

Territórios de escuta da Nona Sinfonia – um exercício semiótico de música e comunicação nas páginas de jornais brasileiros de 1918¹

Cássio de Borba LUCAS²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

Este artigo analisa territórios comunicacionais de escutas da Nona Sinfonia de Beethoven pelo viés semanalítico (KRISTEVA, 2012) da produção. A escuta é concebida como resultado de uma produção de sentido que trabalha aquilo que é musicalmente escutável no interior de um conjunto de materiais bem delimitado. Não se trata de aferir, portanto, uma única escuta musical adequada (ADORNO, 2009), mas de investigar a proliferação de escutas comunicacionalmente expandidas que especificam um virtuosismo da escuta (BIJSTERVELD, 2019, ESTIVALET, 2020) localizado. Esta produção de escutas conexas (JANOTTI JR.; ALMEIDA, 2015) tampouco é um fenômeno exclusivamente ligado às mídias contemporâneas: o trabalho com as escutas de uma sinfonia de Beethoven mostra – sob uma semiótica da produção que recupera também o pensamento triádico de Peirce e em especial a noção de interpretante – que a comunicação sempre já constitui as escutas que ela parece simplesmente expressar. Abordamos o território sógnico de escuta específico das publicações em jornais nacionais da época da estreia brasileira (1918), e voltamo-nos em especial para o Interpretante Normal com vistas à compreensão de uma comunicação que tanto expressa como produz as escutabilidades da música.

PALAVRAS-CHAVE: Escuta musical; Semiótica da Comunicação; Produção; Interpretante; Beethoven.

Introdução: Escutas Expandidas e a produção comunicacional

Este artigo, bastante ‘objetivo’, tem como propósito oferecer à comunidade um instantâneo da parte analítica da pesquisa *Escutas expandidas: práticas comunicacionais de produção de escutas musicais*, cujos parâmetros foram apresentados neste espaço nos dois últimos anos, e cujas bases e temas são frequentemente realimentados no debate com o GP Música e Entretenimento da Intercom. Pretendemos contribuir, nos anais deste ano, com um

¹ Trabalho apresentado no GP Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do PPGCOM-UFRGS, e-mail: cassioborba@gmail.com.

olhar mais atento para o trabalho metodológico e analítico que a perspectiva semiótica da comunicação musical pode oferecer.

Como todo trabalho de semiótica, esta prática como que laboratorial tem sua própria forma determinada *a posteriori*³, no contato extremamente contingente do *corpus* bibliográfico com o *corpus* de análise. Esta distinção (de dois *corpi*), aliás, é meramente didática, dado que uma visada semiótica da escuta musical insiste justamente na unidade do fundamento da “teoria” e do “material” por meio da noção de signo. Foi assim que Lévi-Strauss (2014, pp. 8, 24), por exemplo, pôde escapar às oposições entre sensível e inteligível para fundamentar uma antropologia estrutural que desse conta de uma lógica mais profunda que distribui, no nível dos signos, mesmo as qualidades sensíveis, tornando manifestas suas leis subjacentes.

A tendência sistematizante desse primeiro estruturalismo – difundido por Lévi-Strauss na antropologia, mas por Barthes na semiologia do mito cotidiano, Greimas na literatura e tantos outros – arriscava retomar, por meio da noção mesma de signo, que era baseada no esquema de Saussure, uma idealização transcendental do significado e uma continência às gramáticas estabelecidas. Arriscava esquematizar a função sígnica como natural. Esta crítica do estruturalismo por dentro dele mesmo foi desenvolvida com clareza por Jacques Derrida (S/D), Julia Kristeva (2012) e outros, nos anos 60⁴. É nos trabalhos desta última que esta espécie de reviravolta do signo aparece na distinção entre significação e significância. A significação era o campo explorado até então pelo estruturalismo: as cristalizações entre significados e significantes e sua estruturação em um sistema. Diferente era o objeto da semiótica que ela apelidou de *semanálise*. A significância abre à pesquisa esta região em que o sentido é trabalhado no arranjo (e rearranjo) específico e localizado de materiais organizados em territórios, em que o princípio de significação não remete a um centro imutável (seja o conceito, seja um Deus), antes fazendo proliferar pequenos sistemas de signos sempre provisoriamente centrados. Não há língua universal, não há sistema musical definitivo, mas sim uma contínua produção de sistemas de signos e uma escorregadia revisão – *refonte* (KRISTEVA, 1969, p. 331) – das regras simbólicas cujo movimento cabe à pesquisa de comunicação abordar.

³ Isso já valia para o estruturalismo, como vale para o pós-estruturalismo. O que tentamos realçar nestas linhas como problemático naquele primeiro é a confusão que se faz quando se entendem seus sistemas, modelos e estruturas, cujo princípio estruturante estava no próprio ‘objeto estruturado’, como chaves de leitura *a priori*.

⁴ Hoje, a disputa micropolítica pela noção de natureza (Laboria Cuboniks, 2018) é evidenciada em outras tantas frentes de pensamento e ação.

A escuta musical, desta perspectiva, também é produzida sistematicamente por práticas comunicacionais concretas. Não cabe, portanto, estudá-la como um fenômeno passivo de recepção, nem como fato puramente fenomenológico, em que o ouvinte se entrega a uma pura percepção, a que ele viria, por meio de um relato de escuta, a aludir posteriormente. A questão está em flagrar o funcionamento de uma lógica de produção dos tipos de escuta que se atualizam (na medida em que toda escuta é conhecida por meio de signos) sob a forma de emoções, referentes e significados.

É neste sentido, também, de uma prática comunicacional mais ampla que produz escutas que falamos em Escutas Expandidas, noção contra-inspirada na de Escuta Reduzida de Pierre Schaeffer. Enquanto Schaeffer (2003) desligava a escuta de seus referentes e se voltava para o som conforme percebido, aqui, o fundamental são as conexões semióticas que trabalham uma escuta sempre irredutível a uma percepção pura. A comunicação flagra na escuta, ao contrário da sugestão interiorizante de Schaeffer, justamente sua “exteriorização”⁵.

Em outras palavras, a comunicação musical só pode ocorrer de fato se houver – como é o caso da língua portuguesa que autoriza a compreensão destas linhas – leis e hábitos que estruturam o sentido, que distribuem de maneira ordenada a cristalização de significados e significantes⁶. Assim, um ‘mesmo’ gesto melódico pode ser irônico no jazz, mas dramático no concerto; um berro é escutado como disruptivo em um recital, mas faz parte da gramática já estruturada e reconfortante de um show de metal e assim por diante. Como enfatizou Ola Stockfelt (2013), todos estes sentidos dependem do contexto, das regras do gênero, da distribuição do espaço, das convenções de cada linguagem musical. A posição de Stockfelt, aliás, nos parece se situar em um ponto privilegiado na linhagem de pesquisa comunicacional da escuta musical, na medida em que abandona uma escuta musical adequada que o exercício tipológico de Adorno (2009) implicava e conectava à figura naturalizada do especialista musical.

Karin Bijsterveld, em uma série de trabalhos recentes com seu grupo de pesquisa (BIJSTERVELD, 2019), tanto criticou quanto desenvolveu esta tradição de estabelecimento de tipologias da escuta, acrescentando-lhe dois eixos: as categorias de escuta analítica e sintética

⁵ Barthes falava em uma “escuta que se exterioriza”, que “obriga o sujeito a renunciar a sua intimidade” (BARTHES, 1982, p. 192).

⁶ Ressaltamos que já não se trata mais, aqui, de restaurar a distinção de natureza entre estas duas noções – insistiríamos, com Derrida e Peirce, em um adiamento perpétuo do significado em uma cadeia semiótica de signos que produzem mais signos.

e os propósitos de escuta monitorial, diagnóstico e exploratório. Na trilha, também, destas especializações da escuta comunicacionalmente trabalhadas, Felipe Estivalet (2020) tem identificado formas de virtuosismo da escuta que se desenvolvem em circuitos e cenas bastante específicos, contribuindo também para uma espécie de amplo campo de estudos dos tipos de produções de escutas musicais pela comunicação.

Estes trabalhos parecem formular para a escuta a questão comunicacional que Kristeva colocava para o signo em geral, retomando Marx. No interior de um modo de produção específico, os produtos passam a ter um valor de troca que oblitera seu trabalho de produção prévio à atribuição codificada de um valor universalmente substituível. O mesmo ocorre com o signo, no caso da comunicação: só percebemos seu significado codificado, mas ignoramos o trabalho de produção do sentido que lhe precede semioticamente. No interior de um modo de produção de escutas musicais é que se distribuem os hábitos e leis que os estudos de escuta têm investigado.

As escutas musicais são produzidas no sentido de sua adequação comunicacional, mas nunca há um modo definitivo e universal de se escutar. O reconhecimento desta problemática comum aos autores mencionados, entre muitos outros, nos conduz à questão: como estudar esta produção comunicacional de escutas proliferantes? Evidentemente, há várias maneiras possíveis, e o presente artigo explicita simplesmente uma perspectiva possível, buscando facilitar as pesquisas futuras ao indicar, como vimos fazendo, um estatuto teórico e ao apresentar, como passaremos a fazer, um procedimento metodológico face à questão bastante precisa que vimos levantando.

Neste ponto, em que é necessária minúcia para a identificação da problemática comunicacional em jogo, é que a semiótica de matriz peirceana oferece distinções importantes para nos mantermos no rumo desta noção de produção de comunicação que rompe radicalmente com o senso comum de que a produção da escuta estaria no pólo do emissor, do compositor, do estúdio... De saída, conceber a comunicação com Kristeva e Peirce é evitar a simestria clássica entre emissor e receptor. Tampouco se trata de compreender a experiência fenomenológica de um receptor em contato com uma mensagem. O pensamento triádico ultrapassa o binarismo humanista entre sujeito e objeto, pensando por meio de signos que têm três relações: a do fundamento do signo, a do objeto do signo e a do interpretante, sendo este último não o intérprete mas o efeito que o signo é capaz de atualizar em uma mente qualquer.

Elementos para uma semiótica da escuta musical

Em seu intrigante opúsculo sobre a escuta, o filósofo Peter Szendy (2008) discutia nossa vontade de transmitir uma escuta musical. É possível fazer uma escuta... ser escutada? Não bastaria indicar o trecho da música que causa arrepio. A questão é se é possível transmitir a minha escuta *enquanto minha* escuta. Szendy desenvolve uma resposta bastante particular: os arranjadores musicais seriam os entes capazes de comunicar uma *sua* escuta enquanto tal, na medida em que, trabalhando a partir de composições conhecidas, expressam seu modo de escutar através de um novo arranjo musical contingente. É o caso de Liszt, que reduziu para piano as sinfonias de Beethoven, expressando, com isso, sua escuta individual.

Semioticamente, o arranjador funciona, sem dúvida, como um tradutor: ele expressa, por meio de novos signos, uma escuta que não poderia ser telepaticamente transmitida. Porém, as expressões de escuta não podem ser reduzidas ao arranjo musical. A prática de relatar verbalmente uma escuta é bastante corrente, parte integrante mesmo da crítica musical. A fala sobre a música, seja na crítica portentosa ou na conversa de botequim, é que Barthes (1982) criticava como redutora da potência da música à pobreza do adjetivo. Nosso *corpus* neste artigo, diga-se de passagem, é composto exclusivamente de expressões verbais de escutas. Contudo, uma escuta pode também ser traduzida intersemioticamente por uma pintura, como é o caso do painel Beethovenfrieze de Gustav Klimt, que ressaltará, é claro, certos aspectos e não outros da Nona Sinfonia de Beethoven. Pensamos, ainda, na diagramatização audiovisual da escuta que o polímata Stephen Malinowski publica em seu canal de vídeos desde 2006. Partindo não da partitura, mas de sua audição pessoal, Malinowski torna visível, operando iconicamente com signos bastante simples, aquilo que Plaza (2008, p. 71) chamaria de intracódigo da peça (agora) beethoven-malinowskiana.

Nenhuma destas expressões de escuta operam, para nossos propósitos analíticos, para além da dimensão dos signos. Mesmo o indizível⁷ tem que se dizer em alguma parte. As traduções da escuta, as expressões de escuta, os relatos de escuta... estes fenômenos de comunicação estão no mundo, digamos que se inscrevendo a si mesmos. Mas sob que formas será possível abordá-los, epistemologica e metodologicamente falando? Várias, sem dúvida.

A proposta atual tenta contribuir com uma concepção semiótica que estabelece que entender a comunicação por meio de signos é, em primeiríssimo lugar, flagrá-la em

⁷ O indizível, diga-se de passagem, é um signo – diremos a seguir um signo de primeiridade do Interpretante Normal – bastante frequente nas descrições da escuta musical.

movimento. Pois lá onde há uma relação naturalizada entre signo e objeto, lá onde o significante remete a um significado ‘evidente’, a semiótica do Barthes tardio só vê a parada provisória de uma semiose sempre proliferante. Como enfatizou Derrida, não devemos retomar a crença metafísica em uma presença originária que garantisse o sentido da comunicação. O que podemos fazer é traçar o próprio movimento de desfazimento e *refonte* do sentido por meio de mais signos. Daí também a importância das noções de dialogismo e intertextualidade, que asseguram a expansão material do *corpus* de pesquisa para dar conta não do acervo de referências de um falante individual, tampouco das influências ou origens de um texto, mas do jogo da linguagem mesma na medida em que reordena suas materialidades e estabelece as leis habituais que permitem ao falante falar. Em posse do repertório operacional do estruturalismo, Kristeva (2012, p. 153) sugeria negar a remetência de um signo a um significado, para lidar exclusivamente com “significantes dialógicos”.

Mas é a semiótica peirceana, que apresentamos neste artigo com ênfase no signo triádico e no interpretante, que parece se fazer particularmente útil no caso da comunicação da escuta. Como Jakobson (2015) insistia, a perspectiva semiótica de Peirce é oportuna exatamente quando começamos a trabalhar com uma lógica de predominância: primeiridade, secundidade e terceiridade são aspectos da realidade sígnica que o investigador pretende pesquisar. Não se trata, então, de classificar as entidades comunicacionais como signos de tal ou tal natureza. A abordagem semiosica evidencia, isso sim, a operação dos signos em um processo dado, e é nisto que as divisões microscópicas de Peirce vêm a calhar.

A noção peirceana de signo, em sua formulação internamente anti-dualista, opera em três dimensões relacionais: primeiro, o *Representamen* (1994, CP 1.540), as qualidades e capacidades materiais do signo enquanto relacionado somente a si mesmo; segundo, a relação do signo com seu Objeto; e, terceiro, a relação do signo com seu Interpretante, isto é, “aquilo que o signo produz na quase-mente que é o intérprete determinando este último a uma sensação, a uma execução ou a um signo” (CP 4.536).

Sendo a semiótica peirceana baseada no pragmatismo como fundamento científico, esta última noção de interpretante como *efeito* do signo merece proeminência. Além disso, reconhecemos que a dimensão do interpretante já ocupa certo lugar privilegiado no pensamento da escuta musical. Tanto Santaella (2009, p. 82) quanto Moraes (1983, p. 63) estabeleceram uma tipologia de escutas a partir da subdivisão triádico do interpretante. Assim, um ouvinte individual pode atualizar escutas emocionais, energéticas ou lógicas. Esta

tríade, a mais célebre quando se trata do Interpretante peirceano, constitui as subdivisões, para Fitzgerald (1966, p. 78), do Interpretante Dinâmico.

É uma coisa, pois, conceber esta, digamos, pragmática da escuta de um indivíduo por meio dos três níveis do Interpretante Dinâmico: o ouvinte pode ser incitado a uma sensação, a uma ação e a uma associação ou dissociação intelectual. Daí derivaremos nosso primeiro nível de análise dos territórios de escuta (escutas dinâmicas emocionais, energéticas e intelectuais). Na medida da necessidade, estas categorias podem ser mais desenvolvidas em suas tríades internas: assim, o Interpretante Dinâmico pode ser emocional, energético ou lógico, mas o Interpretante Dinâmico emocional, pode aparecer, por sua vez, enquanto (1) qualidade da escuta por si mesma, (2) ocorrência efetiva em um corpo ‘tomado’⁸ pela escuta ou (3) dimensão intelectual da escuta. O Interpretante Dinâmico intelectual poderá ser dividido em intelectual hipotético, relacional ou especializado (seguimos, aqui, SANTAELLA, 2009). E assim também para os outros tipos, seguindo a lógica triádica peirceana que inspira nossa análise.

É outra coisa considerar o conjunto de expressões de escuta da perspectiva do Interpretante Normal⁹. Esta instância de terceiridade do interpretante¹⁰ estará ligada às regulações que determinam hábitos de acordo com circunstâncias específicas. O Interpretante Normal é “o hábito deliberadamente formado, auto-analisante – auto-analisante porque formado por meio de análises dos exercícios que o nutriram” (PEIRCE, 1994, CP 5.491). Daí derivamos nosso segundo nível de análise, que entende as expressões de escuta menos como indícios de uma escuta dinâmica atualizada na experiência de um ouvinte e mais no conjunto global de expressões de escuta com sua produção de possibilidades, referencialidades e condutas.

Com estas três noções nos referimos à subdivisão triádica do Interpretante Normal que formatam o segundo nível de análise. Muito embora todos os níveis, dada a natureza triádica do próprio Interpretante Normal, sempre já envolvam normas, hábitos e sínteses da escuta, é útil distinguir ainda: um primeiro nível das condições comunicacionais da escuta,

⁸ A ideia de “corpo tomado” como secundidade da escuta vem de Moraes citado em Santaella (2009, p. 83).

⁹ Preferimos utilizar – desviando do termo mais corrente nos estudos peirceanos – o termo “Interpretante Normal” ao invés do “final” na medida em que ele ressalta o aspecto de mobilidade e reestruturação (em suma: de produção) das normalidades que regulam as escutas possíveis no interior do conjunto considerado

¹⁰ Pode ser útil retomar as divisões peirceanas em jogo neste trabalho de abordagem das comunicações da escuta:

1. Signo; 1.1 seu *Representamen*, 1.2 seu Objeto, 1.3 seu Interpretante; 1.3.1 Interpretante Imediato, 1.3.2 Interpretante Dinâmico; 1.3.3 Interpretante Normal

um segundo nível das referencialidades da escuta e um terceiro nível ‘prescritivo’. No primeiro, são identificadas expressões de escuta e conjuntos de expressões (sempre no interior de um território circunscrito) que apresentam um tipo de autoreflexão sobre suas próprias potencialidades e limites; no segundo, são traçadas as operações sígnicas de produção de referentes da escuta; no terceiro, trata-se das teses efetivamente formuladas por meio de proposições de hábitos que regulam a escuta no território em questão.

No presente artigo, que enfatiza esta ultrapassagem conceitual das escutas pensadas do ponto-de-vista do Interpretante Dinâmico no rumo das escutas pensadas do ponto-de-vista do Interpretante Normal, limitaremos nossas análises a este último aspecto.

A seguir, utilizamos este aparato conceitual e metodológico para analisar as operações sígnicas que ajudam a esclarecer a produção de escutas da Nona Sinfonia de Beethoven em territórios comunicacionais concretos.

Territórios de escuta da Nona Sinfonia (Op. 125)

O primeiro critério de seleção da *Nona Sinfonia* foi sua incomparável popularidade. Não conhecemos, na história da música, sinfonia mais famosa. Trata-se mesmo da peça de música com as maiores repercussão e propagação que podemos imaginar, tanto na história como no contemporâneo¹¹. A *Nona* está no concerto, no toque do celular, na trilha do clássico do cinema (*Laranja Mecânica* de Kubrick), na temática do grande romance (*Doutor Fausto*¹² de Mann).

Não só é grande sua, digamos, iterabilidade, como demonstram esses exemplos. A *Nona* é, sobretudo, representativa do próprio conceito ocidental de Música, de ‘grande música’, de música ‘séria’ (Adorno, 1996), com todas suas limitações eurocêntricas. As escutas da *Nona Sinfonia* são indisputadamente escutas *musicais*, conforme um hábito estabelecido e impessoal. Não há debate sobre se uma sinfonia de Beethoven qualifica ou não como música – em oposição a fenômenos relegados a categorias ‘degeneradas’: músicas ditas de consumo, populares, folclóricas, etc., sobre as quais resta margem para se dizer:

¹¹ O recente documentário *Following the Ninth*, de Kerry Candaele (2013) apresenta a impressionante relação, sempre mais intensa, do oriente com a Op. 125 de Beethoven.

¹² O romance tem, para nós, interesse não só por mencionar diretamente a Nona Sinfonia de Beethoven, mas por seu procedimento. Em função da narrativa sobre a vida de um compositor fictício, representativo do século XIX em suas megalomania e tragédia, o narrador (amigo e biógrafo do protagonista) elabora incontáveis relatos de escuta. Sem, é claro, que as músicas em questão tenham jamais sido ouvidas fora do livro. O qual se comporta, nesse sentido, como uma reflexão sobre a realidade semiótica da escuta.

‘isto não é música, é barulho’ (como se a música não fosse, ao contrário, um recorte do barulho que é sua condição fundante¹³).

A *Nona* (Op. 125) de Beethoven, de fato, se conecta ao próprio conceito de música pura ou absoluta, isto é, música puramente instrumental – termo usado pela primeira vez por Wagner em 1846 (KASUNIC, 2014, p. 317). O mais famoso crítico do século XIX, Eduard Hanslick, definia a forma-sinfonia como “o teste mais severo e o chamado mais elevado do compositor instrumental”. A *Nona*, estreada em 1824, atingiu o ápice do gênero e explorou seus limites quando Beethoven acrescentou-lhe uma parte vocal, uma audácia formal amplamente discutida.

Pareceria natural, vindo desta caracterização, afirmarmos que a *Nona* é um exemplo de música que foi massivamente escutada ao longo da história, e por isso, também, muito falada. Mas o desafio está em abandonar esta perspectiva pela qual haveria, de um lado, uma sinfonia como escutada e, de outro, os muitos significantes que expressassem esta escuta. Como Deleuze e Guattari (2014, p. 57) sugeriam, as expressões também trabalham seus conteúdos. É este trabalho que procuraremos verificar no caso de um território sógnico específico.

Dado que a *Nona* vem sendo escutada desde 1824 – e que sua escuta vem sendo expressa em muitos e variados meios de comunicação, do comentário verbal e do texto crítico às já mencionadas reduções e arranjos (Liszt, Wagner), traduções audiovisuais (S. Malinowski) e pintura (Klimt), etc. – esta investigação exige uma circunscrição imediata, que, neste texto, estabelecemos em torno dos relatos de escuta *stricto sensu* (isto é, relatos verbais) e, dentro deles, dos relatos de escuta encontrados em jornais nacionais da época da estreia brasileira da Op. 125, em 1918.

Escutas da Op. 125 nas publicações em torno da *première* brasileira

Este território consiste de materiais publicados em Outubro de 1918, em periódicos do Rio de Janeiro, nos dias próximos e na própria data da estreia da *Nona Sinfonia* de Beethoven no Brasil (ocorrida no Municipal do Rio no dia 7). Tivemos acesso a estes materiais por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹⁴.

¹³ Como diz Luís Cláudio Ribeiro (2012, p. 10-11), inspirado em Michel Serres: “a música precisa de ruído; o ruído não precisa absolutamente da música”.

¹⁴ <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Dois tipos de textos expressam escutas neste território: comentários prévios à estreia e relatos de concertos. Ambos funcionam como interpretantes de escutas da Op. 125 que a exprimem e expandem em várias direções.

Na seção analítica dos Interpretantes Dinâmicos, que não será retomada neste artigo, verificávamos a produção de uma escuta descritiva-emocional, em que às partes da sinfonia (identificadas em interpretantes intelectuais relacionais e especializados) se faz corresponder uma significação emocional, corpórea e sentimental, como se a escuta dos jornalistas devesse operar a passagem e a conexão da escuta musicalmente formalizada a uma escuta codificada em sensações, reações e sentimentos. Para, explicitando os dois conjuntos sógnicos, operar uma espécie de reconstituição de um monumento em obras.

Se a escuta destes cronistas/correspondentes funciona como uma tradutora que conecta didaticamente interpretantes intelectuais relacionais a interpretantes emocionais de todo tipo, esta operação não pode, contudo, se alongar. “Não sou eu, pois, que a estas horas da manhã, tendo que dar uma impressão rápida aos leitores do terrível dia musical de ontem, no Municipal, que irei fazer a crítica desta monumental obra” (CONSTALLAT, 1918, p. 14).

Passando, assim, ao Interpretante Normal, e como que apontando os próprios limites comunicacionais deste conjunto de expressões de escuta, vários relatos denunciam sua própria insuficiência. A ‘reconstituição do monumento’ não opera (embora vaticine) um milagre: Beethoven permanecerá em obras.

Verificamos aqui uma produção de modéstia, de economia ou de laconismo relativamente ao relato de escuta:

O pouco tempo de que dispomos para escrever esta chronica, no mesmo dia em que, no Municipal, se representa, pela primeira vez, no Rio, a ‘Louise’, de Charpentier, priva-nos de reproduzir aqui alguns factos curiosos que se prendem á 9ª Symphonia [...] (GAZETA, 1918, p. 4).

A condição mesma do relato, no jornal, é reiteradamente a insuficiência – seja por falta de espaço, seja por falta de capacidade:

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

Só sobre ella [a Op. 125] existe uma verdadeira biblioteca. As maiores sumidades musicais sobre ella já se pronunciaram. Não é nesta pagina jornalística, escripta em estylo telegráfico, que cumpre analysal-a. Darei, pois, tão somente um ligeiro ‘compte-rendu’ da obra e de sua execução. (O Imparcial, 1918)

Neste ponto, aparece a conexão da escuta com a literatura, que tem nas “sumidades musicas” sua autoridade, mas também na figura de um Goethe:

“essa disposição melancolica persiste e cresce, e, apesar da sua grandiosidade, mantém o seu caracter, que está explicado como o de – *renuncia e privações*, segundo um verso de Goethe.” (O Paiz, 1918)

Desenha-se, pois, uma autorreflexão levada a cabo pelas próprias expressões jornalísticas de escuta sobre sua condição comunicacional: faltante, insuficiente em seu propósito descritivo que os relatos ‘autorizados’ realizam, relatos que se encontram seja nos livros de especialistas seja no de poetas românticos do tempo de Beethoven.

Em outras palavras, o acoplamento comunicacional que este território indica produz uma escuta tanto descritiva quanto faltante. Mas isso por meio, justamente, não de uma falta, mas de uma abundância de referências. Não há espaço, aqui, para um ouvinte incauto (o ouvinte fetichista de ADORNO, 2009), somente para ouvintes como que em débito, que não podem expressar perfeitamente, portanto tampouco apreender, o monumento de Beethoven.

Os interpretantes normais, por seu primeiro aspecto (que diz respeito a sua própria possibilidade de vir a ser), determinam, portanto, uma espécie de limitação que é ao mesmo tempo promessa e garantia (de que uma escuta sem limite efetivamente existe em outros textos). Por um segundo aspecto, veremos que esta ‘limitação’ da escuta será reforçada por uma produção de expectativa diante de uma ‘monumentalidade’ como construção referencial.

No dia anterior à estreia da Op. 125 no Brasil, o periódico O Paiz informava que

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

Trata-se, é claro, de um anúncio para um evento vindouro, mas um anúncio que não obstante deixa implícita alguma familiaridade prévia com a escuta do “mais glorioso monumento da musica clássica”. A escuta começa antes da escuta. Pois já “há por toda parte fervorosos admiradores de Beethoven que nunca a ouviram executar”, como anuncia a Revista da Semana (1918, p. 21) dez dias antes da estreia. A expectativa, sempre na relação reverencial com a “obra imortal” é produzida como tendo sido gestada há muito tempo:

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

A construção de expectativa nos anúncios funciona, às vezes, como orientação formal para a escuta, estabelecendo o foco, no exemplo a seguir, na relação entre coral e orquestra:

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

Recorrendo às escutas dinâmicas intelectuais que identificam relacionalmente as partes da peça, o que mais sobressai, contudo, é claramente o estabelecimento e a legitimação da expectativa que aparece como signo reiterado no trabalho de produção de escutas:

É pois legitima a ansiedade com que o publico do Rio aguarda a execução da Nona Symphonia, ensaiada e regida pelo maestro Marinuzzi, diretor do Conservatório de Bolonha.” (Revista da Semana, 1918)

A ‘monumentalidade’ que viemos verificando também se expande para diversos signos de grandeza e dignidade, que os periódicos de outubro de 1918 atrelam à escuta da Op. 125. Seja já desde os anúncios do que se ouvirá, publicados nos dias precedentes: “concertos symphonicos dirigidos pelo *ilustre* maestro Marinuzzi” (CORREIO DA MANHÃ, 1918, grifo nosso); seja em pequenas notas em meio à crônica cultural: “O Rio de Janeiro foi a primeira cidade da América do Sul que ouviu a *célebre* obra de Beethoven” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1918, p. 4, grifo nosso)

Da conexão expectativa – monumento que estamos observando, podemos supor alguns pontos. Não se trata de um referente da escuta cuja consistência esteja simplesmente na nomenclatura técnica musical ou na identificação dos instrumentos e fontes do som. Se compreendemos, porém, o monumento como referente, notamos que ele torna a escuta tátil e visual, recorrendo a uma espécie de tradução escultural ou arquitetural da música. O relato-interpretante produz uma referência expandida – comunicacional – para muito além da música pura que a tradição atrelou à forma sinfônica.

O monumento é um signo fortemente ligado ao fato poético: uma escultura ou realização arquitetônica terá necessariamente um autor (ainda que coletivo: um povo), responsável por determinar sua forma e o momento em que cessa o trabalho, a obra. Além disso, o que se estabelece aqui é uma relação entre efeitos comunicacionais: a

monumentalidade implica um ‘estar diante de’ relacional (e não um ‘ser envolvido por’). O monumento é aquilo diante de que o ouvinte se situa com a expectativa de reconstituir (embora de modo faltante) a “descrição” operada pelo compositor. E o compositor é o único, nesta distribuição de atores da comunicação da escuta, cuja missão está concluída:

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

A monumentalidade, é certo, toma outras formas e não se reduz ao escultural ou ao arquitetônico. Mais do que somente funcionar como um interpretante emocional que descreve a escuta por uma alusão, imagem ou metáfora, a expressão de escuta seguinte situa o compositor em uma comunicação em que um polo emissor onusto tem o poder de criar uma natureza e exprimi-la para outro polo, digamos, carente que é o da Humanidade ou simplesmente do ouvinte:

É toda a natureza em festa que canta a orquestra, Beethoven, por pilheria na procura da realização de arte... ou ironia, acabara de exprimir uma felicidade que nunca teve, e que na perfeição sabia que a Humanidade nunca seria dado ter... (CONSTALLAT, 1918, p. 14)

Um monumento escutável não é, como se vê, da ordem do humano. Ele está destacado desta, como um gênio que informa, de fora, sua obra mundana (sem que saibamos se por pilhéria ou ironia). A escuta demiúrgica, aqui, diferentemente do território anterior, é mais transcendental do que imersiva. Pois, novamente: os monumentos estão diante da escuta e a felicidade exprimida, diante da humanidade, que nunca poderá possuí-la em definitivo.

Quem está diante do monumento, como correlato desta construção referencial diádica, pode ser a humanidade, mas também uma parcela específica da sociedade, como especifica o anúncio da *première* dois dias antes:

No concerto symphonico de terça-feira próxima, o último da série de quatro que o ilustre maestro Marinuzzi está realizando na actual estação lyrica, com um notável sucesso, vae ser executada a “9ª Symphonia”, de Beethoven. Esse numero tem despertado um enorme interesse, já pelas suas próprias proporções artísticas, tão immensas que de toda a série symphonica de Beethoven ella se destaca num relevo áureo, já pela maneira pela qual vae ser interpretada, com orchestra augmentada, volumosa massa coral e vozes solistas. Tudo se prepara com tal capricho e apuro que no nosso anno artístico do Rio, essa peça, somente, vae constituir um acontecimento extraordinário. E a sociedade melhor do Rio tem sentido isso tão bem que é evidente a anciedade e o interesse nada commum por essa festa de musica. (O IMPARCIAL, 1918, p. 7)

A expectativa da “sociedade melhor do rio”, de seu legítimo “meio musical”, torna-se, nas reportagens do dia da estreia, grandiosidade numérica do público:

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

A expectativa, aqui relatada na relação deste numeroso público com a “monumental” sinfonia, não se dissipa sequer instantes antes da execução:

Durante o intervalo da primeira á segunda parte, todo o teatro era uma vastíssima colmeia. E, no tépido ambiente, onde os leques multicores, de todo o preço e formas bizarras, agitavam a onda dos perfumes mil vezes combinados nas suas contínuas oscilações, vozeavam incessantemente os comentarios antecipados, dominados pela curiosidade intensa de ouvir pela orchestra de Marinuzzi essa esplendida e monumental *nona symphonia* (O Paiz, 1918)

Vemos, assim, no conjunto dos últimos materiais, que os interpretantes normais contribuem para o estabelecimento de uma escuta monumental cheia de expectativa.

Mas as expressões de escuta podem também se voltar para o próprio evento da escuta, e então se torna tênue a linha que distingue relato e prescrição. O que se passa em momentos críticos como o seguinte nos parece pertencer, em um terceiro nível dos interpretantes normais, a uma verdadeira produção de conduta da escuta:

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

A consideração, ao longo desta seção, do modo de funcionamento dos signos enquanto Interpretante Normal (no território de escutas das publicações jornalísticas em torno da estreia da Op. 125 no Brasil) nos conduz na direção de uma tripla produção. Podemos pensá-la como a relação dos relatos-interpretantes da escuta (1) com suas próprias condições expressivas (a economia, falta ou insuficiência do relato), (2) com seus referentes (a monumentalidade como relação estabelecadora dos papeis de público, obra e compositor) e (3) com seus hábitos normalizados (a conduta presencial e o estudo de textos suplementares à escuta).

Buscamos, com isso, ilustrar o modo como a comunicação trabalha e produz escutas musicais expandidas para muito além de um simples gesto de recepção inocente. A sugestão que fica é a de uma micropolítica da escuta musical que a pesquisa em comunicação pode passar a flagrar nos mais diferentes territórios.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, L. F. B.; JANOTTI Jr., J. Edifício Pernambuco: espacialidades da música ao vivo no projeto ExcentriCidades através de uma constelação de conceitos. *Fronteiras – estudos midiáticos*, v. 17, n. 3, 2015.
- BARTHES, R. *L’obvie et l’obtus*. Paris, França: Ed. du Seuil, 1982.
- BIJSTERVELD, K. *Sonic Skills*. Londres, RU: Palgrave Macmillan, 2019.
- CONSTALLAT, B. Crônica musical - Temporada Lyrica. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 8 de out. 1918, p. 14.
- CORREIO DA MANHÃ**. 8 de out. 1918.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka – Por uma literatura menor*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2014.
- 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.
- ESTIVALET, F. V. Virtuosismo da escuta e produção de introspecção. In: **Poderes do Som – Políticas, escutas e identidades**. Florianópolis, SC: Insular Livros, 2020 (no prelo).
- GAZETA DE NOTÍCIAS**. O 4º Concerto Symphonico – A 9ª Symphonia de Beethoven e o Oratório Rebecca, de Cesar Franck. Rio de Janeiro, 8 de out. 1918, p. 4.
- O IMPARCIAL**. A 9ª Symphonia de Beethoven. *Theatros e Musica*. Rio de Janeiro, 6 de out. 1918, p. 7.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo, SP: Cultrix, 2015.
- KASUNIC, D. On “Jewishness” and Genre. In: DONOVAN, S.; GRIMES, N.; MARX, W. **Rethinking Hanslick: music, formalism and expression**. Rochester, EUA: University of Rochester Press, 2013.
- KRISTEVA, J. Sémanalyse: **Conditions d’une sémiotique scientifique**. 1969. Disponível em: <https://www.degruyter.com/view/journals/semi/5/4/article-p324.xml?language=en> (Acesso em 11/10/2020)
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012
- Laboria Cuboniks. **Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation**. 2018. Disponível em: <https://laboriacuboniks.net/manifesto/> (Acesso em 09/10/2020).
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mythologiques Vol 1. – Le cru et le cuit*. Paris, França: Plon, 2014.
- MORAES, J. J. De. *O que é Música*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- O PAIZ**. Artes e artistas – Música. Rio de Janeiro, 8 de out. 1918, p. 5.
- PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- REVISTA DA SEMANA**. A Nona Symphonia. Notícias e Comentários. Rio de Janeiro, 28 de set. 1918, p. 21.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.
- SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Espanha: Alianza Editorial, 2003.
- STOCKFELT, O. Adequate modes of listening. In: COX, C.; WARNER, D. **Audio culture: readings in modern music**. EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 88-93.
- SZENDY, P. *Listen: a history of our ears*. Nova Iorque, EUA: Fordham UP, 2008.