

ESCUTAS POÉTICAS E MUSICALIDADES DIALÉTICAS: AH, SE MEU OUVIDO FALASSE! *Poetic listening and dialectical musicalities: ah, if my ear spoke!*

Felipe Gue Martini*

Resumo: O texto apresenta a noção de *escutas poéticas* e *musicalidades dialéticas* ao radicalizar dois pressupostos da transmetodologia de Maldonado et al. (2008): a) a indissociabilidade entre sujeito e objeto da pesquisa, e b) a ciência midiática como recurso material contemporâneo. A escuta, como produto sociocultural histórico, é epistemologia, objeto e técnica de pesquisa, amparada nas teorias de Schaeffer (apud CHION, 1999) e Szendy (2003). Escutar-se escutar e escutar os sujeitos se escutarem torna-se modelo metodológico, amparado na estética de Benjamin (2006) e na poética de Bachelard (1994). Por meio de *escutas poéticas* propõe-se relativizar as dimensões categóricas e imediatamente produtivas dos estudos de recepção midiática. O modelo metodológico descreve a estratégia de produção de dados sonoros enquanto técnica científica, ilustrado com um exemplo de aplicação, a *musicalidade dialética* intitulada *À escuta em Portbou*.

Palavras-chave: Epistemologia. Transmetodologia. Escutas poéticas. Musicalidades dialéticas. Imagem dialética.

Abstract: The text presents the notions of poetic listening and dialectical musicalities by radicalizing two principles of the transmetology, by Maldonado (2008): a) the indissociability between subject and object of research and b) mediatic science as a contemporary material resource. Listening, as a historical and sociocultural product, is epistemology, object and research technique, supported by the theories of Schaeffer (CHION, 1999) and Szendy (2003). Listening to listen and listening to the subjects to listen to themselves becomes

* Doutor em Comunicação pela Unisinos. Mestre em Comunicação pela Unisinos, Jornalista. Especialista em Projetos Sociais na Escola pela UFRGS. Coordenador do curso de Bacharelado em Jornalismo e do Tecnólogo em Cinema do Centro Universitário FSG. Pesquisador-membro dos grupos Processocom e Rede Amlat. *E-mail:* <guemartini@gmail.com>.

Submetido em: 30.8.2018

Aceito em: 20.11.2018

Revisor: Camila Cornutti Barbosa

a methodological model, based on the aesthetics of Walter Benjamin (2006) and Bachelard's (1994) poetics. Through the *poetic listening* it is proposed to relativize the categorical and immediately productive dimensions of the media reception studies. The methodological model describes the strategy of producing sound data as a scientific technique, illustrated with an example of application, the *dialectical musicality* entitled *To listening in Portbou*.

Keywords: Epistemology. Transmetology. Poetic listening. Dialectical musicalities. Dialectical image.

1 Introdução

Neste texto, radicalizo alguns pressupostos da transmetodologia, de Maldonado (2008), principalmente a noção de indissociabilidade entre sujeito e problema/objeto de pesquisa e a ciência em diálogo com as mídias como recurso material contemporâneo e estratégia de cidadania científica. Proponho o estranhamento e o distanciamento reflexivo em relação à escuta como uma dimensão significativa dos estudos de recepção, para além das dimensões analítica e categórica. Quando o pesquisador decide escutar-se em processo, escutando também os sujeitos, os dados que ele tem em mãos não são mais dados puros, isolados, laboratoriais. Tornam-se instâncias comparativas, em relação a escutas em choque, passíveis de montagens e arranjos.

Defender a escuta como técnica de pesquisa não é posicioná-la como puramente analítica, como dissecadora, como vigília intermitente em busca de categorias e quantidades. Irrefletido, o ato de escutar se naturaliza, pois aparece como capacidade inata do pesquisador para lidar com seus dados, entrevistas, histórias de vida, observações participantes, entre outras técnicas de produção. O convite da *escuta poética* é para ampliar o espectro e a potencialidade desse sentido, trazendo às práticas investigativas outros elementos, às vezes até improdutivos ou infecundos (à primeira vista), de modo a relativizar os parâmetros científicos pré-concebidos, posturas e posições predefinidas, inclusive instâncias de produção/recepção, dado/análise.

O ato de escutar-se a escutar é produtivo, e não, somente contemplativo. A escuta é recorte, é montagem, é, depois de distanciamento e estranhamento, rigor teórico-metodológico, atravessando a tessitura do corpo, que contém o mundo, que contém a realidade em que o problema se insere, com os talentos e os conhecimentos do pesquisador, seus limites, idiosincrasias, preconceitos e febres. Ao montar esse novo arranjo, que não é uma leitura da realidade a partir do receptor, mas dupla construção,

escuta dos sujeitos da pesquisa e escuta do pesquisador a escutar-se nesse processo, a investigação não cessa. Ela se lança ao ar como produto do tempo, como nova pergunta, como emissão que é remissão, eco. A recepção nunca é o ponto de chegada, assim como a escuta nunca se encerra. É abertura da consciência ao fenômeno, fenômeno recortado pelo ser, no que possui de razão e poética (BACHELARD, 1971), sentido e presença (GUMBRECHT, 2010), pelo que significa e qualifica. Fagulhas que transformam o ponto de chegada em conhecimento, ao passo que reabrem a realidade para novos projetos, para novas escutas, para a vida.

A *escuta poética* parte da interlocução com alguns conceitos. São eles: 1) o sujeito situado, em Sartre (1963); 2) a poética de Bachelard (1971); 3) a escuta como objeto em Sterne (2003) e Schaeffer (apud CHION, 1999); e 4) as imagens dialéticas de Benjamin. (BUCK-MORSS, 1995). A seguir, apresento essa artesanaria conceitual até desembocar no modelo operacional de *escuta poética*. No último capítulo, surge um exemplo de sua aplicação, relacionado a uma anedota científica presente na tese *Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas entre Porto Alegre e Montevideú* (MARTINI, 2018), *musicalidade dialética* intitulada *À escuta de Portbou*.

2 Sujeito situado

A ciência se caracteriza como uma forma de abordagem experimental dos fenômenos, a qual busca informar o senso comum imediato, quando o problema/objeto tem o objetivo de distinção e ruptura e de distanciamento consciente da vivência cotidiana. Marx (1977) define o problema/objeto como “sociedade-de-pensamento”, da qual o pesquisador ascende ao mundo da vida: a realidade concreta, muito mais complexa que a abstração, é inapreensível em si. As teorizações não se encontram acima da realidade, mas são fazeres humanos regularmente superados pelo movimento dialético. Imerso e situado na história, o pesquisador realiza o esforço de se conscientizar de si, de se diferenciar da totalização histórica da qual faz parte, a fim de produzir conhecimento. Como afirma Sartre,

La dialéctica sólo se descubre a un observador situado en interioridad, es decir, a un investigador que vive su investigación como una contribución posible a la ideología de la época entera y al mismo tiempo como la praxis particular de un individuo definido por su aventura histórica y personal en el seno de una historia más amplia que la condiciona. (1963, p. 186).

A indivisibilidade sujeito/problema/objeto não exige o pesquisador de se diferenciar. Essa realização é possível, pois o homem é um mediador de objetos, assim como os objetos são mediações de sua razão de ser. Dentro da totalização que é a existência, as unidades se diferenciam por meio de mediações, de relações diversas que, a todo momento, se atualizam. O conjunto condiciona o sujeito, ao mesmo tempo que o sujeito vai “definir-se sem cessar pela sua própria *práxis* por meio das mudanças sofridas ou provocadas e de sua interiorização, e, depois, pela própria superação das relações interiorizadas”. (SARTRE, 1973, p. 191).

Entre as definições necessárias ao procedimento científico, cabe entender que a construção do problema/objeto se refere a processos de significação, marcos definidos sob um ponto de vista epistemológico, que fazem referência somente a essa realidade empírica singular. Os modelos e os artefatos produzidos numa experiência de pesquisa são únicos, têm um quadro de referência racionalizado à luz do problema/objeto, das hipóteses, da posição do sujeito-pesquisador e sujeitos de pesquisa, bem como das teorias macro e micro com as quais guarda coerência, como afirma Kant: “A razão não percebe senão aquilo que ela mesmo produz segundo seu próprio projeto.” (PASCAL, 1985, p. 35).

Mas esse projeto não é estático, precisa ser vivo assim como a sociedade da qual fazemos parte. Sartre afirma, com o método progressivo-regressivo, a necessidade de abertura. Sob o viés dialético, o regressivo “partira de lo vivido para encontrar poco a poco todas las estructuras de la praxis” (1963, p. 187) assume a história e solicita que

restitua as estruturas da sociedade contemporânea, seus conflitos, suas contradições profundas, e ao movimento de conjunto que estas determinam. Assim, temos de início um conhecimento totalizante do momento considerado, mas, em relação ao objeto de nosso estudo, este conhecimento permanece abstrato. (1973, p. 176).

A partir dessa reconstituição do campo dos possíveis históricos, não se exigem associações formais, causas ou finalidades. Vale lembrar que a noção de totalização implica dizer que a história materialista se dá de vereda. Todos os acontecimentos são irreduzíveis ao momento presente. Não caberá ao pesquisador se apressar na resolução do modelo. O método propõe que o estudo seja levado a cabo em irrestrita diacronia: teorização, reformulação hipotética, análise, um vaivém no qual seja possível reconstituir progressivamente a profundidade do vivido. Serão as historietas e os pequenos casos que possibilitarão restituir significação ao projeto. A fase progressiva não exige falseabilidade, mas concretização do significado e sua mediação, a história não será dada, pois

ele pretende descobrir o objeto no processo histórico e o processo histórico no objeto. [...] O método existencialista quer permanecer *heurístico*. Não terá um outro meio senão o vaivém: determinará progressivamente a biografia (por exemplo), aprofundando a época, e a época, aprofundando a biografia. Longe de procurar integrar logo uma à outra, mantê-las-á separadas até que o envolvimento recíproco se faça por si mesmo e ponha um termo provisório na pesquisa. (SARTRE, 1973, p. 176-177).

Se o projeto científico precisa *permanecer heurístico* para que restitua a dimensão de movimento (essa escrita do homem como ser histórico e significante), a linguagem, como projeto anterior sobre o qual essas nomeações se realizam, também deve abrir-se à indeterminação e a seu processo de atualização ou de renomeação. O projeto se extingue ao nomear-se, pois serve somente para a definição de partida. Se extingue à medida que se movimenta na reconstituição do passado, ao posicionar o homem nessa articulação abstrata dos possíveis e manter certa transitoriedade e provisoriedade especulativa. Tais nexos provisórios, mas repletos de sentido, reincidentem sobre a natureza, no exterior do projeto científico que é o projeto maior: o campo da linguagem, onde os homens atuam como seres simbólicos, como homens que fabricam, através da ação, experiências concretas, muito mais complexas e polissêmicas do que as teorizações em curso.

O método *progressivo-regressivo* ajuda a pensar no diálogo entre formulações abstratas e empíricas, entre teoria e campo; também reconduz à noção de que transcendência científica se articula com o mundo dos homens que se pensam e se comunicam por meio de signos. Se, no marxismo mais ortodoxo, suprime-se o ser em favor do projeto revolucionário, a crítica de Sartre é no sentido de que o projeto precisa manter-se aberto, recolocando o homem no centro do processo na sua condição de existente. O *existente que somos* e quem interroga é o interrogado, portanto precisa interrogar-se também. As leis e as relações antropológicas precisam integrar a interrogação sobre o homem. (SARTRE, 1973, p. 191-192).

Ao entender que os significados são históricos (produto e produtores), e que as condições de realização da revolução ou de determinado acontecimento não cessam, Sartre enfatiza, ao mesmo tempo, a carência e a transcendência do humano. Só possuímos as palavras. Com elas erguemos as sociedades. Em Foucault (2000), o significado aprisiona, restringe a ação às microrresistências ou ao desvelamento da própria natureza do cárcere. Com a razão dialética, esse signo domesticado terá sempre um negativo, que é a possibilidade de crítica, a tomada da palavra.

Assim, o Saber marxista refere-se ao homem alienado, mas, se não quer fetichizar o conhecimento e dissolver o homem no conhecimento de suas alienações, não basta que descreva o processo do capital ou o sistema de colonização: é preciso que o investigador compreenda como o investigado – isto é, ele próprio – *existe sua alienação*, como ele a supera e se aliena nessa própria superação; é preciso que seu próprio pensamento supere a cada instante a contradição íntima que une a compreensão do homem-agente ao conhecimento do homem-objeto e que ele forje novos conceitos, determinações do Saber que emergem da compreensão existencial e que regulam o movimento de seus conteúdos a partir de seu procedimento dialético. (SARTRE, 1973, p. 197).

A mediação não é um projeto de realização sobre-humano, no qual o pesquisador fornece as luzes sobre realidades obscuras por meio de sua intelectualidade apurada. Mediar é vivenciar na pele os antagonismos e as contradições da sociedade em que se vive, fenecendo e superando tais condições. A *escuta poética*, que ampliaremos em breve, aparece aqui como mediação, como escutar-se a escutar os homens, alienando-se por eles e com eles. Em Marx, os objetos, o homem e o capital encontram-se em mediação. A contradição do capitalismo deriva da alienação de assumir o capital não mais como mediador, mas como fim em si. A restituição política do pesquisador como mediador nos impulsiona a entender que, entre os condicionamentos da história, temos a possibilidade de fabricar significados, de criar vínculos diversos, de incluir, nas totalizações possíveis de nossas pesquisas, acontecimentos isolados ou fora do alcance estrutural. Poéticas capazes de transformar a linguagem. A ciência contemporânea ultraespecializada traz uma tendência de dissociação das realidades sociais, fruto e semente do próprio período societário onde a fragmentação e a perda da noção de unidade são cada vez mais patentes. (CRARY, 2014). Como parte dessa sociedade, até que ponto a ciência pode emancipar-se da lógica da mercadoria e se vincular criticamente ao espaço-tempo de sua época?

3 Poéticas (sujeito e imaginação material)

Para Bachelard, a ciência só é plena quando preserva seu ímpeto de devaneio. Apesar de ressaltar que o pesquisador deve destruir os objetos de percepção imediatos, pois são obstáculos ao conhecimento polêmico, sua *dialética do não* afirma que os erros, as negações e os elementos obscuros podem conduzir ao produto científico. Não se trata, porém, de apenas iluminá-los, mas de construir pontes por meio da presença e da

observação, do esforço operativo, “aquilo que o homem faz numa técnica científica não existe na natureza e não é sequer uma continuação natural dos fenômenos naturais”. (1971, p. 19).

O racional é apresentado como uma prática diurna, que irá projetar sombras, pois não é pleno, coabitando com um ímpeto poético de vislumbres noturnos. É o objeto que nos escolhe nessas condições da experiência, quando é necessário pensar com juventude de espírito, pois a propriedade sensorial curiosa, apesar de pré-científica, é válida e potente. Trata-se do *instante poético*, que assombra ao apagar fronteiras entre sujeito e objeto.

Mesmo ao criticar o empirismo e o idealismo, Bachelard não descarta a necessidade de vivenciar uma experiência primeira como potência criadora. Superar a opinião e o senso comum imediato não significa o abandono de um estado de qualidade pura e a apreensão totalizante. Para Bachelard, a matéria tem uma realidade irreduzível; por conta disso, “a transformação do mundo em cosmos científico supõe, numa primeira etapa, a consciência imaginante do homem que busca compreender a matéria. É a abordagem poética do mundo, é o realismo ingênuo epistemológico”. (CESAR, 1989, p. 33).

O primeiro movimento do pesquisador é a consciência de sua matéria no mundo como dado objetivo, mas repleto de subjetividade. A proposta de Bachelard é a alternância entre duas dimensões: a razão diurna e a imaginação noturna, a ciência e a poética como formas complementares de vivenciar e interpretar a natureza. Em sua produção teórico-literária, trabalha essa *dicotomia* ao publicar livros identificados com uma ou outra percepção sobre o universo, e, nas entrelinhas, convida: “Os eixos da poesia e da ciência são, inicialmente, opostos. Tudo que a filosofia pode esperar é tornar complementares a poesia e a ciência.” (BACHELARD, 1938 apud CESAR, 1989, p. 71). O ponto de encontro dessas dimensões é o sujeito-pesquisador:

A situação das ciências inspirada em Bachelard implica, portanto, uma antropologia que afirma determinada estrutura da consciência humana como suporte para as alternâncias entre a abordagem poética e científica do mundo. Esta alternância entre imaginação e razão não implica uma história irreversível; como só podemos conhecer cientificamente “aquilo, em torno do que sonhamos”, há sempre um resíduo de poesia em toda abordagem científica. (CESAR, 1989, p. 70).

A poética de Bachelard propõe mapear através da imaginação noturna, inacessível à razão sistemática e aplicada, imagens que abrem o espírito

para o devaneio, que difere do sonho pelo seu estado de vigília e produtividade, de caminho relacionado ao concreto “um devaneio, diferentemente do sonho não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Tocamos aqui o domínio do amor escrito”. (BACHELARD, 1998, p. 7). O devaneio é destituído de atenção e de memória, está na direção da fuga do real. Por isso, é poético e vê na poesia “uma boa inclinação”, uma tomada de consciência que cresce, mas que se limita à linguagem, onde residem também os obstáculos epistemológicos, as opiniões e os saberes de primeira ordem. Por meio do devaneio poético, o sujeito imagina as imagens presentes na consciência criativa dos poetas e dos próprios filósofos e cientistas. Assim, realiza uma ligação qualitativa com essa espécie de memória onírica latente, advinda dos mitos e do desejo humano de saber.

Essa consciência potente não se confunde com a consciência contemplativa de uma fenomenologia instantânea. É preciso criar condições operativas de ação, criar uma compreensão da coisa implica criar a coisa. Bachelard chama esse processo de “*fenomenotécnica*”: operar tecnicamente com todas as peças, a fim de construir o *fenômeno*. (PESSANHA, 1994, p. 77). “A fenomenotécnica prolonga a fenomenologia. Um conceito torna-se científico na proporção em que se torna técnico, em que está acompanhado de uma técnica de realização” (BACHELARD, 1971, p. 77); trata-se de uma estratégia de inventar o real por meio das materialidades racionais e sensíveis. A distinção entre imaginação formal e imaginação material vai neste sentido: dessacralizar o óptico recolocando a dimensão tátil da criação como possibilidade

substitui o enfoque psicológico-gnosiológico, referente à gênese e à sucessão de etapas do conhecimento, pelo enfoque estético, segundo o qual a imagem é apreendida não como construção subjetiva sensorio-intelectual, como representação mental, fantasmática, mas como acontecimento objetivo, integrante de uma imagética, evento de linguagem. (PESSANHA, 1994, p. 15).

Bachelard retoma a tese de Anaxágoras “O homem pensa porque tem mãos”, a fim de revigorar a noção de *homo faber* e apresenta uma imaginação material estética em contraponto à imaginação formal. Ele denuncia o “vício da ocularidade”, característico das ciências, fruto da própria desqualificação do trabalho físico desde a Grécia antiga. A imaginação material “não opera a partir do distanciamento da pura visão. Não é contemplativa. Ao contrário, afronta a resistência e as forças do concreto, num corpo a corpo com a materialidade do mundo, numa atitude dinâmica e transformadora”. (PESSANHA, 1994, p. 22).

4 A escuta como técnica

Em sua interpretação sobre a origem dos aparelhos de reprodução sonora, o pesquisador canadense Sterne (2003) oferece uma história possível sobre o telefone, o fonógrafo, o rádio e os aparelhos sonoros conexos, como culturas comunicacionais. Para ele, a combinação de colonialismo, capitalismo e racionalismo do *redemoinho da modernidade* culminou nas formas de construção e prática sonora, escuta e audição, que fizeram com que o som perdesse um pouco sua condição efêmera no surgimento da *Era das Audibilidades*.¹

Ao criticar abordagens históricas cumulativas, Sterne realiza um mergulho arqueológico, a fim de ampliar o conceito de *escuta*. Por meio da distinção ontológica de natureza e cultura, fabrica seu ponto de vista, transversal à noção antropocêntrica de sonoridade, que nos levaria a entender que o som é uma entidade externa ao homem. Sterne afirma que o som sem o ouvido humano é apenas uma vibração específica que poderia ou que pode ser sentida pelo homem, “a audição do som é o que o produz”. (STERNE, 2003, p. 11).²

Nancy descreve o processo de audição realizado entre o pavilhão da trompa e do ouvido interno como um duplo, um ressoa no outro dando à experiência sensorial de escutar uma espécie de presentificação: não há sujeito sem sentir-se sentir e sem escutar-se a ressoar, o eco é uma ressonância. Ele evoca o termo *escutar* em italiano, *sentire*, em seu duplo sentido: *escutar* e *sentir*. “La sentire, podríamos decir, una vez más en italiano, idioma en que el término genérico de la sensibilidad o de la sensorialidad designa asimismo la escucha”. (NANCY, 2003, p. 11, tradução livre).

A apreensão fenomenológica da escuta também é o princípio das experiências de Schaeffer, pesquisador e artista sonoro francês, que elaborou, na teoria e na prática, um tratado sobre os objetos sonoros e sua escuta. A proposta de Schaeffer era aperfeiçoar a compreensão das sonoridades e musicalidades por um viés diverso do atonalismo e do serialismo, projetos que levaram a cabo o modernismo musical de meados do século XX, mas que mantinham a representação musical por meio do uso de partitura. Em sua obra *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* (Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar), de 1966, Schaeffer sistematiza o estudo da música em sua forma *concreta*, onde o ouvido surge como instrumento para lidar com a matéria sônica. (OBICI, 2008, p. 25-30).

¹ O termo utilizado por Sterne é *Ensoniment* em alusão à *Idade das Luzes*. Do original em inglês: “As there was an Enlightenment, so too was there an “Ensoniment.” A series of conjunctures among ideas, institutions, and practices rendered the world audible in new ways and valorized new constructs of hearing and listening.” (STERNE, 2003, p. 2).

² Do original em inglês: *The hearing of the sound is what makes it.*

Usando a habilidade desenvolvida no trabalho como técnico da *Organización de Rádio Televisión Francesa* (ORTF) Schaeffer (2001) passa a manipular os sons materialmente, usando a cinta magnética e o gravador e reproduzidor de rolo como ferramentas, num período de intensa experimentação. Nessa *práxis*, enfrenta o problema teórico da fenomenologia em relação ao sonoro: “Para a fenomenologia, não há percepção fora da consciência, assim como o som não existe fora dela. Toda consciência é consciência de alguma coisa, não existe percepção interior, interna”. (OBICI, 2008, p. 28). Schaeffer enfrenta, concretamente, essa espécie de indistinção entre o mundo e a consciência, entre as sonoridades exteriores (que só existem *na e pela* consciência) e o ato (que ele quer isolado) de escutar. E por mais que torne objetivas as sonoridades em si, não consegue escapar da subjetividade das escutas, fabricadas *na/ pela* consciência (2008, p. 29).

Em seu laboratório, isola as sonoridades e trabalha de forma exaustiva por meio de cortes, sobreposições, alterações de velocidade, abrindo um campo de estudos que denomina *solfejo dos objetos sonoros* (*solfeo de objetos sonoros*). O pesquisador e músico Chion, que foi aluno de Schaeffer, amplia alguns dilemas enfrentados por seu mestre, na jornada artesanal de trabalho sonoro. Segundo Chion, um dos avanços promovidos por Schaeffer é o próprio conceito de *objeto sonoro*, como algo “que no se deriva más que de la percepción”, movimento que nos permite escapar da palavra *som*, que traz sempre dois sentidos emergentes: “*primeramente, un fenómeno físico que por definición es inaudible en tanto que tal – vibraciones del aire – ; en segundo lugar, aquí, unos sistemas distintos de codificaciones de la onda acústica en un soporte cualquiera*”. (1999, p. 137). Mais importante do que decifrar as origens e as causas do fenômeno sonoro, o estudo é sobre a percepção, sobre o que ele nos leva a sentir (escutar e sentir) objetivamente. A esse deslocamento, Schaeffer dá o nome de “acusmática”, um modo de escutar o som sem considerar a fonte emissora, e propõe uma diferenciação: três tipos de escuta: a) escuta causal, ou figurativa; b) escuta semântica, ou codal; e c) escuta reduzida. As duas primeiras são aproximações para decifrar informações ou compreender mensagens. A escuta causal ou figurativa procura definir uma causa a partir de indícios, “*cuál es el objeto, el fenómeno o la criatura que produce el ruido; en dónde se encuentra; cómo se comporta o se desplaza; etc.*” Como afirma Chion (1999, p. 297), está sujeita a uma série de erros de interpretação e varia muito em relação aos contextos. É figurativa, pois se vincula ao que o som representa e não mais à definição de causa; por exemplo, quando ouvimos o som gravado de uma onda, sabemos que não é o mar real, mas sua representação. A semântica, ou codal, é uma escuta que lida com um sinal sonoro codificado e vai operar uma decodificação, a fim de alcançar uma mensagem (linguagem). Dois

modos que podem combinar-se, como quando deciframos a língua de uma fala qualquer, mas tentamos ampliar sentidos tentando entender o que essa voz representa (a pertença a um lugar devido ao sotaque, um estado emocional, etc).

A escuta reduzida, por sua vez, é um ato voluntário e artificial de abstrair a causa, o sentido e o efeito, a fim de considerar o som em si, “en sus cualidades sensibles, no solamente de altura y ritmo, sino también de grano, materia, forma, masa y volumen”. (CHION, 1999, p. 299). É uma operação cultural distinta das outras duas escutas mais cotidianas e utilitárias; um procedimento não espontâneo que depende da intersubjetividade de uma prática coletiva na busca por “formas sonoras elementares”, que não eliminam as outras escutas, mas as suspendem para promover um intercâmbio em torno da linguagem e da nomeação.³

A escuta reduzida define o *objeto sonoro*. O *objeto sonoro* deriva desse procedimento que o recorta, sobretudo materialmente, para fins de análise intersubjetiva. Só há *objeto sonoro* se ele está fixado num suporte. Ele não é um corpo sonoro, um fenômeno físico mensurável, um fragmento de gravação, um símbolo anotado, um estado de ânimo subjetivo. Um objeto sonoro é “todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado”. (CHION, 1983 apud CHION, 1999, p. 301).

O tratado de Schaeffer se constrói a partir desse pressuposto sobre o qual vai arranjar as análises dos *objetos sonoros*. Surge aí uma tipologia geral e específica para um sem-número de ocorrências, inaugurando a *música concreta*, ao ampliar o sentido de musicalidade para qualquer sonoridade isolada e passível de manipulação formal, para além das noções de timbre e harmonia, tangenciando a notação musical. As principais dificuldades de Schaeffer são a delimitação temporal dos recortes, a necessidade de definir início, meio e fim; a análise por repetição (que acaba por anular o sentido); além da dificuldade de operar com sons mais extensos, que inviabilizam uma apreensão global. Ao definir o objeto desde sua gravação, encontra problemas para lidar e delimitar as propriedades técnicas de partida, uma vez que as dimensões que propõe enfrentar dizem respeito a essa materialidade. (CHION, 1999, p. 328). Apesar desses limites, a obra de Schaeffer promove um deslocamento no modo como se estudara música até então, ao propor “um desligamento dos sistemas culturais linguísticos e musicais, colocando em dúvida o paralelo entre música e linguagem”. (OBICI, 2008, p. 20).

³ É interessante o exemplo que Chion traz para definir a escuta reduzida, que seria o mesmo que o exercício visual de descrever um objeto por suas formas puras, uma laranja pela sua forma, cor, textura, sem recorrer ao representativo ou ao nome.

A noção de *objeto sonoro* (como recorte material do universo acústico para fins de estudo) é *técnica* e *mediação*. Em Schaeffer a produção/reprodução do ser humano implica uma espécie de orientação social da natureza *fisiológica* do homem, quando há essa expectativa de apreensão dos sentidos pela história. Noção presente nos estudos sobre economia política de Marx, quando aponta que os sentidos são cultivados e criados historicamente por meio das relações sociais de produção. (STERNE, 2003, p. 5). O desenvolvimento dos aparelhos sonoros é parte do processo de produção social da escuta quando tornada objeto de contemplação, a ser medida, objetificada, isolada e simulada tecnicamente. Além de objeto, nos primórdios da burocratização moderna da Segunda Revolução Industrial, a escuta como técnica será transformada gradualmente em *comoditie*, produto de compra e venda. (2003, p. 3).

5 Imagens dialéticas

A *escuta poética* deriva das leituras de Bachelard e Sartre, transpostas para um conceito teórico-metodológico. Escutar-se a escutar (escutando os sujeitos escutarem-se) é um pressuposto fenomenotécnico. No entanto, não se trata de uma escuta exaustiva, capaz de esgotar os problemas/objetos ou desenranhar regras e normas sociais. A *escuta poética* é uma forma de relativizar a interpretação sociológica, pois arranja e apresenta, materialmente, as *musicalidades dialéticas*. Ao propor a escuta na observação participante, não é objetivo abandonar a interpretação diurna, a construção de sentidos na pesquisa. Essa dimensão aparece na descrição de processos. Noutro lado, a escuta é abastecida pela poética como montagem, presença noturna, inspirada em Bachelard, desempenhada, sobretudo, na leitura que Buck-Morss (1995) faz do trabalho de Benjamin (2006).

A *escuta poética* como método desemboca na noção de *musicalidades dialéticas*, ampliação das *imagens dialéticas* de Benjamin. Não é estrutural e não se pretende abarcadora. A principal premissa é que, por meio da plasticidade da escuta (como construção sociocultural), seria possível apreender um regime de audibilidade de época (ur-histórico), por meio de minha escuta (de pesquisador), contraposta, justaposta e sobreposta à escuta dos sujeitos da pesquisa. A tentativa de apresentar essa escuta se dá materialmente com as *musicalidades dialéticas*, que não trazem registros a frio: ilustrações sonoras de categorias presentes em entrevistas, coletâneas de obras de artistas analisados ou fragmentos interpretativos, mas arranjos (escutas organizadas materialmente) produzidos como matéria poética de pesquisa, não como resultado, mas como processo. Totalizações não explicativas ou teleológicas, mas presença poética conforme Gumbrecht

(2010). São inspiradas na noção de *objeto sonoro*, de Schaeffer, como matéria musical pura, na tentativa de fugir das categorias linguísticas que fixam toda sonoridade na direção de um arranjo dialético (linguístico e não linguístico).

Ao fugir da noção de obra musical, a abordagem comunicacional dessa redução (ou amplificação) da escuta a um projeto ordenado cientificamente é permeada pela aventura da pesquisa, pela vivência alienada do pesquisador como ouvinte e arranjador, como ser situado em seu tempo, impossibilitado de apreensões totais. As *musicalidades dialéticas* “são a pesquisa”, embaladas pela descrição do processo (a escuta como observação participante) e não representam o espaço-tempo investigado, apenas o apresentam, mimeticamente, como o roubo do tempo inscrito no gravador de modo alegórico. Mas por que *musicalidades dialéticas*?

Na obra de Benjamin (2006), o conceito de alegoria aparece em fragmentos, mas está muito presente em seu estudo sobre o drama barroco alemão. Como figura de linguagem, alegoria significa “modo indireto de representar uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra”,⁴ mas para Benjamin a dimensão do alegórico presente no período barroco, quando a profusão de imagens sobrepostas se diferencia de uma representação acabada e estanque, adquire outra dimensão. É a impossibilidade de reconhecer o universalismo presente na noção de símbolo de Goethe junto com as condições históricas da sociedade em ruínas, que impõe o trato alegórico do mundo, a apreensão não exaustiva, sem qualquer possibilidade de esgotamento da realidade. O símbolo encerraria o significado, legislando a favor da humanidade fraturada, rasgada por sua própria desumanização, enquanto a alegoria permitiria transitar pelos sentidos. (KONDER, 1999, p. 34-36). O uso da alegoria como modo de comunicar o mundo tem relação direta com seu caráter inacabado e aberto, em presentes sobrepostos ou na relação dialética na qual “o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”. (Löwy, 2005, p. 61). A alegoria apresenta ao invés de representar.

Essa opção epistemológica deságua na *imagem dialética*, em relação direta com o binômio natureza – história. Buck-Morss afirma que para Benjamin a noção de história natural é um movimento de assumir os desenvolvimentos técnicos do final do século XIX como formas incorporadas à cultura, como uma espécie de segunda natureza. Em seu interesse pela engenharia, pelo cinema, pelos objetos colecionáveis, reside esse pensamento, articulado sempre à duplicidade (ou negatividade) dialética e à fantasmagoria. Uma vez que os produtos técnicos das

⁴ Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/alegoria>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

sociedades burguesas trazem, em sua face de progresso, de naturalização da história, o fantasma da luta de classes, da *mais-valia*, do *fetichismo da mercadoria*, não estão livres da barbárie, do sangue do proletariado que ergueu tal sociedade. Aparece aí a famosa expressão “escovar a história a contrapelo [que] significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra”. (Löwy, 2005, p. 73). O modo como Benjamin aborda a cultura implica uma dualidade entre a técnica, que entre seus possíveis contém a redenção, e o fantasma do seu modo de produção. Mas onde estariam as brechas? Como seria possível visualizar essas transições da história natural e suas contradições?

O projeto das passagens tem a ambição de ler, na Paris de *fin de siècle*, a transformação do capitalismo industrial numa sociedade simbólica, que teria naturalizado as formas de modo irreduzível, nas práticas cotidianas (sobre a barbárie). Benjamin percebe que essa modernização através do simbólico e do choque sensível apaga a história da mercadoria, mas deixa rastros nas transições, na passagem de um modo a outro, ao se naturalizar. Expor essa duplicidade (história e natureza) em suas contradições, de modo alegórico, será o modelo da *imagem dialética*. A alegoria é utilizada contra o mito, contra a transcendência espiritual cristã do Barroco e sem a resignação política de Baudelaire e de seus contemporâneos, que, apesar do impulso destrutivo, mantêm-se conectados a essas figuras em decadência. Para Benjamin não bastará realinhar os cacos do caleidoscópio; será preciso destruí-lo. (BUCK-MORSS, 1995, p. 213-222).

Seu movimento é duplo: negar as representações da história fundadas no modo burguês de representação e organizar um modo de ver a história para sua redenção. Tal modo é apresentado na figura do ur-fenômeno. Trata-se da tentativa de fundir o pensamento com o objeto de conhecimento, espécie de totalização epifânica da realidade, como se a teoria pudesse revelar-se na matéria. Segundo Buck-Morss (1999), uma noção trabalhada por Goethe sobre a morfologia da natureza, quando afirmava que ao contrário da física e da química, onde o objeto de conhecimento dependeria de uma abstração cognitiva, na biologia, a lei estaria inscrita visual e morfologicamente no objeto. Esses símbolos ideais, para além de poéticos, parecem dar concretude à busca sensível, “cuando Benjamin hablaba de los efímeros objetos históricos del siglo XIX como ur-fenómenos, quería significar que éstos exhibían visible – y metafísicamente, como ‘auténticas síntesis’ su esencia conceptual como proceso”. (BUCK-MORSS, 1995, p. 90, *grifo da autora*).

Há a influência do modo como Simmel (1973) interpretou tal noção, ao afirmar que essa fusão do pensamento com o objeto de conhecimento expressaria algo além de epistemológico, mas metafísico, como uma realidade que emana do objeto. Enquanto o fenômeno dependeria dos

acidentes do espaço-tempo e da matéria do pensamento, o ur-fenômeno permitiria acesso a um estado puro e embrionário do fato. Essa busca pela concretude da história, a modo de uma eliminação drástica do que seria um pensamento produzido pela sociedade de classes, leva Benjamin à sua proposta de *imagem dialética*, que para Buck-Morss (1995) está articulada ao uso da montagem como método. Uma sobreposição de fatos, a tal ponto concatenados pela vivência do pesquisador, que expulsariam a teoria, como expresso na citação de advertência de Benjamin a Adorno “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada para decir, sólo para mostrar” (1995, p. 90), citado em Passagens.

A *imagem dialética* em Benjamin não é mera transposição da imagem alegórica, ela implica uma busca de objetividade, que se dá desde a noção UR. E esse caminho implica a assunção de uma verdade apresentável, que não é mais o horizonte da revolução ou um maquinismo estéril. De certa forma, Adorno vai afirmar a arte e a criação humanas como caminhos possíveis, amparado no dodecafonismo (com o qual se desencanta posteriormente) e ampliando sua visada para uma dimensão mais pedagógica da crítica, enquanto Benjamin explora sua formação mística em diálogo com a cabala, influenciado pelo pesquisador da cultura judaica e amigo Scholem.

A *imagem dialética* tem uma espécie de horizonte utópico onde o homem não pode mais habitar, uma vez que se encontra debaixo da naturalização da história, na qual a mercadoria faz com que a novidade seja oferecida como mito, repetindo-se à exaustão (p. 297). Mas ao contrário de um eterno retorno fabricado em sua naturalização, há a possibilidade de uma iluminação profana, que

(en oposición a las iluminaciones de la religión) muestran, en el trabajo poético de la imagen, la unión de elementos aparentemente lejanos cuyo encuentro produce una revelación y un impulso de reconversión del tiempo histórico. La iluminación profana capta la existencia de algo no visto antes: es la potencialidad de conocimiento de lo estético. La condensación formal y semántica de la imagen produce un saber que es social pero que sólo lo es a través de lo artístico. Y este saber pone en movimiento un impulso revolucionario, de redención del pasado en el presente. (SARLO, 2011, p. 49, *grifo da autora*).

Esse horizonte emerge de uma cosmogonia do místico sem direções objetivas ou projetos, mas como uma espécie de continuação das vanguardas e dos sonhos surrealistas, rompimento com o inconsciente burguês que respinga, no sonho do proletariado, materialmente visível em mercadorias, objetos de coleção, feiras internacionais, no triunfo do aço

e do trem, de certo tempo histórico que contém uma imagem, mimese científica e mágica. (BUCK-MORSS, 1995, p. 294). As imagens estão no centro da concepção de *inconsciente óptico*, mas é interessante pensar no quanto as sonoridades promovem o choque sensível presente nessa noção que combina impossibilidade representativa com síntese mimética concreta por meio da montagem. Na teoria estética de Benjamin, não se nota uma atenção aprofundada nos sons do progresso, apesar de a mudança radical da paisagem sonora (SCHAEFFER, 2001) do início do século XX ser uma das expressões da *intensificação da vida dos nervos* nas palavras de Simmel (1973).

6 Escutas poéticas e musicalidades dialéticas

Quando pensamos no estatuto estético da escuta ou em como acessar fenomenologicamente esse *eu* e esse *outro* em sua experiência, em contato com a musicalidade que é sempre o duplo, o sentir e o escutar, quais percursos são necessários? Uma música qualquer, em sua presença imaterial numa sala escura ou na cozinha enquanto fazemos o almoço, nos arrebatava de tal maneira que nos desloca do cotidiano, nos reconduz a certa interioridade, ressoa e presentifica a experiência. Mas se concordamos com Gumbrecht (2010, p. 135), não estamos limitados ao efeito de pura presença, pois “o objeto da experiência sempre surge com efeitos de sentido” e tal sentido assume dimensões mediadoras. É uma remissão, a música é sempre remissiva, ressoa e remete ao outro.

A noção de *musicalidade dialética* visa a suspender o percurso natural que seria essa espécie de tradução, de remeter a um terceiro, a uma linguagem: metáforas, alegorias, imagens. Como exteriorizar essas sensações? A pergunta de Szendy aborda esse problema: “¿Es posible **hacer escuchar una escucha?** ¿Puedo transmitir **mi** escucha tan singular? ¿Parece tan improbable, y sin embargo tan deseable, incluso tan necesario?” (2003, p. 22, *grifo do autor*). Ora, os compositores são, sobretudo, escutadores, seu processo de ler o mundo e fabricar musicalidades começa por um apuro de ouvido, um aperfeiçoamento e seleção do ouvir, na direção de uma escuta. E, com o avanço tecnológico, seus procedimentos de contato e de trabalho com o sentido ou com a experiência de sentir como mediação estão cada dia mais disponíveis. O que eram as coletâneas em fitas cassete (fita social, conforme Yúdice (2007) se não esse recorte de minha escuta?

Mas a proposta de Szendy vai além da interrogação simplesmente cotidiana do ouvinte doméstico, seu interesse é pela legislação musical: “¿Quién tiene derecho a la música? ¿Quién puede hacerla oír como él la oye?”

Uma pergunta que se desdobra até o sujeito ordinário: “¿Qué tengo derecho a hacer con la música?” (2003, p. 23-25, *grifo do autor*). Embora sua resposta imediata esteja relacionada a questões de direitos do autor, com foco nas noções de obra e legislação artística, os desdobramentos estéticos dos debates em torno desses direitos revelam os *regimes de audibilidade* em movimento. A criação de uma obra implica escutas e não somente por parte dos criadores musicais, mas também das comunidades vinculadas aos contextos de consumo. Há obra sem escuta? Quais são as escutas necessárias para que ela exista?

Antes da legislação sobre a escuta e seus limites, a escuta implica uma plasticidade. Ela é compartilhável enquanto é uma construção cultural. Para Szendy (2003), é a própria flutuação dos modos de escutar em sua *oscilação* que permite delimitar o que é a escuta. Seu exemplo são os arranjadores musicais, escutadores que propuseram movimentos musicais a partir de perturbações (ou plasticidades) de suas escutas: Schoenberg, ao reproduzir sua escuta de Bach na direção do que seria a escuta total, Wagner ao interpretar a surdez de Beethoven e recriar o que justamente seriam seus lapsos de escuta (estava ficando surdo) ou os limites instrumentais para a execução de sua ideia musical. Na música popular massiva, apenas em torno do *rock*, teríamos centenas de exemplos, como os modos mais introspectivos que o *indie rock* propõe e sua aceitação da baixa definição e dos vocais sussurrados como forma de escutar os *rocks* anteriores misturados a outros gêneros (*rock* com bossa-nova, *hardcore* com folclore platino, *punk* e *jazz*).

Talvez, o percurso da reprodução e da digitalização, que virtualiza ou aproxima o arranjador do ouvinte, viabilize o processo de escutar a escuta, a nossa e a do *outro*. O dilema de Duchamp: será possível ouvir a escuta?

Escucharse escuchar (si fuera posible) sería, en efecto, la primera condición requerida para abrir algo parecido a una escucha crítica. Pero escucharse escuchar, replegar la escucha sobre sí misma y sobre uno mismo, ¿Acaso no significa también arriesgarse a no oír más de lo que se da a oír? ¿No significa quedarse sordo? (SZENDY, 2003, p. 171).

Escutar-se a escutar seria surdez, seria deixar de ouvir totalmente. É quando persigo a ti, quando desejo escutar-te a escutar-me que a reflexividade parece possível. E o que nos intima a escutar? O que quer ser ouvido ou nos solicita a escuta nas sociedades de escuta pós-moderna traz um modo que exige plasticidade. Mas por ser processo singular e não compartilhável, a escuta exige expectativa de socialidade. (MARTÍN-BARBERO, 2004). Não há comunidade de ouvintes a não ser que se deixe e assuma o desejo de

querer ouvir o outro ouvir, e querer que ouçam nossa escuta. Somos sempre dois na escuta. (SZENDY, 2003, p. 172). Está na própria fisiologia do ouvido, um afeta o *outro*, o modo como a escuta se constitui. A reflexividade possível não está, portanto, na tradução da escuta, ou na análise da fala (canto, som, ritmo, etc), mas no escutar a própria escuta.

Nesse método, apresento minha escuta materialmente, inspirado no *objeto sonoro* de Schaeffer (2001), mas sem a intenção de isolar seu significado do contexto. Meus fragmentos não dispensam a escuta como momentos distintos, mas a incluem narrativamente. A *escuta poética* proposta, aqui, é recorte mais processo, é recorte mais mediação que lhe confere significado de modo exposto metodologicamente. O objetivo desse movimento é restituir não somente a materialidade da presença do objeto (sua poética), mas a dialética que o reconstruiu como produto científico. Por isso, *musicalidades dialéticas*, pois mesmo a ciência, na sua mais honesta expectativa de objetividade, é mercadoria e fantasmagoria. A *musicalidade dialética* somente pode ser ao apresentar a alienação que a produz como modo de inteligibilidade.

A *escuta poética* é um duplo da *musicalidade dialética* e aparece, aqui, como uma espécie de síntese. Ao ser recorte produtivo, é recepção e emissão (expressa (ou não) na musicalidade, que pode ser objetivada); enquanto plástica, expressa pelos regimes de audibilidade de certo tempo histórico, é ciência e arte, categoria e mídia, razão e poética; aberta à sua irreducibilidade, presente como marca do sujeito-pesquisador, é situada e alienada, não pretende ocultar-se no que tem de produtivo, mas na distensão do problema/objeto. Mesmo quando carece de sentido ou de projeto científico, a escuta não cessa, ela vigora, ela persiste, ela ressoa e,, por isso, interroga.

7 Modelo operacional da escuta poética

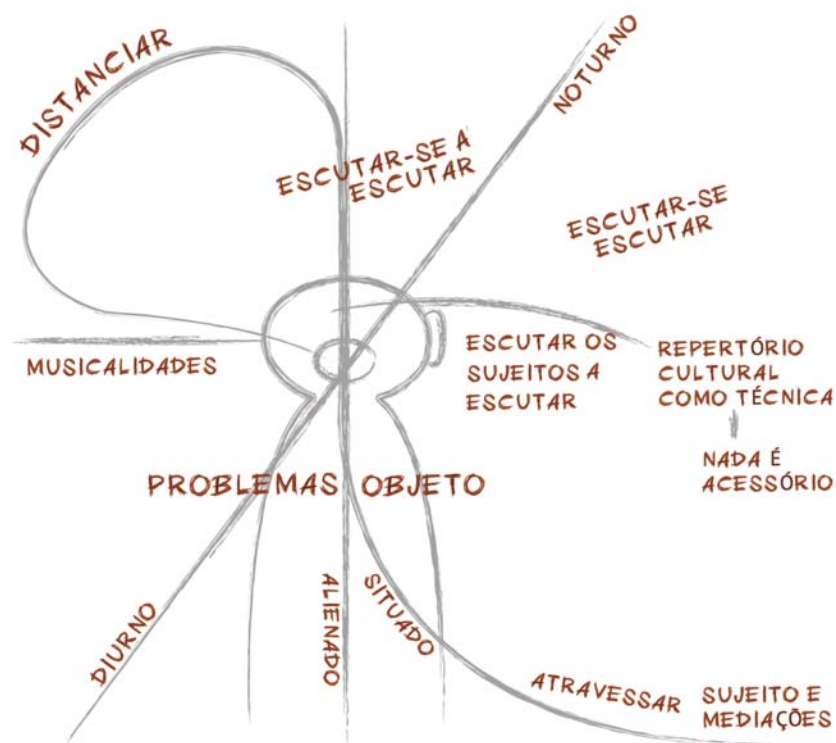
A proposta de *escuta poética* como método é uma contratecnologia. É reação à tecnocracia por meio da travessia imersiva nas tecnologias e em suas lógicas (*tecnicidade*). Ciência com o corpo, tátil, que permite negar a ciência ao realizá-la. Negar o que a ciência tem de barbárie e mercadoria ao distender procedimentos, ao associar a racionalização com a poética, a fim de transformar não a ciência ou a arte, mas os sujeitos em torno da pesquisa. Com essa experiência, no registro do processo, deixar inscritos caminhos possíveis para aproximar a ciência do senso comum informado. O resultado desse experimento está muito presente em mim, pois os recortes de escuta escolhidos (como exemplo do modelo), as vivências permissivas e improdutivas no seio da objetividade, embora descritas e

teorizadas, atravessaram meu corpo. Mas é intenção do método poético prolongar os *efeitos de presença*, prolongar certo encanto possível com o projeto científico para além das ilusões do orgulho ou da autoria. Não se trata apenas de tornar a teoria mais elegante, mas tentar, honestamente, impregnar a escrita com a vida vivida na pesquisa.

Esse corpo acabou por enfrentar rastros de outros corpos, como no caso de Benjamin (2006), em Portbou. A *musicalidade dialética* que apresento como exemplo é um trecho anedótico de uma pesquisa maior, que aparece, aqui, com a prerrogativa de transcender a análise de dados como tempo simplesmente racional e rigoroso. A análise não começa na análise, o campo não é simplesmente o campo. A transmetodologia convida a borrar essas fronteiras. A teoria de Benjamin, portanto, não é apenas conceito, mas restos materiais como denúncia da barbárie a construir culturas. Em meio à pesquisa de campo, sem qualquer relação com o problema/objeto, por conta de acasos e oportunidades, decidi visitar o memorial de Benjamin, na cidade de Portbou, na Catalunha – Espanha. A experiência foi como vivenciar o tempo sinistro da guerra, transmutado no tempo turístico do verão europeu, em frente de um túmulo e de um memorial (barbárie em estado bruto). A paisagem sonora registrada nesse lugar não representa a leitura de uma obra de arte, nem o deslumbramento do aspirante a filósofo diante de um mártir. É apenas inscrição do tempo sobre o local e o pensamento, a soterrá-lo e a desencavá-lo em turnos cíclicos. Analisar musicalmente não é como dissecar, mas como viver conceitos, escutá-los e dançá-los para se transformar neles.

Em resumo, a *escuta poética* implica: a) um sujeito situado e alienado em seu tempo histórico, que mergulha em seus problemas/objeto, amparado num procedimento de se escutar a escutar e escutar a escuta dos sujeitos; nessa busca b) abre caminho, não para o aparente objetivismo, mas para o devaneio noturno e a imaginação material (BACHELARD, 1994), com os quais c) cria imagens e sons, rearranja as escutas formalmente. Para produzir esses dados, no entanto, é necessário d) vivenciar a pesquisa como processo; e) tomar distância para, em seguida, mergulhar profundamente, munido de existência plena e repertório cultural como técnica. Nada é acessório; f) a ciência objetiva derivada do processo é única, pois atravessa esse sujeito, posicionado como um mediador. Que, ao final, g) não vai enunciar categorias seguras, certezas, definições, mas rumores e contradições abertas, insuficiências, poéticas suscitadoras.

Figura 1 – Modelo transmetodológico da escuta poética



Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir desses procedimentos e pressupostos, organiza os materiais na seguinte lógica:

- a) convite à narrativa processual e tom confessional na escrita (cidadania científica);
- b) utilização de metáforas, alegorias, ironias e outras figuras de linguagem, a fim de deixar questões em aberto (arte e poética);
- c) montagem das escutas em formato musical e em formato textual a partir da eleição de materiais, tais como: trechos de entrevistas gravadas; trechos do diário de campo; paisagens sonoras; diálogos com orientadores; diálogos com interlocutores; diálogos com outros pesquisadores; trechos de músicas integrantes da pesquisa; trechos de músicas fora do contexto da pesquisa; trechos de músicas incidentais (escutadas nos percursos, gravadas de modo desavisado e improdutivo); composições noturnas do pesquisador; *performances* ao vivo do pesquisador em espaços públicos; diálogos com o público a partir dessas *performances* (gravadas *in loco*); composições ou *performances* do arquivo do pesquisador (entre outras participações); sons alegóricos transformados em ritmo, melodia ou arranjo

musical; diálogos artificiais irônicos, sobreposição de trechos gravados para expor contradições da pesquisa empírica e da leitura das teorias; apreensão precária e irreverente de teorias de campo (*ground theory*) relativizadas pela leitura rápida e precária, fotografias produzidas pelo pesquisador e pelos sujeitos; audiovisuais produzidos pelo pesquisador e pelos sujeitos; imagens aleatórias de passagem (no contexto da pesquisa e fora dele, na vida); trechos de poesias, contos, romances, peças de teatro, filmes, *performances* artísticas, discursos políticos, campanhas publicitárias, matérias jornalísticas, enfim, toda sorte de produtos culturais que sugeriram sentidos possíveis em confluência com os objetivos da pesquisa ou que se apresentaram sem qualquer relação produtiva, mas noturna, poética, distendida. Os materiais aparecem como objetos sonoros destacados, mas são duplos, singulares e integrados às *musicalidades dialéticas*. Significam, por justaposição e como alegoria, em estado de ciência e poética;

d) assunção da leitura precária da realidade e dos textos como filosofia mestiça (MARTÍN-BARBERO, 2004), assim como nas leituras e produções musicais dos sujeitos, promovendo uma dessacralização dos cânones e um convite à hospitalidade; e

e) improviso como prática, e o acaso eletrônico, tecnicamente mediado, como problema e presença: musicar e teorizar de improviso como tentativa de fugir (e ao mesmo tempo de integrar) do algoritmo (racional e eletrônico).

Por fim, vale reiterar que a *escuta poética* permite descentrar duas figuras problemáticas quando abordamos a mediação: o emissor e o receptor. Ao propor instâncias de mediação (ritualidade, institucionalidade, tecnicidade e socialidade) como atravessamentos nos processos de escuta e a escuta como duplo (escutar e arranjar), observamos as mediações como construções socioculturais complexas e multideterminadas, pelos sujeitos e pelas coletividades, pelas técnicas e pelas organicidades, pelas estruturas e pelos fragmentos, pelo cotidiano e pela ruptura. Dinâmicas inapreensíveis pela causa e efeito, aqui abordadas através do prolongamento estético da presença audível no rastro material da internet ou do gravador. Quando a realidade é contraditória em si, o ponto de escuta do observador é que determina se a matéria se apresenta como partícula ou como onda, ou dialética e poeticamente aberta, sem resolução possível.

8 Musicalidade dialética: À escuta em Portbou⁵

A noção de irreduzibilidade, em Marx, afirma que, na história, o acaso não existe. Por mais irrelevantes que sejam os fatos, a história só acontece a partir de uma totalização. Levei em conta essa premissa como uma

⁵ *Musicalidade dialética* para escuta disponível em: <<https://soundcloud.com/user-537631520/a-escuta-de-portbou>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

dimensão presente na transmetodologia, já que sua abordagem prevê abertura aos processos e convite ao que poderíamos chamar de ocorrências acessórias. Ao longo da viagem, no entanto, ao trabalhar a partir da internet e de suas lógicas, passei a questionar tal filosofia, pois, dentro das estruturas informacionais controladas pelos algoritmos, até mesmo acasos ilusórios podem ser fabricados. Se, por um lado, teríamos a premissa de Marx levada a sua realização mais nefasta e disruptiva, o que nos colocaria frente a frente com o fim da história (FLUSSER, 2008), por outro, teríamos, nesses rastros das caixas-pretas, possibilidades de desarmar os aparelhos, de ressemantizar, com a sucata e a gambiarra, as estruturas de poder e de dominação.

O conhecimento como artesanía nos leva a fabricar sentidos para essas ocorrências a partir de uma *fenomenotécnica*, numa espécie de in(ter)venção clínica na fenomenologia. Assim, ao trabalhar com a escuta, desenvolvi uma prótese: o gravador, que me acompanhou não somente nas entrevistas ou nos instantes produtivos e formais, mas nos passeios desavisados, nos deslocamentos em transportes públicos, em horas de descuido. Com ele, registrei músicos de rua em Barcelona, Montevideu e Caracas, sem qualquer proposta sistemática de observação. Ao escutar esses materiais, pude trazê-los como elementos de reflexão e análise, como movimentos de racionalização imprescindíveis à tese, mesmo ausentes da formulação objetiva dos problemas. Eu não queria pesquisar a música de rua ou a paisagem sonora, mas, quando a escuta torna-se método, é muito difícil desvencilhar a vida da investigação. Munido dessa perspectiva, fui até Portbou visitar o túmulo de Benjamin. Quis gravar a paisagem sonora desse local descrito assim por Sarlo:

Port-Bou es diferente a los pueblos risueños de la costa catalana. Al llegar desde el sur, lo primero que se ve es el nudo ferroviario, las vías, los edificios administrativos. El visitante ha viajado por Walter Benjamin y quiere imaginar que en algún lugar, como una huella invisible, quizás en algún hotel, está la marca de quien pasó allí unas horas, las anteriores a su suicidio. Nada responde en la ciudad a ese deseo. Pero, más arriba, casi en la entrada del cementerio, está el monumento que recuerda Benjamin: una lámina triangular de metal es la pared de una escalera encerrada entre dos muros geométricos, el final de la cual puede verse el Mediterráneo, de una vivacidad que contrasta con el interior oscuro. El cementerio de Port-Bou es, como los cementerios marinos, un lugar de un pueblo extrañamente sombrío, último enclave español antes de la frontera con Francia. Estuve en Port-Bou en 1999. Pensé y dije las cosas completamente inevitables, esas que a cualquier peregrino se le ocurren cuando llega a los lugares señalados. (2011, p. 15).

Era verão, meados de julho, e, desse cume onde estão o cemitério e o monumento, avisto famílias felizes a banharem-se na praia, em enormes brinquedos plásticos, boiando na pequena baía de mar azul-escuro, reflexo do fundo de pedras. Tomo distância dos outros visitantes do cemitério, espero um momento de tranquilidade e ligo o gravador, no caminho entre o monumento e o desfiladeiro. Quero gravar aquele silêncio regado pela música distante do mar quebrando na costa, lá embaixo. Passados 10 segundos, surge um estampido e outro e mais outros, sem mais cessar. Logo descubro que é um bumbo de bateria, no teste de uma passagem de som que se estende todo tempo em que estou no cemitério e pelas próximas horas que ficarei lá embaixo, desfrutando de um banho gelado para apagar o calor escaldante do sol. Há uma festa armada, no canto norte da pequena praia, oposto ao cemitério. No cartaz que celebra os 10 anos do *Tramunrock*, o nome de uma banda chama a atenção: *A Kontra Pelo*. Não fico para ouvir, e sua música festiva não substituirá o silêncio que esperava captar da *extrañamente sombría Port-Bou* de Sarlo e Benjamin. Se tivesse esperado mais um dia, teria captado essa atmosfera, se Benjamin tivesse esperado mais um dia, sua morte, talvez, teria sido evitada. Nossa história a contrapelo está nos detalhes do futuro adiado pelo irreduzível, assim como seu suicídio presente de modo positivo neste trabalho, parecem fazer sentido na interpretação de Sarlo quando afirma: “Su muerte en un oscuro paso de frontera muestra, invirtiendo su famosa ‘Tesis sobre la Filosofía de la Historia’, que todo acto de barbarie puede suponer, de parte de quen lo soporta, un acto de cultura.” (2011, p. 25).

Figura 2 – Monumento em homenagem a Walter Benjamin, de Dani Karavan, em Portbou⁶



⁶ Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110121/54104758304/a-portbou-en-busca-de-walter-benjamin.html>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 499-530.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasaj: la balsa de la Medusa*, 79. Madrid: Visor, 1995.
- CÉSAR, Constança Marcondes. *Bachelard: ciência e poesia*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- CHION, Michel. *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona, Paidós Comunicación, 1999.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FLUSSER, Vilén. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. São Paulo: M. Fontes, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. da PucRio, 2010.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSÁRIO, Nísia Martins do (Org.). *Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa*. João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- MARTINI, Felipe Gue. *Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas entre Porto Alegre e Montevidéu*. 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Unisinos, São Leopoldo, 2018.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da Economia Política*. 5. ed. Lisboa: Estampa, 1977.
- NANCY, Jean-Luc (Org.). *Ascoltando*. In: SZENDY, Peter. *Escucha: una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003. p. 11-16.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2008.

PASCAL, Georges. *O pensamento de Kant*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

PESSANHA, José Américo Motta. Apresentação. In: BACHELARD, Gaston (Org.). *O direito de sonhar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Benjamin*. México: Siglo XXI, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada, 1963. L. 1. T. 1.

SARTRE, Jean-Paul. *Questão de método*. Trad. de Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores, 45).

SCHAEFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 10-24.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durhan & London: Duke University Press, 2003.

SZENDY, Peter. *Escucha: una história del oído melómano*. Barcelona: Paidós; Ibérica, 2003.