

## Escutas expandidas: comunicações da escuta da Nona Sinfonia<sup>1</sup>

Cássio de Borba Lucas<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### RESUMO

O artigo apresenta o estado da pesquisa de doutorado *Escutas expandidas*, que aborda as escutas musicais como objeto de comunicação. Primeiro, introduz as premissas e hipóteses da pesquisa. São retomados os seus substratos teóricos: enquanto a tradição da reflexão sobre a escuta parece tender a sua “redução” (Schaeffer) ou “adequação” (Adorno), as escutas musicais contemporâneas parecem intensamente mediadas e dialógicas, requerendo uma investigação das práticas significantes (Kristeva) que a produzem. Na segunda seção, retoma debate havido neste GT sobre a questão metodológica da produção. Na terceira seção, descreve exercício analítico realizado sobre a escuta da Nona Sinfonia de Beethoven. Apresenta um primeiro mapeamento de territórios de escuta da Nona em materialidades comunicacionais distintas, indicando alguns parâmetros de escuta identificados.

**PALAVRAS-CHAVE:** escuta; escuta musical; comunicação; semiótica; Beethoven.

### Comunicações da escuta: introdução

O que é que escutamos na Nona de Beethoven? Que é que ela comunica?

Em um intrigante opúsculo sobre a escuta, Peter Szendy (2008) fantasiava sobre a possibilidade de compartilhamento de uma – da sua – escuta musical. Não será este um desejo comum? A música que eu escuto, a música que amo, eu a escuto de determinada maneira. Será tão *sui generis* esta, digamos, vontade de transmissão do que se escuta, de como se escuta? Não basta, de fato, indicar uma canção, ou mesmo apontar o trecho que provoca arrepio. Gostaríamos mesmo é que nossa escuta fosse tornada comum *enquanto nossa escuta*, e não somente enquanto aquilo a que escutamos<sup>3</sup>.

Toda uma discussão sobre a comunicabilidade da experiência concreta se insinua nesta questão. “I wanted to share my listenings”, “to make them, if not perennial, at least transmissible to others” (SZENDY, 2008, p. 2). Delírio comunicacional? Devaneio semiótico da telepatia? Quem, um dia, pôde marcar como sua e, ao mesmo tempo, comunicar

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e-mail: [cassioborba@gmail.com](mailto:cassioborba@gmail.com).

<sup>3</sup> A regência verbal inadequada, aqui, é uma ênfase na distinção escuta/objeto de escuta.

---

sua escuta a outrem? A resposta de Szendy é surpreendente por não se permitir nenhum arroubo metafísico.

Os arranjadores, afirma ele. Os músicos que trabalharam a partir de composições que não eram suas e, reconsiderando seus aspectos musicais (instrumentação, dinâmica, timbragem, etc.), geraram novas peças. Isto é, novas escutas para velhas peças. É assim que Liszt, por exemplo, não somente reduziu a Nona Sinfonia de Beethoven para o piano, como também ratificou – se este termo é permitido – certa passagem e retificou outra, clareou estes timbres e obnubilou aqueles, acelerou certas melodias e arrefeceu outras tantas, etc. Com isso, nos ofertou sua escuta pessoal de Beethoven.

De uma perspectiva semiótica da comunicação, a questão da transmissão para outrem de uma escuta como experiência subjetiva concreta nunca poderá obter uma solução imediata<sup>4</sup>. Mas tampouco ficará restrita à resposta de Szendy. Todos já ouvimos relatos de escutas decisivas.

A escuta sempre acontece em uma semiose. O arranjo de Liszt é passagem da semiose que o conecta a Beethoven; é tradução de Beethoven por Liszt. Mas as formas possíveis de tradução da escuta não se reduzem ao arranjo: ela pode gerar interpretantes audiovisuais, por exemplo<sup>5</sup>, como na escuta intersemiótica trabalhada por Stephen Malinowski.

Mais simplesmente, porém: não há acesso direto a uma escuta (conforme vivida por alguém), mas somente expressões de uma escuta. Rastros, indícios materiais, simbolizações para o que se escutou. Qualquer relato de escuta é a tentativa de abordar esta escuta sob determinado aspecto comunicacional. Qualquer expressão de escuta (seja uma fala pessoal ou a arriscada experimentação imagético-sonora a que nos referimos) é a atualização de uma escuta possível: uma pista para uma investigação comunicacional.

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

---

<sup>4</sup> “There is no possible form of communication that can communicate concrete experience to others. Concrete experience is essentially private [...] Every communication involves some type of intersubjective convention, some code agreed upon [...]” (Flusser, 2016, p. 23).

<sup>5</sup> Em *Audiovisual de orquestra: traduções intersemióticas da Sexta Sinfonia de Beethoven* (LUCAS, 2014), abordamos a obra de Stephen Malinowski e sua Music Animation Machine. Com esta técnica, Malinowski transcreve audiovisualmente composições do repertório musical em diagramas móveis com codificações específicas para representar a instrumentação, as durações, as intensidades, etc.

---

vislumbrar uma “escuta que se exterioriza”, que “obriga o sujeito a renunciar a sua intimidade” (BARTHES, 1982, p. 192).

É esta exteriorização da escuta que nos interessa. A escuta musical nunca é fenômeno isolado e espontâneo. O ouvinte não é uma *tabula rasa*; os meios por que passa a música para se tornar escuta tampouco são inocentes. No panorama contemporâneo a Barthes (1982, p. 192), a escuta não pertencia a nenhuma disciplina reconhecida, nem figurava em nenhuma enciclopédia. Que contribuição a comunicação pode oferecer para a investigação da escuta musical, hoje? O objetivo de nossa tese é compreender comunicacionalmente a produção da escuta para alguém do simples gesto de ouvir, para alguém do simples gesto de compor: no rumo da prática significativa que estabelece as funções do ouvinte, do emissor, da música, etc. Não sabemos o que pode uma escuta musical, mas sabemos que escutamos, hoje, diferente do que já se escutou outrora. Que escutas produz a comunicação contemporânea?

As investigações e teses sobre a escuta que vimos estudando em nossa revisão de literatura, somadas ao estado da arte da pesquisa sobre a escuta musical no Brasil, parecem-nos apontar para duas conclusões preliminares: 1) a escuta ainda merece se tornar uma questão propriamente comunicacional e 2) as teses mais conhecidas sobre a escuta musical, talvez justamente por esse não-pertencimento à ciência da comunicação, parecem tender inevitavelmente a uma espécie de redução. Ambos estes pontos foram tratados no artigo precedente (LUCAS, 2018). Nele, apresentávamos como exemplo desta, digamos, linhagem teórica alguns autores que não poderão ser retomados, neste espaço, senão pelo seu representante mais evidente, aquele que estabeleceu, justamente, a noção de “escuta reduzida”: Pierre Schaeffer (2003).

Ligada à invenção da música concreta – música produzida diretamente no registro sonoro (a fita magnética, na época) e não música posteriormente registrada –, a escuta proposta por Schaeffer pretendia desligar-se de quaisquer referencialidades ‘no mundo’ para centrar-se nos aspectos efetivamente escutados dos sons. Uma fenomenologia da escuta – também chamada de escuta acusmática por evitar qualquer referência a uma fonte do som (instrumentos musicais) do mesmo modo que os alunos de Pitágoras apenas ouviam a voz do mestre por detrás de uma cortina.

Não só esta, mas outras teses que reduzem a escuta ao puramente sonoro, parecem-nos caracterizar boa parte da literatura sobre a comunicação da música. No rumo oposto destas reduções é que gostaríamos de direcionar nossa tese, voltada à proliferação de escutas crescentemente atravessadas por mediadores que expandem e conectam as práticas de escuta

---

para muito além de uma recepção pura e espontânea. Mesmo a escuta reduzida é resultado de um acoplamento comunicacional expandido que visibiliza certos aspectos da música mas não outros.

Tendo introduzido, neste mesmo GP de Música e Entretenimento da Intercom do ano passado (2018), as premissas e propostas de nossa pesquisa, gostaríamos, na presente ocasião, de, após (1) retomar, na presente seção, os fundamentos de nosso trabalho, (2) avançar, na seção seguinte, a discussão em torno da perspectiva teórica e, principalmente, metodológica da pesquisa (abordando alguns dos pontos discutidos na própria sessão em que o trabalho foi apresentado e, de maneira central, a noção de produção) e (3) esboçar, na última seção, os primeiros movimentos analíticos do trabalho, buscando mapear os elementos das práticas significantes de escutas expandidas da Nona Sinfonia de Beethoven<sup>6</sup>.

### **Reflexões teórico-metodológicas: produções da escuta**

No encontro do ano passado (2018) deste mesmo GP, a apresentação de nossa proposta de tese aos pesquisadores da área gerou uma discussão que levou a um questionamento que nos parece especificamente profícuo para o desenvolvimento do trabalho, principalmente em termos de metodologia. A questão da escuta caracterizada como centro de uma pesquisa de comunicação interessou o pesquisador Felipe Trotta, mas os exemplos, que utilizávamos casualmente e na medida da necessidade, o conduziram a um comentário metodológico que pretendemos retomar.

Falávamos, entre outros, do *Rap popcreto*, de Caetano Veloso, que analisamos em nossa dissertação de mestrado<sup>7</sup>. Constituída totalmente<sup>8</sup> de *samples* pré-existentes do patrimônio fonográfico nacional, esta música engendra – afirmávamos – uma espécie de escuta detetivesca: “uma vez reconhecidas algumas vozes sampleadas, compreende-se que o exercício é de adivinhação mais do que de fruição [estética]” (LUCAS, 2017, p. 77).

Retomando a centralidade da escuta para o trabalho, Trotta questionava-nos, neste ponto, sobre o foco analítico de investigação. Uma vez que mencionáramos, em nossa

---

<sup>6</sup> Enquanto a produção da escuta da Nona Sinfonia passa, como veremos, por mediadores tais como blogs, portais de compras, encartes de discos, guias fonográficos, etc., consideraremos, em etapas futuras da pesquisa, os acoplamentos da escuta do rap, marcadamente no site *Genius*, e da escuta do funk 150, gênero cujo meio principal de divulgação talvez tenha sido o *Soundcloud*, que por sua vez também enfatiza certos parâmetros da escuta pela possibilidade, por exemplo, dos comentários direcionados a um trecho específico da música em questão.

<sup>7</sup> LUCAS, C. B. *Significâncias da Música Sampleada*. Defendida no PPGCOM-UFRGS em 2017.

<sup>8</sup> Ao menos em sua dimensão verbal.

apresentação, principalmente os aspectos intra-textuais do *Rap popcreto* (já insinuados no parágrafo acima: os procedimentos de Caetano Veloso na criação), nosso interlocutor questionou a possibilidade de uma pesquisa sobre a escuta que se baseie, em tamanha medida, no polo da *produção*. Afirmou que a escuta não será bem compreendida pela via da produção da música, isto é, pela via da criação autoral, pela via da costura, especificamente, que Caetano realiza dos *samples* na música em questão. Esta “produção” somente “ativa uma possibilidade de escuta”. Seria necessário, portanto, “perguntando a quem escuta”, pensar na experiência musical no momento em que ela acontece. Trotta arrematou com a proposta de uma expansão do que vínhamos chamando de escutas expandidas, incorporando também esta experiência musical localizada, e não a produção. ‘Na produção’, afirmou, ‘a gente não tem escuta’.

Esta discussão nos levou a reconsiderar a centralidade do conceito de produção para estruturar nossa abordagem. Isto é, nos levou a formalizar, considerando a pertinência do trabalho para a área, mais claramente nosso problema semiótico de pesquisa. O problema parece querer se situar na passagem de um textualismo, digamos, da escuta para uma concepção do ambiente comunicacional da escuta como passível de ser entendido como objeto semiótico, perspectiva com que pretendemos contribuir. Esclareçamos estes termos.

Dizemos ‘textualismo’ no sentido de uma abordagem que ficasse restrita ao texto, no sentido semiótico mais tradicional<sup>9</sup>: as características intratextuais da música escutada, por exemplo, com seus parâmetros harmônicos, melódicos, rítmicos, texturais, etc. O signo conforme o consideramos por suas características internas, pondo à parte as interpretações possíveis que se façam dele.

Para tonar toda esta explicação mais didática, podemos retomar, provisoriamente, o modelo de análise da escuta de Jean Molino e Jacques Nattiez:

when we listen to music, the meanings it takes on, the emotions that it evokes, are multiple, varied, and confused. These meanings, these emotions, are the object of an interpretation that is thus always *hazardous*. Given the looseness of the associations between music and what it evokes, we can no longer say with certainty what constitutes the expressive, the natural, the conventional, the analogical, the arbitrary association.

Within the framework of the particular theoretical stance adopted here, my specific goal is to illustrate how these interpretants are divided into neutral, poietic, and esthetic. (NATTIEZ, 1990, p. 37)

---

<sup>9</sup> Ecoa na mente de qualquer semiólogo, quanto a isto, a famosa afirmação atribuída a Greimas: ‘fora do texto não há salvação!’.

---

Consideramos a “tripartição” como uma compreensão comunicacional mais tradicional da música. Teríamos, então, a música (1) por suas características internas, o chamado nível neutro (NATTIEZ, p. 1997, p. 35), que corresponde, no modelo comunicacional clássico, ao nível das mensagens, nível de relações formais da organização das mensagens. Este seria resultado de (2) uma operação poética, isto é, de produção (no sentido comum do termo), de relação do criador com a obra, o que corresponde ao nível do emissor. O (3) nível estético é o do receptor, com seu repertório, suas cambiantes reações cognitivas, etc.

Referiamo-nos a um textualismo que estaria estritamente ligado ao dito nível neutro. É desta exclusividade de análise de um nível apenas (e que pressupõe uma divisão clara e pré-estabelecida entre os três níveis) que pretendemos escapar.

Parece-nos ser neste mesmo sentido estrito que Trotta falava em produção – aquilo que o ‘produtor’ (o músico, em nosso caso) realiza. Uma produção, portanto, especificamente poética, restrita a um polo emissor. E que nada teria a ver com sua escuta possível (estesia). Diante disso, nosso interlocutor propunha uma abordagem metodológica baseada em entrevistas ou, acrescentamos nós, grupos focais que nos oferecessem informação sobre as escutas efetivamente realizadas no nível da recepção – ou, para falar como Nattiez (1997, p. 35), das “estratégias perceptivas”.

Voltemos à perspectiva que propomos estabelecer. Falávamos, ao contrário deste textualismo da escuta, em ‘ambiente comunicacional como objeto semiótico’ na medida em que acreditamos que a escuta talvez não seja suficientemente analisada, de uma perspectiva propriamente comunicacional, pela retomada de modelos clássicos como o da tripartição. Diferentemente da ideia, por exemplo, de uma “escuta adequada” ou “estrutural” (ADORNO, 2009) em que o ouvinte daria conta da estrutura formal da obra escutada em todos seus aspectos musicais; a semiótica, pelo menos desde os anos 1960, vem problematizando a crença na transparência da experiência da escuta e de seu relato. Assim, a ideia de nos basearmos na fala dos entrevistados para capturar a experiência da escuta pareceu-nos trazer consigo, no pior dos casos, uma ênfase empirista<sup>10</sup> no nível estético que tende a obliterar o que Kristeva, como expusemos brevemente acima, chamaria de genotextualidade da escuta.

---

<sup>10</sup> Observe-se, por exemplo, os atuais desenvolvimentos da musicologia, que, em termos de recepção, pretende “estudar emoções empiricamente” pelo uso de técnicas como a da eletroencefalografia (MANNONE et. al., 2016, p. 128).

---

O conceito de produção torna-se, aqui, decisivo como estratégia de delimitação e esclarecimento. A produção não será somente produção de um texto comunicacional de um autor em relação a uma música, mas produção do ambiente que instaura seus autores e receptores, ouvintes e artistas, músicas e suportes. Somente se confiarmos no modelo clássico da comunicação é que separaríamos as 3 instâncias de produção, mensagem e recepção. Mas há, da perspectiva da significância (KRISTEVA, 2012) que pretendemos retomar, uma produção não só da música, mas também da escuta.

O próprio Nattiez enfatizou ao longo dos anos que a abordagem semiológica da música sempre estaria carente se não fizesse compreender as passagens e interdependências dos três níveis, os limites que um impõe sobre o outro (como o fato de que o ouvinte interage com um material delimitado de antemão pela poiesis)<sup>11</sup>. Mas nossa questão é especificamente comunicacional: não poderíamos, talvez, analisar o processo midiático que instaura a materialidade da escuta, ele sim delimitado como um problema comunicacional? Isso não significa ficar no âmbito da produção no sentido clássico. Mas sim na produção das formas de escuta, na produção da própria recepção, ou, mais que ela, do ambiente comunicacional como um todo no seio do qual seu sentido pode emergir.

A recepção apareceria então como um texto resultante de determinado agenciamento midiático que torna visível (ou melhor, audível) certa escuta. Não é uma questão somente de sondar a interioridade de um sujeito cuja consciência tem a experiência da escuta. Pois, nos objetos que pretendemos investigar, não podemos ignorar o acoplamento com os sites, críticas, materiais – intersemioses, em suma – que informam, conjuntamente, escutas possíveis como fenômenos efetivos de comunicação. É o acoplamento que é a materialidade própria desta escuta. A escuta expandida é, neste sentido, pré e pós-individual: a escuta de um ator-rede-site-críticos-comentaristas-etc., cujo acoplamento expressa determinada forma de relação com a música. Uma teia genotextual de escuta musical.

Ou seja: compreender a escuta musical comunicacionalmente é reconhecer que, embora em determinado estrato desta teia possa haver uma ‘música propriamente dita’, por seus elementos internos, já não chamaremos mais este estrato de ‘polo da produção’, posto que a produção engloba tanto esta música quanto seu desdobramento em um agenciamento comunicacional concreto. Uma produção comunicacional, à maneira das investigações de

---

<sup>11</sup> Interdependência também claramente apontada, diga-se de passagem, por nosso interlocutor Felipe Trotta, que direciona seus trabalhos para as implicações “estéticas, normativas, classificatórias, simbólicas, semióticas e discursivas” (TROTТА, 2008) da música. Neste texto, seu nome funciona muito mais como o de um personagem conceitual, gatilho para nossas reflexões, do que como um opositor teórico efetivo.



---

Julia Kristeva da produção de sentido na literatura (que nunca se reduzem à recepção ou à escrita, mas apontavam para a dimensão pré-sentido das desestruturas e reestruturas).

A este agenciamento processual, damos o nome de prática significante, que implica (1) o estabelecimento de um sistema de signos e (2) suas travessias (KRISTEVA, 1975). Isto é, (1) características fenotextuais da horizontalidade (comunicação transmissiva, regularizada por códigos) e (2) genotextualidades que desestabilizam e redistribuem aquelas regularidades fenotextuais por meio de travessias e acoplamentos verticais de materialidades da comunicação. Daí, também, a importância do conceito de intertextualidade – que procuramos ampliar, no rumo de uma intersemiótica da música, em trabalhos recentes (LUCAS; SILVA, 2017).

Em face do exposto nesta seção, nossa metodologia deve dar conta desta produção que não se limita à função tradicional do emissor/produtor/músico, mas instaura esta e outras funções como a do ouvinte e a da própria sonoridade<sup>12</sup>. Como traduzir esta concepção de comunicação da escuta em procedimentos metodológicos?

Exercitaremos, a seguir, esta proposta por meio de uma metodologia própria, experimental e provisória. Provisória porque ligada a um primeiro movimento de análise que não se propõe exaurir o todo de nossa proposta – digamos em uma palavra – semanálise. A semanálise, com seus conceitos de significância (irreducibilidade dos fenômenos comunicacionais à significação) e práticas significantes (com suas duas dimensões de significação e des/reestruturação das regras significantes), nos oferece, como vimos ao longo de todo este artigo, uma chave de compreensão dinâmica e intertextual para o fenômeno da escuta musical. O objetivo de nossa pesquisa é descrever práticas significantes ligadas a acoplamentos de materialidades comunicacionais em cujo seio são produzidas escutas musicais expandidas. Porém, o primeiro passo metodológico, a que nos restringiremos no presente trabalho, é necessariamente um mapeamento de escutas e de suas regularidades, para, em um momento posterior, considerarmos os acoplamentos, passagens e travessias que expandem e problematizam o audível.

Partiremos, portanto, de alguns *territórios* de escuta. Teremos notícia de cada um deles a partir de *expressões de escuta* específicas. Atentaremos, após a coleta, para os *parâmetros* que se fazem pertinentes em cada um destes territórios. Tais parâmetros de

---

<sup>12</sup> Molino dizia que “a música é um produto simbólico”. Queremos dizer que a escuta musical é também um efeito de uma produção simbólica.



---

escuta determinam o que se pode ou não escutar em uma escuta ligada a determinado território – no sentido de que o que foi expresso enquanto escutado foi isto, e não outra coisa.

Nosso primeiro estudo de caso será sobre a escuta da Nona Sinfonia de Beethoven na medida em que esta é expressa em diferentes territórios de escuta. O primeiro critério de seleção desta obra, para além do gosto individual, esteve ligado à incomparável popularidade da peça – possivelmente a sinfonia mais conhecida de todos os tempos, e talvez mesmo a música com a maior repercussão (histórica e contemporânea) que podemos imaginar. Tanto é que arriscamos chamá-la, no título, somente de Nona Sinfonia para que o leitor compreenda ser a de Beethoven. Outro critério foi a provável heterogeneidade dos materiais a serem analisados. A Nona vem sendo escutada desde 1824 – e sua escuta vem sendo expressa em muitos e variados meios de comunicação, do comentário verbal ao texto crítico e aos rearranjos e reduções (as versões de Liszt para piano, por exemplo). Naturalmente, teremos de limitar nosso extrato a alguns destes territórios. Em suma, a questão nesta etapa – reiteremos – é: o que determinada expressão de escuta da Nona Sinfonia pode dizer e outra não?

### **Exercício analítico: mapeando escutas da Nona Sinfonia de Beethoven**

Para o exercício analítico<sup>13</sup> que embasou esta seção, elaboramos um dossiê que coletou uma quantidade considerável (15 páginas de citações no formato ABNT) de expressões de escuta da Nona Sinfonia de Beethoven. Registre-se que nosso objetivo final, para além deste artigo, é observar a produção comunicacional de escutas pelo viés dos acoplamentos midiáticos que a trabalham. Só poderemos chegar nestes acoplamentos e suas especificidades semióticas, contudo, partindo de um mapeamento preliminar amplo das experiências de escuta, que esboçamos aqui.

Pudemos, até o momento, identificar, coletar e investigar provisoriamente expressões de escutas nos seguintes territórios:

- a) Blogs de compartilhamento de músicas e de crítica e comentário musical

---

<sup>13</sup> Dado que uma das premissas (aqui implícita) da pesquisa é de que a música de Beethoven só adquire realidade comunicacional efetiva na medida em que se desdobra intersemioticamente em diferentes materialidades, não redigiremos, neste ponto, uma seção de apresentação da obra em torno da qual gira a análise. Soma-se a isso a notoriedade da peça. Necessário apenas explicitar que se trata de uma sinfonia em quatro partes com destaque para a última, em que à dimensão de música absoluta, orquestral, típica da forma sinfônica, se sobrepõem as vozes de solistas e corais cantando a *Ode à Alegria* de F. Schiller.

Estas funções muitas vezes são paralelas. Alguns blogs<sup>14</sup> simplesmente compartilham arquivos *.mp3*, *.flac*, etc., apontando um link, eventualmente, para as resenhas da Amazon que trataremos a seguir. Muitos, além de oferecer os arquivos para *download*, instruem sobre o conteúdo e comentam as músicas em questão. Quanto a estes textos, surge, de saída, o questionamento acerca do termo apropriado: comentário? Resenha? Crítica? Povoam este território expressões de escuta que tanto podem ser exaustivas e ligadas a uma forma de crítica mais clássica quanto enxutas e espontâneas, fortuitas e acentuadamente pessoais. O PQP Bach<sup>15</sup> é possivelmente o blog brasileiro mais atuante neste sentido, com talvez uma dezena de autores e postagens diárias. Seu fundador, conhecido apenas como PQP, estabeleceu um tipo de escrita bastante pessoal, algo desbocada em comparação com a crítica tradicional. O seguinte post é de outro resenhista, acompanhando uma postagem da Nona na versão de Herbert von Karajan e a Berliner Philharmoniker.

Com esta postagem volto ao final dos anos 70, quando tive acesso a um LP duplo, presente de meu irmão, que trazia as Sinfonias de nº 8 e 9, de Beethoven. Aquela capa preta com amarelo com aquele expressivo senhor de cabelos brancos agitando os braços se tornaria um paradigma. Este velho LP esteve comigo boa parte de minha vida, mas infelizmente não o tenho mais, o tempo se encarregou de danificá-lo, a capa se deteriorou assim como aquele plástico que envolvia os LPs. Devo tê-lo vendido em algum momento de minhas diversas fases de grana curta, desempregado.

[...] foi o velho LP com capa preta e amarela da Deutsche Grammophon que me permitiu explorar aquele mundo até então desconhecido para mim. E ouvindo novamente esta gravação depois de tantos anos, entendo o impacto que ela me causou. Não é brincadeira o que o velho Kaiser fez, usando todo o poder e recursos que tinha à sua disposição. Os tímpanos, os violoncelos e contrabaixos, os primeiros e segundo violinos, as violas, os trompetes e trompas, clarinetes, flautas, tudo está tão coeso, tão perfeito, tão compacto, que não temo em dizer que trata-se de meu disco favorito, aquele que me é realmente indispensável, que jamais deixará de estar comigo, até o meu último momento, no último suspiro de minha vida.

Parâmetros de escuta frequentes neste território, e que se podem reconhecer já no texto citado, são a relação da escuta com a memória pessoal (“ouvindo novamente esta gravação depois de tantos anos”) e a execução (“o que o velho Kaiser [von Karajan] fez”, “os tímpanos, violoncelos”...).

#### b) *Customer reviews*

Em portais de venda de fonogramas como a Amazon, os compradores-ouvintes avaliam o produto consumido-escutado. Aqui se encontram algumas das discussões mais rigorosas e microscópicas em torno de tanto de parâmetros tradicionais como a execução e a composição, mas também fidelidade do áudio, relação pessoal com a escuta, etc.

<sup>14</sup> <http://iebacc.blogspot.com>.

<sup>15</sup> <http://pqpbach.sul21.com.br>.

A versão de Karl Böhm com a Wiener Philharmoniker, consideravelmente mais lenta que a média, é mal recebida em três relatos de escuta ora pela interpretação (1), ora pela dificuldade física pessoal (2), ora pela dificuldade para a situação de escuta (3).

(1) IF BEETHOVEN WERE A TURTLE....This interpretation is plagued by a sluggish tempo that is maintained up to the very last note and it is pure torture. [...] Philharmonic are in fine form. What a waste. ... Please disregard this atrocity of a recording

(2) In the finale, it asks a lot of an eighty-year-old to hold together such huge forces, and Bohm can be forgiven for needing 28+ min., compared to 24 min. in Karajan's touchstone recording from 1963.

(3) In an age where our free time becomes more and more limited despite technology that's supposed to make things easier and more efficient, I can certainly understand how people find the pace of this recording unnerving. It's hard enough to sit for an hour listening to this symphony, much less 80 min.<sup>16</sup>

Mas também é tida como reveladora em termos de interpretação – quando em uma situação de escuta dedicada:

this is not a performance of the Ninth that you can listen to as and when you like (or as background music !!). It commands your every attention. You should only listen to this on a day when you feel like listening to a performance of the Ninth, and you have about 90 minutes to spare where you are 100% certain that you'll not be disturbed. You'll be amply rewarded, and each listening brings forth fresh revelations about the work<sup>17</sup>

#### c) *Liner notes* (textos de encartes de fonogramas)

A função das *liner notes* não é simplesmente publicitária nem crítica, visto que o texto só é lido já no consumo do produto. Mas os parâmetros de escuta também não são unívocos (tanto características e história do fonograma em questão quanto aspectos composicionais, de áudio, etc.). Pode-se explorar mais a fundo, aqui, as expressões sobre a relação da escuta com a ‘fidelidade’ do registro (escutas, digamos, audiofílicas).

#### d) Guias de fonogramas

O Penguin Guide for Recorded Classical Music é um dos mais prestigiados (SYMES, 2004, p. 226) *record guides*, guias de compra de fonogramas da era clássica das gravações orquestrais<sup>18</sup>, representando aqui o que Symes (2004, p. 2;28) chama de catalogação fonográfica como um dos mediadores mais influentes da realidade comunicacional do registro fonográfico. É evidente que

<sup>16</sup> <https://www.amazon.com/Beethoven-Symphony-No-Ludwig-van/product-reviews/B000001GN4?pageNumber=2>. Mantivemos os textos em inglês para salientar os pormenores expressivos.

<sup>17</sup> <https://www.amazon.com/Beethoven-Symphony-No-Ludwig-van/product-reviews/B000001GN4?pageNumber=2>.

<sup>18</sup> O período descrito por LeBrecht (2007).

também da escuta fonográfica. Seus resenhistas expressam uma escuta ligada a questões técnicas de áudio, mas raramente limitando-se a isso. Trata-se, na edição consultada (CZAJKOWSKI et al., 2009), de um catálogo de 1553 páginas de avaliações de CDs e DVDs organizados por sobrenome do compositor.

Os parâmetros de escuta, aqui, geralmente são a interpretação do maestro, a execução de maestro e solistas e a qualidade do áudio. Sobre a já mencionada versão de Karajan: afirmam que “a erupção final é urgente e dramática, e o quarteto de jovens vozes solistas é excepcionalmente forte. [...] O *finale* [...] vem à vida com um encerramento eletrizante.”. Da versão de Gardiner, porém, que “o registro é vividamente propositivo, mas não faz o melhor que podia com a acústica do Severance Hall” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114), considerando também, portanto, a situação da execução.

#### e) Críticas

A crítica musical, no sentido tradicional, deveria fazer “a impressão aceder à objetividade por meio de uma contínua confrontação com o fenômeno” (ADORNO, 2009, p. 287), e portanto a fortuna crítica ligada à Nona não se restringe às publicações contemporâneas à obra. Contudo, foi mais fácil, até o presente momento, identificar críticas da Nona saídas à época de suas execuções inaugurais em diferentes cidades do que avaliações posteriores e hodiernas. Este território estabelece os parâmetros tradicionais da escuta da Nona, mas ao mesmo tempo parece se misturar com a própria história desta posto que a crítica musical ainda não estava perfeitamente institucionalizada em 1824 (GOOLEY, 2011).

Além destes territórios, que pretendemos abordar mais minuciosamente nos próximos movimentos de análise, poderíamos também considerar:

f) Wikipedia. A enciclopédia digital de conteúdo redigido colaborativamente é frequentemente conectada em outras apreciações da escuta da Nona (blogs, por exemplo). As diferentes versões do artigo (alemão, português, inglês, francês) enfatizam diferentes aspectos da escuta.

g) Literatura. A escuta de Adrian Leverkühn, protagonista do *Doutor Fausto*, enfatiza uma dimensão – diríamos que – teórica da escuta, tematizando o impacto e a mística do compositor em uma concepção da Nona pela relação entre palavra e música:

Que a música pudesse ser verbo, antes de mais nada, sendo planejada e prefixada como tal, era algo que o amigo tentava demonstrar-me à base do fato de certas pessoas terem visto Beethoven compondo por meio de palavras. ‘Que é que ele escreve aí no seu caderno?’ diziam então. ‘Está compondo’, respondia alguém. ‘Mas o que escreve são palavras e não notas!’ Pois sim, esse era seu hábito. Geralmente traçava em palavras o decurso das ideias de uma composição, intercalando, quando muito, umas poucas notas.

---

Seria, pois, apenas natural que a Música se inflamasse pelo verbo, que o verbo jorrasse da música, assim como ocorre ao fim da *Nona Sinfonia*. (MANN, 1984, pp. 218-219)

- h) Cinema. As reflexões do Alex DeLarge de Kubrick (1971); a própria reencenação da história da Nona em *Minha Amada Imortal* (Bernard Rose, 1994), etc.
- i) Comentários na internet. As caixas de comentários parecem especificamente interessantes para um estudo comparativo: que escutas são expressas quando o vídeo é o registro de uma execução por uma orquestra e no que é que diferem daquelas ligadas a um vídeo-animação como as traduções intersemióticas de Stephen Malinowski mencionadas acima?
- j) Programas de concertos. No programa para o concerto de Dezembro de 2018, da OSPA, o texto se volta para a história da composição e da primeira execução regida por Beethoven.

A lista de materialidades em que se expressa a escuta da Nona poderia crescer incontrolavelmente. No decorrer do desenvolvimento das análises, o critério para a inclusão no corpus e consideração mais detida sobre um território e não outro será o da conexão. Os percursos genotextuais que pretendemos descrever estabelecem eles mesmos estas ligações. Como quando, por exemplo, um blog de crítica livre musical remete para uma resenha do portal da Amazon, na qual é mais pertinente o parâmetro da história da execução específica da Nona Sinfonia em questão. Na atual etapa, não buscamos ainda estas conexões, senão um mapeamento inicial dos diferentes tipos de expressões.

Nas próximas etapas analíticas, abordaremos mais a fundo a primeira parte da lista acima (de A a G), caracterizada por expressões que expressamente designam uma escuta individual (ainda que a crítica, por exemplo, considere a escuta individual de um indivíduo somente possível etc.). Isto parece ser típico da expressão verbal escrita da escuta. Mas não exclusivo: há, por exemplo, expressões de escutas em entrevistas audiovisuais<sup>19</sup>, podcasts<sup>20</sup>, etc.

## Considerações

---

<sup>19</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=eCiz9XMW\\_jA](https://www.youtube.com/watch?v=eCiz9XMW_jA). Neste vídeo, o compositor Leonard Bernstein discute a Nona sob diversos aspectos.

<sup>20</sup> <https://www.classicfm.com/music-news/case-notes-true-crime-podcast/>, <http://marvellousmusicalpodcast.com>, etc.

---

Apresentamos estas considerações a título de exemplificação das discriminações a que este tipo de análise pode conduzir. A identificação exploratória de territórios de escuta da Nona de Beethoven já indica algumas regularidades.

Tematicamente, como procuramos demonstrar pela própria seleção dos materiais, o *finale* e sua mescla de vozes e instrumentos é um aspecto frequente e variadamente escutado em diferentes territórios. Estes talvez possam ser distinguidos pela lógica de avaliação que preside as escutas produzidas. No território de escutas dos blogs, é pertinente a relação da escuta com a memória pessoal, e mesmo com o devaneio poético (“trata-se de um dos momentos mais sublimes já conseguidos pelo homem”<sup>21</sup>), enquanto, no Guia *Penguin*, as escutas se restringem à execução, podendo ser pertinente, porém, também a história da execução. Já os *customer reviews* parecem compreender todos estes parâmetros como balizadores da escuta.

E do valor. Pois a escuta, no caso extremo dos guias de fonogramas, é parametrada pela questão da seleção entre alguns objetos disponíveis (versões da Nona Sinfonia no mercado). A escuta já aparece operando no interior de uma lógica de escassez: só se pode escolher um, ou uns poucos, objetos da escuta, e existe uma hierarquia de escolhas adequadas que cabe ao resenhista determinar, munido dos mais diversos parâmetros de escuta. As conexões entre os blogs e os *customer reviews* não indicarão a incidência de uma escuta-compradora mais alastrada do que gostaríamos de reconhecer?

Parece também que cada território operará com esquemas de reconhecimento específicos. A execução, por exemplo, pode ser considerada sob alguns aspectos: do maestro (interpretação da obra, direção da orquestra); da orquestra, subdividida eventualmente por famílias de instrumentos; dos solistas, que embora sejam parte da orquestra aparecem quase independentemente; mas também da própria plateia, como quando PQP reclama do resfriado do público em determinada gravação<sup>22</sup>.

Um último aspecto a ser registrado é a identificação de traços de conexões entre materiais: os blogs não raro remetem para os *customer reviews*. As *liner notes* muitas vezes são incluídas junto dos arquivos disponíveis em blogs. Estas e outras conexões podem ser produtivas na investigação das práticas significantes que produzem escutas na contemporaneidade.

---

<sup>21</sup> [http://oserdamusica.blogspot.com/2011/05/ludwig-van-beethoven-1770-1827-sinfonia\\_22.html](http://oserdamusica.blogspot.com/2011/05/ludwig-van-beethoven-1770-1827-sinfonia_22.html).

<sup>22</sup> <http://pqpbach.sul21.com.br/2019/04/19/ludwig-van-beethoven-1770-1827-sonata-no-18-in-e-flat-op-31-no-3-rondos-trios-etc-sviatoslav-richter-borodin-quartet/>.

Este trabalho é a tentativa de apresentar, como num instantâneo, uma pesquisa em processo que se propõe incorporar em sua própria elaboração o diálogo desenvolvido com o coletivo do GT Música e Entretenimento da Intercom, e neste sentido é parte de uma série de textos iniciada no artigo do ano passado, *Escutas expandidas nas intersemioses da música digital*, gestado no interior dos debates do grupo. Embora só tenhamos podido, na seção acima, apresentar alguns poucos materiais analisados, chegando a algumas conclusões parciais ligadas à comparação dos territórios descritos, pretendíamos, com isso, avançar a discussão mais ampla dos aspectos teórico-metodológicos e analíticos de nossa pesquisa ao mesmo tempo que dos trabalhos da área.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2009.
- BARTHES, R. **L'obvie et l'obtus**. Paris, França: Ed. du Seuil, 1982.
- CZAJKOWSKI, P.; GREENFIELD, E.; LAYTON, R.; MARCH, I. (Orgs.) **The Penguin Guide to recorded classical music 2009**. Londres, RU: Penguin Books, 2009.
- FLUSSER, V. **The surprising phenomenon of human communication**. Metaflux, 2016.
- GOOLEY, D. Hanslick and the institution of criticism. In: **The journal of musicology**, Vol 28, N. 3, 2011.
- KRISTEVA, J. Pratique signifiante et mode de production. In : KRISTEVA, J. (org.) **La Traversée des Signes**. Paris, França: Éditions du Seuil, 1975.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- LEBRECHT, N. **The life and death of classical music**. Nova Iorque, EUA: Anchor, 2007.
- LUCAS, C. B. **Audiovisual de orquestra: traduções intersemióticas da Sexta Sinfonia de Beethoven**. Trabalho de conclusão de curso. UFRGS, Porto Alegre, RS: 2014.
- LUCAS, C. B.; SILVA, A. R. . Rap Popcreto: do intertexto à intersemiótica da música. In: SOBRAL, M.; NASCIMENTO, G.; OMENA, A. (Orgs.). **Pesquisa em Comunicação nos Prêmios Estudantis do Intercom 2016**. 1ed. São Paulo: Intercom, 2017.
- LUCAS, C. B.. Da escuta reduzida às escutas expandidas nas intersemioses da música digital. In: **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Joinville, 2018.
- MANN, T. **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Nova Fronteira, 1984.
- NATTIEZ, J. J. **Music and discourse: toward a semiology of music**. Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, J. J. Faits et interpretations en musicologie. In : **Horizons philosophiques**, vol. 7, n° 2, 1997, p. 33-42.
- NESTROVSKI, A. **Notas musicais: do barroco ao jazz**. São Paulo, SP: Publifolha, 2000.
- PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.
- SCHAEFFER, P. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid, Espanha: Alianza Editorial, 2003.
- SZENDY, P. **Listen: a history of our ears**. Nova Iorque, EUA: Fordham UP, 2008.
- TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In: **Ícone**, v. 10, N. 2., dez. 2008.