

Fernando Iazzetta (Org.)

Culturas Sonoras

São Paulo: Berro - Músicas e Sons
1.a Edição, 2025

ISBN 978-85-7205-291-7
DOI 10.11606/9788572052917

Editoração - Fernando Iazzetta
Capa - Fernanda Vaidergorn

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

C967 Culturas sonoras [recurso eletrônico] / organização Fernando Iazzetta. –
São Paulo: ECA-USP: Berro Música e Sons, 2025.
PDF (242 p.): il. color.

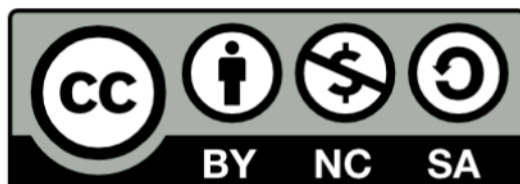
ISBN 978-85-7205-291-7
DOI 10.11606/9788572052917

1. Som (Música) - Estudo. I. Iazzetta, Fernando.

CDD 21. ed. – 781.23

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.



<https://br.creativecommons.net/licencas/>

/ 3 /

_A imagem que se ouve_¹²

Fernando Iazzetta

I.

Não há, de fato, o que contestar: o domínio da imagem é o domínio do visual. Essa relação está menos na essência do que é imagem, do que na preponderância do visual como forma direta e imediata de representação. A apropriação desse sentido pelas artes visuais, pelos meios de comunicação e pelos mecanismos de representação em geral, ajudou a selar a relação entre imagem e visualidade de maneira inequívoca. Mas imagem é tudo aquilo que representa algo, por analogia ou semelhança, por figuração. Portanto, não seria um ato irregular, nem mesmo um mero artifício de metáfora, usá-la na representação de um outro campo que não fosse o visual. Por que não pensar que os odores que remetem a tanta memória, ou o toque da mão que reconhece uma superfície, e mesmo o nosso sentido de equilíbrio que nos mantém no prumo e regula nossa relação espacial com o mundo, por que não pensar que todas estas são formas imagéticas com as quais criamos vínculos de representação com as coisas que conhecemos? Pode-se argumentar que há aí uma diferença em relação à pintura do quadro, à fotografia impressa no papel, ou aos desenhos na tela do computador: enquanto estes exercem suas formas de representação por meio de suportes que estão fora de nós, a memória, o tato ou o equilíbrio criam imagens dentro de nós e merecem, por isso, o apelido de imagens mentais.

Se considerarmos particularmente o modo como as imagens operam no campo da arte, a conexão da imagem com o domínio do visual é ainda mais nítida. Mas o que dizer do som enquanto formador de imagens? Se é o olho que conduz o entendimento de imagem dentro da arte, o som se coloca como um “outro”, um forasteiro, criando um contraponto entre o olho e o ouvido, entre a visão e a escuta. Mas o que são os sons senão uma representação acústica de algo? Assim como acontece com aquilo que vemos, o que ouvimos é a impressão criada pelo nosso aparelho sensório-mental a partir de estímulos externos: ondas acústicas de natureza mecânica no caso dos sons e ondas luminosas de natureza eletromagnética no caso das luzes que compõem o que vemos. Som e luz não são opostos, mas parentes em suas capacidades de

¹² Este texto foi publicado originalmente na coletânea *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa*. (Gilberto Prado, Monica Tavares, Priscila Arantes Orgs, São Paulo, ECA/USP, 2016).

impressionarem nossos sentidos. Ambos se originam de uma fonte e são refletidos nos objetos que fisicamente ocupam o ambiente. Ao mesmo tempo em que há uma diferença em suas naturezas - mecânica e eletromagnética -, há também uma semelhança em seus modos de operação em forma de ondas que se propagam no ambiente. Assim, não me parece um problema tomar ambos, o som e a luz, como geradores de imagem.

Mas deve-se notar antes uma discrepância entre suas estratégias de representação imagética. Nós vemos os objetos, por meio de suas imagens. Estas são geradas pela reflexão da luz emitida por uma fonte luminosa, que na maior parte das vezes não faz parte do próprio objeto. Assim, é a luz de uma lâmpada que ilumina o cômodo onde estou que é refletida pelos objetos e permite que eu os veja. Em casos particulares, fonte e objeto se confundem, como na chama do fogo, na combustão do sol, e nas cada vez mais presentes telas de TVs, computadores, celulares etc. Quando vejo, dou-me mais conta daquilo que reflete a luz, do que da fonte luminosa.

O som produz um efeito um pouco diverso. Uma fonte - minha voz, um instrumento musical, um alto-falante - coloca o meio em vibração e essa vibração chega a mim por dois caminhos que se somam: diretamente carregada pelo meio, e também refletida por todas as superfícies e objetos que estejam nas proximidades. Diferente da luz, o som depende de um meio material para se propagar. Ele não existiria, portanto, no vácuo, como muitos filmes de ficção científica querem mostrar com explosões e diálogos de astronautas soltos no espaço sideral. Outra diferença é que a luz tende a ressaltar a imagem daquilo que reflete, enquanto que a fonte luminosa assume geralmente um papel coadjuvante em nossa percepção das coisas. O som, por outro lado, indica muito mais a fonte - um violino, a voz de um conhecido - e menos os objetos e meios que o conduzem ou o refletem. É claro que temos uma impressão sonora dos ambientes a partir da maneira como as reflexões sonoras interagem com objetos e superfícies. Essa impressão, tão cara ao deficiente visual, passa quase despercebida pela maioria das pessoas. Somente em situações extremas, como no ambiente de longuíssimas reverberações de uma catedral, ou diante do eco gerado por um edifício próximo, é que o espaço se apresenta pelo som antes mesmo de ser operado pela visão. É essa situação extrema que é provocada, por exemplo, por Joseph Beuys em *Plight* (1985) em que uma sala forrada por densas camadas de feltro absorve os sons criando uma situação inusitada de escuta. O contraste entre a informação visual da ampla sala contrasta com impressão sonora causada pela ausência incomum de reflexões sonoras, chamando a atenção do espectador para a escuta do espaço, provocada por essa relação de estranhamento entre o que se vê e o que se escuta.

Quando olho um quadro, não penso nele em termos de ondas luminosas ou de intensidades e matizes de luz. O que percebo são linhas, formas, cores, padrões e, quem sabe, texturas que me aparecem como imagens. Não é a luz, mas os materiais que a refletem que me impressionam, que despertam meu interesse, aguçam minha curiosidade, ativam minhas memórias. X O motor

que ronca, o vento que chia na janela, o vendedor que grita seu pregão, chegam até mim por meio do som, o som os apresenta, os referencia. *O som é a sua imagem.*

II.

É claro, então, que a imagem não se reduz ao domínio visual. Há imagens mentais, há imagens sonoras e, porque não, há imagens espaciais. E se o espaço pode ser percebido visualmente, ele não é essencialmente visual, já que podemos senti-lo também de maneira tátil ou auditiva, por exemplo. Ou seja, podemos criar diversas imagens de algo, que por serem sempre representações, são sempre imagens parciais daquilo que é representado. Assim, é possível também embaralhar os campos perceptivos, criar imagens sonoras a partir de uma pintura, ter profundidade numa fotografia plana, dar a impressão de movimento em esculturas fixas.

A literatura é o campo em que esses domínios todos se entrelaçam com mais permeabilidade, pois a literatura, não pertencendo a um domínio sensorial específico, é generosa ao provocar imagens em campos diferentes. É assim que escutamos o carro-de-boi nas palavras entrecortadas de consoantes repetidas de um Guimarães Rosa, que não precisa colocar com todas as letras o ‘carro-de-boi’, nem referenciar explicitamente seu movimento gingado, nem o som rangido das suas rodas para que o leitor tenha uma nítida *imagem sonora*, e a partir dela, talvez, a imagem visual, não de *um* carro-de-boi qualquer, mas *do* carro-de-boi exato que o autor quis representar. E o que dizer então da literatura fantástica de um Alejo Carpentier que é capaz de fazer tocar sinfonias, um carnaval veneziano ou um *son* cubano usando letras e papel. O novelista, também reconhecido musicólogo das tradições cubanas, usou recorrentemente o artifício das imagens musicais em seus romances. No seu *Concierto Barroco*, romance de 1974, Carpentier cria uma narrativa que transita entre o cômico e o surreal ao referenciar a não menos fantasiosa ópera *Montezuma* (1733) de Antonio Vivaldi. O texto é recheado de referências sonoras, mas a própria narrativa mimetiza uma condução musical, com seus ritmos, polifonias e contracantos. No quinto capítulo, o texto transforma-se numa sinfonia bárbara e ruidosa em que não se sabe mais se são as vozes dos personagens ou os sons que eles produzem que estão conduzindo a narrativa:

Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti –pues era él– se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Handel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo. –“¡Dale, sajón de carajo!” –gritaba Antonio. “¡Ahora vas a ver, fraile putaño!” –respondía el otro, entregado a su prodigiosa inventiva (Carpentier, 1987, p. 65).

O improvável pagode protagonizado por Vivaldi, Haendel e Scarlatti, em suma os representantes máximos da dignidade musical do Barroco, mostra uma disputa sonora entre os três

compositores que se carnavaliza quando o criado Filomeno, negro nativo, retorna da cozinha com novos instrumentos para impor sua própria dinâmica ao concerto:

-“¡El sajón nos está jodiendo a todos!” –gritó Antonio, exasperando el fortissimo. -“A mí ni se me oye” –gritó Doménico, arreciando sus acordes. Pero, entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. -“¡Magnífico! ¡Magnífico! –gritaba Jorge Federico. “¡Magnífico! ¡Magnífico! –gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo (Carpentier, 1987, p. 66).

A compreensão da imagem é uma construção cultural e histórica porque a existência da imagem depende de, pelo menos, um triplice acordo que envolve representação, percepção e meio. Estes três elementos só podem ser entendidos em uma perspectiva cultural específica. Se isso é mais evidente para os modos de representação contemporâneos intensamente mediados por dispositivos de todo o tipo, vale a pena notar que nossa percepção, apesar de uma relativa estabilidade em termos fisiológicos, é fortemente moldada pelo ambiente a que está exposta. Assim, é plausível considerar que a paleta de cores escuras de tons marrons, ocre e verdes opacos que um espectador contemporâneo de Manet percebeu em seu quadro *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-63) não seja percebida do mesmo modo pelo público que a visita hoje no Musée d'Orsay, simplesmente porque os apreciadores de arte naquela época não haviam sido expostos ao contraste das cores luminosas e brilhantes das telas dos aparelhos onipresentes hoje em dia.

Há muito que os campos da psicologia e da antropologia investigam objetivamente a influência da experiência sensível e da cultura na formação dos processos de percepção. Pelo menos no campo da percepção visual esse aspecto tem sido abordado de modo sistemático. Em *The Influence of Culture on Visual Perception* (1966), texto referencial do antropólogo Meville Herskovitz e dos psicólogos Donald Campbell e Marshall H. Segall, é apontada uma dupla caracterização de forças na produção da percepção que os autores chamam de “absolutismo fenomênico” e “relativismo cultural”. O primeiro diz respeito ao atributo trazido por uma experiência ingenuamente consciente de que “o mundo é como aparenta ser” (Segall *et al.*, 1966, p. 4). Neste caso, “[o] observador normal assume ingenuamente que o mundo é exatamente como ele o vê. [...] Ele não reconhece que sua percepção visual é mediada por sistemas de inferência indiretos” (*idem*, p. 5).

Uma decorrência importante do absolutismo fenomênico estaria no fato de cada observador acreditar que todos veem exatamente do mesmo modo que ele e que se isso não ocorrer, é em razão de alguma “anomalia perversa”, e não porque cada um de nós lida de um modo particular com o aquilo que percebe. De fato, há uma tendência a se imaginar que o ato de *ver* é uma ação não mediada, que não é de percepção, mas de conhecimento direto do objeto visto. Para a

antropologia, o absolutismo fenomênico estaria também na base de sustentação de um etnocentrismo, já que a crença no caráter absoluto e universal da maneira como uma certa cultura percebe o mundo seria introjetada a ponto de servir de parâmetro para valorar uma outra cultura.

O relativismo cultural, por outro lado, iria na direção contrária de um etnocentrismo (*idem*, p. 17), que embora reconheça certos aspectos comuns à natureza humana, ressalta que

em nossos esforços iniciais para delinear as especificidades culturalmente aprendidas a partir do biológico e do universal, adotamos um viés sistemático etnocêntrico na compreensão das contribuições culturais. Prontamente assumimos que o que é verdade para nós é verdade para toda a humanidade. Não temos consciência da influência pervasiva do nosso condicionamento enculturativo¹³, pois ele esconde-se no absolutismo fenomenal, essa aparente forma direta de nossas percepções e cognições (Segall *et al.*, 1966, p.17).

Fazendo uma aproximação com o objeto artístico, em seu instigante trabalho sobre a história das cores, Michel Pastoreau indica a mesma direção. Em *Noir: Histoire d'une couleur* (1988), o historiador mostra como o preto pode ser entendido historicamente quase como um conceito, mais do que uma cor definida, já que a maneira como era usado e percebido em diferentes contextos vai se modificando sensivelmente a ponto de indicar que “a cor se define [...] como um fato de sociedade. É a sociedade que ‘faz’ a cor, que lhe confere suas definições e suas significações, que constrói seus códigos e seus valores, que organiza suas práticas e determina suas questões” (Pastoreau, 1988, p. 20-21). Assim, Pastoreau empreende um trabalho de historiador que observa a cor a partir de seu contexto cultural e de seu papel social, advertindo para o resultado vazio a que essa história levaria se fosse calcada num “neurobiologismo redutor” ou num “cientificismo perigoso” (*idem*, p. 21).

Da mesma maneira que aprendemos a ver e a interpretar as imagens visuais, também aprendemos a escutar e a interpretar as imagens sonoras. Os sons são, antes de tudo, signos que remetem a algo: a uma fonte sonora, a ambiente sonoro, a um evento sonoro, mas também a todas as coisas, contextos e situações que podem estar associados a esses sons. Um mecânico é capaz de perceber o mal funcionamento de um carro simplesmente ouvindo sutis flutuações sonoras produzidas pelo motor, as quais podem ser imperceptíveis para o motorista. E o médico realiza um claro exercício semiótico ao dar seu diagnóstico a partir da auscultação pelo estetoscópio.

Aliás, como bem ressalta Friederich Kittler (1999), a auscultação é uma das primeiras formas de mediação da escuta, bem antes do surgimento de fonógrafos e gramofones. O estetoscópio, ao criar uma separação moralmente segura entre o toque do médico e o corpo do paciente, adicionou a essa motivação ética, uma consciência de que o som era algo que podia ser

¹³ Processo por meio do qual as pessoas adquirem ou cultura na qual elas nasceram (Segall *et al.*, 1966, p.10).

manipulado e instrumentalizado. Ainda que a mediação se desse apenas no processo de transmissão sonora, sem ainda permitir o seu registro ou a sua reprodução, o estetoscópio tornou-se um dos tantos dispositivos que ajudaram a modificar a natureza inapreensível e efêmera do som para que ele passasse a ser percebido como um evento objetivo, concreto. Quero dizer, os dispositivos sonoros - do estetoscópio ao rádio, do alto-falante aos tocadores portáteis de música - instrumentalizaram a escuta e permitiram que ela 'observasse' o som, assim como o olho podia observar uma imagem visual. Um som gravado pode ser reproduzido, cortado, manipulado, invertido, dissecado em seus componentes acústicos e morfológicos. Essas operações só passam a ocorrer, de fato, com a possibilidade de fixação e reprodução sonora, e o som fixado num suporte passou a ser o som que se refere a outro som, a um som original. O som fixado é a imagem de um outro som anterior.

É claro que essa questão se torna mais interessante quando estamos no domínio da arte pois a imagem na arte apresenta uma potência e complexidade que estão além das imagens do cotidiano. Além disso, o regime de representação das imagens na arte não segue, necessariamente, os mesmos contornos das imagens comuns. Como diz Jacques Rancière, as imagens da arte são "dessemelhanças", quer dizer, são uma alteração da semelhança (Rancière, 2012, p. 15). A arte brinca com a figuração, com as relações de semelhança e reconhecimento das imagens estabelecendo um jogo em que a representação ocorre performaticamente, induzindo à descoberta daquilo que é aventado pela imagem, mas não necessariamente mostrado por ela. Ora, isso é verdade para a imagem pictórica, para a escultura, para fotografia, mas ocorre de maneira idêntica nas artes sonoras em geral, incluindo aí a música. Mantendo-se no limite mais seguro das artes pictóricas, do cinema e das palavras, Rancière não chega ao ponto de relacionar som e imagem, mas anuncia claramente que "a imagem não é uma exclusividade do visível". Quase de modo didático aponta a complexidade que se instaura no cinema entre o domínio verbal e o imagético, e continua: "Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão em todas as palavras" (Rancière, 2012, p. 16). Na arte haveria uma tensão entre o dizível e o visível que novamente estaria implicada na produção de relações de semelhança e dessemelhança, permitindo que tanto o visível se manifeste "em tropos significativos" quanto a palavra exiba "uma visibilidade que pode cegar".

Esse mecanismo de des-representação, de representar sem apontar o representado, e que se enfatiza nas produções artísticas de todo o século XX, faz-se em parte pela progressiva fricção entre a imagem e o objeto da imagem, inclusive ampliando uma perspectiva estática da imagem, para entendê-la como processo, ação e performance. Essa questão de representação imagética foi bem discutida no campo das artes visuais. No caso das formas mais canônicas da música Ocidental, ela aparece apenas de forma velada, abordada por dois prismas. O primeiro diz respeito à questão da referencialidade musical, ou à competência da música para representar coisas *extramusicais*. Se essa questão gerou posicionamentos diferentes ao longo da história da música, pelo menos desde o final do século XIX há uma tendência a se considerar que são as

referências *intra-musicais*, aquelas que mais importam musicalmente. Que dizer, se a música pode representar algo, esse algo é de natureza musical: suas formas, estruturas, hierarquias, movimentos. A ideia de uma música programática, que poderia referenciar um programa, uma história, uma cena, que apontassem para algo situado fora da música acabou perdendo o brilho para a concepção de uma *música pura* ou *absoluta*, constituída de *formas em movimento*, como diria Eduard Hanslik num texto de 1854 que se tornou emblemático dessa querela representacional. Hanslik preferiu Brahms a Wagner, cuja queda pela dramaticidade e construções imagéticas iria contra a vocação da música para expressar-se exclusivamente por suas formas musicais, sem referências extramusicais.

Embora Hanslik tenha sido associado a uma atitude mais conservadora ao ressaltar as formas clássicas de Mozart e Beethoven ao mesmo tempo em que via com ressalvas as músicas “do futuro” de Wagner e Liszt, ele acertou o caminho que boa parte da produção musical do século XX iria escolher. Ainda que qualquer generalização nesse sentido seja de alcance limitado, é notável que a música de concerto durante o século XX (especialmente até a década de 1960) tenha se apoiado numa perspectiva de autorreferencialidade. De Varèse a Boulez, de Bartok a Xenakis, é geralmente a música a partir da própria música que valida o processo composicional.

O outro prisma é representado pelo adágio do *som em si*, de um projeto de *liberação do som*, como diria o compositor Edgard Varèse. Um dos elementos mais proeminentes da música de concerto durante o século XX foi a mudança de perspectiva em relação ao som. Se é claro que a música é o território dos sons, é claro também, que, ao menos no Ocidente, o som musical esteve fortemente associado à uma forma de representação simbólica, a nota. A nota é uma convenção arbitrária, uma representação simplificada de uma possibilidade sonora muito definida. Uma nota não representa qualquer som, mas um som de altura determinada, virtualmente classificado dentro de uma escala que permite que ela seja categorizada e hierarquizada em relação a outras notas. Ou seja, a nota é um recorte estreito dentro do largo espectro dos sons audíveis. A ideia de nota reduziu o conceito de *som* ao conceito muito mais estrito de *som musical*, eliminando tudo que pudesse ser considerado ruído para a música, pois a instabilidade do ruído resiste à demarcação controlada da nota. Por outro lado, foi essa regulação sonora que permitiu que se constituísse boa parte do repertório musical que conhecemos no Ocidente. Permitiu ainda que se criasse um sistema eficiente de notação, o qual por sua vez legitimou o papel da nota enquanto representação suficiente do som musical. Em certa medida, a música do século XX se propôs a alargar esse espectro, incorporando o que anteriormente seria considerado ruído e, mais do que isso, ampliando a atenção em relação a aspectos qualitativos do som que transcendiam a noção de nota musical. Com isso surge uma *estética da sonoridade*, a possibilidade de se estruturar um pensamento musical, não mais a partir da abstração sonora (facilmente representada pela notação), mas da concretude dos sons em sua diversidade. O ápice desse processo se apresenta com o projeto da música eletroacústica a partir do início dos anos 1950. Na eletroacústica a matéria composicional era o

som e as noções de nota e de notação praticamente perdem o sentido. Esse processo estende-se de certa forma até hoje. A ênfase no *som em si*, ou seja, no som tomado em suas qualidades intrínsecas que são perceptíveis (timbre, dinâmicas, movimento), funciona como um contraponto à abstração imposta pela nota, promove uma abertura no processo composicional e alinha-se com o projeto das vanguardas na busca pelo novo. Reflete também a tentativa de afastamento de uma poética dominada pela sensibilidade subjetiva, movendo-se em direção a um formalismo controlado. Há uma coincidência entre o projeto da música concebida em torno do som e a atenção projetada por outras artes em relação aos seus elementos essenciais. O crítico Harold Rosenberg, comenta que, na esteira das rupturas trazidas por certos movimentos artísticos nas décadas de 1950 e 1960, o artista de vanguarda, “desdenha” de tudo que não seja essencial: “Ao invés da pintura, ele lida com espaço, ao invés de dança, poesia, cinema, ele lida com movimento, ao invés de música, ele lida com sons” (Rosenberg, 1983, p. 12-13). Mas se nas artes visuais esse essencialismo se alternou e coabitou outras perspectivas representacionais, na música a ênfase colocada sobre a matéria sonora funcionou como uma via dominante.

III.

A possibilidade de se pensar o som como imagem está fortemente vinculada ao surgimento dos meios de registro e reprodução sonora. Antes disso, o som era percebido como algo de natureza volátil, abstrata e efêmera. Sua intangibilidade criava uma dependência estrita em relação à memória, já que o som deixava de existir assim que acabava de soar. Diferente das representações do visível, em que sempre foi comum a inscrição de traços sobre todo tipo de material para representar objetos, não havia até às últimas décadas do século XIX um meio que pudesse reter (e, posteriormente, reproduzir) o fenômeno sonoro. O fonógrafo permitiu que se instaurasse um elemento de mediação entre a produção do som e a sua escuta. Antes disso, produção e recepção eram instâncias de um mesmo processo e não era possível desconectar a escuta da geração do som, não era possível subverter essa ordem em que um instrumento colocava o ar em movimento e o ouvido reagia às vibrações do ar. Mas os sistemas de mediação explodiram a escuta rompendo os vínculos de espaço e de tempo com os sons escutados. O fonógrafo, e toda a linhagem de aparelhos sucessores até os tocadores de música em nossos computadores e celulares, desconectaram a escuta do processo mecânico de geração do som. O alto-falante passou a realizar uma conexão arbitrária entre o espaço e tempo em que um som foi produzido, e um outro espaço e tempo em que ele é escutado. O som passou então a operar da mesma maneira que outras formas modernas de reprodução imagética, como o cinema e a fotografia.

É certo que a nossa percepção da presença dessa mediação, daquilo que chamo de fonografia, foi se dissolvendo ao longo da primeira metade do século XX à medida que se formava uma

indústria fonográfica, que o rádio se tornava onipresente e que o cinema incorporava definitivamente o áudio como parte de sua linguagem. Mas coube a Pierre Schaeffer fazer a conexão entre o som e as novas formas de escuta mediada. Schaeffer foi o criador da *musique concrète*, que se tornaria conhecida como a primeira forma de música eletroacústica. Engenheiro de rádio, intelectual de formação ampla, comunicador e músico amador, Schaeffer se debatia desde o início dos anos de 1940 com a questão do som mediado, o som produzido e reproduzido por meios tecnológicos. Em outubro de 1948, quando difundiu os seus *Cinq Études de Bruits* em um programa da Radiodiffusion Française (agora chamada Radiodiffusion-Télévision Française), não apenas inventou uma nova maneira de fazer música, mas deu início a uma longa reflexão acerca das relações entre produção, registro e reprodução sonora. No centro dessa cadeia, Schaeffer colocou a escuta, esse elemento vital para falarmos de som e de música.

Aparentemente a música foi, entre as artes, a que mais levou longe o preceito de um território autônomo. Instituiu um campo de estudo próprio já no século XVIII, a musicologia, que permitia falar sistematicamente de música em termos de formas, estruturas, progressões e hierarquias. Com ajuda parceira da crítica, a musicologia instaurou um discurso próprio não apenas para se desvendar a música, mas também para prover - ainda que indiretamente - critérios de valoração para obras musicais. Não parece ser algo banal que uma arte possa ter o respaldo de uma ciência que lhe é própria. Daí, para se proclamar como autônoma, definir seus próprios critérios, olhar-se pelo próprio espelho, foi um passo relativamente previsível. Não quero aqui fazer uma crítica à musicologia, mas apenas apontar, talvez de maneira quase irresponsavelmente simplificada, que a musicologia ajudou a música a construir sua própria régua musical e que aquilo que não fosse mensurável por essa régua quase sempre se tornou indesejável ou secundário para a música, e mais ainda para o discurso sobre ela.

Uma dessas questões historicamente renegadas foi a escuta. Dizer que a música é autônoma significa dizer que ela não precisa reportar-se a quais construções complexas e tramas enviesadas precisamos construir para nos relacionarmos com ela. Quase como se fosse possível imaginar que se uma música nos soa interessante é simplesmente porque há algo inerentemente interessante dentro dela, algo que a expertise do compositor genial soube registrar em notas, ritmos e agógicas. A escuta seria apenas um receptáculo, como os buraquinhos daqueles brinquedos de criança recortados para receber passivamente peças de madeira com seus bem desenhados contornos quadrados, triangulares ou redondos. Deixada para segundo plano, a escuta não mereceu até meados do século XX nenhuma atenção, embora essa situação comece a mudar com o trabalho experimental de compositores como Pierre Schaeffer e John Cage.

Além disso, a fonografia foi tornando insustentável que a escuta se mantivesse nessa posição desprestigiada. O simples acesso a discos e a difusões radiofônicas desmascarou a escuta, mostrou o seu poder, expôs os seus limites. Com a fonografia a escuta pode livrar-se das

limitações da memória, já que a gravação podia ser repetida indefinidamente. Ele pôde criar seus próprios rigores de valoração uma vez que cada gravação podia ser confrontada com uma outra e um compositor comparado a outro com muita facilidade. O movimento e as interações da escuta colocam-se na agenda do processo de composição musical.

A *musique concrète*, e de certa forma toda a música eletroacústica, não é nada mais que uma música da escuta. Contrastando com o rigor formal do serialismo integral - estética vigente e quase norteadora da música de concerto da vanguarda logo após o final da Segunda Guerra - a música concreta vai recolher gravações de sons do mundo e levá-los ao estúdio para que sejam manipuladas segundo a experiência da escuta. O ouvido é a nova régua da composição e é do som “concreto” que vão emergir qualidades musicais. Com ajuda da fonografia, o compositor vai montar esses sons de maneira a torná-los música. Assim como no cinema a câmera e a montagem constituíram novos modos de ver, gravador e os processos de mixagem no estúdio eletroacústico vão estimular novos modos de escutar.

Em termos musicais isso representou uma mudança significativa. O próprio Schaeffer percebeu o tamanho da empreitada e tentou desenhar uma espécie de ciência da escuta no seu *Tratado dos Objetos Musicais* (Schaeffer, 1966). Em primeiro lugar foi preciso desconstruir o entendimento de escuta como um processo estável, observar suas facetas e mesmo prover um plano de diferenciação em que Schaeffer estabeleceu seus quatro modos de escuta: *ouïr*, *écouter*, *entendre* e *comprendre*. Depois, foi necessário remeter-se ao próprio som. Sua característica inefável fez com que o som sempre estivesse associado a algo além dele: o som do violino, o som que traz uma lembrança, o som daquela música. O som sempre remeteu ao outro. Nunca soubemos descrever um som sem nos reportarmos à sua fonte ou sem indicar uma situação em que ele poderia ocorrer. Quando tentamos ser um pouco mais precisos somos obrigados a recorrer a metáforas táteis e visuais: um som áspero, um som cheio, um som escuro. Schaeffer entendeu que para falarmos do som, para descrevê-lo, era preciso primeiro aprender a escutá-lo e percebê-lo como uma unidade. Surge daí o conceito de “objeto sonoro” para evidenciar o som em suas características qualitativas e perceptíveis. Um objeto sonoro é um evento sonoro delimitado que se mostra ao ouvinte com características audíveis específicas. Se na música tradicional era possível fazer um solfejo, ou seja, criar uma imagem mental de como soariam as notas abstratas da partitura, Schaeffer propôs um solfejo dos objetos sonoros. Para isso criou uma tipomorfologia desses objetos que permitiria uma descrição tão precisa e objetiva quanto possível de cada som. Ao contrário da música tradicional de concerto, a música concreta não seria mais composta por elementos ‘abstratos’ (as notas escritas, as pequenas bolinhas e hastes desenhadas num pentagrama), mas por objetos sonoros ‘concretos’, gravados e manipulados no estúdio eletroacústico. Para essa nova música tornou-se necessária uma nova escuta, não mais focada nas relações estruturais da música de concerto tradicional, mas nos objetos sonoros. Mas para que esses objetos revelassem suas qualidades intrínsecas eles precisavam despir-se de seus traços referenciais, de suas simbologias, de seus significados.

Para que a escuta se concentrasse nas qualidades do objeto sonoro, Schaeffer criou um exercício, o da *escuta reduzida*. Inspirado na redução fenomenológica de Edmund Husserl, Schaeffer propôs uma escuta reduzida ao fenômeno sonoro que apagaria todas as conexões externas às próprias qualidades perceptivas do som. Essa escuta reduzida, por sua vez seria ajudada pelo fato de que, na música concreta, a difusão dos sons era mediada pelos alto-falantes. Quero dizer, durante a audição, as fontes dos sons não são visíveis ao ouvinte. A esta ausência das fontes, ou seja, à situação em que os alto-falantes funcionavam como uma cortina que esconderia dos ouvintes a origem dos sons, Schaeffer chamou de situação *acusmática*. Fecha-se aí um grande *loop*: a música concreta coloca a escuta como balizadora do processo composicional a partir da seleção e manipulação dos objetos sonoros. Para garantir que a escuta se concentre nas qualidades desses objetos, Schaeffer propõe uma escuta despida de referências externas, a escuta reduzida, a qual é facilitada pela situação acusmática, que por sua vez é a situação em que se estabelece a música concreta. Não é de se estranhar que depois de certo tempo, os termos música concreta e música acusmática tornaram-se intercambiáveis para se referir a um mesmo repertório musical.

IV.

Ao estenderem a cadeia de mediação entre a produção e a escuta do som, a fonografia de modo geral, e as músicas eletroacústicas de modo particular, ajudaram a evidenciar o caráter do som como imagem. O som gravado de uma voz é tão somente uma referência, uma figuração da voz original, do cantor que a cantou, do momento e do lugar do canto, assim como uma fotografia de um rosto, não é a pessoa, mas a sua imagem.

O compositor François Bayle, colaborador de Schaeffer, esteve atento à mudança nos modos de representação do som e talvez tenha sido um dos primeiros autores a estabelecer claramente uma relação do som como imagem. Para Bayle essa relação estava ligada à questão da mediação, justamente àquilo que se interpunha entre produção e recepção, criando um estagio intermediário de representação:

Alongando o *presente* da escuta, introduzindo tanto a *representação* quanto a *repetição*, a imagem sonora obtém um status de um signo, pelo fato (significativo) que entre a causa (física) e o efeito (fenomenológico) se interpõe uma *forma* (Bayle, 1993, p. 50).

Esse som mediado, que representa de maneira isomórfica um som original, foi chamado por Bayle de *i-son* ou *imagem de som*, traçando um paralelo entre a imagem visível e a imagem sonora. Bayle condiciona a ideia de imagem sonora ao som mediado, ao som gravado e reproduzido e que se coloca como representação de um outro som original. Mas podemos

extrapolar essa ideia e pensar que o som, qualquer som, é sempre uma imagem porque é sempre capaz de remeter a uma qualidade figurativa, seja dele mesmo enquanto som, seja daquilo que pode estar relacionado a esse som. Essa relação foi enfatizada mais de uma vez pelo compositor Rodolfo Caesar. Para ele, a dimensão imagética do som prescinde da mediação, pois o som é sempre capaz de gerar uma imagem. Diz Caesar:

O i-son proposto por François Bayle implica nessa dependência de um suporte (ou dispositivo da ordem das arts-relais). O resgate que proponho, não. Gostaria apenas de restituir ao som sua imagética, independentemente de sua mediação por registro em suporte ou por dispositivo de amplificação extra-corporal. O som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando se transmite de boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. Falo da imagem mental como imagem primordial, como algo que produzimos mentalmente a partir de nosso aprendizado frente às transformações operadas a partir das primeiras mudanças nos paradigmas tecnológicos. A imagem depende do suporte, sim, e devemos lembrar que, antes do suporte ser o 'suporte tecnológico' de meios extra-corporais... era corporal... [...] A única diferença entre os suportes técnicos e o cérebro está na exterioridade deles relativa ao corpo (Caesar, 2012).

Por outro lado, Caesar ressalta também que até o surgimento dos meios de gravação a ausência de suportes impossibilitou que se admitisse o status imagético do som. De fato, posso dizer que a fonografia trouxe entre os seus efeitos colaterais, a percepção de que, se o som gravado está no lugar de outro som (o som "original"), e que, se a relação entre o som gravado e o som original se dá por figuração, então o som estaria apto a operar como imagem. Caesar propõe que "todo som na verdade gera ou é imagem, e que a disparidade de status entre 'imagem' e 'som' deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som - até a invenção do fonógrafo" (Caesar, 2012).

A inferência de Caesar a respeito da ação do som como imagem acompanha também uma reação das artes do som em relação a uma espécie de primazia dada ao som como elemento condutor da composição musical durante o século XX. A expansão das sonoridades na música da modernidade mostra-se clara desde o início do século XX: é evidente já a partir de Debussy, mas percorre nitidamente os trabalhos de Varèse e Messiaen; é notável na música dos nomes emblemáticos da vanguarda do pós-guerra como Stockhausen, Boulez, Xenakis, Nono, Scelci, Berio; torna-se explícita com as músicas eletroacústicas a partir da década de 1950; é explorada nas diversas práticas experimentais que se associam, mas não se restringem, ao trabalho e pensamento de Cage; e reascende ainda com a música espectral francesa nos anos 1970. Mas parece que a consequência de toda essa atenção auricular em torno do fenômeno sonoro, das suas qualidades acústicas, da sua potencialidade dramática, foi gerar um esgotamento, uma pequena crise representacional sonora. Na década de 1960, a música experimental, ajudada por movimentos em sinergia com outras artes, como Fluxus, deu os primeiros sinais de um resgate

do poder figurativo do som para além do próprio som. É assim que ganha espaço uma música conceitual, em que o som se coloca como imagem, não mais por estar fixo sobre um suporte, mas porque ele mesmo torna-se um suporte para representar outras coisas de natureza não-sonora: lugares, ideias, movimentos, objetos.

Tomo um exemplo entre as tantas partituras verbais escritas na década de 1960. A partitura de *Piano Piece for David Tudor #1* (1960), de La Monte Young, não tem notas nem som, mas dialoga com a abundante cultura musical do ocidente ao sugerir que o piano seja alimentado por um fardo de feno:

Piano Piece for David Tudor #1

Bring a bale of hay and a bucket of water onto stage for the piano eat and drink. The performer may then feed the piano or leave it to eat by itself. If the former, the piece is over after the piano has been feed. If the later, it is over after the piano eats or decides not to.

October 1960

E Christian Marclay vai embaralhar o sonoro com o visual, o audível com o visível, em diversas de suas peças sonoras, como por exemplo em *Chorus* (1988), uma coleção de fotografias em *closeup* de bocas de cantoras e cantores de jazz. Emolduradas e dispostas em conjunto na parede de exposição, torna-se impossível não escutar a voz muda, mas potente, que elas representam.

A partir da década de 1970, uma profusão de artistas que trabalhavam com o som passou a adotar nomes diferentes para demarcar seus territórios, não sem indicar um certo confronto com a música. *Sound art* e *sonic art*, são alguns dos termos que apontaram para uma poética cujos elementos se contrapõem aos das poéticas musicais, seja nos modos em que se estabelecem narrativas, seja nas distensões temporais e na inclusão do espaço como elemento forte na construção da obra. Mas entendo que há especialmente uma mudança no campo da representação que, talvez em razão da miscigenação das artes sonoras com outras artes visuais, passa a operar pela geração de imagens sonoras. É o que Seth Kim-Cohen (2009) vai chamar de arte não-coclear e Rodolfo Caesar (2008) vai referir como arte não-timpânica, ambos fazendo referência à arte não-retiniana colocada por Marcel Duchamp. Em suas particularidades, Kim-Koehn e Caesar ressaltam a existência de uma produção que traz à tona a exploração do potencial imagético dos sons para mostrar o que está fora deles. Essa produção contrasta com a intra-referencialidade musical, ou seja, a tendência da música em manter seu discurso sonoro voltado para as relações criadas no âmbito da própria construção musical.

V.

Ao trazer a ideia do som como imagem, ou como gerador de imagem, não tenho a intenção de rivalizar o campo auditivo com o visual, nem mesmo elaborar alguma nova forma representacional dos elementos sonoros no campo das artes. Penso apenas que isso reflete uma mudança em que a profusão dos sons, de dispositivos sonoros, dos *clics* e *blips* que nos rodeiam, dos alto-falantes que miram nossas orelhas e dos fones-de-ouvido que vestimos. Tudo isso ilumina (para usar, mais uma vez, uma metáfora visual) o som de modo que passamos a prestar atenção nele com uma intensidade inesperada. O surgimento da fonografia, teve um papel fundamental nesse sentido ao tornar possível recortar o som do seu ambiente e contexto de origem e acondicioná-lo no suporte de gravação. Essa separação entre figura (som) e fundo (ambiente) *objetificou* o som: a partir de então pode-se manipular o fenômeno acústico como se manipula um objeto. A música no século XX ofereceu sua contribuição ao supervalorizar o aspecto qualitativo do som na composição, rivalizando o domínio da nota no processo criativo. Com isso, o som passou a mostrar tudo aquilo que não cabia dentro da ideia de nota: o ruído, as suas pequenas flutuações, rugosidades e imprecisões. O ouvido exercitou uma nova escuta fazendo um *zoom-in* nas qualidades sonoras. E isso não se restringe às músicas mais experimentais e radicadas num pensamento de vanguarda. A indústria fonográfica de maneira geral promoveu um afiamento da escuta com suas técnicas sofisticadas de estúdio e aparelhos cada vez mais sensíveis. Fora do contexto das músicas de concerto surge uma ampla gama de músicas ‘de entretenimento’ plenamente fundadas numa estrutura rítmico-sonora, como as músicas eletrônicas de dança, que se contrapõem às estruturas rítmico-melódico-harmônica das formas tradicionais de canção. Por outro lado, tanto dentro quanto fora da arte, nossas orelhas fazem um *zoom-out* para abarcar a profusão de sentidos que emergem entre tantas telas, tantos dispositivos, tantos aplicativos que nos envolvem. Nesse caso, o som exerce plenamente seu potencial para referenciar coisas, para figurar aquilo que quer indicar. Se isso tornou-se prática comum nas artes do som, tornou-se também moeda corrente em qualquer outro campo fora do meio artístico, como no design (que há algum tempo incluiu o *sound-design*), na publicidade (em que o som delimitou territórios próprios, como o *sound-branding*), na comunicação (alarmes, *ringtones*, sons de alerta, sons de notificação, sons de *feedback*...), na ciência (em que o conceito de sonificação vem ganhando espaço como estratégia complementar para compreensão de dados complexos, num domínio quase sempre restrito ao visual). Entre estes *zoom-in* e *zoom-out*, o som mostra a si mesmo e naquilo que ele pode representar, como imagem. Entendo, portanto, que as imagens formam um processo de representação muito particular e que vamos aprendendo a ler e escutar essas imagens à medida que elas vão se tornando significativas. Nesse sentido, concordo com Hans Belting quando diz que as “imagens não *existem* por si mesmas, mas elas *acontecem*” (Belting, 2005, p. 302). Dizer que produzimos

imagens não significa apenas que criamos objetos imagéticos, mas que também fabricamos a conexão em nossas cabeças entre as coisas e as figuras, sonoras ou visuais, dessas coisas. Portanto, para que exista uma imagem é necessário um ato de performance de quem escuta ou de quem vê.

Enfim, proponho uma pequena síntese da configuração que emerge quando posicionamos a escuta no centro dessa relação entre som e imagem. Primeiro, gostaria de reverter a concepção de escuta como uma espécie de receptáculo dos sons que nos chegam aos ouvidos, para considerá-la como um ato, uma ação que ocorre, não *sobre* os sons, mas *com* eles. Ela é uma negociação entre os estímulos acústicos que recebemos, os contextos em que eles ocorrem e as nossas expectativas, experiências, desejos, crenças. É a partir dessa negociação que criamos, de maneira ativa, imagens sonoras, ou simplesmente, sons. Segundo, ao assumirmos a natureza imagética do som, podemos dizer que escutar é sempre um ato de imaginação, e imaginar é uma forma de conhecer, mas também uma forma de criação. Quando imaginamos estamos inventando, estamos forjando novas possibilidades. Terceiro, essa escuta ativa e imaginativa não deve ser tomada *apenas* como uma forma idealizada de tratar nossas relações com os sons. Escutar é antes de tudo interagir e, portanto, consiste num aspecto importante de nossa atuação – política e sensível – no mundo.

Referências

- BAYLE, F. **Musique Acousmatique - Propositions... ..positions**. Bibliothèque de Recherche Musicale. Paris: INA-GRM / Éditions Buchet/Chastel, 1993.
- BELTING, H. Image, Medium, Body, A new approach to iconology. **Critical Inquiry**. Winter 2005, v.31, n.2, p. 302-319.
- CAESAR, R. O som como imagem. Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. São Paulo: 2012, p. 255-262.
- _____. *O tímpano é uma tela!* Texto para apresentação da obra *Tristão & Isolda*, no **Catálogo da Exposição Arte & Música**, na Caixa Cultural, Rio de Janeiro, novembro e dezembro de 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/1489464/O_Tímpano_é_Uma_Tela_terceira_versão. Acesso em 20 Ago. 2025.
- CARPENTIER, Alejo. **Concierto barroco**. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987 [1974].
- HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Campinas: Editora da Unicamp, 1989 [1854].
- KIM-COHEN, S. In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art. New York: Continuum, 2009.
- KITTLER, F. A. **Gramophone, Film, Typewriter**. Trad. de Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- PASTOREAU, M. **Noir: Histoire d'une couleur**. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (Orgs). **Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa**. São Paulo: ECA/USP, 2016.
- RANCIÈRE, J. **O Destino das Imagens**. Trad. de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [2003].
- ROSENBERG, H. **The De-Definition of Art**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983 [1972].
- SCHAEFFER, P. **Traité Des Objects Musicaux**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SEGALL, M. H.; CAMPBELL, D. T; HERSKOVITS, M. J. **The Influence of Culture on Visual Perception**. Indianapolis / New York: The Bobbs-Merrill Company, 1966.