer uma resposta mais fundamentada para ela.

Sim e não. Pois ao mesmo tempo em que se pode representar uma escuta por recurso a diferentes matrizes semióticas, e sob diferentes aspectos (por suas qualidades, existência ou regularidades), a experiência imediata é da ordem do inefável. O que nos interessa, porém, mais que isso, é que a comunicação produz esta própria experiência de se escutar musicalmente. No seguinte sentido: o signo, em Peirce, é determinado por seu objeto. Mas, paradoxalmente, o objeto é também determinado pelo signo, por suas capacidades representativas (ligadas ao *representamen*, às materialidades da comunicação). No caso da escuta, como diz o musicólogo Carl Dahlhaus (apud SZENDY, 2008, p. 18), “a linguagem usada para discutir música afeta diretamente a música conforme esta se representa na consciência do ouvinte”. Não se trata, para nós, de investigar essa consciência, mas sim a materialização de escutas possíveis em uma determinada prática sónica: um território de signos da escuta.

Pretendemos com isso compreender a escuta, retomando seu fundamento na tradução, como indissociável de uma cadeia comunicacional mais ampla de traduções. A escuta é expandida. Existe uma escuta lizstiana<sup>32</sup> de Beethoven porque sua tradução apresenta uma configuração singular no arranjo musical, passando pelas materialidades do piano e da partitura. A escuta do jornalista, por sua vez, está limitada pela própria forma da nota ou coluna que ele assina (como veremos confessado na seção 4.3.2). Uma escuta do crítico envolve outras tantas limitações e potencialidades sónicas. Os avizinhamentos singulares de materialidades da comunicação são fundamentais para abordar as prática tradutórias da escuta.

Não só a tradução intersemiótica nos parece percorrer, ainda que implicitamente, o grosso das teorias da escuta que retomamos neste capítulo, como também parece fundamento inevitável para as tentativas, das mais prosaicas às mais analíticas, de dar conta de uma escuta musical. Não é significativo que, na Antiguidade romana, em que o

---

<sup>31</sup> Menos superficialmente do que fazemos parecer, Schaeffer fala em “perspectiva científica” e “filosófica”, criticando, aliás, a “automatização da escuta” que confundiria o som com sua simples “leitura pelo voltímetro” (SCHAEFFER, 2003, p. 82).

<sup>32</sup> Retomamos Lizst por já termos mencionado seu arranjo para piano da *Nona Sinfonia*, mas Wagner é quem talvez vá mais longe em termos de tradução: uma escuta de Beethoven tanto expressa na música (sua própria versão em piano para a *Nona*) quanto na literatura (nos ensaios de WAGNER, 2010).

teatro tinha papel tão proeminente, Filodemo de Gádara (2007, p. 57) pudesse dizer que, “para aqueles que escutam música, ocorre às vezes que uma superabundância de acompanhamentos instrumentais e de melodias coloca em movimento *um teatro inteiro*”? E que um *videomaker* contemporâneo, num mundo marcado pelo audiovisual, sinta-se “*dentro de um filme*” quando escuta Beethoven<sup>33</sup>?

Os territórios de escuta nos ajudam no sentido desta delimitação de um conjunto material preciso de traduções em que possamos reconhecer os hábitos de materialização da escuta. A semiótica peirceana ensina, nesse sentido, que conhecer é “buscar representar os hábitos do objeto investigado” (IBRI, 2019, p. 387).

É partindo de um conjunto de materiais bem delimitado, observados do ponto-de-vista da semiose que desenvolve as escutabilidades de um território, que queremos afirmar que os diferentes signos de escuta ao mesmo tempo representam *e produzem* o musicalmente escutável. Por isso importa retomar, nas seções seguintes, o fundamento dessa ideia de produção pela qual a comunicação se volta para outra problemática que, sem desligar-se totalmente da representação e da transmissão, fundamenta as suas possibilidades.

## 2.2 A produção comunicacional da escuta

Na seção anterior, vimos, ainda que em um apanhado ligeiro, como a escuta foi abordada por diferentes enquadramentos ao longo dos últimos séculos. Com isso, buscávamos uma fundação teórica mais sólida para podermos responder à questão sobre que contribuição acreditamos que a comunicação pode dar aos estudos da escuta. Procuramos expressar a inquietude que provocam, em especial, algumas operações conceituais que, não obstante constituam marcos importantes para a pesquisa em comunicação e música, flertam em maior ou menor grau com o que chamamos de redução da escuta. É quando a comunicação, só podendo operar por signos, códigos e sistemas de significação, quer impor também um único sistema que detenha a palavra final. É quando se insinua, e em alguns casos se impõe, uma escuta para todas as escutas, uma escuta universalmente adequada.

Não é difícil compreender por que isso ocorre se aceitamos que a comunicação só pode se materializar em fenotextos, ocorrências como que interiores às estruturalidades

---

<sup>33</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ySdqTknI0Ds&ab\\_channel=LFRJojo](https://www.youtube.com/watch?v=ySdqTknI0Ds&ab_channel=LFRJojo).

que possibilitam e encurralam o que pode significar uma enunciação, uma composição, em suma, um fenômeno qualquer que comunica. Uma escuta só pode comunicar se as regras dessa comunicação estão bem articuladas: é a condição para que se entendam mutuamente o ouvinte e o músico. É nesse ponto que a intervenção de Kristeva nos parece fundamental. São essas regras e condições que merecem, elas próprias, investigação. Tudo que se pode comunicar sobre uma escuta – todo fenotexto – é condicionado por uma articulação genotextual que normaliza hábitos sobre os quais repousa a comunicação. A semanálise insiste somente em que não percamos de vista as intertextualidades e os movimentos de reiteração e travessia que sempre já constituem o fenotexto. Insiste que uma ocorrência individual, um texto, não é objeto de estudo para a comunicação senão como texto expandido, como atravessamento de outros textos. Daí que a escuta seja sempre passível de expansão, pois a comunicação é capaz de considerar a produção genotextual do escutável.

O objetivo desta seção é explicitar esse desafio, central para nossa pesquisa, e avançar alguns dos debates e dificuldades que ele coloca para a investigação da escuta na comunicação. Na próxima subseção, apresentamos a semanálise da significância de Kristeva em suas duas facetas (fenotexto/genotexto; sentido/produção de sentido) já em função da problemática que ela faz desdobrar na pesquisa da escuta musical; na subseção 2.2.2, apontamos para algumas aproximações teóricas, mais ou menos conflituosas, dessa abordagem producional da escuta com a pesquisa em comunicação, tomando como índice certos diálogos travados com pares, pareceristas e teóricos da área. É dos desafios identificados neste capítulo que partiremos para sugerir uma semiótica das escutas expandidas.

### **2.2.1 O desafio da abordagem producional**

A escuta, à primeira vista, não parece fazer comunicação senão no interior de um sistema. Vários dos autores investigados reiteram essa perspectiva, estejam eles mais ou menos cientes de sua formulação explícita pelo estruturalismo. Cada uma dessas sistematizações distingue, para cada tipo de escuta, certos tipos ou parâmetros. Podemos tomá-las, pois, como pequenos sistemas de significação. Saussure (1995) recorria ao “sistema” quando definia a língua: um conjunto de conexões socialmente cristalizadas que é como que o conjunto de possíveis para a fala. Barthes (1972) e outros estruturalistas tomavam os objetos do campo mais amplo das humanidades como sistemas de signos. Eco (2012) falava em codificação: quando há dois fúntivos (unidades culturais) e entre

eles uma função sígnica (também de natureza social). São esses sistemas bem delimitados que determinariam as relações entre significantes e significados da escuta.

Barthes distingue três escutas. A primeira é a escuta dos índices: um alerta, ligado à noção de território, que aponta para um perigo ou oportunidade – configurando, pois, a escuta dos “seres vivos” em geral (BARTHES, 1982, p. 184). A segunda é a escuta propriamente humana do sentido: ligada a códigos, ela tende a uma hermenêutica (BARTHES, 1982, p. 187). A terceira escuta não é senão aquela que Freud (1996, p. 125) chamou de “flutuante” ou “uniformemente suspensa”. Esta escuta psicanalítica se volta para o inconsciente e se propõe evitar a submissão da escuta às “expectativas e tendências” que perigam impedir que descubramos qualquer coisa para além do que já sabíamos. O código exige essa espécie de estabilidade repulsiva da criação, e é somente na terceira escuta que Barthes vai falar em significância, dimensão de uma exteriorização da escuta que pretendemos recuperar com a perspectiva da tradução e da produção. De qualquer maneira, a escuta é pensada aqui por tipos que fazem sistema como que *a priori*.

Michel Chion (2012), autor ligado tanto aos estudos de som no cinema quanto à empreitada acusmática liderada por Schaeffer, distingue também três escutas. A causal remete os sons a sua fonte. A semântica, como a escuta do sentido em Barthes, opera no nível da linguagem e dos códigos para chegar a uma mensagem (CHION, 2012, p. 50). A terceira escuta é a reduzida, bem nos termos que vimos Schaeffer estabelecer: voltada para os característicos do “som nele mesmo, independente de sua causa ou significado” (CHION, 2012, p. 50). Novamente, são os sistemas de significação que determinam a escuta, sem que se coloque a questão de sua produção.

Adorno e Schaeffer, como vimos nas seções 2.1.3 e 2.1.4, também lançavam suas classificações da escuta por tipos. O primeiro, em viés sociológico, distinguindo a partir da escuta do expert as suas derivações como que degeneradas. Schaeffer, ampliando o campo semântico do *écouter*, como vimos, caracteriza também uma escuta-ouvir, uma escuta-entender e uma escuta-compreender (para não mencionar sua própria afirmação da escuta reduzida). Em função das regras sistêmicas de cada uma dessas escutas é que se configura o escutável.

Mesmo Peter Szendy (2001, p. 4), a despeito do caráter mais especulativo de seu trabalho, falará em diferentes “regimes de escuta” que normatizam os “direitos e deveres” do ouvinte. Apresentando, neste ponto, certo acento estruturalista, o autor afirma que “todo direito de escuta tanto abre quanto fecha, isto é, *regula* possibilidades de transferência” (SZENDY, 2001, p. 10). Distinguirá uma escuta “ativa” ligada ao

romantismo (SZENDY, 2001, p. 65), uma escuta “crítica” ligada ao sampleamento (SZENDY, 2001, p. 95), uma escuta “dividida” ligada à prática do arranjo (SZENDY, 2001, p. 36), uma escuta “fonográfica” (SZENDY, 2001, p. 82), entre outras formalizações da “plasticidade” constitutiva – uma de suas teses centrais – da escuta musical.

Já o trabalho de Ola Stockfelt, diante dessa tendência sistematizante, se nos apresenta como uma proposta importante. Dialogando implicitamente com a noção de escuta adequada de Adorno, ele redireciona a pesquisa tipológica no rumo de sua pluralização. Pois “nunca houve somente uma escuta adequada e autônoma em existência” (STOCKFELT, 2013, p. 92). As escutas musicais têm sua constituição determinada por gêneros, circunstâncias, ambientes. O escutar “adequadamente” muda em cada “situação normativa de escuta” (STOCKFELT, 2013, p. 91). Por este direcionamento mesmo, Stockfelt é um dos inspiradores desta pesquisa desde a redação de nosso anteprojeto, assumindo, de um lado, que uma “escuta adequada não é um pré-requisito para apreciar música [...]; ela é um pré-requisito para a utilização da música como uma linguagem” (STOCKFELT, 2012, p. 91), e deixando em aberto, de outro lado, um caminho para a investigação da produção dessas adequações.

Mas o ponto aqui – impulsionado pela distinção fundante da perspectiva semiótica de Kristeva – é que um sistema de significação é apenas uma das facetas de uma prática sígnica. Para aquém da significação, embora sempre imiscuída com seus sistemas e em vias de desestabilizar suas regras para estabilizar outras, está a faceta que a Kristeva semioticista dos anos 60 e 70 chamou de significância<sup>34</sup>.

Para ela, o “sentido dito e comunicado do texto [somente] fala e representa essa ação revolucionária que a significância opera” (KRISTEVA, 2012, p. 3). É claro que não se deve confundir, aqui, ação revolucionária com virtude. A desestabilização dos sistemas de significação, seja da língua ou da escuta, é arriscada, imprevisível, e pode ser tanto libertadora quanto sufocante.

Se formos pensar a escuta por seu fundamento sígnico, como vimos propondo, incide aqui a revisão operada por Barthes<sup>35</sup> e Kristeva no próprio conceito de signo, no

---

<sup>34</sup> Essa dimensão semiótica está ligada, na obra de Kristeva (1974), a três ramos epistemológicos complementares que formulam e movimentam essa produtividade: a psicanálise, a fenomenologia e o materialismo histórico. Em nossa apropriação de seus recursos teóricos, somente este último, além da semiótica, é que serão pertinentes.

<sup>35</sup> Barthes (2004, p. 159) é declaradamente inspirado, nessa fase, pelos escritos kristevanos da significância e da intertextualidade.

rumo das significâncias. O signo seria, tradicionalmente, tomado como uma “unidade fechada” consistindo de significante e significado, este último entendido como termo “a um só tempo original, unívoco e definitivo” (BARTHES, 1974, p. 1). O signo, nesse sentido, funciona como redução, “encerramento”, que “fixa o sentido, o impede de tremer, de se dividir, de divagar” (BARTHES, 1974, p. 1).

Investigando prioritariamente a literatura, Barthes e Kristeva compreendiam que um sistema de signos assim constituídos corresponde ao conceito clássico de obra literária, que é integral e fechada, fortemente ligada a seu significado, que só pode ser um: o original. A literatura, por seus significantes, não pode mais do que expressar uma obra, entendida como sentido verdadeiro que habita este tecido significante. Por isso as práticas de leitura clássicas serão de dois tipos: restituição e interpretação, ambas operando uma tentativa de preencher as brechas que podem ameaçar a integridade do signo (BARTHES, 1974, pp. 1-2). O signo – caracterizado um tanto impetuosamente neste ponto da obra dos pós-estruturalistas – aparece como uma “regra de leitura eterna” (BARTHES, 1974, p. 2). Desde a perspectiva semanalítica que Kristeva propõe, contudo, o estruturalismo com seus sistemas é problematizado por uma visada materialista-histórica com vistas à dinamização destas regras.

O materialismo histórico afirmava que “a linguagem é a consciência real, prática, existindo também para o outro, existindo, pois, igualmente para mim mesmo” (MARX e ENGELS apud KRISTEVA, 2012, p. 141). Bakhtin, forte influência nos trabalhos de Kristeva, se refere a esta citação como “a fórmula dialógica de Marx e Engels” (BAKHTIN, 2016, p. 117-118). Desta perspectiva semiótica-materialista, não pode haver pensamento fora da linguagem<sup>36</sup> – e, portanto, tampouco um significado original transcendente à obra ou ao signo. Para além dessa tese abertamente comunicacional já encaminhada nos escritos do materialismo histórico, Kristeva vai se valer de uma analogia do signo com o produto no pensamento, digamos, econômico-fenomenológico de Marx. Pois, numa sociedade vislumbrada da perspectiva de suas relações de troca, nossa percepção do produto é uma falsa consciência que só dá conta do valor de troca e de uma mensuração do uso, obliterando o trabalho que o produz e que ele é capaz de realizar (cf. MARX, 1987, pp. 40-43). O mesmo se passa na significação: estamos cegos para o trabalho da significância que produz os signos, que só compreendemos pela relação entre

---

<sup>36</sup> Peirce (CP 4.551 e 1978, p. 115) dizia o mesmo acerca da semiose.

funtivos (significante e significado). Só acessamos uma “comunicação mensurável sobre o fundo de produção” (KRISTEVA, 2012, p. 41), mas não o fundo de produção mesmo.

Desta distinção, Kristeva deriva as categorias de fenotexto e genotexto. A ‘aparição’ comunicativa a que nos referimos, “gramaticalmente estruturada”, é, nos termos de Kristeva, a dimensão fenotextual. O “fenotexto” é aquele tipo de fenômeno que obedece a regras de comunicação e pressupõe um sujeito de enunciação e um destinatário: “língua que serve para comunicar” (KRISTEVA, 1984, p. 87). Contudo, este fenotexto – dimensão superficial (KRISTEVA, 2012, p. 283) comunicativa, ligado a uma tarefa de *transmissão* ocorrida na superfície – oculta o trabalho de *produção* que o genotexto opera. O genotexto é o traçado e a realização de uma redistribuição destrutiva-constitutiva das estruturas e códigos da comunicação (KRISTEVA, 2012, p. 281), e, portanto, a modalidade propriamente produtiva de significação, que só se apresenta, contudo, em uma série de fenômenos “encerrados” por um “freio” identitário (KRISTEVA, 1984, p. 36).

É na direção deste trabalho genotextual de produção do sentido que se volta a proposta kristevana, inspirada no pensamento marxista que teria colocado, “pela primeira vez, a problemática do trabalho produtor como característica primordial na definição de um sistema semiótico” (KRISTEVA, 2012, p. 29): é necessário “colocar o conceito desse trabalho que não quer dizer nada, dessa produção muda, mas marcante e transformadora, anterior ao dizer circular, à comunicação, à troca, ao sentido” (KRISTEVA, 2012, p. 31). A significância anterior à significação, o pré-sentido que trabalha o sentido.

O pós-estruturalismo de Kristeva vai propor, em face da formulação tradicional do conceito de signo, uma dilaceração do par significante-significado no rumo dos “significantes dialógicos” (KRISTEVA, 2012, p. 153). O signo nunca escapa, desde esse ponto-de-vista, de uma cadeia de traduções imanentes no rumo de um significado fora dele. O desafio está em centralizar a produção destes significados.

No que implica tudo isso para a investigação comunicacional da escuta? Que um “modo adequado” ou “regime” de escuta não deve ser estudado simplesmente por suas relações de significação, já cristalizadas. Mas sim por sua produção, em meio a uma teia de comunicação específica, do musicalmente escutável – com suas possibilidades perceptíveis e significantes. A escuta, portanto, é também questão de produção dialógica,

pois é no encontro e “transposição”<sup>37</sup> (KRISTEVA, 1974, p. 60) entre materialidades da comunicação que os sistemas de signos são retrabalhados em termos de suas normas.

A semanálise kristevana nos parece chegar a seu conceito decisivo quando tira o foco do sistema e aponta para o de produção que o precede. Uma prática semiótica sempre será, por essa definição, e a um só tempo, “a constituição *e a travessia* de um sistema de signos” (KRISTEVA, 1975, p. 11). Um sistema de significação da escuta *e* seu processo de desestabilização e re-estabilização cujos pormenores cabe, em cada caso, investigar. Das reduções da escuta, podemos passar assim às escutas comunicacionalmente expandidas. A comunicação da escuta musical, dessa perspectiva, não representa, simplesmente, uma percepção musical dada, mas incide sobre o que é musicalmente perceptível em dada prática sígnica, e sob que aspecto. Este o foco comunicacional que propomos: não a escuta *per se*, mas a produção de escutas musicais nas teias da comunicação.

### 2.2.2 Discussões da produção na comunicação

Tomar a produção como cerne na pesquisa comunicacional sobre a escuta musical foi uma decisão fortemente motivada, de um lado, pelos apontamentos teóricos discutidos na seção acima (isto é, pelo desafio kristevano de pensar não só a significação mas também a significância, não só os fenotextos da comunicação mas também sua geração genotextual, não só o signo-produto mas também sua produção). De outro lado, porém, a proposta foi ganhando impulso na medida em que a apresentamos, debatemos e refletimos com outros pesquisadores da área – seja em congressos, pareceres de artigos ou em incursões bibliográficas. Nesta seção, selecionamos um representante de cada uma destas categorias para explorar suas reservas, sugestões e críticas em relação à noção de produção para se pensar a escuta musical, buscando com isso contribuir com o debate da escuta na comunicação.

Em fórum recente<sup>38</sup>, uma apresentação inicial deste projeto aos pesquisadores da área levou a um questionamento que acabou se provando especialmente profícuo para o desenvolvimento do trabalho. A questão da escuta caracterizada como centro de uma

---

<sup>37</sup> “Porque este termo [de ‘intertextualidade’] foi frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, nós preferimos aquele de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a outro exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa” (KRISTEVA, 1974, p. 60)

<sup>38</sup> GP Comunicação, Música e Entretenimento do 41º Congresso Nacional de Ciências da Comunicação (Intercom), Joinville, 2018.

pesquisa de comunicação interessou o pesquisador Felipe Trotta<sup>39</sup>, mas os exemplos, que utilizávamos casualmente e na medida da necessidade, o conduziram a um comentário metodológico que será útil retomar.

Falávamos, entre outros, do *Rap popcreto*, de Caetano Veloso, que analisamos em nossa dissertação de mestrado<sup>40</sup>. Constituída totalmente (em sua camada verbal) de *samples* pré-existentes da memória fonográfica nacional, esta música engendra, conforme afirmávamos uma espécie de escuta detetivesca: “uma vez reconhecidas algumas vozes sampleadas, compreende-se que o exercício é de adivinhação mais do que de fruição” (LUCAS, 2017, p. 77) no sentido tradicionalmente estético deste último termo.

Enfatizando a centralidade da escuta para o trabalho, Trotta (2018) nos questionou, neste ponto, sobre o foco analítico de investigação. Uma vez que mencionáramos, em nossa apresentação, principalmente os aspectos intra-textuais do *Rap popcreto* (os procedimentos de Caetano Veloso na criação mencionados acima), nosso interlocutor questionou a possibilidade de uma pesquisa da escuta que se baseie, em tão grande medida, no polo da produção. Em resumo, afirmou que a escuta não será bem compreendida pela via da produção da música, isto é, pela via da criação autoral. Especificamente, pela via da costura que Caetano realizara dos *samples* na música em questão. Esta “produção”, para ele, somente “ativa uma possibilidade de escuta”. Seria necessário, portanto, “perguntando a quem escuta”, pensar na experiência musical no momento em que ela acontece. Trotta arrematou com a proposta de uma expansão do que vínhamos chamando de escutas expandidas, incorporando também esta experiência musical localizada, e não a produção. “Na produção”, afirmou, “a gente não tem escuta”. Esta discussão nos levou a reconsiderar a centralidade do conceito de produção para estruturar nossa abordagem. Isto é, nos levou a formalizar, considerando a pertinência do trabalho para a área, mais claramente nosso problema semiótico de pesquisa. O problema parecia querer se situar na passagem de um – digamos – textualismo da escuta para uma concepção do território comunicacional da escuta como passível de ser entendido como objeto semiótico, perspectiva para a qual passamos a tentar contribuir. Esclareçamos estes termos.

Dizemos ‘textualismo’ no sentido de uma abordagem que ficasse restrita ao texto (não necessariamente verbal), no sentido semiótico mais tradicional: as características

---

<sup>39</sup> Professor da UFF, além de interlocutor da pesquisa, Trotta é um dos proponentes do subcampo de Comunicação e Música que frequentamos nos últimos anos.

<sup>40</sup> LUCAS, C. B. *Significâncias da Música Sampleada*. Defendida no PPGCOM-UFRGS em 2017.

intratextuais da música escutada, por exemplo, com seus parâmetros harmônicos, melódicos, rítmicos, texturais, etc. Ou seja, o signo conforme o consideramos por suas características internas, pondo à parte as interpretações possíveis que se façam dele. Podemos pensar também esse textualismo na tripartição<sup>41</sup> proposta por Nattiez e Molino como uma característica da compreensão comunicacional mais tradicional da música. Teríamos, então, a música (1) por suas características internas: o chamado nível neutro (NATTIEZ, 1997, p. 35), que corresponde, no modelo comunicacional clássico, ao nível dos canais e mensagens, nível de relações formais abordado notoriamente por Shannon e Weaver. Este seria resultado de (2) uma operação poética, isto é, de produção em sentido comum, distinto do nosso. A *poiesis* coloca a relação do criador com a obra, correspondendo ao nível do emissor. O (3) nível estésico é o do receptor, com seu repertório, suas cambiantes reações cognitivas, etc. Parece-nos ser neste mesmo sentido que Trotta falava em produção – aquilo que o ‘produtor’ (o músico, nesse caso) realiza. E que nada teria a ver com uma escuta possível. Por isso, nosso interlocutor propunha uma abordagem teórica baseada em entrevistas ou grupos focais que nos oferecessem informação sobre as escutas efetivamente realizadas.

Dizemos, ao contrário, ‘território comunicacional como objeto semiótico’ na medida em que acreditamos que a escuta talvez não seja suficientemente analisada, de uma perspectiva propriamente comunicacional, pela retomada desta tripartição. Diferentemente da ideia, por exemplo, de uma “escuta adequada” (pela qual o ouvinte daria conta da estrutura formal da obra escutada em todos seus aspectos musicais), a semiótica, ao longo de todo o século XX, vem problematizando a crença na subjetividade da experiência da escuta e na transparência de seus relatos, expressões, comunicações. Assim, a ideia de nos basearmos na fala dos entrevistados para capturar a experiência da escuta pareceu-nos trazer consigo, no pior dos casos, uma ênfase empirista<sup>42</sup> no nível estésico que tende a obliterar o que Kristeva, como já expusemos em nossa fundamentação teórica, chamaria de trabalho genotextual da escuta.

O conceito de produção torna-se, aqui, decisivo como estratégia de delimitação e esclarecimento. A produção não será somente produção de um texto comunicacional de um autor em relação a uma música, mas produção do território de escutas que instaura

---

<sup>41</sup> Este modelo tripartite não é, diga-se, uma derivação direta do referencial peirceano.

<sup>42</sup> Observe-se, por exemplo, os atuais desenvolvimentos da musicologia, que, em termos de recepção, pretendem “estudar emoções empiricamente” pelo uso de técnicas como a da eletroencefalografia (MANNONE et. al., 2016, p. 128).

seus autores e receptores, músicos e ouvintes, músicas e suportes – e os instaura *desde* a comunicação da escuta. Somente se confiarmos no modelo clássico da comunicação é que distinguiríamos as três instâncias de produção, mensagem e recepção como os elementos suficientes na constituição do fenômeno comunicacional. Porém, há, da perspectiva kristevana que pretendemos retomar, *uma produção não só da música, mas também da escuta musical*.

O próprio Nattiez – nome forte da pesquisa semiótica em música que retomamos criticamente acima – enfatizou ao longo dos anos que a abordagem semiológica da música sempre estaria carente se não fizesse compreender as passagens e interdependências dos três níveis (poiético, neutro e estésico; isto é: da produção, da música e da escuta). Bem como os limites que um impõe sobre o outro (como o fato de que o ouvinte interage com um material delimitado de antemão pela composição)<sup>43</sup>. Mas nossa questão é especificamente comunicacional, e dessa perspectiva é o fato de uma escuta se avizinhar de certo compositor que merece investigação. Não poderíamos, talvez, analisar não a música, o autor, nem o receptor, mas o processo que instaura os seus signos na escuta, ele sim delimitado como um problema comunicacional? Isso não significa ficar no âmbito da produção no sentido clássico (do ‘produtor da comunicação’), mas sim no da produção da própria escuta, isto é, dos hábitos que regem a comunicação da escuta (entre cujos efeitos está aquele ‘produtor’). É preciso, portanto, expandir a investigação da escuta para compreender o território de signos como um todo no seio do qual sua inscrição comunicacional pode emergir.

A escuta não apareceria então como recepção, mas como uma escuta dinâmica, um signo resultante de determinado agenciamento comunicacional que, este sim, torna audível (e dizível) certa escuta. A questão não é sondar a interioridade de um sujeito cuja consciência tem a experiência da escuta. Pois, nos objetos que investigamos, é impossível ignorar a ação sógnica dos relatos, críticas, colunas, livros – semioses, em suma – que informam, conjuntamente, escutabilidades como fenômenos efetivos de comunicação. O território é que constitui a materialidade própria, neste sentido, da escuta musical. A escuta expandida é a escuta de um ouvinte-especialista-correspondente (seção 4.1), ouvinte-crítico-compositor (seção 4.2), ou a escuta de um ouvinte-jornalista-leitor (seção

---

<sup>43</sup> Interdependência também claramente apontada por Felipe Trotta, que direciona seus trabalhos para as implicações “estéticas, normativas, classificatórias, simbólicas, semióticas e discursivas” (TROTTA, 2008, p. 10) da música.

4.3), ... e de quantos signos mais possamos desemaranhar e conectar nas tramas semióticas e genotextuais que produzem hábitos de escuta específicos.

Ou seja: compreender a escuta musical pela comunicação é reconhecer que, embora em determinada passagem no processo de semiose possa ser produzida uma ‘música propriamente dita’, por seus elementos internos, já não chamaremos mais este estrato de ‘polo da produção’, muito menos de ‘nível neutro’, posto que a produção engloba tanto esta música quanto seu desdobramento em um agenciamento comunicacional concreto. Uma produção comunicacional, à maneira das investigações da produção de sentido na literatura por Julia Kristeva. A esse agenciamento processual, Kristeva deu o nome de prática significante, conceito que implica tanto o estabelecimento de um sistema de signos quanto suas travessias e transposições (KRISTEVA, 1974 e 1975). De nossa parte, pensaremos essas práticas como territórios de escuta.

É preciso observar bem que um território de escutas não se desdobra, simplesmente, *sobre* uma música por ele escutada. O escutado é que se configura semioticamente a partir do território. Em parecer recebido recentemente, quando da submissão de um artigo para importante revista da área, deparamos justamente com essa dificuldade. Na visão do parecerista, teríamos dado demasiada importância à “opinião” de um texto de jornal, a qual estabelecia uma distinção entre as dimensões do mundano e da perfeição, estando a música de Beethoven ligada a esta última. Na tentativa de sermos “poéticos”, estaríamos negligenciando o fato de que a *Nona* “foi composta por um ser humano considerado um dos maiores compositores da história”, e com isso corroborando uma “constatação absurda” (ANÔNIMO, 2021).

Porém, da perspectiva da produção comunicacional da escuta que vimos trabalhando, não podemos recorrer a uma distinção de natureza entre opinião e realidade que fosse ‘prévia’ a sua semiotização na comunicação. A noção de signo não admite essa distinção senão como produto, ela mesma, de uma cadeia semiótica de interpretantes (na seção 2.3.2). A questão, posta nestes termos, passa a ser como se consolidam ‘opiniões’ no rumo de uma escutabilidade própria ao território comunicacional investigado, escutabilidade esta que, no caso concreto em mãos, distingue entre Beethoven e nós outros, meros mortais (LUCAS, 2022, p. 13).

A opinião, da perspectiva das escutas expandidas, tem a natureza de interpretante de uma escuta. Pelo pragmaticismo peirceano que assumiremos aqui, a própria realidade é concebida hipoteticamente como a opinião final de uma comunidade de investigadores desobstruídos, a opinião a que uma tal investigação chegaria, muito embora não possamos

estar jamais certos da chegada (CP 5.331). No caso da escuta, nosso parecerista nos faz colocar a questão de como uma pesquisa de comunicação poderia tratar não de um interpretante da escuta e sim da escuta mesma. Seria necessário distinguir o real da opinião pensando aquele como que prévio à comunicação, um tipo de fenômeno em si mesmo, uma realidade indizível, e que não se faz verificar por nenhum efeito (seja este uma 'opinião' verbal, um relato, uma reação, etc.). Fora do universo dos signos, essa noção careceria, nos parece, de pertinência para a perquirição semiótica. Ainda que, ao revés, dê margem à questão da produção da realidade da escuta pelos signos.

O fundamental de se reter é que não nos cabe a reiteração do *parti pris* de que há um homem por trás da obra, isto é, de que há uma anterioridade do autor sobre os signos. Cabe, sim, a investigação da produção, no interior de um território comunicacional, da inviolabilidade desta afirmação supostamente pré-comunicacional. Qualquer investigação semiótica demonstra que Beethoven não é mais que um cruzamento intertextual de signos, musicais e não-musicais: um produto sempre parcial e relativo aos territórios comunicacionais que o trabalham e que podem, esses sim, ser abordados como objeto de pesquisa em comunicação. É preciso, então, para investigar essa expansão da escuta que a comunicação opera, estabelecer os princípios teóricos que regulem a investigação dessas produções sígnicas. É preciso pensar 'de saída' a escuta como escuta semioticamente expandida.

### **2.3 Quatro princípios para uma semiótica das escutas expandidas**

Na seção 2.1, discutimos a comunicação da escuta sob diversos pontos de vista. Identificamos vários problemas a que a escuta musical nos remete, seja em reflexões expressa ou implicitamente comunicacionais. Na seção 2.2, tentamos deslocar estas problemáticas retomando o pensamento semanalítico da 'primeira' Julia Kristeva, que levanta a questão, a nosso ver fundamental, da produção de comunicação. Vimos alguns problemas que essa visada produncional encaminha no seu contato com textos, temas e interlocutores da área da comunicação. Com Kristeva, mantivemos que, aquém da questão tradicional do sentido da comunicação, é preciso investigar uma dimensão pré-sentido, produtora do que vem a ser a escuta.

Esse deslocamento, porém, deve ser entendido pelo que é no contexto desta pesquisa: uma inspiração problematizante, e não um fundamento epistemológico.

Identificamos uma conexão clara – no Barthes ‘kristevano’ do começo dos anos 70<sup>44</sup> – entre o trabalho de produção que os pós-estruturalistas enfocavam e o arcabouço teórico peirceano. O que os conecta é a noção de semiose, vinda de Peirce. Contudo, é importante lembrar que se trata de matrizes teóricas diferentes.

O pós-estruturalismo nunca foi simplesmente aquilo que veio depois do estruturalismo, mas sim uma visada radicalmente estrutural que, derrideanamente, desconstruiu o estruturalismo por dentro dele mesmo. É fácil ‘entreouvir’ um flerte pós-estruturalista com Peirce, mas ele aparece ora como uma espécie de pioneiro da desconstrução (DERRIDA, 2017, p. 58), ora como ferramenta de classificação de signos (DELEUZE, 2018, p. 155). É mais como se uma ‘postura semiótica’ fosse comum a todos estes autores, que têm em comum uma crítica (para não dizer uma fuga) do signo e de sua definição tradicional como relação diádica e estanque. O que se tentava compreender era o movimento que *institui* os signos. É nesse sentido que a noção de semiose se torna um conceito-chave para a compreensão das escutas expandidas.

Mencionamos esse diálogo e essa distinção – entre Peirce e os semioticistas, declarados ou não<sup>45</sup>, da segunda metade do século XX – porque é necessário, aqui, avançar em uma formalização mais clara da fundamentação teórica propriamente dita das escutas expandidas. Não devemos abandonar a provocação ‘producional’ de Kristeva, que permanece como o cerne problemático desta tese: a produção comunicacional de escutas musicais. Mas precisamos nos aproximar, com mais detalhe, do ferramental que nos parece capaz de responder, pontualmente, a este problema: a semiótica pragmaticista de Charles Sanders Peirce.

### 2.3.1 A escuta no âmbito dos signos

Ola Stockfeldt (2013), como vimos na seção 2.2.1, elaborou para a escuta uma formulação que chamaríamos de ‘fenocomunicacional’: para haver comunicação, a escuta deve passar por códigos, regras, normalidades que garantam seu entendimento. Sem descartá-la, problematizamos essa afirmação a partir da perspectiva producional do genotexto que trabalha essas regras, isto é, que regula o funcionamento dos signos da

---

<sup>44</sup> Como já vimos, este Barthes da *Teoria do Texto* queria avaliar “as obras em função do grau de intensidade da significância que há nelas”, sendo a significância o “trabalho de *semiosis* na linguagem” (BARTHES, 2004, p. 280)

<sup>45</sup> Há, portanto, uma semiótica anunciada como projeto em Peirce e em Saussure, uma semiótica propriamente dita em Hjelmslev, Barthes e Greimas e uma semiótica que não diz seu nome, com Foucault, Deleuze, Derrida e Latour. (GPESC, 2020, p. 21)

escuta. Contudo, já podíamos, naquele ponto, ter estabelecido um primeiro princípio que, de fato, torna-se pétreo para o restante da nossa investigação. A bem da verdade, parece-nos que esse princípio seria derivado de qualquer visada semiótica sobre a escuta musical. Qual seja: *o problema da escuta musical como comunicação é respondido pela semiótica por meio da noção de signo*. Desta perspectiva, não há escuta musical, para a comunicação, fora do mundo dos signos, pois é o funcionamento codificado, regrado, normal dos signos que garante a possibilidade da comunicação.

No começo do século XX, a semiótica – seja por sua fundação em Peirce seja em Saussure – revolucionou a teoria da representação, gesto que teve repercussão no todo das chamadas ciências humanas. Ela recusava as teorias que conectavam um signo (a palavra ‘escuta’, por exemplo) a uma realidade por ele representada (uma ‘escuta efetiva’, a ‘coisa’ ou ‘experiência real’ de escuta). O signo, para Saussure (1995, p. 98), é a união de significante e significado, não sendo, este último, a ‘coisa no mundo’, o objeto representado ‘real’, mas sim um conceito de caráter mental<sup>46</sup>. Daí a possibilidade epistemológica de fundar tanto a linguística dos signos verbais quanto uma semiologia que abordasse a vida de quaisquer signos nas diversas atividades humanas. Unidade de base para uma ciência da significação que projetava desembaraçar-se das coisas-em-si: o signo.

Em Peirce, embora o signo seja constituído de outra maneira (não em um par, mas por uma tríade), também há uma forte ruptura com aquele pretense objeto material que seria representado por signos mas que estaria fora deles. Podemos definir um signo, da perspectiva peirceana, como qualquer coisa que é determinada por um objeto de modo a determinar um interpretante (CP 8.343). Este último não se confunde com um intérprete – que, aliás, não tem lugar na semiótica senão também como signo. O interpretante é o efeito do signo (CP 5.475). E o que nos parece distinguir o pragmaticismo de outras vertentes pragmáticas e semióticas é sua concepção da significação como questão (1) irreduzível ao passado e ao presente, mas voltada para o futuro e (2) intrinsecamente ligada aos hábitos que a semiose é capaz de instaurar.

Dentre as inúmeras definições de signo presentes nos escritos peirceanos, é oportuno trabalhar com essa (CP 8.343) por sua ênfase na *tríade* de dimensões que o signo relaciona: um *fundamento* (*ground* ou *representamen*, o signo por si mesmo), seu *objeto*

---

<sup>46</sup> O conceito é um “fato de consciência” (SAUSSURE, 1995, p. 28).

e seu *interpretante* (o efeito do signo). O signo é signo *em* algum aspecto, *de* algum objeto e *para* algum interpretante.

Em paralelo a essa definição, parece uma via produtiva para a pesquisa em comunicação observar o postulado peirceano, ao mesmo tempo materialista e lógico, de que “todo pensamento se dá por meio de signos” (CP 1.191). Por seu escopo, portanto, a semiótica, “doutrina dos signos” (CP 2.227), se volta para todos os processos de pensamento fazendo recurso ao signo como noção basilar.

A noção semiótica de pensamento, porém, nunca se reduz a um raciocínio ou a uma experiência individuais. É o intérprete que está na mente, e não o contrário; somos nós que participamos dos processos de cognição. É nessa espécie de cognição ‘expandida’ que compreendemos o fenômeno comunicacional. E é assim, também, que compreendemos nosso objeto teórico. A escuta é pensamento, cognição, semiose – tal como é capaz de se desenrolar nos signos.

Se é preciso compreender que a comunicação diz respeito a esse nível de problemática – o do pensamento – e não se reduz a uma transmissão inerte entre sujeitos vivos e conscientes, convém também notar que, já em sua metafísica, o sinequismo peirceano (CP 6.613, CP 7.570) punha num mesmo movimento contínuo a matéria e o pensamento. Ivo Ibri (1992) enfatizou detidamente este ponto, que acreditamos auxiliar também uma semiótica da comunicação. Para nós, o importante do sinequismo é que ele situa a mente do homem e a mente do mundo no mesmo plano, o plano dos signos. A comunicação é interior a este plano que se abre à investigação pela semiótica. Tanto a ‘música em si’ quanto uma escuta reduzida ao ‘dado fenomenológico puro’ são efeitos tornados possíveis – escutáveis – pela ação do signo que materializa, relaciona e regulamenta. Apontar a investigação para esses procedimentos parece um caminho promissor para escapar das reduções da escuta musical – mesmo se for para descrever sua própria produção sígnica. É a isso que se resume nosso primeiro princípio de trabalho: *a escuta musical não está na música nem no ouvido, mas nos signos.*

### **2.3.2 O contínuo sígnico entre percepção e cognição**

Em relação a nosso objeto teórico, o interessante em uma constituição da comunicação da escuta modelada pela semiótica é que, embora não se possa desconsiderar uma dinâmica pela qual a realidade se impõe irrefutavelmente (uma música existe *per se*), e pela qual uma qualidade é diretamente percebida (escuta-se *sui generis*

uma música), é preciso sempre retomar o postulado de que esses reais e essas experiências só são conhecidos por meio de signos. É dizer: a semiótica não nega a existência de uma experiência imediatamente qualitativa (CP 1.167), como uma escuta musical que tem seu próprio ‘sabor’ irrepetível. Ela apenas afirmaria que, assim como nossa cognição só emerge *na* mente sinequista impessoal do mundo que *lhe* é condição, a experiência da escuta só emerge em um território comunicacional de signos que a concretizam, conectam e habitam. É com isso em mente que seguimos Peirce (CP 8. 327) quando ele afirma que “o mais alto grau de realidade não é atingido senão por signos”.

Mas a simples menção à experiência individual da escuta nos obriga a considerar a discussão da percepção. Não obstante Peirce tenha desenvolvido uma teoria específica da percepção, com sua tríade de *percepto*, *percipiuum* e juízo perceptivo (CP 7.615), não será necessário retomar, para nossos propósitos, esses conceitos operacionalmente, uma vez que o mesmo pensador ensinou que a percepção pode ser compreendida como também integrante do processo de cognição. Significa, para nós, que a percepção poderá ser reduzida à teoria da escuta considerada como signo que viemos elaborando. Basta aceitar que a percepção é pensamento, em paralelo à constatação peirceana de que todo conhecimento deriva de signos enredados em processos semiósico-cognitivos de inferência. *Inferimos que escutamos.*

É preciso ir buscar essa perspectiva nos textos em que Peirce coloca em xeque a concepção intuitiva do conhecimento. Ao contrário do que tentamos argumentar nesta tese, a escuta musical é frequentemente compreendida como uma capacidade passiva, interior e intuitiva. Passiva, na medida em que se entendem os sons ditos musicais como simplesmente atingindo o ouvinte, o qual se comportaria como uma espécie de microfone, captando indistinta e espontaneamente o que se *lhe* oferece como estímulo sensorio. Interior, pois bastaria que esse ouvinte se desligasse de outros influxos sensoriais e raciocínios para sentir somente o som e, mais especificamente, sua apreensão fenomenológica desse som. Intuitiva, pois seria um fenômeno independente de outros que o precedam ou sucedam<sup>47</sup>, ou seja, uma ocorrência que vale por si mesma. Saber alguma coisa intuitivamente significa não ter mais razões para sabê-lo senão o próprio fato, imediato, de saber.

A noção de intuição, neste sentido (CP 5.264), está associada a Descartes. Quando o fundador da filosofia moderna fala em *cogito, ergo sum*, é para fundamentar um

---

<sup>47</sup> Essa é a acepção que Peirce (2012, p. 241) dá a esse termo longamente discutido na história da filosofia.

pensamento livre de solipsismos, que garanta a existência daquele que pensa porque sabe que pensa (DESCARTES, 1987, p. 32). Poderíamos, segundo essa perspectiva, duvidar de tudo que veio antes, e também ignorar tudo que possa vir depois, mas teríamos, no pensamento e na dúvida presentes, a garantia de que existimos. Uma perspectiva intuitivista da escuta musical afirmaria, portanto, que a escuta existe no momento mesmo em que alguém escuta, independentemente de cognições e percepções prévias ou posteriores. É o contrário do que afirma nosso segundo princípio: *a própria percepção da escuta se faz nos signos* (cuja ação é uma semiose irreduzível à intuição instantânea e independente).

Digamos que escuto um certo rumor instrumental. São duas notas sobrepostas. Aquilo, pois, que em música se chama um intervalo. Sem recurso ao que vem antes ou depois, eu já poderia saber, conforme uma teoria intuitivista, que se trata de uma escuta *musical*.

Ora, da perspectiva semiótica que adotamos daqui em diante, não há possibilidade de termos uma cognição, e nem uma percepção, completamente intuitiva, isto é, independente de outras percepções e cognições que se encadeiam em um processo semiótico. “Todo signo-pensamento é transladado para ou interpretado num signo-pensamento subsequente” (PEIRCE, 2012, p. 270): percepção e cognição estão num mesmo *continuum* sígnico.

Do som que escutei, soube distinguir duas notas que o compõem. Lá e Mi: um intervalo de quinta. Percebo que as notas vêm de instrumentos de sopro, mais exatamente de duas trompas. Esse rumor, com um certo caráter misterioso de indeterminação, é complexificado após um instante (embora as notas permaneçam as mesmas) por um novo timbre. Noto que são violinos e violoncelos. Antes mesmo de qualquer desenvolvimento melódico, portanto, e em função de um conhecimento colateral do repertório romântico, já posso afirmar que se trata da *Nona Sinfonia* de Beethoven. A percepção da escuta, como se vê, não é simples nem imediata, e sim um processo conectado a cognições anteriores e àquelas que a sucedem. A própria alegação de uma sensação – aparentemente espontânea – de primordialidade e indeterminação, relativa aos primeiros compassos, já é dificilmente distinguível do que inúmeras outras escutas já comunicaram<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Um crítico, por volta de 1824, já falava no “very beggining [of the Ninth], with the indeterminate dominant fifth [...]” (WALLACE, 2017, p. 49); e um *podcast* contemporâneo afirma que “the opening is shrouded in mistery, strings and horns playing an open fifth of A and E: is it major or minor?” (Program Note Podcast, 2017, 3’58).

Assim funciona todo conhecimento para Peirce, que desenvolveu - em três textos fundadores do começo de sua carreira<sup>49</sup> - uma teoria cognitiva anti-fundacionista que recusa qualquer intuição simples, posto que o presente nunca é um puro momento desligado dos demais, mas um processo que conduz infinitesimalmente do passado para o futuro. O pensamento não existe como num filme, em que o movimento é composto por diversos fotogramas estáticos. Ele é a própria passagem que conecta os (assim chamados) instantes que, na realidade, são irreduzíveis a unidades simples, pois sempre conectivos. E assim como não dizemos de um corpo que ele tem movimento, mas sim que está em movimento, diremos também para a cognição que não a possuímos, mas sim que estamos no pensamento. É no movimento dos signos que se processa o pensamento, a cognição e a percepção<sup>50</sup>.

“Todas nossas concepções”, afirmava Peirce, “são obtidas por [...] combinações de cognições que ocorrem inicialmente nos juízos da experiência”. Por sob o aparente empirismo aí professado, à primeira vista similar ao famoso postulado de que *nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*<sup>51</sup>, cabe sublinhar o termo *juízo* da experiência. Ele coloca a experiência, a sensação e a percepção em um mesmo contínuo lógico: julgamos perceber. A própria “sensação [...] é determinada, de acordo com uma lei lógica, por cognições prévias” (2012, p. 273). E o que sabemos de nossas sensações é o melhor *juízo* que podemos fazer delas. O postulado extremo que propõe Peirce é o de “reduzir toda ação mental à forma do raciocínio” (CP 5.267).

Embora a forma pela qual pensaremos a escuta seja parametrada mais pela teoria do signo do que pelos silogismos lógicos a que se referia Peirce nesse ponto, interessa reter a indistinção de natureza entre percepção e cognição, compreendendo-a junto do princípio de que a escuta é signo, é fundamental para nosso trabalho. O “fato de uma sensação não ser necessariamente uma intuição, ou primeira impressão do sentido” (PEIRCE, 2012, p. 273) nos distancia, em primeiro lugar, da dicotomização – que é um dos traços característicos da filosofia moderna, mas também do senso comum – entre

---

<sup>49</sup> A chamada “série da cognição” é composta dos seguintes textos: *Questions concerning certain faculties claimed for man* (de 1868), *Some consequences of four incapacities* (de 1868) e *Grounds of validity of the laws of logic* (de 1869). Auxiliam, ainda, nosso debate sobre a percepção os textos fundadores do pragmatismo peirceano *The fixation of belief* (de 1877) e *How to make our ideas clear* (de 1878). Todos estes textos constam dos *Collected Papers*, que viemos referenciando uniformemente (na forma tradicional na produção acadêmica peirceana: CP + volume + parágrafo).

<sup>50</sup> Como diz Deledalle (1990, p. xiii), “Peirce’s semiotics is in fact also a theory of knowledge, a cognitive semiotics and consequently it unites logic and semiotics”.

<sup>51</sup> Apesar de sua origem no escolasticismo latino, a frase foi apropriada pelos empiristas ingleses e resume sua tese fundante: ‘nada está no intelecto que não tenha estado antes nos sentidos’.

sensação e intelecto, entre *res cogitans* e *res extensa* (DESCARTES, 1979, p. 84), entre escuta mental e audição corporal. No *continuum* dos signos, “sempre que o homem sente, está pensando” (PEIRCE, 2012, p. 274).

Além da continuidade entre percepção e pensamento, também é preciso reconhecer que, “para Peirce, não deveria haver um conjunto diferente de conceitos para estudar mentes e estudar comunicação. Cognição é semiose” (DEACON, 2014, p. 98). Com essa articulação entre comunicação, pensamento e percepção, a teoria cognitivo-semiótica de Peirce problematiza a suposta dualidade – muito corrente nos estudos de som – entre audição e escuta.

A audição, como vimos repetidamente, é geralmente compreendida como a capacidade passiva e puramente sensorial de ouvir sons, mesmo que não saibamos nomeá-los nem indicar suas fontes ou significações. Seria um ato puramente fisiológico, ligado à “dimensão primitiva da percepção da qual deriva a escuta” (CARDOSO FILHO, 2011, p. 86). A escuta, por sua vez, requisitaria “uma postura subjetiva” que “depende da ação do ouvinte” (CARDOSO FILHO, 2011, p. 86). Seria um “ato psicológico” (BARTHES, 1982, p. 184). Porém, se seguirmos estritamente as proposições da semiótica que vimos apresentando, será preciso reconhecer que mesmo aos processos prévios à cognição consciente só temos acesso por meio de cognições inferenciais mediadas por signos (APEL, 1981, p. 45). Audição e escuta são, ambos e fundamentalmente, processos cognitivo-semióticos. A percepção, na verdade, é um contínuo processo de inferências perceptivas. Não se trata, talvez, de substituir todo “percebo um som” por “infiro que percebo um som”, mas sim de aceitar de saída que toda percepção já é inferencial e materializada em signos. Percebemos *no* raciocínio. Escutamos nos signos.

Com isso, é possível resistir à tendência de estabelecer, para além da dimensão dos signos materiais, uma ordem de percepção ou presença-a-si-mesmo que seria da natureza do inefável ou do incognoscível. Um tal elemento inominável não tem lugar na comunicação pensada por esta semiótica, que afirma que mesmo a percepção mais nascente se processa como raciocínio lógico inferencial<sup>52</sup>. E lógica, não custa repetir, é em Peirce (CP 2.227) outro nome para a semiótica.

É nesse sentido que Peirce afirma que o homem não somente *é* signo, como também só se torna consciente por meio de signos. Aquilo que sabemos sobre nós mesmos não passa do resultado sempre parcial de um processo de inferência a cujo resultado

---

<sup>52</sup> “Algo acontece, dentro do organismo, que é equivalente ao processo silogístico” (CP 5.268). E “todo pensamento é um signo” (CP 5.253)

possível chegamos a partir dos signos com que podemos contar – e nunca por meio de uma introspecção espontânea e imediata pela qual reconheceríamos nossa existência, seja em uma dúvida cartesiana, seja em um *je ne sais quoi* sensível e autoevidente. Portanto, se a percepção só se nos apresenta por signos, novamente surge uma relação paradoxal entre o signo e a realidade. Para dar conta da percepção de algo real, e mesmo para que esse algo seja real, é preciso que seja passível de tradução em novos signos. E se “não há exceção para a lei que todo signo-pensamento é traduzido ou interpretado em um [signo] subsequente” (CP 5.284), fica clara a proximidade das noções de signo e de realidade para Peirce, sendo essa última definida como tendo “natureza cognitiva e significativa, de modo que o real é aquilo que significa algo real” (CP 5.320). A realidade cresce nos signos.

A comunicação, em seu universo de signos, nos parece, assim, tanto ter o desafio de significar a realidade quanto a potência de produzi-la. Por isso diremos que, no interior dos diferentes territórios sígnicos de escuta, surgirão diferentes percepções para o fenômeno musical – o que equivale a dizer: diferentes realidades da escuta musical. Isso não é o mesmo que estabelecer um relativismo generalizado segundo o qual a mente (com seus signos) determinaria a realidade da matéria (com seus objetos); pois já vimos que a mente e a matéria, na semiótica de Peirce, estão em um mesmo contínuo. Nosso primeiro princípio de trabalho, aquele conforme o qual a escuta deve ser estudada por seus signos, deve ser compreendido, portanto, junto do segundo: a afirmação de que *as questões de percepção da escuta também são redutíveis aos signos*.

### **2.3.3 A tripla constituição do signo**

Permaneçamos de posse dos dois primeiros princípios. A escuta é signo e a percepção da escuta está nos signos. É dizer que, investigada pela semiótica, a percepção da escuta só se materializará comunicacionalmente nos signos. A insistência nesta síntese é necessária porque conceber a escuta como signo também implica retomar sempre a observação, muitas vezes negligenciada, de que os signos representam seus objetos somente *sob determinado aspecto* (CP 2.228). A escuta musical já é um efeito dessa apresentação a um só tempo parcial e produtora da realidade.

Essa ‘parcialidade’ está ligada à primeira dimensão do signo, aos *representamens* envolvidos em dada escuta, e de cujas potencialidades depende parcialmente a escuta. Por exemplo: há uma ‘escuta interior’ experimentada quando lemos uma partitura (ou mesmo

a letra de uma canção). Bach, como se sabe, escreveu a *Arte da Fuga* sem indicação de instrumentos para executá-la. Nem por isso deixamos de escutá-la pela leitura. Mas há também uma escuta ‘audiófila’ dessa mesma peça, que quer se situar no ponto ótimo (*sweet spot*) de uma sala com os melhores equipamentos de reprodução sonora para escutar uma versão executada por um quarteto de cordas. São duas escutas musicais muito distintas, porque toda comunicação depende da materialidade de seus signos. A música ‘imaginada’ tem certas capacidades; a música ‘reproduzida’, outras; a música ‘presenciada’, tantas mais. Em certa medida, portanto – e em relação paradoxal com a afirmação da imposição da realidade sobre os signos – é o *representamen* que estabelece certos efeitos dentre os quais alguns aparecerão como a realidade.

Escute uma melodia bachiana de flauta no concerto para o qual foi originalmente escrita<sup>53</sup> e depois na sua utilização *ostinata* no “Bum Bum Tan Tan” do MC Fioti<sup>54</sup> e surgirão fenômenos muito diferentes. Mas um melômano bachiano pode escutar ambas como signos de um mesmo objeto (a música de Bach). E então o que se destaca é a enorme disparidade formal dos *representamens* que fazem de Bach uma obra por vir, ora barroca, ora funkeira. Bach é contra-efetuado por seu legado. Ele só aparece na medida em que é recriado no signo. Não sabemos ainda o que pode um objeto, até que um *representamen* venha a encarnar algum de seus caracteres sob determinado aspecto. Essa primeira consideração sobre o signo, voltada para seu fundamento (*representamen*), está estritamente relacionada a uma segunda, ligada aos seus objetos.

Assovio um tema da *Nona Sinfonia*. Embora o signo-assovio não dê conta de toda textura instrumental da peça, e possa mesmo deturpar sua melodia e dinâmica, um ouvinte de Beethoven reconhece seu objeto. A materialidade do meu corpo e a do ar que nos rodeava, entre outros *representamens* por que passa esta comunicação, foram suficiente para que se produzisse um efeito, o interpretante, que direcionou nosso ouvinte para o objeto *Nona Sinfonia* de Beethoven.

Porém, um signo tem dois objetos: o objeto dinâmico, que é a realidade que ‘força’ o signo, que se impõe independentemente do que se possa saber dela em determinado momento; e o objeto imediato, que é o objeto dinâmico conforme representado no signo (CP 4.536). O que aparece da *Nona* em sua execução pela Sinfônica de Berlim é distinto

---

<sup>53</sup> Partita em Lá menor para flauta. Disponível em: <https://youtu.be/eSAUwmJLrv4?t=31>. Acesso em: 04/11/2021.

<sup>54</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=P7S2IKif-A&ab\\_channel=CanalKondZilla](https://www.youtube.com/watch?v=P7S2IKif-A&ab_channel=CanalKondZilla). Acesso em: 04/11/2021.

daquilo que dela aparece no meu assovio. Dois objetos imediatos para um mesmo objeto dinâmico. Paradoxalmente, porém, este ‘mesmo’ objeto aumenta na medida em que novos signos o trabalham.

De qualquer maneira, o que resulta provisoriamente é um interpretante, efeito da ação do signo (CP 5.475). Um ouvinte que esteja a par da apreciação tradicional de Beethoven poderá escutar no meu singelo assovio um apelo humanista, enquanto outro será remetido à Copa Libertadores da América (que, não obstante seu nome, tem a *Nona* como hino). Resta claro que os interpretantes têm, eles próprios, a natureza de novos signos<sup>55</sup>.

O mesmo vale para os objetos e para os *representamens* na medida em que possamos de fato abordá-los: eles se conectam significativamente em cadeias divergentes que expandem os focos de análise possíveis. Daí que, *ao invés de falarmos*, como vimos Peirce (2012, p. 261) fazer, *de uma redução de todos os processos à cognição lógica, falaremos de uma expansão que a semiótica demonstra ser constitutiva da escuta*.

O que tentamos indicar é que, desde a consideração preliminar de que uma pesquisa de comunicação não pode lidar senão com signos, passando por suas três dimensões constitutivas, já se pode perceber uma especificação do objeto de pesquisa que força nossa noção habitual de escuta a se desligar de uma concepção, demasiado humana, tanto da música como algo de existente em si mesmo independentemente de signos, quanto da escuta como uma espécie de disposição de abertura capaz de percebê-la. Fazer recurso à noção de signo é constatar que uma ‘escuta em si’, uma ‘escuta do objeto’ e uma ‘escuta significativa’ não têm realidade senão como produtos de uma comunicação que trabalha os signos da escuta em uma expansão que se deve traçar.

O que se escuta são signos, a escuta sempre já foi trabalhada por outros signos e o que disso resulta são mais signos. É desse nó constituinte e expansivo que devemos partir para entender que a comunicação da escuta, muito mais do que transmitir, descrever ou referenciar a música ou sua experiência, é na verdade um amplo processo de produção do que vem a ser entendido e praticado como escutas musicais. Um processo que se desenrola nas passagens pelas três dimensões constitutivas do signo, e em especial por suas normalizações no interpretante – uma observação que constitui nosso terceiro princípio de trabalho, apresentado a seguir.

---

<sup>55</sup> Não porque remetem a esse outro signo, mas devido à regularidade de suas regras de remessa. Escutamos por leis interpretantes da escuta.

### 2.3.4 Os interpretantes da escuta

Vimos que um primeiro princípio tomava a escuta como indissociável de seus signos e que mesmo as questões de percepção e de cognição da escuta – segundo princípio – são redutíveis à ação sógnica. Depois, comentamos brevemente as relações que cada um dos três constituintes sógnicos estabelece para a escuta.

Mas fato é que esta tripla constituição do signo – (1) *representamen*, (2) objetos e (3) interpretantes –, ao mesmo tempo em que garante uma espécie de recurso infinito a mais signos em cada uma destas três direções, inaugura também uma tripla possibilidade analítica. Nas palavras de Santaella (2002, p. 10), pode-se investigar os signos com base (1) em uma teoria da significação, (2) em uma teoria da objetivação e (3) em uma teoria da interpretação. Parece-nos que a semiótica peirceana tende a ser produtiva justamente quando adotamos um ou outro viés em função de um problema específico.

Como já afirmamos, não se trata, aqui, de exaurir todos os aspectos da escuta musical, alguns dos quais foram aludidos na seção 2.1. Também já insinuamos que nosso problema não é de recepção, ao menos no sentido específico que o termo recepção adquiriu como campo de pesquisa da comunicação. Nossa tese afirma que a comunicação é responsável por produzir escutas musicais – e o que dessa produção procuraremos centralizar são os hábitos de escuta que trabalham a possibilidade daquilo que vem a se materializar e ser entendido posteriormente como ‘recepção’, ‘consumo’, ‘percepção’ da escuta musical.

Que hábitos de escuta são esses, que nos parecem o foco a partir do qual a semiótica pode contribuir para uma pesquisa da produção comunicacional da escuta musical? Entendemos que aquilo que vem a ser o ‘musicalmente escutável’ está sempre em jogo nas reformulações desses hábitos. Nos anos 2000, Paulinho Nogueira, grande professor de violão da geração bossa nova, revelou<sup>56</sup> que, até o surgimento de João Gilberto, por volta de 1959, não se arriscava a cantar. Quando notou que, com sucesso de público e crítica, João cantava sem subscrever os hábitos vocais do seu tempo (não tinha o ‘vozeirão’ que caracterizava os *crooners* e toda tradição do canto lírico), Paulinho tomou coragem para lançar discos de violão e voz. Tornara-se possível escutar de outra maneira, a voz à João Gilberto habituando-se em signo da mais perfeita afinação.

---

<sup>56</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W7FaussScsQ&ab\\_channel=LeandroMiguel](https://www.youtube.com/watch?v=W7FaussScsQ&ab_channel=LeandroMiguel). Acessado em 30/09/2021.

Veremos melhor na seção 4.1.1 que, em 1824, uma crítica (WALLACE, 2017, pp. 82) da *Nona Sinfonia*, que então estreava na Europa, podia ainda tratá-la como digna de reparos, acusando como erro a inserção beethoveniana de uma passagem vocal na forma sinfônica (que era tradicionalmente instrumental). O crítico chegava a afirmar que a “heterogeneidade” característica do último movimento “não se mistura, *e nenhum hábito jamais vai fazer misturar*, com os três movimentos iniciais” (WALLACE, 2017, p. 82, grifo nosso).

Hoje, ao se escutar Beethoven, é senso comum, mesmo (e talvez principalmente) para leigos em música, dizer que sua sinfonia é irreparável. É como um fato cultural consumado. É possível – e preciso – escutar a voz de João Gilberto e a composição de Beethoven de determinada maneira.

Qualquer que seja essa maneira, esses exemplos muito discutidos evidenciam que a escuta musical não existe somente por si mesma, não é redutível ao puro som e nem tampouco é um fenômeno exclusivamente individual. Ela é produzida por hábitos impessoais que circunscrevem os efeitos de escutas individualmente percebidas como espontâneas. Chamamos de escutas expandidas a compreensão dessa produção.

O desafio de compreender os hábitos que determinam escutas musicais como seus efeitos já implica pensar a comunicação, no interior da semiótica, por suas operações da ordem da terceiridade do signo, isto é, pela teoria do interpretante. É nesse ponto que a semiótica se avizinha radicalmente de uma discussão pragmaticista da comunicação. O interpretante é, no signo, a dimensão mais próxima do hábito. Por isso o nosso terceiro princípio de trabalho será que *as escutas expandidas se processam por signos interpretantes da escuta musical*.

Peirce, fundador do pragmatismo que depois seria, a seu ver, “abusado” (CP 5.414) pelos seguidores de William James, F. C. S. Schiller e outros, adotou o nome de “pragmaticismo” para sua perspectiva, pela qual toda “proposição significativa (*meaningful*) tem uma relação com o futuro” (CP 5.542). É dizer – contra certa tendência da pesquisa em comunicação de se perguntar sobre a verdade ou falsidade de uma proposição – que o que deve ser investigado são os efeitos dos signos e não somente seus significados, conteúdos ou experiências comunicadas. Embora Peirce esteja, nesse ponto, discutindo a teoria do conhecimento, já aqui o pragmaticismo começa a se instalar no interior do signo. O conhecimento não pode ser só relativo a eventos concretos, a um mundo prévio à linguagem, porque ele funciona por signos, e um signo, como uma palavra, gera interpretantes por regras habituais: a mente é remetida pelo signo a uma sua

tradução (que não será necessariamente verbal). Já um timbre de determinado som, se é signo do seu instrumento emissor, o é também por meio do hábito. Um signo em primeiridade faz essa remessa por mera sugestão, espontaneidade e acaso. Mas um signo cujo fundamento seja da ordem da terceiridade, como um símbolo, atua sempre por meio de regulações mais rigorosas (mesmo se implícitas).

O fundamental é compreender que, embora o pragmaticista faça apelo constante aos ‘efeitos concretos’ do fenômeno sob análise, estes efeitos não são redutíveis à ordem do factual, de qualquer coisa que tenha acontecido, ou de uma experiência que venha a ser vivida. Porque os existentes concretos e as experiências individuais só são reconhecidas por meio de mais signos, com as regras de associação e reconhecimento que eles implicam. Podemos daí derivar que os efeitos da comunicação não são redutíveis a percepções nem a ações porque, mais decisivamente, interferem também nas crenças e hábitos que circunscrevem e produzem percepções e ações. O ímpeto peirceano parece sempre conduzir a consideração do objeto investigado (em nosso caso, os signos da escuta) na direção de sua repercussão futura não para um sujeito, mas para uma comunidade intersubjetiva cujo funcionamento, por sua vez, só podemos compreender suficientemente se considerada sua capacidade de produzir hábitos, crenças e condutas. Disso decorre que o que é comunicacionalmente pertinente tem sempre uma relação com o futuro.

O próprio pensamento, em Peirce, tem por função única a produção de crenças (CP 5.394), e uma crença é o modo como se está preparado para agir quando determinada circunstância advém (CP 5.480). Mas também a ciência carrega um impulso similar quando se propõe como produção coletiva de hábitos deliberadamente instituídos. E ainda é essa a própria definição do interpretante, lá onde a semiótica concebe seu efeito último, o interpretante “lógico final” (CP 5.476): uma formação deliberada e autoanalisada de hábitos, que são as leis da ação (CP 2.148), seja esta muscular ou mental, e mesmo as leis da percepção<sup>57</sup>.

O interpretante nos parece o conceito-chave, no interior do signo, que desfaz as dualidades que impregnam a comunicação e expande qualquer fenômeno de significação num movimento ilimitado de semiose. Ao invés de conectar um signo a uma realidade representada, ou ainda um signo a um conceito mental, uma semiótica pragmaticista recorre à tríade para constantemente recolocar em processo de semiose as qualidades,

---

<sup>57</sup> “É o hábito (continuamente refinado e corrigido) que enlaça o juízo perceptivo ao percepto ao longo do tempo” (LEGG, 2017, p. 17).

realidades e símbolos que a comunicação representa e produz, descobre e decreta, discerne e desenha. Com isso, a comunicação se afasta de uma concepção meramente representacional, informativa ou transmissiva para tentar flagrar os processos de produção daquilo que vem a ser tomado como representável. Comunicar a escuta nunca foi um gesto inocente, senão já uma prática comunicacional com efeitos concretos: uma espécie de treinamento musical, semiótico e perceptivo que concebemos aqui, com Peirce, como da ordem do hábito (na medida em que podem apreendê-lo e transformá-lo os signos).

Vale a pena notar que a proposta de centralizar a pesquisa nos interpretantes não oblitera a primeiridade nem a secundidade da escuta. A lógica triádica que sustenta toda a semiótica peirceana é a da interdependência (CP 1.353) incontornável das três categorias. É possível, em tese, haver primeiridade pura. Mas a secundidade já é a atualização de uma primeiridade. E a terceiridade precisa de secundidades e primeiridades que ela virá a regular. Estamos sempre em uma espécie de emaranhado existencial sígnico, cuja composição depende de mais de um modo de ser, recursivamente. Também é assim que a escuta, que abordaremos pelos hábitos da ordem da terceiridade, não perderá seus caracteres de facticidade (secundidade) e possibilidade (primeiridade). Ao contrário, é possível enfatizar, no interior da dimensão dos interpretantes, a produção de hábitos de materialização da escuta (primeiridade), de hábitos de referência da escuta (secundidade) e de hábitos de regramento da escuta (terceiridade).

O interpretante é formulado por Peirce de diferentes maneiras, em diferentes momentos. Será adotada aqui uma visão global do interpretante a partir da tríade que o concebe de três maneiras: o interpretante imediato, que consiste nas possibilidades puras, interiores ao signo, de vir a ser interpretado de determinadas maneiras; o interpretante dinâmico, que consiste na atualização efetiva de alguma dessas possibilidades para uma mente específica; e o interpretante lógico ou normal, que diz respeito às regulações da ação sígnica. A seção metodológica deixará mais claro o modo como nossas análises são constituídas da observação dos interpretantes dinâmicos (as escutas como efeitos individuais) e dos interpretantes normais (as escutas conforme normalizadas), tentando apontar os limites e potencialidades dos interpretantes imediatos (escutabilidades) de um território. Por ora, cabe ressaltar que o interessante no interpretante normal é observar a comunicação pelo caráter de regularidade dos signos: as escutas podem adquirir uma forte consistência normal, ou podem configurar uma efêmera ocorrência atual ou, ainda, uma

mera possibilidade. A teoria do interpretante dá subsídio para investigar justamente essa movência da regularidade a que está submetida toda ‘espontaneidade’.

Nosso terceiro princípio de trabalho, que relaciona a pesquisa da produção comunicacional de escutas aos signos da escuta por seu aspecto interpretante, está assegurado, ainda, por certa tradição. Quando refletiu sobre a escuta musical, Santaella (2009, p. 81) já a tratou pela teoria do interpretante. Referenciou, para tanto, as “categorias do ouvir” de J. J. de Moraes (1983, p. 70), que, embora não parta do interpretante nem da semiótica, corresponde-lhes muito bem<sup>58</sup>. Nossa posição é a mesma de Santaella (2009, p. 82) quando afirma que uma “classificação que tem por objeto a audição da música, voltada, portanto, para os processos de recepção” terá sua fundamentação “nos diferentes níveis do interpretante formulados por Peirce”. Enfatizaríamos, somente, o fato de que, se comparada a uma teoria da comunicação que distingue emissão, mensagem e recepção, o signo triádico de Peirce substitui esse elemento receptivo pela noção de interpretante, que não se resolve em uma experiência de recepção, percepção ou consumo, nem em uma interpretação dos sentidos comunicados. O interpretante tem tanto este papel (que Peirce diria “dinâmico”) como efeito de signos anteriores quanto é responsável por estabelecer as regras habituais de funcionamento dos signos que enquadram estas recepções, percepções, consumos, enfim: escutas.

Outro importante interlocutor para uma discussão semiótica da escuta é J. L. Martinez (1998), que, como as teorias acima, parte dos subníveis do interpretante dinâmico para distinguir os tipos de escutas musicais possíveis. Em sua consideração semiótica mais ampla, que esboça uma teoria inteira da música, Martinez (1998, p. 4) situa percepção, cognição e escuta no mesmo patamar. Para nossos propósitos, é preciso sublinhar essa constatação – como vimos na seção 2.3.2, derivada das teorias da cognição e do conhecimento de Peirce.

À primeira vista, talvez parecesse plausível compreender a produção de escutas a ser investigada aqui como uma espécie de vai-e-vem, no interior da arquitetura peirceana, entre a cognição (compreendida pela semiótica) e a percepção, que dispõe de sua própria teoria, com os conceitos de *percepto*, *percipuum* e juízo perceptivo (CP 7.615). Mas então convém reiterar, com Hausman (2006, p. 231), Santaella (1993, p. 64) e outros que a percepção pode ser compreendida por meio da semiótica.

---

<sup>58</sup> Embora não avance, como propomos, ao nível do interpretante normal, as escutas de Moraes (1983, p. 70) condizem com os três subníveis do interpretante dinâmico (emocional, corpórea e intelectual).

Enquanto Hausman aproxima em especial as noções de percepto (da teoria da percepção) e de objeto dinâmico (da semiótica), Legg (2017, p. 8) faz notar, mais decisivamente, a indissociabilidade entre juízo perceptivo e hábito. Forster (2011, p. 122) também aponta o enredamento dessas noções em uma “cognição elaborativa do percepto” que chamaríamos, simplesmente, de semiose. Fica claro que a teoria da percepção peirceana se desdobra produtivamente em três categorias ligadas em menor e maior medida a hábitos que expandem uma concepção ingênua do perceber imediato. Para nós, e em prol de uma economia à Ockham<sup>59</sup>, esses hábitos serão pensados na ordem semiótica do interpretante.

Como insinuamos, também, na discussão sobre percepção e pensamento da seção 2.3.2, diríamos que o problema comunicacional da produção de escutas musicais é irreduzível à dimensão da percepção. Se a escuta é pensada no interior da ação dos signos, em especial por seu aspecto interpretante, será possível conceber a escuta-percepção como somente uma atualização, um interpretante dinâmico, mas não ainda um interpretante normal que regulamenta a possibilidade dessas atualizações em um território de escutabilidades específico.

Por isso, não será preciso abordar os mencionados conceitos da teoria da percepção (*percepto*, *percipuum* e juízo perceptivo), pois permaneceremos operando com as noções da semiótica e em especial com as subdivisões do interpretante. Essa insistência nos signos, acreditamos, auxilia também na passagem de uma concepção demasiado subjetivista da escuta para uma compreensão de sua produção intersubjetiva. Pois é somente para um conjunto amplo de interpretantes da escuta que podemos traçar uma produção de normas, regulações, enfim, de hábitos comunicacionais para escutar musicalmente. Não se trata de investigar, somente, os signos do que foi escutado, mas também os interpretantes que produzem aquilo que é musicalmente escutável.

### **2.3.5 Os territórios de escuta e suas escutabilidades**

Com essa consideração, nos aproximamos de um quarto princípio fundamental de trabalho com as escutas expandidas. Vindo das sessões anteriores, já podemos dizer que nosso objeto são os signos da escuta musical, em uma acepção que coloca num mesmo contínuo a percepção e a cognição da escuta, e, em especial, os signos interpretantes e sua produção de hábitos que normalizam uma determinada escutabilidade musical. Essa

---

<sup>59</sup> *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem.*

escutabilidade, contudo, nada tem de universal. Ela é produzida, imanentemente, por semioses comunicacionais que vão traçando um território específico. Obviamente, não se trata de uma diferença territorial geográfica. O que nos interessa é o modo como um território de significação adquire consistência e também como incita desvios ou linhas de fuga de seus hábitos de escuta.

Não será em função de um gosto pessoal, nem de uma escuta espontânea e individual, que compreenderemos a diferença, por exemplo, entre os interpretantes da escuta da *Nona Sinfonia* em 1824, na Europa, e em 1918, no Brasil. É o escutável que se configura de maneira distinta quando partimos de cada um dos conjuntos de materiais. E é em decorrência dessa configuração normalizada que se atualizará uma escuta individual que, em 1824, sugere correções para as falhas composicionais de Beethoven (WALLACE, 2017, p. 82) e outra que, em 1918, nela percebe a “obra mais genial da arte musical” (Revista da Semana, 1918). Outro exemplo: o escutável é parcialmente condicionado, no território de escutas dos compositores do século XIX, pela leitura intertextual da partitura, na qual Berlioz (1913, p. 108) efetivamente confere se um trecho escutado vem da intenção do compositor ou de um problema de execução da orquestra (cf. seção 4.2.4). Já no território de escutas em periódicos brasileiros do começo do século XX, o intertexto que garante a compreensão da escuta é o das “sumidades musicais”, incluindo, aqui, os relatos de escuta do próprio Berlioz (cf. seção 4.3.4).

Daí a formulação do quarto princípio de trabalho: os interpretantes que analisaremos por suas funções dinâmica e normal só funcionam como tais no interior de um território de significação. A escuta, de nossa perspectiva, é produto de um território de escutabilidades. Parafraseando Stengers (2012), não é que uma escuta exista e então entre em um território de significação. A sua existência é sua participação em um território.

Não é possível, se pensarmos pelo território, retomar uma dicotomia entre uma escuta havida em si mesma, intocada pela comunicação, e sua posterior comunicação em signos. O território de significação não vem depois, não é a expressão de uma realidade previamente constituída, mas uma prática movente de formação da realidade da escuta que ele expressa. Com Foucault (2005, p. 55), diríamos que os territórios certamente “são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. [...] É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer”.

Esse território é responsável pela normalização pontual de hábitos de escuta, e essa normalização é a semiose com que nos preocuparemos aqui. Caberá às nossas

análises descrever essas normas e suas desterritorializações em termos de interpretantes normais. Trata-se, é claro, de uma normalização que não significa o final de uma investigação, um normal definitivo (uma escuta universalmente adequada), mas que aponta, ao contrário, para o que há de coercitivo ou de interdito numa escuta musical localizada. Falamos, por isso mesmo, mais em território de signos do que em sistemas de signos, tentando sublinhar a movência fundacional dos seus parâmetros. Pois “um território é, ele próprio, lugar de passagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 139).

Logo que um território de signos é composto, observa Conter (2016, p. 60),

a territorialização que o provocou força sua própria abertura para que ocorram desterritorializações, pois força, também, a geração de uma semiose capaz de rearranjá-lo ou até arrebatá-lo”.

A consistência do território se cristaliza na medida em que interpretantes normais regulam com maior regularidade as escutas interpretantes dinâmicas que o habitam. No jargão pós-estruturalista, “insistir no território, repeti-lo, intensificar a experiência através de sua repetição é reterritorializar” (CONTER, 2016, p. 60). Mas sempre surgem linhas-de-fuga prontas a desterritorializar essas regras e a arejar a semiose da escuta. Precisamos estar atentos a esses movimentos territoriais que articulam reterritorializações e desterritorializações da escuta. Com Peirce, compreenderemos estes movimentos nas passagens entre a ordem da originalidade que possibilita, da atualização que concretiza, e da lei que normaliza determinadas escutas musicais.

O fundamental do território é entendê-lo como o princípio de contingência da produção de determinadas escutas musicais. Mesmo que permanecêssemos sempre às voltas com a ‘mesma’ música (a *Nona Sinfonia* de Beethoven, por exemplo), seriam sempre os signos do território a ter a última palavra no que diz respeito à produção comunicacional da sua escuta. Não temos mais escuta da música do que a escuta expandida de suas traduções interpretantes dá a escutar. O território normaliza esses interpretantes, lhes confere hábitos regulados. Neste sentido, pouco importa que escuta veio antes, se ela é original ou repetida. “O que interessa é sua regularidade” (DELEUZE, 2013, p. 16).

Em resumo, enfim, vimos ao longo deste capítulo que quatro são os princípios que configuram as escutas expandidas como fenômeno comunicacional:

EE1: A comunicação da escuta musical deve ser investigada nos signos;

EE2: A percepção e a cognição da escuta se processam nos signos;

EE3: A escuta é traduzida e produzida por signos interpretantes;

EE4: Os interpretantes da escuta atualizam e produzem escutabilidades no interior de um território de significação.

Esses princípios, na verdade, não são mais do que a formulação teórica explícita da tese de que a escuta musical é produzida pela comunicação. É seguindo essa perspectiva que procuraremos trabalhar com os signos de escuta sob análise na seção 4, na busca não somente de testar sua sustentação (guiados pelo princípio falibilista do pragmaticismo, que trabalha suas hipóteses na busca do erro e de sua superação), mas também de verificar indícios do processo de produção comunicacional daquilo que vem a se materializar como escuta musical.

A comunicação, em suma, é concebida aqui como fenômeno sígnico que expande seu objeto à primeira vista empírico para flagrar o processo (que Kristeva chamaria) de significância instituinte desse fenômeno, o qual procuraremos circunscrever (com Peirce) pela semiose dos interpretantes que expressam e produzem escutas musicais.

### 3 Definições metodológicas

Vimos que a escuta musical não é redutível à música nem à audição, podendo ser trabalhada, do ponto de vista da comunicação, pelos signos que a traduzem e produzem em uma semiose expandida. Configuramos nosso objeto de pesquisa, portanto, como sendo o território sígnico-comunicacional que articula interpretantes que traduzem a escuta. A análise das escutas expandidas, insistindo nessa dimensão dos interpretantes, procura evidenciar as semioses de normalização de certos hábitos de escuta. É desta perspectiva que podemos compreender as escutabilidades que possibilitam as escutas musicais e que cabe (não à musicologia, nem à estética, nem à fisiologia, mas) à comunicação investigar.

Essa síntese já indica alguns dos conceitos fundamentais que devem ser operacionalizados para a elaboração do método de análise das escutas expandidas: os conceitos de *signo*, de *interpretante*, de *semiose tradutória* e de *território de escutas*. Cabe ao presente capítulo avançar nessa operacionalização e apresentar os critérios para a definição do *corpus* pontual analisado nesta tese (muito embora a proposta possa contemplar outros objetos empíricos em pesquisas futuras).

#### 3.1 A escuta expandida como método

O método de análise das escutas expandidas está fundamentado na semiótica. Isso significa que o trabalho se volta para os signos (e territórios sígnicos) da escuta. O *signo* é a unidade constitutiva do território. Mas o signo não é exatamente unitário, posto que fundamentalmente triádico: é um conceito constituído de *fundamento*, *objeto* e *interpretante*. A análise dos signos não pode prescindir, portanto, da compreensão de seus três elementos constitutivos e de uma divisão dos signos que o próprio Peirce empreendeu (CP 2.227 e CP 8.333), e que nesta pesquisa apropriamos para pensar a escuta musical.

Como se sabe, a semiótica peirceana está fundamentada nas três categorias fenomenológicas da primeiridade, secundidade e terceiridade – os três modos pelos quais qualquer fenômeno pode se apresentar (CP 1.284). A primeiridade diz respeito àquilo que é em si mesmo: puras possibilidades e qualidades. A secundidade está relacionada àquilo que é em relação a um segundo: qualquer existência concreta, esforço, atualidade (pois não há ação sem reação). Já a terceiridade é o caráter daquilo que é em relação a uma lei que governa instâncias atuais: mediação, regulação, previsibilidade. A terceiridade inclui primeiridades e secundidades. Existe, por exemplo, a possibilidade de cair, a atualização

da queda quando caímos de fato e uma lei (a gravidade) que governa todos esses casos (no planeta Terra). O mesmo vale para a escuta: há escutabilidades, escutas e hábitos de escuta (num território específico).

Avançando da fenomenologia aos signos, é preciso conhecer suas divisões para que convenham ao método de análise dos territórios. Em uma primeira divisão, o signo pode ser pensado por seu *fundamento*. Este fundamento pode ser uma mera qualidade, uma existência concreta ou uma lei (2.244). Correndo o risco da repetição, insistimos que não são outras as categorias que encontraremos ao investigar os modos de ser que Peirce distingue como atuantes no universo. Uma qualidade é aquilo que ela é em função de si mesma e de nada mais. Uma existência concreta já envolve uma dualidade, uma reação de esforço e resistência. E uma lei é o que é em função dos casos que por ela são tornados de possíveis em necessários. Um signo fundamentado em uma qualidade é um *quali-signo*, um signo fundamentado em uma existência é um *sin-signo* e um signo fundamentado em uma lei é um *legi-signo*.

Em uma segunda divisão, o signo pode ser pensado por sua relação com um objeto (CP 2.247). O signo *está para* um objeto, e o *está* de três possíveis maneiras. Em primeiro lugar, *iconicamente*, em função de uma simples qualidade que o signo possa ter em comum com seu objeto. Uma nuvem pode remeter a um rosto sem que haja entre eles uma relação física e necessária, senão puramente qualitativa e possível; o som do registro agudo de um clarinete por vezes remete, iconicamente, ao do registro grave da flauta, por compartilhar com ele certos caracteres. Em segundo lugar, o signo pode estar para um objeto *indicialmente*, em função de uma relação efetiva do objeto com o signo: onde há fumaça, salvo engano, há fogo; onde há um som de estática, há eletricidade; e um timbre particular pode ser índice da presença específica de um instrumento emissor. Em terceiro lugar, um signo pode estar para um objeto *simbolicamente*, em função de uma lei de associação: uma palavra é símbolo de seu objeto – não porque tem com ele alguma semelhança, mas devido à habituação desta associação pela língua. A partitura pode ser um símbolo, para quem souber lê-la, do que será escutado numa peça de música.

Em uma terceira divisão, por fim, os signos podem ser pensados por sua relação com um interpretante, isto é, com o efeito, também ele sóico, que o signo acarreta em uma mente que o interpreta. Neste ponto, é preciso selecionar uma das várias rotas possíveis para a compreensão dos interpretantes, que são, como expresso em EE3, fundamentais para nossa pesquisa da produção comunicacional de escutas musicais.

Talvez a mais conhecida divisão dos interpretantes seja aquela entre signos remáticos, dicentes e argumentais – os quais serão interpretados, respectivamente, como signos de possibilidade qualitativa, de existência atual e de lei (CP 2.250). Mas nos parece mais produtivo, em termos tanto teóricos quanto metodológicos, lidar com outra tríade de interpretantes, que Peirce (CP 8.314) desenvolveu mais tarde, e que distingue entre interpretantes imediatos, dinâmicos e normais.

O interpretante imediato é a pura possibilidade que um signo tem de gerar determinados efeitos. Um instrumento de percussão tem a possibilidade de ser interpretado como música. Uma martelada não costuma ser interpretada assim, mas pode sê-lo (como na Sexta Sinfonia de Gustav Mahler). Mas um *representamen* mudo não tem essa possibilidade. Quando se concretiza uma determinada interpretação, já passamos para o nível dos interpretantes dinâmicos. Uma nota musical pode, enquanto interpretante dinâmico, se atualizar emocional, energética ou intelectualmente. É somente se chegássemos ao fim de uma investigação desimpedida acerca de todas as atualizações de um signo que passaríamos propriamente ao nível do interpretante normal, que traça as leis habituais destas atualizações e retrospectivamente dá conta de suas possibilidades.

Em termos de método, surge aí uma particularidade importante. Não chegaremos aos interpretantes imediatos da escuta – à escutabilidade – senão ao nos voltarmos para suas atualizações dinâmicas e para suas regularidades normais. As escutabilidades que procuramos investigar para cada território de escutas, portanto, só podem ser ditas retroativamente: o escutável se mostra na medida em que já tenha sido escutado e expresso em signos concretos. É por esse motivo que nosso roteiro metodológico, no momento da análise dos interpretantes da escuta, parte diretamente da coleta e observação dos interpretantes dinâmicos e normais de um território, para a partir deles pensar a escutabilidade.

É desde as divisões de signos arroladas até aqui que poderemos analisar um território comunicacional de produção de escutas. O diagrama abaixo recapitula, para fins de clareza e operacionalidade metodológica, o que foi exposto acima:

## Signos

Por seu fundamento

Quali-signos

Sin-signos

Legi-signos

Por sua relação com um objeto

Ícones

Índices

Símbolos

Por seu interpretante

Imediato (escutabilidade)

Dinâmico (escutas dinâmicas)

Normal (hábitos de escuta)

Por constituírem o cerne principal da pesquisa, os interpretantes podem ser adicionalmente subdivididos em tríades mais específicas. No interior da noção de escuta dinâmica, podemos considerar a tríade dos interpretantes emocional, energético e intelectual<sup>60</sup>. A escuta dinâmica pode, assim, ser traduzida numa emoção, numa reação corpórea ou numa nova cognição sígnica.

Interpretantes da escuta

Interpretantes-imediatos (escutabilidades)

Interpretantes-dinâmicos

Emocionais

Energéticos

Intelectuais

Interpretantes-normais

É possível, e por vezes importante, seguir tripartindo estas categorias (sempre em função das noções de primeiridade, secundidade e terceiridade). Santaella subdivide as escutas emocionais em escuta da pura qualidade, de comoção e de sentimento codificado. As escutas energéticas, ou escutas “com o corpo”, são divididas em escuta de “corpo tomado”, de “contiguidade entre música e corpo” e de “dança” (SANTAELLA, 2009, p. 83-84). Porém, as escutas intelectuais é que nos parecem as mais pertinentes para o propósito metodológico de expandir a escuta, posto que apresentam, com grande clareza,

---

<sup>60</sup> Seguimos, neste ponto, não somente as tríades já desenvolvidas para pensar a escuta por Santaella (2009) e J. J. de Moraes (1983) como também a compreensão da tríade dos interpretantes emocional, energético e lógico como sendo as subdivisões do interpretante dinâmico defendida por Fitzgerald (1966) – ponto que não é pacífico na literatura sobre o interpretante de Peirce (cf. LISZKA, 1990, p. 20).

conexões com outros signos a partir das quais podemos flagrar fronteiras e zonas de vizinhança que alastram as semioses constitutivas de um território de escutas.

Podemos dividir as escutas intelectuais em hipotéticas, relacionais e especializadas. Uma escuta intelectual *hipotética* levanta uma mera possibilidade perceptiva-cognitiva para a interpretação da escuta. É quando não sabemos ao certo se o que percebemos é um clarinete ou uma flauta; ou mesmo quando temos a impressão de ter ouvido uma nota mas, no instante seguinte, já não temos certeza de que ela estava lá: as hipóteses, não obstante a incerteza, proliferam. Se, porém, há clara percepção de um movimento melódico, rítmico ou harmônico, isto é, se se acompanham distintamente as relações internas das formas musicais, já se está no nível da escuta intelectual *relacional*. Entendemos que não se trata, porém, de uma necessária tradução da escuta pelos termos da teoria musical clássica, mas sim de uma interpretação relacional que discrimina partes, formas, elementos de uma escuta, seja qual for o dispositivo tradutório nisso implicado. Por fim, há a escuta intelectual *especializada*. Santaella (2009, p. 84) pensou essa categoria em conexão com os “sistemas de referência da música”, sendo o especialista aquele capaz de “avaliar a música como forma de pensamento”. Para além da teoria e da linguagem musicais do ocidente, porém, podemos conceber a escuta especializada como aquela que avizinha o escutado de quaisquer outros blocos de conhecimento especiais. Veremos como, por vezes, um território produz esse avizinhamento entre a música e outras práticas sócnicas, como a literatura (cf. seção 4.2.4). Diga-se de passagem que, em conformidade com EE2 e EE3, essa categoria da escuta intelectual especializada demonstra o quão longe estamos de uma compreensão da escuta musical como autossuficiente ou espontânea.

É importante lembrar que essas distinções esboçam tipos puros que qualquer experiência efetiva desconhece: um interpretante-dinâmico-intelectual-relacional enfatizará fortemente o aspecto de choque diferencial-relacional (sua secundidade), mas já traz em si uma capacidade de síntese (sua terceiridade) que dificilmente não passará por outro sistema tradutório que a possibilite. A distinção de uma nota, assim, não é um puro choque, pois já a sabemos ‘nota’. Nesse caso, um interpretante-dinâmico-intelectual-especializado estaria atuando em conjunto com um interpretante-dinâmico-intelectual-relacional. No mais das vezes, são essas passagens e conjunções que abundam quando investigamos os signos da escuta desde a perspectiva dos interpretantes-dinâmicos. E são elas que merecerão nossa atenção para a compreensão da produção semiótica da escuta em cada território.

Dito isso, os interpretantes-dinâmicos da escuta podem ser divididos assim:

#### Interpretantes-dinâmicos

##### Escutas emocionais

Pura qualidade

Comoção

Sentimento

##### Escutas energéticas

Corpo tomado

Contiguidade entre música e corpo

Dança

##### Escutas intelectuais

Hipotéticas

Relacionais

Especializadas

Contudo, uma análise da produção comunicacional da escuta – e em especial uma análise preocupada com o estabelecimento e a vigência de hábitos de escuta – não pode se restringir ao aspecto representativo dos signos da escuta. O que queremos dizer com isso é que, embora possamos observar a proliferação de signos que representam escutas dinâmicas (como quando um crítico tenta relatar o quê ou como escutou), a produção da escuta musical passa também por outros signos, que enfatizam menos as escutas ‘efetivamente havidas’ e mais as normas e hábitos para que se possa escutar musicalmente (como quando um crítico afirma que é necessário escutar mais de uma vez a *Nona* para que possamos compreendê-la). Ou seja: um território é habitado tanto por signos interpretantes cuja ênfase está nas escutas dinâmicas quanto por signos interpretantes que expressam um trabalho de normalização da escuta em direção a hábitos regulares. Neste ponto, tornam-se fundamentais as divisões do interpretante normal, o qual, enquanto terceiridade do interpretante, está ligado às normas, regulações e leis que habitam escutas musicais.

Seguindo a orientação triádica peirceana, propomos, nesse sentido, avançar na tripartição do interpretante normal da escuta com as seguintes categorias. A primeira diz respeito às regulações das próprias condições comunicacionais da escuta e de sua expressão – quando certos signos da escuta propõem uma espécie de autoanálise de suas

potencialidades sgnicas. A comunicação da escuta, aqui, como que reflete sobre sua própria comunicabilidade.

A segunda é a das normas para construção de referencialidades da escuta, quando um conjunto de signos postula, explicitamente ou não, os objetos que podem ser escutados. Talvez evitando falar em ‘objetos’ da escuta, que parece nos reduzir a uma relação exclusivamente indicial e física, e mesmo em ‘referências’ da escuta, que parece enfatizar em demasia o simbólico ou semântico, possamos enfatizar uma dimensão mais ampla de referencialidades da escuta com seus hábitos e mudanças habituais de associação e desassociação.

Por fim, a terceira dimensão dos interpretantes normais será a das prescrições da escuta, as teses e normas efetivamente elaboradas em, digamos, proposições comunicacionais de hábitos que regulam a prática da escuta musical em cada território. É quando a comunicação da escuta se torna quase indistinguível de uma teoria prescritiva do escutar. Neste terceiro nível de normalização, os signos tendem  formula – digamos que no sentido kantiano – do *deve-se*; tendem à regra de conduta.

Os interpretantes normais da escuta podem ser inicialmente pensados, portanto, pelas seguintes categorias:

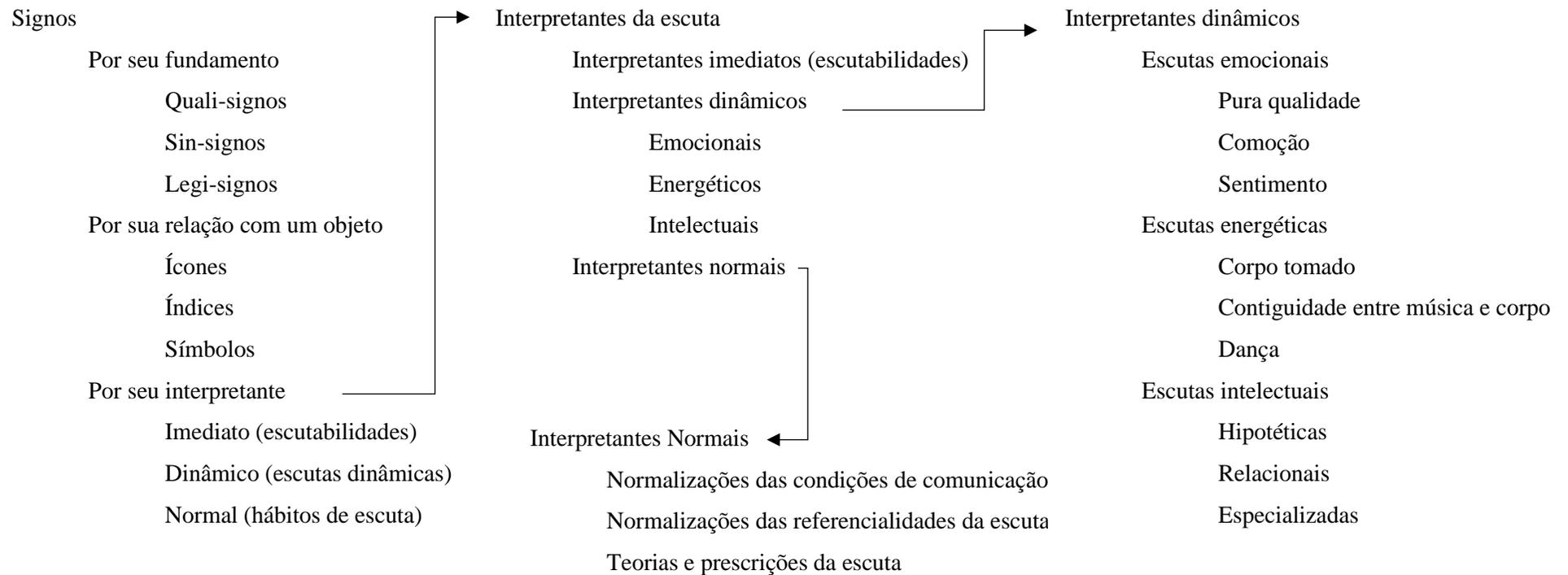
#### Interpretantes-normais

Normalizações das condições de comunicação da escuta

Normalizações das referencialidades da escuta

Teorias e prescrições da escuta

Com o intuito de auxiliar na leitura das análises, apresentamos – separados na página seguinte – o esquema dos tipos de signos apresentados nesta seção.



Esquema 1 – Tipos de signos para estudo das escutas expandidas  
 Fonte: Elaboração própria

Essas várias classes de signos são o ponto de partida para a análise de um território de escutas. Mas seu caráter tipológico não é suficiente para uma compreensão das escutas expandidas que cabe à comunicação flagrar. Não se trata de classificar, a partir destas divisões, os fenômenos que se apresentam em determinado território, e isso por dois motivos.

Primeiro, porque os signos dificilmente se apresentam como a realização perfeita de um dos tipos aqui discriminados. De fato, Peirce (2006) os pensava antes como “elementos químicos”, que são impedidos de existir em absoluta pureza por suas próprias leis de reação e composição. O importante são as relações de predominância nas combinações – e seus efeitos.

Segundo, porque o fundamental da semiótica conforme a entendemos não é a taxonomia, mas a produção. Falamos em produção no sentido de Kristeva (cf. seção 2.2). Com Peirce, por sua vez, este aspecto movente já está dado na noção de *semiose*. O determinante, nesse sentido, não são os signos, mas suas passagens semiósicas de tradução. É em função dos diferentes procedimentos semiósicos de produção da escuta identificados que organizaremos a apresentação de nossas análises no capítulo 4.

A *semiose* pode ser definida como o processo do signo (CP 5.484). E o que os signos processam é a tradução de um objeto em um interpretante (CP 5.284). A escuta, na medida em que se traduz e comunica, também é produzida, possibilitada. Metodologicamente falando, as divisões de signos não são mais que o ferramental que nos permite vislumbrar esses movimentos tradutórios em cujas passagens são produzidos hábitos de escuta. Os signos são como os instantes congelados de um movimento que é, na verdade, contínuo e irreduzível ao instantâneo.

Em conformidade com EE2, a percepção e a cognição se processam no movimento tradutório da *semiose*, nunca havendo percepção nem signo isolados. Por isso mesmo, é necessário seguir essas linhas tradutórias que levam de um signo a outro. A escuta vai, assim, se expandindo. E o que resulta desse movimento metodológico é o que denominamos território de escutas. É esta *semiose* que nossa análise busca compreender, discriminando o trabalho do território na distribuição de escutas dinâmicas e de interpretantes normais da escuta.

Cabe notar que essas análises, trabalhando não sobre a escuta ‘em si’, mas sim sobre seus interpretantes, não pode deixar de ser-lhes uma nova tradução, um novo encadeamento de *semioses* e, portanto, um novo interpretante. Nesse sentido, as escutas expandidas são interpretantes dos interpretantes de escutas musicais. Não escaparemos

da dimensão dos signos no rumo de uma ‘realidade’ da escuta musical – ao contrário, é preciso demonstrar a produção dessa realidade pelo jogo dos signos. E um tal jogo é sempre singular, com movimentos sígnicos e avizinhamentos específicos. Os hábitos podem mesmo se pretender universais<sup>61</sup>, mas nunca deixam de emergir das semioses de um território pontual que nos cabe descrever.

O *território de escutas* como conceito operacional parte dessa premissa de que uma escuta, mesmo como interpretante-dinâmico – o mais atual dos interpretantes – não se atualiza sem já estar semiosicamente conectada com um processo mental mais amplo, que é o de uma mente expandida no interior da qual se torna possível escutar. Em última instância, não são os indivíduos que escutam, mas o território (que torna essas escutas dinâmicas possíveis). Porém, o deslindamento dessa possibilidade, dessa escutabilidade, não está dado. É o funcionamento dos signos, a ênfase em um ou mais tipos de operação (seja de primeiridade, secundidade, terceiridade) e os avizinhamentos de blocos de signos que propomos investigar como um processo comunicacional de normalização de hábitos de produção de escutas. E a estratégia que propomos para compreender essa produção é uma análise em duas etapas.

Primeiro, o território é analisado por seus interpretantes-dinâmicos de escuta. Que emoções, reações e cognições habitam signicamente cada território? Com que ênfases tradutórias, por quais aspectos interpretantes? Nesse ponto as distinções de tríades e subtríades do interpretante descritas acima entram em jogo. Que articulação, enfim, de escutas dinâmicas tendem a se normalizar já nesse nível?

Depois, o território é analisado por seus interpretantes normais de escuta. Voltando-nos para a terceiridade do interpretante, aqui os signos são considerados, de saída, menos por sua capacidade de representação de uma escuta dinâmica individual e mais como produtores de hábitos. Os questionamentos são, portanto: que potencialidades os signos atribuem a si mesmos para a comunicação da escuta? Que referencialidades os signos normalizam para a escuta? Que hábitos o território estabelece para a escuta musical?

---

61 Por exemplo: “Confirmamos, agora, o fato incontestável de que a escuta profunda de uma música enfraquece a visão” (WAGNER, 2010, p. 50).

### 3.2 Definição do *corpus*

Neste trabalho, além da formulação da tese de que a comunicação produz escutas musicais, outro objetivo importante é o avanço de uma prática analítica – uma análise semiótica das escutas expandidas – que contribua com os estudos de música e comunicação para além dos interesses e tópicos pontualmente abordados aqui. Visando a certa impessoalidade, voltamo-nos para a produção de escutas da *Nona Sinfonia* de Beethoven justamente em função de sua aparente (embora ideologicamente carregadíssima) neutralidade.

O primeiro critério de seleção é, nesse sentido, que a escuta da *Nona* é inequivocamente uma escuta *musical* – um critério de especificidade em função de nosso campo de pesquisa de comunicação e música. Não há polêmica sobre se uma sinfonia de Beethoven é ou não é música, quer a tenhamos escutado ou não: trata-se de um hábito impessoal consolidado e como que irrefutável (em que pesem todas suas limitações eurocêtricas). Opõem-se a isso, por exemplo, fenômenos marginais, relegados a categorias ‘degeneradas’<sup>62</sup> – músicas ditas de consumo, populares, folclóricas, etc., sobre as quais resta margem para alguém dizer: ‘isto não é música, é barulho’ (como se a música não fosse, ao contrário, um recorte do barulho que é sua condição fundante<sup>63</sup>).

Especificamente, a *Nona Sinfonia* está claramente conectada a um aspecto desta noção de ‘Música com M maiúsculo’ que é sua proximidade da ideia de música ‘pura’, isto é, ‘puramente’ instrumental. Ideia que se institucionaliza, não por acaso, nos séculos em que Beethoven viveu e pouco após. Richard Wagner, referindo-se à *Nona*, cunhará o termo “música absoluta” em 1846 (KASUNIC, 2013, p. 317). Também essa pretensa pureza semiótica parece-nos prestar-se a bons exemplos para a comunicação.

Beethoven, na verdade, já problematiza, com a *Nona*, a pureza da sinfonia ao inserir uma parte vocal (coral e quatro solistas) no último movimento. Tratava-se de feito inédito na história da forma sinfônica, que geralmente é contada (cf., por exemplo, GRENIER, 1947) como uma história de depuração crescente no rumo da pureza instrumental da sinfonia como a forma, digamos, mais musical entre todas as músicas. Para citar também um autor que já exploramos fartamente, Hanslick (apud KASUNIC, 2013, p. 326), no século XIX, chamava a forma-sinfonia de “chamado mais elevado e

---

<sup>62</sup> O par ‘música séria / degenerada’ ou ainda ‘ligeira’ faz alusão à distinção de Adorno (1996), sem que queiramos, é claro, ratificar seu caráter normativo.

<sup>63</sup> Como diz Luís Cláudio Ribeiro (2012, p. 10-11), inspirado em Michel Serres: “a música precisa de ruído; o ruído não precisa absolutamente da música”.

teste mais severo do compositor instrumental”]; e a *Nona*, em particular, de “uma das obras mais geniais e grandiosas de todos os tempos” (HANSLICK, 1994, p. 58).

O ponto, para nossos propósitos, é que parece haver aí substância para reconhecer escutas extremamente informadas, no sentido de que há incontáveis territórios para uma ‘mesma’ música e uma carga cultural muito variável para cada território de escutas da *Nona Sinfonia*. Isso não quer dizer que devemos nos ater às escutas de especialistas, excluindo as escutas mais casuais ou parametrando estas por aquelas; trata-se, ao contrário, de diversificar, em princípio, a ação da comunicação na produção de escutas.

O segundo critério de seleção da *Nona* é sua incomparável popularidade. Talvez não haja, no percurso da música ocidental<sup>64</sup>, peça mais famosa. Trata-se mesmo da peça de música com a maior propagação que podemos imaginar, tanto na história como na contemporaneidade<sup>65</sup>. A *Nona* está no concerto, no toque do celular, na trilha do clássico do cinema (*Laranja Mecânica* de Kubrick), na temática do grande romance (*Doutor Fausto*<sup>66</sup> de Mann), nos *reacts* contemporâneos da internet<sup>67</sup>.

O terceiro critério é justamente a grande heterogeneidade dos materiais passíveis de análise. A *Nona* vem sendo escutada desde 1824 – e sua escuta vem sendo expressa em muitos e variados meios de comunicação, do comentário verbal e do texto crítico às reduções e arranjos (as versões de Liszt para piano, por exemplo), passando pelas traduções audiovisuais (as animações da *Music Animation Machine* de Stephen Malinowski), pela pintura (os murais *Beethovenfries* de Klimt), etc. De um lado, isso é ponto produtivo para a pesquisa em comunicação: intuímos que a investigação continuada dessas traduções pode trazer avanços metodológicos e teóricos na medida em que tende a sugerir caminhos interligados mas diferenciados que favorecem a apreensão de contrastes entre as linguagens atuantes no processo de produção da escuta musical. De outro lado, é um desafio grande para a capacidade de navegação do pesquisador, que se vê no interior de um universo de intertextos demasiado amplo e variegado. Todo signo, é

---

<sup>64</sup> Em compensação, o documentário *Following the Ninth* (2013), de Kerry Candaele apresenta a impressionante relação, sempre mais intensa, do oriente com a *Nona* de Beethoven.

<sup>65</sup> O recente documentário *Beethoven's Ninth: Symphony for the World* (2020), de Christian Berger, também afirma que “a *Nona Sinfonia* de Beethoven deve ser a peça mais popular do mundo”.

<sup>66</sup> O romance é digno de nota, nesta tese, não só por mencionar diretamente a *Nona Sinfonia* de Beethoven, mas por seu procedimento. Em função da narrativa sobre a vida de um compositor fictício, representativo do século XIX em sua megalomania e tragédia, o narrador (amigo e biógrafo do protagonista) elabora incontáveis relatos de escuta. Sem, é claro, que as músicas em questão tenham jamais sido ouvidas fora do livro. Thomas Mann desenvolve, nesse sentido, toda uma reflexão sobre a realidade semiótica da escuta.

<sup>67</sup> Um exemplo de *react* à *Nona Sinfonia* pode ser visto em [https://www.youtube.com/watch?v=44ZMRDT7iMo&ab\\_channel=RomeLifeReactions](https://www.youtube.com/watch?v=44ZMRDT7iMo&ab_channel=RomeLifeReactions). Acesso em 15/10/2021.

claro, é precedido e seguido por “uma sucessão virtual absolutamente interminável de signos interpretantes” (PEIRCE, 1992). Neste texto de tese, lidamos com esse desafio estabelecendo um ponto de partida pontual para a investigação: analisar a produção comunicacional da escuta da *Nona* a partir de um grande bloco de traduções *verbais*. É delas que *partimos*, mas são suas próprias passagens semiósicas que acabam diferenciando as matrizes tradutórias por que passa a escuta. Toda uma intersemiótica das traduções da escuta se insinua em diversos pontos dos territórios investigados (veja-se, em especial, a seção 4.1.3 e seus signos visuais e esculturais da escuta; e a seção 4.3 e o signo tátil do ‘monumento’). Buscamos, com isso, enfatizar comparativamente as diferentes escutabilidades que o trabalho de produção da escuta, operado por diferentes territórios, implica.

Em função de tudo isso, a *Nona* de Beethoven nos pareceu um caso paradigmático para a prática de uma análise da produção comunicacional de escutas musicais. Contudo, como dissemos ao longo de todo o trabalho, e em especial na formulação de EE4, o objeto teórico das escutas expandidas não é a música, mas o território comunicacional que produz sua escuta. De certa forma, portanto, Beethoven e a *Nona* não existem ‘previamente’ a sua materialização em escutas dinâmicas e normais no interior dos territórios de signos que propomos investigar. É preciso, pois, explicitar também o critério de seleção dos territórios específicos de escutas da *Nona* aqui investigados.

Optamos por iniciar a análise em ordem cronológica. O primeiro conjunto de expressões de escuta a ser analisado, assim, é também o mais antigo – o dos relatos de escuta encontrados nas publicações em torno da *Nona Sinfonia* das cercanias do ano de 1824, quando a peça é executada pela primeira vez, em Viena. Nos anos subsequentes, ela seria apresentada em vários países da Europa Ocidental e geraria alguns debates nos impressos da época.

Uma abrangente coleção destes textos foi recentemente compilada por Robin Wallace (2017), pesquisador beethoveniano da Boston University. Nela, alguns textos são de críticos especializados em música, incluindo nomes conhecidos no meio como o de um Adolf Bernhard Marx (1795-1866). Podemos supor, em alguns dos casos, a análise formal da música por parte de um analista dotado das partituras da sinfonia. Outros textos, em estilo diferente, são de correspondentes, e tendem a ter uma prosa mais espontânea, descrevendo eventos frequentados e suas impressões. O tipo de publicação, porém, é a

mesma e os textos não são suficientemente distintos<sup>68</sup> para que os organizemos em dois territórios. Citaremos extensamente a compilação de Wallace, sempre com tradução nossa, e evitando o *apud*, dado que a distinção dos ouvintes-relatores individuais citados é menos importante que a operação conjunta dos signos que produzem sua escuta.

O segundo território investigado, permanecendo baseado em materiais publicados no século XIX, avança um pouco no tempo: nossas fontes são textos de 1846, 1862 e 1870. Porém, seus personagens não são ouvintes-críticos ou ouvintes-correspondentes, e sim ouvintes-compositores. Em específico, nos voltamos para as escutas de dois célebres músicos daquele século: Richard Wagner (1813-1883) e Hector Berlioz (1803-1869).

Ambos – como, também, a maioria esmagadora de compositores do século XIX em diante – serão fortemente influenciados por Beethoven, que, aliás, já era reconhecido como um mestre na época da *première* vienense (1824). Todavia, seu legado e, em específico, a *Nona* viriam a ser crescentemente debatidos nas décadas subsequentes à morte (em 1827) do compositor de Bonn. É ao longo desse século que ela virá a se estabelecer como uma peça fundamental do cânone musical do ocidente. E isto, em boa medida, em função da atividade laudatória e de divulgação por parte de músicos e especialistas. De fato, Richard Strauss, outro eminente compositor alemão, dirá, já no século XX, não sem alguma seletividade hiperbólica, que “tudo que sabemos sobre esta [*Nona*] sinfonia vem de Richard Wagner” (HOLDEN, 2011, p. 3).

Não procuramos, contudo, simplesmente buscar o momento histórico preciso em que a *Nona* se torna um marco incontestável da música orquestral. Tampouco afirmar quem foram os arautos desta canonização. Objetivamos, isso sim, apontar as escutas efetivamente produzidas e os meandros sógnicos desta produção, levando em consideração seus diferentes tipos de interpretantes, nos relatos e comentários dos compositores-ouvintes Wagner e Berlioz.

Neste sentido, procuramos em certa medida abstrair a questão autoral. Pensaremos a produção de escutas no território dos relatos-interpretantes dos compositores tentando não os pessoalizar em demasia. Pois, da perspectiva da produção comunicacional, estes compositores-ouvintes são mais efeitos que causas de um território de escutas expandidas. Dito isso, cabe não obstante situar minimamente os materiais que compõem este conjunto.

---

<sup>68</sup> A indistinção também é sustentada por Wallace (2017, p. 3): “In our collection, though, reviews and comments on performances are not separated from those based on publications”

Pudemos identificar relatos de escuta da *Nona* de Beethoven na obra escrita de Richard Wagner em dois blocos de texto. O primeiro vem de uma espécie de publicação de divulgação. Wagner

se mudou para [...] Dresden em 1843, onde ele notoriamente preparou uma performance da *Nona Sinfonia* de Beethoven no inverno de 1846. De acordo com Wagner, a obra era quase desconhecida em Dresden e não conseguiu impressionar em um concerto de caridade executado ali alguns anos antes. Em um esforço para tornar o trabalho mais aprazível para o público, ele escreveu uma série de pequenos artigos preliminares para o jornal local e estabeleceu um programa extra-musical para a sinfonia baseado no *Fausto* de Goethe. O programa foi bem recebido por alguns ouvintes locais e foi publicado depois pelo *protégé* wagneriano Hans von Bülow [...em] 1880. (HOLDEN, 2011, p. 3)

Deste “programa extra-musical” tivemos a primeira notícia em um opúsculo de Amélia de Rezende Martins (1877-1948) que, embora não contenha data de publicação, supomos ser de 1921<sup>69</sup>. O livreto (REZENDE MARTINS, S/D) é voltado, ele também, à divulgação da *Nona*, por sua vez em solo brasileiro, e parece ter tido ao menos parte de seu conteúdo publicado originalmente na proximidade da estreia da sinfonia no Rio de Janeiro, ocorrida em 1918. Isso, é possível verificar nas publicações em jornais da época<sup>70</sup>. Citaremos fartamente a obra de Rezende Martins<sup>71</sup> como via de acesso aos signos da escuta wagneriana. O programa goethe-beethoveniano de Wagner teve trechos selecionados e traduzidos por esta ativa musicista e intelectual do começo do século passado para esse “estudo que fizemos, minhas filhas e eu, procurando, pela leitura, nos preparar a ouvir e compreender com maior gozo intelectual esse tesouro de arte [que é a *Nona* de Beethoven]” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 5).

A segunda fonte wagneriana é seu ensaio sobre Beethoven, publicado originalmente no verão de 1870 (WAGNER, 2010, p. 7). Em prosa, e com estilo rebuscado, o compositor, incontornável para a música ocidental do século XX, desenvolve seus pensamentos sobre o mestre de Bonn falecido quarenta e três anos antes, com passagens que expressam sua escuta da *Nona Sinfonia* ao mesmo tempo em que a conectam com suas teses sobre o estatuto da escuta musical.

---

<sup>69</sup> Infere-se essa data pela presença (REZENDE MARTINS, S/D, p. 181) de uma cronologia de “dados acerca das primeiras execuções das Sinfonias de Beethoven, no Rio de Janeiro e São Paulo, até o ano de 1921”

<sup>70</sup> “A Sra. A. de Rezende Martins escreveu um pequeno folheto de comentarios extranhos de autores diversos sobre a Symphonia” (O IMPARCIAL, 1918, p. 14). O folheto é mencionado também em A RAZÃO, 1918, p. 6 e CORREIO DA MANHÃ, 1918, p. 3.

<sup>71</sup> REZENDE MARTINS, S/D, evitando o ‘ WAGNER *apud*... ’.

Decorre disso e das características já descritas deste conjunto de materiais um notável interesse comunicacional para uma pesquisa sobre produção de escutas. Tivemos de falar em ‘programa goethe-beethoveniano de Wagner publicado por Rezende Martins’, o que já indica o alto grau dialógico, por assim dizer, que se pode explorar ao investigar esses materiais repletos de conexões.

Já para Hector Berlioz (1803-1869), pudemos identificar expressões de sua escuta da *Nona* em “Um estudo crítico das nove sinfonias de Beethoven”, texto que não foi, que saibamos, traduzido para o português. Utilizamos principalmente – e traduzimos aqui – a edição vertida para o inglês (BERLIOZ, 1913), com alguma consulta ao original em francês que a acompanha. O texto parece ter sido publicado nos anos 40 do século XIX<sup>72</sup>, na forma de contribuições para o *Journal des Débats*, que circulou em Paris de 1789 a 1944. O certo é que a obra *À travers chants* compilou as participações de Berlioz no *Journal*, sendo publicada em 1862, incluindo esse estudo sobre a *Nona Sinfonia* que tanto dá sinais das escutas individuais do compositor, por seus aspectos dinâmicos, quanto funciona como uma espécie de guia de escuta que normaliza sua natureza, seus referentes e suas práticas habituais.

Avançando mais uma vez no tempo, o terceiro território de escutas analisado é constituído de materiais publicados entre 1918 e 1919, em periódicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, seja na própria data da estreia da *Nona Sinfonia* de Beethoven em solo brasileiro (ocorrida no Municipal do Rio no dia 7 de outubro de 1918), seja na de execuções próximas (entre as quais sua estreia paulista, no Municipal de São Paulo, uma semana depois da carioca), seja ainda em textos prévios e posteriores que tematizam escutas da *Nona*. Tivemos acesso a esses materiais por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>73</sup>. São passagens de números dos periódicos cariocas *Comedia* *Jornal de Theatro*, *Correio da Manhã*, *A Época*, *Gazeta de Notícias*, *O Imparcial*, *O Paiz*, *A Razão*, *Revista da Semana* e *A União*; e dos paulistas *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*.

Foram coletados tanto comentários prévios à estreia como relatos de concertos e análises presumivelmente mais especializadas. Interessam-nos sobretudo por dar a ver uma produção de escutas bastante localizada, levada a cabo em nosso país quase cem

---

<sup>72</sup> <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/obras/s/sinfonia-n%C2%BA-5-em-do-menor-op-67-ludwig-van-beethoven/#tab=0>

<sup>73</sup> <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Agradecemos pela indicação da Hemeroteca ao pesquisador Nísio Antônio Teixeira Ferreira.

anos após a estreia da *Nona* na Europa. Porém, não só sinalizam uma ‘cor local’ e fazem notar como Beethoven já fora tornado em compositor *hors concours*, mas também demonstram os limites e potencialidades dos processos de produção comunicacional da escuta nas páginas de publicações impressas jornalísticas e não necessariamente especializadas.

É claro que muitos outros materiais, mencionados ao longo desta tese a título de exemplo, tiveram de ficar de fora desta empreitada analítica pontual, e permanecem como horizonte de pesquisa de trabalhos futuros. Mas os três territórios analisados já nos situam em diferentes tempos e espaços intertextuais que foram capazes de materializar uma grande diversidade de escutas da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Foi somente na análise parametrada pelo método descrito em 3.1, porém, que pudemos verificar alguns procedimentos específicos de produção dessas escutas. É em sua apresentação que consiste o próximo capítulo.

## **4 Territórios de escuta da *Nona Sinfonia***

Articulamos neste trabalho a exposição da tese de que a escuta musical é produzida pela comunicação (não obstante as reduções da escuta que suas teorias e o senso comum por vezes administram), um arcabouço pragmaticista para a análise da produção semiótica da escuta e um método em duas etapas, enfatizando a dimensão habitual do interpretante, para a análise sígnica de territórios de procedimentos de produção da escuta. Resta, agora, apresentar os três territórios efetivamente analisados e as descobertas que a pesquisa pôde identificar.

Convidamos o leitor a ter em mãos o esquema da seção 3.1 para rápida checagem da metalinguagem utilizada, em especial no que diz respeito às distinções mais minuciosas entre tipos de interpretantes. Para evidenciar que se trata desses conceitos operacionais, grafamos os tipos de signos sempre com hífen (por exemplo: interpretante-dinâmico-emocional).

### **4.1 Escutas da *Nona* nas publicações da época da *première* mundial**

Na primeira etapa analítica (seção 4.1.1), investigamos os signos de escuta deste território da perspectiva das operações de interpretantes-dinâmicos e destacamos seu encadeamento na produção semiótica de uma escuta intelectual expandida.

Na segunda etapa, investigamos os signos de escutas musicais deste território da perspectiva dos interpretantes-normais e destacamos os procedimentos de produção semiótica de escutabilidades ligadas aos signos e hábitos da inefabilidade e do coração (seção 4.1.2), dos mundos escutáveis e do compositor-demiurgo (seção 4.1.3), e do dever da repetição da escuta (seção 4.1.4).

#### **4.1.1 A escuta intelectual expandida**

Que signos de escutas emocionais, energéticas e intelectuais aparecem nas publicações especializadas em música da época em que ocorriam as primeiras execuções da *Nona Sinfonia*? Mais importante: que semioses mobilizam, articulam e atravessam esses tipos de signos na produção de escutas que o território opera?

Seria possível inventariar exaustivamente os interpretantes-dinâmicos-emocionais que os signos deste território representam.

O crítico Friedrich August Kanne – escrevendo, em junho de 1824, na *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ), uma das mais importantes publicações austríacas voltadas

para questões musicais da época – escuta na *Nona* o “mais decisivamente alegre entusiasmo” (WALLACE, 2017, p. 11). Joseph Fröhlich, quatro anos depois, no periódico *Caecilia*, relata que, no começo da sinfonia, a escuta é de uma “gentil melancolia” (WALLACE, 2017, p. 63). Fröhlich escuta, no segundo movimento, desde “sentimentos de dor até aqueles solenes, de alegria” (WALLACE, 2017, p. 58).

Já a escuta do terceiro movimento se volta “no rumo da esfera das emoções tenras, íntimas”, do domínio da “alegria gentil” (WALLACE, 2017, p. 65). No mesmo movimento, mais lento que os demais, Adolf Bernhard Marx, na *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* de 1826, escuta uma espécie de revezamento entre “o mais íntimo anseio” e “a mais doce calma” (WALLACE, 2017, p. 37).

No quarto e último movimento, Fröhlich pode escutar o “completo poder da dor” (WALLACE, 2017, p. 65), enquanto outro correspondente da *Caecilia* “lembra de seu efeito extraordinário com alegria” (WALLACE, 2017, p. 29).

Dor e alegria, anseio e calma, melancolia e solenidade: é possível, em suma, inventariar mil sentimentos, compatíveis entre si ou não, como escutabilidades emocionais que o território das publicações da época produz. Mas, para a questão de quais hábitos estão em vias de nele se normalizar e como, é mais decisivo observar a maneira como tais sentimentos se atualizam: como os interpretantes-dinâmicos-emocionais se encarnam em interpretantes-dinâmicos-energéticos e como nisso estão implicadas novas relações sógnicas.

Assim, o “completo poder da dor” só aparece como efeito do “lamento” do baixo vocal (WALLACE, 2017, p. 65). O “ouvinte recupera sua paz de espírito em um *Scherzo*<sup>74</sup>” (WALLACE, 2017, p. 12), e “se sente completamente exausto” após o recitativo (WALLACE, 2017, p. 12). “No *finale*, a alegria se liberta”, tendo sido “apropriadamente preparada pelo *Scherzo*”. E é somente “após a pausa no oitavo compasso, antes do *stringendo*” que a urgência da alma cresce” (WALLACE, 2017, p. 64).

Como se vê, o efeito energético advém de choques precisamente localizados: após a pausa do oitavo compasso<sup>75</sup>, por exemplo, mas antes do *stringendo*<sup>76</sup>. Ora, a secundidade é a dimensão dos fenômenos de ação-e-reação, bem como dos índices de

---

<sup>74</sup> Termo italiano que significa literalmente ‘piada’, o *scherzo* costuma ser um movimento musical de caráter alegre e ligeiro.

<sup>75</sup> Subdivisão tradicional da partitura.

<sup>76</sup> Passagem musical em que a velocidade da execução cresce gradualmente.

relação existencial (CP 2.248). Nela, há sempre um encontro atual entre dois elementos. Este encontro é constituído, nos casos em mãos, na relação do interpretante-dinâmico-emocional com os signos da composição, que tem suas partes frequentemente identificadas em termos musicais. Como na escuta relatada por Fröhlich:

[A] sinfonia começa com uma quinta, que, pela ausência de uma terça<sup>77</sup>, significa aquilo que é indeterminado, apontando para o anseio de sentimentos melancólicos que se movimentam lepidamente no coração. (WALLACE, 2017, p. 63).

Depois,

há uma súbita interrupção no *poco ritenente*, que mergulha novamente no *poco Adagio*: a força centrípeta anterior afunda, aleijada. Ela busca erguer-se novamente no *Tempo primo* que sucede, mas em vão. (WALLACE, 2017, p. 66).

A composição conforme escutada, então, remete à materialidade da música conforme escrita: a partitura. É preciso observar, portanto, que esta indicação do contexto ‘partitural’ a que o efeito energético corresponde, além de constituir uma regularidade dos interpretantes-dinâmicos-energéticos neste território, já envolve uma dimensão associativa e de conhecimento colateral que incorpora um elemento de terceiridade.

Ou seja: centrando-nos nos interpretantes-dinâmicos-energéticos, notamos como esses já se avizinham de outros signos, traduzindo a escuta por meio de um repertório sígnico outro. Os interpretantes-dinâmicos-energéticos se imiscuem, assim, em interpretantes-dinâmicos-intelectuais. De fato, podemos reconhecer, em alguns relatos em particular, todo processo de passagem da primeiridade à secundidade e à terceiridade do interpretante dinâmico. Como no relato do correspondente anônimo do *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, de 1827, que, escutando no terceiro movimento (o *Adagio*) emoções a muito custo dizíveis em adjetivos no participio, indica a atualização energética delas enquanto lágrimas, para compreendê-las, por fim, em uma ordem de significação colateral que remete tanto aos conceitos da música quanto aos da religião:

O *Adagio* carrega as mais elevadas, abençoadas e enobrecidas alegrias da vida. [...]

Um sorriso emerge entre lágrimas [...]

É a alegria em Deus e nas bênçãos da religião, que se resolve em gratidão, melancolia, sentimentos de indignidade e de infinito amor [...]. Os temas ricamente figurados [...] poderiam bem se encaixar no serviço divino da Missa”(WALLACE, 2017, p. 50)

---

<sup>77</sup> Um acorde, formado de pelo menos 3 notas, é caracterizado como maior ou menor em função da terça (e não da tônica ou da quinta, que soam aqui, deixando seu caráter suspenso).

Que conclusão podemos tirar do reconhecimento dessa frequente passagem entre interpretantes-dinâmicos, que conectam a emoção à materialização energética e à cognição colateral? Será que o fundamental nesse território, então (e como seria de se suspeitar, tendo em vista que se trata de crítica musical), é a produção de uma escuta fortemente intelectual e especializada, que faz recurso constante aos conceitos da teoria da música?

Sim e não. Sim: a escuta não é individual, pura ou imediata, posto que expandida por um território comunicacional que a materializa na medida mesmo em que a conecta com os signos especializados da música, cultivados por uma tradição centenária e retomados nas publicações europeias do século XIX. Mas *não é somente* essa a expansão em jogo aqui. Ao centralizarmos os interpretantes-dinâmicos-intelectuais, a seguir, veremos que *é a própria noção de escuta especializada que sofre uma expansão*.

O primeiro nível dos interpretantes-dinâmicos-intelectuais é o hipotético. O correspondente anônimo da *Allgemeine musikalische Zeitung*, em 1825, relatava:

O *Adagio* me parece (pelo menos na primeira metade) retratar uma separação de dois tipos de instrumentos, com os instrumentos de sopro respirando uma profunda melancolia, e a trompa em particular ressoando com um chamado extremamente melancólico, de modo que tudo parece se juntar em um discreto lamento choroso. No *finale*, porém, a alegria se liberta em uma tempestade irrestrita, que, na execução em questão aqui, foi certamente um pouco inesperada, mas é indubitavelmente preparada apropriadamente pelo *scherzo* intermediário (WALLACE, 2017, p. 26)

O relato-interpretante aponta para uma hipótese interpretativa que surge mas não pode ser plenamente confirmada. A composição aparece como uma espécie de enigma problemático, como na escuta do correspondente anônimo do periódico *Caecilia* (1824), por sua vez mais convicto: “a sinfonia foi um difícil problema, não obstante devidamente solucionado” (WALLACE, 2017, p. 28). O relator-ouvinte também afirma que

nos parece que o mestre quis retratar, nestes movimentos instrumentais [...], confusão, a urgência pulsante de grandes aglomerações – um festival popular, por exemplo – em que, às vezes, uma voz poderosa se impõe aqui e ali, mas logo afunda na confusão, na vertigem e selvagem jubilação, até que o cantor consegue, finalmente, acalmar o tumulto. (WALLACE, 2017, p. 28)

Este tipo de consideração hipotética, contudo, só consegue se estabelecer tendo em vista uma série de distinções entre os elementos audíveis, que são identificados em suas reiteraões, conflitos e resoluções. É dizer que a escuta-dinâmica-intelectual-hipotética dificilmente não está acompanhada da escuta-dinâmica-intelectual-relacional. Há um caráter de choque e renovamento nesta dimensão da escuta musical, que é a da

secundidade da escuta intelectual: ela é acometida pela novidade sempre cambiante do instante atual, com suas alturas, intensidades e texturas.

Trata-se, como diz Santaella (2009, p. 84) sobre a escuta-dinâmica-intelectual-relacional, da capacidade de “perceber milimetricamente os jogos das sobreposições de linhas sonoras, entrada e saída de vozes, instrumentos e materiais, movimentos de progressão, reversão, texturas e conglomerados”. Assim, o correspondente do *Caecilia*, em relato de 1826, identifica a emergência súbita da *cadenza* com os versos de Schiller, cantada pelas quatro vozes solistas:

Antes do refrão final, as quatro vozes de cantores emergem subitamente do mais poderoso *fortissimo* e *Allegro* de toda a peça, e executam uma *cadenza* com as palavras “todos se tornam irmãos, onde tuas gentis asas nos envolvem” (WALLACE, 2017, p. 29).

É este tipo de signo, principalmente, que se conjumina com os interpretantes-dinâmicos-emocionais e energéticos que vimos acima. Pois o efeito de um interpretante-dinâmico-intelectual-relacional é a distinção das partes do que foi escutado, é a relação de diferença ‘interna’ aos elementos da escuta. Acaso residiria aqui, portanto, aquela “escuta estrutural” de que falava Adorno (cf. seção 2.1.3), aquela escuta que dá conta da unidade da obra, como que reintegrando suas partes em um todo significativo?

Não somente. Em primeiro lugar, porque também são produzidas aqui escutas-dinâmicas-intelectuais-hipotéticas que não se limitam a elementos exclusivamente musicais. Sob esse aspecto é que Kanne, publicado pela AMZ, pode escutar os elementos da composição como se organizados por uma “tempestade”. Não uma tempestade de temas ou notas musicais, contudo, pois o movimento da obra “embala o ouvinte como em uma tempestade de uma emoção para outra” (WALLACE, 2017, p. 15). De modo similar, um crítico anônimo da mesma revista afirma pode afirmar que a *Nona* “soa para nós como se a música devesse andar com a cabeça ao invés de com os pés”, seus detalhes “ainda incapazes de formar um todo” (WALLACE, 2017, p. 47).

Sem dúvida, há aí reconhecimento de partes na escuta, entradas e saídas de elementos, movimentos de progressão; mas o processo se faz por “emoções” ou “detalhes”: relações, em última instância, de diferença entre elementos. A escuta, em suma, é traduzida por uma hipótese comparativa: o signo da tempestade de emoções ou o da caminhada. Nenhum deles é exatamente musical. A escuta dos especialistas em música neste território, portanto, é também extra-musical, procedendo por hipóteses comparativas de diversas naturezas.

Em segundo lugar, estamos também além da escuta estrutural de Adorno (das relações internas à composição) porque a própria noção de relação está, algo paradoxalmente, a meio caminho entre um fenômeno de irrupção ou choque sem consciência (típico da secundidade) e um reconhecimento informado das partes que caracterizam essa relação e tornam possível a distinção (terceiridade). É o que ocorre quando um crítico pode escutar a transformação, bastante específica, de determinado trecho do último movimento por um reconhecimento formal especializado: “o compositor fez uma fuga<sup>78</sup> a partir do tema folclórico” (WALLACE, 2017, p. 52). Escuta-se, assim, que o famoso tema da *Ode à Alegria* é reapresentado em outra ‘roupagem’ musical. Mas esta alteração – digamos que intra-relacional – só é perceptível de forma inter-relacional. Noutras palavras, os interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais já operam em função de interpretantes-dinâmicos-intelectuais-especializados, que coadunam a escuta com a tradição da música ocidental (a fuga) e com a tradição popular (folclórica). Pelos motivos apresentados nos últimos parágrafos é que diríamos que a escuta, aqui, é irreduzível à escuta *musicalmente* especializada.

De qualquer maneira, trata-se já de uma proliferação de interpretantes-dinâmicos-intelectuais. Como já insinuamos, não surpreende que os signos dessa ordem sejam abundantes neste território, composto de apreciações críticas em revistas de música. Viemos notando, também, que o surpreendente aqui é uma espécie de expansão da própria noção de especialização: a escuta dos críticos musicais é mais-que-musical. Notemos, agora, restringindo-nos aos interpretantes-dinâmicos-intelectuais-especializados, a intimidade que se estabelece entre eles e o juízo avaliativo.

É claro que existem avaliações ligadas a interpretantes emocionais e energéticos bastante simples. Assim, um ouvinte anônimo, escrevendo na AMZ sobre os fatos da semana do 10 de dezembro de 1826, deixa entrever seu desconforto – não balizado por parâmetros de especialista – em admitir que a sinfonia de Beethoven “não o agradou”:

[N]osso compromisso com a verdade é sempre o mais importante. Portanto, sob risco de ser agrupado entre os incapazes de compreender grandes realizações, nós admitimos candidamente que ela [a *Nona*] não nos agrada (WALLACE, 2017, p. 47).

Porém, no mais das vezes a avaliação negativa ou positiva estará ligada a conceitos especializados. De um lado, é a possibilidade de uma escuta-dinâmica-intelectual-especializada que possibilita a operação de síntese das partes da sinfonia e sua

---

<sup>78</sup> Forma musical com mais de uma voz, em que as melodias de cada uma, iguais, a princípio, entre si, entram em execução uma após a outra, gerando uma sobreposição melódica deslocada.

compreensão por meio dos conceitos técnicos da música. Assim, um ouvinte pode louvar o tino beethoveniano pela capacidade de unificação das partes:

O gênio de beethoven tornou-se grande justamente por meio da interconexão de todas as suas ideias musicais, em que a variedade reduzida a unidade é refletida de modo tão peculiar. (WALLACE, 2017, p. 8)

De outro lado, é a especialização que permite uma crítica ao compositor no que diz respeito à ordem dos movimentos, que o crítico escuta como inadequada:

Parece-nos quase uma necessidade para a alma perturbada fazer o poderoso *Allegro* ser sucedido pelo gentil e cantável *Adagio*, deixando o *Scherzo* para depois (WALLACE, 2017, p. 12).

É em função, também, da capacidade cognitiva de síntese e do avizinhamo habitualo nesse território entre a escuta e o arcabouço conceitual da música que um ouvinte reconhece, com surpresa, a transição de um tom para outro – transição não só identificada, mas elogiada minuciosamente:

A súbita transição para a tonalidade relacionada de ré maior não é uma daquelas que os ‘mágicos’ de hoje deixam escapar; ao contrário, ela é trazida à tona com cautela, e ainda assim é impactante devido aos estranhos semi-tons [utilizados no acorde] (WALLACE, 2017, p. 14).

Os interpretantes-dinâmicos-intelectuais-especializados também incorporam interpretantes-dinâmicos-emocionais em um processo avaliativo, como quando a música é dita agradável por cumprir com as normas estabelecidas do bom “contraponto”, da “progressão harmônica” e da “interpenetração das vozes” (WALLACE, 2017, p. 14).

Parecemos chegar ao extremo desse processo quando a escuta aparece não como um fenômeno de pura percepção qualitativa, tampouco como reconhecimento intelectual relacional das partes da música, mas como um dos elementos que conduzem ao aval ou à recusa da peça em uma espécie de rol ideal de composições grandiosas. Fica claro que os critérios utilizados envolvem uma conexão (regida por normas especializadas) entre a escuta e certos blocos outros de conhecimento colateral. Assim, é a escuta (“após ouvi-la duas ou três vezes”) de um crítico anônimo na AMZ de maio de 1828, ligada por um interpretante-dinâmico-intelectual-especializado ao conceito tradicional da sinfonia, que o leva a proscriver a *Nona* devido a sua suposta influência negativa sobre a música instrumental:

Embora não vá ser fácil para outro músico imitar Beethoven nesta forma e tomar a mesma liberdade para si, não posso deixar de observar que, se isso acontecer, a música instrumental pura poderia perder muito, já que a sinfonia [...] deveria permanecer a melhor e mais brilhante parte [da peça], e não deveria, certamente, ser misturada com música vocal (WALLACE, 2017, p. 23)

O território de signos da escuta, neste ponto, mostra-se também um fenômeno de comunicação produtor de retificações e ratificações de regras da teoria musical à medida que participa ativamente na seleção de um cânone. Outro reproche de natureza similar é feito por um crítico inglês, em 1825, no jornal britânico *Harmonicon*, que expressa, contudo, sua insatisfação ao mesmo tempo em que, sem propor seu esquecimento, solicita como que reparos<sup>79</sup> na composição:

Devemos expressar nossa esperança de que esse novo trabalho do grande Beethoven seja posto em uma forma produzível; que as repetições sejam omitidas, e que o coral seja removido completamente; a sinfonia será, então, escutada com um prazer purificado, e a reputação de seu autor irá, se possível, tornar-se ainda maior. (WALLACE, 2017, p. 82)

Os signos da escuta se avizinham, assim, dos próprios hábitos da atividade composicional. O que o território opera, então, é a produção de uma escutabilidade e de uma inescutabilidade: se nele é permitido ouvir ‘mais’ que Beethoven, propondo-lhe correções, não se pode ouvir para além dos limites do repertório conceitual de que se valem os interpretantes-dinâmicos-intelectuais-especializados.

Os interpretantes-dinâmicos que exploramos em toda esta seção, como vimos, podem ser distinguidos, por meio de um esforço de abstração, em suas três dimensões: emocional, energética e intelectual. Esta última aparece fartamente, e pudemos utilizar sua tripartição interna (hipotética, relacional e especializada) para compreender com mais clareza as semioses produtoras de escutas neste território. Porém, o mais recorrente é encontrar uma mistura dos três tipos de interpretantes-dinâmicos em que a questão é de predominância. Isso vai de si: Jakobson<sup>80</sup> sempre alertou que a questão na classificação de signos peirceana é mais de ênfase que de natureza. Mas é na especificidade das semioses dos interpretantes-dinâmicos da escuta que o território produz certas escutabilidades. E é nos meandros das passagens entre níveis que pudemos reconhecer o achado mais interessante deste nível da produção de escutas no território das publicações especializadas da época da estreia da *Nona* na Europa. Qual seja, que a escuta presumivelmente especializada (em música) é na verdade uma escuta musical expandida,

---

<sup>79</sup> As sugestões de alterações na composição por parte de um crítico, embora soem quase cômicas para o leitor contemporâneo (quer se trate ou não de Beethoven), não eram – parece – uma prática aberrante para a época. Peter A. Bloom (1973, p. 78) comenta, em texto sobre a recepção francesa de Beethoven, que “certos tipos de alterações de obras de compositores eram muito comuns nos tempos de [François-Joseph] Fétis”, destacado crítico do começo do século XIX.

<sup>80</sup> “Não é a presença nem a ausência absoluta de similitude ou de contiguidade entre o significante e o significado nem o fato de que a conexão habitual entre esses constituintes seria da ordem do fato puro, o que constitui o fundamento da divisão do conjunto de signos em ícones, índices e símbolos, mas somente a predominância de um desses fatores sobre os outros.” (JAKOBSON, 2015, p. 131)

que faz recurso ao avizinhamo de repertórios conceituais colaterais não necessariamente musicais para balizar sua percepção. Trata-se de uma normalização implícita de hábitos de escuta. Nas seções seguinte, porém, nosso foco se volta para os signos que, menos ocupados em descrever o fato da escuta, se voltam para a “maneira como o signo tende a se representar a si mesmo como relacionado a seu objeto” (CP 4.536). Passamos, assim, para a análise dos interpretantes-normais, que apontam mais explicitamente para os próprios processos de normalização de hábitos de escuta, sendo concebidos em três níveis: normalizações da condição comunicacional da escuta, normalizações da construção de referencialidades da escuta e normalizações de prescrições de hábitos para a escuta.

#### 4.1.2 Inefabilidade e a escuta do coração

No primeiro nível, reconhecemos dois signos-chave na normalização de escutabilidades. O primeiro, reiterado em vários relatos, é o signo do coração que acaba produzindo o papel habitual de um ouvinte possível, e que ao mesmo tempo realiza a mediação comunicacional desse ouvinte com o compositor. O segundo, mais pontual, diz respeito à produção de um efeito comunicacional possível da escuta: é, um tanto paradoxalmente<sup>81</sup>, o signo da inefabilidade.

Vimos na seção acima uma série de signos que materializavam dinamicamente a escuta da *Nona*. Indicamos a importância da dimensão energética (a secundidade do interpretante dinâmico), que enfatizava no signo o ato de vir à tona para um ouvinte seja de uma emoção, seja de uma cognição intelectual. Secundidade é choque. Ou seja, os sentimentos ou ideias ocorriam *para* algo ou alguém que se entusiasma, se excita:

A execução desta peça de música, defendida por tantos instrumentistas excelentes e com tamanho fogo energético sob a direção do Sr. Schuppanzig, excitou o mais decisivamente alegre entusiasmo de todos os ouvintes (Kanne apud WALLACE, 2017, p. 11)

Se, porém, a música excita um ouvinte, entra em choque com ele, isso não significa *a priori* que a forma desse ouvinte seja simplesmente a de um receptor fisiológico (um ouvido, uma cóclea, etc.). Nem tampouco, como vimos, a de um especialista estritamente musical. Que produção de um intérprete do signo é essa que a um só tempo relata a escuta e lhe constrói uma escutabilidade?

---

<sup>81</sup> Dizemos paradoxo para não dizer contradição, visto que o signo é concebido por Peirce justamente como fundamento de uma perspectiva que nega a existência pragmática do inefável: “thought which cannot be cognized does not exist. All thought, therefore, must necessarily be in signs” (CP 5.251).

Um relato já citado de Fröhlich – na revista *Caecilia*, em 1828 – de certa forma *situa* tanto interpretantes-dinâmicos-intelectuais como dinâmicos-emocionais:

[A] sinfonia começa com uma quinta, que, pela ausência de uma terça<sup>82</sup>, significa aquilo que é indeterminado, apontando para o anseio de sentimentos melancólicos que se movimentam lepidamente *no coração*. (WALLACE, 2017, p. 63, grifo nosso)

O crítico Gottfried Weber, na mesma publicação, fala, também ele, em um “coração feliz” que se abre à escuta do quarto movimento:

Após um convite do baixo solista, o coral completo entra no esplendor da canção de ode à alegria, e o coração feliz se abre amplamente para a agradável sensação de divertimento espiritual. (WALLACE, 2017, p. 21)

Da perspectiva do interpretante individualmente atualizado (dinâmico), cada um desses relatos demonstra a ocasião, o momento pontual de choque, o ponto em que se encarna a escuta com seus significados e emoções. Mas da perspectiva do conjunto dos relatos, trata-se de um processo de normalização que afirma o hábito territorial de se escutar ‘com o coração’. É quando os interpretantes já não são o mero efeito da escuta, mas também uma consideração sobre sua possibilidade, uma prescrição sobre quem é que, no fundo, pode escutar.

A escuta, considerada por essa sua produção contingente, definitivamente não é uma audição, não se reduz ao ouvido em nenhum ponto do território. O ouvido, aliás, aparece somente uma vez em todos os textos analisados. Mesmo aí, não se trata do mero sentido fisiológico, tampouco de um ouvido perfeitamente musical, mas do “coaxar de aves de rapina”, de “uivos de lobos que chegam a nossos ouvidos” (WALLACE, 2017, p. 75).

A escuta é, isso sim, habitualmente associada ao coração: o “*Adagio* em si bemol é uma canção cheia de alma, sentida no coração” (WALLACE, 2017, p. 13), as “progressões das melodias se impõem no coração do ouvinte” (WALLACE, 2017, p. 17), e “a voz tenor impositiva do Sr. Donzelli [...] ecoou em cada coração através do amplo salão” (WALLACE, 2017, p. 20).

O encontro diádico com a escuta vai, assim, se normalizando. Não por acaso, a escuta do coração aparece no centro de uma polêmica envolvendo, nas páginas da AMZ, o correspondente de Leipzig e o de Berlim. Na insatisfação que o primeiro expressava, devida às dificuldades para a escuta da *Nona*, o segundo vê,

---

<sup>82</sup> Um acorde, formado de pelo menos 3 notas, é caracterizado como maior ou menor em função da terça (e não da tônica ou da quinta, que soam aqui, operando uma suspensão de caráter).

contudo, um convite ao público berlinense para dedicar-se com total concentração e fidelidade à maior obra de nosso maior mestre vivo, para que se possa dizer que Beethoven encontrou aqui espíritos e corações prontos mesmo para suas intenções mais elevadas. (WALLACE, 2017, p. 40).

Em tréplica, o correspondente musical de Leipzig demonstra contrariedade com implicação desse comentário: que o público dessa cidade não estaria preparado para receber uma grande composição (WALLACE, 2017, p. 43). De qualquer maneira, escutar com o coração implica, portanto, concentração e fidelidade – a contraparte necessária da escuta diante do gênio do compositor. E o signo do coração, de fato, assume os dois lados desse pequeno circuito comunicacional: “que artista suave e polido entrega seu ser mais profundo ao mundo com tanta naturalidade como Beethoven neste *finale*? [...] colocando a emoção mesma no papel *diretamente do coração*, no momento de inspiração” (WALLACE, 2017, p. 51).

As discussões implícitas e explícitas que as semioses da escuta vão inscrevendo nas páginas dos periódicos contemporâneos a Beethoven acabam articulando uma produção comunicacional sobre a comunicação possível da escuta. Se uma escuta do coração é a condição para uma comunicação bem sucedida entre ouvinte e compositor, o signo do inefável é o que nos parece normalizar os efeitos possíveis da escuta e também sua comunicação (im)possível entre ouvintes. Dizer que os “sentimentos” se “movimentam no coração do ouvinte” (WALLACE, 2017, p. 63) parece-nos um modo de driblar a limitação autoimposta de que a “a impressão” que deixa a *Nona* “é *indescritível*” (WALLACE, 2017, p. 69, grifo nosso).

Essa afirmação, ainda que posta assim, no negativo, já é, na verdade, uma descrição produtora de um indescritível, de uma ou inefabilidade remática<sup>83</sup> como interpretante possível da escuta. Os relatos de escuta refletem, assim, sobre suas próprias capacidades comunicacionais, vetando a redução da sinfonia a um relato preciso, posto que ela constitui um “retrato de alegria que é sublime *para além de toda descrição*” (WALLACE, 2017, p. 75, grifo nosso). Não estariam postos, portanto, os elementos, implicitamente estabelecidos, de uma teoria da escuta que, embora portadora de efeitos inefáveis, encontra no coração sua condição comunicacional fundante?

É o que parece indicar nossa incursão nos signos deste território da perspectiva do primeiro nível do interpretante normal. O segundo nível, porém, relativo à produção de referencialidades da escuta, mostra que a comunicação, se tem algo a ver com o inefável,

---

<sup>83</sup> O rema é a primeiridade dos interpretantes em outra tripartição peirceana (CP 2.250), estando ligado à ideia de qualidade por si própria, isto é, de mera possibilidade.

é por produzi-lo. Nele veremos como um território de signos da escuta musical estabelece e trabalha toda uma série de respostas à questão: o que é que se pode escutar na *Nona Sinfonia*?

### 4.1.3 Mundos escutáveis e o compositor-demiurgo

O segundo nível do interpretante normal dirá respeito aos signos da escuta que normalizam os objetos que podem ser escutados em um território.

Após uma apreciação geral, passamos a distinguir entre duas categorias de produção de referencialidades da escuta. Primeiro, a escuta é associada indicialmente aos signos da execução musical: podem-se, então, escutar as notas, os instrumentos, a execução da orquestra e do coral que fisicamente fazem a música escutada. *Uma escuta*, portanto, *da emissão*. Depois, os signos da escuta como que se libertam dessa relação indicial e se voltam para relações de referencialidade simbólica com a composição e o compositor.

Já vimos alguns relatos-interpretantes do primeiro tipo quando investigamos certos interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais e especializados. É também o caso da escuta da execução da orquestra e da escuta da interpretação do maestro que apareciam no relato de Kanne sobre o regente Schuppanzig. Não nos parece fundamental realizar uma análise quantitativa mais aprofundada, mas sim afirmar que há produção mais frequente, no conjunto, de uma escuta emissiva da composição, mais que da interpretação ou da execução. Várias passagens apresentam bem esta predominância da emissão musical como referencialidade da escuta: Kanne escuta que “os violoncelos cantam junto também, com a linda canção harmônica do Adagio, e cresce a fusão expressiva da composição” (WALLACE, 2017, p. 14); o correspondente anônimo da *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* percebe uma “passagem similar ao canto, acompanhada por quatro violas e trombones, que tem um efeito poderoso” (WALLACE, 2017, p. 52); e Fröhlich descreve os últimos compassos do movimento final minuciosamente em termos de emissão: “com a conclusão do tema, todos os instrumentos de sopro entram, assumindo um tom de júbilo, que adquire um caráter solene em função do acompanhamento dos trompetes e da caixa, fortalecidos pelas cordas” (WALLACE, 2017, p. 66).

O interpretante-dinâmico-intelectual-especializado – claro – é fundamental aqui, dado que a própria inferência da origem do som como sendo de um determinado

instrumento já exige um conhecimento colateral dos timbres característicos de cada elemento da paleta orquestral. Mas o interessante é notar o direcionamento deste aspecto na produção de uma relação já não tanto indicial quanto simbólica: a da composição como referente da escuta. Podemos mesmo distinguir entre signos da escuta da emissão e signos da escuta da composição. Eles, contudo, se conectam quase insensivelmente, passando de codificações especializadas da instrumentação e das relações formais da música (interpretantes lógicos especializados e relacionais) no rumo da figura etérea do espírito ou do gênio compositor como responsável pela feitura musical.

Os saltos grotescos que o gênio de Beethoven opera no mencionado *Scherzo* são frequentemente de uma natureza tão ousada, e executados com tão rápida força, que podemos entender como ele pôde misturar um *Alle breve* no meio desse movimento, no qual o ouvido parece adquirir nova força. (WALLACE, 2017, p. 12)

A escuta da composição, então, se avizinha também dos signos do “espírito” ou do “gênio de Beethoven”, como na expressão de Kanne (WALLACE, 2017, p. 13 e 9, respectivamente). A questão, para o correspondente da AMZ em Stettin, em 1827, já não é, portanto, que instrumento ou naipe emite determinado som, mas o que se escuta *nas, por detrás das* ou *para além* das notas da composição: uma ilusão de ótica ou uma invocação?

O próprio começo, com as indeterminadas quintas dominantes, que os violinos, junto com as trompas em ré, trazem como se de uma grande distância, quase como uma ilusão de ótica, é como uma invocação. (WALLACE, 2017, p. 49)

O começo da *Nona* e a intenção do compositor é que são produzidos, assim, pela semiose da escuta. É notável, também, o modo como passa a se desenrolar uma efusiva proliferação intersemiótica nos relatos, uma incidência constante de outras linguagens e materialidades no discurso verbal para estabelecer significação, para construir – conforme escutada nesse território – a sinfonia.

Para o Dr. Grossheim, o que se escuta, na *Nona*, é da ordem do visual: “um retrato de um mundo sem alegria antes de um repleto dela” (WALLACE, 2017, p. 74). Para dar conta do todo da obra, retratos e pinturas são signos recorrentes: um correspondente da AMZ afirma que “não somos tão cegos a ponto de não ver a estranha trama de figurações musicais amontoadas umas sobre as outras” (WALLACE, 2017, p. 80); e Fröhlich escuta o traçado de um “retrato de uma alma incomumente poderosa” (WALLACE, 2017, p. 62). O território opera, assim, um avizinhamo da escuta com um extenso grupo de signos que constitui toda uma intersemiótica da produção da composição nas malhas comunicacionais da escuta.

A dimensão visual deriva também para uma escuta escultural: Kanne pode *avistar* “as notas de transição, bem como as notas vizinhas, que o espírito livre de escultor de Beethoven tende a trazer à vista no decorrer da melodia [...]” (WALLACE, 2017, p. 13). Mas deriva também para uma dimensão celeste, quando um correspondente da AMZ pode escutar uma relação de indicação entre os signos da emissão e os do firmamento: “Batidas profundas da percussão grave, apoiada pelos fagotes em Si bemol, indicam os corpos planetários, e melodias celestialmente delicadas os entornam” (WALLACE, 2017, p. 52). Do céu, contudo, podemos passar ao centro da Terra, como no relato que trabalha a escuta como uma incursão subterrânea: “o espírito poético do mestre, em um primeiro momento, nos conduz às profundezas da terra, onde *percebemos* as harmonias abafadas de uma vida secretamente movente” (WALLACE, 2017, p. 68, grifo nosso).

Esses signos, tanto extra-musicais quanto irreduzíveis à linguagem verbal, estão frequentemente conectados com os signos do espírito do compositor. Um crítico afirma que “uma tamanha significação e abundância de representação só poderiam ser concebidas no espírito de um mestre deste calibre” (WALLACE, 2017, p. 70). Outros associam a escuta a um mundo que o compositor se propõe criar.

Poderíamos falar, nesse ponto, de uma espécie de mundo escutável. A escuta de Kanne reconhece que o “gênio de Beethoven [...] criou para si um mundo completamente próprio” (Kanne em WALLACE, 2017, p. 13). É a este mundo, conforme a tradução da escuta de A. B. Marx, que o compositor pode “se dedicar e preencher com suas mais íntimas vida e emoções” (WALLACE, 2017, p. 37). Notemos bem que não é que a escuta dos signos emissivos, que pudéssemos chamar de primeiros, adquiram aqui uma significação segunda, conotada. Não há escuta em si seguida de um suplemento de significação intersemiótica. Não: as escutas nessa camada do território é que não percebem senão em função dessa tradução (cf. EE2). “Somente espíritos afins podem perceber”, diz a AMZ de junho de 1824, “formas assim na produção de Beethoven, disfarçados por sua aparente insignificância, que, como diamantes no estado bruto, emitem preciosos raios” (WALLACE, 2017, p. 10).

Este tipo de escuta, digamos, demiúrgica, que coloca o ouvinte diante de um criador (ou do Criador), por vezes toma a forma das forças da natureza desse mundo, que arrebatam o ouvinte. Fröhlich escutava melancolia no *adagio*. “No *finale*, porém, a alegria se liberta em uma tempestade irrestrita” (WALLACE, 2017, p. 27). Conforme outro relato, “podemos ouvir a tempestade do destino” (WALLACE, 2017, p. 60) irrompendo no *Allegro*. O correspondente da *Allgemeine musikalische Zeitung* no Baixo Reno, em

1827, relata que “se em uma primeira escuta muito parece barroco e estranho para o ouvinte imparcial, o olho é não obstante atingido logo e frequentemente pelos raios que o espírito de Beethoven libera ao longo da peça” (WALLACE, 2017, p. 26).

Vamos manter essa passagem em foco, pois com ela passaremos ao próximo nível de análise. Mas não sem observar que, no conjunto, os interpretantes-normais que percorremos nesta seção sugerem que não é preciso esperar por uma tradução propriamente audiovisual<sup>84</sup> ou pictural<sup>85</sup> para que as semioses produtoras de escutas da *Nona Sinfonia* de Beethoven sejam fortemente atravessadas por imagens, retratos, visualidades de toda sorte e mesmo por uma dimensão tátil, escultural. A escuta é trabalhada – embora em função de um “ouvinte” supostamente “imparcial” – por traduções intersemióticas que o território institui como hábitos. Uma escuta expandida por mundos decididamente extra-musicais e irredutíveis ao sonoro.

#### 4.1.4 O dever da repetição da escuta

Nesse último relato, de 1827, já aparece também certa ênfase em um terceiro modo de atuação do interpretante-normal que é preciso analisar. É quando os signos da escuta não somente a relatam, mas também refletem sobre e estabelecem prescrições para os próprios hábitos de escuta. Peirce (CP 5.491) dizia que “o hábito deliberadamente formado, auto-analisante” é o efeito último do signo. Neste nível, a produção semiótica da escuta materializa sua faceta mais autoconsciente. Pontos do território, também, em que o caráter de terceiridade – no sentido de ação inteligente do signo sobre o hábito – é o mais aguçado. E onde podemos identificar uma série de regulações se insinuando mais explicitamente sobre a escuta.

É nesse sentido que o comentário sobre o ouvinte que escuta pela primeira vez não parece inocente. Em conjunção com outros relatos, ele vai formar uma espécie de prescrição: não se escuta Beethoven senão após várias repetições da escuta. A proposição é reiterada, e se espalha no território em conexão com momentos de autoreflexão sobre a atividade de escuta dos próprios ouvintes: “A essência apaixonada do *finale*, que luta e se esforça com todos os elementos e poderes da música”, relata Kanne, em 1824, “não pode, de fato, ser agarrada em uma primeira escuta” (WALLACE, 2017, p. 8).

---

<sup>84</sup> Como nos já mencionados vídeos de Stephen Malinowski.

<sup>85</sup> Como no *Beethovenfries* de Gustav Klimt.

A tomada de consistência do hábito de se repetir a escuta se aproxima, em certos pontos, mais ou menos de uma verdadeira interdição. O relato de Johann Baptiste Rousseau sobre o Festival de Música de Aachen em que ele escutou a *Nona* em 1825 começa exatamente com uma ressalva:

Por pouco possível que seja afirmar um juízo preciso da sinfonia após ouvi-la duas ou três vezes, como sempre com a música de Beethoven em geral, eu vou não obstante tentar dizer algumas palavras avaliando este engenhoso, gigantesco trabalho (WALLACE, 2017, p. 22)

No limite, A. B. Marx (WALLACE, 2017, p. 42) afirma que

a sinfonia de Beethoven é demasiado grande, demasiado rica, demasiado profunda para ser compreendida em sua inteireza e plena magnificência na primeira vez. Cada ouvinte vai sentir dúvidas surgindo [...]; para cada um permanecerão, próximas de suas belezas infinitas, passagens que são incompreensíveis, mesmo repugnantes.

A repetição da escuta se torna, assim, pré-requisito habitual para a compreensão e para o juízo avaliativo da *Nona*. Não podemos deixar de ver aqui a *produção de uma redução da escuta* (no sentido que demos às reduções da escuta no capítulo 2), a formatação de um hábito seletivo que submete a compreensão e a possibilidade de comunicação da escuta a um universo que exclui as escutas não familiarizadas. A escuta é reduzida à escuta repetida. Para que só a escuta repetida possa ser comunicada como escuta efetiva de Beethoven.

A normalização do hábito comunicacional de escuta da repetição, porém, não se inscreve sem polêmicas. Um anônimo, na seção “Novidades. Viena. Diário musical do mês” da AMZ, fevereiro de 1828, relata, após uma primeira escuta da *Nona Sinfonia*, que está apenas

gradualmente começando a aprender a desemaranhar as tramas desta teia artística de tons; os estranhos contornos estão se mostrando cada vez mais claramente, e nem um par de anos terá passado até que este trabalho gigantesco seja tão geralmente conhecido e entendido como seus predecessores, que em suas aparições também foram desvendados como hieróglifos egípcios... (WALLACE, 2017, p. 78)

Diante dessa declaração, na edição de março de uma publicação similar<sup>86</sup>, outro anônimo – que escuta na *Nona* “ao invés de prazer”, “um trabalho doloroso para o intelecto” – polemizará com o anterior, maldizendo aqueles “cuja cega idolatria vai tão longe que eles defendem uma rapsódia que até agora ninguém compreendeu” (WALLACE, 2017, p. 79). É a instauração de um debate da escuta que se volta para os

---

<sup>86</sup> *Allgemeine Musikzeitung zur beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst für Musiker und für Freunde der Musik überhaupt* I.

próprios hábitos que a produzem. Debate que só está garantido em função das possibilidades comunicacionais das publicações impressas, que se respondem umas às outras no intervalo de um mês. A comunicação, aqui, é muito menos a capacidade da linguagem verbal de relatar a experiência da escuta do que o avizinhamo de materiais, o emaranhamento de signos em diálogo, conjuminados em uma semiose produtora de certa comunicabilidade da escuta (e de sua expressão explícita em uma proposição reguladora: o dever da repetição).

Ficam patentes, assim, algumas das particularidades da produção de escutas nas páginas de periódicos contemporâneos à estreia da *Nona*. Um trabalho de normalização da comunicabilidade da escuta (ligada ao signo do coração e à inefabilidade), de suas referencialidades (os mundos escutáveis e o compositor-demiurgo que os inventa) e de sua prática habitual (a repetição da escuta).

## **4.2 Escutas da *Nona* por compositores do século XIX**

Passamos agora ao território de escutas da *Nona* por compositores do século XIX. Na primeira etapa analítica, investigamos seus signos de escuta da perspectiva das operações de interpretantes-dinâmicos e destacamos seu encadeamento na produção semiótica de uma escuta imersiva (seção 4.2.1).

Na segunda etapa, investigamos os signos de escutas musicais deste território da perspectiva dos interpretantes-normais e destacamos os procedimentos de produção semiótica de escutabilidades ligadas aos signos e hábitos da despotencialização da visão (seção 4.2.2), da luta musical (seção 4.2.3) e da literatura (seção 4.2.4).

### **4.2.1 Uma escuta imersiva**

Podemos reconhecer uma série de interpretantes-dinâmicos-emocionais nos textos dos compositores do século XIX que traduzem sua escuta da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Há “opressão e revolta, aspirações e arrojo, desânimo, novas lutas, incessantes vicissitudes” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 157), mas também “muita força e dignidade de caráter” (BERLIOZ, 1913, p. 107). A escuta tem efeitos dinâmicos de “disposição melancólica” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 157), de “alegria selvagem” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 158) e desemboca em “uma felicidade nova” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 158). Conecta-se, também, a “sentimentos de melancolia tenra, de tristeza apaixonada e de meditação religiosa” (BERLIOZ, 1913, p. 110), etc.

Parece que cada ouvinte individual administra a tentativa sempre incompleta e, digamos, tateante, de traduzir a emoção pura (primeiridade do interpretante-dinâmico-emocional) em sentimentos codificados (terceiridade):

[cada uma das variações de um tema] dá uma nova e decidida pintura à expressão de um e o mesmo sentimento – o de alegria. Esta alegria é, primeiro, cheia de brandura e paz; mas se torna de certo modo mais viva [...] (BERLIOZ, 1913, p. 106)

A tentativa de definir sentimentos assume mesmo formas inusitadas. Surgem imagens e comparações para identificar uma “impressão”:

A impressão sobre o ouvinte é, justamente, a de uma libertação de todo pecado, como o efeito que se segue ao sentimento do paraíso perdido com o qual retornamos de novo ao mundo do fenômeno (WAGNER, 2010, p. 35)

Neste caso, os signos da libertação do pecado, do paraíso perdido etc. operam menos como referencialidades de escuta em vias de se normalizar e mais em função da primeiridade a que eles são capazes de aludir.

Esses efeitos dinâmicos da escuta de Beethoven tendem, contudo, a ser descritos em termos mais energéticos do que puramente emocionais. O ouvinte é *movido* por ela: “A peroração contém acentuações que movem a alma completamente” (BERLIOZ, 1913, p. 105). A tendência é que a escuta emocional apareça nestes relatos como um interpretante energeticamente inevitável. *Somos* afetados por Beethoven, sempre na primeira pessoa do plural – o que parece sugerir menos uma vontade de impessoalidade do escritor e mais uma sugestão de que a escuta da *Nona* seria uma espécie de exercício imersivo em que o ouvinte é arrebatado sem escapatória.

De fato, mergulhamos em um estado de encantamento quando ouvimos uma verdadeira obra musical de Beethoven, quando em cada parte da peça – na qual reconheceríamos, com os sentidos sóbrios, somente uma espécie de técnica apropriada à composição da forma – percebemos uma vivacidade imaterial, uma agitação ora delicada, ora terrível, sentimos pulsar vibração, alegria, ânsia, inquietação, lamento e deslumbramento, que por sua vez parecem nascer e adquirir movimento do mais profundo de nosso íntimo (WAGNER, 2010, p. 30)

Aqui, a escuta musical se especifica em uma semiose que passa por tradução visual: *cenar* para que *olhamos* e deixamos de olhar. Esses signos visuais parametram a experiência do ouvinte (obrigando-o a certas escolhas) e organizam os interpretantes-dinâmicos-emocionais (desespero e felicidade) e energéticos (desvio do olhar, imposição do caminhar):

Nosso olhar velado se desvia dessas cenas e de novo nos abandonamos ao impulso que nos obriga a caminhar para diante, com a energia do desespero e

sem trégua nem descanso, em busca dessa felicidade, que nunca poderemos alcançar (REZENDE MARTINS, S/D, p. 159).

Voltaremos à questão da visualidade – e à sua teorização no próprio território – na seção seguinte. O importante de se observar aqui são as particularidades e articulações dos interpretantes-dinâmicos: as emoções e reações energéticas tendem a enfatizar uma certa inevitabilidade, uma “obrigação” da escuta, como no relato acima, que parece se desdobrar em uma série de *signos*, digamos, *da imersão* – o mergulho, a caminhada, o turbilhão, o estonteamento: “é um mundo novo em que somos precipitados, o mundo do turbilhão deslumbrante e estonteador.” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 158).

Esse mesmo acento em uma imersão na qual o ouvinte se vê precipitado é articulado ainda por uma série de interpretantes-dinâmicos-intelectuais. Primeiro, por interpretantes-intelectuais-hipotéticos que apontam para uma imersão em que o ouvinte se torna protagonista da música, sendo por ela perseguido, despertado, tendo sua alma, enfim, dominada. É o que ocorre seja no nível das hipóteses emocionais –

Parece que, perseguidos pelo desespero, dele fugimos, tentando alcançar, por incessantes esforços, uma felicidade nova e desconhecida (REZENDE MARTINS, S/D, p. 158, grifo nosso);

segue o segundo tema, cheio de ternura e amor, ao qual responde de novo a primeira melodia, mais ornamentada e com mais vida, cheia de promessas e esperanças como se amor e esperança enlaçados quisessem impor seu suave domínio à nossa pobre alma martirizada. (REZENDE MARTINS, S/D, p. 159, grifo nosso) –

seja no nível das hipóteses energéticas – como quando “a alma ferida parece ressuscitada e toma novas forças... é o que transparece na passagem triunfal, que surge no final deste trecho” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 160); ou quando a escuta “parece o acordar de uma saudade de puras alegrias outrora experimentadas” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 159, grifo nosso) – seja, enfim, em um nível de hipóteses como que ideais:

“Uma luta de caráter grandioso entre as aspirações da nossa alma à alegria e a opressão do poder inimigo que se interpõe, fatalmente neste mundo, entre nós e essa felicidade, *tal parece ser a ideia* fundamental desta primeira parte.” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 157, grifo nosso)

Voltaremos com mais atenção ao signo da luta, bastando por ora notar que, por todos os aspectos dos interpretantes-dinâmicos-intelectuais-hipotéticos, é uma imersão, uma condição de arrebatamento (geralmente da “alma”) ou de envolvimento (geralmente numa espécie de “cena”) que parece organizar habitualmente as escutas dinâmicas da *Nona* deste território.

Se consideramos, a seguir, os interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais, essa conclusão é reforçada por outros meios. Aqui, o ouvinte está menos imerso em uma cena que em um entorno musical. Por vezes, pela simples identificação de certas passagens (interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais) com certos efeitos sensíveis (interpretantes-dinâmicos-emocionais e energéticos):

O *andante maestoso* que se segue é um tipo de coral; primeiro entoado pelos tenores e baixos do coro com um trombone, violoncelos e baixos. A alegria é, agora, religiosa, grave e imensa<sup>87</sup>. (BERLIOZ, 1913, p. 113)

Uma alegria selvagem transparece, desde os primeiros ritmos desta segunda parte (REZENDE MARTINS, S/D, p. 158)

Essa melodia simples e ingênua diversas vezes repetida, revela a serenidade que dá a satisfação íntima (REZENDE MARTINS, S/D, p. 159)

Noutras ocasiões, por uma tradução, estritamente da ordem dos interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais, da imersão em termos musicais.

Este *allegro maestoso*, escrito em ré menor, começa, contudo, no acorde de lá sem sua terça; ou, em outras palavras, com uma continuação das notas lá e mi, colocada como quinta, e arpejada acima e abaixo pelos primeiros violinos, violas e baixos, de modo que o ouvinte não sabe se o que ele ouve é o acorde de lá menor, o de lá maior ou aquele da dominante de ré.<sup>88</sup> (BERLIOZ, 1913, p. 106)

A escuta, então, é imersiva sem recorrer a matriz outra que a do sistema musical canônico, e o que este impõe é uma questão de três alternativas (acordes) que é indecidível, mas inescapável. Inversamente: o ouvinte sabe que o que ele ouve é um dos três acordes de lá menor, ou lá maior ou aquele da dominante de ré. Parece se produzir, aqui, na vizinhança com os conceitos habituais da música ocidental, a articulação da escuta com uma ‘dúvida’ propriamente musical em que o ouvinte está envolvido.

Por fim, essa implicação do ouvinte em uma experiência envolvente e imersiva frequentemente procede se avizinhando de conhecimentos colaterais canônicos. Referimo-nos a interpretantes-dinâmicos-intelectuais-especializados, que trabalham a escuta na relação com blocos de conhecimento múltiplos sobre a música. Assim, embora não sejam as palavras de Schiller (a letra da *Nona Sinfonia*) que “nos” conduzem, os sons “nos” impelem na medida em que passam também por Bach:

---

<sup>87</sup> “The *andante maestoso* which follows is a kind of chorale; first intoned by the tenors and basses of the chorus with one trombone, violoncellos and basses. The joy is now religious, grave and immense.”

<sup>88</sup> “This *allegro maestoso*, written in D minor, commences, however, upon the chord of A without its third; or, in other words, with a continuation of the notes A, E, placed as a fifth, and arpeggiated above and below by the first violins, violas and double basses, so that the listener does not know whether what he hears is the chord of A minor, that of A major, or that of the dominant of D.”

Já não são os pensamentos contidos nos versos de Schiller que agora nos ocupam, mas a sonoridade familiar do canto coral que nos leva a cantar junto e a querer participar, como comunidade, desse serviço divino ideal, como acontecia nas grandes paixões de Bach no momento da entrada do coro. (WAGNER, 2010, p. 42)

Similarmente, Wagner fala da famosa

melodia [do último movimento da *Nona*], cuja inocência infantil, quando escutamos o tema em um sussurro contínuo do contrabaixo da orquestra de cordas em uníssono, provoca em nós um tremor sagrado. Ela torna-se agora o *Cantus firmus*, o coral da nova comunidade, em torno do qual, como no coral de igreja de Bach, as vozes harmônicas, à medida que entram, reúnem-se em contraponto (WAGNER, 2010, p. 43)

A imersão do ouvinte como se numa comunidade eclesiástica é produzida na conexão tanto com o cânone da música (Bach) quanto com as tradições litúrgicas cristãs. O interpretante energético (arrebato no rumo do canto coral) não poderia estabelecer sem o conhecimento colateral do ‘serviço divino ideal’, do *cantus firmus* (técnica vocal medieval) e das paixões de Johann Sebastian Bach (1685-1750). A escuta imersiva, nesse estrato do território, é indissociável de uma escuta-dinâmica-intelectual-especializada.

Não surpreende que, entre os interpretantes-dinâmicos nas escutas dos compositores do século XIX, abundem escutas intelectuais, que sugerem hipóteses de interpretação, reconhecem relações interiores à obra musical e desenvolvem conexões com o cânone e a teoria musicais do ocidente. Mas, em face dos signos por que vimos passando nesta seção, diríamos que não é esse o eixo que organiza os demais interpretantes neste território.

A predominância da escuta especializada chega, de fato, a formular seus próprios limites. Berlioz se vê como que em apuros quando tenta analisar formalmente algumas passagens em que escuta “agregados de notas aos quais é de fato impossível dar o nome de acordes” (BERLIOZ, 1913, p. 107). Noutra ponta, é a escuta relacional que chega a uma espécie de crise: “essa passagem é só levemente instrumentada e tem um caráter todo livre de aspereza; motivo pelo qual não consigo entender esta discordância quádrupla, tão estranhamente introduzida sem causa” (BERLIOZ, 1913, p. 108).

Sem deixar de ser maquinada por signos da especialização musical, a escuta do compositor, portanto, é constantemente surpreendida, arrebatada, imersa num contexto forçoso. O fundamental é o choque, seja pela hipótese do choque, seja por sua atualização efetiva, seja por um choque especializado, intertextual, ligado a outros sistemas de signos

que trabalham a escuta. Nesse sentido, parece ser uma secundidade da escuta relacional que tem primazia sobre os demais interpretantes-dinâmicos.

Nas páginas desta seção, vimos que interpretantes-dinâmicos estão em jogo e como se articulam no território de escutas da *Nona* por compositores do século XIX. Em especial, identificamos, na operação dos interpretantes-dinâmicos-emocionais, energéticos e intelectuais a configuração de uma escuta imersiva que situa o ouvinte em cenas e movimentos que o arrebatam, tendo a secundidade uma ênfase maior que as outras dimensões nos signos que interpretam a escuta neste território.

Nas páginas que seguem, trata-se menos de interpretações individuais do que de seu regramento coletivo. A segunda etapa analítica se volta para os interpretantes-normais, que trabalham as (1) condições comunicacionais, (2) construções referenciais e (3) prescrições de escuta de um Wagner e um Berlioz que já são ouvintes e compositores, mas também efeitos de um conjunto territorial de signos que distribuem suas escutas e cujos hábitos cabe investigar.

#### **4.2.2 Despotencialização da visão**

O primeiro nível dos interpretantes-normais diz respeito a uma espécie de reflexão que um conjunto de interpretantes desdobra sobre as próprias condições de possibilidade da escuta. Que pré-requisitos habituais ela precisa preencher para que possa comunicar e ser comunicada?

Neste território, a escuta será frequentemente aparentada a um estado onírico, e concebida pelo que Wagner define como “analogia com o sonho alegórico” (WAGNER, 2010, p. 24):

assim fala o lamento dos animais, o lamento do ar, o furioso bramido do furacão ao homem meditativo. E este, tomado então pelo estado onírico, percebe por meio do ouvido que, diferentemente da visão que o manteve na ilusão das coisas dispersas, sua essência íntima e a essência íntima de tudo o que é percebido se tornam uma e que somente nessa percepção também a essência das coisas fora dele pode realmente ser conhecida. (WAGNER, 2010, p. 20)

A tradução da escuta passa, assim, por uma espécie de teoria do conhecimento que distingue entre a essência e a ilusão das coisas. Distingue também entre os tipos de percepção: a visão está vetada de conhecer a essência do que está fora do homem meditativo; a audição o permite. Tal imediatidade do conhecimento, por sua vez, é comparada àquela do “estado de sonho”,

no qual aquelas impressões nos fazem mergulhar por meio de uma audição simpática, e que nos revela aquele outro mundo do qual o músico nos fala, nós o reconhecemos de imediato por meio de uma experiência acessível a todos: o efeito da música sobre nós produz uma tal despotencialização da visão que, com os olhos abertos, não conseguimos ver com a mesma intensidade. (WAGNER, 2010, p.21)

Produz-se uma escuta musical de Beethoven que permite, desse modo, um acesso a “outro mundo”: não aquele que o compositor elabora como na escuta ‘demiúrgica’ de que falamos acima, mas o mundo do sonho, mundo que não “percebemos mais com a consciência”. É “um estado que se assemelha, essencialmente, à clarividência sonambúlica” (WAGNER, 2001, p. 21). São relegados a um plano secundário, aqui, a “impressão muito trivial que nos provoca a visão do auditório, a movimentação mecânica dos músicos e o funcionamento bastante peculiar dos mecanismos auxiliares de uma produção orquestral” (WAGNER, 2001, p. 21). Todo um “espetáculo dispersivo e o mais insignificante” se desenrola se o ouvinte se mantém conectado à experiência somente pela visão, o que “nos desviaria inteiramente da música e nos pareceria até mesmo ridículo” (WAGNER, 2001, p. 21). Não somente a visão é despotencializada na escuta: há uma denegação como que compulsória da percepção visual (se quisermos escapar ao ridículo).

O fundamental, aquilo que só a escuta pode acessar, é um mundo inefável, um mundo

impossível de descrever que o músico, pela forma como combina os sons, estende sobre nós sua rede ou derrama sobre nossa capacidade de percepção as gotas mágicas de seus sons, de tal maneira que enfraquece, como por encantamento, qualquer outra percepção que não seja a do nosso próprio mundo interior. (WAGNER, 2001, p. 21)

A escuta, portanto, tem suas condições de comunicabilidade configuradas pela lógica do sonho, pela despotencialização da visão e por uma intimidade meditativa com nosso mundo interior, que coincide com um “espírito interno da música”. É interessante observar, *en passant*, que esses materiais (de meados do século XIX) recorram ao funcionamento onírico algum tempo antes de sua centralização em projetos como o da psicanálise freudiana, e isso com o intuito de pensar um fenômeno de comunicação como a escuta de Beethoven.

Outros tipos de música, aliás, não estariam à altura desta ‘escuta inconsciente’:

sempre que esse espírito interno da música, já suficientemente descrito, enfraquece a manifestação que lhe é mais peculiar [...] a música abandona aqui o estado de sua sublime inocência; perde a força de nos libertar do pecado do fenômeno, ou seja, não é mais a anunciadora da essência das coisas, mas é ela própria enredada na ilusão da aparência das coisas fora de nós. Pois *nesta* música quer-se agora *ver* algo e este algo para ver torna-se o principal, como bem o mostra a ópera, onde o espetáculo, o balé etc. constituem o elemento

mais sedutor e cativante, o que evidencia claramente a degradação da música empregada neste sentido. (WAGNER, 2001, pp. 24-25)

Wagner – curiosamente, um dos mais conhecidos compositores de óperas do século XIX – condena, aqui, o gênero operístico como degradação na medida em que sua escuta se desvia da “sublime inocência” da “essência das coisas” ao passar mais intensamente pelo olhar. A visão precisa ser enfraquecida. Os interpretantes da escuta de Beethoven, aqui, procedem menos por relato pontual e mais por regulação geral de uma “escuta profunda” que liga o “espírito” ao “inconsciente”:

Confirmamos, agora, o fato incontestável de que a escuta profunda de uma música enfraquece a visão de uma tal maneira que os objetos não são mais percebidos com intensidade: este seria, por conseguinte, o estado suscitado pelo mundo mais íntimo do sonho que, enfraquecendo [*Depotenzierung*] a visão, tornaria possível a aparição da figura do espírito (WAGNER, 2010, p. 50).

À necessidade de enfraquecimento da visão, ao contrário do que se poderia esperar, não corresponde uma redução da escuta ao sonoro ou ao musical (como em Schaeffer ou Hanslick), mas sim uma redução da escuta ao onírico. Em todo caso, a escuta configurada neste primeiro nível do interpretante normal, que sugere para si mesma o nome de “profunda” (WAGNER, 2010, p. 50), promove (1) o hábito de repelir a dimensão visual e (2) a associação habitual entre a audição e a dimensão onírica como condição da escuta musical. Surge, quando passamos a considerar o segundo nível do interpretante-normal, a questão: que referencialidades serão essas que, para se demonstrar na escuta, passam ao largo da visualidade e mesmo da consciência? Chegamos, assim, a outro procedimento de produção semiótica de escutabilidades elaborado no território das escutas de compositores do século XIX: a constituição habitual do signo da luta como referente da *Nona Sinfonia*.

### 4.2.3 A luta musical

Como se sabe, a *Nona Sinfonia*, em seu último movimento, inclui um coral misto e quatro cantores solistas – procedimento composicional muito debatido ao longo da história das escutas da peça, e que causou tanto desconforto quanto apreço nos ouvintes da época (cf. seção 3.2). Essa ruptura com o estatuto tradicional da sinfonia (que não abarcava o canto) está no centro da operação de produção que investigaremos nesta seção. Como, porém, ela é escutada neste território das escutas de compositores do século XIX? Qual sua configuração sígnica enquanto referente, isto é, qual sua existência *pela escuta*?

A escuta de Wagner vai identificar a inovação formal de Beethoven como uma necessidade:

Desde o início desta quarta parte a música de Beethoven se torna mais falante, perde o caráter de música puramente instrumental, que é o característico das três primeiras partes, e o poema musical se encaminha para uma solução que só pode ser expressa em linguagem humana. (REZENDE MARTINS, S/D, p. 160)

É pela escuta do desenvolvimento relacional de entradas e saídas de temas musicais que o ouvinte estabelece a referência a um processo de crescente *imposição* da voz às forças orquestrais, entendidas mais e mais como insuficientes:

São pungentes as hesitações, as *reprises* de Beethoven, neste final, para impor finalmente o coro à sua sinfonia. Desde muitos anos já, tentavam as sinfonias de Beethoven se tornar falantes como a própria palavra e para que isso se tornasse uma realidade ele tem, decididamente, que recorrer à voz humana. (REZENDE MARTINS, S/D, p. 162)

É um primeiro sentido para o signo da luta que passa a se desenvolver aqui – e para tanto o interpretante-normal não poderia operar sem os interpretantes-dinâmico-intelectuais-relacionais que identificam as partes musicais internas à peça. Trata-se de uma luta entre a música exclusivamente instrumental e a música vocal, cantada.

Berlioz escuta, no último movimento, “citações, como lembranças afetivas, de fragmentos dos três movimentos precedentes”, que lhe parecem uma espécie de “arrependimento” pontual do compositor pela disposição dessa luta, desta “calúnia da harmonia instrumental” (BERLIOZ, 1913, p. 111). Finalmente, a passagem da letra schilleriana – “amigos, não estes tons! Cantemos mais agradável e alegremente”<sup>89</sup> – marcaria,

por assim dizer, o ‘tratado de aliança’ em que entram coral e orquestra; a mesma frase do recitativo pronunciada por um e pela outra parecendo ser a forma de uma promessa jurada mutuamente. (BERLIOZ, 1913, p. 105)

Se há tratado de aliança, é porque havia conflito, luta ou mesmo guerra. Não uma cena de luta. Nem exatamente uma luta entre um tipo de música e outro. Aqui, é a própria música instrumental que luta para transcender suas limitações:

Parece o supremo esforço da música instrumental que quer ser vivificada pela palavra. Mas a natureza rebelde se furta ainda ao seu jugo; como o mar enfurecido pela espuma, levanta-se e recai (REZENDE MARTINS, S/D, p. 161)

---

<sup>89</sup> “O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere”

Inversamente, e ao mesmo tempo, o canto luta, *impondo-se*, para arrastar a orquestra:

Então a voz humana impõe seu timbre claro e firme ao turbilhão da orquestra, na seguinte apóstrofe: ‘*deixemos, amigos, esses cantos, e entoemos hinos mais agradáveis e mais alegres*’. (REZENDE MARTINS, S/D, p. 161)

Essa imposição se articula em uma espécie de luta propriamente musical. A melodia cantada, por sua vez, que passa a ser representada pelo signo do sopro, também adquire a propriedade de *arrastar* as demais vozes orquestrais:

Este recitativo instrumental se transforma numa melodia singela, cujas ondas animadas pelo sopro da Alegria, arrastam, pouco a pouco, todos os instrumentos da orquestra (REZENDE MARTINS, S/D, p. 161)

O território põe em paralelo, assim, a segunda luta que se desenrola como referente do último movimento da *Nona*, luta que desdobra simbolicamente o conflito anterior (entre orquestra e voz): é o duelo entre a alegria e a tribulação, entre a amizade e o caos. Para Wagner, “neste trecho, a orquestra como que descreve alegre combate [...], sendo a Alegria o prêmio da vitória” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 162).

As duas lutas têm, por fim, uma mesma resolução, que aparece aqui como o “despertar de uma tribulação”:

a tribulação conduz a um mundo novo, do mais claro conhecimento e suprema capacidade, mundo este que só pode ser revelado no despertar. [...] Esse despertar de uma profunda tribulação foi vivenciado naquele notável salto da música instrumental para a música vocal que tanto chocou os críticos de arte e cuja explicação, desenvolvida na passagem em que tratamos da Sinfonia n.9 de Beethoven, suscitou esta longa pesquisa. (WAGNER, 2010, p. 51)

Perguntávamos, no final da última seção (na qual reconhecêramos a instauração habitual dos pressupostos para a escuta (1) da despotencialização da visão e (2) da inconsciência do sonho), se seria possível estabelecer, sem contradizer essas autorregulações, referencialidades para a escuta da *Nona*. Surpreende, nesse sentido, a coerência com que opera este território. O trabalho sógnico de produção de referencialidades da escuta efetivamente elabora um referente não-visual, o de uma luta musical, luta cuja resolução se dá justamente por uma revelação “no despertar”.

#### **4.2.4 A expansão literária da escuta**

A última passagem citada – que conectava a referencialidade, digamos, ‘bélica’ da escuta que viemos identificando ao “impulso” suscitador da própria “pesquisa” do ouvinte – já nos leva também a outra operação de produção de hábitos de escuta da

perspectiva dos interpretantes-normais. Os signos da escuta, neste nível, se traduzem em prescrições reguladoras de escutas. O cerne não está na possibilidade – inconsciente e não-visual – da escuta, nem em seus objetos – a luta entre instrumentos e canto ou entre alegria e tribulações; e sim em sua conduta futura deliberada. Com os compositores do século XIX, o que nos parece se instituir é um hábito interpretativo da escuta na vizinhança com outra prática sógnica, a da literatura, que se apresenta como central nesse nível da produção do escutar.

Quando o compositor-ouvinte fala de sua “vivência” relativamente ao “salto” musical escutado no *Finale* da *Nona Sinfonia*, é para indicar que nesse ponto algo aconteceu. Estamos longe, porém, de uma experiência da escuta como pura forma sonora e estética (Hanslick), e mais distantes ainda de uma escuta fenomenologicamente reduzida (Schaeffer). O efeito da escuta, aqui, é na verdade “a pesquisa”, e a inscrição ensaística da “explicação” da escuta. Cujo interpretante, por sua vez, são os textos que citamos ao longo desta seção. Não que a escuta individual do compositor tenda, por questão de caráter e formação pessoal, a uma forte teorização, a um diálogo com a tradição, talvez até à abstrusidade ensaística. É o território que possibilita a comunicação da escuta em uma zona tradutória que a conecta com intertextos do universo da literatura, (no sentido muito lato deste termo). Em específico, da poesia romântica e da literatura musical na forma da partitura.

É o próprio efeito dinâmico da escuta que, por vezes, é traduzido com recurso à materialidade da literatura. Como se a escuta fosse lida:

opressão e revolta, aspirações e arrojo, desânimo, novas lutas, incessantes vicissitudes, eis os elementos desta página admirável, arrebatadora e movimentada” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 157)

Incide aqui um funcionamento interpretante-dinâmico de ao menos dois tipos: emocional, pela identificação do efeito sentimental da escuta, mas também intelectual-especializado, pela identificação tradutória da parte referida como uma “página”. Podemos concebê-la como sendo uma página da partitura, mas também como sendo uma página metafórica da obra que se desenrola aos ouvidos do compositor-ouvinte, e que seria mesmo bem ajustada às semioses que já víamos na análise, duas seções acima, dos interpretantes-dinâmicos produtores de uma escuta envolvente, imersiva. Mas mais do que uma conexão metafórica – que colocaria o ouvinte quase como protagonista de uma narrativa – queremos apontar, aqui, para a efetiva conexão tradutória que se estabelece entre a escuta e a literatura neste território.

Relatamos, na descrição do *corpus* para as análises (seção 3.2), que Wagner elaborou – tendo em vista a instrução do público, com uma espécie de manual de significação da escuta – um opúsculo em que emparelhava a *Nona* de Beethoven com trechos do *Fausto* (1808), de Goethe. Ali, entende-se que a *Sinfonia* “se encaminha para uma solução que só pode ser expressa em linguagem humana” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 160). Parece que, a exemplo desse “salto” intersemiótico da música à voz, os compositores-ouvintes abdicam também de uma espécie de linguagem, os interpretantes descritivos por relatos verbais, para libertar uma outra forma interpretante: a da música pela literatura. Nisso vemos uma interessante operação de produção comunicacional, que avizinha signos de materialidades distintas para trabalhar o sentido da escuta musical. Essa conexão, que é como uma prescrição, uma receita de práticas de escuta, podemos assinalá-la nos três sentidos seguintes.

Berlioz só se convence da validade de sua escuta à luz do estudo da partitura:

Alguém poderia suspeitar de um erro de gravura [impressão]; mas, examinando esses dois compassos e aqueles que o precedem, toda dúvida desaparece; e a convicção se estabelece de que tal foi realmente a intenção do compositor. (BERLIOZ, 1913, p. 108)

Por seu turno, Wagner vai afirmar, partindo de interpretantes-dinâmico-intelectuais (identificação das partes pela metalinguagem tradicional da música), que

o grande motivo principal, simples e enérgico, que parece desde o início se desembaraçar das sombras que o envolviam, poder-se-á traduzir, de conformidade com o sentido geral do grande poema musical, por estas palavras de Goethe: ‘renúncia e privações, eis a lei da nossa vida’. (REZENDE MARTINS, S/D, p. 157)

Berlioz (1913, p. 65), escutando outra sinfonia de Beethoven (a *Quinta*) também afirma que “os efeitos orquestrais, todos mais ou menos sombrios em caráter, parecem pertencer ao mundo de pensamento da famosa cena de Blacksberg no *Fausto* de Goethe”. Em todos esses casos, é como se passássemos de uma escuta intelectual que relaciona as partes da composição para uma escuta especializada que se parametriza por passagens intersemióticas (ora no rumo da partitura, ora no do poema romântico). Nessas passagens, a relação fundamental não é entre elementos (sonoros ou musicais) escutados na obra, mas entre a prática da escuta e outros materiais extra-musicais.

Em uma terceira instância, esse avizinhamiento, essa passagem intersemiótica se materializa em conexão com interpretantes-dinâmico-energéticos:

Nunca a obra de um mestre empolgou o coração de um discípulo com um poder tão completo de sedução como esta parte da Nona Sinfonia quando me pus a estudar a partitura para encontrar os meios materiais de a executar. Quem me visse, então, sacudido pelos soluços, banhado em lágrimas, poderia me

perguntar se tal atitude era conveniente para o Mestre de Capela do rei de Saxe.  
(REZENDE MARTINS, S/D, p. 158)

O efeito da escuta é o de uma sedução, cuja satisfação estará em um estudo aprofundado da obra (por seu aspecto partitural), tendo em vista sua execução. Nada mais natural para um ouvinte-compositor... que é levado às lágrimas não exatamente pela música, mas por um trabalho expandido de escuta. Parece-nos a explicitação de um hábito que coloca o estudo como efeito e trabalho intersemiótico de interpretação da escuta.

No último nível dos interpretantes-normais, portanto, identificamos signos de escuta que, muito além de serem inocentes indicações pessoais sobre a percepção da *Nona Sinfonia*, fortalecem, no seu conjunto, o hábito de uma prática tradutória e conectiva que chamamos de expansão literária da escuta musical (embora fosse mais exato dizer uma expansão pela partitura e uma expansão pela palavra poética). É interessante notar como esse hábito, de fato, já assume e pressupõe aquele da repetição da escuta que víamos noutro território: os ouvintes “cuidadosos” são aqueles que entendem a *Nona Sinfonia* como obra-prima somente após a “terem lido e escutado atentamente muitas vezes” (BERLIOZ, 1913, p. 104, grifo nosso).

O hábito da repetição se especifica, aqui, na companhia da leitura. Isso, insistimos, não se deve, da perspectiva ora adotada, a um contexto que configurasse uma ‘escuta de época’, ou a uma característica pessoal do letrado Berlioz; mas sim a um atributo propriamente comunicacional: a produção – pela habituação de um avizinhamo de signos em território – de escutabilidades que *podem e devem* passar por determinada literatura. Atributo de um território em que o texto ensaístico exerce suas potencialidades genotextuais para a produção de escutas, e que parece trabalhar minuciosamente a escuta musical em suas possibilidades (oníricas e não-visuais), referencialidades (lutas musicais) e práticas habituais (a tradução-expansão da escuta na literatura).

### **4.3 Escutas da *Nona* nas publicações em torno da *première* brasileira**

Neste seção, em uma primeira etapa analítica, investigamos os signos de escutas em torno da *première* brasileira da perspectiva das operações de interpretantes-dinâmicos e destacamos seu encadeamento na produção semiótica de uma reconstrução emocional da sinfonia pela escuta (seção 4.3.1).

Na segunda etapa, investigamos os signos de escutas musicais deste território da perspectiva dos interpretantes-normais e destacamos os procedimentos de produção semiótica de escutabilidades por uma autolimitação do relato (seção 4.3.2), por uma

reiteração da expectativa ligada à configuração referencial dos monumentos da escuta (seção 4.3.3) e pela habituação do cultivo da escuta e da conduta adequada no concerto (seção 4.3.4).

### 4.3.1 A reconstrução emocional da sinfonia

“Tive, ao ouvir essa parte, uma impressão de alegria neurasthenica<sup>90</sup>, de prazer que não satisfaz” (CONSTALLAT, 1918, p. 14), relata o colunista d’O Imparcial, em 8 de outubro de 1918 sobre o “segundo tempo” da *Nona*. Embora a mesma página do periódico seja ocupada por uma seção de “telegramas do exterior e interior” com notas variadas, é em quadro destacado – “Chronica Musical” – que aparece essa escuta de um ouvinte-cronista, em coluna assinada.

Se um prazer neurastênico soa paradoxal, é porque o tipo de interpretante em questão (dinâmico-emocional) enfatiza aquilo que na experiência de escuta é primeiro e fugaz. A mesma tentativa de identificar uma emoção parece desafiar o ouvinte-jornalista de *O Paiz*, que, embora escrevendo no mesmo dia, tem a mais oposta impressão: “O segundo tempo, *molto vivace*, é de alegria, como os seus primeiros rythmos desde logo exprimem” (O PAÍZ, 1918, p. 5). Este relato não é, por sua vez, assinado, mas a seção de que participa, “Artes e artistas”, destacada, por exemplo, de “Vida Social” e “actualidades”, deixa margem, junto com o texto, para que saibamos tratar-se de um especialista em música. Sabemos, pela assinatura de Benjamin Constallat, que no caso anterior tratava-se de um crítico musical. O próprio texto, nos dois casos, é organizado pela lógica dos movimentos da *Nona*, do primeiro ao quarto, com descrições breves para cada trecho escutado. Significaria isso que os signos deste território se aparentarão, em suas operações de representação e produção de escutas, àqueles do território dos críticos musicais que vimos na seção 4.1.1? Pautando-se principalmente pela forma musical da sinfonia, verificaremos aqui uma primazia dos interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais e especializados?

Há margem para supor, num primeiro momento, que sim. O cronista d’*O Imparcial*, de fato, explicita que “A ‘Nona’ se divide em quatro partes – um ‘allegro non troppo’, um ‘molto vivace’, um ‘adagio molto cantabile’ e um ‘presto’ final.” (CONSTALLAT, 1918, p. 14). Porém, a metalinguagem conceitual da música não é totalmente soberana. Na verdade, parece que a produção sígnica da escuta, aqui, se situa

---

<sup>90</sup> Os textos, do começo do século XX, são citados aqui em sua grafia original.

justamente na fronteira entre os interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais, que discriminam partes e relações do que se escuta, e os interpretantes-dinâmicos-emocionais e energéticos. As relações musicais são como que traduzidas em, ou conjuminadas com, reações emocionais: “o primeiro tempo é feito de contrastes, âncias e satisfações, aspirações e desanimos, abatimento e entusiasmos” (CONSTALLAT, 1918, p. 14).

Às vezes, predominam os interpretantes-dinâmicos-energéticos, como quando “uma agitação começa a fazer-se sentir” (CONSTALLAT, 1918, p. 14). Estas reações são como que didaticamente relacionadas a momentos da peça, que voltam a ser descritos tanto em termos de sentimentos (“insatisfação”) quanto por nomenclatura técnica (“thema”):

E não obstante a volta calmante e tranquilizadora do thema inicial, levemente simples, e simplesmente feliz, há como que uma revolta íntima e repentina, do seu ideal insatisfeito (CONSTALLAT, 1918, p. 14).

Em outras passagens, é como se a escuta se situasse no ‘ponto ótimo’ entre os interpretantes-dinâmicos-energéticos e os interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais. Assim, “a brusca aparição de um motivo novo evoca uma scena cheia de simplicidade” (O PAIZ, 1918, p. 5). Mas nem sempre o efeito diz respeito a uma escuta individual. No final da peça, “Á ultima frase todo o theatro levantou-se e fez extraordinaria ovação a[o regente] Marinuzzi” (O PAIZ, 1918, p. 5). Trata-se aí de um nó comunicacional que reúne e distribui o ouvinte-relator-especialista, o público (“todo teatro”) e os efeitos energéticos da escuta musical.

Mesmo quando os interpretantes são exclusivamente intelectuais, as partes da sinfonia são descritas menos por terminologia técnica e por seus meandros composicionais do que por hipóteses interpretativas e intertextuais:

O segundo tempo é composto de um ‘scherzo’ que, segundo Czerny, foi inspirado a Beethoven pelos gorjeios dos pássaros; e que, segundo outros, nasceu no espirito do grande compositor ao ver, uma a uma, iluminarem-se as casas, uma noite, em Vienna. (CONSTALLAT, 1918, p. 14)

Uma trompa surda dá a impressão, ao longe, de uma scena virgiliana, enquanto que a orchestra descreve a alegria forte dos grandes núcleos, succedendo-se, então, as combinações symphonicas mais arrogantes, e o contraste é bello e sugestivo (O PAIZ, 1918, p. 5).

Trata-se, neste território, em resumo, da produção de uma escuta tanto relacional e especializada quanto emocional e energética, em que às partes da sinfonia se faz corresponder uma significação emocional, corpórea e sentimental, como se a escuta dos jornalistas devesse operar a passagem e a conexão da escuta musicalmente formalizada a uma escuta consistindo de emoções, reações e sentimentos. Chegamos ao extremo dessa

operação quando, após afirmar que “basta attentar” para a “série de estados d’alma” que a *Nona* evoca “para se presentir quanto a composição é complexa”, o crítico do Correio Paulistano (1918b, p. 2) como que reconstrói a forma da sinfonia em função dos efeitos emocionais e energéticos de sua escuta:

A nona symphonia divide-se em quatro partes: a primeira, de angustiada e profunda tortura, a segunda, de paixão febril e sensualidade; a terceira, de paz e amor; a quarta, de infinita atração e adoração.

O mesmo se passa na reconstituição emocional, mais extensa, levada a cabo pela crítica do *Estadão* (1918, p. 4):

O primeiro fragmento, grandioso e formidável [...]. O 'scherzo' resplandecente e vivaz [...] é o jubilo que deslumbra, mas que não socega o coração e não o faz senhor do fado. O admirável 'adagio' é apenas melancolia pathetica, prece e resignação. Em fim, eis o 'finale': mas antes que a alegria se revele aos homens, que de tormentas desencadeia uma ultima vez a colera do destino! Que de commoções, que de convulsões terriveis de orchestra, que de recitativos furiosos e desolados! [...] A calma desce sobre o mundo: faz-se subitamente um grande silencio. E a Alegria parece tão doce, tão profunda [...]. Alegria guerreira, soberba e juvenil, alegria religiosa, solenne e magnifica.

É um hábito de associação que se estabelece entre os interpretantes-dinâmicos-emocionais e a interpretação-dinâmica-intelectual-relacional, e pelo qual estes não têm primazia sobre aqueles. Em outras palavras, são os efeitos mais imediatos (primeiridade e secundidade do interpretante) da escuta, e não a obra-em-si ou seus meandros técnicos, que condicionam a música escutada. A *Nona* é reconstruída<sup>91</sup>, emocional e energeticamente, pela comunicação da escuta nas páginas de periódicos brasileiros.

#### 4.3.2 Os limites da escuta no relato

Se a escuta materializada nestes jornais, colunas e críticas é produto de uma espécie de síntese entre interpretantes-dinâmicos de ordens distintas, e se a sinfonia é como que reconstituída numa tradução emocional, talvez seja porque a comunicação da escuta não pode se alongar em páginas tão exíguas. “Beethoven [...] Não, isto não se descreve. Isto se ouve” (A UNIÃO, 1919, p. 1).

Com efeito, parece haver aqui uma necessidade de redução, de compactação na tradução da escuta – pois é difícil ser crítico numa coluna diminuta: “Não sou eu, pois, que a estas horas da manhã, tendo que dar uma impressão rápida aos leitores do terrível

---

<sup>91</sup> Em face dessa conclusão, o comentário de Claude Debussy (apud FISK, 1997, p. 201), outro importante compositor do fim do século XIX, assume o ar de uma cômica profecia: “Uma névoa de verborragia e crítica”, dizia, “envolve a Nona Sinfonia [...]. É impressionante que ela não tenha sido finalmente enterrada sob a massa de prosa que ela provocou”.

dia musical de ontem, no Municipal, que irei fazer a crítica desta monumental obra” (CONSTALLAT, 1918, p. 14), diz o crítico d’*O Imparcial* em 8 de outubro de 1918.

Ao apontar, dessa maneira, para os próprios limites comunicacionais do território de signos da escuta, vários relatos denunciam sua própria insuficiência. A reconstituição do “monumento” – signo reiterado nos relatos de jornalistas a que voltaremos – nunca cumpre plenamente seu objetivo: Beethoven permanecerá em obras.

Na presente etapa metodológica, que analisa o território do ponto-de-vista da operação dos interpretantes-normais de primeiro nível (que refletem e legislam sobre os potenciais e limites da própria comunicação da escuta), a semiose que se destaca é a de uma curiosa produção de limites relativamente ao relato de escuta: “O pouco tempo de que dispomos para escrever esta chronica [...] priva-nos de reproduzir aqui alguns factos curiosos que se prendem á 9ª Symphonia” (GAZETA, 1918, p. 4). A condição mesma do relato, no jornal, é reiteradamente a insuficiência – seja por essa falta de tempo, seja por falta de espaço:

A falta de espaço obriga-nos a retirar, á ultima hora, do nosso numero de hoje a chronica de nosso companheiro G. de C., sobre a primeira da opera *Herodiade*, cantada hontem no Municipal [no mesmo programa na *Nona*] (O PAIZ, 1918);

seja, ainda, por falta de autoridade:

Só sobre ella [a *Nona Sinfonia*] existe uma verdadeira biblioteca. As maiores sumidades musicais sobre ella já se pronunciaram. Não é nesta pagina jornalística, escripta em estylo telegráfico, que cumpre analysal-a. Darei, pois, tão somente um ligeiro ‘compte-rendu’ da obra e de sua execução (O IMPARCIAL, 1918).

No conjunto, surge um tipo de autorreflexão levada a cabo pelos próprios signos jornalísticos de escuta sobre sua condição comunicacional: falta tempo para fatos curiosos, falta espaço para a fazer a crônica da peça que acompanhou a *Nona*, falta à página jornalística suficiência em seu propósito analítico que os relatos ‘autorizados’, ao contrário, realizariam. Relatos que se encontram, isso sim, nos livros de especialistas (e então a escuta passa pelas sumidades musicais da biblioteca). É o caso do “delicado folheto” – escrito pela “ilustre pianista, mlle. Rezende Martins”, uma das “mais talentosas musicistas que já nos foi dado admirar” –

que todos os amadores de música devem ler, afim de bem compreender a grandiosa obra que é a Nona Symphonia de Beethoven. E *o que ela é ninguém melhor pode explicar que mlle. Rezende Martins* (A RAZÃO, 1918, grifo nosso).

Por sua vez, o folheto de Rezende Martins (S/D, p. 156) apela tanto a Wagner – que “redigiu um comentário de modo a guiar o auditório, introduzindo-o no sentimento

da obra”, sendo “esse programa explicativo que tentamos aqui reproduzir” – quanto a Goethe:

A transição da terceira para a quarta parte começa por um brado, que poderia encontrar uma interpretação ainda nas palavras de Goethe: ‘Bem vejo... minha alma insaciável está fechada às doçuras da paz!’ (REZENDE MARTINS, S/D, p. 160).

Em outras palavras, o avizinhamo de signos que o território (de escutas da *Nona* nas publicações em torno da *première* brasileira) configura ao mesmo tempo produz a reconstituição tradutória da *Sinfonia* (cf. seção 4.3.1) e produz a sua falta, a irredutibilidade de uma escuta irredutível à ordem do que pode ser relatado “em estilo telegráfico”. Essa dupla produção, contudo, não opera por meio de uma falta mas justamente de uma abundância de conexões interpretantes: a biblioteca, as sumidades musicais, a musicista, o compositor e o poeta romântico. Quem escuta deve ser – *por outros meios* – orientado, familiarizado para a *importante audição*:

A propósito desse fato [a estreia da *Nona*], e para orientar, ou familiarizar mais o público com essa audição importante, a sra. A. de Rezende Martins escreveu um pequeno folheto de comentários estranhos de autores diversos sobre a *Symphonia*. [...] O tratado é utilíssimo. E [...] merece ser lido por quem vae ouvir a formidável peça orchestral (O IMPARCIAL, 1918, p. 7).

A semiose da escuta, aqui, é irredutível a uma estética pautada por “formas sonoras em movimento” (HANSLICK, 1951, p. 58), mas também a qualquer um dos polos da classificação de escutas de Adorno (2009, p. 60), seja o ouvinte desinformado e indiferente, seja o especialista na “lógica musical concreta”. Pois o que se configura é um ouvinte-relator como que em débito, que não pode expressar perfeitamente, portanto tampouco apreender, a obra monumental de Beethoven. Mas esse débito só existe em função de uma relação expansiva com uma série de outros signos-interpretantes. Parece mesmo que os signos de escuta prometem a impossibilidade de comunicação da escuta ao mesmo tempo em que produzem, comunicacionalmente, exatamente uma escuta pautada na impossibilidade.

Os interpretantes-normais, em uma primeira operação, determinam, portanto, uma espécie de limitação que é ao mesmo tempo promessa e garantia (de que uma escuta sem limite, de fato, existe em outros textos). Nas seções seguintes, veremos como outras operações sógnicas reforçam esta ‘limitação’ da escuta pela produção de expectativa diante de uma obra imortal, genial, monumental que lhe corresponde como referencialidade.

### 4.3.3 Produção de expectativa e o objeto monumental da escuta

No dia anterior à estreia da *Nona Sinfonia* no Brasil, o periódico O Paiz informava que

O maestro Marinuzzi dirigirá quatro concertos no decorrer da presente temporada, e um destes constituirá, por certo, o maior acontecimento artístico de toda a temporada artístico-theatral do corrente anno, pois serão executados o grandioso oratório sacro do grande musico francez Cesar Frank, e *o mais glorioso monumento da musica classica*, a Nona Symphonia de Beethoven, ambas completamente novas para a nossa capital. A execução da Nona Symphonia, que é a obra prima do imortal Beethoven, sempre constituiu um acontecimento artístico em Paris, em Berlim, em Londres, em Roma, em Viena, onde foi realizada pelo menos uma vez em cada dez anos. Tanto mais o será para nós, sendo esta a primeira vez que se executa no Brasil (O PAIZ, 1918, p. 5, grifo nosso).

Trata-se, é claro, de um anúncio, mas um anúncio que deixa implícita alguma familiaridade prévia com a escuta do “mais glorioso monumento da musica clássica”. A escuta começa antes da escuta. Pois já “há por toda parte fervorosos admiradores de Beethoven que nunca a ouviram executar”, como noticia a Revista da Semana (1918, p. 21) dez dias antes da estreia. A expectativa, sempre na relação reverencial com a “obra imortal”, mas também com outros espaços incensados (as capitais da Europa ocidental), é produzida como tendo sido gestada há muito tempo, em especial no que diz respeito a essa

9ª Symphonia de Beethoven, por cuja audição tanto aspirava o nosso ambiente musical. Esta audição nos foi promettida na temporada passada para a que hoje expira. Desde então, há um anno, portanto, a caldeira da curiosidade do publico recebia o calor da longa expectativa, até que entrou em franco período de ebulição, desde que foi publicado o primeiro anuncio da obra imortal de Beethoven. (GAZETA DE NOTICIAS, 1918, p. 4)

A expectativa é legitimada não só pelo “nosso ambiente” e “nosso meio”, mas também pelo signo da Europa como autoridade. E então a escuta deve comportar um entusiasmo análogo ao que a *Nona Sinfonia* desperta no ouvinte de lá:

Nenhuma outra exibição de arte, que saibamos, despertou jamais, no Rio de Janeiro, curiosidade mais intensa, preocupação mais febril, do que a que se vinha observando no nosso meio, durante a expectativa do Concerto Symphonico de hontem [...]. Essa curiosidade era devida, principalmente, á “9ª Symphonia” de Beethoven, que será executada pela primeira vez na America do Sul, e cuja aparição num programa de concerto, ainda na Europa, é objeto do mais vivo entusiasmo (GAZETA DE NOTICIAS, 1918, p. 4)

Não se trata simplesmente de mensagem publicitária, seja pela forma de coluna, seja porque o ouvinte é menos seu destinatário do que resultado, efeito interpretante do próprio anúncio da execução (que encaminhou a preocupação febril). É só porque a escuta já começou, por assim dizer, que se pode *dar razão* aos anúncios:

Com razão se anuncia a próxima audição da Nona Symphonia, de Beethoven, como o maior acontecimento artístico do anno. [...] A maior dificuldade na interpretação desta pagina sublime de musica, considerada por alguns como a obra mais genial da arte musical, reside na exigência das massas coraes disciplinadas e á altura de acompanharem dignamente as massas orchestraes. (REVISTA DA SEMANA, 1918, p. 21)

Os signos da expectativa (a caldeira da curiosidade em ebulição, o grande acontecimento artístico e a obra genial, imortal) são então validados com recurso a interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais e especializados que, embora com simplicidade, distinguem os elementos instrumentais da composição (massas corais e orquestrais). Esse processo de legitimação habitual da expectativa chega a formular-se explicitamente:

*É pois legitima a anciedade com que o publico do Rio aguarda a execução da Nona Symphonia, ensaiada e regida pelo maestro Marinuzzi, diretor do Conservatório de Bolonha.”* (REVISTA DA SEMANA, 1918, p. 21)

Nesse caso, a incidência é de um interpretante-dinâmico-especializado que conecta a expectativa da escuta à reputação do musicista regente Marinuzzi. Essa, aliás, se desdobra e reitera abundantemente no território:

Na proxima semana, começarão os grandes concertos symphonicos dirigidos pelo illustre maestro Gino Marinuzzi [...]. O grande musicista, digno diretor do maior conservatorio musical da Italia, [...] já está ensaiando ha dias (CORREIO DA MANHÃ, 1918, p. 5);

A orchestra foi regida pelo illustre maestro Gino Marinuzzi, diretor do Conservatório de Bologna (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1918c, p. 3)

A valorosa orchestra de Gino Marinuzzi, ainda hontem, sustentou na devida altura a reputação de seu regente [...]. *Os ouvidos mais severos não podiam deixar de ficar satisfeitos* (CORREIO PAULISTANO, 1918c, p. 3, grifo nosso)

Gino Marinuzzi pode estar orgulhoso do exito obtido pelo primeiro grande concerto symphonico realizado sob a sua competente direcção, no Municipal. [...] *Nem outra coisa era licito esperar* [...] do programa habilmente organizado pelo talentoso maestro italiano (A ÉPOCA, 1918, p. 9, grifo nosso);

O elogio do maestro, antes e depois das execuções, é um hábito reiterado em diversos signos. Mas vemos bem, recorrendo ao único contra-exemplo no território, que a aquisição de consistência desse hábito não está dada *a priori*:

Seguiu-se o famoso concerto com a nona symphonia de Beethoven, que o Sr. Marinuzzi dirigio com ar de enfado e a *Rebecca*, de Cesar Franch, ouvidas com interesse mas sem causarem o menor entusiasmo á extraordinaria concorrência que encheo completamente o Municipal (COMEDIA JORNAL DE THEATRO, 1918, p. 6)

Da perspectiva pragmaticista que guia a análise, essa exceção não tem mais relevância que um fenômeno que não se territorializa em hábito: é como uma

normalização abortada. É o contrário do ganho de consistência de certos signos (o maior acontecimento, o monumento da música clássica) que se verifica na passagem de um jornal a outro, e do Rio de Janeiro a São Paulo, quando a escuta é preparada pelos relatos da imprensa que a precederam:

O maestro Gino Marinuzzi dirigirá a Nona Symphonia de Beethoven que foi executada ha poucos dias no Rio, sendo proclamada pela imprensa carioca o maior acontecimento teatral do corrente anno. *O maior monumento da musica classica* será cantado por mlle. Yvone Gall e srs. Franz e Journet, e pela massa coral [...] (CORREIO PAULISTANO, 1918a, p. 5, grifo nosso).

O informe que anuncia uma escuta já incorpora, então, o que em outro ponto do território é relato-interpretante da escuta. Com isso, a escuta que o território pode produzir ao mesmo tempo expande a escuta e a habitua. É o que vemos nesta seção: como o território trabalha, ao mesmo tempo, uma série de condições (só se pode escutar com expectativa, entusiasmo, ansiedade) e de referencialidades para a escuta (o que se pode escutar é o ilustre Marinuzzi e uma monumental obra-prima).

O monumento é como que literalizado, tornado em objeto da escuta no conjunto de signos que a normalizam. Essa referencialidade se materializa nos interpretantes-dinâmicos, mas é da ordem de sua habituação normal. Nesse sentido, o crítico d'*O Imparcial*, citando Berlioz, pode inferir de sua escuta (interpretante-dinâmico-intelectual-hipotético) a própria cena da composição:

Quando Beethoven, terminando sua obra, considerou as majestosas dimensões do monumento que acabava de ultimar, certamente deve ter dito: Agora que venha a morte, minha missão está acabada (CONSTALLAT, 1918, p. 14).

A citação de Berlioz neste território parece encaminhar uma semiose intertextual que trabalha a escuta no contato com certa literatura, mas talvez também um avizinhamo inter-territorial com os signos de escutas dos compositores do século XIX que analisamos acima. A escuta da *Nona* estaria então comunicacionalmente expandida pelos jornais brasileiros de 1918 e pelos ensaios de Wagner e Berlioz. O fundamental, porém, é que não se trata de escutabilidades e referencialidades individuais, da ordem do interpretante-dinâmico, mas da produção do coletivo dos ouvintes, que se veem “dominados pela curiosidade intensa de ouvir pela orchestra de Marinuzzi essa esplendida e monumental *nona symphonia*” (O PAIZ, 1918).

#### 4.3.4 Conduta de concerto e o cultivo da escuta

Vimos nas seções acima que as escutas, neste território, tinham suas condições normalizadas por uma limitação do relato e por uma produção de expectativa, e tinham

suas referencialidades configuradas pelos signos da monumentalidade. Quem, porém, está diante desse monumento? Que público cheio de entusiasmo é esse que o território normaliza? É preciso lembrar, retomando EE1, que a noção de signo diz respeito menos a uma distinção entre receptores e intérpretes do que a uma geração de interpretantes. É buscando, nesse sentido, a produção do ouvinte que passamos a observar elementos que devem ser analisados em uma consideração do terceiro nível dos interpretantes-normais, aqueles que formulam, estabelecem e suprimem hábitos territoriais para a escuta.

Pois quem escuta a *Nona* – quem distingue sua dimensão monumental e por ela anseia e se interessa – não é um ouvinte qualquer, mas uma parcela específica da sociedade, como especifica um anúncio da *première* dois dias antes:

No concerto symphonico [...] vae ser executada a “9ª Symphonia”, de Beethoven. Esse numero tem despertado um enorme interesse [...].essa peça, somente, vae constituir um acontecimento extraordinário. E a sociedade melhor do Rio tem sentido isso tão bem que é evidente a anciedade e o interesse nada commum por essa festa de musica. (O IMPARCIAL, 1918, p. 7)

A expectativa e a monumentalidade da escuta que discutimos acima, portanto, parecem consolidar-se neste território em estrita relação com essa “sociedade melhor do Rio”, ligada ao “nosso anno artístico”. O entusiasmo do “nosso meio musical” se expressa, nas reportagens do dia da estreia, como grandiosidade numérica do público:

A lotação do Theatro Municipal esgotara-se desde a ante-véspera do concerto, sendo que, cerca de 200 pessoas ouviram a execução da 9ª sinfonia, de pé, nos corredores e na caixa do theatro. [...] Foi um verdadeiro ‘fervet-opus’ no nosso meio musical: e o nosso lindo theatro teria ficado dez vezes mais repleto, hontem, se dez vezes maior fosse a sua lotação (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1918, p. 4)

Quem frequenta “nosso lindo theatro” é, portanto, devoto a ponto de ouvir a peça em pé. Improvável repetição: o mesmo se passa, uma semana depois, com o público paulista. “A sala do Municipal não tinha uma só localidade vazia e, mesmo nos logares de passagem, havia ouvintes de pé. Tudo cheio, completamente cheio” (CORREIO PAULISTANO, 1918b, p. 2). Mas o mais notável, o que é “digno de nota, realmente”, é “a sagacidade do auditorio que hontem se reuniu no Municipal”, a qual, apesar do grande número, escutou a *Nona* “num religioso silencio”<sup>92</sup> (CORREIO PAULISTANO, 1918b, p. 2).

Normalizam-se, assim, certos procedimentos habituais do escutar neste território. O público é louvado pelos críticos-relatores por sua presença numerosa e por seu respeito

---

<sup>92</sup> O elogio de uma escuta religiosa, diga-se de passagem, parece ecoar o comentário de uma coluna d’*O Pharol* (1912, p. 1), de Minas Gerais, seis anos antes da *première* da *Nona*: “A *Nona Symphonia* não requer sómente um auditorio de admiradores, mas tambem de fieis em estado de emoção religiosa”.

ao hábito de escutar em silêncio. Mas nem sempre se trata de calar. A exceção é feita aos hábitos do comentário antecipado e do aplauso, que dão testemunho da curiosidade e da compreensão dos ouvintes:

Durante o intervalo da primeira<sup>93</sup> á segunda parte, todo o teatro era uma vastíssima colmeia. E, no tépido ambiente, [...] vozeavam incessantemente os comentarios antecipados, dominados pela curiosidade intensa de ouvir pela orchestra de Marinuzzi essa esplendida e monumental *nona symphonia* (O PAIZ, 1918)

A assistência, pelos vibrantes e calorosos aplausos que dispensou á orchestra [...] demonstrou que sentiu, compreendeu e admirou todas as belezas de ambas as composições [a *Nona* e o *Oratório Sacro*]” (CORREIO PAULISTANO, 1918b, p.2)

O aplauso como signo da compreensão de um público cultivado é legitimado ainda por menção à *première* de Viena: “No dia 7 de maio de 1824, quando a ‘Symphonia com côros’ foi executada pela primeira vez, o exito estalou com um raio. Os aplausos, as aclamações não cessam mais” (O ESTADO DE S. PAULO, 1918, p. 4). Na ocasião, Beethoven, conforme esse crítico, ao voltar-se para o público, “vê o entusiasmo frenético”, vê como “a emoção cresce até o delírio: não pouca gente chora...” (O ESTADO DE S. PAULO, 1918, p. 4). Equivalência com o público brasileiro, que, “Á ultima phrase” da sinfonia “levantou-se e fez extraordinaria ovação” (O PAIZ, 1918, p. 5)

Inútil reduzirmos, aqui, a lotação, o aplauso e o choro a sua operação como interpretante-dinâmico-energético da escuta; é preciso encará-los como elementos distribuídos por um conjunto de regras normalizadas. Estamos menos no nível da tradução da escuta como representação (‘como foi’ a escuta dos críticos e repórteres) do que no de sua produção regulada: é sempre uma audiência que – felizmente – observa certas regras. O contra-exemplo – que, por negação, confirma a regra de escuta – vem do crítico de *A Época*, que apela ao público do teatro que se comporte com a devida distinção:

É lamentável que o público que frequenta o Municipal, e que incontestavelmente é o mais distinto possível, não ligue, em regra geral, a devida atenção ao que está executando e se permita perturbar os que estão realmente interessados pelo espetáculo, levantando-se inopinadamente ou retardando a entrada para a plateia, como aconteceu hontem, especialmente no inicio da terceira parte (A ÉPOCA, 1918, p. 9)

Os interpretantes-normais tornam tênue a linha que distingue entre relato e prescrição. O público pode vozear, aparentado a uma colmeia, mas somente antes da

---

<sup>93</sup> O oratório de César Frank.

execução; não pode, porém, circular perturbando os demais. Deve calar, a não ser pelo aplauso e pelo choro. São os hábitos de escuta e a conduta no concerto que possibilitam o ouvinte ao mesmo tempo em que lhe conferem consistência semiótica. Não poderia se tratar de um público inculto<sup>94</sup>, visto que,

sejamos francos, as duas obras de arte que se executaram [...], *para serem devidamente apreciadas*, demandam ouvintes de certo cultivo intelectual e esthetico, notadamente a celebre e tão discutida symphonia com côros, de Beethoven (CORREIO PAULISTANO, 1918b, p.2, grifo nosso)

Também conforme a palavra de Richard Wagner, citada na crônica do Correio Paulistano (1918, p. 2), “a ‘Nona Symphonia’ exige, para sua compreensão absoluta, que o ouvinte possua, além de uma intenção pessoal íntima, um certo preparo intelectual e esthetico”. Além de uma conduta específica no concerto, então, voltamos a deparar com a normalização de uma necessidade de cultivo e instrução da escuta. Já vimos, neste território (seção 4.3.2), similar expansão da escuta por meio da literatura quando a insuficiência do relato remetia a escuta a textos de especialistas. O “folheto” da Mlle. Rezende Martins é reiteradamente recomendado (A RAZÃO, 1918, p. 6; CORREIO DA MANHÃ<sup>95</sup>, 1918, p. 3; O IMPARCIAL, 1918, p. 7) para a instrução do público em relação a essa “audição importante” (O IMPARCIAL, 1918, p. 7).

Lembremos que esse opúsculo era em boa parte baseado em um “programa extramusical” que Richard Wagner desenvolvera como acompanhamento à *Nona* de Beethoven. O folheto, assim, parece estabelecer uma verdadeira ponte de habituação entre as escutas produzida neste território e naquele dos compositores do século XIX. Não terá vindo do contato com o texto de Rezende Martins a afirmação do crítico do Correio Paulistano (1918, p. 2) de que “a nosso ver [...] quem melhor interpretou o alcance esthetico e philosophico da symphonia com côros de Beethoven foi Ricardo Wagner”, e de que os comentários do compositor podem “facilitar” o “conhecimento de sua estrutura artistica [da *Nona*], conhecimento que poderá escapar ao ouvinte pouco preparado”? Se sim, não somos informados. Tampouco é pertinente, pois o que interessa à análise dos interpretantes-normais é muito menos essa ordem de causalidade histórica do que os hábitos de repetição, consolidação e recusa de signos que o território opera. O fato é que

---

<sup>94</sup> Remetemos, com esse termo, ao trabalho de Bieletto-Bueno (2018), que aborda as práticas de escuta no México pós-revolucionário e identifica a oposição que se estabelece entre uma escuta espiritualizada das elites e sua contraparte “inculta e escandalosa”. É, em outros termos, também um estudo do que chamamos aqui de hábitos de escuta, “maneiras situadas de ordenar e dar sentido ao mundo e a suas entidades a partir da escuta”.

<sup>95</sup> O Correio da Manhã se engana, nessa pequena nota, quanto ao gênero da autora do livreto, que chama de “o Sr. Rezende Martins”, mas também quanto ao nome da própria peça, que chama de “Nova Sinfonia”.

são citadas exatamente, então (CORREIO PAULISTANO, 1918, p. 2), as passagens de Wagner sobre a escuta da *Nona* – em especial sobre as “lutas” musicais (cf. seção 4.2.3) e sobre a tradução da sinfonia nas palavras de Goethe (cf. seção 4.2.3) – que Rezende Martins recuperara e que, de nossa parte, citamos amplamente na seção 4.2 como via de acesso aos signos de escuta wagnerianos. O trabalho de produção dos hábitos de uma escuta ‘cultivada’ passa por todas essas particularidades.

Também Hector Berlioz é incorporado no território, e similarmente por relato de escuta da *Nona* já discutido neste trabalho:

Berlioz elogia também enormemente a nona symphonia, mas diz que nella existem uns quantos agrupamentos de notas a que é absolutamente impossível dar o nome de accordes e que não sabe a razão de taes anomalias (CORREIO PAULISTANO, 1918, p. 2).

Por fim, mesmo o signo Goethe, que participava da cognição expandida da escuta da *Nona* no território dos compositores (cf. seção 4.2.4), aparece nessa produção de cultivo: é mencionado tanto na crônica d’*O Estado de S. Paulo* (1918, p. 4: “Goethe também dizia [de Beethoven que] seu grande espírito vê o que nos é obscuro [...]”) quanto na crônica d’*O Paiz* (1918, p. 5), em meio a uma daquelas reconstituições emocionais da *Nona* que discutimos na seção 4.3: a “disposição melancólica persiste e cresce, e apesar de sua grandiosidade, mantém o seu character, que está explicado como o de renuncia e privações, segundo um verso de Goethe”.

Os interpretantes-normais circunscrevem, assim, os hábitos do cultivo da escuta em função do contato – que Kristeva diria genotextual – com outros signos. Essas passagens – pelos textos de Rezende Martins, Wagner, Berlioz e Goethe – expandem a escuta musical para garantir a produção de um ouvinte de “cultivo intelectual” suficiente para “devidamente apreciar” a *Nona Sinfonia*. Estaríamos, portanto, diante de uma escuta expandida *ou* de uma escuta reduzida a uma linha intertextual reinante? As duas coisas: o território expande a semiose da escuta – logo, retomando EE2, também sua percepção – ao mesmo tempo em que veta cultivos e condutas desviantes. Por essa produção tanto de uma escuta cultivada quanto de uma conduta adequada no concerto, a comunicação parece já se comportar como uma produção micropolítica de escutabilidades, escutas e hábitos do escutar.

## 5 Considerações finais

O capítulo 4 tentou explicitar analiticamente a produção comunicacional de escutas da *Nona Sinfonia* partindo de três territórios de signos. Cada um desses territórios foi analisado da perspectiva das operações dos interpretantes dinâmicos e dos interpretantes normais, resultando em um total de doze procedimentos semióticos de produção. Para sintetizar esses resultados, bastante distintos entre si (o que, diga-se de passagem, demonstra sua irredutibilidade a uma concepção exclusivamente musical da escuta), podemos retomar a formulação do conceito de signo que fundamentou nossa perspectiva teórica, compreendendo, em prol de certa economia de expressão, o próprio território como signo (CP 2.228): entidade triádica que instaura a representação *em* algum aspecto, *de* algum objeto, *para* algum efeito interpretante.

Primeiro analisamos o território das escutas em periódicos musicais contemporâneos à *première* europeia, em torno de 1824. Embora parecessem à primeira vista – e naturalmente, visto se tratar de apreciações de críticos mais ou menos especializados – priorizar uma escuta intelectual, vimos que os interpretantes-dinâmicos extrapolavam uma especialização unívoca pautada na linguagem técnica da música ou em sua história, e operavam uma expansão da própria noção de escuta intelectual-especializada, traduzindo a escuta por signos não exclusivamente musicais como o do “problema” enigmático, o da “tempestade” de emoções, da “caminhada” e das “grandes aglomerações”, etc. Da perspectiva dos interpretantes-normais, identificamos o “coração” e a “inefabilidade” como signos que normalizavam as condições de comunicação da escuta, este especificando seus efeitos possíveis (indizíveis), aquele, seus intérpretes (digamos, ‘cordiais’). A normalização das referencialidades da escuta passavam pelos conjuntos de signos da escuta da emissão e da composição, mas, notavelmente, traduziam esses elementos tradicionalmente musicais em termos de certos “mundos” de escuta fortemente associados a seu criador, o “espírito” do ‘demiurgo’ Beethoven, que emite “raios”, “tempestades”, “vida e emoções” das “profundezas da terra” aos “corpos planetários”. O território, por fim, estabelecia uma regra de escuta dispersa, mas fortemente regular: o dever da repetição das audições.

Em síntese, o território normaliza uma comunicação *em* corações “afins”, *de* mundos musicalmente compostos *para* produzir, com recurso à repetição, escutas intelectuais expandidas.

Depois, voltamo-nos para o território de escutas da *Nona* por compositores de meados do século XIX. Vimos como os interpretantes-dinâmicos articulavam uma escuta

imersiva, produzida por sua tradução intersemiótica nos signos do “mergulho”, do “turbilhão”, do “estontamento”, mas também da dúvida propriamente musical em que se é “precipitado”. Os interpretantes-normais refletiam sobre as próprias potencialidades comunicacionais da escuta pelo estabelecimento de uma rigorosa “despotencialização da visão”. A normalização referencial dava consistência às lutas paralelamente escutáveis entre vozes instrumentais e humanas e entre “alegria” e “tribulação”. E nas práticas regulatórias da escuta aparecia uma associação, uma passagem normalizada, entre a escuta e a literatura (no estudo da partitura ou na tradução pela poesia).

Assim, o território estabelece uma comunicação *de* lutas musicais, *em* que a visualidade é excluída, *para* a produção de uma imersão audível, eventualmente encadeada com intertextos partituras e poéticos.

Por fim, investigamos o território de escutas da *Nona* em periódicos brasileiros da época de sua estreia nacional, em 1918. Os interpretantes-dinâmicos articulavam uma reconstrução da sinfonia que passava ao largo dos conceitos musicais, traduzindo suas partes em emoções e reações verbalizáveis. Os interpretantes-normais estabeleciam os limites, bastante restritos, da comunicabilidade da escuta no relato jornalístico em colunas, matérias ou reportagens. O objeto da escuta era normalizado com recurso ao “monumento”, por sua vez associado a um grande “entusiasmo” e “expectativa”. Paralelamente, normalizava-se a necessidade de um “cultivo” intertextual bastante específico e de uma conduta adequada no concerto correspondente à “sociedade melhor” que constituía o público daquela “importante audição”.

Em resumo, o território reconstrói emocionalmente a sinfonia pela escuta, *em* uma comunicabilidade expressamente limitada, *de* um monumento audível *para* um ouvinte cultivado e de conduta distinta.

Ao longo do processo de investigação desses territórios, reparamos forçosamente em um aspecto que escapa ao escopo – digamos, sincrônico – do método de análise, mas que cabe, aqui, indicar a título de provocação para pesquisas futuras. Referimo-nos às recorrências inter-territoriais de certos signos de escuta. O coração, por exemplo, como tradução e formalização do ouvinte, aparecia, com mais ou menos regularidade, em todos os territórios<sup>96</sup>. O dever da repetição da escuta, expressamente formulado como hábito

---

<sup>96</sup> Além das aparições citadas na seção 4.1.2, ele é retomado no território dos compositores – “em linguagem bem diversa falam estes sons ao nosso coração” (REZENDE MARTINS, S/D, p. 159) – e no território de escutas dos periódicos brasileiros – “O scherzo [...] é o jubilo que deslumbra, mas que não socega o coração” (ESTADO DE S. PAULO, 1918, p. 4).

para audição no território dos periódicos especializados do século XIX, retornava como pressuposto (conforme reparamos na seção 4.2.4) na escuta dos compositores, mas também como exceção feliz nas escutas de jornais brasileiros do começo do século XX<sup>97</sup>. O signo do compositor como demiurgo criador de mundos também é instanciado nos três territórios<sup>98</sup>. Entre vários outros signos reiterados (como o da tempestade e o da luta), sublinharíamos, em especial, o “programa extra-musical” elaborado por Richard Wagner e traduzido por Amélia de Rezende Martins, que parece possibilitar, se não estabelecer, uma ponte entre os hábitos de escuta dos territórios dos compositores e dos periódicos brasileiros.

Essas recorrências, não cabe compreendê-las como uma normalização que se enrijece crescentemente em uma aparente história universal da escuta que atravessasse os três territórios. É mais provável que, na análise diacrônica que se faz necessária para investigar hipóteses como essa, o pesquisador venha a se deparar mais com diferenças do que com semelhanças que superficialmente parecem se reiterar. Assim como um jornalista e um compositor, como as análises nos sugerem, tem ‘ouvidos musicais’ muito diferentemente produzidos, presumivelmente também não se trataria de um mesmo coração que escuta, de uma mesma necessidade de repetição da audição, de um mesmo Beethoven criador dos mesmos mundos audíveis.

Seja como for, e para além dos achados pontuais, as análises – não históricas, mas sógnico-territoriais – dos três conjuntos de escutas nos parecem demonstrar que o que chamamos de expansão comunicacional é constitutivo daquilo que vem a ser entendido como escuta musical. Nisso, reconhecemos uma possível contribuição para a construção de problemas de pesquisa em comunicação e música – problemas que levem em conta o fato de que, de determinada perspectiva propriamente comunicacional, a escuta não está no ouvido e nem na música, mas nos processos sógnicos que instauram seus hábitos. Está nos territórios que possibilitam certas escutas, lhes conferem certas atualizações referenciais e regulam suas práticas de audição.

Dentre os imprevistos que pontuam e mobilizam os processos de pesquisa, essa centralização é uma que nos pareceu decisiva e fecunda: a primazia dos hábitos na investigação comunicacional da escuta. Retrospectivamente, compreendemos que a

---

<sup>97</sup> “E, pela nossa parte, regosijamo-nos de ter ouvido, mais uma vez, uma faz mais grandiosas composições instrumentais da literatura musical, pois conseguimos chegar a um conhecimento mais exacto e íntimo dessa obra estupenda” (CORREIO PAULISTANO, 1918c).

<sup>98</sup> ESTADO DE S. PAULO, 1918, p. 4 e WAGNER in REZENDE MARTINS, S/D, p. 158, além das várias citações na seção 4.1.3.

tomada de consistência desse viés não foi gratuita, mas devida a uma tripla influência: a provocação producional de Kristeva, o pragmaticismo declarado de Peirce e os trabalhos ligados à Semiótica Crítica projetada pelo grupo em que este trabalho foi coletivamente desenvolvido, o GPESC (Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação).

O estopim desta pesquisa foi o encontro com a semiótica producional, nome nosso para o que Kristeva chamava de *semanálise*. Dela, porém, advém mais uma problemática (o foco na produção de sentido que antecede os sistemas de significação, isto é, na produção de escutabilidades que antecedem a escuta) do que uma oficina para seu desenvolvimento. Essa oficina de ferramentas (tanto teóricas quanto analíticas), encontramos na semiótica de Peirce, muito mais abrangente e propositada para um trabalho sobre a escuta musical do que a *semanálise* primeiramente verbal de Kristeva. Mas agora fica claro que foi com a orientação kristevana da produção que estabelecemos um itinerário em Peirce. A pergunta pela produção é a pergunta pelo interpretante, pelo hábito. É dizer, pela semiótica, que a comunicação pode se voltar menos para os fenômenos do efêmero e do atual e mais para aquilo que adquire regularidade, que se transforma em hábito – mesmo quando as regularidades que nos precedem se escondem nos fenômenos que mais parecem íntimos e livres, como a escuta musical.

Quando nos propusemos pensar a escuta no interior da semiótica peirceana – pensada antes como epistemologia do que como método – estava claro que a comunicação da escuta teria de se processar no signo, mas não intuíamos a especificidade que a própria teoria do signo encaminha quando a entendemos em função do pragmaticismo. Este último enuncia que o significado de um fenômeno está nos seus efeitos, que interessa mais o que um signo ‘faz’ do que o que ele representa. Seu procedimento é, nesse sentido, sempre expansivo.

Conhecer, na verdade, é estar disposto a agir de determinada maneira, é manter provisoriamente, de maneira mais ou menos inalterável, um hábito de pensamento (CP 5.487) – e o pensamento, para o pragmaticismo, está exclusivamente orientado para a produção de hábitos (CP 5.394 e CP 5.18). O que parece digno de nota para o debate da semiótica da comunicação é a ênfase no fato de que há, no interior do próprio signo, uma dimensão do interpretante que por si só já enfatiza a dimensão dos efeitos, dos hábitos e das condutas determinantes daquilo que o pragmatismo mais restrito, do senso comum, entende como ação concreta. Também por problematizarem as teorias clássicas da comunicação, os conceitos de hábito e de interpretante – que não têm equivalente nem no

‘emissor’, nem na ‘mensagem’ e nem no ‘receptor’ – se nos afiguram, após esse percurso de quatro anos de pesquisa, como fundamentais para a pesquisa da produção de sentido.

Também vemos hoje, com mais clareza, que essa centralização da dimensão habitual como sendo a mais pertinente semioticamente, deve sua incisividade ao que o GPESC chama de Semiótica Crítica, uma perspectiva preocupada menos com os esquemas classificatórios *a priori* que o estruturalismo fez proliferar ao longo do século XX do que com seus processos de desterritorialização e com as micropolíticas que os trabalham. Os últimos trabalhos do nosso – para sempre saudoso – orientador Alexandre Rocha da Silva enfatizaram decididamente que “o desafio da semiótica, nessa perspectiva, é o de dar corpo à potencialidade, e o de fazê-la crescer até que pragmaticamente promova efetivas mudanças de hábitos” (SILVA, 2021a, p. 5). Seus textos foram – como, aliás, toda sua inestimável atuação teórica – nossa mais profunda inspiração. Se – como Alexandre não cansava de dizer, provocativo – *estamos* no hábito, também a escuta precisa ser investigada por uma crítica não do que dela percebemos, mas das condições habitadas que nos dão a perceber.

É no sentido dessa crítica que propusemos o par conceitual de escutas expandidas e de reduções da escuta. Enquanto estas tendem a uma naturalização de parâmetros, códigos, sistemas unívocos de tradução interpretante da escuta, aquelas propõem uma investigação genotextual que demonstre sua produção comunicacional. Seja uma escuta fisiológica, estética, estrutural ou reduzida, como queriam os pensadores investigados na seção 2.1, ou ainda uma escuta espontânea, individual, ‘minha’: nenhuma tem pertinência se não “ganha consistência” e “modifica hábitos de conduta” (SILVA, 2021b, p. 11). E essa aquisição, no seio de uma trama expandida de signos tradutores, é sempre resultado de um jogo de forças político – de uma política, é claro, que não se confunde com a representação partidária, mas interior à semiose e à comunicação: molecularidade dos hábitos de escuta.

Nosso objetivo geral foi o mesmo desde o começo: investigar a produção comunicacional da escuta. Mas a problemática que conecta essa produção ao signo e ao hábito foi se tornando mais decisiva para essa investigação de maneira paulatina, sob a tripla influência que acima descrevemos. Em especial, o *approach* pragmaticista que torna indissociável a significação e o hábito – que é o interpretante “verdadeiro e final” (CP 5.491) – emergiu em meio ao estudo para a resolução de um dos desafios mais dispendiosos de nosso percurso: a discussão do estatuto semiótico da escuta musical (que empreendemos na seção 2.3). Dela resultaram quatro princípios que passaram a orientar

o trabalho epistemológica e metodologicamente: (EE1) que a escuta está nos signos, (EE2) que há continuidade entre percepção e cognição da escuta, (EE3) que o fundamental para a compreensão pragmaticista da escuta está em suas traduções interpretantes e (EE4) que as escutabilidades são trabalhadas no interior de territórios sígnicos de escuta. Vemos no encadeamento desses princípios uma contribuição teórica, ainda que modesta, ao debate da escuta musical na comunicação.

É daí que partimos para o desenvolvimento de um método em duas etapas que, salientando as operações de interpretantes-dinâmicos e interpretantes-normais, subsidia descobertas acerca da produção comunicacional de escutas que tendem a ser obliteradas em análises reduzidas à representação e à recepção da escuta. Ainda do ponto-de-vista da contribuição analítica, o trabalho com o interpretante-normal, aparentemente subutilizado pela tradição peirceana, nos conduziu à elaboração de uma sub-tripartição suplementar que favorece a expansão da compreensão da comunicação da escuta: ele aponta para a normalização, dispersa no conjunto de signos sob análise, das condições de comunicabilidade da escuta, das referencialidades escutáveis e dos hábitos expressos de regulação do escutar.

Por fim, da perspectiva do trabalho com os materiais empíricos, destacaríamos duas decisões imprevistas que se provaram determinantes. Primeiro, a pesquisa na Hemeroteca Digital, que possibilita (a) retomadas que em si têm potencial valor histórico e (b) a incursão experimental em territórios de escuta com diálogos tanto internamente articulados quanto intertextualmente propagantes. São concatenamentos sígnicos bastante peculiares esses que se desprendem num verdadeiro trabalho de tradução da escuta quando passamos a identificar as conexões operadas da perspectiva do interpretante. Como tentamos demonstrar semioticamente nas análises do capítulo 4, isso já implica a produção de um ouvinte intertextualmente possível, por assim dizer, mas também já coloca a comunicação como responsável por um trabalho sobre a própria forma do perceber, para falar como Benjamin (2011). É, de certa forma, ressoar EE2: ainda não sabemos o que pode a percepção. Só passamos a saber quando a escuta é semioticamente produzida.

Segundo, a restrição das escutas investigadas a uma peça de música única (contrapondo o projeto original de investigar escutas para diferentes gêneros). Ao invés de engessar a pesquisa, proceder sob esse critério garante a multiplicação de conexões sem deixar de salientar com bom contraste as implicações de passagens entre diferentes

materialidades e valências semióticas. Isto é, ressalta o impacto na escuta que decorre das articulações – se microscópicas, não menos decisivas – de signos em territórios.

É essa articulação e são essas passagens tradutórias que tentamos ressaltar como constitutivas dos territórios de escuta da *Nona Sinfonia* escrutinados aqui, sob a perspectiva de uma semiótica das escutas expandidas que priorizou um método centrado nos interpretantes e hábitos de escuta. Seus resultados analíticos pontuais nos parecem reforçar a tese mais geral de que a comunicação é responsável pela produção de escutas musicais, e também indiciar alguns caminhos para a abordagem dessa produção.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os Pensadores-Theodor W. Adorno**. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.
- ADORNO, T. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2009.
- AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. C. S. Peirce and Intersemiotic Translation. In: TRIFONAS, P. P. (Ed.) **International Handbook of Semiotics**. Nova Iorque, EUA: Springer, 2015.
- ALMEIDA, L. JANOTTI JR. Edifício Pernambuco: espacialidades da música ao vivo no projeto ExcentriCidades através de uma constelação de conceitos. **Fronteiras** (Unisinos), v. 17, n. 3, 2015.
- ANÔNIMO. **Decisão editorial**. Destinatário : Cássio de Borba Lucas, 20 ago. 2021. Mensagem eletrônica.
- ANDRADE, V. P. MERSBE - mercado de ruídos e sons para o bem-estar: modulações da escuta e cultura aurál contemporânea. **Intexto**, n. 52, jan/dez 2021.
- APEL, K. O. **Charles S. Peirce : from Pragmatism to Pragmaticism**. Massachusetts, EUA : University of Massachusetts Press, 1981.
- ARAÚJO, A. C. S. **Deleuze e o problema da comunicação**. Dissertação de mestrado. PPGCOM-UFRGS. Porto Alegre, RS: 2020.
- ATTALI, J. **Bruits : essai sur l'économie politique de la musique**. Paris, França : Presses Universitaires de France, 1977.
- BAKHTIN, M. **Esthétique de la création verbale**. Paris, França: Gallimard, 1984.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, SP: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/110785421/Problemas-na-poetica-de-Dostoiévski>. Data de acesso: 25/01/2012.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, SP: Editora 34, 2016.
- BARTHES, R. **Le degré zero de l'écriture – suivi de Nouveaux eassais critiques**. Paris, França: Éditions du Seuil. 1972.
- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. São Paulo, SP : Cultrix, 1972.
- BARTHES, R. Théorie du texte. In: **Encyclopaedia Universalis**. 1974.
- BARTHES, R. **L'obvie et l'obtus**. Paris, França: Ed. du Seuil, 1982.
- BARTHES, R. **Inéditos Vol. 1 – Teoria**. São Paulo, SP : Martins Fontes, 2004.
- BEETHOVEN'S Ninth: Symphony for the World. Direção: Christian Berger. Alemanha: Deutsche Welle, 2020.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2011.
- BERLIOZ, H. **A critical study of Beethoven's nine symphonies**. Londres, RU: The New Temple Press, 1913.
- BIELETTO-BUENO, N. De incultos y escandalosos: ruido y clasificación social en el México postrevolucionario. **Resonancias**. Vol. 22, nº 43, 2018, pp. 161-178.
- BIELETTO-BUENO, N. Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. **El oído pensante**. Vol. 7, nº 2, 2019, pp. 111-134.
- BLOOM, P. A. Critical reaction to Beethoven in France: François-Joseph Fétis. **Revue Belge de Musicologie**, vol. 27, 1973, pp. 67-83.

- CARDOSO FILHO, J. Práticas de escuta e cultura de audição. In: JANOTTI Jr., J; LIMA, T. R.; PIRES, V. A. N. (Orgs.) **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre, RS: Simplíssimo, 2011.
- CARDOSO FILHO, J. Sobre música, escuta e comunicação. **Contemporânea**, Vol. 10, n. 1, jan/abr 2012.
- CASTANHEIRA, J. C. Por uma escuta tecnológica: ambientes digitais e modelos de audibilidades. **Ciberlegenda** (UFF), n. 25.
- CHION, M. **La musique au cinéma**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.
- CHION, M. The three listening modes. In: STERNE, J. **The sound studies reader**. EUA, Nova Iorque: Routledge, 2012.
- COMEDIA JORNAL DE THEATRO**. A temporada lyrica no Municipal. Rio de Janeiro, 2 de nov. 1918, p. 6.
- CONSTALLAT, B. Crônica musical - Temporada Lyrica. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 8 de out. 1918, p. 14.
- CONTER, M.; LUCAS, C. B. **All star, mas é um artigo sobre amostragem e novas formas de disseminação de fantasmas fonográficos**. In: Anais do XXVI Encontro anual da Compós.
- CORREIO DA MANHÃ**. “Do sr. A. de Rezende Martins recebemos [...]”. Rio de Janeiro: 7 de out. 1918, p. 3.
- CORREIO PAULISTANO**. Theatros – Municipal. São Paulo, 13 de out. 1918a, p. 5.
- CORREIO PAULISTANO**. Theatros – Municipal – Concerto Symphonico – Nona symphonia, de Beethoven; Rebecca, oratorio sacro de Cesar Franck. São Paulo, 14 de out. 1918b, p. 2.
- CORREIO PAULISTANO**. Theatros – Municipal – Nona Symphonia, de Beethoven; Os Palhaços, de leoncavallo. São Paulo, 16 de out. 1918c, p. 3.
- CZAJKOWSKI, P; GREENFIELD, E.; LAYTON, R.; MARCH, I. **The Penguin Guide to recorded classical music 2009**. Nova Iorque, EUA: Penguin, 2008.
- DANUSER, H. Manifestations of the end in Wagner and post-wagnerian “Waltanschauungsmusik”. **19<sup>th</sup>-Century Music**, vol. 18, No. 1, 1994, pp. 64-82.
- DAUGHTRY, J. M. Acoustic palimpsests and the politics of listening. **Music & Politics** 7, Number 1, 2013.
- DEACON, T. W. Semiosis: from taxonomy to process. In: THELLEFSEN, T.; SORENSEN, B. (Orgs.) **Charles Sanders Peirce in his own words: 100 years of semiotics, communication and cognition**. Berlim, Alemanha: De Gruyter Mouton, 2014.
- DELEDALLE, G. **Charles S. Peirce – An intellectual biography**. Filadélfia, EUA: John Benjamins, 1990.
- DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, G. **A imagen-movimento**. São Paulo, SP: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs – Vol. II**. São Paulo, SP: Editora 34, 2012a.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs – Vol. IV**. São Paulo, SP: Editora 34, 2012b.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-édipo**. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, J. O signo, a estrutura e o jogo no discurso das ciências humanas. In: COELHO, E. P. (Org.) **Estruturalismo – antologia de textos teóricos**. São Paulo, SP: Martins Fontes, sem data.

- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.
- DESCARTES, R. **Méditations métaphysiques**. Paris, França: Garnier Flammarion, 1979.
- DESCARTES, R. **Discours de la méthode**. Paris, França: Librairie Philosophique, 1987.
- DRUMRIGHT, D.; KING, D.; SEIKEL, A. **Anatomy & Physiology for speech, language, and hearing**. New York: Cengage Learning, 2010.
- ECO, U. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- A **ÉPOCA**. No municipal. Rio de Janeiro, 27 de set. 1918, p. 9.
- ERLMANN, V. **Reason and resonance: a history of modern aurality**. Nova Iorque, EUA: Zone Books, 2010.
- ERLAMANN, V. **The physiologist at the opera**. Vídeo (47min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Aw3uZmWhMjk>. Acesso em: 15/05/2021.
- ESCOSTEGUY, A. C.; JACKS, N. **Comunicação e recepção**. São Paulo, SP: Hacker Editores, 2005.
- O ESTADO DE S. PAULO**. Beethoven e a Nona Symphonia. São Paulo: 13 de out. 1918, p. 4.
- FELD, 1984. Communication, Music, and Speech about Music. **Yearbook for traditional music**, Vol. 16, 1984, pp. 1-18.
- FILODEMO. **Sur la musique**. Livre IV – Tome I. Paris, França: Les Belles Lettres, 2007.
- FINK, J. **Composers on music: eight centuries of writings**. Boston, EUA: Northeastern University Press, 1997.
- FITZGERALD, J. **Peirce's theory of signs as a foundation for pragmatism**. Haia, Países Baixos: Mouton, 1966.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo, SP: Annablume, 2008.
- FLUSSER, V. **The surprising phenomenon of human communication**. Metaflux, 2016.
- FOLLOWING the Ninth. Direção: Kerry Candaele. 2013. Disponível em: <https://www.followingtheninth.com/license---buy.html>. Acesso em: 27/06/2022.
- FOUCAULT, M. **L'ordre du discours**. Paris, França: Gallimard, 1971
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro, RJ: Forense, 2005.
- FORSTER, P. **Peirce and the threat of nominalism**. Nova Iorque, EUA: Cambridge University Press, 2011.
- FREUD, S. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Vol. XII). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.
- GAZETA DE NOTÍCIAS**. O 4º Concerto Symphonico – A 9ª Symphonia de Beethoven e o Oratório Rebecca, de Cesar Franck. Rio de Janeiro, 8 de out. 1918, p. 4.
- GILBERTO, J. **Chega de saudade**. Rio de Janeiro, RJ: Odeon, 1959.
- GOOLEY, D. Hanslick and the institution of criticism. In: **The journal of musicology**, Vol 28, N. 3, 2011.
- GORLÉE, D. **Semiotics and the Problem of Translation: with special reference to the semiotics of C. S. Peirce**. Alblasterdam, Países Baixos: Offsetdrukkerij Kanters, 1993.
- GPESC. A aventura crítica da semiótica. **semiosis – Semiótica e transdisciplinaridade em revista**. V. 11, n. 1, 2020, pp. 17-34.

- GRENIER, H. **La musique symphonique – de Monteverdi à Beethoven**. Montreal, Canadá: Les éditions variétés, 1947.
- GUMBRECHT, H. **Depois de 1945: latência como origem do presente**. São Paulo, SP: Unesp, 2012.
- HANSLICK, E. **De lo bello en la musica**. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana, 1951.
- HANSLICK, E. **Do belo musical**. Portugal: Edições 70, 1994.
- HANSLICK, E. **Vienna's Golden Years 1850-1900**. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1950.
- HARLEY, R. **The complete guide to high-end audio**. Califórnia, EUA: Acapella Publishing, 2010.
- HAUSMANN, C. R. Peirce's semeiotic applied to perception – the role of dynamic objects and percepts in perceptual interpretation. **Cognitio**. V. 7, n. 2, 2006, pp. 231-246.
- HINE, C. **Ethnography for the internet: embedded, embodied and everyday**. Londres, RU: Bloomsbury, 2015.
- HOLDEN, R. The iconic symphony: performing Beethoven's Ninth Wagner's way. **The musical times**. Vol. 152, No. 1917, 2011.
- IAZZETTA, F. Da escuta mediada à escuta criativa. In: **Contemporânea – comunicação e cultura**, Vol. 10, n. 1, janeiro-abril, 2012.
- IBRI, I. A. **Kósmos Noetós**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1992.
- IBRI, I. A. The semiotic resilient mind: conflictual and agapic relationship between logical and emotional interpretants. **Cognitio**, v. 20, n. 2, jul./dez. 2019.
- O IMPARCIAL**. A 9ª Symphonia de Beethoven. *Theatros e Musica*. Rio de Janeiro, 6 de out. 1918, p. 7.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo, SP: Cultrix, 2015.
- JANOTTI JR., J.; QUEIROZ, T. **Deixa a Gira Girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa**. Anais... 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. UFBA, 2020.
- JAUCOURT, Le Chevalier de. L'ouïe. In: Édition Numérique Collaborative et CRitique de l'**Encyclopédie**, vol. XI, 1765, p. 702b–706b. Disponível em: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/export-article/v11-2004-0/>.
- KASUNIC, D. On “Jewishness” and Genre. In: DONOVAN, S.; GRIMES, N.; MARX, W. **Rethinking Hanslick: music, formalism and expression**. Rochester, EUA: University of Rochester Press, 2013.
- KITTLER, F. **A verdade do mundo técnico**. Rio de Janeiro, RJ : Contraponto, 2017.
- KRISTEVA, J. La mutation sémiotique. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. Ano 25, N.6, 1970, pp. 1497-1522.
- KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- KRISTEVA, J. Pratique signifiante et mode de production. In : KRISTEVA, J. (org.) **La Traversée des Signes**. Paris, França: Éditions du Seuil, 1975.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- LACASSE, S. La musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie. **Circuit : musiques contemporaines**, vol. 18, n° 2, 2008, p. 11-16.

- LEGG, C. Idealism operationalized: How peirce's pragmatism can help explicate and motivate the possibly surprising idea of reality as representational. In: **Peirce on Perception and Reasoning: From Icons to Logic**. Nova Iorque, EUA: Routledge, 2017.
- LATOURE, B. **Reagregando o social**. Salvador, BA, Bauru, SP: Edufba, Edusc, 2012.
- LUCAS, C. B. **Audiovisual de orquestra: traduções intersemióticas da Sexta Sinfonia de Beethoven**. Trabalho de conclusão de curso. UFRGS, Porto Alegre, RS: 2014.
- LUCAS, C. B.; SILVA, A. R. A constituição intersemiótica da música. In: NAKAGAWA, R.; SILVA, A. R. (Org.). **Semiótica da Comunicação 2**. São Paulo: Intercom, 2015, p. 107.
- LUCAS, C. B. **Significâncias da música sampleada**. Dissertação de mestrado. PPGCOM-UFRGS. Porto Alegre, RS: 2017.
- LUCAS, E. Música popular à porta ou aporta na academia? **Em pauta**, nº6, p 4-12, dez. 1992.
- MANNONE, M.; MAZZOLA, G.; PANG, Y.; O'BRIEN, M.; TORUNSKY, N. **All about music**. The complete ontology: realities, semiotics, communication, and embodiment. Minneapolis, EUA: Springer, 2016.
- MARTINEZ, J. L **A semiotic theory of music: according to a Peircean rationale**. In: The Sixth International Conference on Musical Signification. Aix-en-Provence, 1998.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1987.
- MENEZES, J. E. de O. **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação**. São Paulo, SP: Uni, 2016.
- MONELLE, R. **The sense of music: semiotic essays**. Princeton, Nova Jérsei: Princeton UP, 2000.
- MOLINO, J. The musical fact. **Music Analysis**, Vol. 9, No. 2, Jul., 1990. pp. 105-156.
- MORAES, J. J. de. **O que é música**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- MURRAY SCHAFFER, R. **A afinação do mundo**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2011.
- NATTIEZ, J. J. **Music and discourse: toward a semiology of music**. Princeton University Press, 1990
- NANCY, J. L. **À l'écoute**. Paris, Galilée, 2002.
- OBICI, G. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2008.
- OCHOA GAUTIER, A. M. **Aurality: listening & knowledge in nineteenth-century Colombia**. Londres, RU: Duke University Press, 2014.
- O PAIZ**. Artes e artistas – Música. Rio de Janeiro, 8 de out. 1918, p. 5.
- PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.
- PEIRCE, C. S. **Écrits sur le signe**. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- PEIRCE, C. S. **Reason's rules (MS 599)**. 2006. Disponível em : <https://www.unav.es/gep/ReasonRules599.html>. Acesso em 25 abr. 2022.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

- PEREIRA, S. L.; BORELLI, S. H. **Música alternativa na Vila Madalena: práticas musicais juvenis na cidade**. Anais... 24º Encontro Anual da COMPOS. Brasília. 2015.
- O PHAROL**. As Symphonias de Beethoven. Juiz de Fora, Minas Gerais: 22 de nov. 1912, p. 1.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- PREUS, A. **Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy**. Plymouth, RU: Scarecrow Press, 2007.
- PROGRAM Note Podcast**. Beethoven's Symphony No. 9. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iV9nf2zrkkM&ab\\_channel=SanFranciscoSymphony](https://www.youtube.com/watch?v=iV9nf2zrkkM&ab_channel=SanFranciscoSymphony). Acesso em 02/07/2022.
- A RAZÃO**. Diversas. Rio de Janeiro, 8 de out. 1918, p. 6.
- REZENDE MARTINS, A. de. **As nove sinfonias de Beethoven**. São Paulo, SP: Irmãos Vitale, S/D.
- REYNOLDS, S. **Retromania**. Nova Iorque, EUA: Faber and Faber, 2011.
- REVISTA DA SEMANA**. A Nona Symphonia. Notícias e Comentários. Rio de Janeiro, 28 de set. 1918, p. 21.
- RIBEIRO, L. C. **O som moderno**. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas, 2011.
- SÁ, S. P. **A música na era de suas tecnologias de reprodução**. In: XV Compós. Unesp, Bauru: 2006.
- SÁ, S. P. Telefones móveis e formas de escuta na contemporaneidade. **Razón y Palabra**, n. 41, 2004.
- SANTAELLA, L. **A percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo, SP : Experimento, 1993.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.
- SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo, SP : Cengage Learning, 2002.
- SAUSSURE, F. **Cours de linguistique générale**. Paris, França : Payot & Rivages, 1995.
- SCHAEFFER, P. **La musique concrète**. Paris, França : Presses Universitaires Françaises, 1967.
- SCHAEFFER, P. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid, Espanha: Alianza Editorial, 2003.
- SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux**. Paris, França: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHAEFFER, P. Acousmatics. In: COX, C. WARNER, D. (Orgs.) **Audio Culture: readings in modern music**. EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 76-81.
- SILVA, A. R. **O fenômeno e o ser – entre o infinito de fora e o ínfimo de dentro**. Inédito, 2021.
- SILVA, A. R. **Pragmatismo/Pragmaticismo – duas políticas em perspectiva**. Inédito, 2021.
- STENGERS, I. Reclaiming animism. **e-flux**. N. 36, julho de 2012.
- STERNE, J. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Durham, EUA: Duke University Press, 2003.
- STERNE, J. Hearing. In: SAKAKEENY, M. **Keywords in Sound**. Durham, EUA: Duke U.P., 2005.

- STOCKFELT, O. Adequate modes of listening. In: COX, C.; WARNER, D. **Audio culture: readings in modern music**. EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 88-93.
- SYMES, C. **Setting the record straight: a material history of classical recording**. Connecticut, EUA: Wesleyan UP, 2004.
- SZENDY, P. **Listen: a history of our ears**. Nova Iorque, EUA: Fordham UP, 2008.
- TAGG, P. **Analysing popular music: theory, method, practice**. Popular music, n. 2, 1982.
- TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo, SP: Edusp, 2002.
- THOMPSON, E. **The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933**. Cambridge: MIT Press, 2002.
- TRAGTENBERG, L. **Artigos musicais**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1991.
- TROTTA, F. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporânea – Comunicação e Cultura**. V. 3, n. 2, jul./dez. 2005.
- TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. Revista **Ícone** (UFPE), vol. 10, n. 2, dez/2008.
- TROTTA, F. **A música que afeta: uma conversa com Alicia e Peter**. Anais... XXVII Encontro Anual da Compós. Belo Horizonte: PUC-MG, 2018.
- A **UNIÃO**. Risler. Rio de Janeiro, 21 de ago. 1919, p. 1.
- VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.
- WAGNER, R. **Beethoven**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2010.
- WALLACE, Robin. **The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 125**. Boston, EUA: Center for Beethoven Research, 2017.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

## **Anexo A: Resultados quantitativos da pesquisa para o Estado da Arte**

Investigamos, nos bancos de textos seguintes, textos que abordassem a escuta e a escuta musical.

1. Anais do GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom de 2015 a 2018<sup>99</sup>.
2. Anais do GT Estudos de Som e Música da Compós de 2015 a 2018.
3. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).
4. Portal de Periódicos CAPES.

Para cada caso, adotaram-se estratégias específicas de busca que indicamos nas seções dedicadas a seguir.

---

<sup>99</sup> A parte deste estado da arte relativa aos anais de congressos (Intercom e Compós) se beneficiou de pesquisa paralela a esta, realizada no seio do GEIST – Grupo de Estudos de Imagem, Sonoridades e Tecnologias. Agradecemos em especial aos colegas de grupo Dulce Helena Mazer (UFRGS), Marcelo Bergamin Conter (IF-RS) e José Claudio Siqueira Castanheira (UFSC).

## 1. Anais do GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom (2015-2018)

Artigos contendo “escuta” no texto do trabalho:

INTERCOM	Nº de ocorrências / total de trabalhos	Uso	Autores
2018	3 (+ mesa) / 40	Modos de escuta	Ferraz
		Escuta expandida	Lucas
2017	49 / 33	Escuta	Carvalho
		Escuta	Conter
		Escuta	Estivalet
		Escuta	Farias
		Escuta	Gonçalves
		Escuta	Janotti Jr.
		Escuta	Lucas
		Escuta	Martins et al.
		Escuta	Mascarenhas
		Escuta	Mazer
		Modos e práticas de escuta	Montenegro
		Escuta	Pitre-Vasquez
2016	53 / 40	Escutas conexas	Janotti Jr.; Alcantara
		Escuta	Almeida
		Escuta	Lucas
		Ato da escuta	Mateus
		Escuta	Mascarenhas
		Escuta	Minhava
		Escutas conexas; escuta coletiva	Montenegro
		Escuta	Piovesan
		Escuta	Reia
		Escuta	Ribas
		Escuta	Rolim
		Formas e práticas de escuta	Vladi
2015	15 / 25	Formas e práticas de escuta	Vladi
		Escuta	Cunha
		Escuta sem profundidade	Conter
		Escuta distraída	Campos
		Campo da escuta e escuta passiva	Barros
		Escuta	Aguiar
Escuta	Marra		

Embora o termo apareça 117 vezes em 98 trabalhos, nem um único trabalho o utiliza como palavra-chave. Isto já parece indicar uma ausência de verticalidade dos estudos em escuta na comunicação, a julgar pelo maior congresso nacional da área.

## 2. Anais do GT Estudos de Som e Música da Compós (2015-2018)

Artigos contendo “escuta” no texto do trabalho.

Compós	Nº de ocorrências / Total de trabalhos	Uso	Autores
2018	14 / 10	Gêneros como mediação da escuta	Janotti Jr.; Sá
		Gêneros como moldura de práticas de escuta	Vargas; Carvalho
		Escuta obrigatória, forçada, inoportuna	Trotta
		Escuta	Gutierrez; Fernandes
2017	6 / 10	Ato de ouvir	Henrique
		Ato de ouvir	Janotti Jr.; Barros
		Ato de ouvir	Lucas; Conter
		Ato de ouvir; perspectiva sonora	Carreiro
2016	8 / 10	Escuta	Kschinhevsky et al.
		Ato de ouvir	Moreira; Trotta
		Ato de ouvir; fenômeno cultural e social	Marra
		Ato de ouvir	Carreiro
		Consumo de música	Azevedo
2015	40 / 10	Práticas sociais de escuta	Janotti Jr.; Barros
		Consumo	Kischinhevsky et al.
		Ato de ouvir; prática cultural	Luci Pereira; Borelli

O termo “escuta”, embora apareça 68 vezes num total de 40 trabalhos, é palavra-chave em somente três (ALMEIDA; JANOTTI, 2015, PEREIRA; BORELLI, 2015 e TROTTA, 2018).

### 3. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

Trabalhos com “escuta” no título.

Área	Programa	Total	Total por área
Psicologia	UNICAP	12	67
	Psicologia Clínica (PUC-SP)	11	
	UNIFOR	7	
	Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano (USP)	7	
	PUC-RS	5	
	Psicologia Clínica e Social (UFPA)	1	
	Psicanálise (UERJ)	4	
	Psicologia Clínica (USP)	4	
	USP	3	
	Psicologia Social (USP)		
	UFRN	3	
	UNISINOS	2	
	UFC	1	
	PUC-GO	2	
	Psicologia Clínica (UNICAP)	1	
	UCB	1	
	UFMG	1	
UFSCAR	1		
Psicologia da Educação (PUC-SP)	1		
Educação	UNICAMP	4	26
	USP	4	
	PUC-SP	4	
	UFC	3	
	PUC-RS	2	
	Educação: conhecimento e inclusão social (UFMG)	1	
	PUC-GO	1	
	UFBA	2	
	PUC-Camp	1	
	UFRN	2	
	UFG	1	
	UFES	1	
	Educação, Culturas e identidades (UFRPE)	1	
	UFJF	1	
	Música	USP	
UNICAMP		3	
UFMG		2	
UDESC		1	
Comunicação	UFMG	2	12
	UNISINOS	4	

	USP	1	
	Comunicação e semiótica (PUC-SP)	1	
	UFC	1	
	UFPB	1	
	Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM)	1	
	PUC-SP	1	
Artes	Artes Cênicas (USP)	3	9
	UFES	1	
	UNICAMP	1	
	Teatro (UDESC)	2	
	USP	1	
	Artes Visuais (UFPEL)	1	
	UFC	1	
Letras	UFPA	2	7
	USP	2	
	UEFS	1	
	UFES	1	
	UFJF	1	
Fonoaudiologia	PUC-RS	6	6
Serviço Social	PUC-SP	5	5
Teologia	UNICAP	3	4
	PUC-SP	1	
Linguística	PUC-SP	2	4
	USP	1	
	Linguística aplicada (Unicamp)	1	
Medicina	Pediatria (UFMG)	3	3
Gerontologia	PUC-SP	3	3
História	UDESC	2	3
	UFRN	1	
Enfermagem	UFRN	2	2
Neurociência Cognitiva	UFPB	2	2
Filosofia	PUC-SP	1	2
	Unicamp	1	
Neurologia	USP	1	1
Saúde Coletiva	UERJ	1	1
	Unicamp	1	1
Saúde Pública	USP	1	1
Administração	USP	1	1
Ciências Sociais	PUC-SP	1	1
Ciências da Saúde	UFRN	1	1
Ciências da Reabilitação	USP	1	1
Ciências Criminais	PUC-RS	1	1
Sociologia	UFPB	1	1
	UFAM	1	1
Direito	Unisinos	1	1
Enfermagem	USP	1	1
Design	Anhembi	1	1

Alimentação, Nutrição e Saúde	UERJ	1	1
Desenvolvimento e Gestão Social	UFBA	1	1
Ciência, Tecnologia e Sociedade	UFSCAR	1	1

Total: 308 resultados.

Verificamos a predominância de trabalhos de mestrado e doutoramento de psicologia sobre a escuta. Educação e música vêm em segundo e terceiro lugar, e a comunicação em quarto.

#### 4. Portal de periódicos da CAPES

Artigos em português, revisados por pares, contendo “escuta” no título.

Revista	Área	Nº de Ocorrências (no título de artigos)
Ciência & Saúde Coletiva	Saúde Coletiva	8
Ciberlegenda	<b>Comunicação</b>	<b>4</b>
SPAGESP	Psicoterapias Analíticas	4
Psico	Psicologia	4
Ágora	Psicologia	3
Outra travessia	Literatura / Teoria Literária	2
Interface	<b>Comunicação, Saúde, Educação</b>	<b>2</b>
Contemporânea	<b>Comunicação</b>	<b>2</b>
Razón y Palabra	<b>Comunicação</b>	<b>1</b>
Vortex	Música	1
Estudos Feministas	Gênero / Feminismos / Sexualidades	1
Codas	Fonoaudiologia	1
Educação e realidade	Educação	1
Periferia	Educação, Cultura e Comunicação	1
Viso	Estética	1
Aufklärung	Filosofia	1
Mosaico (Vassouras)	Humanidades	1
Acta Scientiarum	Educação	1
Escola de Enfermagem	Enfermagem	1
European Review of Artistic Studies	Artes	1
Fórum Linguístico	Linguística	1
Linguística	Linguística	1
EccoS	Linguística / Letras / Artes	1
Cadernos de Pesquisa	Educação / Gênero / Etnia	1
Passagens	História	1
Estúdio	Artes	1
Brazilian Journal of Nursing	Enfermagem	1
Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental	Psicologia	1
Sequência	Estudos Jurídicos e Políticos	1
Dilemas	Estudo de Conflito e Controle Social	1
Gaúcha de Enfermagem	Enfermagem	1
Brasileira de Enfermagem	Enfermagem	1
Arquivos Brasileiros de Cardiologia	Cardiologia	1

De um total de sessenta artigos identificados, apenas nove são em revistas de comunicação (em negrito).