

Apontamentos sobre a Escuta Musical

Silvio Ferraz

Abstract: This paper discusses the fact that when we talk about music the less expressive way is the one that considers music as a communication path. Concerning that proposition, two main questions are proposed: 1) is music absolutely linked to sound? and 2) how can a sound sequency turn into a musical value? Without a definite answer to those questions, this article proposes the listening space as an open space as we have in a conversation. A space which even using symbolic determinations are not determined by these representationist aspects.

Keyword: Palavras chaves: música, escuta, Deleuze, Schaeffer

Quando falamos de música, sempre atrelamos tal idéia à presença do som. De um modo geral a música se dá na forma de sons. A formulação parece tão precisa que nem nos questionamos mais sobre isso. É a partir de tal afirmação que nos empenhamos em mapear os significados dos sons, voltando nossos estudos sobre o modo como tais significados se dão – visto que não aprendemos a música como aprendemos nossa linguagem verbal – associando sons específicos a significados específicos.

Basta refletir um pouco para ver o amontoado de lugares-comuns presentes no parágrafo que acabamos de expor e notar que caminhamos sobre tautologias as mais diversas: a música é feita de sons, mas que sons? Os sons musicais; e o que são sons musicais? São sons que estão presentes na música... Então a música é feita dos sons presentes na música e a roda da tautologia gira sem fim, enevoando qualquer pensamento a seu respeito que não coloque em questão a própria noção de música.

Mas por que evitarmos tais tautologias? Por que não seguirmos exatamente o caminho já trilhado e marcado do lugar-comum e propor a seguinte pergunta: o que quero dizer com a palavra som? O que é o som?

Imagine uma perturbação, uma perturbação que compartilho com outras pessoas usando da linguagem que me é disponível, linguagem que consensualmente compartilho com outros membros de minha comunidade, mesmo sabendo que aquilo que compartilho com uma ou outra palavra é específico de uma estrutura e história de acoplamento, entre indivíduos e meios, do tipo escuta. Vez ou outra tento compartilhar perturbações que permitem configurações distintas em minha estrutura de escuta. Tento compartilhar porém dentro dos limites da linguagem consensual, mesmo que por vezes me valha de combinações lingüísticas inusitadas, mas que não deixavam de estar previstas no quadro de possibilidades da língua tendo em vista a mobilidade própria de seu uso.

Chamo, assim, som a um tipo de perturbação. Não necessariamente algo que me venha pelos canais auditivos, pois digo também que estou ouvindo quando simplesmente simulo através de minha imaginação, e sei também que posso dizer que ouço um som quando simplesmente sinto uma perturbação do tipo vibratória ou ainda quando sonho com um som. Em nenhum desses casos há uma relação de semelhança entre o que digo e o que acontece, nem sequer uma relação de analogia ou de identidade. Ao dizer que “ouço um som” estou apenas me valendo de um artifício consensual para compartilhar alguns tipos de perturbação, e que mesmo esse quadro de perturbações pode ser ampliado, lembrando ainda que ele não se dá independente das estruturas e histórias de escuta de cada

indivíduo.

Assim, o que ouço se dá e é dado na imagem que é construída dessa perturbação; se dá na e pela linguagem verbal que utilizo cotidianamente, do mesmo modo que a linguagem que articula a apresentação dessa perturbação se dá na e pela perturbação, ou melhor por aquilo que a perturbação é capaz de alterar no acoplamento estrutural entre a camada perceptiva e o meio que a circunda - compreendendo por meio a linguagem do ser que se pôs no lugar de observador, sua capacidade fisiológica de resposta, o meio em que a perturbação é dada, a estrutura e história deste que se pôs como observador e a estrutura do meio que propaga a perturbação.

Tal pensamento se dá na esteira da proposição de Francisco Varela e Humberto Maturana em seu livro *The tree of knowledge*, no qual expõem a idéia de que toda reflexão se dá na linguagem, terreno em que o humano se distingue dos outros seres vivos, lembrando sempre da importância da circularidade do movimento de agir e experienciar, para o que afirmam: "tudo que é dito é dito por alguém" (Maturana e Varela, 1991, p.26). E já que existimos na linguagem, desde o momento em que é através dessa linguagem - aqui circunscrita na linguagem verbal da língua -, que definimos mais claramente nossos diferentes domínios, é que podemos transferir um conhecimento a um terceiro sem que este necessite experimentar o mesmo que experimentamos para que se desse o conhecimento. Desde que parte de nosso domínio de existência se dá na linguagem, esta se torna o ambiente no qual conservamos identidade e estabelecemos modos de adaptação (Maturana e Varela, 1991, p.234).

Não cabe assim falar do som de uma maneira genérica, como se existisse uma única idéia e representação de som. O som é o que dizemos do resultado de algumas formas de perturbação que compartilhamos de modo semelhante. E o que tomamos por som é uma idéia que se distingue do musical, embora se cruzem. O som não tem nada a ver com a música, ele apenas é a porção de matéria sobre a qual estabelecemos formas de relacionamento humano, o que Gilles Deleuze chamaria de "um processo de racionalização".¹ Dizer que a música é o resultado da associação de significados aos sons é, neste ponto de vista, fugir à questão do sentido musical, da definição de possíveis e virtuais idéias de música como máquina produtora de signos.

*

* *

Feita uma primeira distinção entre música e som, o segundo passo desse questionamento é então nos perguntarmos quando é que escutar um som se torna uma escuta musical? Qual o ponto em que cadeias e mais cadeias sígnicas são disparadas a ponto de poder dizer que o que ouço é uma música, que aquela experiência é chamada de musical. Com isso quero buscar saber até que ponto o que chamo de som está presente e é determinante no que chamo de "música".

A música é um dos espaços de escuta possíveis. Através daquilo que chamo de escuta (instaurar relações humanas nas cadeias periódicas e aperiódicas de alterações de pressão) distinguimos antes de mais nada a música e a fala, ou ainda os sons do nosso entorno: uma série de paisagens sonoras. E, assim, com as possibilidades do som ser compreendido em modos distintos de relações entre seres vivos, ou entre um ser vivo e os sinais de sua presença, fica claro que o que chamamos de musical não vem apenas do som, não cabendo mais atribuir ao som e aos modos de recepção do som pelo corpo humano, as nuances do que chamamos de musical e o mecanismo desta máquina produtora

de signos.

Nesse caso, a escuta musical não fala apenas daquilo que foi disparado pelo som, mas daquilo que foi disparado pela idéia de música. E é da idéia de música que devemos então passar a falar. Lembrando também que a idéia de música, comumente associada à idéia de som, não necessariamente precisa desse som para se realizar. Posso imaginar uma música, posso me lembrar de uma música, posso sonhar com uma música. E aqui alguém pode me parar e dizer: “mas calma, você está se referindo a um som imaginado, a um som lembrado ou mesmo sonhado”. Não, não estou me referindo a um som imaginado, porque o objeto da música não é o som, mas a própria música. Basta tentarmos agora nos lembrar e imaginar exatamente o som de um trombone, o som da voz de Tom Jobim, o som de um piano e passá-lo adiante sem os recursos da linguagem verbal (façanha que só alguns poucos imitadores conseguem), e logo em seguida nos propormos a lembrança de uma melodia conhecida qualquer e passá-la adiante. Como? Cantando!

O que tenho então, ao falar de uma escuta musical, é um território específico de agenciamento que não se dá apenas na forma de blocos de som e silêncio, mas na forma de blocos de movimento e duração, e uma série de intensidades (ora nomináveis, ora não) cujo objeto não é o som mas a qualidade de sensação musical.

Sobre tal questão o compositor Pierre Schaeffer dedica o livro IV de seu *Traitée des Objets Musicaux* distinguindo o que ele chama de “domínio da musicalidade” e “domínio da sonoridade”. Schaeffer nota que na escuta tradicional geralmente destacam-se dois planos: as fontes sonoras – os instrumentos – e as abstrações de valores musicais (os sinais do solfejo: a notação musical). Assim, identificar algo como música é associar a sua existência a um instrumento que chamamos de musical e reter a dimensão nominável de tal fenômeno sonoro. Já num pólo oposto estaria uma outra escuta que, menos abstrata, destaca o modo como alguém emite um som e aqueles outros aspectos do som menos anotáveis em uma partitura, ou seja, menos memorizáveis (Schaeffer, 1966. pp. 319-321).

Deste modo, ao ouvirmos alguém que fala numa língua estranha, o plano concreto deste som poderia vir à tona, destacando o modo de emissão do som, as nuances da modulação sonora. Porém, não é isto que vivemos. Ao ouvirmos uma fala em língua estranha logo associamos aquela sonoridade a uma possível família abstrata de fontes que coincidam com aquela. É como uma busca em submeter o plano sonoro ao plano abstrato das línguas.

Schaeffer ainda distingue claramente o campo musical do da linguagem verbal. Se nesta última o significado, ou seja a máquina que produz signos, depende de uma atribuição arbitrária de grupo, na música a máquina independe desta atribuição de significados. Ouvindo uma música de um povo que desconheço, sem dúvida busco submeter a sonoridade a uma musicalidade, encontrando nessa musicalidade elementos suficientes para considerá-la plausível. Nas entrelinhas da escrita nem sempre clara de Schaeffer chama a atenção o fato de que o que chamamos de musical está na presença do jogo de permanência e variação sobre dois parâmetros primordiais para a construção da idéia de música: o da altura e o da distância entre cada altura atacada, configurando ciclos, períodos calcados em reiterações constantes ou não. Ou seja, na escuta musical que Schaeffer chama de tradicional, sobressai como música um jogo de relações figurais, uma projeção da imagem sonora em uma imagem visual, gerando gamas de proporções.

É isso que nos permite afastar do aspecto sonoro da música. Há musicalidade na fala, na escrita, nas imagens (“a sonoridade da luz passando por um vitral de uma catedral

medieval”), num algoritmo específico (“os sons proporcionais de um cântico reiterado de criança”), num significado específico carregado pela letra de uma canção. E em cada um desses aspectos sonoro-musicais destacam-se dois lados de uma escuta abstrata.

Visto assim, para o que chamamos de uma escuta tradicional, o objeto da música não é o som, mas uma cadeia sógnica que tem, entre outros, o som por motor. E estudar o jogo de atribuição de significado dados aos sons não se vincula ao que chamamos de uma escuta tradicional, mas a uma não-escuta. O jogo simples de atribuir significados desconsidera dois planos distintos: o de tomar a música uma máquina que produz signos e o de tomar a música um depositário de signos. Na primeira, como veremos mais adiante, trata-se de um jogo em que não falamos mais de significados ou de sentimentos disparados, mas de sensações sem nome, sensações não pré-determinadas, mesmo que circunscritas em um campo de associações. Assim quando Stravinsky escolhe o cromatismo e as dissonâncias para desenhar os personagens mágicos e demoníacos de *O Pássaro de Fogo*, contrapondo a tais imagens os personagens representados por escalas diatônicas, trata-se de uma estratégia que mesmo compartilhada com o ouvinte, irá além de tais limites, disparando uma série de sentidos que cruzam diversas cadeias pré-estabelecidas de significados (música de balé, as escalas, o nome dos instrumentos, a importância do concerto e da orquestra, o nome do regente, a companheira que ouve junto conosco, o uso que o cinema fez recentemente dessa obra, etc.) com uma série de sensações sem nome, mergulhando todo o quadro limitado de possibilidades sógnicas num campo virtual de sentidos totalmente fora de controle.

A escuta musical não é assim um terreno *a priori* que se delimite para solucionar questões sonoras, mas um território que se define no próprio ato da escuta musical, escuta essa que não necessariamente necessita da presença do som, a ponto de podermos afirmar – e por que não? – que no limite da escuta o surdo pode ouvir.

Não se discute aqui o que vem *a priori*; se a escuta, a música, o som, os afetos, ou os significados. Não falo então de um algo que veio antes e sim de um processo de configuração em que a noção de musicalidade fez-se ao mesmo tempo em que se fez – a escuta e em que o sujeito distinguiu-se como observador. Algo que poderia ser sintetizado na frase de Wittgenstein: “a imagem de representação é a imagem que é descrita quando alguém descreve sua representação”.

E é sobre essa música que falamos ao afirmarmos que ela não comunica nada, exceto se sua existência como espaço de possíveis escutas for aniquilada e imposta a um só tipo de escuta. E isso não significa estar me fechando a tipos de escuta como a escuta simbólica da renascença, ou à escuta também simbólica do romantismo. Elas são espaços de escuta possíveis: um som, uma seqüência de sons que representa algo que não é necessariamente o som, ou a sensação do sonoro. Um exemplo disso é a convenção de que o modo menor seria mais apropriado para dizer as tensões, e o maior, para dizer a alegria, sem contudo esquecer que há sensações como a leveza, que depende por sua vez de modos como o dórico ou o eólio. Mas mesmo assim, será que isso funciona? Será que a sensação de uma escuta substitui uma dor. E aqui vale lembrar a pergunta de Busoni em seu *Esboço para uma nova estética da música*: como representar o ciúme musicalmente?

Não são poucos os exemplos de campos de escuta pré-determinados. Mas mesmo nesses campos, como vimos acima, cruzam-se outros campos desenhados pelo regime de signos que uma escuta específica põe em movimento, cruzando a máquina musical de produção sógnica com outras máquinas. Visto assim, a música em si não comunica, ela é

um espaço de comunicações possíveis se assim o receptor a quiser. Mas ela é sempre um espaço de escutas possíveis, mesmo que alguém não a queira ouvir.

Ora, toda a linha de pensamento decorrida até aqui se fecha sobre uma idéia: a de que o espaço de escuta é um espaço aberto e que o espaço de conversa se define no ato da conversa.² Além disso, outra constatação é que a música e a conversa são territórios complexos delineados no ato da escuta musical e no ato da conversa, e não são nem a ferramenta nem o material utilizado que determinam a música ou a conversa, mas eles são codeterminados. Não penso assim em uma linguagem definida *a priori*, mas numa linguagem agenciada coletivamente, agenciada entre os sujeitos (um espaço intersubjetivo), se é que podemos pensar, como sujeito, nesse ser isolado como um receptáculo de psiques. Vale por fim lembrar que potencializar a comunicabilidade da música significa antes potencializar uma cadeia de significantes e significados que serão a princípio compartilhados pela linguagem verbal, uma interação musical que seja experienciada como tal por demais sujeitos a ponto de compartilharem também seus significados.

Notas

¹ “Definimos ou inventamos um processo de racionalização, toda vez que instauramos relações humanas numa matéria qualquer, num conjunto qualquer, numa multiplicidade qualquer” (Deleuze, 1999. p.26)

² sobre a idéia de conversa ver Deleuze e Parnet, 1998, pp. 9-29)

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. *Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

MATURANA, Humberto. *Ontologia da realidade*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. *Traitée des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

VARELA, FRANCISCO e MATURANA, Humberto. *The tree of knowledge*. Londres: Shambala, 1991.

Silvio Ferraz é compositor, professor do Centro de Linguagem Musical do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e editor da revista *Opus* (Publicação da Anppom)