

Da escuta reduzida às escutas expandidas nas intersemioses da música digital¹

Cássio de Borba LUCAS²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

O artigo concentra-se na discussão da escuta, e mais particularmente da escuta musical, como fenômeno propriamente comunicacional. Diante da disseminação de práticas de expansão da escuta por meio de associações com materialidades musicais digitais retomamos o debate sobre a constituição da escuta como processo comunicacional irreduzível à dimensão exclusivamente sonora. Procuramos apontar, em uma primeira seção, para um bloco de teorias que, ligadas direta ou indiretamente à comunicação, parecem acenar para um conceito de escuta reduzida, depurada, pura e elementar. Interdita-se, nesta linhagem, as relações intersemióticas que trabalham o sentido da escuta – tratamento a que parecem se opor outros tantos autores, mais próximos de nossa área, que acenam para uma investigação das expansões da escuta na contemporaneidade, tanto como fenômeno comunicacional como quanto aparelhagem conceitual para abordá-lo.

PALAVRAS-CHAVE: escuta; escuta musical; comunicação; música digital.

Introdução: a escuta como problema de comunicação

Este artigo objetiva apresentar à comunidade de pesquisadores em música, entretenimento e comunicação o projeto de pesquisa de doutorado *Escutas expandidas*, que desenvolvemos presentemente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O tema desta pesquisa são as produções comunicacionais de escutas musicais, que propomos investigar pelos dispositivos teóricos da intersemiótica e da significância. Abordaremos as intersemioses da música no âmbito digital e, entre elas, mais especificamente, aquelas que configuram práticas de significância que problematizam a acepção tradicional de escuta. No presente trabalho, marcado pelo momento de abertura exploratória da pesquisa, porém, é oportuno questionar, no rumo de uma delimitação mais precisa: que comunicação da escuta é essa? Que escuta é objeto de comunicação? Que escuta foi caracterizada, historicamente, como musical?

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: cassioborba@gmail.com

Partimos da constatação, que será explicitada na próxima seção, de que a escuta é concebida, tradicionalmente, como um tipo de redução fenomenológica aos aspectos puramente sonoros da música; ou, no caso da musicologia e da semiologia musical, aos elementos partituras como significantes; ou, no caso da canção, a seus aspectos melódicos e semântico-verbais, e assim por diante. Da perspectiva da comunicação, vemos aí uma limitação da significação da música a suas relações intratextuais, como se houvesse, se não um, somente alguns poucos jogos³ codificados de escuta musical: a música tonal como combinatória de oito tons, a música serial como combinatória de doze tons, a música concreta como combinatória de elementos puramente acústicos, etc. A escuta musical, contudo, enquanto fenômeno comunicacional, só adquire sentido no cruzamento destes sistemas propriamente musicais com outras materialidades de comunicação, em agenciamentos concretos de corpos, tecnologias e signos.

Projetamos abordar, portanto, como objeto de pesquisa, para além de uma decifração da significação da música, os fenômenos de produtividade (no sentido que Kristeva, leitora de Marx, dá ao termo) de significação da música, que investigaremos como práticas de significância (KRISTEVA, 1975) que problematizam e expandem escutas. Ou seja, menos que procurar, como na acepção banalizada de semiótica, o sentido da música, caberia identificar as relações comunicacionais que trabalham a escuta musical em uma espécie de dimensão pré-sentido. Neste artigo, procuramos especificar, desta discussão comunicacional mais ampla, a questão da escuta musical.

Nas palavras de Wisnik, o típico das práticas musicais contemporâneas é a simultaneidade, coexistência e proliferação de códigos (WISNIK, 2014, p. 215): “as escutas atuais são múltiplas, de difícil mapeamento, sujeitas às diferentes combinações dos dialetos pessoais e dos dialetos grupais modulando a torrente da música em massa” (WISNIK, 2014, p. 211). Parece-nos tarefa propriamente comunicacional analisar esta explosão de escutas que não se reduzem ao fenômeno acústico, mas instauram práticas semióticas de diferentes naturezas. A torrente musical tornou-se *torrent* multimídia. Contra a noção de ‘escuta adequada’, haverá tantas escutas como ambientes e ancoragens midiáticas que as trabalham em casos comunicacionais específicos.

³ Inspiramo-nos na concepção de Flusser (2011, p. 13) sobre os jogos como combinatória de elementos distintos e finitos – mas também em Derrida (S/D, p. 117): “uma linguagem [...] exclui a totalização: seu campo é, com efeito, o de um jogo, quer dizer, um campo de substituições infinitas dentro de um conjunto finito”. Estes e outros autores auxiliam a ultrapassar a perspectiva estruturalista de codificação de sistemas de regularidades.

Nos referimos às ‘intersemioses da música digital’ para focar a investigação nos caracteres ainda pouco explorados da digitalização da música como fenômeno de produtividade comunicacional: suas conexões em materialidades diversas, sua função identitária, o engendramento de estéticas e cenas, etc. Em particular, interessam-nos os mediadores que aproximam a escuta - tantas vezes, como procuraremos demonstrar, pensada como um isolamento – de outras linguagens, sistemas de signos, práticas comunicacionais transversais. E isto é bastante evidente, no caso da música digital e particularmente da música sampleada, se observamos a movimentação de fóruns de discussão, e sites-ferramentas como o *WhoSampled*⁴ e o *Genius*⁵, mas mesmo o *YouTube*, em que boa parte do patrimônio fonográfico universal recebe tratamento audiovisual. Que práticas de escuta os distintos encadeamentos destes tradutores intersemióticos configuram?

Pensamos, por exemplo, no fenômeno não só musical mas propriamente comunicacional que caracterizou o lançamento do segundo álbum dos produtores australianos de música sampleada *The Avalanches*, que analisamos em nossa dissertação de mestrado (LUCAS, 2017). Cada música do disco, em conexão com práticas ligadas a estas materialidades digitais, acabava traçando um diagrama de escuta diferente, em que a ação comunicacional ora pautava-se pelo desvelamento, ora pela restituição e pelo adivinhamento dos caracteres musicais propriamente ditos. Estas práticas estabeleciam ao mesmo tempo novos atores (para além do artista e do ouvinte), novas escutas adequadas e inadequadas, novos traços pertinentes de significação como resultados de uma produção de jogos de sentido musical com parâmetros próprios. Encontrávamos, então, a produção comunicacional de uma escuta restituinte (LUCAS, 2017, p.), uma escuta coletiva (LUCAS, 2017, p. 91), uma escuta instituinte ou indutiva (LUCAS, 2017, p.), etc⁶.

Voltaremos a estes fenômenos de mediação e tradução digital da música, e particularmente à música sampleada, no fim deste texto, como um caso privilegiado de investigação da escuta como comunicação contemporânea. Mas adiantamos que tais fenômenos comunicacionais de escutas expandidas nos parecem se proliferar, hoje em dia,

⁴ O site, construído com conteúdo colaborativo, identifica uma música (no *YouTube*) a outras músicas que nela foram sampleadas.

⁵ Site de conteúdo colaborativo que pode apresentar a letra de uma canção mas também uma série de outras informações relacionadas à letra em textos informativos periféricos e, em última instância, diferentes linguagens (links do *YouTube*, por exemplo) como problematização, explicitação, em suma, significação da música.

⁶ Esta proliferação de escutas já interessa outros pesquisadores como Iazzetta (2012, p. 28-32), que descreve uma escuta ativa e “criativa” e Obici (2006, p. 52), que discute as escutas “nômade”, “pensante”, “delirante”.

em estreita conexão com as materialidades digitais da música e da comunicação. Isto não quer dizer que haja determinação simples da significação pelos aspectos tecnológicos da comunicação; apenas que estas materialidades se conjugam em práticas semióticas que problematizam e reelaboram jogos de sentido da escuta musical.

Inspiramo-nos, para a concepção destas práticas como objeto de estudo propriamente comunicacional, na teoria da significância de Julia Kristeva, que retoma a questão de uma produtividade comunicacional nas discussões de intertextualidade e intersemiótica. O objetivo deste artigo, contudo, é fazer uma incursão no conceito de escuta por meio de alguns apontamentos que o aproximam das problemáticas da comunicação, questionando que perspectivas se delineiam para a investigação comunicacional da escuta, a partir de textos clássicos bem como das pesquisas identificadas na contemporaneidade e no panorama brasileiro. Ressaltamos que a revisão de bibliografia ainda não está esgotada, e que o presente artigo pretende justamente trazer ao debate dos colegas certas contribuições não evidentes para a discussão da escuta como fenômeno de comunicação. Buscamos elencar, pois, teses significativas que apontam, de um lado, para uma departamentalização e interdição da escuta como fenômeno ‘reduzido’ e, de outro, para uma expansão da escuta como fenômeno relacional, isto é, comunicativo.

A escuta como comunicação reduzida

O pensamento sobre a escuta musical parece marcado por uma tendência de interdição das relações que trabalham comunicacionalmente esta escuta. Pensamos, por exemplo, na célebre tripartição da escuta promovida por Michel Chion (2012), para quem só podem haver uma escuta causal, uma escuta semântica e uma escuta reduzida. A primeira consiste em “ouvir um som para coletar informação sobre sua causa (ou fonte)”. A escuta semântica “se refere a um código ou linguagem para interpretar uma mensagem” – sendo, portanto, similar ao modelo de comunicação horizontal estruturada. E, por fim, concebe-se a escuta reduzida, que se concentra “nos caracteres do som por si próprio, independentemente de sua causa e de seu significado” (CHION, 2012, pp. 48-50).

A noção de escuta reduzida discutida por Chion, como se sabe, está ligada à proposta “acusmática” de Pierre Schaeffer (1967), que falava em uma supressão das relações da escuta com os significados, as fontes ou os contextos, desembocando em uma fenomenologia do

som puro⁷. Schaeffer, misto de engenheiro de som, homem da rádio francesa e músico de formação, com pai violinista, parece sintetizar e profetizar muitos dos dilemas que o século XX coloca para a redefinição da música e da escuta musical. Trabalhando em meio às novas tecnologias de fixação e reprodução sonoras, ligadas aos avanços técnicos provocados pela segunda guerra mundial, Schaeffer inventa, neste contexto dos anos 50, a música concreta.

Chamou-a assim porque, pela primeira vez na história, era música concebida não a partir de uma instrução para performance, como na partitura, mas trabalhada diretamente sobre o suporte. A primeira peça de música concreta se apropria dos sons registrados de um trem, e Schaeffer picota várias fitas para compor o que chama de “estudo dos trilhos ferroviários”. 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*. Com isso, perde-se a noção de referente ou fonte sonora: Um som de violino insistentemente repetido soa como algo completamente artificial e original. Um som de violino insistentemente repetido soa como algo completamente artificial e original.

Schaeffer fala em uma escuta 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). Esta construção teórica parece-nos um ponto culminante da tendência de interdição da escuta a que nos referimos. A escuta será, para Schaeffer, puramente sonora, conscientemente reduzindo-se a uma dimensão sensorial pré-determinada. Daí, pode chegar a uma codificação tipológica dos objetos sonoros em seu conhecido tratado (SCHAEFFER, 2003). Mas seu projeto como um todo parece guiado por uma tentativa de reduzir a escuta musical ao que tem de mais puro e fundamental.

Parece-nos que este projeto – muito influente ao longo de todo o século XX – não é nem um equívoco histórico, tampouco uma ficção, e menos ainda uma prescrição eterna para a escuta musical⁸. É somente a produção de uma escuta específica com parâmetros de

⁷ Esta reivindicação de pureza, porém, se expressa em uma série de diagramas e análises físico-matemáticas que não dispensam toda uma rede de materialidades científicas.

⁸ O mesmo nos parece valer para outras concepções como a de escuta abstrata, que Murray Schafer (2011) e Wisnik (2014) apontam como dominante no pensamento musical do ocidente.

significação bem definidos e que engendra suas próprias audibilidades⁹. Como diz Sá (2010, p. 106), baseada na perspectiva de Jonathan Sterne (2003), “audição e visão são frutos do mesmo processo de racionalização que autonomiza e isola cada um dos sentidos”. A própria delimitação do que é escuta, como faculdade perceptiva, pode ser problematizada em uma “história moderna dos sentidos” (SÁ, 2010, p. 93) – discussão que remete a uma rica bibliografia sobre a ‘departamentalização’ da sensibilidade, ligada tanto a Marx (2009, p. 49), para quem “a formação dos cinco sentidos é um trabalho da história inteira do mundo até o presente”, quanto a McLuhan (1964), que via nos meios uma função de reequilíbrio dos sentidos.

O ponto é que a delimitação da escuta parece antes ser fenômeno comunicacional do que acústico ou fisiológico. É ao circunscrevê-la por parâmetros específicos (eletroacústicos, acusmáticos, no caso de Schaeffer) que se pode identificar um sentido puro da escuta. Ou melhor, se a comunicação é fenômeno proprioceptivo (relacionado ao todo da percepção humana, prévio a sua delimitação em sentidos) que pode se dar nas mais diferentes ordens e matrizes semióticas, a escuta musical será, da perspectiva acusmática, uma comunicação reduzida aos elementos puramente sonoros, depurada também das dimensões de referência e de significação (o objeto sonoro está mais para as sílabas desordenadas que percebemos em um idioma estrangeiro do que para as articulações significantes que descobrimos em nossa língua materna).

Muito antes de Schaeffer, já se pode reconhecer – premissas epistemológicas à parte – um tratamento similarmente ‘reduutivo’ da comunicação da escuta nos escritos de Eduard Hanslick (1825-1904), o célebre crítico musical vienense que chegou a elaborar uma estética da música (HANSLICK, 1994). Na época de Wagner e Brahms, Hanslick era o crítico musical mais importante do mundo (mesmo que esse se limitasse ao chamado *beau monde*, o mundo do concerto e dos salões frequentados pela burguesia austríaca, alemã e francesa. Escrevendo mais de um século depois de Baumgarten (o fundador da estética moderna), Hanslick pretendia refundar a estética musical. O problema central dos sistemas vigentes parecia-lhe ser que todos apontavam para a emoção como sendo o conteúdo que a música expressava. Evidentemente, os termos não eram esses (Hanslick escreveu antes de Saussure e de Hjelmslev), mas o autor dedica algumas páginas a uma revisão de literatura que demonstra a comum aceção da música e da arte – em suma, do ‘belo’ tão central para a estética – como “língua do sentimento”, das “sensações”, das “paixões” (HANSLICK,

⁹ O conceito de audibilidade, claramente inspirado em Foucault, é trabalhado por Jonathan Sterne (2003).

1994, p. 21) etc. Também para as coisas da estética, ele dizia, é preciso uma revolução do método indutivo, revolução que já se passava nas ciências naturais. Contra a “acientífica estética da sensação” (HANSLICK, 1994, p. 13), que abordava o belo em relação à percepção do sujeito senciente, em relação à *aesthesis*, Hanslick queria que o objeto da escuta fosse analisado por seus “elementos inerentes e puros” (HANSLICK, 1994, p. 14).

Parece-nos que mesmo sem a radicalidade fenomenológica de Pierre Schaeffer (para quem, lembremos, já não escutamos mais o objeto sonoro, mas escutam-nos escutando-o), Eduard Hanslick tende a uma mesma depuração dos elementos constitutivos da escuta. Pretendia “inquirir o objeto belo, e não o sujeito senciente”, para assim tornar a escuta um “ato de ouvir atento” que “consiste numa consideração sucessiva das formas sonoras” (HANSLICK, 1994, p. 18). A comunicação, não passando em absoluto pelo efeito da música no ouvinte, nem pela psicologia (HANSLICK, 1994, p. 19), é reduzida aqui às “ideias puramente musicais” (HANSLICK, 1994, p. 25). O único e exclusivo “conteúdo” (e aqui, sim, o termo é este) da música seriam “formas sonoras em movimento” (HANSLICK, 1994, p. 41).

Mais próximo de nossos dias, novamente identificaremos uma escuta musical reduzida em Adorno. Em sua teorização da escuta (2009), no contexto de seus trabalhos precursores sobre a sociologia da música, o pensador frankfurtiano estabelece os “comportamentos típicos de escuta musical” (ADORNO, 2009, p. 55). O critério central é – e aqui retomamos um conceito que parece central à questão da significação da escuta como um todo – “a adequação ou inadequação da escuta com relação ao que é escutado”. Vai-se da “completa adequação da escuta, tal como esta corresponde à consciência desenvolvida dos músicos profissionais mais avançados, até a total falta de compreensão e a completa indiferença ao material” (ADORNO, 2009, p. 59).

De saída, é notável que o modelo parta do profissional mais que do ouvinte casual – orientação que parece ainda mais estranha de nossa perspectiva comunicacional. Mas o que isso determina de mais fundamental é que “as obras são algo pleno de sentido e, em si, objetivamente estruturado, abrindo-se à análise e podendo ser apreendido e experimentado em diferentes níveis de acuidade” (ADORNO, 2009, p. 59). O sentido da obra musical é unívoco, muito embora se preste a escutas mais ou menos competentes em sua apreensão.

O *expert*, como tipo-modelo, é capaz de uma “escuta totalmente adequada”. É o “ouvinte plenamente consciente, ao qual, a princípio, nada escapa”, estabelecendo uma forte contiguidade entre as sequências de instantes passados, presentes e futuros de modo a

cristalizar uma “interconexão de sentido” (ADORNO, 2009, p. 60). A esta escuta o autor dá o nome de escuta estrutural (o que novamente se conecta à concepção de obra musical estruturada como unidade). O “bom ouvinte” ou “*amateur*” é aquele que “compreende a música tal como se compreende, em geral, a própria linguagem mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe” (ADORNO, 2009, pp. 61-63). Deste passamos ao “ouvinte de cultura ou consumidor cultural”, que já é caracterizado como feticlista por ouvir “conforme a medida de legitimação pública do que é consumido” (ADORNO, 2009, p. 64), em uma espécie de escuta que se restringe às convenções mais superficiais. Por fim, haveria o “ouvinte emocional”, para quem a escuta vale mais como “ativação” para “sentir alguma coisa” do que pela “forma do escutado” (ADORNO, 2009, p. 65)

Esta passagem pela tipologia de escutas de Adorno nos parece indicar que a comunicação da escuta é determinada, de um lado, pelo grau de adequação que o ouvinte exerce em relação à estrutura da obra musical, o que nos conduz a uma concepção de comunicação vertical, prezando pela transmissão, bastante tradicional. De outro lado, é a própria oferta de obras musicais, por sua formulação vendável no âmbito da indústria cultural, que acaba exercendo por sua vez também um efeito redutivo na audição das massas: a imediatidade musical foi substituída pelo princípio do estrelato, regido pelos produtores, editores e magnatas do rádio (ADORNO, 1996, p. 74) e da propaganda¹⁰ (ADORNO, 1996, p. 91). Neste sentido, a comunicação da escuta conduz a seu próprio aniquilamento, e ninguém poderá ouvir mais do que os clichês repetidos permitem que se ouça (“incapacidade de ouvir o que nunca foi ouvido” (ADORNO, 1996 p. 55).

Estas considerações sobre a escuta, que se desqualifica à medida em que o ouvinte perde a capacidade de “subtrair-se ao mecanismo da coisificação musical”, parecem conectar-se à tese, explicitada em outro texto (ADORNO, 1996, p. 65), de que a música é “manifestação imediata do espírito humano”. Embora o autor seja fundamental para dar a ver que a escuta não pode ser analisada como simples fenômeno fisiológico, do ponto-de-vista da comunicação, Adorno não avança o questionamento sobre a escuta para além do ponto em que esta é caracterizada como musical, e sabe-se bem que esta caracterização (“música séria” por oposição à “ligeira”) é bastante restrita no caso de Adorno (1996), que não chega a ultrapassar o cânone da música ocidental sequer no rumo do *jazz*.

A escuta como fenômeno comunicacional acaba, de todo modo, depurada de outras relações constituintes de seu sentido para além da adequação ao material sonoro. Em

¹⁰ “Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação” (ADORNO, 1996, p. 91).

particular, é central aqui a noção de obra. A conexão da obra musical com o conceito de escuta (que herdamos bem ou mal e que, nesta pesquisa, buscamos problematizar) fica mais clara na leitura de outro autor que pode contribuir para uma visada comunicacional da problemática da escuta: Peter Szendy.

Nossos exercícios de escuta musical, a disposição total em que um corpo se coloca a ouvir, e somente ouvir, estão ligados, para o autor, de um lado, a uma possibilidade, ainda que sonhada, de “transmitir a *minha* escuta, única como ela é” (SZENDY, 2001, p. 5); e, de outro, a uma codificação, amplamente inexplorada, dos “direitos e deveres” daquele que escuta (SZENDY, 2001, p. 4). Com acento estruturalista, o autor (2001, p. 10) afirma que “todo direito de escuta tanto abre quanto fecha, isto é, *regula* possibilidades de transferência”. Daí os diferentes “regimes de escuta” que a regulam sem, contudo, esgotar sua “plasticidade” fundamental (SZENDY, 2001, p. 11).

Portanto, não só a escuta comunica (ou: há uma comunicação da escuta); mas o próprio modo como se escuta está ligado a uma possibilidade (senão, aquém, a um desejo) de transmissão do escutado. O que nos remete à fundação dialógica da comunicação em Bakhtin (2016, p. 116), por exemplo, para quem o monólogo é que é uma abstração da grande cadeia dialógica de réplicas que é o ser da linguagem).

A disposição do escutar (concentrar-se ou mesmo ‘perder-se’ em uma escuta), este “você deve escutar” tem uma história (SZENDY, 2001, p.) – e é ela que Szendy vai explorar em sua pesquisa, passando pela conexão da escuta com a noção de obra musical (SZENDY, 2001, pp. 13-34), com a prática do arranjo como notação de uma escuta particular (SZENDY, 2001, pp. 35-68) e com os “instrumentos de escuta” disponíveis em diferentes épocas (SZENDY, 2001, pp. 69-97).

O procedimento de Szendy, ao longo do livro, contudo, se revela menos uma “história dos nossos ouvidos”, como sugere seu subtítulo, e mais a descrição de alguns poucos circuitos comunicacionais produzidos em determinado momento e cujos “regimes de escuta” correspondentes não necessariamente implicam rupturas universais, em que uma escuta moderna se impõe sobre outra antiga. Daí sua produtividade para a comunicação, mais como semioticista, parece-nos, do que como historiador.

A perspectiva do autor francês parece herdeira do pensamento estrutural¹¹ na medida em que indica que “os ouvidos que eu tenho e carrego a toda parte comigo são mais velhos do que eu”, porquanto determinados por “todo um corpo de leis [...] das quais não sou nem

¹¹ No sentido das estruturas linguísticas, não no de Adorno mencionado acima.

o mestre, nem o proprietário, nem o inventor: ao contrário, eu as herdo, eu as recebo, eu as tomo de empréstimo sem mesmo tê-las escolhido” (SZENDY, 2008, p. 13).

Como já dissemos a partir de Adorno, o “regime de escuta” (SZENDY, 2008, p. 15) que se desenvolve no século XVIII está ligado, fundamentalmente, à ideia de obra musical. De fato, o autor afirma que trata-se de uma transição (ligada a novos procedimentos legais, inclusive, e discussões sobre autoria e plágio) “do escutar musical para um escutar-uma-obra” (SZENDY, 2009, p. 15). Uma vez que o conceito de obra musical “não existe enquanto tal antes do século XVIII” (p. 39), não seria possível falar de escuta, no sentido contemporâneo, senão a partir dali. De qualquer forma, o fundamental em Szendy é reconhecer o que ele chama de plasticidade da escuta: sua capacidade de ser moldada, trabalhada, inserida em agenciamentos comunicacionais que determinam as audibilidades possíveis.

Outra narrativa que evoca uma espécie de plasticidade da escuta, a qual é trabalhada por fatores materiais, históricos, econômicos etc. é reconhecida em Murray Schafer (2011). O autor canadense distingue entre uma escuta musical absoluta e outra programática. A primeira gera “paisagens sonoras ideais da mente”. Na segunda, o que se escuta é “imitativo do ambiente”.

A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Na verdade, ela parecem ganhar importância na razão direta do desencanto do homem com a paisagem sonora externa. A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível (SCHAFER, 2011, p. 152). As relações entre a orquestra e a fábrica no século XIX, entre a estética da música do século XX e a industrialização crescente, entre as tecnologias de gravação e a composição, etc.: fenômenos em que a escuta (“espaço acústico”, “paisagem sonora”) se vê refundada por rearranjos das materialidades em que se processa sua significância.

Schafer delimita, ainda, a distinção entre estas escutas de alta e baixa frequência. A primeira escuta o som à distância, tem perspectiva. A segunda enfatiza não a perspectiva, mas a presença, não a dinâmica sonora mas a imersão e o envolvimento. Esta oposição parece similar à que McLuhan vê entre as formas das tecnologias eletrônicas de comunicação

(seu “lar submarino” é o “tambor tribal”) e as da palavra escrita. Uma escuta ‘quente’ e uma escuta ‘fria’¹²? McLuhan (1964, p. 43) já o apontava para o caso do *jazz*.

Com Szendy, Schafer e McLuhan, vemos uma relativização da universalidade pretendida para a escuta reduzida por um Schaeffer, um Hanslick, um Adorno. Não pretendemos dizer que há, nos autores comentados como estando na linhagem da escuta ‘depurada’, efetivamente uma escola subjacente de pensamento, com influências hereditárias entre eles, sobre a escuta como comunicação; somente que o conceito de escuta, observado por diferentes momentos de sua dispersão, parece reiteradamente conduzir a um exercício, digamos, de depuração fenomenológica, de redução semiótica, e em última instância de interdição linguageira que coloca a escuta como fenômeno de comunicação o mais isolado e insondável.

Expandindo a comunicação da escuta

Parece-nos surgir, ao contrário, a partir da reflexão propriamente comunicacional, uma outra concepção de escuta como fenômeno de cultura e significação. Se em Adorno a escuta ainda é adequada em geral, Ola Stockfelt indica que a comunicação tem a vantagem de poder pautar-se por uma investigação não homogênea de seus objetos: a adequação da escuta se faz no interior de sistemas ou “modos de escuta” múltiplos, produzidos em contato ou não, como resultados de associações de códigos, gêneros, circunstâncias – em suma, materialidades comunicacionais heterogêneas. “Nunca houve somente uma escuta adequada e autônoma em existência” (Stockfelt, 2013, p. 92).

A escuta se pluraliza em sistemas de signos resultantes de produções comunicacionais de sentido do audível. O compositor Livio Tragtenberg, em uma reflexão tanto musical quanto de comunicação, os pensava como “sistemas de unificação do pensamento musical” (TRAGTENBERG, 1991, p. 12). Também poderíamos pensar este estabelecimento de parâmetros de significação no caso dos modos gregos pré-diatônicos, que tinham uma codificação bastante clara: o modo dórico representava o caráter viril e solene, o frígio representava o dionisismo, etc. (WISNIK, 2014, p. 85). Portanto, Wisnik (2014, p. 75) dirá que um modo “não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso”.

¹² No vocabulário de McLuhan (1964), mídias quentes veiculam muita informação em um só sentido e não convocam participação; mídias frias, ao contrário, como a televisão, convocam o receptor a completá-las.

Tais ‘sistemas’ e ‘estruturas’ indicados por Tragtenberg e Wisnik podem ainda ser aparentados à noção já mencionada de “escuta adequada” de Sotckfelt (2013). A escuta é indissociável, para o autor, da “situação de escuta concreta” e da questão do gênero musical, não sendo, absolutamente, “livre”, mas apresentando práticas codificadas como “pré-requisito para o uso da música como linguagem”, como “um meio para comunicação real” (STOCKFELT, 2013, pp. 89-91). Se não há comunicação sem codificação, isto não significa, porém, que não haja mutação destas codificações, e que não haja um trabalho de diferenciação do audível.

Nossa proposta é discutir com a comunidade a possibilidade de situar, como objeto da comunicação, não as cristalizações codificadas destes ‘sistemas de pensamento musical’, destas ‘estruturas de recorrências sonoras ritualizadas’ já conhecidos, mas a produção de novos sistemas e estruturas pelas relações intersemióticas que os constituem, apontando para práticas de escuta irredutíveis a uma significação já estruturada. Por isso, é preferível que passemos a falar de escutas, sempre no plural.

Contra uma escuta maior¹³, universalmente válida, Tragtenberg (1991, p. 59) afirmava que “sistema musical significa paralisia”. Propomos, portanto, investigar o engendramento paradoxalmente produtivo e paralisante de escutas adequadas que não deixam de produzir, ao mesmo tempo, suas inadequações¹⁴. É neste mesmo viés desconstrucionista da noção de escuta que reconhecemos, também, trabalhos recentes de nossa área como os de Simone Pereira de Sá (2010), em que a chave de encontro entre música e comunicação são os chamados *sound studies*: “os Estudos de Som (*sound studies*) têm se consolidado, nas últimas duas décadas, como uma importante vertente da discussão sobre as articulações entre som, música e tecnologias da comunicação” (SÁ, 2010, p. 91).

Trata-se de uma perspectiva “interdisciplinar, que dialoga com os campos da comunicação, da sociologia e antropologia, dos estudos culturais, da geografia urbana, da musicologia, da filosofia e da história cultural” (SÁ, 2010, p. 91) e, gostaríamos de adicionar, da história, arqueologia e semiótica da escuta.

Esta relação se esclarece à medida em que se reconhece que

a contribuição original dos Estudos de Som é [...] a de centrar o foco no estudo das sonoridades, propondo uma abordagem da audibilidade moderna – entendida como a história do contexto e das condições de consolidação do regime de escuta

¹³ No sentido do termo desenvolvido por Deleuze e Guattari: uma literatura menor como a de Kafka desestruturava e reestruturava, por dentro, a língua maior que funciona como modelo dominante.

¹⁴ Assim, por exemplo, a investigação coletiva dos *samples* presentes na obra dos Avalanches, levada a cabo e compartilhada na internet, estabelece um conhecimento preciso acerca do que pode ou não ser ouvido em cada música e acerca de que práticas se associam à escuta.

da modernidade; reconhecendo, concomitantemente, o papel das tecnologias de comunicação neste processo (SÁ, 2010, p. 92)

O termo “regime de escuta”, que já aparecera acima em Szendy, é central para nosso estudo. Mais que apontar sua pertinência epistemológica, Jonathan Sterne “investiga as condições de possibilidade da audibilidade moderna” (SÁ, 2010, p. 99). Aponta, neste sentido, para “técnicas de ouvir” (SÁ, 2010, p. 103). Uma série de conhecimentos

“que pode ser formal no caso da medicina, ou prática no caso dos telegrafistas, dos usuários de telefone, rádio e outros meios, é fundamental, desmentindo a suposição de uma escuta ‘natural’” (SÁ, 2010, p. 104)

É no mesmo sentido da proposta de Sá e Sterne que gostaríamos de encaminhar nossa investigação: “os estudos de sonoridade em diálogo com uma história dos sentidos, a partir da desnaturalização das relações de escuta e de sua inserção no contexto histórico” (SÁ, 2010, p. 106) e, acrescentamos, semiótico. Pois a própria noção de uma historicidade linear da escuta só pode surgir em um determinado arranjo de práticas sógnicas: constatação típica de nossa área e que passa por toda uma tradição de pensamento sobre o impacto das materialidades comunicacionais como programas, estruturas e epistemes. É necessário, como diz finalmente a autora (2010, p. 107), “entender a especificidade das práticas auditivas e da experiência sonora”.

A proposta é investigar não a *Condição da escuta*, mas diferentes produções de condições de escuta no âmbito digital. Referimo-nos, com este título, ao trabalho de Obici (2006, p. 55), que é um inspirador direto desta pesquisa quando desafia a pensar a “escuta como algo socialmente” e, de nossa perspectiva, comunicacionalmente “constituído, que necessita ser pensado como ato político de produção e de delimitações de territórios” de significação.

Obici (2006, p. 17) projeta uma exploração, assim, de “transformações no plano sensível” ligadas às “novas tecnologias”, entendidas não como transmissoras de mensagens, mas por sua capacidade de composição de territórios. Surge, em consonância com os autores abordados nesta seção, uma proposta de investigar a “ecologia maquínica da escuta”, isto é, a produção micropolítica de “escutas, desejos de escutas, mundos sônicos” (OBICI, 2006, p. 123).

Considerações: no rumo das significâncias expandidas da escuta

Com estes dois blocos de considerações sobre a escuta, quisemos indicar a acepção que o conceito vai ganhando neste projeto, a qual já é resultado desta pesquisa bibliográfica inicial. A escuta será resultado de um agenciamento de materialidades e práticas

comunicacionais que caberá às nossas análises descrever como práticas de significância. Trata-se de um descentramento ou exteriorização da escuta cujo projeto já podemos vislumbrar na obra de Roland Barthes. O pensador parece trilhar o mesmo caminho do já mencionado Michel Chion quando dissocia “a escuta moderna” da “escuta dos índices e escuta dos signos”. Mas toma, a partir daí, uma via completamente distinta:

O que é escutado [na escuta moderna] não é a vinda de um significado, objeto de um reconhecimento ou de uma decifração, mas a dispersão mesma, a difusão dos significantes, [...] sem jamais parar o sentido: este fenômeno de difusão se chama significância (distinta da significação): escutando uma peça de música clássica, o ouvinte é convocado a decifrar esta peça [...] codificada [...]; mas, escutando uma composição [...] de Cage, é cada som um após o outro que escuto, não em sua extensão sintagmática, mas em sua significância bruta e como que vertical: se desconstruindo, a escuta se exterioriza, ela obriga o sujeito a renunciar a sua ‘intimidade’ (BARTHES, 1982, p. 184)

Por isso insistimos que os conceitos de intersemiótica e significância são indissociáveis: a escuta não pode ser abstraída de uma rede de mediadores que, em alguns casos, se arranjam de modo a retrabalhar as gramaticalidades de significação. A tese central é que as materialidades digitais de comunicação promovem, em dispersão nas práticas musicais contemporâneas, uma proliferação de escutas expandidas comunicacionalmente e que problematizam o estatuto da escuta musical.

A escuta, ao invés de comunicar horizontalmente uma mensagem que se pode compreender mais ou menos adequadamente, aparece já em meio a uma série de traduções intersemióticas que podem envolver diferentes relações entre materiais musicais (uma intertextualidade da música ou ‘intermusicalidade’), diferentes relações entre linguagens (uma visualização da música, por exemplo, nas diferentes telas dos aparelhos digitais), diferentes matrizes semióticas (uma simbolicidade tanto quanto uma iconicidade da música) e diferentes materialidades comunicacionais (a identificação de um som com seu instrumento musical ou fonte sonora, no caso da música mediada digitalmente, já é um fenômeno comunicacional de travessias intersemióticas).

Se já nos interessavam, em trabalhos anteriores, estas relações intersemióticas da música (LUCAS; SILVA, 2015), estes diálogos e atravessamentos da música com outras músicas, linguagens, semióticas e mediações, acrescentamos a isto, na presente pesquisa, um critério de recorte baseado nas conclusões a que chegamos com nossa pesquisa de mestrado (LUCAS, 2017): a relevância do trabalho comunicacional digital na expansão da escuta.

Ficou claro, naquela pesquisa, que a relacionalidade intersemiótica não somente é fenômeno recorrente na escuta musical (desde Bach se anuncia uma intermusicalidade que

desemboca nas colagens partituras de Luciano Berio nos anos 60 e, hoje, no *sampleamento*¹⁵ musical); ela é, como dizia Bakhtin acerca do dialogismo do discurso, seu fundamento, ainda que *oculto*¹⁶. A especificidade do digital apareceu em nossa pesquisa como uma atuação no mais das vezes coletiva nas práticas de significação da escuta, de forma a envolver, deslocar e expandir as intersemioses da música de forma *declarada*. Isto é: se a escuta sempre foi ‘interescuta’, hoje sua natureza dialógica se explicita na mesma medida em que este diálogo se oferece a uma série de novos atores, mediadores, tradutores da significância da música. Nos casos que investigamos, aparecia um trabalho de expansão e problematização coletiva da escuta no âmbito digital.

Por exemplo, uma música composta exclusivamente de trechos de outras músicas, como é o caso de “Sunshine”, dos Avalanches (cf. LUCAS, 2017, pp 101-119), pôde, em 2016, desencadear uma série de interpretantes que iam além ou aquém da significação que uma escuta isolada, em um esquema horizontal como o de Tagg (1982) poderia apreender (se tomasse a música como uma espécie de meio que transmite conteúdos codificados). Uma escuta, ao contrário, ‘comunicacionalmente expandida’ indicava que surgiam associações com outras linguagens quando a escuta era transcrita, por exemplo, em um tipo de linguagem poética-visual com caracteres digitais (LUCAS, 2017, p. 118). Também surgiam associações dos elementos significantes da música, paralelamente a sua significação ‘reduzida’, com outros significantes (as origens dos samples que eram investigadas), em uma cadeia intersemiósica que não podíamos investigar como tendo começo e fim bem delimitados. Expressimo-nos assim (‘surgiam associações’) porque, efetivamente, não era necessário que nossa análise desvelasse estas conexões, uma vez que este desvelamento era levado a cabo coletiva e sistematicamente, em materialidades no mais das vezes digitais. Referimo-nos aos fóruns de discussão (como o *Reddit*), os sites de material audiovisual (*YouTube*), os portais de letras e interpretação da escuta (*Genius*) e mesmo portais de identificação de relações entre samples (*WhoSampled*), todos eles se servindo de conteúdo estabelecido colaborativamente. Mediadores como estes, de natureza digital, serão fundamentais na pesquisa proposta, oferecendo elementos para uma expansão da significação da escuta.

¹⁵ A acepção mais popular do termo se refere à utilização, em uma nova música, de trechos de gravações pré-existentes por procedimentos digitais. Em artigo recente (CONTER; LUCAS, 2017), apresentamos uma discussão mais abrangente.

¹⁶ A natureza dialógica que Bakhtin estabelece para a comunicação é, conforme sua pesquisa sobre o discurso, frequentemente *ocultada* por monologizações ligadas à “expressão de uma individualidade” (BAKHTIN, 2016, p. 118).

Assim, propomos focar a presente pesquisa nestes fenômenos que se desenrolam, de saída, por atravessamentos intersemióticos da escuta musical em meio às materialidades digitais. Eles envolvem a circulação dialógica de materiais não-musicais no seu processo de significação, e, além disso, uma participação comunicacional irreduzível aos ‘artistas’ e ao ‘público’: antes, trata-se de práticas que envolvem uma série de mediadores tanto humanos quanto não-humanos que, por sua associação, produzem uma expansão da comunicação da escuta.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. Em: Os Pensadores. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.
- ADORNO, T. 2009. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo, SP: UNESP, 2009.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, SP: Editora 34, 2016.
- BARTHES, R. **L’obvie et l’obtus**. Paris, França: Ed. du Seuil, 1982.
- CHION, M. **The three listening modes**. In: STERNE, J. *The sound studies reader*. EUA, Nova Iorque: Routledge, 2012.
- 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.
- CONTER, M.; LUCAS, C. B. **All star, mas é um artigo sobre sampleamento e novas formas de disseminação de fantasmas fonográficos**. In: Anais do XXVI Encontro anual da Compós.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa-preta**. São Paulo, SP: Annablume, 2011.
- HANSLICK, E. **Do belo musical**. Portugal: Edições 70, 1994.
- IAZZETTA, F. **Da escuta mediada à escuta criativa**. In: Contemporânea – comunicação e cultura, Vol. 10, n. 1, janeiro-abril, 2012.
- KRISTEVA, J. **Pratique signifiante et mode de production**. In : KRISTEVA, J. (org.) *La Traversée des Signes*. Paris, França: Éditions du Seuil, 1975.
- 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.
- MARX, K. Economic and philosophic manuscripts of 1844. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Economic-Philosophic-Manuscripts-1844.pdf>>. 2009. Acesso em: 06/04/2016.
- SCHAFER, R. **A afinação do mundo**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2011a.
- 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. **Acousmatics**. In: COX, C. WARNER, D. (Orgs.) *Audio Culture: readings in modern music*. EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 76-81.
- STOCKFELT, O. **Adequate modes of listening**. In: COX, C.; WARNER, D. *Audio culture: readings in modern music* EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 88-93.
- STERNE, J. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Durham, EUA: Duke University Press, 2003.
- SZENDY, P. **Listen: a history of our ears**. Nova Iorque, EUA: Fordham UP, 2008
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.