

Uma abordagem temporal da teoria da imaginação da escuta de Smalley

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídias, Semiótica, Musicoterapia)

Tauan Gonzalez Sposito

Universidade Estadual de Maringá – tauan_gs@hotmail.com

Rael Bertarelli Gimenes Toffolo

Universidade Estadual de Maringá – rbgtoffolo@uem.br

Resumo. No artigo *The listening imagination* (1996), Smalley aborda a potencialidade da escuta de relacionar-se a diferentes contextos perceptuais através de tipos categóricos, denominados campos indicativos. Tendo-se aspectos da fenomenologia que apoiam o trabalho do autor, atualizados a partir de Ingold (2015), da Psicologia Ecológica de Gibson, entre outros, nota-se a relevância do aspecto espaço-temporal nessa consideração intermodal da escuta. Refletindo como esses conceitos contribuem nas colocações de Smalley, descrevemos brevemente sua teoria e discutimos o espaço/tempo musical à luz da fenomenologia da escuta (INGOLD, 2015; CAZNOK, 2008 etc.), considerando como esses conceitos podem dialogar com as ideias de Smalley.

Palavras-chave. Imaginação da escuta. Campos indicativos. Espaço/tempo. Percepção.

Title. *A Temporal Approach to Smalley's Theory of the Listening Imagination*

Abstract. In his article *The listening imagination* (1996), Smalley addresses the potential of listening to relate to different perceptual contexts through categorical types, named indicative fields. With phenomenological aspects that support Smalley's work, updated from Ingold (2015), Gibson's Ecological Psychology and others, we note the relevance of space-time relationships in the intermodal considerations of listening pointed by the author. Reflecting how these concepts contribute in Smalley's appointments, we describe briefly his theory and we argue the musical space/time in the light of listening phenomenology (INGOLD, 2015; CAZNOK, 2008 etc.), considering how these concepts can dialogue with Smalley's ideas.

Keywords. Listening Imagination. Indicative Fields. Space/Time. Perception.

1. Introdução

Em seu artigo *The listening imagination* (1996) o compositor Denis Smalley aborda o potencial imaginativo da escuta no contexto da música eletroacústica. A *imaginação*, ou a ação da imagem, permite que possamos nos remeter a aspectos visuais, ainda que exercitando apenas o sentido da audição. Para Smalley (1996), a escuta se divide em três formas relacionais: as relações indicativa, reflexiva e interativa, divisões propostas a partir dos modos de escuta de Pierre Schaeffer e das atividades perceptuais de Ernest Schachtel. Admite-se que a escuta do som não se limita a apenas um modo; dependendo do foco, o mesmo som pode ser ouvido de diferentes formas. Nas relações de escuta indicativa, Smalley (1996) define algo que chama de campos indicativos e redes indicativas. Os campos se referem às relações que se manifestam na escuta com aspectos externos ao som, podendo ser

relativos à natureza ou à cultura, como os campos corporais, imagéticos, movimento, entre outros. Quando tais relações ocorrem com mais de um campo simultaneamente, tem-se o que Smalley define por rede ou redes indicativas.

Aproximar diferentes sistemas perceptuais ao ato da escuta e situá-los em relação ao meio possibilitam que Smalley assuma uma abordagem fenomenológica. Para Tim Ingold (2000), nossa imersão no meio ambiente é um fator inegável para a própria existência. No mesmo sentido, Merleau-Ponty (2018, p. 6) afirma que a percepção “não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles”. É através dos sistemas perceptuais que nós percebemos e nos conectamos ao mundo; os sentidos da visão, audição, tato e outros são as potencialidades de um mesmo corpo envolvidas na ação de conhecer o meio (CAZNOK, 2008). Esse “conhecer” é o que chamamos de “perceber”, um ato que implica, no contexto da Psicologia Ecológica, a relação entre o ser e o meio (MICHAELS; CARELLO, 1981). Para as autoras, e também para Ingold, esse conhecimento é um processo contínuo, em andamento; perceber não significa assimilar os componentes do meio ambiente, mas agregá-los “nos fluxos e movimentos materiais que contribuem para a sua – e nossa – contínua formação” (INGOLD, 2015, p. 143).

Quando vivenciamos a música não estamos exercitando apenas a escuta, mas possibilitando uma imersão sonora através de todo o nosso corpo, reunindo os sentidos como se fossem uma grande comunidade interligada, interdependente e interdisciplinar em constante reconfiguração no espaço e no tempo. É como a vida: um contínuo de transformações e não um segmento de pequenos instantes de tempo organizados cronologicamente (INGOLD, 2015).

A ação sonora dialoga com o tempo e o espaço, elementos indissociáveis quando se fala de música. Nesse sentido, a teoria da imaginação da escuta de Denis Smalley favorece a consideração da escuta no contexto fenomenológico, e quando expandimos os horizontes investigativos para os recentes desenvolvimentos da Fenomenologia Cognitiva, aqui considerada por meio dos trabalhos de Ingold e da Psicologia Ecológica de Gibson, as contribuições em relação ao tempo parecem ser promissoras.

2. Do imagético e do sonoro

Smalley, dando prosseguimento aos pressupostos fenomenológicos de Pierre Schaeffer, apresenta em seu artigo *Spectro-morphology and structuring processes* (1986)

“uma abordagem sobre o material sonoro e as suas estruturas que se concentram no espectro das alturas válidas e sua modelagem no tempo” (p. 61).¹

Nesse texto, ressalta que a despeito do desenvolvimento da tecnologia de gravação eletrônica ter contribuído para o desenvolvimento da composição eletroacústica, a espectro-morfologia não se restringe a ela. As transformações musicais ocorridas na composição musical a partir do século XX contribuíram sensivelmente para a remodelagem dos hábitos de escuta, passando a incluir na paleta dos compositores sons até então não considerados musicais.

No artigo de 1986, Smalley considera que as relações entre os sons e a experiência humana podem ou não se tornar evidentes dependendo da forma como são utilizados. Para que se tenha um conhecimento mais profundo sobre seu comportamento, torna-se necessária uma escuta reduzida, deixando de lado momentaneamente as perguntas sobre *como* ou *o que* causou o som.

Já em *The listening imagination* (1996), o autor amplia seus estudos sobre a escuta no universo da música contemporânea, inclusive partindo de novos referenciais teóricos. Em sua noção de campos/rede, destaca aqueles que acha importantes, deixando em aberto a inclusão de novas categorias: gesto, que envolve a ação humana em corpos sonoros; fala, intimamente ligado ao corpo humano; comportamento, as relações contextuais nas quais o som se manifesta (conflito, coexistência, domínio, subordinação etc.); energia e movimento, responsáveis pela existência do som, pois não há som sem energia, assim como não existe energia sem movimento; objeto/substância: o som é imaterial, mas se relaciona à materialidade a partir da ação de corpos sonoros e alusões à sua substancialidade; ambiente, o meio em que se dá a ação sonora; visão, através das referências visuais externas geradas pela escuta; e espaço, as relações de espaço de alturas e estrutura musical, assim como os espaços da composição/difusão e a relação espacial como percebida pelo ouvinte.

O ato da escuta de uma obra musical não se refere apenas ao conteúdo da própria obra, mas liga-se “ao mundo da experiência fora da composição, não apenas ao contexto mais amplo da experiência auditiva, mas também à experiência não sonora” (SMALLEY, 1996, p. 83). O autor destaca o aspecto sinestésico mais consciente da música, sendo o visual um dos mais proeminentes, podendo-se encontrar ocorrências de outros fenômenos como sensações físicas ao vivenciarmos determinada composição, ou a lembrança de outras situações experimentadas que por sua vez remetem a cheiros, gostos, outras audições etc. Enfim, o ser

humano em sua vasta exploração cotidiana, consegue estabelecer relações dos mais variados tipos com os mais diferentes materiais, sejam artísticos ou não.

Smalley (1996) considera a música eletroacústica um tipo de obra que se aproxima em alto grau da experiência visual, por suas sugestões sonoras que buscam na imaginação² do ouvinte correspondências externas ao próprio som. Também considera que a música instrumental ou vocal é fecunda de gestos que remetem à presença humana que realizou tais gestos. Ainda que nem toda música eletroacústica permita essa associação, é nesse direcionamento composicional que sons mais distantes da realidade humana se tornam possíveis. Sugere o conceito de substituintes que fazem referências ao nível de proximidade ou distanciamento que o som tem a esse referencial gestual inicial:

1) Substituintes de primeira ordem: gesto humano detectado na fonte sonora. É o caso dos sons instrumentais gravados, ou mesmo sons de objetos nos quais percebemos o modo com que se produziu o som, qual o gesto por trás da amostra de áudio, assim como sons sintetizados que se comportam dessa maneira;

2) Substituintes de segunda ordem: aqueles sons onde o gesto humano pode ser suposto, mas não ser explicado dentro da realidade. O autor cita o exemplo de algo que soa como se fosse “criado pela ação percutir, mas depois do impacto inicial seu espectro comporta-se de forma tão peculiar que eu não consigo imaginar que tipo de material ou corpo sonoro poderia ser, nem o que poderia gerar tal comportamento” (SMALLEY, 1996, p. 85). Desta feita, o som se comporta de uma forma não intuitiva.

3) Substituinte remoto: a relação com possíveis origens atinge um grau de distanciamento que não se pode imaginar qual fonte ou gesto gera o som. O ouvinte pode, no entanto, criar correspondentes gestuais a partir do modo como a energia-movimento lhe chega aos ouvidos, explorando a imaginação da escuta.

Segundo Smalley (1996, p. 86), “portanto, energia, movimento e expressão do gesto musical possuem uma relação indicativa automática, extensa e profunda com as experiências não musicais”, possibilitando dessa forma as relações sinestésicas anteriormente mencionadas.

Em seu artigo sobre a imaginação da escuta, Smalley não discute a questão temporal de forma substancial; apesar dos comentários a respeito da dimensão temporal, o ponto de destaque é o aspecto espacial. Pretendemos abordar a teoria da imaginação da escuta do autor mais enfaticamente através do aspecto temporal: o tempo da escuta dos eventos

sonoros, do conjunto de sonoridades que faz parte do corpo da música e do ambiente onde se dá a percepção desse fenômeno acústico/visual.

3. O tempo/espaço musical

Quando pensamos em tempo musical, talvez a primeira referência que nos apareça seja o ritmo. Em sua origem, a palavra ritmo estava relacionada à palavra rio (SCHAFER, 2011). Ela viria do grego *rhein*, significando “fluir” (LÓPES, 1977; IDLA, 1976 apud SABÓIA, 2007). A própria menção a fluir já conota uma aproximação à constância dos rios, o que para Schafer (2011, p. 75) sugere mais “o movimento de um trecho do que sua divisão em articulações”.

Zampronha (2000, p. 224) aponta que o tempo “é considerado um resultado das transformações de eventos. Assim, haverá tempo enquanto houver transformações”. Podemos dizer que a música, como despertar estético do som para os ouvidos humanos, já é mudança em sua natureza. Percebe-se que Zampronha se mantém no encaixe da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty:

O “algo” perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo”. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo *nada para se perceber*, não pode ser dada a nenhuma *percepção*. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 24, grifos do autor)

Seria ingênuo pensarmos que o tempo musical, e mesmo as formas de encarar as pequenas partes desse todo (o ritmo, o pulso), possuem significados universais para todas as culturas. Para Delalande (2019), é esse pensamento de universalidade que gera uma abstração tão grande no significado da palavra “ritmo”. Com isso, a mesma palavra é utilizada para se referir às batidas dos tambores africanos, à tabla indiana, ao gesto musical do canto gregoriano, manifestações tão diferentes em seus contextos culturais. Além disso, o autor salienta que o aspecto corporal do ritmo – o pulso do caminhar ou do coração, a sincronia dos movimentos da dança – seria a parte mais elementar da música. Por esse motivo, se torna um tanto simplista tentar analisar músicas de diferentes manifestações com o mesmo olhar rítmico.

Neste artigo compreende-se o *tempo* no sentido do gesto musical, do movimento sonoro: por estas definições, observamos não apenas as microestruturas temporais encontradas nas figuras e células rítmicas, apoios e suspensões ou relações de tempo/contratempo, por exemplo, mas a estrutura global da obra musical, encontrada na

diferença entre os eventos sonoros e na forma com que percebemos as relações temporais. Essa definição dialoga com aquilo que Gérard Grisey (1987) define por *carne e pele* do tempo, respectivamente: no primeiro caso, o resultado da comparação entre um som e outro, que possibilita obtermos a chamada densidade do presente, que se contrai ou se expande dependendo dos níveis de previsibilidade estabelecidos; no segundo caso, envolvendo diretamente as experiências de tempo do ouvinte – os tempos de suas linguagens nativas, de seu convívio social, dos hábitos da sociedade em que está inserido, da cultura que compartilha –; é um tempo que pode, ou não, caminhar com o tempo idealizado pelo compositor, que consegue apenas imaginar, mas nunca ter certeza da resposta temporal do público.

O tempo musical se constrói durante o momento da escuta: é o corpo do ouvinte agindo sobre o som, atribuindo significados – com suas cargas intra e extramusicais, seus hábitos de escuta, conhecimento dentro de determinada cultura/linguagem, suas emoções, ou seja, pelo fato de estar vivo e agindo no mundo – ao material musical vivenciado. Dialogando com Merleau-Ponty (2018), construção essa onde os eventos cronológicos se entrelaçam ao presente vivido, estabelecendo uma verdadeira não linearidade temporal, uma experiência que é ao mesmo tempo fato, sensação e possibilidade.

Passando para o aspecto espacial da música, podemos, assim como no fator *tempo*, encarar de inúmeras formas. A mais corriqueira se dá em relação ao conteúdo espectral, o espaço entre as alturas, as frequências sonoras em um contínuo que abrange das regiões menos definidas (ruídos e nodos) às mais definidas (notas) (SMALLEY, 1986).

Outra abordagem se relaciona à perspectiva, à noção de distância, e pode ser efetivada, além da proximidade propriamente dita da fonte sonora, através da intensidade dos sons. Quanto mais intensos, mais perto são percebidos. Esse direcionamento pode ser incluído no conceito de espaço a ser aplicado neste artigo: o espaço em relação ao ambiente, ao espaço em que se dá a prática, a escuta, a gravação e o processamento dos sons (quando realizados), a composição, as relações imagéticas levantadas por referências exteriores à música, em suma, a atividade musical como um todo.

O antropólogo Tim Ingold (2015, p. 153) define o meio ambiente como “em primeiro lugar, um mundo no qual vivemos, e não um mundo para o qual olhamos”. É o meio no qual a vida se faz possível, desenvolvendo-se. Para Gibson (MICHAELS; CARELLO, 1981), o ambiente proporciona certos atos ou comportamentos ao animal; a isso ele dá o nome de *affordances* (do inglês *to afford*, proporcionar). Para cada ser, um objeto, lugar ou evento pode proporcionar um tipo de ação. Nesse caminho, o fazer artístico é uma possibilidade para

o ser humano: ao longo da história, o homem se desenvolveu, foi transformado pelo e transformou o mundo, aprimorou sua aptidão para certos movimentos assim como aprendeu a usar seu corpo para diversas finalidades.

O homem criou formas artísticas a partir de elementos que possuíam outras funções: componentes naturais se tornam pigmentos em pinturas, a criação de objetos com diferentes materiais permite explorações acústicas, o contato físico se torna movimento de dança. Com infinita criatividade a humanidade desenvolveu suas formas de expressão dentro daquilo que a relação ser/meio possibilitou, a partir da aproximação entre a arquitetura corporal e a arquitetura ambiental; e é através do meio ambiente que podemos perceber os eventos temporais. Para Ingold (2015), nós não percebemos *o* tempo, mas percebemos *no* tempo. Segundo o autor,

[...] o ambiente que experimentamos, conhecemos e no qual nos movimentamos não está fatiado ao longo das linhas das vias sensoriais através das quais estamos nele. O mundo que percebemos é o *mesmo* mundo, seja qual for o caminho que tomemos, e, ao percebê-lo, cada um de nós age como um centro indiviso de movimento e consciência. (INGOLD, 2015, p. 206)

Barry Truax (1984) afirma que ouvir é uma “questão chave na comunicação via som, pois é a principal interface entre o indivíduo e o ambiente. É um caminho de troca de informações, não apenas a reação auditiva aos estímulos” (TRUAX, 1984, p. xi-xii). Sendo o ouvinte também um criador de sons, a relação indivíduo/ambiente é o que constitui a paisagem sonora. A ecologia acústica aponta nossa agência sonora no mundo: como viventes de um ambiente, aquilo que produzimos altera o meio tanto quanto essa relação altera o ser. Sendo o ambiente uma das abordagens espaciais da música, se torna importante explorar a definição do campo-espaço de Smalley (1996). Para ele, esse campo é algumas vezes separado em três áreas:

- 1) O “uso do espaço para articular sons e estrutura musical” (SMALLEY, 1996, p. 91);
- 2) A difusão do som: relação entre o espaço original da composição (estúdio) e aquele da performance (público);
- 3) Interpretação do espaço: como o ouvinte experimenta e se situa no espaço.

O espaço de escuta, onde se dá a escuta da obra musical, é um fator imprevisível ao compositor. Pode-se entrar em contato com uma composição em praticamente todo tipo de espaço, sejam os mais fechados (uma sala na própria casa, por exemplo), ou mais abertos (o ambiente externo). Smalley (1996, p. 91) comenta que o “espaço da escuta teoricamente

engloba o espaço composicional. Assim, o espaço musical percebido é sempre um espaço sobreposto”: o que percebemos é um espaço sobre outro espaço.

Para Smalley (1996) os eventos sonoros estão intimamente ligados às experiências sensoriais de outras naturezas, especialmente no sentido visual. Dessa forma, ao ouvirmos uma música é natural o processo de referenciação externa ao conteúdo musical: percebemos e imaginamos as causas sonoras, o gestual empregado, as características instrumentais ou vocais, somos levados a caminhos nem tão explícitos através dos sons eletroacústicos. As possibilidades dependem apenas da nossa criatividade enquanto seres musicais.

O fator temporal, compreendido através das ideias de campos indicativos do autor, se caracteriza como um aspecto implícito da teoria da imaginação da escuta pois *perceber* é uma forma de agir, é algo que realizamos (NOË, 2004), e nossas ações estão inseridas em uma temporalidade. Vejamos como exemplo um som de substituinte secundário, onde o gesto seja um aspecto visual importante que faz referência ao raspar. Esse raspar remete ao seu tempo de existência e seu tempo de transformação. O próprio gesto pode ser mais agressivo ou delicado, dependendo de sua velocidade, ou seja, de sua forma de ocorrência no tempo; ele tanto decorre no tempo quanto cria seu próprio tempo. A fala é o ciclo de vida das palavras: elas nascem da atividade de nosso sistema fonador, exige tempo para que assimilamos seu significado fonético e sintático e por fim se transformam em novas sonoridades, encerram suas existências. A fala é uma forma de comunicação que ocupa o tempo. O comportamento dos sons se relaciona tanto aos aspectos espaciais das alturas das frequências, quanto às durações na dimensão temporal: ao primeiro ruído, o som existe no tempo: cria-se uma marca de distinção entre o antes-sonoro e o pós-sonoro, definida pelo tamanho de seu espaço temporal. Os campos do objeto/substância, ambiente, espaço e visão aludem a ação de conhecer o meio, perceber a substancialidade dos sons, relacionar escuta e imagem: esse conhecimento e descrição só acontece através de nossa ação exploratória no ambiente que se dá temporalmente; é o tempo necessário para produzir sons com os objetos, o tempo que o som leva para percorrer distâncias no espaço da escuta, o tempo de estabelecer relações imagéticas com o elemento sonoro.

Todo campo indicativo se relaciona às ideias de movimento, ser e meio, pois se referem ao som e outras percepções do ser humano. Não existe percepção e não é possível encarar o tempo sem movimento: para Merleau-Ponty (2018), como mencionado, uma superfície que se apresentasse idealmente homogênea anularia nossa capacidade perceptiva. É através do movimento e da interação que perceber o mundo se torna possível (NOË, 2004) e,

dessa maneira, *agindo*, causamos a mudança necessária para que a referência temporal se inicie. Temos então dois elementos indissociáveis, tempo e espaço, que não podem ser olhados como estáticos devido a sua constante transformação.

4. Considerações finais

Ao pretendermos encarar a música sob uma perspectiva fenomenológica, é interessante que aspectos temporal-espaciais estejam interagindo: entre o ser e o meio essa relação está intimamente ligada. Assim sendo, concluímos que para uma maior compreensão sobre as possibilidades imagéticas da música devemos nos lembrar de que tudo o que ocorre, ocorre no espaço do ambiente e como um evento no tempo. Entendemos que os campos indicativos de Smalley (1996) são ferramentas de descrição teórica úteis na composição musical preocupada com a percepção do ouvinte, mas entendemos que, ao contrário da categorização em tipos específicos de campos indicativos, na percepção tudo acontece em rede. Essa leitura levanta algumas questões que deverão ser investigadas em pesquisas futuras dos autores, sobre como a teoria da imaginação da escuta pode remeter ao conceito de empatia em Couchot (2019) e ao critério da psicologia ecológica que aborda a equivalência dos sistemas perceptuais. A música, assim como toda ação (seja dos seres vivos ou da natureza), ocorre em uma grande relação espaço-temporal. O movimento, a mudança, é aquilo que faz com que os eventos se tornem perceptíveis.

Referências

- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2008. 242 p.
- COUCHOT, Edmond. *A natureza da arte: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. 486 p.
- DELALANDE, François. *A música é um jogo de criança*. São Paulo: Peirópolis, 2019. 236 p.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. 390 p.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000. 465 p.
- GRISEY, Gérard. *Tempus ex machina: a composer's reflections on musical time*. *Contemporary Music Review*, Berkeley, v. 2, n. 1, p. 239-275, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. 662 p.

MICHAELS, Claire F.; CARELLO, Claudia. *Direct perception*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1981. 200 p.

NOË, Alva. *Action in perception*. Cambridge: The MIT Press, 2004. 277 p.

SABÓIA, Iratan Bezerra de. *Cronos e Kairós: reflexões sobre temporalidade laboral e solvência social*. Fortaleza, 2007. 199 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Centro de Ciências Humanas, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 390 p.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. *Contemporary Music Review*, Amsterdam, v. 13, parte 2, p. 77-107, 1996.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: EMMERSON, Simon (ed.). *The Language of electroacoustic music*. Houdmills: The Macmillan Press, 1986, p. 62-93.

TRUAX, Barry. *Acoustic communication*. Ablex Publishing Corporation Norwood: New Jersey, 1984. 244 p.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000. 298 p.

Notas

¹ Tradução nossa, assim como subsequentes.

² Por imaginação, para além do ato criativo, também a ação da imagem.