Sonologia e reeducação musical: a potência crítica da Sonologia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SONOLOGIA

Henrique Rocha de Souza Lima
USP - henriquerocha@usp.br

Resumo: Realiza-se uma exposição de questões-chave que posicionam a sonologia como campo de produção de pensamento *crítico* no contexto da pesquisa em música. Argumenta-se que o objeto problemático da sonologia não é apenas o som, mas também a escuta. Apresenta-se o a noção de "recontextualização sônica" como via de reprogramação epistêmica do pensamento musical. Conclui-se com uma apreciação de convergências entre Sonologia e *Musica Practica* como modos de produção de conhecimento musical.

Palavras-Chave: Sonologia. Crítica. Escuta. Método. Prática.

Sonology and Musical Reeducation: the Critical Potential of Sonology

Abstract: This paper exposes a set of key questions that position sonology as an essentially critical field of thought production in the context of music research. It is argued that the problematic object of sonology is not only sound but also listening. The notion of "sonic recontextualization" is presented as an epistemological strategy. It concludes with an approximation between Sonology and *Musica Practica* as methods for producing musical knowledge.

Keywords: Sonology. Criticism. Listening. Method. Practice.

1. Introdução: da materialidade sonora

A bibliografia recente produzida no campo das filosofias do som coloca em cena modos consideravelmente diversos de pensar a *materialidade* sonora (COX, 2009; VOEGELIN, 2014; BONNET, 2016). A despeito das divergências com relação aos critérios que definem a materialidade do som, é comum o fato de os trabalhos produzidos neste campo procurarem evitar, por princípio, a abordagem do objeto em questão mediante uma visada unidimensional e unicamente quantitativa. A exigência epistêmica que marca este campo corresponde visivelmente àquela do pensamento sistêmico e da complexidade, de modo que o som aparece cada vez menos como uma entidade abstrata e universal, e cada vez mais como fenômeno construído a partir de um cruzamento de fatores, agentes e condições *situadas*. Se considerarmos as pesquisas realizadas no campo dos *Sound Studies*, por exemplo, veremos um posicionamento teórico claro em favor da necessidade de se conceber a natureza mesma do som à luz de um materialismo histórico pautado na inclusão de fatores locais, econômicos, e institucionais (STERNE, 2012, p. 3). Assim, a própria materialidade do som é entendida como sendo resultante de processos de *objetificação* (MILLER, 2005, p. 37), pelos quais

sujeito (ouvinte) e o objeto (som) constituem-se mutuamente no contexto de uma relação de agência. O estado-da-arte da bibliografia dedicada ao som no campo das ciências humanas postula, portanto, que a questão da materialidade do som seja retirada do âmbito epistêmico do conhecimento "universal" e é investigada no âmbito do estudo das condições locais e das relações de agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 1980), individuação (SIMONDON, 2005 [1958]) e "objetificação" (MILLER, 2005, p. 1-46).

A relação de constituição mútua entre ouvinte e som supõe a importância decisiva das condições lógicas que o sujeito traz consigo e coloca em jogo na relação de agência. Como afirma François Bonnet, tais condições atuam de modo *modelizante*, isto é, configurador, na construção da experiência concreta de um som (BONNET, 2016, p. 226-232). Sob tal perspectiva, a atividade de escuta torna-se um objeto central da investigação acerca do som, uma vez que ela é posicionada como a interface entre uma inteligência em ato – dotada ou não de uma intencionalidade – e a realidade física exterior ao sujeito. Tem-se na escuta, portanto, uma interface que coloca em cena suas próprias condições de operação, de modo que um pensamento dedicado ao som não pode negligenciar, sem prejuízo, o papel decisivo que a escuta desempenha como sede das condições de possibilidade de uma experiência sonora.

No entanto, não só de uma submissão da leitura da realidade sob as condições de intelecção de um vive a pesquisa filosófica sobre o som. As versões recentes de realismo e materialismo filosófico formulam as condições de possibilidade postas pela escuta como sendo portadoras de condições *de direito*, isto é, fundantes de uma experiência concreta, mas que se aparentam menos às condições transcendentais determinadas por Kant com vistas a um conhecimento universal, e mais aos *a priori históricos* caracterizados por Foucault (1966). Isto é, a condições que derivam de formações de pensamento constituídas historicamente e em funções de relações materiais de saber e poder. Deste ponto de vista, o exercício de pensar as noções de "som" e "escuta" como instâncias desvinculadas de configurações epistêmicas contextuais é visto, hoje, como um abuso epistemológico, uma vez que, como insistem Peter Szendy (2001) e Jonathan Sterne (2003), não existe escuta fora da história. Pensar a escuta fora da história implica em uma "falsa transcendência" (STERNE, 2003, p.19) com relação às condições efetivas de produção social, e por extensão, de produção de escuta.

Assim, pode-se assumir que a materialidade do som ganha existência em função de condições lógicas que são atualizadas no âmbito de uma relação, e que tais condições são fornecidas em contexto. Por extensão, a despeito do aspecto de fenômeno físico e quantificável que caracteriza um som, sua existência efetiva depende da mediação de "diagramas" lógicos – ou "máquinas abstratas" – que percorrem um determinado campo social (LAZZARATTO, 2014; DELEUZE, 1986) e dos quais um ouvinte lança mão em uma situação de escuta. O som deixa de entendido sob o status de uma entidade abstrata na medida em que a escuta passa a ser entendida como um ato performático dotado de suas próprias condições de possibilidade. Por esta razão, uma "sonologia" poderia pensar-se, também, como uma "*oto*logia", isto é, uma investigação da escuta e das variações epistemológicas e ontológicas conjuntas entre as noções de ouvido e som. Um dos aspectos da potência crítica da sonologia consistiria, então, na capacidade de mapear e diagnosticar os "regimes de escuta" e seus correlatos diagramas lógicos que constituem a materialidade efetiva do som em uma experiência situada. Na impossibilidade de ignorar o local e a história, seu método se aproximaria, portanto, daqueles que em filosofia ganharam os nomes de "genealógico" (NIETZSCHE, 2009 [1887]) "arqueológico" (FOUCAULT, 1966) e "cartográfico" (DELEUZE, 1986), como estratégias para pensar a materialidade do som à luz de um materialismo histórico efetivo. Em uma frase: dado que toda materialidade é feita também de mediações imateriais (MILLER, 2005), a ideia de materialidade do som não é privilégio exclusivo da física acústica.

2. Metamorfoses da estética e da epistemologia: uma cultura crítica da escuta

Em razão do papel decisivo que a mediação de ordem imaterial – seja ela chamada de "modelizante", "lógica" ou "diagramática" – exerce sobre a experiência sonora, alguns autores da produção filosófica recente sobre o som insistem no fato de que "não há som em si" (BONNET, 2016, p. 324; KIM-COHEN, 2009), e que o status ontológico do som varia conforme ação modelizante através da qual o fenômeno sonoro é apreendido no contexto de uma experiência concreta. No que diz respeito à noção específica de escuta musical, podemos considerar sob esta ótica o trabalho realizado por Peter Szendy. Este autor caracteriza a escuta como objeto de uma "plasticidade" (SZENDY, 2001, p. 156-170) que se deve à diversidade de dispositivos sociais através das quais as práticas de escuta se realizam, e que necessariamente atuam sobre a escuta sob a forma da normatização de condutas.

Como este livro dá a perceber, tal "plasticidade" está fortemente vinculada a um repertório de condições às quais, embora tenhamos o hábito de nos referirmos como sendo

"extramusicais", atuam de maneira estruturante sobre o que entendemos como sendo "musical". O âmbito "extramusical" avaliado de modo mais aprofundado por Szendy é o do dispositivo legal da propriedade intelectual, o qual, segundo o autor, funciona como elemento-chave da consolidação de normas de conduta que caracterizam um "regime moderno da escuta musical" (SZENDY, 2001). Uma das teses maiores deste musicólogo é a de que o padrão de escuta musical mediante o qual esta atividade caracteriza-se por um *dever* específico de *submeter-se* ao imperativo de uma entidade individuada – a "obra musical" – e agir de forma a *reconhecer e preservar* a integridade desta (SZENDY, 2001, p. 128) tem origens em demandas econômicas que excedem em muito o âmbito que usualmente circunscrevemos e entendemos como sendo o do "musical". Em outras palavras: ao "ouvinte estrutural" – o tipo ideal e paradigmático da escuta musical – corresponde uma injunção econômica que tem na propriedade intelectual a matriz básica de valor a partir da qual uma ideia de "música" é fundada. Do *tipo ideal* ao comportamento prescrito, estamos em presença de uma normatização da escuta que, sob uma retórica moral do "ouvinte responsável", articula o ouvido entre sujeição social e servidão econômica.

Tendo em vista o fato de que o processo de "fabricação da orelha moderna" (SZENDY, 2001, p.124-153) funda-se na necessidade de se gerar capital a partir da propriedade intelectual como matriz de valor, a resultante normatização do ouvinte através de um repertório de condutas e deveres ritualizados merece ser posta em questão, sobretudo no que ela implica de impacto nos modelos pedagógicos de ensino musical. Quando um(a) professor(a) transmite para um estudante de música a ideia de escuta musical como dividida hierarquicamente segundo os rótulos de "diletante", de um lado, e "responsável" de outro, o caráter artificioso do regime normativo que se impõe sobre a condição de ouvinte permanece impensado. Apenas *replica-se* um regime de escuta sem que se mobilizem minimamente os recursos críticos dos quais o pensamento musical dispõe atualmente. O saldo deste comércio é a persistência de um colonialismo sobre a orelha.

Em contrapartida ao caráter arbitrário deste modelo de escuta musical que se cristalizou no discurso musicológico ao longo de todo o século XIX e nos alcança ainda hoje, alguns atores no campo da criação musical têm investido em concepções expandidas de escuta musical, situando esta atividade para além de um paradigma centrado na e submetido à noção de "obra". Tome-se como exemplo a concepção de escuta musical apresentada na tese de livre docência do compositor Silvio Ferraz (2007), na qual a ideia de escuta musical é

entendida como atividade operatória capaz de construir uma experiência propriamente musical *mesmo na ausência de uma obra*. Em sintonia com o núcleo da concepção que Gilles Deleuze faz da experiência estética, este compositor posiciona a experiência "musical" como um fato que se passa na faculdade da sensibilidade, mas que não concerne às formas, nem mesmo às "belas" formas – como em um modelo estético tradicional –, mas ao *informal*, isto é, um "ser do sensível" (DELEUZE, 1968, p. 187-217; LIMA, 2013, p. 26-29), uma linha abstrata que a sensibilidade extrai da qualidade sensível como sendo a máxima potência da sensibilidade ela mesma. Ao configurar um objeto percebido mediante um "exercício transcendente" da própria sensibilidade, o pensamento encontra-se exposto a esta linha abstrata informal e singular, um "ser da escuta" (FERRAZ, 2007, p. 133) cujas determinações são imanentes às potências de um ouvido, e não mais dependentes da "integridade" de uma obra. Por esta razão, Ferraz entende que a experiência musical independe da presença mesma de uma obra: basta um fragmento, um som, uma pequena frase, ou mesmo um traço visual (FERRAZ, 2007, p. 137).

Uma perspectiva semelhante é avançada também de modo explícito e detalhado no trabalho de artistas e teóricos como Seth Kim-Cohen (2009) e Rodolfo Caesar (2016), para quem a experiência sonora e musical independe mesmo da presença física de "som" (CAESAR, 2016, p. 33). Se a escuta é uma atividade consideravelmente complexa em sua potência configuradora, ela consiste em um problema *sui generis* para todo pensamento dedicado ao som, e, no que nos diz respeito aqui, especialmente para os trabalhos que se situam em um campo que se auto-intitula sono*logia*. A sonologia pode ser algo mais do que uma linha de pesquisa em que se mensura o som ou em que se produz artefatos segundo as demandas de uma economia vigente. Ela pode também constituir-se como investigação dos modelos lógicos através dos quais o som existe, isto é, pode tomar para si o desafio teórico de posicionar-se como lugar de realização prática de uma "cultura crítica da escuta" (SZENDY, 2001, p. 117), e neste ponto, como lugar de pensar a *auralidade* como problema epistêmico.

3. Plasticidade do pensamento musical e reprogramação epistêmica

Uma vez que música não se faz desvinculada dos processos de produção existentes em um campo social, o problema da mediação tecnológica torna-se um assunto a ser debatido no âmbito da pesquisa musical (IAZZETTA, 2009). As condições atuais da experiência sonora situada no contexto das sociedades industrializadas incluem processos materiais consideravelmente estranhos ao paradigma tecnológico que subjaz ao repertório

mais amplamente valorizado nos contextos escolares de ensino musical. Formatos de áudio digital e padrões de consumo musical *online* impõem desafios ao pensamento musical entendido como um sistema coerente articulado em subdisciplinas. A este respeito, a sonologia pode contribuir para o sistema do conhecimento musical na medida em que expõe mais detalhadamente a existência de um descompasso entre o paradigma epistêmico que orienta a educação musical e as efetivas condições materiais e lógicas que permeiam a as atividades de produção e consumo musical.

Este descompasso coloca em cena a necessidade de um procedimento teórico de *recontextualização sônica* (OCHOA GAUTIER, 2012b, p. 389-393), isto é, uma inserção, no escopo do paradigma epistemológico que orienta a pesquisa em música, de uma série de atores que se movimentam efetivamente na cena da produção e do consumo musical. Neste ponto, a *cultura do áudio* coloca desafios mediante um repertório de mídias e códigos que extrapolam os suportes e espaços paradigmáticos da experiência musical. No Brasil, trabalhos realizados nos campos da criação (FERRAZ, 2007), análise (GARCIA, 2010), performance (COSTA, 2016), e educação musical (MANNIS, 2008) já mostram avanços neste sentido. Do ponto de vista musicológico, a referida recontextualização só se exerce na medida em que tais atores forem incluídos na condição de *base de dados* a partir da qual uma *estratégia discursiva* é articulada de maneira a flexionar a disciplina (CLARKE; COOK, 2004, p.10-13). Do ponto de vista da Educação musical, critérios como a construção de cidadania e inclusão social deveriam estar na base de uma matriz curricular (WILSON, 2013), de modo que o paradigma epistêmico do pensamento musical possa estabelecer relações efetivas com as pessoas que, hoje, se interessam por música.

Em que medida e sob quais condições a sonologia pode se estabelecer enquanto interface entre a um novo paradigma epistêmico e a pesquisa em música entendida como um sistema coerente? Uma das vias de resposta a esta questão parece situar-se no saudável deslocamento que a pesquisa em sonologia dá a ver sobre as figuras do músico e do ouvinte, na medida em que as subtrai da economia normativa que foi imposta a estas figuras no curso da história da modernidade no ocidente, e as projeta no interior de outra “economia de possíveis” (GUATTARI, 1992). Tal deslocamento passa pela disposição inclusiva com relação a *alteridades musicistas*. Considere: a história da música está plena de figuras de músico e ouvinte que são mais inclinadas ao modo operatório lúdico e experimental do que à economia normativa centrada nas noções de “obra” e na instituição da propriedade intelectual.

Há todo um *povo* que se relaciona *mais como usuário que como proprietário* da música. Por quais razões estas figurais ainda representam uma alteridade epistêmica? Por que as figuras de pensamento que subjazem ao exercício da *Musica Practica*, realizado desde a idade média – o praticante, o jogador, o cientista empírico – perderam espaço na *polis* do pensamento musical? O *homo faber* (BERGSON, 1907), o *homo ludens* (HUIZINGA, 1993), o *semionauta* (BOURRIAUD, 2011, p. 148): todas estas figuras podem se articular também na sonologia, em particular, e na pesquisa musical como um todo. Pode a sonologia revitalizar o exercício da *Musica Practica*?

4. Conclusão

Como vimos, a sonologia encontra-se, de saída, desafiada a responder de modo particular às inflexões culturais de seu presente, inflexões que são tanto materiais quanto epistêmicas. Primeiramente porque não apenas o som é o seu objeto, mas também a escuta, e por esta via, uma série de condições provenientes da ordem das relações sociais. Através da incorporação da escuta como objeto problemático, a disciplina situa-se na posição de promover continuamente o debate acerca de possíveis atualizações e propostas de reprogramação epistêmica do pensamento musical em contexto de pesquisa acadêmica. Tal reprogramação, por sua vez, baseia-se na contextualização teórica de agentes plenamente operantes no âmbito da produção cultural, mas ainda inoperantes no âmbito do pensamento acadêmico. Assim, conclui-se que uma das potências próprias à disciplina é da de produção de massa crítica com relação à própria postura epistêmica que a pesquisa musical engaja para pensar as condições e os processos de produção e consumo musical que se apresentam no presente. Do ponto de vista da pesquisa musical entendida como unidade sistêmica coerente, a sonologia pode operar, portanto, como um meio de *reeducação musical* daqueles que já se encontram iniciados, de modo a favorecer com que estes agentes, sobretudo os que operam no campo da educação, tenham maiores condições de reavaliar o modo de se posicionar pedagogicamente em situações de ensino e aprendizagem musical. Isto é, de se posicionar com relação à música enquanto matéria de cultivo, transmissão, e reinvenção de sensibilidade e pensamento.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. *L'Évolution créatrice*, Paris: Alcan, 1907.
BONNET, François J. *The order of sounds:* a sonorous archipelago. Falmouth: Urbanomic, 2016.
BOURRIAUD, Nicolas. *Formes de vie:* L’art moderne et l’invention de soi.

CAESAR, Rodolfo. O Enigma de Lupe. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.
CLARKE, Eric; COOK, Nicholas. In: *Empirical Musicology*: aims, methods, prospects. Oxford University Press, 2004.
COSTA, Rogério. *Música Errante*: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.
COX, Christoph. Sound Art and the Sonic Unconscious. In: *Organised Sound*, Cambridge University Press, v.14, n.1, p. 19-26, 2009.
DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968.
_____. *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
FERRAZ, Silvio. *Notas do Caderno Amarelo*: a paixão do rascunho. Tese (Livre Docência). Instituto de Artes. UNICAMP. São Paulo, 2007.
FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*: une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.
GARCIA, Denise. Partitura de Escuta: Confluência entre Sonologia e Análise Musical. In: *ANAIS Simpom*, 2010, p. 52-61.
GUATTARI, Félix. *Chaosmose, Paris*: Galilée, 1992.
HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.
KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear*: towards a non-cochlear sonic art. New York: Continuum, 2009.
LAZZARATTO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. Tradução: Paulo Domenech Oneto e Hortência Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2014.
LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Da Música, de Mil Platôs*: a *intercessão* entre filosofia e música em Deleuze e Guattari. Dissertação de mestrado. IFAC/UFOP. Ouro Preto, 2013.
MANNIS, José Augusto. Ensaio sobre Gesto, Princípio e Idéia musical - Parte 1: 'Pensar' prescindindo do raciocínio lógico. In: Anais do III Seminário Música Ciência Tecnologia – Sonologia. São Paulo: ECA/USP, 2008, p. 20-35.
MILLER, Daniel. Materiality: an introduction. In: MILLER, Daniel (org.). *Materiality*. Durham and London: Duke University Press, 2005.
NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral:* uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1887].
OCHOA GAUTIER, Ana María. Social Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. In: STERNE, Jonathan (Org). *The Sound Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2012b, p. 388-404.
SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et information*. Grenoble: Jerôme Millon, 2005 [1958].
STERNE, Jonathan. Sonic Imaginations In: STERNE, Jonathan (Ed). *The Sound Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2012, p. 1-19.
_____. *The Audible Past*: cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press, 2003.
SZENDY, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit, 2001.
VOEGELIN, Salomé. *Sonic Possible Worlds:* Hearing the Continuum of Sound. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
WILSON, Carolyn (et al.). *Alfabetização midiática e informacional*: currículo para formação de professores. Brasília: UNESCO, UFTM, 2013.