

As Imagens do Tempo na Escuta: som e sonoridade

Rodrigo Fonseca e Rodrigues
PUC-SP
e-mail: rodfroes@gmail.com

Sumário:

Recompor, pelas estratégias do exercício conceitual, a dinâmica heterogênea de tempos, de ritmos e de forças co-implicados na *imagem* da escuta musical, é a proposta com a qual esta comunicação pretende inicialmente se comprometer. Uma tarefa como esta precisaria antes redimensionar alguns pontos de partida ligados ao próprio modo de pensá-la, na busca de experimentar outros meios conceituais para re-imaginar, conceitualmente, a escuta, não como um fenômeno ligado ao som, mas como uma paradoxal composição de tempos heterogêneos, como “máquina de sonoridades”.

Palavras-Chave: escuta; imagem; tempo; sonoridade; pensamento.

A Imagem do Pensamento e a Escuta

I - A nossa percepção facilmente nos convence de que vivemos uma realidade que é urdida por estados sensíveis e por fenômenos vitais. Ora, isso significa que percebemos e pensamos o mundo, quase sempre em termos de imagens mentais que são dotadas de forma, de contorno, de espessura, de medida, de substância, de mobilidade, etc. Essa realidade percebida, produzida por nossos estados vividos, porém, coincide com um modo de organizar o pensamento que necessita, para se orientar e se desenvolver, de uma lógica do espaço. A história da abstração no pensamento analítico, se estamos de acordo, erigiu um *logos* que tentou figurar e mensurar a Força incorporal que é o Tempo. Este é, sem dúvida, uma gigantesca máquina de forças cujos seus movimentos são, apesar de sua íntima exuberância, absolutamente insensíveis para a nossa vida orgânica. Essas potências fazem, contudo, por meio de seus ritmos insondáveis, aflorar o nosso mundo sensível. Isto significa que, ao escalonar durações temporais que são incomensuráveis, intensivas, inapreensíveis, por meio de grandezas, de intervalos extensos, de distâncias mensuradas, estamos a figurar um tempo que se torna, por isso, espacializado, homogêneo e estático. Vide, por exemplo, todo o universo de figuras, intervalos, gradações etc. que condicionam a *imagem* da música. Os elementos formados e os símbolos que povoam a escuta não existem, deste modo, sem o artifício de um espaço imaginado. Ora, isso não é mais do que um meio de falsear a natureza do Tempo. A *imagem* da escuta passará, submetida a tal espacialização, a sofrer um tipo de delimitação de um horizonte lógico e de um tempo dramatizado, que se pautarão apenas em encadeamento de formas perceptíveis ou de estados vividos. Tal modo de pensar não permitirá jamais que se conceba nada em música como movimento, imanente a si mesmo, mas somente como uma mobilidade abstrata, ou seja, como um pseudo-movimento. Precisamos acolher um modo de problematizar a escuta que seja antes voltado para uma apreensão conceitual de como a música se move como tempo, e de como o movimento do tempo nasce da música.

I.a - O nosso principal investimento aqui será imaginar conceitualmente uma outra dinâmica da escuta, uma outra realidade rítmica, intensiva, que *subsiste* à realidade sensorial, que *existe* como percepção sonora. Há, portanto, velocidades e ritmos intensivos que consolidam a realidade extensiva do fenômeno psicoacústico. Nos amparamos, para tanto, no “pensamento da imanência”, defendido por autores como Nietzsche, Pessoa, Bergson e Deleuze, que ousam investir

na apreensão da face intensiva da realidade, da sua transiência íntima, heterogênea e imprevisivelmente criativa. A idéia de “intensidade” irá nortear o pensamento da imanência. Expliquemos este ponto: as intensidades são parte de um processo oscilatório. A sua dinâmica revela, por sua vez, o mundo vital não-sensível e ainda sem nome que, num processo complexo de velocidades imateriais, virtuais, se tornam *ato*, se *atualizam* como realidade sensível. Os ritmos intensivos são, decerto, virtualidades, ainda insensíveis para os tempos da nossa lenta e pré-condicionada percepção. Significa dizer que só conhecemos a realidade das intensidades quando ela já se encontra desenvolvida num tempo “extenso”, por isso, já recoberta por signos e por qualidades formais etc. Reiterando de outro modo: os ritmos intensivos nos “trabalham” muito antes de nos darmos conta deles. Conclui-se com isto que, quando escutamos, somos afetados por um mundo de virtualidades insensíveis, silenciosas, uma realidade que é primordialmente vibratória, um fluxo heterogêneo composto de intensidades, de ritmos não mensuráveis e que não se contentam em habitar nos intervalos cronológicos do tempo.

As Sínteses do Tempo e o Conceito de Sonoridade

II - A percepção, do modo como ela era designada pela fenomenologia, tratava-se de uma experiência que re-criava ou que re-constituía o mundo. A percepção, para Bergson, não cria nada. Há, além disso, infinitos movimentos, vibrações, intensidades, aos quais ela permanece absolutamente indiferente. Isto se dá porque o processo da percepção, para Bergson, retém apenas o que “interessa” ao corpo, ou seja, ele só retém certas longitudes de ondas e certas frequências assimiláveis sensorialmente, sempre deixando escapar infinitas vibrações do mundo, que se engendram noutras velocidades insensíveis. O seu papel é o de eliminar, do conjunto das imagens, todas aquelas sobre as quais o corpo não teria nenhuma influência e, depois de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa as necessidades da imagem que o corpo precisa. Isso quer dizer que a coisa é a própria percepção em si. (Bergson, 1999: 267) A teoria de Bergson nos ajuda a distinguir as realidades tanto do tempo do vivido quanto o tempo das velocidades e dos ritmos “invivíveis”. Esta idéia nos endereça à hipótese de uma existência não percebida do mundo, a uma realidade “im perceptível” com a qual estaríamos em contato.

II.a - Vale a pena aqui uma breve explanação acerca do modo como Bergson concebe a idéia de Imagem. A sua primeira grande afirmação é que, tudo o que engloba o que chamamos de “mundo material”, é urdido, segundo ele, por um sistema de imagens. Esta é a sua tese, em *Matéria e Memória*: o mundo é um conjunto de imagens é em função delas que devemos colocar o problema da realidade, pois só a apreendemos a partir das imagens. Há, para Bergson, três principais tipos de imagem: imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afecção etc. Note-se que, desse modo, o autor redimensiona a *imagem* conceitual que temos da palavra “imagem”: imagem não pressupõem uma forma, contorno, desenho, cor, perspectiva, textura etc. A percepção (imagens externas) e a afecção (imagens internas), sendo descontínuas entre si, vivem separadas por intervalos de tempos, por entremeios de durações, por hiatos de não-percepção que a educação vai preenchendo.¹

II.b - No segundo capítulo do seu livro *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze estima “três sínteses do tempo” que operamos para fundar a nossa existência. Para entender o trabalho dessas sínteses temporais na criação da realidade vivida, é preciso levar em conta que nossas vidas andam, simultaneamente, em vários ritmos, em várias velocidades. Em suma, é por milhares de sínteses de

¹ Gilles Deleuze, em sua conferência sobre os textos de Bergson, explica as operações do movimento perceptivo. A primeira seria a da “seleção”, ou seja, a de selecionar, na excitação recebida, aquilo que vai eliminar ou subtrair. Acontece, por meio desse trabalho seletivo, um processo contínuo de multidivisões de cada excitação. A segunda operação perceptiva seria a da “eleição”. Trata-se de uma síntese que vai integrar a multiplicidade das reações que nascem do trabalho da seleção. Há, nesse processo duplo, uma defasagem, um atraso de velocidades. Esta é a gênese da imagem: a diferença de velocidade entre a percepção, a ação e a afecção. (Bergson *apud* Deleuze, 1998: 62).

tempo que vamos compondo/decompondo a nossa existência.² Na escuta, isto significa que, antes mesmo de reconhecer e apreciar certo fraseado musical, esta ou aquela cadência de acordes, uma figura rítmica ou uma imagem anexa, sintetizam-se, se maquinam, criativamente, tempos que são insonoros, incorporais, inumanos, de durações, velocidades e intensidades impalpáveis tanto pela percepção subjetiva quanto pela representação objetiva. Essa sensação sub-percebida da escuta é o resultado de milhões de contrações silenciosas operadas por essas sínteses do tempo. São essas incontáveis sínteses, simultâneas, encavaladas, que operamos para gerar a realidade sensível da música. São, realmente, as notas de uma melodia que se tornam claramente apercebidas, mas as durações que “contraímos” é uma outra face da música, as suas virtualidades, que nos afetam muito antes do material, dos elementos, das formas e idéias musicais, e que também vão mais além delas. Podemos escutar, portanto, o sentido implicado da música, o seu movimento, as suas contrações de acordes, a respiração no canto, as palavras, as frases, os significados, mas não percebemos, auditivamente, as virtualidades que aí se maquinam. Mais do que uma seqüência de sons, é tal jogo de tempos não musicais o que lhe dá, intimamente, a força da escuta. O resultado sonoro será sentido como manifestação “atual”, sensorial da música. Concluindo, o que *existe* para a nossa percepção pode ser a música, mas o que *subsiste* – ou *insiste* – sob ela são os ritmos intensivos, as sensações e as sonoridades, em paradoxal composição/decomposição na realidade sempre criativa da escuta. Escutar, enfim, é algo como amalgamar um fluxo, um ritmo existencial, que se cria na condição de ser sempre atravessada por inúmeros domínios de escuta e de não-escuta.

II.c - Recuperemos uma outra idéia deleuziana, recriada a partir da antiga idéia do “vir-a-ser”, defendida por alguns pensadores pré-socráticos: a *imagem* do “tempo do devir”. Ela se opõe radicalmente à realidade temporal-espacial da percepção, do fenômeno, da matéria formada, da convencional série tridimensional passado-presente-futuro. Assim, o presente, como um estado vivido, só pode existir na condição de uma extensão de tempos encadeados, como instantes estendidos sobre a percepção, já qualificados e figurados por uma *imagem* de um tempo mensurável. A concepção abstrata do presente vivido é o recorte temporal de um instante que se encaixa entre passado e futuro. Mas o “tempo do devir”, que não tem história, não se dramatiza nem possui um destino prévio, concebe uma outra imagem do presente, que evoca antes um condensado de ritmos acoplando, num mesmo átimo, o passado “puro” e o futuro imediato.³ O devir, paradoxal por natureza, se furta assim à apreensão do presente vivido, ou ainda, o que chamamos de presente, que é apenas uma imagem condensada por ritmos de devires que perseveram, que duram o suficiente para o sentirmos e o representarmos mentalmente como um fenômeno. Ele não é um instante, não tem espessura nem extensão, e não suporta a separação arbitrária do antes e do depois, do passado e do futuro, como se fossem tempos separados. Para prosseguir, a idéia do “tempo do devir” é o tempo em que passado e futuro insistem e dividem, ao infinito, cada presente. Isto é, quando o tempo cronológico, percebido passa e leva o instante, haverá sempre uma trepidação, sem nenhuma progressão ou destino prévios, de entretempos intensivos, sem início e sem fim: um composto de movimentos caóticos e de ritmos, irreduzíveis ao “presente da percepção e do metrônomo”. O trabalho incessante do porvir, ao enxertar um tempo no outro, revela a paradoxal atopia e ubiqüidade, a fugacidade e a eternidade de um Tempo que é, por natureza, acrônico.

² Para melhor explicitar este ponto: no processo de síntese, haveria não um Eu subjetivo unívoco, mas sim uma infinidade de “eus contraentes”. Esses infinitos “eus” são, na verdade, focos temporais que produzem nossos dinamismos e possui, cada um deles, capacidades diferentes de captar o tempo das oscilações, dos fluxos de intensidades. São “eus contemplantes”: tal como uma placa sensível, esses pequenos eus retêm certas excitações, liberam outras, enquanto novas aparecem, que conservam uma intensidade, quando outra sobrevém. Isso quer dizer que somos “máquinas de contrair”, que contraímos, antes mesmo de sentirmos. É então a partir das contemplações contraentes que se definem, portanto, todos os nossos ritmos, os nossos tempos de reações, os mil entrelaçamentos, os presentes, as nossas reservas, e as fadigas de que somos compostos. (Deleuze, 1990: 124).

³ O passado e o futuro assim “insistem”, num mesmo instante, sempre bifurcado ao infinito, em outros imprevistos passados-futuros. É o mesmo que dizer que um futuro e um passado dividem, a cada instante, o presente, subdividindo-o, ao infinito, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. (Deleuze, 1974: 169).

II.d - Neste momento final, há tempo para evocar uma idéia, defendida por Silvio Ferraz, que nos diz assim: o que se entende por “som”, sendo este já qualificado, só dirá respeito a uma coisa estanque, a um fenômeno, a uma imagem conceitual arbitrária, espacializada. O que se movimenta na música é antes a escuta, e não o som. E a escuta pode ser muito mais do que aquilo que soa. A música tanto não repousa apenas no sonoro quanto o sonoro não é uma ação puramente auditiva. Podemos assim pensar os tempos da escuta em termos de *imagens* pré-sensíveis, de *imagens* sonoras e até de *imagens* de música, às vezes, sem nenhuma referência ao som, tal como, por exemplo, nos sonhos, devaneios musicais etc. (Ferraz, 2005: 76). O sufixo da palavra “sonoridade” denota, genericamente, aspectos qualitativos, adjetivados, timbrísticos, do som. O conceito de sonoridade descreverá o processo, a transiência e os desdobramentos não-musicais implicados na escuta, e não simplesmente a coisa sonora. A questão é, afinal, a de ouvir não o som, nem o que está no som, e sim o que está *no* ouvir, nas potências que nos afetam e que se movem, que se criam pela escuta. A sonoridade começa a ganhar um outro calibre conceitual, se considerarmos que tudo aquilo que soa não é apenas o som, mas sim uma composição heterogênea, contingencial, efêmera, mutante, de muitos tempos, “invivíveis” como estados sentimentais ou como fenômenos sonoros. A *sonoridade* é, para o nosso propósito, uma palavra desejável, porque ela exprime o modo de ser do som, porque ela expressa o que nós nos tornamos à medida que escutamos. A sonoridade, esse misterioso processo, é o que já descrevemos como “devir-som”: é tudo aquilo que se diferencia, pela escuta, são todos os ritmos que ela consegue maquinar, condensando velocidades, durações, fluxos, encontros e cruzamentos de *imagens*, de intensidades e de vibrações de toda natureza. Dito isto, não fica difícil concordar com a idéia de que a escuta se faz como uma máquina de tempos. São, portanto, todas as interfaces de maquinismos coletivos, subjetivos, não-humanos e nem sequer orgânicos, que podem se implicar nos tempos da escuta musical. Ela pode ser pensada como uma máquina de fluxos e refluxos, de intensidades rítmicas, de sensações - naturais e inventadas -, de imagens formadas e de *imagens*-tempo não formadas, de puros movimentos, de signos, de valores e das temporalidades compostas por tudo isso. Ela se faz de uma avalanche simultânea de estremecimentos, de tensões e de afrouxamentos, de modulações que nos afetam para além dos problemas musicais estritos. A sonoridade será, deste modo, o movimento criativo, multiplicador, imanente e intempestivo da escuta – tempestade de sensações -, a sua própria *imagem* composta por muitos afetos do tempo.

Referências Bibliográficas

- Bergson, Henri. (1999). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, Gilles. (1988). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado.
- Ferraz, Sílvio. (2005). *Livro das Sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras.