

## A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem

### COMUNICAÇÃO

Rodolfo Caesar

Universidade Federal do Rio de Janeiro – [rodolfo.caesar@gmail.com](mailto:rodolfo.caesar@gmail.com)

**Resumo:** exame da noção de 'som' tal como 'reduzidamente' adotado como campo operacional da composição musical, acreditando ser a experiência da escuta implicada em cruzamentos de experiências de ordens e modalidades perceptuais pertencentes a campos diversos. O propósito é efetuar a tentativa de resgate de uma amplitude maior da escuta, buscando a restituição de uma espessura mais larga e conceitualmente mais complexa para as artes musicais. O texto discute a separação entre as noções de imagem e de som, propondo que o som goza do mesmo estatuto. Para exemplificar, toma o ar e a água como suportes de fixação das imagens.

**Palavras-chave:** sonoridade. imagem. escuta.

#### The bandwidth of soundness: between sound and image

**Abstract:** research into the notion of sound as it is 'reducedly' used in music composition, believing that the experience of hearing is more complex and rich, implying in an intersection of experiences stemming from diverse types and modalities. The article's purpose is to attempt rescuing sound's integral experience, its larger amplitude (of listening), trying to restore a wider and more complex space for the musical arts. I will discuss the separation between 'sound' and 'image' proposing a similar condition for both. Examples are taken from the air and from water as they too constitute material media.

**Keywords:** image. sonority. listening.

“..... em ondas que soam como as do mar bravio que Bentinho vê nos olhos de Capitu – olhos de ressaca – esses mares de águas que trazem e que tragam imagens.”  
(Liliza Mendes, *Água – Ser e Suporte da Imagem Deslizante*, 2012)

### 1. Qual o seu tamanho, som?

Costuma-se caracterizar as músicas eletroacústicas (derivadas da música experimental de John Cage, da *musique concrète* de Paris e da *elektronische Musik* de Colônia) como introdutoras da aplicação de novas tecnologias para os procedimentos composicionais. Tampouco é novidade dizer que o aporte delas de fato foi a proposição de

uma outra atitude de escuta, em um tempo em que se começava a ter - e com essas músicas se consolidava - a consciência do próprio ato de *escutar* (Iazzetta 2009).

Há unanimidade na afirmação de que a música eletroacústica é a Música do Som. Propiciado pelas novas tecnologias eletroacústicas, o ato de escutar 'imagens de sons' (Bayle 1994) traz consigo estímulos para essa consciência - agora disseminada na música contemporânea (e instrumental) - de uma presença protagonista da 'sonoridade' na escuta musical. Em minha atividade composicional, alinho-me aos que a sustentam, porém nem sempre de acordo com o que expressivo contingente de colegas entende sobre o que pode ou deve ser compreendido como 'som'. Ou seja, o que seriam os limites dessa tessitura da sonoridade? Grande parte dos compositores prefere circunscrever o campo do sonoro a um espaço de espessura determinada, conhecido pelo nome de 'sonoridade' - como se essa palavra não pudesse se abrir para seu mais amplo alcance. Convém problematizar essa expressão que cada vez mais - para o senso comum e para o especialista - aponta para uma direção única, para um 'miolo' 'interno' do som. Circunscreve-se, assim essa escuta - por injunções diversas - a uma experiência cujo centro de gravidade resume-se às características 'intrínsecas', ou na 'interioridade' do som (Caesar, *The composition of electroacoustic music* 1992). Rejeita-se filtrando, desse modo, a amplitude que é própria e talvez a mais rica característica do campo sonoro conquistado pela música ocidental na metade do século XX. Para exemplificar proponho supor que, estimulada pelas imagens visuais das tecnologias de análise sonográfica por transformada de Fourier, a *Musique Spectrale* tenha embutido no microscópico do timbre uma formalização de cunho hanslickiano.

Foram também alçadas a um grau estético as características inauguralmente descritas na tipomorfologia schaefferiana, ou seja, regidas pelo artifício da redução fenomenológica da escuta, a *écoute réduite* (Schaeffer 1966). Seu uso vem se 'estetizando' a despeito dos esforços (por certo ambivalentes) de seu criador de não desejá-las atuantes no lado '*du thème*', ou seja, como projeto estético impresso numa metodologia composicional. Pois é exatamente esse o jeito pelo qual ela tem se apresentado e funcionado em escala crescente.

Meu propósito não é mais uma vez tentar demonstrar que a escuta musical passa necessariamente por instâncias 'extra-redutivas', mas principalmente lembrar que a modelagem tipomorfológica schaefferiana e a espectromorfológica de Denis Smalley (fundamentações estéticas mais correntes no *milieu* eletroacústico), em seus esforços 'redutores', mais ampliam - representando as poéticas musicais próprias de seus autores - do que reduzem, além de se re-configurarem - decerto involuntariamente - como a re-edição de

uma *structural listening* tal como esta é criticada pela *new musicology* (Dell'Antonio 2004). Devo, aqui, forçosamente mencionar de passagem assuntos tais como: a percepção (desde Merleau-Ponty), a ampliação da noção de som na direção da imagem, e a uma comparação entre a escuta 'timpânica' - para mim (Caesar 2007), 'coclear' para Seth Kim-Cohen (Kim-Cohen 2009) - e a 'visão retiniana' de Duchamp. O objetivo não é negar - a essa tardia altura dos acontecimentos - a possibilidade instrumental ou mesmo a fruição estética de uma escuta 'estruturante', tipomorfológica, etc. Mas simplesmente tentar estimular a volta da vocação radial da escuta ampla - assim como são amplas todas as modalidades de percepção. Em outras palavras: é propício aceitar a possibilidade de uma coabitação das duas forças opostas porém complementares: o som teria - junto com sua interioridade centrípeta - uma radiação centrífuga apontando para todas as direções. Do objeto 'miolo' do som emana uma radiação omnidirecional que, em seu percurso, nos atinge e nos transforma. A consciência de sermos um centro receptor, um sujeito de onde observamos o objeto sonoro é desferida pela certas flechas provenientes desse 'objeto'.

## 2. Canais omissos

Enquanto mantém-se em reduzida espessura, a música retém, para si, um espaço 'comum' capaz de sustentar sua reserva de mercado, sua zona de conforto e garantia de sobrevivência. Porém não se trata somente de instâncias sócio-culturais: protegida na ilha reservada pelos limites da pequena amplitude, a música receia de fato o fim de sua essência - que ocorreria no confronto entre a suposta identidade e a de seu não-ser, com a irremediável descoberta que o limite entre si & outro não tem recorte definido. Ela receia exatamente aquilo de que se nutrem as artes avizinhas: a poesia sonora, a *sound art*, a vídeo-música (e o música-vídeo), as instalações, o *circuit-bending* e outras formas experimentais 'menores', todas desinteressadas pela manutenção de limites.

Um dos mais fundamentais e desgastados esteios para a sustentação da 'música da sonoridade' é a noção cartesiana de que a percepção humana seria um canal relativamente passivo, uma porta neutra permitindo a entrada de impressões externas para o interior da nossa consciência - essa luminosidade habitante das nossas caixas cranianas. Dessa maneira as imagens visuais passariam por um olho compassivo, formando significado somente quando ou depois que chegam ao córtex cerebral. Assim também para os sentidos restantes, cada qual em sua especificidade modal. Chegariam essas imagens à consciência sem que necessariamente houvesse algum procedimento - por mais burocrático ou automatizado que

seja - de seleção, favorecimento, predileção, comodismo ou o que quer que fará com que o objeto percebido não venha apenas aportando por si - como um navio encostando desavisado no cais - sem que passageiros o tenham contratado. Para resolver essa discussão não é necessário muito mais que remeter a Merleau-Ponty, que em 1945 encerrava a questão revelando a complexidade da percepção e o papel do corpo como agente implicado neste ato (Merleau-Ponty 1945).

Para prosseguir proponho estimular uma confusão entre noções há séculos adquiridas quanto ao uso das palavras 'imagem' e 'som', de maneira a problematizar certezas. Por exemplo: sendo, na minha opinião, o som imagem, a ideia de um Museu da Imagem e do Som não passa de aberrante redundância, assim como são as separações entre diversas expressões nas artes. Cada vez mais, as delimitações entre elas se configuram como conveniências mercadológicas.

Exemplifico minha proposta apresentando dois trechos de trabalhos relativamente recentes. Em 'Tristão e Isolda' exploro o domínio de uma música sem som, e no exemplo seguinte (sem título), as relações tensas e implicadas entre a imaginação visual e a sonora.

[Trecho de 'Tristão & Isolda'.]

[Trecho de 'sem título'.]

### 3. Imagem e suporte

A imagem visual, sozinha, tem levado adiante - como se fosse apenas seu - o estatuto imagético, identificando-se com o próprio. Gostaria de caminhar no sentido inverso, retomando um traço deixado por Valéry.

"Assim como a água, o gás e a eletricidade..." "...são trazidos de longe para suprir nossas necessidades domésticas, assim também receberemos **imagens visíveis e audíveis** [grifo meu], surgindo e desaparecendo ao simples movimento da mão, a um mero sinal." (Valéry, Paul, *La conquête de l'ubiquité*, Paris, 1934, p. 226)

A constatação de Valéry - cuja contribuição para o meu propósito vem multiplicada por conta do local onde a encontrei citada: o célebre artigo 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica' (Benjamin 1936) - refere-se à palavra 'imagens' abrangendo dois campos perceptivos: o visível e o audível, sem detrimento de algum. Apesar da clareza de Valéry e a disseminação de Benjamin na Academia, ainda não são consensuais, e nesse espaço a palavra imagem continua remetendo a experiências diretas ou indiretas da visualidade, enquanto som pertence a uma região obscura da percepção. Um afastamento que, conforme tento mostrar, não parece ter fundamento real.

A concha é um dos poucos objetos físicos inanimados que conheço que, de algum modo, fundem uma imagem sonora a uma visual. O som emitido pelo suporte do molusco encostado na orelha remete ao habitat do animal ali residente.

O primeiro autor que - na área de música contemporânea - refere-se a sons como imagens, François Bayle, em *La Musique Acousmatique...Propositions, positions* (Bayle 1994), designa especificamente a experiência da escuta *acusmática* como sendo uma escuta de *imagens de sons*. O *i-son* (abreviatura para *imagem-de-som*) é o representante acústico de uma coisa também acústica, obtido por meio da transposição de sua condição física, que, na época, era, (e ainda é) o circuito eletroacústico: o circuito das *arts-rélais* sonoras (Schaeffer, Palombini and Brunet 2010): captura, armazenamento, processamento e transmissão por vias eletro-eletrônicas.

Comparando-o com a imagem visível na superfície do suporte fotográfico, o *i-son* presta-se para designar sons escutados graças à reprodução por alto-falantes, separados de seu *espaço* original de criação (e eventualmente, também do seu *tempo*), entendendo-se 'reprodução' como algo além de uma mera repetição. O *i-son* de um som de violão que porventura escutarmos na situação *acusmática* resulta do encontro entre nosso sentido da escuta e a amplificação eletro-eletrônica do som de um violão.

O *i-son* de François Bayle implica na dependência de um suporte e uma reprodução *acusmática*: um dispositivo da ordem das *arts-rélais*, portanto 'tecnológico'. O que proponho não se opõe a essa ideia, mas pretende ir um pouco além, desejando restituir ao som a possibilidade de ser imagem independentemente da densidade material de seu registro em suporte, ou seja, prescindindo do dispositivo específico de armazenamento extra-corporal e reprodução *acusmática*. Na minha proposta o som já é imagem mesmo quando os únicos suportes disponíveis são o ar e o cérebro, e quando sua transmissão é da boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. Do mesmo jeito que a imagem mental visual é uma imagem mental, a imagem sonora também é, e não se confunde com uma 'visualização', ou sinestesia visual através do sentido da audição. Assim como ver, escutar é sempre formar imagens.

Certamente a imagem depende da mediação de algum suporte de fixação. Por que não seria possível pensar que, antes de ser 'suporte tecnológico' (entendendo aqui: em meio extra-corporal) o suporte pode ser corporal? A repetição em forma de *loop* não foi inventada pelos sulcos fechados da *musique concrète*, mas pelos poemas épicos que precisavam de um processo de fixação mnemônica, nesse caso, um suporte corporal (Havelock 1986). A

diferença entre os suportes técnicos e o corpóreo do cérebro/corpo não reside na exterioridade deles relativa ao corpo, mas em sua operacionalidade. A possibilidade de se oferecer à manipulação em suporte extra-corpóreo propiciou, à visualidade, uma primazia no rol dos sentidos.

Não é costume descrevermos nossas escutas como de imagens porque a transposição da noção de imagem para o campo da experiência sonora - por atraso na tecnologia *extra-corpórea* - perdeu sua oportunidade numa história dos conceitos. Tendo chegado tarde - para o som - a imagem fixada (fonograficamente) não facilitou, ao mundo da sonoridade (no sentido amplo!), o mesmo destino cultural reservado ao da visualidade. O que dizer dos outros sentidos que ainda nem conseguiram seu suporte de fixação?

Assim como o som, o cheiro é mediado pelo ar, logo dissolvido pela evaporação e pelo vento. O papel desempenhado pela *imaginação* nas descrições do senso do olfato pelo esteta e perfumista Edmond Roudnitska (Roudnitska 1977), tornou sua tipologia de cheiros aproximável da *morfo-tipologia* sonora (Schaeffer 1966). Posso deduzir que o mesmo empreendimento de extensão do estatuto de imagem se aplica a todos os sentidos. Porém a imensurável amplitude de um projeto desse porte restringe-me, nesse texto, ao campo do audível.

#### **4. Água e ar como suportes**

Um extraordinário caso de simetria atrapalhou a felicidade de Narciso e Eco. O rapaz cronicamente atado à reprodução de uma mesma imagem visual, diante de uma moça presa à de uma imagem sonora. Diz o mito que a ninfa Eco, condenada a viver sem o dom da palavra, repetia os últimos sons a ela endereçados. Assim, quando Narciso gritava: ‘Onde está você?’ Ele ouvia de volta: ‘...você?’ (Brandão 1987). Narciso & Eco teriam sido os precursores mitológicos do *tape-delay*.

A ninfa original dependia do suporte mais sutil de todos: o ar. Mas antes dele reconhecemos a importância da água para Narciso:

"Contempla, à beira, os seus olhos, estrelas gêmeas,  
a cabeleira digna de Apolo e de Baco,  
a face impúbere, o pescoço ebúrneo,  
a grácil boca e o rubor à nívea candura mesclado;  
e admira tudo aquilo que o torna admirável.  
Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva,  
cortejando, corteja-se; incendeia e arde.  
Quantos beijos irados deu na falaz fonte!  
Quantas vezes querendo abraçar a visão,  
na água os braços mergulhava achando nada!  
Não sabe o que está vendo; mas ao ver se abrasa,  
e o que ilude os seus olhos mais o incita ao erro.

Por que, em vão, simulacro fugaz buscas, crédulo?"  
Ovidio  
trad. (Carvalho 2010)

Eis uma pergunta oportuna: por que, ó crédulo, buscar fugaz simulacro? Pois é a isso que se resume a imagem refletida de Narciso: uma cópia sem original: exatamente conforme a noção proposta por Mario Perniola (Perniola 2006) para designar a imagem produzida pelos meios de comunicação de massa: "não possui original - trata-se de uma construção artificial que não possui protótipo". Para Narciso bastava uma superfície espelhada que fosse capaz de constituir um simulacro. A água parada para que se desdobrassem os *loops* repetindo algo que, para ele, não era cópia de si, mas *imagem em estado original*.

Não teria sido também simulacros, os sons emitidos por Eco? Esses que, reproduzindo o que surge sem a condição de 'original', apenas projetam, e de novo, uma imagem que não lhe pertence? Narciso protagoniza originalmente o que hoje nós vivenciamos no dia-a-dia: relações com simulacros, esses resultados da inscrição de algo sobre um suporte, desligados do original.

O suporte *água*, talvez o mais dinâmico de todos os suportes extra-corpóreos, manifesta a energia que lhe é própria: tremula, dissolvendo, ou reproduz, em esplendor, pseudo-cópias fiéis - e para Ovídio foi nesse exato instante que Narciso, ignorando ser a imagem uma cópia, apaixonou-se ingenuamente pelo que viu - possivelmente por alguém que ele acreditou que pudesse viver debaixo da água. (Para Ovídio Narciso não era, então, narcisista).

A repetição de Eco acontece no ar, essa espécie de *buffer* que nós, humanos, costumamos ignorar como tal, porque confundimos *invisibilidade* com *inexistência*. O ar não é sólido, porém, assim como a água, também é matéria, e enquanto tal portador de imagens, dinamizadas como na memória *buffer* dos computadores. A materialidade do ar é contrária a qualquer noção de *instante*: o que existe é uma sequência de pseudo-istantes percebidos como tal, todos separados do momento de sua geração. O que é percebido, o é já depois de ocorrido. Tudo termina - em seu momento - para que possa, uma vez transposto o espaço, ao custo do tempo, nascer na percepção. A imagem sonora de Eco, que para Narciso era real, poderia ter sido um mero efeito sonoro espacial, um eco natural, de um som que não proveio de quem ele pensava ser a emissora. Ela estaria morta. O eco soou depois da morte da Eco.

E Narciso, idem, conforme continua Ovidio:

"Mesmo depois de entrar na morada infernal,  
ele se olha no Estige. As suas irmãs Náíades  
choraram, ofertando-lhe os cachos cortados;  
as Driades choraram; Eco ressoou,

e preparavam já a pira e as tochas fúnebres;  
*corpo nenhum havia* [grifo meu]. No lugar acharam  
uma flor, cróceo broto entre pétalas brancas."  
Ovidio - trad. (de Carvalho 2010)

É precisamente a falta desse corpo original que reforça a noção de materialidade da imagem.

Termino lembrando desse produto maior do encontro entre o ar e da água: o trovão, resultado do estilhaçamento de um momento explosivo, o instante do estalo elétrico, que chega até nossos ouvidos bem depois do clarão, graças à sua reprodução em bilhões de pequenos pedaços de matéria - os cristais de gelo e as gotas de chuva nas nuvens.

## 5. Conclusão

Se as noções de som e imagem são passíveis de fusão, então o conceito de sonoridade volta a abranger mais do que aquela estreita faixa tributária de uma entre possíveis leituras de Debussy. O som como um todo, e desse modo o som musical em especial, retoma a amplitude que lhe foi subtraída pela defesa de uma arte autônoma centrada na manutenção do *belo desinteressado* de Kant.

## Obras citadas

- Bayle, François. *La musique acousmatique. Propositions... ..positions*. Paris: Buchet-Chastel, 1994.
- Benjamin, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Vol. 1, em *Illuminations. Essays and reflections. Introduction by Hannah Arendt.*, por Walter Benjamin, tradução: Harry Zohn, 280. New York, NY: Schocken Books, 1936.
- Brandão, Junito Souza. *Mitologia grega*. Vol. II. II vols. Petrópolis: Vozes, 1987.
- Caesar, Rodolfo. *The composition of electroacoustic music*. n. Doutorado. Norwich: University of East Anglia, 1992.
- Caesar, Rodolfo. "As grandes orelhas da escuta." In: *Notas - atos - gestos*, por Silvio Ferraz, 31-52. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- de Carvalho, Raimundo Nonato Barbosa. *Metamorfoses em tradução*. Relatório, Pós-graduação em Letras Clássicas, USP, São Paulo: USP, 2010.
- Dell'Antonio, Andrew. *Beyond structural listening. Postmodern modes of hearing*. California, CA: University of California Press, 2004.
- Havelock, Eric A. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Iazzetta, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.
- Kim-Cohen, Seth. *In the blink of an ear. Toward a non-cochlear sonic art*. Vol. 1. 1 vols. New York, NY: The Continuum International Publishing, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 1a, 1971. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1945.

Perniola, Mario. *Contra a comunicação*. 1. Tradução: Luisa Raboline. Vol. 1. 1 vols. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2006.

Roudnitska, Edmond. *L'esthétique en question*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Ed. du Seuil, 1966.

Schaeffer, Pierre, Carlos Palombini, e Sophie Brunet. *Essai sur la radio et le cinéma*.

*Esthétique des arts-relais 1941-1942*. Paris: Éditions Allia, 2010.