

O que é *ouvir*? Correntemente, esta palavra pode resumir todo e qualquer processo de assimilação sonora, desde uma simples impressão passageira à mais profunda revelação.

Mas o que é, exactamente, *ouvir*? Consultando o Dicionário da Sociedade de Língua Portuguesa, obtemos a seguinte definição: “Ouvir - Perceber, pelo sentido do ouvido, os sons, a voz, a palavra, etc. Ter desperto o sentido do ouvido; escutar.” Constatamos assim que, para além de uma definição em termos bastante latos, obtemos também uma definição circular, ou seja, que faz referência a uma segunda palavra e esta, por sua vez, faz referência àquela com a qual partimos. Neste dicionário, “ouvir” recorre a “escutar” e “escutar” define-se, entre outras coisas, como “ouvir”.

Este tema foi já exemplarmente abordado por Pierre Schaeffer na sua obra *Traité des Objets Musicaux* (1966), numa perspectiva teórica do acto de fazer música—e, necessariamente, de compreendê-la—como transcendência do acto de a ouvir. Este texto baseia-se livremente nesta obra, sem no entanto pretender transmitir os mesmos pontos de vista e da mesma maneira, adoptando-se uma postura menos densa e com vista a uma mais fácil divulgação.

A obra de Pierre Schaeffer constitui um importante marco na evolução musical do séc. XX, estando mesmo na origem de um género musical, a *música concreta* e o *Traité*, súpula de experiência de ouvir—“este tratado não tem outro fim que não o de incitar à escuta dos sons”—é uma referência essencial para quem quiser experimentar a abertura a um novo universo de percepção.

Para empreender a tarefa de definir o que é *ouvir*, temos, por um lado, o que consta dos dicionários e, por outro, uma ideia íntima, um senso comum do que ela significa e que transcende toda a redução a meras palavras. Vamos abandonar as definições dos dicionários e restringir-nos ao senso comum para daí elaborar uma melhor descrição da audição, com a exaustão e extensão que para tal forem necessárias, delimitando fronteiras entre vá-

rios tipos de audição.

Tentemos então aprofundar este tema sem o reduzir a conceitos gerais e por meio desta análise tentemos sistematizar o acto de ouvir, para que não incorra em apreciações subjectivas nas descrições das experiências individuais no campo da audição musical e sonora, logo clarificando, por pouco que seja, uma área tão nebulosa que é a ideia que se constrói quando se ouve música.

Para isso, comecemos por destrinçar o processo de assimilação sonora em várias etapas, notando, no entanto, que a ordem pela qual elas são expostas pretende apenas guiar de uma forma lógica e inteligível as ideias deste texto. Não deve, portanto, inferir-se daqui que a assimilação sonora se desenrola por esta sequência.

No exercício de audição, podemos ter várias atitudes. Temo-las voluntaria ou involuntariamente no dia-a-dia, o que nos permite estabelecer sem esforço uma hierarquia ao que nos é apresentado, com vários graus de abstracção mediante o seu interesse e importância, evitando a cacofonia da multiplicidade de estímulos auditivos que nos chegam a todo o instante.

Fundo sonoro

Num primeiro nível de audição, está o mundo que nos rodeia, que é também sonoro além de visual e táctil. Nós deslocamo-nos neste mundo sonoro ambiental como através de uma paisagem colorida. Nunca paramos de ouvir sons. A súbita ausência de som, se fosse possível cortar de um momento para o outro essa dimensão, causar-nos-ia espanto e surpresa, do mesmo modo que sentimos o desagrado do vazio sonoro quando no cinema a banda sonora é interrompida em resultado de qualquer anomalia. Mesmo no isolamento sonoro, não cessamos de ouvir. Tal como relatam os astronautas acerca do silêncio espacial, nesse estado

de isolamento os sons de respiração, pulsação e sistema nervoso tomam proporções que os tornam audíveis ou mesmo ensurdecedores.

Este fundo sonoro não é propriamente algo que nos chega aos ouvidos sem chegar à consciência. É, sim, algo que indirectamente pode chegar por reflexão ou memória. Qualquer modificação inusitada ou brusca no fundo sonoro chama imediatamente a atenção.

Por exemplo, se estamos a conversar com alguém sem lhe prestarmos atenção e se o nosso interlocutor se cala, detectando o nosso desinteresse, apercebemo-nos imediatamente do silêncio e, antes que se desvaneça na memória, conseguimos reconstituir parte da sua última frase, que nos apressamos a repetir para que a conversa retome.

Escuta interessada

Se, por outro lado, estamos a ouvir o nosso interlocutor, a esforçar-nos por perceber as ideias transmitidas e não apenas a ouvir o som da sua voz, que pode ter um sotaque peculiar que nos cause alguma curiosidade e cujo fraseado nos permita individualizar a sua voz e reconhecê-la entre muitas outras, estamos já em outro nível de audição.

Este segundo nível de audição já não é apenas atender a um determinado som mas sim, pelo seu intermédio, visar algo que se desenvolve na percepção por inteiro. Isto é, há aqui uma demonstração activa de *interesse* por algo que é assinalado ou descrito pelo som.

Um outro exemplo pode ser o barulho de um motor de um automóvel. Ao ouvir um motor ao longe, podemos situá-lo, estimar a distância ou mesmo reconhecer a marca. O interesse ainda se revela maior quando ao ouvir o motor do nosso carro, que ao fim de tanto tempo se conhece bem, notamos que tem um barulho estranho. A partir da análise dos efeitos, podemos deduzir as causas desse barulho, que nos permitirá concluir acerca do mau funcionamento do motor.

Audição qualificada

A partir de tudo quanto nos chega ao ouvido e de toda a informação que daí tiramos, podemos aperceber-nos de pormenores que antes não eram detectados e, neste caso, usamos de selectividade para melhor abarcarmos os fenómenos com que deparamos.

Suponhamos que nos encontramos num quarto a ler um livro e que nesse quarto está um relógio de pêndulo. Enquanto estivermos embrenhados na leitura, tudo quanto é exterior em termos sonoros pertence ao indistinto pano de fundo, cuja qualidade percebemos apenas globalmente. Se abandonarmos então a leitura e fecharmos os olhos mantendo-nos imóveis, concentrando a atenção no som que nos chega, o mais certo é começarmos a distinguir alguns sons extraídos desse pano de fundo, privilegiando uns em detrimento de outros. A escuta deixa de ser imparcial e indiferenciada e começamos a situar os sons, os próximos dos longínquos, os de dentro de casa e os do exterior. O tique-taque do pêndulo começa a impôr-se, obcecando-nos e apagando todo o resto. Atribuímos-lhe um ritmo: Tempo forte, tempo fraco. Como é que é possível dormirmos no mesmo quarto do que este exasperante relógio? E, no entanto, basta que um carro lá fora trave brutalmente para nos esquecermos do pêndulo. Nesse momento, alguém bate à porta e o conjunto de todos os sons é atirado de uma só vez de volta ao fundo sonoro, enquanto abrimos os olhos e nos levantamos para abrir a porta.

Estes sons emergem do ambiente sonoro de acordo com o interesse e atenção que lhes dedicamos. Se vamos prestando cada vez mais atenção a um determinado som, a sua organização em pormenor torna-se cada vez mais evidente, pelo que somos nós próprios os verdadeiros agentes da distinção dos sons que, paradoxalmente, durante a experiência parecem ter vida própria impondo-se por si só.

Por outro lado, quando temos a intenção clara de ouvir atentamente um som, destacando-o seja do pano de fundo do mundo exterior seja de um fundo musical, procedemos também a um processo de selecção sucessiva, captando gradual e repetidamente os seus detalhes e aspectos particulares. É assim que, quando observamos uma casa de campo, começamos por colo-

cá-la na paisagem. Prestando-lhe mais atenção, reparamos nos pormenores de construção, no material utilizado, na arquitectura e, quando voltamos à paisagem, já esta é analisada em função da casa, constatando talvez que a casa tenha uma boa vista. Esta visão de conjunto está agora enriquecida com mais detalhes. Este tipo de selecção depende também de apreciações para além do aspecto estético. Como a casa tem uma determinada função e foi construída pelo Homem, utilizamos certos referenciais na avaliação que dependem do nosso próprio olhar e desse contexto muito específico. Não podemos admirar da mesma forma e com a mesma profundidade um rochedo ou uma nuvem e concerteza que a casa será vista diferentemente consoante o seja pelos olhos de um futuro proprietário, de um arqueólogo ou de um esquimó perito em igloos.

Dá-se nestes últimos exemplos uma *audição qualificada*, dependente da nossa intenção de ouvir e de todos os conhecimentos e experiências que já possuímos, em função dos quais um mesmo som poderá ter diversas interpretações.

Da audição à compreensão

Como último nível de audição, temos aquele que nos confronta com referências extra-sonoras, no qual emerge um conteúdo absolutamente alheio. Neste estágio, já não ocorre uma percepção de um fenómeno. Existe uma linguagem, com símbolos e valores. Existe um sentido e um significado para além do som. Dá-se a *compreensão* de qualquer coisa.

Podemos compreender a causa exacta do que ouvimos estabelecendo a relação com outras percepções ou com um conjunto mais ou menos complexo de deduções. Podemos também compreender por intermédio da audição qualquer coisa que com ela está relacionada apenas indirectamente. Constatando que os pássaros deixaram de cantar, que o céu está cinzento e pesado e que o calor é muito, podemos concluir que irá haver uma tempestade.

Também podemos compreender em resultado de um esforço, de uma actividade consciente do espírito, que não se conten-

ta em adquirir um significado, mas, abstraído, compara, deduz, relaciona informações de fontes e de natureza diversas; trata-se de precisar o seu significado inicial ou de desencadear um significado suplementar. Nós ouvimos e percebemos o que alguém nos diz, mas reparando em contradições no discurso e relacionando o seu conteúdo com factos que já conhecemos, concluímos que o nosso interlocutor nos está a mentir. De repente, a nossa desconfiança orienta a escuta para as hesitações e inflexões de voz, tendendo a confirmar as suspeitas.

O acto de compreensão coincide em certa medida com a escuta interessada: todo o esforço de dedução, de comparação e de abstracção está para além do conteúdo imediato, daquilo que propriamente nos é dado a ouvir.

Após esta longa exposição sobre os tipos de audição, estão já criadas as bases para abordar um método sistemático de audição que com toda a certeza chamará a atenção para uma nova maneira de ouvir e de encarar a música, tal como causou quando pela primeira vez Pierre Schaeffer o anunciou e que revolucionou o mundo musical.

Façamos então uma regressão de dois milénios e meio para referir uma actividade a que os Pitagóricos davam uma importância fulcral na educação do sentido da audição, não deixando de ser surpreendente como certas preocupações dos homens de ciência da antiguidade se revelam perfeitamente actuais.

Acusmática

Os discípulos de Pitágoras, durante cinco anos, escutavam o seu mestre escondidos por trás de um cortinado, sem vê-lo e respeitando o silêncio mais rigoroso. Dele, só lhes chegava a voz. *Acusmáticos* ou *Acusmatas* eram os nomes dados aos discípulos que passavam por esta experiência iniciática. Posteriormente, passou a ser também um adjectivo para designar o acto de ouvir um ruído ou um som sem o suporte visual.

A acusmática marca a realidade perceptiva do som como entidade material, fazendo a sua distinção do modo pelo qual foi produzido e transmitido e, se na antiguidade havia um cortinado

a mascarar a origem dos estímulos sonoros, nos dias de hoje a rádio e os sistemas de alta-fidelidade fazem de nós ouvintes de uma voz invisível, exactamente nas mesmas condições que os Pitagóricos, restituindo ao ouvido a responsabilidade total de uma percepção de outro modo apoiada pelos restantes sentidos.

Esta experiência, no entanto, será erroneamente conduzida se emprendermos um raciocínio cartesiano, que decompõe as partes para melhor entender o todo, distinguindo o *objectivo*—o que está por trás da cortina—do *subjectivo*—a reacção do ouvinte a estes estímulos. Se assim fosse, a interrogação seria de ordem acústica, em que os elementos ditos “objectivos” não seriam outros que não os de frequências, amplitudes e durações. De um ponto de vista acusmático, a questão põe-se ao contrário: não se trata de saber como uma escuta subjectiva interpreta e deforma a realidade sonora nem de estudar as reacções aos estímulos; é a escuta ela própria a causadora do fenómeno a estudar. A ocultação das causas do fenómeno não é uma imperfeição técnica mas sim um requisito prévio, um compromisso deliberado por parte do sujeito da audição. É a ele que a questão é devolvida—“O que ouço eu ao certo?”—e ela é posta com o sentido de se descrever não as referências exteriores daquilo que se está a ouvir mas sim a própria percepção.

Mas a acústica e a acusmática não se opõem como o objectivo e o subjectivo. Se a primeira, partindo da Física, deve ir até às reacções do ouvinte e agrupar assim, no limite, elementos psicológicos, a segunda deve ignorar as medições e experiências que se aplicam exclusivamente ao objecto físico, que pode exprimir-se como o “sinal” acústico. Não pode abandonar-se, contudo, uma objectividade que lhe é inerente: se o que é estudado é confundido pela variedade de impressões em constante mudança de cada ouvinte, toda a comunicação torna-se impossível; os discípulos de Pitágoras renunciavam à designação, descrição e compreensão conjunta do que ouviam. A questão era agora encontrar, por oposição de subjectividades, uma plataforma comum que possibilitasse aos vários experimentadores serem unânimes no seu juízo.

A experiência acusmática

A consequência principal da experiência acusmática é tão somente o vacilar de todos os referenciais auditivos que, por todos os anos de utilização deste sentido, se implantaram profundamente no espírito e que, tornando-se um dado adquirido e inquestionável, cria uma ideia “viciada” do como e do que é ouvir. A deixa visual tomou sempre precedência sobre a sonora, surgindo imediatamente a visualização do processo causador do som quando se ouve o que quer que seja, o que torna a audição absolutamente dependente das experiências audio-visuais de toda uma vida. Sem o suporte visual, é frequente encontrar quem se surpreenda e se mostre incrédulo por confundir classes tímbricas distintas de instrumentos musicais, mesmo entre as fileiras do músico intérprete e do técnico acústico.

Em resultado da experiência acusmática, nós somos conduzidos a transferir a qualificação e identificação das causas sonoras para os sons eles mesmos, o que dá origem a uma nova forma de ouvir: a audição de formas sonoras, com o intuito de apenas as ouvir melhor, para as descrever através de uma análise das nossas percepções. A cortina de Pitágoras não nos faz dissociar totalmente a causa do efeito, visto que irresistivelmente somos levados a relacionar os sons com os instrumentos, mas a repetição dos sons permitida pelas gravações ajuda-nos tanto a considerá-los como entidades dignas de existência material, bem como, através de audições mais atentas e concentradas, nos revela a riqueza dessa percepção. Por outro lado, como estas repetições são efectuadas em condições fisicamente idênticas, tomamos consciência das variações da nossa escuta e compreendemos melhor aquilo a que geralmente apelidamos de “subjectivo”.

Objectos sonoros

Até aqui, falámos muito em *sons*, *estímulos auditivos* e *fenómenos sonoros* e, nesta última parte, chama-se particularmente a atenção para a sua digna existência material, como entidade com corporificação própria e sem quaisquer dependências no plano

das nossas outras capacidades sensoriais. Tal como no acto de ouvir, temos uma ideia natural do que é um som ou um fenómeno sonoro, o que permitiu sempre a compreensão intuitiva do conteúdo deste texto. Mas, reportando-nos à ideia natural que antes fazíamos do que é ouvir, chegamos à conclusão que os conceitos de som ou ruído que possuímos neste momento são tão nebulosos como aqueles. O que é um *som*, um *barulho*, um *ruído*? Como diferenciá-los univocamente?

Quando ouvimos um som e dizemos “é um violino” ou “é uma porta a ranger”, aludimos ao som emitido pelo violino ou ao rangido da porta. Portanto, à partida, está em questão a diferenciação entre causa e efeito. Mas a distinção que desejamos estabelecer entre instrumento e som emitido é ainda mais notória: Se nos é apresentada uma gravação de um som cuja origem não conseguimos identificar, o que é que estamos a ouvir? A resposta é precisamente o que se designa por *objecto sonoro* e tal é independente de toda a referência causal, chamada ela *corpo sonoro*, *fonte sonora* ou *instrumento*.

Aquilo que classificamos habitualmente como um “som” é portanto um objecto sonoro e a súbita individualidade que lhe é clara e frontalmente atribuída, que poderá ser motivo de apreensão, não é mais do que aquela que intuitivamente lhe era já concedida.

Da natureza dos objectos sonoros

Um objecto sonoro existe apenas enquanto materializado na nossa percepção. Deste modo, apesar de poder estar gravado num suporte qualquer, o objecto não está lá contido. Contido está apenas o seu registo óptico ou magnético, o *suporte sonoro* ou *signal acústico*. Do mesmo modo que uma composição química de um condimento não nos sugere nada sobre o seu sabor, ainda que por experiência nos possa dar uma noção, a descrição exaustiva e sequencial das variáveis acústicas não nos transmite nenhuma sensação auditiva.

Um objecto, em resumo, é a percepção que fazemos de um fenómeno sonoro baseando-nos em exclusivo naquilo que *conse-*

guimos perceber e, por isso, transcende a sua assinatura acústica, cuja realidade, dependendo do ponto de vista, está muito além ou muito aquém de toda a avaliação auditiva.

Não deve, no entanto, ser entendido que a natureza de um objecto sonoro se confina ao reino do subjectivo, no qual cada indivíduo forma uma ideia particular e virtualmente intransmissível do que percebe pelo ouvido. Pelo contrário, os objectos sonoros são passíveis de estudo e análise; mais ainda, pode estruturar-se e transmitir-se esse conhecimento. Tal como na descrição de uma obra de arte, é possível obter traços mais ou menos genéricos, mais ou menos pormenorizados, sobre o conteúdo e forma de um objecto sonoro a partir da oposição de subjectividades sugerida pela acusmática, possibilitando a inferência de informações suficientes para a sua inequívoca classificação e catalogação.

Uma demonstração do que foi dito mais acima diz respeito às inúmeras manipulações que podem ser efectuadas sobre um sinal acústico, em que todas elas resultam na criação de *novos* e *distintos* objectos sonoros. Evidentemente, há que considerar que, possuindo o mesmo material de base, os objectos resultantes estão correlacionados entre si. Mas as correlações, que podem ser fácil ou dificilmente detectadas, advêm da nossa necessidade comparativa, que tende a considerá-los todos como sendo o mesmo objecto, apenas visto de diferentes perspectivas. Esta necessidade de reportar a experiências anteriores e de formular termos de comparação influencia a nossa capacidade de avaliação dado que se ouvíssemos novamente o objecto original, já conseguiríamos perceber mais detalhes que antes não tínhamos detectado. Contudo, de acordo com a atitude acusmática, não devemos fazer referências exteriores, pelo que todos os objectos gerados a partir de manipulações de um mesmo objecto sonoro são distintos e independentes entre si e do original—observação trivial se os ouvíssemos com um encadeamento que não permitisse relacioná-los.

Notas finais

Este assunto é suficientemente vasto para poder ser abor-

dado de diferentes maneiras, com diferentes predisposições de acordo com as filosofias conceptuais adoptadas. Este texto seguiu uma das linhas possíveis e longe está de englobar todos os desenvolvimentos sobre esta matéria. Mais tarde haverá oportunidade de estender este tema com maior pormenor. O ensaio de Pierre Schaeffer que serviu de base a esta elaboração cobre de forma exhaustiva uma nova disciplina de audição ou, mais correctamente, de música; nele são descritos com clareza o acto de fazer música, seguido de um longo estudo sobre o que é ouvir, expondo também concisamente a teoria dos objectos sonoros, que inclui os temas de correlação entre o sinal físico e o objecto sonoro, suas estruturas, morfologia, tipologia e solfejo.

Em suma, trata-se de colocar perante nós o sonoro e o musical possível. ■

Referências:

Para o definitivamente interessado -

Pierre Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, 1966 (Nouvelle édition, 1977), 700 págs.
Éditions du Seuil, Paris

Para o curioso -

Pierre Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, 1966 (Version abrégée), 340 págs.
Éditions du Seuil, Paris