

O que é (pode ser) música? Uma análise fenomenológica das atitudes de escuta segundo Pierre Schaeffer.

Introdução

As contribuições de Pierre SCHAEFFER no campo teórico da música são de grande importância para além mesmo de seu propósito na música concreta. SCHAEFFER perscruta por longos caminhos e territórios do pensamento na tentativa de fundamentar e justificar seus experimentos musicais na rádio francesa – bem como o seu conceito de *objeto sonoro* – tecendo relações com diversas disciplinas do conhecimento (semiótica, fenomenologia, física, psico-acústica...). Deste modo, nos conduz a rigorosos questionamentos sobre conceitos e posicionamentos acerca da música e da própria concepção do que é (pode ser) música. Tais reflexões revelam-se muito valiosas quando tomadas como ponto de partida para a pesquisa em diversas frentes da atividade artístico-musical: desde a composição, tecnologia, filosofia, passando ainda pela sociologia e educação.

O presente texto – parte resumida de pesquisa de Iniciação Científica – busca, justamente, subsídios para um exame das *intenções* e *atitudes de escuta* na obra de Pierre SCHAEFFER baseando-se, para tanto, no *Tratado dos Objetos Musicais* (1966).

O Tratado dos Objetos Musicais

No *Tratado dos Objetos Musicais* (1966) ao propor “a classificação dos objetos sonoros em sua *morfologia* e sua *tipologia*”¹, a investigação de Pierre SCHAEFFER levanta questões que trespassam à taxonomia de aspectos sonoros diversos, por adentrar também pelo campo da Semiótica e Epistemologia referindo-se à música como uma “nota discordante no concerto do conhecimento”. Isto feito propõe uma revisão do sistema dizendo: “[...] para começar advertimos que os termos mais usuais de altura, duração, sensação e percepção, objetos e estruturas, que são de uso cotidiano entre uns e outros, não tem o mesmo conteúdo, e designam circuitos diferentes da experiência ou do uso. Já não se tratam de questões de princípio: distinguir o som puro do chamado bruto, fundar um sistema musical sobre a tonalidade ou a série, sobre uma escala de cinco, seis, sete, doze ou trinta sons, ou ainda sobre alturas em vez de timbres. Trata-se, mais do que terminologias, das próprias noções; e, mais do que noções, das atitudes do fazer musical”².

SCHAEFFER adota também a perspectiva da Lingüística para abordar o problema da limitação não só da linguagem, porém também dos meios de expressão instrumental salientando: “nenhuma liberdade maior tem o compositor ao empregar uma ‘linguagem’ instrumental: os sons da orquestra são dados, da mesma forma como são dados os sons do aparelho vocal. As ‘palavras’ da orquestra são as notas, e não se podem esperar outras novas a não ser em uma zona de ‘neologismos’ [...]. As ‘frases’ musicais estão evidentemente na dependência das escalas, modos, regras harmônicas etc., segundo a situação de semi-liberdade da frase da linguagem em relação à sintaxe. Finalmente os

enunciados musicais estão sujeitos à observação final: *há muitos estereótipos: cadências, respostas, acompanhamento, resoluções, enquanto novos estereótipos são apresentados pelas músicas contemporâneas*³.

A ruptura progressiva com a tradição musical dos princípios do Séc. XX, segundo o *Tratado*, se deve a três fatores: (1) de ordem estética, (2) o aparecimento de novas tecnologias e (3) o reconhecimento e interesse de “civilizações e geografias musicais distintas à ocidental”⁴.

Ao primeiro fator, o estético, verifica-se “uma liberdade cada vez maior na estrutura das obras que consagrou, em meio século, a evolução acelerada da música ocidental. Não se trata apenas de uma ruptura progressiva das regras da harmonia e do contraponto ensinados nos conservatórios, mas de um questionamento das estruturas musicais. Falar de dissonância e de politonalidade em relação a essa estrutura bem definida que é a escala ocidental é uma coisa. Outra coisa é prender-se à própria estrutura, seja pelo emprego de uma escala de seis tons, como já havia feito Debussy, seja pelo emprego de uma escala de doze semitons, como fez Schoenberg, cujas disposições canônicas do dodecafismo visam eliminar toda tonalidade. Enfim, a partir desse momento certas noções - mesmo tateantes, como aquela do *Klangfarbenmelodie* - são o índice de uma curiosidade que se volta para o emprego de estruturas específicas, diferentes de uma estrutura das alturas”⁵.

Ao segundo fator, do aparecimento de novas técnicas, tem-se o exemplo da música concreta e eletrônica visto que “idéias musicais são prisioneiras, mais do que se possa acreditar, da aparelhagem musical”⁶. Cita também as imbricações entre sistemas e instrumentos: “o fenômeno musical tem, portanto dois aspectos correlativos: tendência à abstração, na medida em que a execução possibilita estruturas; e aderência ao concreto, na medida em que ele permanece vinculado às possibilidades instrumentais. Pode-se observar a esse respeito que, de acordo com o contexto instrumental e cultural, a música produzida é, sobretudo concreta, ou sobretudo abstrata, ou quase equilibrada”⁷.

O terceiro fator, o do interesse por culturas diferentes da ocidental, é considerado como mais relevante por SCHAEFFER ao que infere: “os musicólogos, confiantes no próprio sistema, empenharam-se com toda naturalidade em reduzir as linguagens primitivas e exóticas às noções e aos termos da música ocidental. E não causa surpresa alguma que a necessidade de um retorno às fontes autênticas tenha sido, precisamente, afirmada pelos músicos mais modernistas - os da música concreta em particular - que se viram obrigados, por sua própria experiência, a pôr seriamente em dúvida o valor universal daquele mesmo sistema”⁸.

Após a constatação do problema cultural na música – bem como antropológico e semiótico – SCHAEFFER enumera ‘os três impasses da musicologia’, sendo o primeiro (1) *o das noções musicais*: “já não são apenas a escala e a tonalidade que vêm sendo negadas pelas músicas mais aventurosa - bem como pelas mais primitivas. Também a primeira dessas noções, a de ‘nota’ musical, arquétipo do ‘objeto’ musical, fundamento de toda notação, elemento de toda estrutura melódica ou rítmica”. Desta decorrem os outros dois impasses: (2) *o das fontes musicais*, referindo-se à limitação dos musicólogos diante de novas ou mesmo distintas sonoridades instrumentais – tecnológicas e/ou culturais – e (3) o problema do *comentário estético*, que se prende à “abundante literatura consagrada às sonatas, quartetos e sinfonias” adotando estes e outros paradigmas como premissas para a

produção musical⁹ e que podemos constatar também no pensamento de ADORNO nas questões referentes ao fetichismo em música ¹⁰.

Objetos Sonoros

O que é um Objeto Sonoro?

A guisa de introduzir este conceito basilar em sua obra, Pierre SCHAEFFER remete-se a Pitágoras, o qual era ouvido por seus discípulos por de trás de uma cortina, de maneira que a atenção destes era redobrada pois que, utilizando-se somente a audição, não poderiam ser distraídos pela visão e ainda, teriam um aumento da “curiosidade pelas causas”¹¹. A este respeito, descreve o seguinte: “à força de escutar objetos sonoros cujas causas [...] estão mascaradas, somos induzidos a ouvir estes [...] e interessarmo-nos por objetos. A dissociação da vista e do ouvido favorece aqui outra maneira de escutar: a escuta das formas sonoras, sem outro propósito que de escutá-las melhor, a fim de poder descrevê-las através de uma análise do conteúdo de nossas percepções”¹².

A esta escuta SCHAEFFER refere-se como *Acusmática*, ou seja, uma projeção sonora cuja procedência não é visível; um claro exemplo é do alto-falante, com o qual se pode ouvir qualquer som que seja (re)produzido sem ter a referência visual do causador do som ouvido, que pode ser originado de uma fonte que não se encontra no mesmo local onde é percebida - podendo proceder de alguma gravação ou transmissão.

O Registro é de grande importância no sistema de SCHAEFFER, pois além de fundamental para o propósito da música concreta, e de sua escuta *acusmática*, “a gravação auxilia de duas maneiras: ao esgotar esta curiosidade – [das causas de um som] – nos impõe pouco a pouco o objeto sonoro com uma percepção digna de ser observada por si mesma; por outro lado, em virtude de escutas mais atentas e refinadas, ela nos revela progressivamente a riqueza desta percepção”¹³. “O gravador permite fixar a atenção sobre um som em si mesmo, sobre sua matéria e a sua forma”¹⁴.

Ainda na definição do conceito de objeto, o Tratado também aponta alguns equívocos quanto ao que *não* é objeto sonoro: (a) o *objeto sonoro não é o instrumento que tocou*; (b) *não é a fita magnética* - ou seja, não é o meio material de armazenamento; (c) os *mesmos poucos centímetros de fita magnética podem conter uma quantidade de objetos sonoros diferentes* - conclusão decorrente da anterior; (d) *o objeto sonoro não é um estado de alma* - ou seja, não é subjetivo, particular, incomunicável e sim objetivo, descritivo, analisável¹⁵.

Porém, estes dados preliminares são apenas introdutórios visto que, no desenvolvimento de seu sistema, SCHAEFFER promove uma ‘escuta da escuta’, ou seja, analisa os processos pelos quais os objetos sonoros são percebidos e, também, em um outro momento, põe em questão problema do julgamento das impressões obtidas no conhecimento perceptivo, que podem resultar objetivas e/ou subjetivas. Assim, fundamentar-se-á, segundo SCHAEFFER, o mínimo necessário para o entendimento do conceito de *Objeto Sonoro*: “tendo em vista que o objeto percebido (como unidade intencional) corresponde a uma estrutura (da experiência perceptiva), temos sempre a tendência de separar esses dois aspectos: o objeto, que estaria de um lado, e a experiência, que estaria do outro: ou ainda, a estrutura percebida e a atividade constituinte. Sabemos que

isso de fato já significa arruinar a noção de objeto, esquecer a autenticidade da percepção. Mas tomar consciência de tal experiência é assumir um novo objeto de pensamento, é exercer um certo recuo sobre a percepção para melhor examinar o mecanismo. Não é mais ouvir, é ouvir-se ouvindo. Por sua vez, esse mecanismo, se chego a analisá-lo, é em virtude de uma estrutura da consciência reflexiva, que por sua vez me permanece oculta... E assim por diante, ao infinito”¹⁶.

As Quatro Escutas

SCHAEFFER apresenta no *Tratado*, reflexões sobre: (1) o ‘fazer e o ouvir’, (2) objetos e estruturas, (3) análise física do som e (4) problemas filosóficos e semânticos¹⁷. Esta seqüência relaciona-se com a segmentação proposta por SCHAEFFER aos processos da escuta, para uma análise sistemática do fenômeno sonoro/musical. Estas *quatro escutas* são partes integrantes na análise aprofundada do conceito de *objeto sonoro*, no concernente à percepção, tendo em vista que o próprio conceito de *objeto sonoro (e/ou musical)* disposto no *Tratado* não pode prescindir de uma escuta ativa, participativa, que se posiciona em relação ao acontecimento sonoro.

A seguir, enumeramos os conceitos das quatro escutas¹⁸, sobre os quais SCHAEFFER erige o seu sistema analítico: (1) escutar, (2) ouvir, (3) entender e (4) compreender.

Escutar - é perceber pelo ouvido, atitude passiva. Para ilustrar, imagine-se uma “paisagem sonora”¹⁹ onde se escutem diversos acontecimentos, porém sem que se preste atenção a qualquer deles, de maneira que se configure um ‘background’ sonoro sem qualquer ‘objeto’ específico em destaque. Pode-se pensar, em uma cidade, o barulho de diversos acontecimentos simultâneos como: sons de pessoas, buzinas, motores, helicópteros, aviões, sirenes, etc. Deste modo, escuta-se o que se chega à percepção, sem a focalização de qualquer elemento constituinte da ‘cena’.

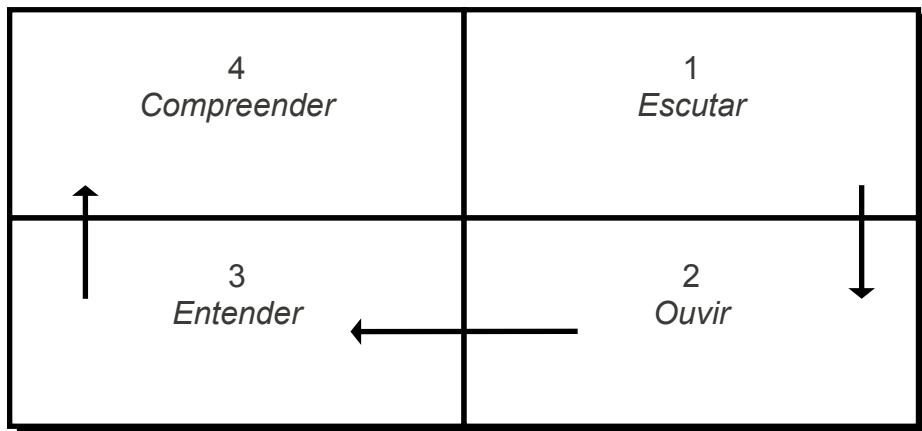
Ouvir - é o direcionamento da escuta à fonte de um som. A partir do exemplo dado, um determinado som pode ser ‘buscado’, focalizado - tal qual a visão, que pode mirar determinadas características de uma imagem - seja pelo desejo de ouvir-se determinado objeto ou ainda pela surpresa de seu aparecimento, caso seja repentina.

Entender - exame dos dados obtidos pela escuta. Após a escuta ativa, que seleciona um acontecimento, a natureza do som é identificada. Prosseguindo a contextualização anterior, um som que se apresenta na forma de um “zigue-zague” que vai do grave ao agudo, “escorregando” (utilizando termos musicais tradicionais, um *glissando*) e faz o caminho inverso, inconsistentemente repetindo este processo. *Entende-se* então o som de uma sirene.

Compreender - é o campo semântico, dos significados atribuídos a um objeto sonoro ou musical. Concluindo o exemplo, as informações obtidas no *Entender*, acerca dos sons *escutados e ouvidos*, dão indícios para a *compreensão* de que o som ouvido – isto é o insistente *glissando* do agudo para o grave e vice-versa – é uma sirene e que, dependendo da contexto/cultura na qual estão inseridos o ouvinte e a sirene, tem diferentes significados: pode, por exemplo, representar uma ambulância e, por consequência, suscitar angústia pelo entendimento de que uma vida está em jogo; pode representar, em uma fábrica, a hora de

intervalo para almoço; ou ainda, um toque de recolher. Ou seja, *compreender* é relativo aos significados agregados a determinados sons e é, por conta disto, cultural.

Com a delimitação de processos da escuta, Pierre SCHAEFFER tem a intenção de “descrever os objetivos que correspondem a funções específicas da escuta”²⁰. Encontra-se no *Tratado* o seguinte quadro:



Aplicando-se o esquema à música, em uma situação onde se propaga o som de uma invenção para piano de Bach, por exemplo, em uma situação de escuta acusmática: (1) *Escuta-se* um som – constata-se assim, uma audição, ou seja, uma não surdez fisiológica. (2) Ao dirigir-se a atenção para este som, *ouve-se* o som. (3) Três pessoas com experiências bastante distintas – um técnico de estúdio, um músico e um amador – estão ouvindo o mesmo som, ou seja, o mesmo *objeto*, e retirando cada qual, impressões diferentes que dependem de *intenções de escutas* diferentes: “estas qualificações variam, como a própria escuta, em função de cada experiência anterior e de cada curiosidade. Todavia, o objeto sonoro único, que torna possível essa multiplicidade de aspectos qualificados do objeto, subsiste sob a forma de uma auréola de percepções, por assim dizer, às quais as qualificações explícitas fazem implicitamente referência. Assim, quando eu concentro minha percepção qualificada sobre o detalhe de uma casa - janela, escultura sobre a porta - nem por isso a casa deixa de estar presente e eu vejo essa janela ou essa escultura como pertencentes a ela”²¹.

O técnico atenta, por exemplo, para as qualidades físicas do som (timbre, intensidade, reverberação), segundo seu ofício; o músico analisa a qualidade da interpretação e do som pianístico, não necessariamente como o técnico; o amador ‘aprecia’ a música de acordo com seu gosto. (4) Cada ouvinte é levado a *compreender* diferentes significados, também de acordo com os seus referenciais: o técnico de som pode deduzir que a sala não é apropriada para gravação, ou mesmo que o instrumento não se encontra em boas condições, ou ao contrário, ambos são ótimos; o músico pode ponderar acerca da qualidade do pianista, bem como o estilo de sua escola de interpretação e seu nome; o amador pode referir-se a obra como dramática, tensa e, supondo que não o saiba de início, realizar classificações estilísticas - no caso, música barroca - e ainda a obra - invenção x - e o nome do compositor - Bach.

Embora o quadro acima apresente seqüências, SCHAEFFER adverte no *Tratado* que “não se deve inferir das divisões e numerações nem uma cronologia nem uma lógica, a que se devesse conformar o nosso mecanismo perceptivo”²². Isso se verifica como um “artifício de exposição, que com certeza não implica nenhuma sucessão temporal, de fato, na própria experiência perceptiva. A análise da percepção efetua-se instantaneamente, colocando em jogo os quatro segmentos ao mesmo tempo”²³.

O capítulo “As quatro escutas” SCHAEFFER encerra discorrendo sobre as *atitudes de escuta* examinando dois pares opositivos de escutas: natural e cultural, banal e prática. Brevemente, apontamos aqui algumas de suas características²⁴:

(a) Natural e cultural - respectivamente, representam os quadrantes 1 e 2, 3 e 4. A escuta natural é a “tendência prioritária e primitiva a servir-se do som como informativo do evento [...]. A tendência aqui é visivelmente para o setor 1 como finalidade, e pode-se supor um ‘ouvido’ particularmente apurado no setor 2”. Encontra-se na parte *concreta* do esquema. A cultural, ao contrário, é uma escuta “menos universal que a precedente – no sentido de que ela varia de uma coletividade a outra”, e encontra-se na parte *abstrata* do esquema. Lembrando que estes *signos*, não são necessariamente musicais.

(b) Banal e prática - respectivamente, quadrantes 1 e 4, 2 e 3. A escuta banal é o contrário da escuta prática (especializada), pouco se ‘utilizando’ dos quadrantes 2 e 3, ou seja, de uma análise do *objeto sonoro* em si mesmo. Se prende, sobretudo, aos signos, aos referenciais exteriores. A escuta prática se atém mais profundamente às características do *objeto sonoro*, porém, este exame é, em grande parte, subjetivo por se valer das experiências específicas de cada indivíduo. Se de um lado, a escuta prática é mais direcionada, a banal é mais geral e não perde o “caráter de universalidade e de intuição global”.

Transcrevemos, a seguir, o quadro da página 102 do *Tratado* que apresenta as funções da escuta com suas respectivas descrições, bem como as atitudes de escuta.

<p>4. Compreender</p> <ul style="list-style-type: none"> - para mim sinais (signos) - diante de mim valores (sentido/linguagem) <p><i>Em referência a outras noções, sonoras ou não</i></p> <p>Emergência de um sentido</p>	<p>1. Escutar</p> <ul style="list-style-type: none"> - para mim indícios - diante de mim acontecimentos exteriores (agente - Instrumento) <p><i>Emissão do som</i></p> <p>Reconhecimento das fontes</p>	<p>1 e 4 Referências Exteriores Escuta Banal</p>
<p>3. Entender</p> <ul style="list-style-type: none"> - para mim percepções qualificadas - diante de mim objeto sonoro qualificado <p><i>Seleção de certos aspectos articulares do som</i></p> <p>Qualificação do Objeto</p>	<p>2. Ouvir</p> <ul style="list-style-type: none"> - para mim percepções brutas, esboços do objeto - diante de mim objeto sonoro bruto <p><i>Recepção do som</i></p> <p>Identificação do objeto</p>	<p>2 e 3 Experiência Interior Escuta Prática</p>
<p>3 e 4: ABSTRATO Escuta Cultural</p>		<p>1 e 2: CONCRETO Escuta Natural</p>

SCHAEFFER aponta que “o músico muitas vezes ignora até que ponto a sua escuta prática opera um deslocamento e uma seleção dos significados, criando um domínio reservado de objetos ditos musicais. Os ‘não-valores’, ditos ruídos, ficam rejeitados ao exterior desse domínio”²⁵. Esta predisposição se vale também para as demais qualidades de ouvintes contribuindo para uma dificuldade de *compreensão* encontrada pela música experimental, ou qualquer música estranha a uma determinada prática/cultura.

Fenomenologia

Novamente, reportamo-nos ao início do *Tratado* a fim de levantar noções introdutórias fornecidas pelo autor acerca dos *objetos sonoros*: “na realidade, nós não percebemos os objetos, mas sim as estruturas que os incorporam [...]. Dos objetos às estruturas, e das estruturas à linguagem, há, portanto, uma cadeia contínua – tanto menos discernível quanto mais nos é familiar, espontânea – à qual estamos inteiramente condicionados”²⁶. A partir deste momento a atenção se volta para o *objeto em si mesmo* – após a fundamentação do processo da escuta – e deste modo deparamo-nos com as questões da percepção. Assim, “a noção de objeto sonoro, aparentemente tão simples, obriga bem depressa a apelar para a teoria do conhecimento, e para as relações do homem com o mundo”²⁷, visto que, no campo da percepção todo julgamento transita no limiar entre o subjetivo e o objetivo – o conhecimento de um *fenômeno* se dá pela interação destes dois planos – sendo assim um profícuo campo para a *Fenomenologia*²⁸.

SCHAEFFER recorre, então, a Edmund Husserl o qual afirma: “o objeto é o pólo de identidade imanente às vivências particulares e, todavia, transcendente na identidade que ultrapassa essas vivências particulares”²⁹. “Essas vivências particulares são as múltiplas impressões visuais, auditivas, táteis, que se sucedem num fluxo incessante, através das quais eu tendo para certo objeto, eu o ‘viso’, e os diversos modos segundo os quais eu me relaciono com esse objeto: percepção, lembrança, desejo, imaginação etc”³⁰. Porém, “o objeto transcende não apenas os diversos momentos da minha experiência individual, mas o conjunto dessa experiência individual: ele se coloca em um mundo que eu reconheço como existente para todos”³¹. Esta transcendência do objeto, então, permite uma imensa possibilidade de pontos de vista distintos (subjetivo) – e não o esgotam. “A consciência do ‘mundo objetivo’ passa pela consciência do outro como sujeito, a supõe como prévia”³².

Ainda sustentando-se em Husserl, P. SCHAEFFER alude ao conceito de ‘époché’, quando pondera sobre a limitação dos sentidos e da percepção com relação as sensações, visto que estas impressões subjetivas se dão através de aparatos nervosos, componentes de um sistema nervoso que por sua vez, não obstante, faz parte deste mundo, da matéria. A crença da ciência nos sentidos, Husserl denomina uma fé ingênua: a *époché* – ‘colocação entre parênteses’, ‘espanto’ – seria justamente a tentativa de não subjugar aos ditames dos sentidos e das sensações, a averiguação do objeto; tão pouco seria uma espécie de dúvida metódica cartesiana explicando que “pôr em dúvida a existência do mundo exterior, é ainda tomar posição com relação a ele, substituir por outra tese, a tese de sua existência. [Assim] a *époché* é a abstenção de toda tese”³³. “Se deixo de identificar-me com a minha experiência perceptiva, que me apresenta um objeto transcidente, torno-me capaz de surpreender essa experiência, bem como o objeto que ela me fornece”³⁴.

Este problema se constata quando, por exemplo, diferentes ouvintes ouvem o mesmo som e cada um *compreende* aquilo que for imanente às suas experiências particulares, fazendo com que a percepção e definição do objeto sonoro *em si mesmo* não seja possível. Por exemplo, um músico e um técnico de estúdio ouvem a ‘nota’ lá do diapasão que pode ser classificada como uma onda de 440 Hz. Neste caso, as duas classificações – ‘nota lá’ e ‘440 Hz’ – podem estar conjugadas; entretanto, podem estar completamente alijadas, pois que, para a música tradicional, este som já carrega consigo o arquétipo de ‘nota musical’ podendo inclusive ser ouvido em oitavas diferentes e instrumentos diferentes. Já a onda 440 do diapasão, uma onda com timbre específico –

sendo o timbre resultado de infra-alterações da freqüência – que *não* ocorre em outros instrumentos e/ou outra oitava. “Mas em que ele se distingue do sinal físico? [...] Ocorre que o sinal físico, na realidade, não é ‘sonoro’, se por tal entendermos o que é captado pelo ouvido. Ele é o objeto da física dos meios elásticos. A sua definição relaciona-se com as normas e com o sistema de referência desta, sendo tal ciência, como toda física, fundamentada na percepção de certas grandezas: no caso presente, deslocamentos, velocidades, pressões”³⁵. Nos dois casos *não há objeto sonoro*, pois ambas concepções estão imbuídas de *significados* e o mesmo acontecimento então opera diferentes *valores significantes*³⁶.

Deste modo, “ [...] quanto mais hábil me tornei para interpretar índices sonoros, tanto maior a minha dificuldade de entender objetos. *Quanto mais fácil compreender uma linguagem, tanto mais difícil ouvi-la* [grifos nossos] [...] e antes que um novo treinamento me seja possível e que possa ser elaborado um outro sistema de referências, desta vez apropriado ao *objeto sonoro*, eu deveria libertar-me do condicionamento criado por meus hábitos anteriores, passar pela prova do *époché*. Não se trata de forma alguma de um retorno à natureza. Nada nos é mais ‘natural’ do que obedecer a um condicionamento. Trata-se de um esforço ‘antinatural’ para perceber aquilo que antes determinava a consciência inadvertidamente”³⁷.

Conclusão

Conforme frisado na introdução pode-se constatar a polivalência dos escritos de Pierre SCHAEFFER, que se apresentam de uma forma abrangente pelas searas da música, lingüística, semiótica, filosofia, sociologia, educação e antropologia. Buscou-se aqui a realização de uma série de apontamentos de passagens do Tratado dos Objetos Musicais de Pierre SCHAEFFER concernentes às questões da escuta onde, apesar de recortados do texto original – como procede, inclusive, a própria música concreta – tais excertos atendem a uma perspectiva animada por um espírito que alteridade³⁸.

Esta premissa norteou nosso olhar por dentre as reflexões de Pierre SCHAEFFER para que enfim pudéssemos chegar, não a uma conclusão, a uma resposta, porém sim, a outro ponto deveras complicado. Um questionamento filosófico, no qual a conclusão dele extraída se faz determinante para as condutas e posturas em relação ao fazer musical e para as atitudes e intenções de escuta, atuando as primeiras sobre as últimas, e vice-versa, numa relação de reciprocidade. Contudo, tal questionamento somente se faz possível e legítimo, na medida em que se submeta a um exercício intencionado de afastamento da própria realidade, do xeque às noções mesmas, de uma audição da escuta para, ecoando em seguida, em tom de descoberta, ouvir-se: “O que é (pode ser) música?”.

Bibliografia

- ADORNO, T. 1978, *O fetichismo na música e a regressão da audição*, Os pensadores. São Paulo. Abril Cultural
- ADORNO, Theodor W., 1989, *Filosofia da nova música*, tradução Magda França, São Paulo, Perspectiva.
- ORLANDI, Luis B L, 1980, *Voz do intervalo: introdução ao estado do problema da linguagem na obra de Merleau-Ponty*, São Paulo: Ática.
- SCHAFFER, Murray, 1991, *Afinação do Mundo*, São Paulo, Unesp.
- SCHAEFFER Pierre, *Tratado dos Objetos Musicais*, EdUnB, 1993 [confrontada com a edição em espanhol]

1 SCHAEFFER Pierre, *Tratado dos Objetos Musicais*, EdUnB, 1993, p. 19.

2 Ibidem, p. 37.

3 Ibidem, p. 43-44 grifos nossos.

4 Ibidem, p. 27-28.

5 Ibidem, p. 27-28.

6 Ibidem, p. 38.

7 Ibidem, p. 54.

8 Ibidem, p. 29-30.

9 Ibidem, p. 31.

¹⁰ O conceito de Fetichismo desenvolvido por ADORNO refere-se ao problema do ouvinte que se prende a aspectos exteriores aos musicais-artísticos, como por exemplo: a qualidade de um cantor medida pela sua fama, a beleza de uma sala de concerto, a “*nona-de-Beethoven*”, os aparatos tecnológicos de um determinado acontecimento musical, etc. Uma espécie de surdez que se atenta a pré-conceituações e contingências na qualificação musical, colocando obras de grande valor universal em invólucros – de *glamour* por exemplo – que ofuscaram sua verdadeira importância; ou ainda, o efeito inverso, que privilegia obras *impressionantes* por outras características que não musicais/artísticas. Estas são características inerentes a uma escuta passiva que não se esforça nem se interessa, portanto, a uma escuta ativa dos aspectos composicionais musicais. ADORNO, Theodor, *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* e também *Filosofia da Nova Música*.

¹¹ SCHAEFFER op. cit. p. 83.

¹² Ibidem, p. 85.

¹³ Ibidem, p. 85.

¹⁴ Ibidem, p. 41.

¹⁵ Ibidem, p. 87-88.

¹⁶ Ibidem, p. 255.

¹⁷ Encontramos esta organização implícita na Apresentação do Tratado (p19-20).

¹⁸ SCHAEFFER op. cit. p. 89-110.

¹⁹ SCHAFER, Murray, 1991, *Afinação do Mundo*, São Paulo, Unesp

²⁰ SCHAEFFER 1966, p. 97

²¹ SCHAEFFER 1966, p. 101

²² SCHAEFFER 1966, p. 101

²³ SCHAEFFER 1966, p. 103

²⁴ SCHAEFFER 1966, p. 105-108

²⁵ SCHAEFFER 1966, p. 110

²⁶ SCHAEFFER 1966, p. 40

²⁷ SCHAEFFER 1966, p. 237

²⁸ ORLANDI, Luís, 1980, *Introdução ao Estudo do Problema da Linguagem na Obra de Merleau-Ponty*, São Paulo, Ed. Ática

²⁹ HUSSERL Edmund, *Lógica Formal e Lógica Transcendental*, citado em SCHAEFFER 1966, p.238

³⁰ SCHAEFFER 1966, p. 238

³¹ SCHAEFFER 1966, p. 239

³² SCHAEFFER 1966, p. 240

³³ SCHAEFFER 1966, p. 241-242

³⁴ SCHAEFFER 1966, p. 242

³⁵ SCHAEFFER 1966, p. 245

³⁶ SCHAEFFER 1966, p. 243

³⁷ SCHAEFFER 1966, p. 246

³⁸ Encontramos em "<http://pt.wikipedia.org/wiki/alteridade>" citação de François Laplantine “A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos ‘evidente’. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de ‘natural’. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espia. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única”.