Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta

Igor Reis Reyner (UFMG)

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo diacrônico de textos de Pierre Schaeffer escritos nos anos de 1942, 1950 e 1966. Revela o funcionamento de sua teoria da escuta, reconstitui o caminho do autor, valorizando a conceitualização por acúmulo, levada ao extremo nas noções das quatro funções da escuta. Conclui que a escuta reduzida não é uma estética composicional, mas uma poética de percepção auditiva.

Palavras-chave: Pierre Schaeffer. Escuta radiofônica. Acusmática. Funções da escuta. Escuta reduzida.

Title: Pierre Schaeffer and his theory of listening

Abstract: This work presents a diachronic study of Pierre Schaeffer's texts from 1942, 1950 and 1966. It shows the mechanics of his theory of listening, following in the author's footsteps to highlight the creation of concepts by accumulation, a procedure he takes to extremes in the notion of *quatre fonctions de l'écoute*. One concludes that *écoute réduite* is not a compositional aesthetics but rather a poetics of aural perception.

Keywords: Pierre Schaeffer. Radio Listening. Acousmatic. Functions of Listening. *Écoute réduite*.

REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.

Pierre Schaeffer escreveu a parte mais substancial de seu trabalho teórico entre os anos 1938 e 1966. Esse material, dividido entre artigos de revista e hebdomadários, livros e esboços de livros publicados *post mortem*, diários, cartas e manifestos, registra problemas semelhantes enfocados de formas diversas. Schaeffer carregava consigo um conjunto de preocupações que se formularam em seus trabalhos, sejam práticos ou teóricos, profissionais ou amadores. Em meio a essas preocupações estava a escuta enquanto instrumento musical ou, fenomenologicamente, via de acesso à percepção.

Schaeffer se lançou na escrita de artigos sobre o rádio e o cinema em 1938, quando publicou na *Revue musicale* um artigo sobre cinema, que ele fez seguir-se de um artigo sobre a radiodifusão. Estudou as artes-relé (*arts-relais*), no período da Ocupação francesa, entre 1941 e 1942. Este estudo não foi concluído, mas rendeu um artigo para a *Revue musicale* de 1977, organizada por Sophie Brunet. No final da década de 1940, voltou-se para a composição musical. Criou a *musique concrète*, aplicações práticas de suas ideias sobre escuta, arte e tecnologia. No final da década de 1950, abandonou a composição e passou às pesquisas sonoras, que iriam desaguar em sua mais importante obra, o *Traité des objets musicaux*, de 1966.

Brunet sugere que o processo de Schaeffer consista em uma passagem da arte de escutar (*l'art d'entendre*) para o dado a escutar[1] (*donné à entendre*) (BRUNET, 1969: 66). Reconhecendo que há, no conjunto da obra de Schaeffer, uma coerência de ideias em meio à pluralidade de expressões, é possível eleger três textos que mantêm em pé toda a catedral de seu pensamento sobre escuta. *Essai sur la radio e le cinéma: esthétique et technique des arts-relais 1941–1942* é o trabalho inacabado, recentemente reconstituído, no qual desfilam conceitos primevos de seu pensamento: a escuta como instrumento, a situação acusmática apenas esboçada e não batizada, a mediação do *relé* e seu efeito potencializador, a linguagem das coisas, do concreto, em contraposição à linguagem das palavras, do abstrato. *Introduction à la musique concrète*, publicado em 1950, é o artigo no qual é exposto o processo de composição do músico concreto, a partir de um suposto diário de trabalho. O texto parte das questões do instrumento, da escolha do material e da experimentação para uma explicação do princípio da música concreta, em contraposição à música abstrata. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, seu *magnum opus*, reúne sete livros, com a proposta de recriação de um *solfège* novo, mais amplo que a teoria de tradição europeia e que seja capaz "de uma comunicação coletiva" (SCHAEFFER, 1966: 38). Trata-se de um extenso trabalho de pesquisa por uma teoria universal da música, que se assenta no

[1] Todas as traduções para o português, salvo as que constem nas referências, são nossas.

reconhecimento e questionamento de três impasses da musicologia, o das noções musicais, o das fontes instrumentais e o dos comentários estéticos (SCHAEFFER, 1966: 18-20).

Pautados por estes três textos, analisamos a escuta, a fim de delinear o comportamento do conceito no desenvolvimento do pensamento do teórico e elencar as características essenciais da escuta para Schaeffer.

Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941–1942

Em 1942, Pierre Schaeffer trabalhou no *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*, texto que condensa reflexões sobre o equilíbrio entre transmissão e expressão no campo dos instrumentos mecânicos: cinema e rádio. Expressão, bem entendido, é o potencial artístico desses instrumentos, nomeados artes-relé por Schaeffer. Tomando o cinema como paradigma de desenvolvimento bem sucedido de linguagem artística, Schaeffer aponta caminhos para a compreensão da radiofonia como meio expressivo autônomo. Para a concretização desse percurso expressivo, a reelaboração do comportamento auditivo, resultado de desenvolvimentos técnicos, imputa à escuta, entre outros, um caráter instrumental. Ela torna-se o primeiro dos instrumentos que viabilizariam uma arte radiofônica.

Decorrentes das limitações técnicas da radiofonia, os novos comportamentos auditivos, como a situação acusmática, ainda não nomeada como tal, potencializam uma aproximação diversa com a sonoridade do mundo, e permitem a expressão de uma linguagem relativa a esses elementos. Pertinentes às artes-relé, os aspectos característicos da escuta são entendidos por Schaeffer sob um viés poético, ou seja, modificador e criativo.

Este primeiro grande estudo de Schaeffer sobre as artes-relé só foi publicado em 2010, após um esforço de reconstituição e edição da obra por Sophie Brunet e Carlos Palombini. Suas origens, no entanto, remontam aos pequenos artigos da *Revue musicale*. Engenheiro de telecomunicações, Schaeffer fez de sua prática cotidiana no rádio a vazão de seus questionamentos de artista e engenheiro. A combinação dessa vida dupla se materializou intelectualmente nos dilemas estéticos e técnicos vivenciados no meio radiofônico. Para Schaeffer, o rádio, como o cinema, é um instrumento de uma arte, e uma arte de um instrumento. Devido à sua constituição ontológica, ao seu potencial de transmissão e expressão, é chamado instrumento mecânico. As reflexões sobre os instrumentos mecânicos e sobre as transformações na sensibilidade decorrentes de seu aparecimento estavam em voga nas décadas de 1930 e 1940. Em 1936, dois anos antes que Schaeffer começasse a escrever sobre o rádio, Walter Benjamin discorria sobre o desenvolvimento dos instrumentos mecânicos e os novos paradigmas estéticos impostos

pela "reprodutibilidade técnica" através da inter-relação de suas duas funções, a "reprodução da obra de arte" e a "arte cinematográfica" em seu clássico ensaio, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*[2]. Em 1938, Pierre Schaeffer questionou a forma como o rádio vinha sendo abordado, de modo apenas técnico, à revelia de sua potencialidade expressiva. Propôs sua exploração enquanto instrumento de uma nova arte, ao escrever os artigos *Problème central de la radiodiffusion* e *Vérités premières* para a *Revue musicale*, na coluna *Chronique de la radio*, nas edições de abril/maio e junho. André Malraux publicou, em 1940, na revista *Verve*, um ensaio sobre cinema, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, no qual Schaeffer – supõe-se, em razão de seus diários – tomou contato com Walter Benjamin. Do final de 1941 ao início da segunda metade de 1942, Schaeffer voltou-se para seu "primeiro trabalho teórico de longo alcance" (PALOMBINI, 2010: 110), o *Ensaio sobre o rádio* e *o cinema*, onde elaborou mais sistematicamente seu pensamento sobre os instrumentos mecânicos/artes-relé em seu potencial técnico e estético.

Pensar a relação entre estética e técnica, para Schaeffer, implica pensar no concreto. Em meio ao trabalho de procura de uma linguagem do concreto dissolvem-se constatações a respeito dos instrumentos mecânicos. O instrumento mecânico não transmite a matéria, mas seu simulacro, diz Schaeffer. Cinema e rádio transformam, em seus respectivos processos de transmissão/expressão, objeto em imagem e som em modulação. Pela mutilação do objeto, cinema e rádio apresentam um "caráter absolutamente original" (SCHAEFFER, 2010: 58). Encantado com a originalidade das artes-relé, Schaeffer volta-se para o dilema da transmissão/expressão, próprio dos instrumentos mecânicos, para fazer com que cinema e rádio não apenas transmitam imagem e som, mas digam algo, apresentem a sua linguagem concreta.

Desde o ano de 1938, ele nos falava dessa contradição da transmissão/expressão vivida pelo rádio, para o qual duas rotas um pouco obscuras se apresentam.

> Ela [a radiodifusão] necessita ser admiravelmente fiel à música que deve retransmitir, mas, ao mesmo tempo, necessita – como o cinema – ser muito mais original no exercício de seus meios próprios, por estar a ponto de desperdiçar tudo em função do embaraço extremo no qual essas exigências contraditórias a colocam (SCHAEFFER, 1938a: 321).

[2] O título em francês corresponde à segunda versão do texto, publicada em 1936, da qual Schaeffer tomou conhecimento através da leitura do artigo de André Malraux para a *Verve* de 1940.

Nesta encruzilhada, um caminho conduz para a transmissão da música tradicional do mundo inteiro da melhor maneira possível; outro caminho, para a eclosão de uma arte propriamente radiofônica, que seria para o som o que é o cinema para a imagem.

No segundo texto de 1938 – um libelo a favor da articulação entre expressão e transmissão – Schaeffer manifesta-se em defesa da arte radiofônica. Neste texto encontram-se as primeiras reflexões sobre a escuta indireta. E ali, as reflexões sobre a radiodifusão e suas verdades confundem-se com as reflexões sobre escuta, pois todas as "verdades" listadas por Schaeffer apontam mudanças substanciais da escuta. Duas delas tratam da questão da transmissão e percepção da espacialidade sonora, a outra da diferença entre a audição biauricular e a audição radiofônica. Schaeffer parte da constatação de que a orquestra apresenta uma disposição particular no palco, impondo uma distância específica entre cada executante e o ouvinte. Assim, a disposição dos músicos no palco conforma a recepção. O rádio faz com que esse complexo de distâncias entre emissor e receptor se desfaça no fundo do alto-falante, onde todos os emissores estão à mesma distância do ouvinte. Além da reconfiguração das distâncias, o traslado de espaços é outra zona de conflito própria à radiodifusão. Há uma diferença de proporção entre o espaço físico envolvido na escuta direta e aquele envolvido na escuta radiofônica. O rádio comprime o volume sonoro que inunda a sala de um grande teatro onde se instala uma orquestra, para uma simples sala de estar, com o ouvinte e sua poltrona. Benjamin, ao discorrer sobre a autenticidade da obra de arte, faz uma colocação paralela à de Schaeffer: "a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado em uma sala ou ao ar livre, pode ser ouvido em um quarto" (BENJAMIN, 1991: 711). Em 1938, no entanto, Schaeffer ainda não havia tomado contato com o texto de Benjamin, o que ocorreu em 1940, através da leitura do artigo de Malraux para a *Verve*. Essa coincidência de perspectivas corrobora a necessidade, que se fazia premente, de um estudo da nova sensibilidade desencadeada pelos instrumentos mecânicos. No caso específico da radiodifusão, ela reduz a percepção das mais apropriadas sutilezas que se apresentam do pianíssimo ao fortíssimo numa ampla sala. E impõe, além das mudanças de percepção da espacialidade sonora, uma escuta substancialmente diferente. Em contrapartida à escuta biauricular, desenvolveu-se a audição radiofônica. Como há somente uma antena para emitir e um receptor para receber, não importa o número de microfones que se utilize na captação, o resultado da transmissão é o mesmo que "escutar a música com apenas um ouvido" (SCHAEFFER, 1938b: 415). Ao final do artigo *Vérités premières* Schaeffer propõe, tendo em mente essas características inerentes ao rádio, a articulação de estética e técnica, em um trabalho conjunto de artistas e técnicos, para fazer do rádio o instrumento novo de uma arte nova. Esse ideal de trabalho, que já havia sido proposto em *Problème central de la*

radiodiffusion, prevê que se trate os limites dos instrumentos mecânicos menos como falta que como potencialidades expressivas.

Esses dois textos guardam as origens do *Ensaio sobre o rádio e o cinema*. Quando Schaeffer retoma suas reflexões sobre transmissão e expressão, as ideias dos artigos de 1938 reaparecem mais bem desenvolvidas. Ele retoma as "primeiras verdades" e as propostas de trabalho conjunto, além da compreensão dos limites do instrumento enquanto exigência de uma nova linguagem. Não só a dupla função do instrumento mecânico retorna mais consolidada intelectualmente, como as questões sobre escuta reaparecem com mais consistência. O *Ensaio* parte de uma proposta feita tacitamente no primeiro dos artigos de 1938: a tomada do cinema como exemplo a ser seguido pelo rádio. Apesar do *Ensaio* anunciar um estudo do rádio e do cinema, efetivamente, estuda o rádio balizado pelo cinema. O cinema entra na discussão, uma vez que, arte de mesma natureza, arte-relé, soube se desenvolver a despeito de seus limites, e mais, soube encontrar neles o caminho para o desenvolvimento de uma linguagem própria. Essa linguagem própria que o cinema alcançou se contrapõe à linguagem verbal ou a ultrapassa, possibilitando uma linguagem das coisas[3]. Assim, estudando a experiência cinematográfica, Schaeffer busca encontrar soluções para que o rádio alcance sua própria linguagem e também sua forma de expressão da linguagem das coisas. No *Ensaio*, Schaeffer propõe um estudo estético, técnico e filosófico das artes-relé, que leva à linguagem das coisas, primeira expressão da poética concreta consolidada nos anos subsequentes à sua publicação. Não pretendendo discutir essa poética, aproveito apenas as questões sobre escuta.

Na segunda parte do livro, fixado na "linguagem das coisas", para a qual as artes-relé são um caminho, Schaeffer faz uma pequena revisão quando discute os "pontos singulares do rádio e do cinema". Ali, esses pontos – os mesmos listados em "Vérités premières" e ainda outros – são elencados: a escuta com apenas um ouvido contraposta à escuta biauricular; a disposição dos emissores na escuta direta; a tela de duas dimensões; as possibilidades de montagem. Uma outra singularidade, porém, é determinante no tratamento dado à escuta por Schaeffer e sintetiza-se na frase, "ouço (*j'entends*) uma emissão musical, mas assisto a um concerto" (SCHAEFFER, 2010: 45). Trata-se aqui de um comportamento de escuta que se popularizou em decorrência do desenvolvimento de

[3] Por *linguagem das coisas* entende-se a preponderância e a articulação de simulacros de objetos visuais e sonoros na película ou no disco na construção de uma linguagem que, diferente da verbal, parte da percepção do concreto para sua abstração. A principal referência para Pierre Schaeffer é o cinema, que na impossibilidade de fazer uso do discurso verbal, da fala, apropria-se de imagens mudas que, articuladas pela montagem, propõem um discurso. Para uma explicação expandida da *linguagem das coisas*, ver Pierre Schaeffer, *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*, "III. Pontos singulares do cinema e do rádio".

tecnologias de reprodução de som, ulteriormente definido por Schaeffer como acusmática. De seu primeiro texto de 1938 ao capítulo IV do Livro I do *Traité des objets musicaux*, denominado *L'Acousmatique*, o conceito de acusmática passou por longa maturação, servindo a objetivos diversos. Primeiro como ferramenta de expressão da arte radiofônica, depois como método instrumental para a composição de música concreta e finalmente como princípio para uma escuta centrada no objeto sonoro. Quando, em *Problème central de la radiodiffusion*, Schaeffer sugere essa particularidade de escuta, o faz de modo incipiente. Ao mencionar a frustração do ouvinte que espera da emissão radiofônica a mesma realidade sonora vivenciada na audição direta, ele abre espaço para as primeiras reflexões sobre acusmática. O ouvinte esquece que, na escuta radiofônica, a realidade sonora encontra-se divorciada de sua realidade visual complementar, despertando uma percepção diferenciada. Há não somente a cisão entre visão e audição, mas o próprio comportamento do microfone impõe desafios e, consequentemente, novos paradigmas. Há um microfone que capta sem restrições, sem preferências. Aquele ruído de passo ou a mudança de volume sonoro decorrente do deslocamento dos cantores pelo palco durante uma ópera não são um incômodo, uma vez que, como explica Schaeffer, a escuta direta faz com que esses "defeitos" afundem no inconsciente por meio de uma reação psicológica de um ouvido conivente com os olhos. No entanto, o som captado pelo microfone é selecionado pelo ouvido sem ajuda dos olhos. Seguramente, a atenção recairá sobre novas características, selecionando um novo material sonoro, extraindo outras informações. A emissão radiofônica revela uma outra realidade, na qual a escuta é senhora da percepção. Os ruídos, antes descartados como insignificantes, são indiscriminadamente trazidos à "tela sonora"[4] e ali dividem espaço com a obra musical. Essa audição desvinculada da visão e dos demais sentidos, cega e senhora de si, é um dos princípios da escuta acusmática.

Para o Schaeffer do *Ensaio*, esta cisão é valiosa, pois é um primeiro passo no processo de desvinculação do som de sua fonte. Na escuta direta, submetido ao contexto visual, o som, frequentemente, é inseparável de sua fonte. Na escuta radiofônica, ou escuta indireta, o evento sonoro, ao permitir ao ouvinte desconectar o som de seu invólucro visual, potencializa o sonoro em si, que por sua vez, perde seu caráter referencial. Essa subversão da escuta pavimenta o caminho para a conquista de um som "concreto". Enfraquecidas as noções anteriormente assumidas para aquele som, destituído de sua função de mensageiro, de portador de um sentido abstrato *a priori*, o som gravado ou emitido pelo rádio torna-se um desconhecido, que precisa ser redescoberto. Este som guarda um universo inesgotável de possibilidades, acessíveis apenas às sondas de uma nova

[4] A ideia de tela sonora visa a reforçar a analogia entre cinema e rádio, e corresponde exatamente ao que seria a membrana do alto-falante.

escuta. Nesta tonalidade, mergulhando no potencial novo que o som adquire com o rádio, Schaeffer analisa o poder do texto falado pelo rádio, menos para ser compreendido que ouvido.

> O poder da voz sobre um texto desconhece limites no rádio: é comum ouvirem-se os melhores textos aniquilados por uma voz medíocre ou descobrir-se um sentido novo nas frases mais banais, de modo que se deve ter em mente não serem textos o que o rádio nos fornece, mas um texto falado, absolutamente concreto, isto é, um texto no qual a menor inflexão, a menor acentuação, pode não apenas desequilibrar imediatamente a organização formal da frase, mas mudar-lhe o sentido ou deturpar-lhe a intenção (SCHAEFFER, 2010: 72).

Uma nova realidade sonora desvela-se, o rádio guarda uma nova escuta, ao homem do rádio caberá compreender que seu discurso não parte do abstrato, mas do concreto. E quando se toma partido das coisas...

> Os silêncios falam; o menor ruído, uma folha de papel amassado, a batida de uma porta, e nossos ouvidos parecem escutar pela primeira vez. Sim, as coisas agora têm uma linguagem, como a própria semelhança das palavras o diz: imagem que é a linguagem para o olho e *bruitage* (sonoplastia), que é linguagem para o ouvido (SCHAEFFER, 2010: 69).

Introdução à música concreta

Em 1941 e 1942, os cuidados intelectuais de Schaeffer foram dedicados à arte radiofônica. No entanto, ao longo dos anos seguintes, o foco de seu trabalho deslocou-se da arte radiofônica para o desenvolvimento de uma forma autônoma de expressão musical. Apesar desse deslocamento, suas pesquisas permaneceram centradas nos mesmos temas: a relação entre o ser humano e a tecnologia, entre transmissão e expressão, a preocupação com a escuta e com a percepção da percepção. Em 1948, Schaeffer lançou seus cinco *Études de bruits* e com eles a *musique concrète*. Seus estudos sobre transmissão e expressão davam cada vez mais ênfase à expressão, ao desenvolvimento de uma linguagem artística. Mesmo que ainda discutisse em outros espaços essa dupla função da radiofonia, como na conferência *Le pouvoir créateur de la machine*, de 1949, era a expressão o foco de seu trabalho para o qual a transmissão era algo a ser mais compreendido que explorado. Gradativamente, Schaeffer mergulhou em suas pesquisas de ruídos, nas quais articulou

reflexões no campo da percepção e no âmbito da escuta, em busca incisiva por novas formas de expressão. Esse período trouxe um amadurecimento das reflexões da fase da escuta radiofônica. A escuta é ressignificada: não há mais um instrumento mecânico, ou uma arte-relé que se apropria da escuta para seu desenvolvimento, é da própria escuta que o sujeito se apropria como instrumento de uma nova expressão musical.

Esse entendimento da escuta enquanto instrumento criativo se desdobra nas reflexões de Schaeffer apresentadas no artigo, *Introduction à la musique concrète*, de 1950. Apresentação da música concreta, o artigo divide-se em três partes: um diário literário, possivelmente ficcional, que narra o processo de descoberta da música concreta, consequência do despertar auditivo a partir de experimentações com gravação e manipulação sonora; uma seção de análise dos instrumentos dessa nova música e seus usos, em que a escuta é determinante tanto na luteria quanto na lógica de condução dos experimentos que resultaram nos estudos de ruído; e um estudo no qual a música concreta aparece contraposta à música abstrata. Na última seção, a escuta assume a centralidade das ideias de Schaeffer relativas à composição musical. Como crítica à música dita abstrata, música desencadeada por um pensamento composicional abstrato que antecede à manipulação sonora, a música concreta parte da manipulação e utiliza a escuta como instrumento que permite erguer estruturas formais a partir do som manipulado, ouvido. Essa premência da escuta sobre o pensamento abstrato implica um posicionamento novo. Sem sistematizar a questão, neste artigo, Schaeffer aponta para uma escuta criativa, desprovida dos referenciais tradicionais, desarticulada da visão, descondicionada de seus hábitos. Essas qualidades novas destituem-na do caráter funcional pragmático presente no cotidiano e ampliam a noção de escuta musical.

Logo no início de seu texto, Schaeffer traz um diário de trabalho como testemunho de uma pesquisa. Ressalta que, em relação à música, seu trabalho o torna solitário, mas "bem pouco solitário, realmente, se se trata de uma *atitude*, de uma abordagem do espírito e de uma tomada de partido diante do acontecimento" (SCHAEFFER, 1950: 30). Se na música é o primeiro a enveredar por esse caminho, sabe que não está sozinho quando olha para a filosofia ou a literatura, sabe que há outros que tomam o partido das coisas[5].

O diário parte das questões de escrita. O escritor, cansado de escrever, busca outra forma de se expressar. Ao mudar de endereço, muda sua atenção, passa a ouvir seu ambiente e, com ele, suas "ideias procuram outra saída que não as palavras" (SCHAEFFER,

[5] Ver PONGE, Francis. My creative method. *Méthodes*, *Œuvres complète I*, Paris, Gallimard (Pléiade), p. 515–537, 1999.

1950: 31). Ao retornar para Paris, reúne instrumentos e outros objetos que soam, e inicia o processo de experimentação. Schaeffer comenta a dificuldade em promover uma tomada de atitude aparentemente absurda, provocadora e desajuizada.

> Eu não poderia insistir o bastante sobre este compromisso que nos leva a pegar três dúzias de objetos para fazer ruído sem a menor justificação dramática, sem a menor ideia preconcebida, sem a menor esperança. Bem mais, com o secreto despeito de fazer aquilo que não se deve fazer, de perder seu tempo, isto, numa época séria, na qual, o próprio tempo nos é contado (SCHAEFFER, 1950: 32).

Ele se dá ao luxo de tomar esse partido, de perder tempo na busca por uma música que permite recuperar o tempo perdido, como fórmula, ao final do artigo. A partir de uma posição nova diante do som, Schaeffer busca o instrumento da música concreta. Experimenta uma considerável quantidade de materiais, combina sons e ruídos, dispõe juntos materiais de naturezas diversas e vai ouvindo o resultado. Não alcança resultados satisfatórios, mas toma uma atitude, dá uma guinada. Ao julgar os resultados de suas experiências, comenta: "além disso, todos esses ruídos são identificáveis. Assim que ouvidos, pensamos: vidro, sino, gongo, ferro, madeira etc... Dou as costas para a música" (SCHAEFFER, 1950: 34). Daí, Schaeffer parte para o som gravado, radicalizando suas experiências de luteria. Tentando suprimir a referencialidade do som, deseja um instrumento sem presença, que não se apresente impreterivelmente junto ao som. Na cabine de gravação, cercado por toca-discos, potenciômetros e o mixer (*mélangeur*), Schaeffer busca, no microfone, uma saída para seu impasse. "Eu mesmo não mexo mais nos objetos sonoros. Escuto seus efeitos no microfone. É a política do avestruz. Sei bem que o microfone oferece somente o som bruto com alguns efeitos secundários. Sei bem que o microfone não tem o poder criador" declara Schaeffer (1950: 34). O microfone abre uma nova possibilidade. Como na radiodifusão, o microfone torna o som cada vez mais próximo do ouvido e mais distante de sua fonte. Do microfone ao estúdio, tudo se torna um instrumento.

Começa a conformar-se o método de criação da música concreta. Schaeffer enumera três momentos, ou três atitudes.

> 1° Uma insistência desmedida em esperar alguma coisa contra toda lógica. A náusea do estúdio me fez passar para a sala de toca-discos, donde, fortuitamente, uma experiência feliz.

> 2° Considerar o que acaba de acontecer. Ter a audácia de generalizar. Resta somente a dizer: mas era evidente.
>
> 3° Perseverar na experimentação. Acreditar sempre e ainda na experiência e preferir o resultado das aplicações às cogitações estéticas (SCHAEFFER, 1950: 36).

Essas atitudes confirmam a preferência pela experimentação e a recusa à antecedência de abstrações estéticas. Nessa viragem do método composicional, a escuta corre nas veias das experimentações de Schaeffer. Passa-se da pesquisa instrumental para a composição dos cinco estudos de ruídos, transmitidos pela primeira vez pela Rádio francesa em 5 de outubro de 1948. Esse conjunto lança a música concreta. Compostos a partir de gravações e manipulações de som, seus processos de criação revelam características novas da escuta. Um dos estudos, composto a partir de gravações de locomotivas da estação de Batignolles, apresentou em seu processo de composição duas realidades auditivas diferentes, uma no decorrer da gravação, outra quando ouvido no estúdio. Durante a gravação, Schaeffer ouviu os ruídos das locomotivas como uma sinfonia, estava imerso na cena em que os ruídos eram emitidos. No estúdio, ao escutar a gravação, perdeu toda a percepção dos ruídos da locomotiva como a conversação que ouvira. O som, deslocado da cena, é percebido de uma maneira nova. No caso das locomotivas, o som gravado e manipulado fugiu da métrica e deixou escapar o jogo de pergunta e resposta percebido na estação. Constantemente em modificação, o som da gravação escapa à métrica tradicional. Schaeffer busca neste aparente problema, neste desafio, o prazer musical. O caminho: aprender a escutar.

> Este prazer consistiria, não em fazer tocar o trem na métrica, nas métricas de nossos solfejos elementares, para uma satisfação bastante vulgar, mas em aprender a escutar, a amar esse Czerny de um novo gênero, e sem o socorro de nenhuma melodia, de nenhuma harmonia, em apreciar numa monotonia das mais mecânicas, o jogo de alguns átomos de liberdade, as improvisações imperceptíveis do acaso. *Diabolus in mecanica* (SCHAEFFER, 1950: 38).

A música concreta surge como tomada de partido. Tomada de partido do som. Abandona-se a velha teoria, não se escuta mais o som querendo identificar nele tal ou qual elemento da teoria musical tradicional. A música concreta implica uma disposição nova da escuta, que Schaeffer reconheceu não alcançar no estudo das locomotivas. Porém, confessa esperar pelo momento em que "um público se formará para preferir as sequências mais

ingratas, nas quais esquecemos o trem para escutar somente os encadeamentos de cores sonoras, as quedas de tempo, um tipo de vida secreta de percussão" (Schaeffer, 1950, p. 40).

No momento do estudo das locomotivas, a referência à fonte sonora ainda é um incômodo, o rompimento com o caráter anedótico, uma obsessão. Se a transmissão radiofônica era um caminho em potencial para essa ruptura, as pesquisas de ruído são, em certa medida, sua concretização. Assentaram mais uma pedra no caminho da escuta acusmática. Como transição para a seção final do artigo, Schaeffer trata de uma das diferenças entre a música concreta e a música clássica (abstrata): o caráter dominante do conceito sobre o som, e a desconsideração sistemática do contexto do som.

> Toda a música concreta se opõe, nesse ponto, à música clássica. Para a música clássica, um Dó é um Dó, não importa qual seja a sua situação na tessitura. Para a música concreta, um som é um som (seja puro ou complexo), e ele é inseparável de sua situação no espectro sonoro. Na escala de sons, tudo é qualidade, nada mais é passível de ser sobreposto, divisível, transponível (SCHAEFFER, 1950: 40).

A última parte do artigo abandona o formato de diário de pesquisa e assume um caráter mais analítico, e Schaeffer apresenta, afinal, a música concreta. Declara que, somente em 1949, foi capaz de generalizar as ideias nascidas nas pesquisas de ruído e criar a *musique concrète*. Após um breve histórico da música concreta, o autor pede licença para prosseguir com uma digressão sobre a audição. Assim, a escuta assume paulatinamente espaço no artigo. Para Schaeffer, a música concreta exige condições de audição ideais, que requerem para sua efetivação uma consciência das diversas possibilidades de audição a que estamos submetidos. As condições de audição são uma componente concreta.

> A audição é também um fenômeno concreto, para o qual o público está mal preparado. O público não ignora que existam diferenças, que a audição através de um posto de T.S.F., ou em uma sala de concerto, ou atrás de alto-falantes de sonorização, é cada vez uma coisa diferente. Mas enfim, o ouvinte, sobretudo se é músico, tratou logo de "restabelecer". Na realidade, ele não escuta a música tal qual ela é, mas tal qual ele a abstrai no sistema racional dentro do qual nós, Ocidentais, tomamos o hábito secular de coordená-la (SCHAEFFER, 1950: 45).

Essa audição ideal está ligada mais à percepção que à fidelidade da reprodução ou

às condições objetivas ideais. O que Schaeffer ressalta são "as condições psico-fisiológicas gerais, individuais e coletivas, em jogo na audição" (SCHAEFFER, 1950: 45). Para ele, a escuta de cada situação é uma experiência especificamente diferente. E além, "nas mesmas condições, escutar a mesma obra uma primeira vez, uma segunda e uma terceira, em intervalos de tempo diferentes, provoca reações surpreendentemente contraditórias" (SCHAEFFER, 1950: 45). É considerando esse movimento da percepção que Schaeffer incorpora a escuta na composição da obra concreta.

> Não poderíamos enfatizar suficientemente o fato que, particularmente em música concreta, a audição se faz parte integrante da obra. A relação musical completa deve definir-se, por intermédio de uma matéria sonora fixada pela gravação, entre um ou vários autores e um ou vários ouvintes, levando em conta um grande número de circunstâncias (SCHAEFFER, 1950: 46).

Acertadas as contas com a escuta, componente essencial da obra concreta, Schaeffer compara, finalmente, a música concreta e a música abstrata, colocadas nos seguintes termos.

> Aplicamos, dissemos, o qualificativo abstrato à música habitual pelo fato de que ela é de início concebida pelo espírito, depois notada teoricamente, realizada enfim em uma execução instrumental. Chamamos nossa música "concreta" porque ela é constituída a partir de elementos preexistentes, tomados de empréstimo de qualquer material sonoro, seja ele ruído ou música habitual, depois composto experimentalmente por uma construção direta, resultando na realização de uma vontade de composição sem o recurso, tornado impossível, de uma notação musical ordinária (SCHAEFFER, 1950: 50-51).

Independentemente do resultado estético da música concreta ela é uma incursão, uma sondagem dos limites, uma tentativa de explosão. De alguma forma, essa proposta musical implica em algo que está além ou aquém da questão estética, uma mudança da percepção, uma mudança de atitude diante da sonoridade.

Tratado dos objetos musicais

O resultado final do percurso teórico de Schaeffer é o *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, escrito ao longo de aproximadamente 15 anos e publicado em 1966. Dividido em sete livros, tem o segundo deles inteiramente dedicado à escuta. Sistematiza tanto o processo auditivo pelas quatro funções da escuta (*écouter*, *ouïr*, *entendre*, *comprendre*), como comportamentos modelos (natural, cultural, banal, especializado).

Partindo do processo corrente de escuta – compreendido em sua sistematização –, Schaeffer propõe um comportamento auditivo novo. Este desconsidera a fonte sonora e os códigos que conformam a audição, aquilo que traduz o "dado a escutar" em ações e abstrações, e propõe o interesse no som em razão de suas qualidades concretas. Esse comportamento auditivo é batizado de *écoute réduite*. A princípio, essa escuta reduzida estaria a serviço da descoberta de uma musicalidade universal, mas alhures, essa escuta permite ao ouvinte se perceber ouvindo, reconstruir sua própria escuta e, através dessa consciência (num jogo de novas intenções), pavimentar um caminho para a criação, musical ou não.

Há três questões no *Traité* que são de interesse desse trabalho: a acusmática, o objeto sonoro e a escuta. Esta última, apresentada primeiramente em sua estrutura, expõe as funções da escuta, e subsequentemente como proposta de ação, a escuta reduzida. Propomos um estudo rápido e sistemático, recuperando o trajeto do autor. Apresentamos a acusmática, o objeto sonoro e a teoria da escuta como presentes no *Traité*.

Acusmática

Schaeffer parte da definição do Larousse: "nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante cinco anos, escutavam suas lições escondidos atrás de uma cortina, sem vê-lo e observando o mais rigoroso silêncio", à qual acrescenta, ainda com base em Larousse: "Acusmática, adjetivo: se diz de um ruído que escutamos sem ver as causas de que provém". Para Schaeffer, a referência a essa experiência é atual, pois rádio e gravação recuperam o protagonismo da audição na percepção. E, se "antes, era uma cortina que constituía o dispositivo, hoje o rádio e a cadeia de reprodução, por meio do conjunto de transformações eletroacústicas, restitui-nos, ouvintes modernos de uma voz invisível, as condições de uma experiência similar" (SCHAEFFER, 1966: 91). Schaeffer busca, no presente, comportamentos similares àqueles pré-socráticos, pois vê neles um potencial criativo. Descobre nesta experiência auditiva um meio de restituir a autonomia da escuta. Daí, a acusmática tornar-se o ponto de partida da proposta de Schaeffer, afinal, ela favorece

a reflexão da escuta sobre si mesma.

Ao definir essa experiência auditiva, Schaeffer mostra em que medida a acusmática é uma alteração da escuta tradicional, aquela vinculada, quando não submissa, aos demais sentidos. A consciência da percepção é uma das características dessa alteração. A acusmática inverte a forma de abordagem da escuta. Momentaneamente, permite suspender as preocupações com a apreensão objetiva da realidade, voltando-se para a compreensão da própria escuta e daquilo que ela "cria". "Não se trata mais de saber como uma escuta subjetiva interpreta ou deforma a 'realidade', estudar as reações aos estímulos; é a escuta, ela mesma, que se torna a origem do fenômeno a estudar", afirma Schaeffer (1966: 92). No entanto, a subjetividade não é propriamente o campo de estudo de Schaeffer. Esta investigação da subjetividade da escuta não deve restringir-se à escuta de um único sujeito, mas articulada a demais sujeitos e escutas, "a questão será, desta vez, saber como encontrar, no confronto de subjetividades, qualquer coisa sobre a qual seja possível a vários sujeitos (*expérimentateurs*) entrarem em acordo" (SCHAEFFER, 1966: 92). Mais especificamente, o campo de investigação de Schaeffer é o espaço intersubjetivo.

Considerando a perspectiva e as intenções acima expostas e reforçando que "a situação acusmática, de um modo geral, impede-nos simbolicamente toda relação com aquilo que é visível, palpável, mensurável", Schaeffer (1966: 93) propõe que se identifiquem as características da situação acusmática atual. Neste ponto, sistematiza as noções animadas durante anos, seja nos textos sobre escuta radiofônica, nas reflexões sobre alto-falantes e gravação ou nos trabalhos práticos de pesquisa de ruído.

A escuta pura é a primeira característica da acusmática formalizada. Partindo da preocupação dos músicos com a identificação da fonte sonora, Schaeffer analisa como podem ser abalados os condicionamentos de reconhecimento da fonte, em seus limites, quando não contam com o auxílio da visão. A acusmática, isolando a escuta, faz-nos descobrir "que muito daquilo que acreditamos escutar, realmente era apenas visto e explicado pelo contexto". Ao apontar os limites da escuta, a acusmática abre novas possibilidades de relação com a audição. Ao retirar a visão do jogo da percepção, dificultando, ou mesmo, impedindo o reconhecimento das fontes sonoras, da origem do som, ela nos permite reformular nossos interesses. A mais promissora reformulação, talvez, seja o alcance da "escuta das formas sonoras, sem outro propósito que escutá-las melhor, a fim de poder descrevê-las por uma análise do conteúdo de nossas percepções" (SCHAEFFER, 1966: 93).

O interesse pelo som em si, em prejuízo de suas causas, é radicalizado na retomada da acusmática. Graças ao seu potencial de manipulação, a gravação leva ao extremo a experiência da escuta. Um exemplo dado é a possibilidade de repetição do sinal

físico. Essa repetição, possível apenas com o som gravado, pode combater a imperativa curiosidade de identificação da fonte sonora que frequentemente nos absorve. A repetição, "esgotando esta curiosidade, impõe pouco a pouco o objeto sonoro como uma percepção digna de ser observada por ela mesma; por outro lado, a favor de escutas mais atentas e refinadas, revela-nos progressivamente a riqueza desta percepção". Consequentemente, temos uma das mais importantes conquistas da gravação, as variações de escuta. Pela primeira vez na história, podemos auditivamente nos perceber percebendo. Uma vez que "essas repetições se efetuam em condições fisicamente idênticas, tomamos consciência das variações de nossa escuta e compreendemos melhor aquilo que geralmente chamamos de sua *subjetividade*" (SCHAEFFER, 1966: 94). Essa consciência móvel diante de um objeto imóvel nos diz muito sobre como percebemos, como escutamos, mas diz também muito sobre o objeto de nossa percepção, pois a cada nova percepção um novo aspecto do objeto se revela.

Finalmente, uma última característica da acusmática moderna advém da capacidade de intervenção no som, decorrente das tecnologias de gravação e manipulação. Essa intervenção acentua as características anteriormente citadas e abre caminhos novos para a escuta de determinado som. Afinal, podem-se realizar gravações diferentes de um mesmo evento sonoro, podem-se manipular uma gravação, podem-se fazer com que seja tocada mais rápida ou mais lentamente, mais ou menos forte, podem-se cortá-la em partes, ou seja, extrair de um mesmo evento sonoro inúmeras perspectivas, possibilitando um sem número de abordagens.

A acusmática, como formulada no *Traité*, é a experiência primordial que permitiu a Schaeffer lançar uma atitude de escuta que consideramos poética. Ao restituir a posição central da escuta dentro dos mecanismos de percepção, a acusmática potencializa o sentido da audição, abre caminho para sua compreensão mais aprofundada e para sua apropriação renovada. Para Schaeffer, ela está presa ao objeto sonoro.

Objeto Sonoro

O objeto sonoro é definido por Schaeffer não pelo que é, mas pelo que não é. A investigação do que é o objeto sonoro é uma tentativa de definição de um fenômeno cuja origem é a escuta. É por potencializar a escuta que a acusmática torna-se fundamental para a percepção do objeto sonoro. "Em nenhum momento, o objeto sonoro se revela tão bem quanto na experiência acusmática", afirma Schaeffer (1966: 95). Tendo esta afirmação como ponto de partida, desfaz quatro mal-entendidos acerca do objeto sonoro, definindo-o em sua negatividade. (1) O objeto sonoro não é o corpo sonoro, a fonte sonora ou o

instrumento, ele é escutado independentemente de suas referências causais. (2) O objeto sonoro não é, também, a fita magnética. A fita magnética é o suporte onde está registrado o sinal acústico. No entanto, como bem humoradamente diz Schaeffer, "escutado por um cão, uma criança, um marciano ou um cidadão de uma outra civilização musical, este sinal toma um outro sentido". Ele não é um objeto concreto, é um objeto somente de nossa escuta, "contido em nossa consciência perceptiva" (SCHAEFFER, 1966: 95-96). (3) Não há um objeto sonoro preso dentro de uma fita. Quando manipulamos o som, não necessariamente modificamos um objeto sonoro, podemos criar outros. Se modificarmos a percepção de um objeto sonoro, através de manipulação, sem torná-lo irreconhecível e no intuito de perceber melhor alguma de suas características, temos o mesmo objeto sonoro que sofre uma modificação passageira. No entanto, se a mudança é estrutural e não percebemos mais o objeto sonoro anterior, temos, aí, um objeto sonoro original. (4) Finalmente, uma última informação sobre o objeto sonoro torna-se imprescindível, pois o objeto sonoro não é um "estado de ânimo". A reafirmação do objeto sonoro enquanto tendido para o subjetivo visa apenas reforçar que ele não é a causa física, o estímulo sonoro. Schaeffer, porém, concebe o objeto sonoro como intersubjetivo, passivo de ser comunicado a ou identificado por sujeitos distintos.

Definidos os conceitos inter-relacionados ao pensamento sobre escuta, Schaeffer dedica um livro inteiro de seu tratado para desvendar o funcionamento da escuta, propondo sua forma de escuta própria. Antes de trazer seus estudos sobre a escuta, faz alguns comentários. Afirma não buscar mais, como buscou, "o instrumento o mais geral que seja", mas visa agora "a situação musical mais geral que seja" (SCHAEFFER, 1966: 98).

Em certa medida, esse caminho difere um pouco do caminho que tomamos, tanto em nosso trabalho diário, como em nossa compreensão daquilo que valorizamos na obra de Schaeffer. Neste momento, ele está em busca de uma comunicação universal, de uma musicalidade universal. O que nos interessa é menos essa universalidade da musicalidade e da comunicação, ou seja, da expressão, de uma escuta inovadora, criativa. Assim, entendemos que "o instrumento o mais geral que seja" não pode ser outro, mas a escuta. Ela se faz instrumento. Trata-se de um instrumento que, em nossa concepção, tem como finalidade não apenas a expressão musical, mas quer ser o instrumento de uma percepção criativa do mundo. A escuta como apresentada no *Traité* vai muito além do instrumento da música, além até da situação musical. A expressão que a escuta possibilita não tem necessariamente fins práticos e artísticos e a poética conformada nos discursos de Schaeffer sobre escuta tende a uma ética, fazendo com que se coincida ética e estética. Trata-se de uma poética de escuta, uma escuta preocupada em fazer não apenas música, mas ouvir o mundo cotidiano e prático – tomando de empréstimo, às vezes, comportamentos musicais.

Apesar da ressalva que fazemos na tentativa de ampliar o escopo do trabalho de Schaeffer, é compreensível sua negação do instrumento, pois, geralmente ele associa-se aos preceitos musicais correntes, com os quais, em certa medida, desejava romper. Assim, a acusmática oferece uma possibilidade de rompimento com os preceitos e comportamentos *prêt-à-porter*. Ela, ao "negar o instrumento e o condicionamento cultural, nos coloca em face do sonoro e de seu *possível* musical" (SCHAEFFER, 1966: 98). Abrimos mão, aqui, do *possível musical*, para concentrar nossa atenção na percepção da nova face do sonoro.

Schaeffer termina o primeiro dos livros do *Traité* com um comentário aparentemente desnecessário, em que declara que o final do primeiro livro, ou seja, a seção que apresentamos acima, poderia, por uma questão lógica, ser o início do livro seguinte, o livro sobre a escuta. Para Schaeffer, não se trata de uma questão meramente formal, mas substancial. Seu comentário adverte aqueles que pesquisam a escuta que "a técnica operatória criou ela mesma as condições de uma nova escuta" (SCHAEFFER, 1966: 98). Pois, como arremata, uma vez que se criam novos fenômenos, criam-se novas condições de observação. Cada mudança provoca um desequilíbrio no fluxo contínuo de nossa vida, de modo que, para reconquistarmos a estabilidade, precisamos compreender os resultados, o processo, as condições de análise e o passado da mudança.

As quatro funções da escuta

O livro do *Traité des objets musicaux* que Schaeffer dedicou ao estudo da escuta, *Entendre*, apresenta quatro capítulos: capítulo V, "O dado a escutar", capítulo VI, "As quatro escutas", capítulo VII, "O preconceito científico", capítulo VIII, "A intenção de escuta". Pretendo utilizar mais sistematicamente os capítulos V e VI, com ênfase no sexto.

Evocando um excerto de Roland Barthes, Palombini explica o processo de formação das ideias de Schaeffer.

> O rei Luís XVIII, fino gourmet, fazia seu cozinheiro preparar várias costeletas empilhadas umas sobre as outras, comendo apenas a inferior, que recebera assim o suco filtrado das outras (BARTHES, 2001: xvi).

A escuta, como qualquer outra das grandes questões da obra de Schaeffer, escorreu por todo seu trabalho até tornar-se o suco que provamos no *Entendre*, livro II do *Traité*. Manteve, ao longo de seus textos teóricos, as mesmas características, mais salientes a cada visita. Esse processo de apresentação de conceitos e reflexões por acumulação de

definição é tão característico da obra de Schaeffer, que as definições das quatro escutas são dadas segundo o mesmo procedimento. Por seis vezes, Schaeffer apresenta cada uma das quatro funções da escuta. A cada apresentação, uma característica nova é agregada. O capítulo V, primeiro capítulo do livro II, apresenta as definições de escuta que sustentam a teoria de Schaeffer, tomando de empréstimo quatro verbos franceses referentes à audição: *écouter*, *ouïr*, *entendre*, *comprendre*. O verbo *entendre* é o sistema nervoso da teoria de Schaeffer. Central, dele deriva o sentido dos outros verbos. Cumpre esse papel graças à sua natureza polissêmica. É o único dos verbos capaz de substituir qualquer dos outros três.

Cada um dos verbos utilizados por Schaeffer ilustra uma tendência auditiva. Eles não se sequenciam temporalmente, tampouco subsistem completamente independentes, desarticulados. O que Schaeffer pretende é "associá-los às atitudes típicas, aos comportamentos característicos, que são, na prática, indissociáveis" (SCHAEFFER, 1966: 112). A escolha da palavra função implica um trabalho coordenado. Cada verbo tende para um fator do complexo auditivo, cumprindo uma função. Schaeffer apresenta a definição de cada função da escuta parcelada em seis vezes. Exponho a seguir cada função em suas seis aparições, apresentando o essencial de cada uma delas.

I. Escutar (*Écouter*). Escutar é a função que tende ao reconhecimento da fonte sonora. Diante de mim tenho eventos externos e para mim tenho índices. Escutar relaciona-se com a emissão do som. Tem caráter intersubjetivo, uma vez que o instrumento ou o agente gerador de um som é externo ao sujeito e identificável por um grupo, uma comunidade ou uma sociedade. É de natureza concreta, palpável, pois para que o som exista, existe fora de mim um corpo produtor de som, uma fonte sonora, um instrumento.

> (1) Em contraposição a ouvir (*entendre*), escutar (*écouter*) é um processo ativo. Articulados no par *entendre-écouter* – como primeira forma proposta por Schaeffer –, ouvir (*entendre*) é "ser atingido por um som" e, escutar é "prestar ouvidos para escutá-los (*les entendre*)" (SCHAEFFER, 1966: 103).
>
> (2) Escutar é apresentar interesse, ter sua atenção ativada por um som, é "prestar ouvidos, se interessar por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou a alguma coisa que me é descrito ou assinalado por um som" (SCHAEFFER, 1966: 104).
>
> (3) Escutar é apresentar um interesse específico. "Escutar, acabamos de ver, não é necessariamente interessar-se por um som. É só se interessar por ele excepcionalmente, mas por seu intermédio, visar outra coisa". Escuta-se além do som. Quando dizemos escutar certo interlocutor, queremos dizer, ao mesmo tempo, que não escutamos o som de sua voz, mas o som enquanto referência à

sua pessoa. No limite, como diz Schaeffer, chegamos mesmo a esquecer a passagem pela audição. De modo que escutar é visar "através do som, ele mesmo instantâneo, uma outra coisa que não ele: um tipo de 'natureza sonora' que se dá no todo de minha percepção" (SCHAEFFER, 1966: 106-107).

(4) Novamente o interesse, "escuto aquilo que me interessa" (SCHAEFFER, 1966: 113).

(5) Do sujeito que apresenta interesse por algo além do som, temos o passo-a-passo da função escutar. Um evento sonoro perturba o silêncio. Escutar é uma reação a essa perturbação. Escutamos o evento sonoro e vamos além, em busca de sua fonte sonora. Escutamos a "anedota energética traduzida pelo som" (SCHAEFFER, 1966: 114). Anedota é o caráter referencial de um som, a presença da fonte sonora, ou seja, um corpo sonoro faz-se representar por seu som.

(6) Partindo dos meus interesses, me sirvo do "som como um *índice* que me sinaliza alguma coisa". Generalizando: "eu escuto o *evento*, eu procuro identificar a fonte sonora" (SCHAEFFER, 1966: 114). Para Schaeffer, a identificação do evento sonoro ao seu contexto causal é nossa atitude mais frequente e espontânea, ocorrendo, sobretudo, instantaneamente. Atrela-se ao papel mais primitivo da percepção, o de guiar uma ação ou avisar de um perigo.

II. Ouvir (*Ouïr*). Ouvir é a função da escuta passiva e constante, relativa à recepção do som. Diante de mim tenho o objeto sonoro bruto e para mim tenho percepções brutas, esboços de objetos. Tem caráter subjetivo, pois cada ouvinte ouve em si e para si, como diria Marcel Duchamp, "pode-se ver o olhar; não se pode ouvir a escuta" (DUCHAMP, 1973: 23). Ouvir é incomunicável e intransferível. É de natureza concreta, pois lida indispensavelmente com o som, aquilo que é ouvido. O som existe fora do ouvinte, independente dele.

(1) Em contraposição a escutar (*entendre*), ouvir (*ouïr*) é um processo passivo. Articulados no par *entendre-ouir*, ouvir é perceber pelo ouvido e escutar (*entendre*) é "dar atenção". Como comentado acima, *entendre* é explorado em sua polivalência. Aqui, aparecendo no sentido oposto ao do primeiro par oposicional.

(2) Ouvir é um ato receptivo: "Ouvir é perceber pelo ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde à atitude mais ativa, aquilo que ouço é aquilo que me é dado na percepção" (SCHAEFFER, 1966: 104).

(3) Ouvir é um ato contínuo, constante. O mundo não para de soar, nós não

paramos de ouvir. Não paro de ouvir, pois "vivo num mundo que não cessa de estar aí para mim, e este mundo é tão sonoro quanto tátil e visual". Vivemos sujeitos à ubiquidade do som. Nossa existência encontra-se mergulhada em ruído, de tal forma que nos percebemos "como se o rumor contínuo, que impregna até mesmo nosso sono, confunde-se com o sentimento de nossa própria duração". Somos, via de regra, sujeitos ouvintes. Ouvir, no entanto, não é um ato inconsciente. Não somos atingidos pelo som sem que ele atinja nossa consciência, afinal, é "em relação a ela que o fundo sonoro tem uma realidade". No entanto, só acessamos a consciência de que ouvimos por um processo ulterior de rememoração. Assim, "é sempre indiretamente, pela reflexão ou pela memória, que posso tomar consciência do fundo sonoro" (SCHAEFFER, 1966:104-105).

(4) Ouvir é um ato desinteressado. Não sendo surdo, ouço, "aquilo que acontece de sonoro ao meu redor, quais sejam, aliás, minhas atividades e meus interesses" (SCHAEFFER, 1966:113).

(5) Ouvir é uma correspondência subjetiva a um evento objetivo. Em resposta ao evento objetivo, o som, encontramos no ouvinte o evento subjetivo, a *percepção bruta* do som. Esta percepção esta ligada por um lado à natureza física do som ouvido e por outro lado às leis gerais da percepção[6].

(6) Ouvir cria um repositório de informações sonoras. Podemos nos voltar para essa percepção constante colocando a questão "O que é?" tratando esse som ainda não percebido como objeto. Isto é o que Schaeffer chama de *objeto sonoro bruto*. Ouvir é a fonte inesgotável para a percepção auditiva. A cada momento que voltamos nossa consciência para aquilo que ouvimos, percebemos diferentemente. A essa variação de percepção dá-se o nome de *fluxo de impressões*. O *objeto sonoro bruto* é aquilo que permanece idêntico através desse fluxo. Esse objeto que é percebido só se revela por esboços, "no objeto sonoro que escuto há sempre mais a escutar (*entendre*); é uma fonte inesgotável de potencialidades" (SCHAEFFER, 1966: 115).

III. *Entendre*. *Entendre* é a função da escuta referente à intencionalidade. Função intraduzível para o português, uma vez que não possuímos um verbo para escuta com o potencial semântico de *entendre*, isto é, capaz de assumir o sentido dos outros três verbos.

[6] Schaeffer indica uma proximidade entre seu entendimento acerca da percepção e o trabalho dos gestaltistas, sugerindo que "as leis gerais da percepção", grosso modo, possam ser universalizadas para todos os seres humanos. Abstenho-me aqui desta discussão.

Diante de mim tenho o objeto sonoro qualificado e para mim tenho percepções qualificadas. *Entendre* é selecionar aspectos particulares do som, imputar intenção ao processo de escuta. Tem caráter subjetivo, pois a intencionalidade da escuta efetiva-se no próprio sujeito em decorrência de seus interesses. É de natureza abstrata, pois a intencionalidade é uma propriedade da consciência do sujeito que escuta.

> (1) Radicalmente, *entendre* é intenção de escuta, uma escuta tendenciosa. *Entendre* implica num direcionamento da percepção, é "dirigir seu ouvido para, de onde, receber as impressões do som. Escutar (*entendre*) o ruído. Eu escuto (*j'entends*) falar no cômodo ao lado, eu entendo (*j'entends*) que contas novidades" (Schaeffer, 1966, p. 103).
>
> (2) *Entendre* é "ter uma intenção" (Schaeffer, 1966, p. 104). Percebo em razão da minha intenção, o que se manifesta a mim está em função desta intenção.
>
> (3) *Entendre* pode ser definido em relação a ouvir e escutar. Desenvolvendo a ideia de ouvir-*entendre* e de escutar-*entendre*:
>
> (a) *Ouïr-entendre*. Ouço de maneira indiferenciada enquanto estou ocupado. No entanto, ao parar e me concentrar, instantaneamente direciono minha escuta. Seleciono continuamente: "Eu situo os ruídos, eu os separo, por exemplo, em ruídos próximos e distantes, provenientes do exterior ou do interior do cômodo, e, fatalmente, começo a privilegiar uns em relação aos outros" (SCHAEFFER, 1966: 107). Não apenas seleciono naquilo que ouço o que desejo escutar, como transito com minha atenção. Posso passar de um ruído a outro, do tique-taque do relógio para um barulho no cômodo ao lado, ou para uma batida na porta, e, através deste percurso, organizar o ambiente sonoro no qual estou mergulhado.

> Ao menos, graças a estas mudanças, pude inventariar por fragmentos e, por assim dizer, de surpresa, o plano de fundo sobre o qual elas se desenrolaram, e me aperceber de que também eu era responsável por essas incessantes variações. Quando minha intenção estiver mais segura, a organização correspondente será muito mais forte e é então que, paradoxalmente, terei a impressão que ela se impõe a mim do exterior (SCHAEFFER, 1966: 108).

Sem intenção não há organização. A gravação de uma conversação familiar é caótica, pois o microfone não faz escolhas.

> (b) *Écouter-entendre*. Não se trata mais de organizar, ou retirar do fundo sonoro,

aquilo que ouço. Escuto carregado de intenção. Cada intenção implica uma escuta diferente, presa a tal ou qual característica. E se há interesse, minha escuta detalha, decifra, disseca sempre mais, aquilo que ouço, "*j'écoute pour entendre*" (SCHAEFFER, 1966: 108). Minha escuta é uma e*scuta qualificada*. De acordo com Schaeffer, ela procede por esboços sucessivos, sem jamais esgotar o objeto. Instrumentada com a multiplicidade de nossos conhecimentos, de nossas experiências anteriores, que imputam diferentes sentidos ou significados aos objetos, a escuta qualificada é regida pelas nossas intenções de escuta.

(4) *Entendre* está substancialmente ligado às três outras funções da escuta. Para escutar (*entendre*) algo, dependo do interesse manifesto no escutar (*écouter*), dependo daquilo que sei, que tenho na memória, conquistado no ouvir (*ouïr*), e dependo daquilo que quero compreender (*comprendre*), de modo que "escuto (*j'entends*) em função daquilo que me interessa, daquilo que eu já sei e daquilo que busco compreender" (SCHAEFFER, 1966: 113). Comumente, o *entendre* está direcionado para a compreensão.

(5) Escutar (*entendre*) é um ato perceptivo, uma percepção. Essa percepção dá lugar a uma seleção, a uma apreciação. Essa mudança de atitude tem como suporte as experiências passadas, os interesses dominantes e atuais. Trata-se de uma percepção qualificada.

6. Cada ouvinte escuta (*entend*) uma qualidade específica de um objeto sonoro comum.

> É o mesmo objeto sonoro que diversos ouvintes escutam ajuntados ao redor de um toca-fitas. No entanto, eles não escutam (*n'entendent pas*) todos a mesma coisa, e não selecionam e apreciam o mesmo, e na medida que sua escuta toma partido por tal ou qual aspecto particular do som, ela dá lugar a tal ou qual *qualificação do objeto* (SCHAEFFER, 1966: 115).

Isto se deve às experiências anteriores e às curiosidades particulares. Cada qualidade, no entanto, não ultrapassa, nem desconfigura o objeto sonoro, mas é percebida como pertinente a ele.

IV. Compreender (*Comprendre*). Compreender é a função da escuta que tende para o reconhecimento do significado do som, de seu sentido. Diante de mim tenho

valores, sentido, linguagem e, para mim, tenho signos. Compreender é fazer emergir conteúdo do som, é fazer referência, é confrontar noções extrassonoras. Tem caráter intersubjetivo, pois os códigos e sentidos são "tesouros coletivos". É de natureza abstrata, pois essas significações subsistem no intelecto.

> (1) Schaeffer distingue os verbos *entendre-concevoir-comprendre*. Entender (*entendre*) e compreender (*comprendre*) significam apreender o sentido. Conceber (*concevoir*) é dominar mentalmente. Entender (*entendre*) e compreender significam alcançar o sentido, porém, entender (*entendre*) é atentar para, enquanto compreender é tomar em si.
>
> (2) Compreender e escutar (*entendre*) são complementares e se retroalimentam. Compreender é tomar consigo e refere-se duplamente a escutar (*écouter*) e escutar (*entendre*). Em síntese, "eu compreendo (*je comprends*) aquilo que visava em minha escuta (*écoute*) graças àquilo que escolhi escutar (*d'entendre*). Mas, reciprocamente, aquilo que já foi compreendido dirige minha escuta, informa aquilo que escuto (*j'entends*)" (SCHAEFFER, 1966: 104).
>
> (3) Compreender é relacionar. Assim, "posso compreender a causa exata daquilo que escutei (*j'ai entendu*), ao relacioná-lo com outras percepções, ou através de um conjunto mais ou menos complexo de deduções. Ou ainda, posso compreender, por intermédio de minha escuta, qualquer coisa que tenha, com aquilo que escuto (*j'entends*), somente uma relação indireta". Compreender é precisar sentidos dados inicialmente, é liberar significados suplementares. Intimamente relacionados enquanto "apreensão de sentido", compreender e entender (*entendre*) podem coincidir com escutar. O ato de compreensão coincide com a atividade da escuta quando "todo o trabalho de dedução, de comparação, de abstração, é integrado e ultrapassado muito além do conteúdo imediato, do *dado a escutar* (*donné à entendre*)" (SCHAEFFER, 1966: 110-111). A escuta torna-se abstração.
>
> (4) A compreensão se dá ao final do *entendre*. Compreendo o que procurava compreender. Era esta compreensão a razão de minha escuta.
>
> (5) As percepções qualificadas se orientam para os significados, que são uma forma particular de conhecimento. Os significados, abstratos em relação ao concreto sonoro, o sujeito que compreende, os alcança. Por isso, pode-se dizer de um modo geral que "neste nível, o ouvinte compreende certa linguagem dos sons" (SCHAEFFER, 1966: 114).
>
> (6) O som pode finalmente ser tratado como signo. Ele me introduz em certo

domínio de valores. Eu me interesso pelo seu sentido.

Tendências de escuta

Schaeffer reconhece quatro tendências de escuta, organizadas em dois pares: a escuta cultural e a escuta natural; a escuta banal e a escuta especializada. Essas tendências representam comportamentos mais ou menos típicos, polarizados em relação a cada uma das quatro funções da escuta acima apresentadas.

A escuta cultural é a tendência pela qual "nos desviamos deliberadamente, (sem cessar de escutar), do evento sonoro e das circunstâncias que ele revela a respeito de sua emissão, para nos fixarmos na mensagem, no significado, nos *valores* cujo som é portador" (SCHAEFFER, 1966: 121).

Por escuta natural

> queremos descrever a tendência prioritária e primitiva de se servir do som para se informar sobre um evento. Essa atitude, nós a nomeamos (por convenção) *natural* porque ela nos parece comum não somente a todos os homens seja qual for a sua civilização, mas também ao homem e a certos animais. Vários animais têm a audição mais refinada que o homem. Isto não quer dizer que escutem "fisicamente" melhor, mas que inferem mais facilmente, a partir de tais índices, as circunstâncias que provocaram o evento sonoro ou são reveladas por ele (SCHAEFFER, 1966: 120).

Esta tendência de escuta implica um ouvinte que, tocado por um som bruto, busca a fonte sonora deste som. A escuta cultural contrapõe-se diretamente à escuta natural. Naquela, o ouvinte presta atenção ao som no intuito de decodificá-lo, visa ao abstrato que o som carrega e abre mão do material sonoro, faz emergir um conteúdo do som pelo confronto com noções extrassonoras. O ouvinte escuta signos. A escuta natural simplesmente quer reconhecer os eventos externos que geraram o som e o ouvinte escuta índices.

A escuta banal é uma tendência na qual o ouvinte encontra-se sempre disponível para orientar-se para uma ou outra percepção *dominante*, seja natural ou cultural, mantendo um caráter intuitivo.

> Ela se dirige imediatamente tanto ao evento quanto à significação cultural, mas permanece relativamente superficial. Escuto um violino que toca no agudo. Mas ignoro que, mais musicista, escutaria melhor os detalhes da qualidade do violino e do violinista, da precisão da nota que ele toca etc. aos quais não tenho acesso por falta de treinamento especializado. Tenho uma escuta "subjetiva" não porque escuto o que quer que seja, mas porque eu não refinei nem minha audição nem meu ouvido. Esse ouvido banal, por rústico que seja, tem, contudo, o mérito de poder ser *aberto* em muitas das direções que a *especialização* fechará mais tarde (SCHAEFFER, 1966: 121-122).

A tendência de escuta que se opõe à banal é a especializada. É a qualidade da atenção do ouvinte que se encontra em jogo entre a escuta banal e a especializada. A escuta especializada escolhe deliberadamente "na multiplicidade de coisas para ouvir, aquilo que ela quer escutar e elucidar" (SCHAEFFER, 1966: 121). No entanto, o *especialista* é primeiramente um ouvinte banal.

> Como todo mundo, ele se localiza de início em relação aos dados sonoros cotidianos. Além disso, ele se aproxima do objeto através de um sistema de significações sonoras bem determinadas, em concordância com a orientação deliberada de escutar somente aquilo que concerne a sua atenção particular. A marca da escuta especializada é precisamente o desaparecimento dos significados banais em benefício daquilo que é visado por uma atividade específica (SCHAEFFER, 1966: 123).

Desse modo, como sugere Schaeffer, um mesmo galope de cavalo seria entendido diferentemente por um músico, um acústico e um pele-vermelha de um filme de faroeste. Se este, ao escutar o galope, concluiria a possibilidade de uma aproximação hostil, mais ou menos numerosa e distanciada, o músico atentaria para grupos rítmicos, enquanto o acústico prestaria atenção à constituição do sinal físico (faixa de frequência, enfraquecimento devido à transmissão etc.).

Estes dois pares de tendências de escuta, natural-cultural e banal-especializada, atrelam-se à ideia de que

> em toda escuta, portanto, manifesta-se por um lado o confronto entre um *sujeito* receptivo em certos limites e uma *realidade objetiva*; e por outro lado, se destacam *valorizações abstratas*, qualificações lógicas, em relação ao *dado concreto*, que tende a se

> organizar em torno delas, porém, sem se deixar nunca reduzir-se a elas (SCHAEFFER, 1966: 119).

A escuta é tratada como um processo de tensão que envolve dois agentes: o ouvinte e o dado a escutar. A parcela da escuta que cabe ao ouvinte alicerça-se na tensão entre objetivo e subjetivo, ou intersubjetivo e subjetivo. Essa polarização mostra que, quanto ao ouvinte, a escuta tem uma natureza que lhe é própria e uma natureza que é própria à cultura na qual ele se encontra inserido, aos códigos dessa cultura e a suas pertinências semânticas. A recepção, que apenas o ouvinte pode fazer por si mesmo, e a intenção de escuta, consequência da tomada de decisão deste ouvinte em relação ao que ele quer ouvir, são de caráter subjetivo, próprio do sujeito. O reconhecimento das fontes sonoras, dos índices sonoros, e ainda, a compreensão de uma mensagem abstrata, a partir daquilo que se escuta, através de códigos e condicionamentos culturais, são de caráter objetivo, ou intersubjetivo, pois tendem à universalização. Já no plano da escuta relativo ao dado a escutar, temos o concreto sonoro, o som, e sua carga abstrata, sua significação, previamente construída e condicionada ou a ser construída posteriormente.

Escuta reduzida[7]

A escuta reduzida é uma atitude de escuta, uma perversão das tendências auditivas apresentadas acima. É um direcionamento da escuta para as funções *ouïr* e *entendre*. É uma fuga das escutas condicionadas, as escutas cultural e natural, que tratam o som, respectivamente, como signo e índice. Na contramão da escuta ordinária, que toma o som como veículo, a escuta reduzida é "um processo *antinatural*, que vai contra todos os condicionamentos" (CHION, 1983: 33). No entanto, seu fim não é negar as escutas do som como índice ou signo, ou colocar em xeque as noções de escuta que temos como se tivéssemos sido iludidos por nosso sentido. Essa proposta de escuta procura "desembaraçar as diferentes *intenções constitutivas*, e voltar as intenções para o *objeto sonoro*, enquanto suporte das percepções que o tomam como veículo, para defini-lo através de uma nova *intencionalidade específica*, aquela da *escuta reduzida*" (CHION, 1983: 32). Ela é "a

[7] Para a definição de *escuta reduzida* opto por trabalhar com o livro de Michel Chion, *Guide des objets sonores*, uma vez que o conceito não se encontra definido no *Traité des objets musicaux* de maneira sistematizada. Assim, neste caso, trabalhar diretamente com o *Traité* implicaria desenvolver uma extensa e complexa pesquisa arqueológica do conceito, o que envolveria um grande número de novos conceitos e excederia as dimensões do presente trabalho.

atitude de escuta que consiste em escutar o som *por ele mesmo*, como *objeto sonoro*, abstraindo-se de sua proveniência real ou suposta e do sentido do qual ele pode ser portador" (CHION, 1983: 33).

A escuta reduzida se efetiva através de uma atitude tomada de empréstimo da fenomenologia, a *epoché*. De modo bastante objetivo, Chion define *epoché* no sentido fenomenológico, filosófico. É

> uma atitude de "suspensão" e de "colocação entre parênteses" do problema da existência do mundo exterior e de seus objetos, pela qual a consciência faz um retorno sobre ela mesma e toma consciência de sua atividade perceptiva enquanto fundadora de seus "objetos intencionais". A *epoché* se opõe à "fé ingênua" em um mundo exterior onde se encontrariam os objetos em si, causas da percepção. Também se opõe ao esquema "psicologista" que considera as percepções como os traços "subjetivos" de estímulos físicos "objetivos". Ela se distingue enfim da "dúvida metódica cartesiana", no sentido que ela se abstém de toda tese sobre a realidade ou a ilusão (CHION, 1983: 31).

E, concernente à escuta, diz:

> A *epoché* representa um descondicionamento dos hábitos de escuta, um retorno à "experiência originária" da percepção, para apreender a seu nível próprio o objeto sonoro como suporte, como substrato das percepções que o tomam como veículo de um sentido a ser compreendido ou de uma causa a ser identificada (CHION, 1983: 31).

Não se trata de acreditar em um nada originário ou zerar a experiência vivida. Trata-se de uma atitude em direção à suspensão de tudo que não é o som dentro da percepção sonora, no interesse de que se escute o som em sua materialidade, em sua substância, em suas dimensões sensíveis. Em essência, não se concretiza o processo puramente, trata-se de um direcionamento da atitude de escuta, que tem como intenção final, menos o conhecimento do som que a consciência da própria percepção. O objeto sonoro se define em relação à escuta reduzida como objeto da percepção. A escuta reduzida se define em relação ao objeto sonoro como atividade perceptiva. São correlatos.

Escuta e teoria

Após quase trinta anos de reflexões, Pierre Schaeffer sistematiza sua compreensão da escuta no intuito de que um melhor entendimento implique num uso mais amplo do sentido da audição. Amadurecida, no *Traité*, a escuta é apresentada em dois momentos. Primeiramente, tal qual Schaeffer a extrai do cotidiano, do uso habitual, tem-se as funções da escuta, leitura de tendência estrutural da atividade auditiva. Essa estrutura apresenta os elementos sonoros e extrassonoros em jogo no processo de escuta. Uma vez revelados os hábitos e os princípios que regem a audição, Schaeffer propõe a escuta reduzida, uma atitude fenomenológica que redescobre a escuta pela perversão de sua estrutura de funcionamento habitual. Análoga às artes-relé, a escuta pervertida pela escuta reduzida reencontra sua dupla função: transmissão de novas qualidades do som e expressão da subjetividade do ouvinte.

Referências

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Band I-2. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

BRUNET, Sophie. *Pierre Schaeffer par Sophie Brunet* seguido de SCHAEFFER, Pierre. *Réflexions de Pierre Schaeffer.* Paris: Richard-Masse, 1969.

DUCHAMP, Marcel. The box of 1914. In: SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer. *Writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Oxford University, 1973.

PALOMBINI, Carlos. Num gabinete em Marselha, um jovem engenheiro sonha. In: SCHAEFFER, Pierre. *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: Estética e Técnica das Artes-relé 1941-1942.* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. Problème central de la radiodiffusion. *Revue musicale*, Paris, vol. 183, p. 317-322, abr.-mai. 1938a.

_____. Vérités premières. *Revue musicale*, Paris, vol. 184, p. 414 & 415, jun. 1938b.

_____. Introduction à la musique concrète. *Polyphonie (La musique mécanisée)*, Paris, vol. 6. Richard-masse, 1950.

_____. *Traité des objets musicaux*: essai interdisciplines. Nouvelle Édition. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: Estética e Técnica das Artes-relé 1941-1942*. Texto estabelecido por Carlos Palombini e Sophie Brunet com a colaboração de Jacqueline Schaeffer. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Igor Reis Reyner é Bacharel em piano (2010) e Mestre em Música (2012) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Sob a orientação de Carlos Palombini, desenvolveu a pesquisa *Pierre Schaeffer e Marcel Proust: as expressões da escuta*, em que se apropria da teoria de escuta de Schaeffer para a compreensão da escuta das personagens e do Narrador de *Em busca do tempo perdido*. Premiado por três vezes no concurso Jovem Músico BDMG, foi o artista convidado para o concerto em homenagem aos 100 anos da Universidade Federal de Lavras. Atualmente é redator de notas de programa da Filarmônica de Minas Gerais. reynerpianista@gmail.com