

Som e Sonoridade: as *imagens* do Tempo na escuta musical

Rodrigo Fonseca e Rodrigues (PUC-SP, São Paulo)
rodfoes@gmail.com

Sumário: Recompôr, 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 se comprometer. Uma tarefa como esta precisaria 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, de *sonoridades*.

Palavras-Chave: escuta, imagem, tempo, sonoridade, pensamento

Sound and Sonority: the images of the Time in musical listening

Abstract: Re-composing, for the strategies of the conceptual exercise, the heterogeneous dynamics of times, rhythms and forces co-implicated in the *image* of musical listening, is the proposal to which this communication intends to commit itself. A task as this would need to take a new dimension about some starting points to the proper way to think it, in the search to try other conceptual ways to re-imagine the listening, not as a phenomenon to the sound, but as a paradoxical composition of heterogeneous times, of soundings.

Keywords: listening, image, time, sound, thought

1- A imagem do pensamento e a escuta

A nossa percepção facilmente nos convence de que vivemos uma realidade que é produzida por fenômenos e por estados sensíveis. Ora, isso significa que percebemos e pensamos o mundo quase sempre em termos de imagens mentais – as afecções – que são dotadas de forma, de contorno, de substância, e de uma mobilidade "episódica". Essa realidade percebida, porém, coincide com um modo de organizar o pensamento e que necessita, por sua vez, de uma lógica do espaço. 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 musical também não existem sem um espaço imaginário, espaço onde movimentos, velocidades, distâncias, durações, dinâmicas e alturas se medem e se articulam, tal como num sistema lógico e organizado.

A história da abstração no pensamento analítico fez com que a *imagem* do Tempo, ou seja, a sua força incorporal e a-formada, se reduzisse a uma figuração, a uma imagem

figurada, espacializada, cronológica. Isto significa que escalonar mentalmente durações temporais simplesmente intensivas e incomensuráveis em intervalos extensos, em distâncias mensuradas. É tal imagem de pensamento que representa um tempo objetivado como unívoco e homogêneo. Dito isto, é preciso não se orientar no pensamento – e também na escuta – se pautando somente sob tais hábitos de espacializar o Tempo, figurando-o como um mero conjunto de formas, de matéria e de movimentos coordenáveis. Isso não é mais do que um meio de falsear a natureza do Tempo, que pode ser também pensado como uma "máquina de forças" e que toda a forma do mundo só se manifesta quando ganha algum ritmo. Por esta razão, o Tempo tem uma *imagem* singular, porque não é passível de nenhuma representação objetiva. De sua parte, a *imagem* da escuta passará, se submetida a tal espacialização do pensamento, a sofrer um tipo de delimitação pautada num horizonte lógico e num tempo dramatizado, que se assentam apenas em séries ou nos encadeamento de formas perceptíveis e de estados vividos.

Um modo de pensar abstrato analítico não permitirá jamais que se conceba nada em música como real movimento, mas somente como mobilidade coordenável, ou seja, como pseudo-movimento. E, bem o sabemos, a força da música vive para quem e para muito além da forma, da percepção, da sintaxe e do sentimento. Precisamos, de ora em diante, acolher um modo de problematizar a escuta que se volte antes para uma apreensão conceitual de como a música se move como potência do Tempo e de como o movimento intenso do Tempo nasce da música. Para tanto, o nosso investimento será imaginar conceitualmente uma outra performance da escuta, que se componha a partir de uma outra realidade rítmica puramente intensiva, que insiste sob a realidade extensiva, já qualificada e catalogada do som e dos signos anexos.

2 – A realidade intensiva da escuta

Amparamo-nos inicialmente no "pensamento da imanência", defendido por autores como Spinoza, Nietzsche, Henri Bergson e Gilles Deleuze que, em vez de acolherem uma realidade fenomenológica, extensiva e espacializada, ousam investir na apreensão da face intensiva da realidade, da sua transiência íntima, heterogênea e criativa. Por se tratar de uma face puramente temporal, imaterial, é impossível representá-la a partir de um modo de pensamento abstrato. A idéia de "intensidade" passa a nortear uma outra *imagem* do pensamento, inabarcável pelo olhar analítico transcendente, tais como os arquétipos do pensamento platônico e cartesiano.

Explicuemos este ponto: as intensidades são parte de um processo oscilatório. A sua dinâmica revela, por sua vez, um mundo vital não-sensível que, num processo complexo de velocidades puras, incorporais (os virtuais), se *atualizam*, no sentido de se tornarem ato, ação, em nossa realidade humana, produzida pela percepção e pela linguagem.

Os ritmos intensivos são, no entanto, ainda insensíveis para os tempos da nossa lenta e redutora percepção. Significa dizer que só conhecemos a realidade das intensidades quando ela já se encontra desenvolvida num tempo "extenso", por isso já recoberta pelo signo e por qualidades formais, que dizem respeito às nossas retomadas de sentido, de convenção, de reconhecimento, de valoração etc. Dito de outro modo: os ritmos intensivos nos "trabalham" muito antes de nos darmos conta deles.

O Tempo é uma inconcebível máquina de forças as quais muitas são para nós insensíveis, mas que fazem emergir, por meio de movimentos intensos, modulações, um mundo sensível para a vida orgânica. Conclui-se com isto que, quando escutamos, somos afetados por um mundo de virtualidades insensíveis, mudas, uma realidade que é primordialmente vibratória, um fluxo heterogêneo composto de intensidades, de ritmos de sensação que não se contentam em habitar os intervalos cronológicos.¹

3 – As sínteses temporais, a imagem do "devir" e as virtualidades da escuta

No segundo capítulo do seu livro *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze estima, inspirado por uma idéia de Santo Agostinho, "três sínteses do tempo", que operamos para existir (DELEUZE, 1990, p.124). Para entender o trabalho dessas sínteses temporais na criação da realidade vivida, é preciso levar em conta que nossas vidas andam sempre em vários ritmos, em várias velocidades. Em suma, é por milhares de sínteses do tempo que compomos a nossa existência.

Para melhor explicitar este ponto: no processo de síntese, haveria uma infinidade de "pequenos eus" como partes de nossos dinamismos corporais e que possuem, cada um, capacidades diferentes de captar as oscilações do Tempo e os fluxos das suas intensidades e dos seus ritmos que os afetam. São estes "eus" que Deleuze chama de "eus contemplantes". Tal como uma placa sensível, eles retêm certas excitações, enquanto outras desaparecem e que conservam uma intensidade, quando uma outra sobrevém. O autor chama de "contração" essa paradoxal sensibilidade pré-sensível. Isso quer dizer que somos todos "máquinas de contrair" e que contraímos ínfimas e velocíssimas vibrações, antes mesmo de sentirmos as coisas. É então a partir de nossas "contemplações contraentes" (pequenos eus contemplando mutuamente as contrações de cada um) que se definem, portanto, todos os nossos ritmos, as nossas reservas, os nossos tempos de reações, os mil entrelaçamentos, as sensações e até mesmo as fadigas sensitivas que vão nos recompondo sem parar.

Recuperemos agora uma outra idéia deleuziana, recriada a partir da antiga idéia do "vir-a-ser", defendida por alguns pensadores pré-socráticos: a *imagem* conceitual 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.² 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 uma *imagem* conceitual de um 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 de entretempos intensivos, sem início e sem fim: um composto de movimentos caóticos e de ritmos, irredutíveis ao "presente da percepção e do metrônomo". O trabalho incessante do porvir, ao enxertar um tempo no outro, revela a paradoxal a-topia e ubiqüidade, a fugacidade e a eternidade de um Tempo, por natureza, acrônico.

De tudo o que foi aqui exposto, vale concluir: enquanto sentimos o jorro das vibrações propriamente sonoras, geramos afecções e "paisagens internas", outras modulações, nem sempre sonoras, também estão em curso, conservando ou potencializando ritmos intensivos de sensação, enquanto outros ritmos se dissipam para sempre. Podemos escutar, portanto, o sentido implicado da música, o seu movimento, as suas cadências 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 o jogo de tempos não musicais, sequer sensíveis, o que lhe dá intimamente a sua força e o seu movimento. O resultado de tantas virtualidades em jogo será sentido e qualificado tardiamente como manifestação "atual", sonora, simbólica da música.

São realmente as notas de uma melodia que se tornam claramente apercebidas, mas o que "contraímos", pelo trabalho das nossas sínteses temporais, é uma outra face da música, que nos afeta muito antes das notas, e que também vão mais além delas. É por isso que, mesmo ao ouvir novamente uma certa obra, cada momento da escuta será singular. Esta, antes mesmo de reconhecer e apreciar certo fraseado musical, tal ou tal cadência de acordes, uma figura rítmica ou uma imagem anexa, precisa "maquinar", criativamente, tempos que são insonoros, incorporais, inumanos, de durações, velocidades e intensidades impalpáveis pela percepção subjetiva e pela representação objetiva.

A sensação, feita de modulações sub-percebidas, é o resultado de milhões de contrações silenciosas operadas pelas "sínteses do tempo" de nossos pequeninos eus. São essas incontáveis sínteses temporais, simultâneas, encavaladas, que operamos para gerar, pela escuta, a realidade sensível da música. Do mesmo modo, o que *existe* pode ser a música, mas o que *insiste* são os ritmos intensivos, as sensações e as *sonoridades* em constante e paradoxal composição/decomposição/recomposição. Escutar, enfim, é algo como amalgamar um fluxo, um ritmo existencial, que se cria por meio de sínteses de muitos outros ritmos e imagens híbridos. Na realidade, devemos pensar que a música se constrói na condição de ser sempre atravessada por inúmeros domínios de escuta e de não-escuta.

4 – As *imagens* da "sonoridade"

Finalizamos esta comunicação, ao evocando uma idéia defendida por Silvio Ferraz (2005) 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 é 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. Ferraz arremata: "...escutamos tudo aquilo que vem com os sons", deixando claro que a escuta é urdida por ritmos, explícitos ou secretos, que os sons tecem com as nossas vidas (FERRAZ, 2005, p. 76).

É neste momento final que recorremos ao que nos diz Ferraz sobre o que define a *sonoridade*, e porque este é o conceito que exprime o que os insuficientes conceitos de som, de objeto sonoro, de forma e de matéria sonoras ou musicais, não alcançariam. O sufixo da palavra "sonoridade" denota, genericamente, aspectos qualitativos, adjetivados, timbrísticos do som. O conceito de *sonoridade* descreve antes o processo, a totalidade dos desdobramentos implicados na escuta e não a coisa sonora. A questão é 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 adquire aqui, para a nossa apreensão, um outro calibre conceitual: tudo aquilo que soa não é apenas o som, mas sim uma composição contingencial, efêmera, mutante, de muitos tempos, e não somente tempos vividos como estados sentimentais nem como fenômenos sonoros. Dito isto, não fica difícil concordar com a idéia de que a escuta se faz como uma máquina de tempos. 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.

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, transduzindo velocidades, durações, fluxos, encontros e cruzamentos de tempos, de intensidades, de vibrações e de *imagens* de toda natureza. A *sonoridade* pode ser pensada como uma máquina de fluxos e de refluxos, de ritmos de sensação – naturais ou mesmo inventadas –, de puros movimentos, de signos, de valores e das temporalidades compostas por tudo isso. Ela se faz de uma avalanche simultânea de estremecimentos e de modulações que nos afetam para além dos problemas musicais estritos. A *sonoridade* será, deste modo, o esplendor do movimento criativo, virtual, multiplicador e intempestivo da escuta, a sua própria *imagem* composta por muitas sensações silenciosas do Tempo.

Referências Bibliográficas

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, 1974.
- FERRAZ, Sílvio. *Livro das Sonoridades*: notas dispersas sobre composição. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2005.

Leituras Recomendadas

- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: logique de la sensation. Paris: Ed. de la Différence, 1998.
- _____. & GATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1997.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traite des objets musicaux*. Paris: Editions du Seuil, 1968.

Rodrigo Fonseca e Rodrigues é Doutor em Comunicação e Semiótica, na área Sistemas Sonoros pela PUC/SP (2007), Mestre em Comunicação Social, pela UFMG (2002) e Licenciado em História, pela UFMG (1999). Autor do livro *Música eletrônica: a textura da máquina* (Ed. Annablume, 2005), atualmente é Professor de Teoria e Métodos de Pesquisa em Comunicação (FCH/FUME, Belo Horizonte).

Notas

- ¹ De início, para a escuta, o Tempo é, antes de ser musical, uma força insonora, não empírica. O que Gilles Deleuze chama de "virtual" é a imagem desta força. É a potência rítmica a-formal, em seu modular absoluto, que ganha ritmo, comunica-se com outros ritmos, ganha consistência e engendra, máquina, séries de tempos fenomenológicos, instantes aos quais chamamos de "atuais", sensíveis.
- ² Tudo isso vem – e intervém – nos cruzamentos de tempos ínfimos, maquinados pelos acoplamentos entre passados imediatos e futuros iminentes, sem história, sem lembrança, igualmente sem destino e sem progresso. 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, p. 169).