

A peculiaridade da percepção musical: a distinção das intenções sonoras e musicais

Ricardo Nachmanowicz
Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música
e-mail: ricordo@ig.com.br

Resumo:

A partir dos conceitos Husserlianos de intenção signitativa, afigurativa e intuitiva (relativos ao signo, imagem e a percepção) qualifico as diversas intenções relativas ao fenômeno sonoro, para destas, estabelecer sua relação com o fenômeno musical e caracterizá-lo segundo estes conceitos fenomenológicos. Conclui-se que o som pode participar destas três intenções e que a música, enquanto tal, não se vincula essencialmente a nenhuma destas, possuindo uma intenção própria.

Sendo o signo e a imagem relativos à intenção signitativa e afigurativa, observemos a definição dada por Husserl.

O signo, enquanto objeto, se constitui para nós no ato do aparecer. Esse ato não é ainda um ato que designa, ele precisa, no sentido das nossas análises anteriores, ligar-se a uma nova intenção, a um novo modo de apreensão, por meio da qual não é visado não o que aparece intuitivamente, mas algo novo, o objeto designado.¹

A representação por imagem tem obviamente a seguinte peculiaridade: sempre que ela é preenchida, seu objeto, que aparece como “imagem”, se identifica por semelhança com o objeto dado no ato preenchedor.²

Na busca de uma determinação intencional do sonoro, a obra de Pierre Schaeffer aparece como uma das únicas referências em conformidade à fenomenologia de Husserl. Em um primeiro momento Schaeffer procedeu intuitivamente: “Durante anos nós fizemos frequentemente fenomenologia sem sabê-lo, o que é melhor afinal do que falar de fenomenologia sem praticá-la.” (Schaeffer 1977: 262. Trad. Fabrício Melo), mas num segundo momento Schaeffer entra em contato com os textos Husserlianos e podemos facilmente identificar estes conceitos em seu trabalho. Tomo o quadro das quatro escutas de Schaeffer como base de sua fenomenologia da percepção do sonoro, e as qualificarei de acordo com as intenções signitativas e afigurativas relatadas acima.

¹ (Husserl: 1980: 45).

² (Husserl 1980: 45).

4 compreender ³	1 escutar ⁴
3 entender ⁵	2 ouvir ⁶

“O objeto sonoro bruto é aquilo que permanece idêntico através do ‘fluxo de impressões’ diversas”, quando nos fala deste evento bruto, que acontece no Ouvir, Schaeffer nos dá a descrição de uma pura possibilidade, que pode servir a todos os outros três pontos de seu quadro, podemos tanto Escutar, Entender quanto Compreender o que Ouvimos, como Schaeffer diz, podemos ter diversas intenções sobre ele. Husserl diz que a percepção é uma intenção que dá possibilidade a tantas mais: “... a percepção, pela síntese da identidade de coisa concreta, que se confirma por “si própria”, ao mostrar-se de diversos lados e sendo nisso continuamente uma só e mesma coisa.”⁷ A definição do *ouvir* em Schaeffer está colada à definição Husserliana da intuição. O ouvir de Schaeffer trata da aparição do “próprio” objeto. Sendo assim não se pode classificar o ouvir como um ícone⁸, como Schaeffer sugere, pois o *ouvir* ainda não é capaz de sustentar qualquer função, ele é um fenômeno que beira a passividade. O Ouvir se constitui como o sentido mais indistinto que podemos obter ainda dentro de um fenômeno sonoro. Dentro de sua percepção não reconhecemos

³ Finalmente posso tratar o som como um *signo* a introduzir-me em certo domínio de valores e me interessar por seu *sentido*. O exemplo mais característico é obviamente o da fala. Trata-se aqui de uma escuta semântica centrada em signos semânticos. Dentre as diversas escutas ‘significantes’ possíveis é óbvio que nos interessa mais particularmente a escuta musical, referindo-se a valores musicais e dando acesso a um sentido musical. Notemos que, no limite, os valores em questão são destacáveis de seu contexto sonoro, reduzido assim ao papel de suporte. É geralmente aceito que a comunicação opere uma junção de espíritos; nesta perspectiva, é natural que em ambos os extremos do circuito, e notadamente aqui, na recepção, se abandone a contingência do veículo sonoro em prol do conteúdo significante. (Tradução não publicada do *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer).

⁴ Escuto o *evento*, procuro identificar a fonte sonora: ‘O que é? O que foi que aconteceu?’ Não me detenho aqui no que percebo, sirvo-me do que percebo sem dele tomar conhecimento. {Trato o som como um *índice* que me assinala alguma coisa.}⁴ Certamente é este o caso mais freqüente, pois corresponde a nossa atitude mais espontânea, ao papel mais primitivo da percepção: prevenir de um perigo, guiar uma ação. Esta identificação do evento sonoro a seu contexto causal é geralmente instantânea. Todavia, os índices⁴ sendo ambíguos, pode também ocorrer que ela se produza somente após várias comparações e deduções. (Idem).

⁵ Da mesma forma, o que diversos ouvintes reunidos em volta de um gravador escutam é o mesmo objeto sonoro. Eles no entanto não **entendem**⁵ todos a mesma coisa, não selecionam e apreciam da mesma maneira, e na medida em que assim suas escutas tomam partido por este ou aquele aspecto particular do som, elas dão lugar a esta ou àquela *qualificação do objeto*. Estas qualificações variam, como o **entender**, em função de cada experiência anterior e de cada curiosidade. Mas o objeto sonoro único, que torna possível esta multiplicidade de aspectos qualificados do objeto, subsiste sob a forma de, se poderia dizer, um halo de percepções às quais as qualificações explícitas implicitamente fazem referência. (Idem).

⁶ É o que chamo de *objeto sonoro bruto*. (Este tema será longamente desenvolvido no livro IV.) O objeto sonoro bruto é aquilo que permanece idêntico através do ‘fluxo de impressões’ diversas e sucessivas que tenho dele e em relação a minhas diversas intenções para com ele. A segunda característica essencial de um objeto percebido é só se dar por esboços: no objeto sonoro que escuto há sempre *mais* para **entender**; ele é uma fonte inesgotável de potencialidades. Assim, a cada repetição de um som gravado, eu escuto o mesmo objeto: bem que jamais o **entenda** igualmente, que de desconhecido ele se torne familiar, que perceba seus diversos aspectos sucessivamente e que portanto ele nunca seja igual, eu o identifico sempre como este objeto bem determinado. (Idem).

⁷ (Husserl 1980: 46).

⁸ “um signo é um ícone se ele se assemelhar ao seu objeto e se a qualidade ou caráter, no qual essa semelhança está fundada, pertencer ao próprio signo, quer seu objeto exista ou não.” (Santaella 2004: 110).

frequência, ou o objeto que a produziu, assim como também não podemos atribuir-lhe qualquer característica de seu desenvolvimento harmônico, reconhecemos nele apenas sua existência auditiva, sua localização no espaço de nossos sentidos, percebemos apenas “algo sonoro”, sem conceito algum. Associa-se a esta escuta estados de distração ou sonolência, mas isto não o qualifica propriamente. O Ouvir é apenas o atentar e conscientizar de sua existência auditiva, sem se recobrir de suas características.

Já a intenção afigurativa (por imagem), possui semelhança com o intuído, quer dizer, é necessário se intuir previamente um objeto, primeiro se *ouve* e depois se afigura. Pelo quadro de Schaeffer podemos dizer que o Entender (*entendre*) é a intenção que mais se aproxima desta definição. *Entender (entendre)* é tomar partido do que se ouve, ou seja, é tomar partido do objeto sonoro bruto, mas seleciona-se o que se *entende* dentro desta infinidade de possibilidades que o som bruto possui, o Entender é uma imagem dentro do núcleo da percepção, e parece ser o único caso sonoro de uma intenção afigurativa.⁹ O entender toma o *ouvir*, o som concreto, como sua matéria, e dentro desta pode procurar qualidades específicas ou apenas cambiá-las, ao seu gosto. O som, neste tipo de intenção é percebido por suas qualidade intrínsecas, em conjunto, acumulativamente, ou distintamente, enquanto se desdobram no tempo. Podem se acumular as qualidades ou isolá-las voluntariamente. Qualquer característica que se vincule internamente ao som pode ser percebida nesta intenção, tessitura, durações, altura, intensidades... mas não enquanto funcionam de modo signitivo, não é necessário saber nomear estas qualidades, na verdade não se quer isto. Esta intenção parece ser, em contraposição ao *ouvir*, a mais ativa.

Segundo Schaeffer *escutar* é o modo mais primitivo ao qual voltamos nossos ouvidos, é a determinação da fonte sonora, é a visada de um objeto através do som, o som portanto têm o papel de índice¹⁰ nesta relação, como Schaeffer mesmo aponta.

O *escutar* vincula o evento sonoro ao objeto que o produziu, dizemos: “é um carro”, “soa um oboé”. O que está em jogo aqui é a nomeação do objeto que deu origem ao som, e não o som mesmo, o som é apenas o signo que dá suporte à função de significar o objeto.

O *compreender*, do mesmo modo que o *escutar*, vincula o som a um signo, o exemplo mais óbvio está no caso da língua falada, que, despercebida, faz parte de uma escuta. Ao escutar os sons articulados, conforme as regras de uma língua, nós associamos este som ao seu conceito correspondente. Quando, em meio a um discurso, escutamos uma palavra que não faz parte de nosso vocabulário, buscamos dentro de nosso presente vocabulário palavras que se assemelham a esta, no intuito de formar uma imagem coerente ao discurso, no caso de não se encontrar nenhuma correspondência, o som “por si” não é percebido, estamos apenas diante da incompreensão de um signo. Mas o *compreender* não possui apenas esta relação signitiva com o som, há, segundo Schaeffer, a possibilidade de significar uma obra musical, quer dizer, de escutá-la ao todo como o signo de um significado. Como em qualquer operação signitiva o *compreender* se serve dos sons musicais como suporte de significado. Procura-se valores musicais (valores “no” musical), quais sejam, nesta escuta onde os recurso sonoros vivem em função destes valores e não o contrário.

Dado esta relação que o *compreender* estabelece, acontece de haver um elemento muito estranho a musica, regendo-a, não que isto não se verifique durante a história da musica, e em audições ordinárias, mas a musica só adquiriria significado mediante esta relação signitiva? Parece que para Schaeffer isto não é verdade, pois neste tipo de relação os processos musicais ficam de

⁹ Há claramente uma transposição do conceito de intenção afigurativa, que transporto para o nível sonoro. Dentro de uma tela, ou ao observar nuvens, destacamos figuras, estou imaginando o mesmo fato ocorrendo dentro de uma percepção sonora bruta, como uma nuvem, que dela extraímos várias figuras sonoras como intensidade, frequência, tessitura e etc.

¹⁰ Índice: a contigüidade existente entre o significante e o significado é direta. Uma contigüidade de fato. Pensar-se em uma linguagem musical, onde os signos enfeixassem em uma categoria simbólica, seria a busca de um absurdo. (Oliveira 1979: 45).

lado, o que indica, por parte de Schaeffer, existência musical fora desta função signitativa: “...a intenção de fazer música consiste em tomar sons da primeira categoria (sem função signitativa) para criar uma comunicação da segunda categoria {significativa (que contudo não almeja dizer nada¹¹)}. Schaeffer caracteriza a intenção musical fora da função de significação, a intenção musical portanto não é um ato signitivo.

A questão principal diz: o sentido musical é dado apenas por este perceber ou há uma intenção afigurativa se encarregando do sentido musical, ou ainda, é necessária uma intenção específica que os recobre e dá origem ao musical?

O *ouvir* é a própria percepção¹², o *entender* é uma imagem do percebido.¹³ Se o sentido musical for formado por um processo imagético, então ele terá de ser semelhante às imagens dadas pelas intenções afigurativas de escuta do som, como exemplificamos acima. Tomemos um exemplo simples, da escuta de uma melodia. Se a escuta musical de uma melodia se fundar em uma imagem do sonoro, então a melodia escutada se igualaria a mera colocação ordinal e temporal de certas notas. Mas isto não é o que de fato acontece quando escutamos musicalmente. Em um grupo de notas, temos a percepção de sons, e como no *entender* destacamos suas possibilidades, como é característico deste ato, porém ao escutarmos musicalmente estes sons não estamos mais somente diante de qualidades internas ao som, vemos surgir uma nova propriedade, que chamamos de melodia, com um sentido diverso dos sons encarados individualmente ou meramente somados. A melodia é uma percepção puramente musical e possui qualidade apenas dentro desta intenção. O *entender* é a imagem de uma percepção bruta, mas a música não é uma construção afigurativa por sobre estes atos, a música toma estes atos como matéria bruta de seu próprio ato, que, não possui identidade nem semelhança com esta matéria, tendo em vista o sentido estabelecido. O fato das intenções do *ouvir* e do *entender* fazerem parte da intenção musical, quer dizer apenas que se não escutamos os sons não teremos música, portanto a operação musical necessita das características que só se percebem nestas intenções, do *entender* e do *ouvir*. Precisamos necessariamente do som bruto, e dele, as características que se encontram em uma atividade do *entender*. Mas há um salto “qualitativo” que exime a música de sua semelhança com sua matéria. A música não é o som percebido, ela é a relação estabelecida, dos sons percebidos, mas apenas a relação.¹⁴ O ato intencional que põe o musical não estabelece, portanto, nenhuma função afigurativa e nenhuma função signitativa, ela é uma intenção originária por si mesma e traz consigo um sentido exclusivo.

Há sim uma intenção neste processo, pois não se trata de relações quaisquer, mas relações específicas que assumimos na formação de um sentido incontestavelmente sentido, o musical. O que fica concluído é que a intenção musical possui sua peculiaridade e constitui-se como um sentido que conceitualmente permanece indeterminado.

¹¹ Tradução não publicada, de Carlos Palombini, do *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer (Pg. 352).

¹² “a percepção, enquanto pretende-nos dar o ‘próprio’ objeto, não pretende propriamente com isto ser uma mera intenção, mas antes uma ato que pode dar preenchimento aos outros, sem que ele próprio precise ainda de um preenchimento qualquer.” (Husserl 1980: 46).

¹³ “Enquanto várias das suas determinações são representadas por imagens no núcleo da percepção...as outras determinações não entram na percepção, nem sequer sob esta forma de afiguração; os componentes do reverso invisível, do interior, etc. são na verdade subentendidos, co-visados, de uma maneira mais ou menos determinada.” (Husserl 1980: 46,47).

¹⁴ “Que vários sons sucessivos resultem em uma melodia, é possível somente porque a sequência de processos psíquicos se une <sem mais> numa formação total. Eles estão na consciência uns após os outros, mas caem no interior de um e o mesmo ato total.” (Husserl 1994: 54,[21]).

Referências Bibliográficas

- Hanslick, Eduard. (1994). *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70.
- Husserl, Edmund. (1980). *Investigações Lógicas*. Sexta investigação: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento. São Paulo: Abril Cultural. (Os pensadores).
- . (1994). *Lições para uma Fenomenologia da consciência interna do tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (Trad. Pedro M. S. Alves)
- Kant, Immanuel. (1993). *Crítica da Faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Oliveira, Willy Corrêa de. (1979). *Beethoven proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva.
- Santaella, Lucia. (2004). *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning.
- Schaeffer, Pierre. (1977). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil (reimpressão ampliada).