

O escutador emancipado:
estética, política e escuta em torno de Jacques Rancière

Luís Marcelo Bento da Franca

Dissertação de Mestrado em Filosofia
Área de Especialização em Estética

Fevereiro, 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia – área de especialização em Estética, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Pedro Cachopo e a co-orientação científica do Professor Doutor João Constâncio.

Apoio financeiro do IFILNOVA através da bolsa com referência UID/FIL/00183/2019.

Agradecimentos

Aos que me são próximos e com quem debati a tese e outros assuntos relacionados, por mais escassas ou abundantes que tenham sido as nossas discussões, tudo contribuiu para alguma coisa.

Ao professor João Constâncio pela forma como abordou os temas leccionados nas suas aulas, evidenciando um método mais analítico no estudo destes temas e pela confiança depositada em mim.

À professora Maria João Mayer Branco pelas aulas extremamente incisivas e ricas em conteúdo que contribuíram (muito) para o meu gosto na filosofia.

Ao João Pedro Cachopo por toda a disponibilidade, confiança, conselhos e bom humor em me fazer acreditar que esta dissertação seria possível ser escrita por mim e de valor para o tema em questão.

Aos meus avós por me apoiarem incondicionalmente e pelo carinho dado.

À minha mãe por nunca duvidar da minha capacidade em qualquer instância da minha vida.

À Joana, a minha ajuda e apoio em tudo na vida e na sua eterna paciência para me dar toda a confiança no mundo de modo a que eu faça coisas que eu acho que nunca vou conseguir.

O ESCUTADOR EMANCIPADO: ESTÉTICA, POLÍTICA E ESCUTA
EM TORNO DE JACQUES RANCIÈRE

LUÍS MARCELO BENTO DA FRANCA

RESUMO

O espectador é uma das questões mais importantes nos debates culturais e sociopolíticos que marcaram o século XX e é, ainda hoje, objecto de diversas reflexões. Apesar da amplitude dos debates contemporâneos em torno da subjectividade artística e estética, persiste uma concepção do espectador como agente passivo e perpetuador da sua própria condição. Evidencia-se, assim, a necessidade de politizar o seu pensamento, ao mesmo tempo que se revela a dificuldade inerente a esta politização: a alternância entre actividade e passividade como elementos caracterizadores da prática de spectar. Assemelhando-se à experiência do espectador, o acto de escutar pressupõe a recepção passiva de obras sonoras, inserido num leque de práticas sociais que legitimam a sua realização e o processo de apreciação das artes. Deste modo, a ligação entre espectador e escutador terá de ser analisada à luz de múltiplas perspectivas no âmbito da estética, dos estudos de som e da escuta.

Apoiando-se no quadro teórico das obras de Jacques Rancière em torno dos conceitos de “espectador emancipado” e “partilha do sensível”, esta dissertação tem como principal objectivo examinar a escuta na sua dimensão estético-política, estabelecendo um paralelo entre “espectador” e “escutador”, de modo a aplicar ao domínio das artes sonoras o gesto político que o autor adopta no domínio das artes visuais e cénicas. Acompanhando tradições com uma natureza estática (em comparação com as que visam o espectador), focam-se noções teóricas e correntes artísticas como a “escuta reduzida”, a crítica à regressão desta, o serialismo e o espectralismo, que, com a ambição de enaltecer a música e a escuta, procuraram autonomizá-las, estabelecendo directrizes específicas para tal. Assim, o gesto de Rancière sugere uma terceira via. Mobilizando os conceitos de “política” e “polícia” no quadro do “regime estético das artes”, torna-se possível recusar uma estética embrutecedora e purista e abrir caminho à igualdade no processo de emancipação.

Palavras-chave: Rancière, emancipação, arte, escuta, política

***THE EMANCIPATED LISTENER: AESTHETICS, POLITICS
AND LISTENING IN JACQUES RANCIÈRE***

LUÍS MARCELO BENTO DA FRANCA

ABSTRACT

The spectator is one of the most important issues in the cultural and socio-political debates that marked the 20th century and is still today the object of several deliberations. Despite the scope of contemporary debates around artistic and aesthetic subjectivity, the idea of the spectator as a passive agent and perpetuator of their own condition persists. Thus, the need to politicize their thinking becomes evident, while at the same time revealing the difficulty inherent in this politicization: the alternation between activity and passivity as characterizing elements of the practice of spectatorship. Similar to the experience of the spectator, the *act of listening* presupposes the passive reception of sound art, inserted into a range of social practices that legitimise their performance and the process of contemplation of the arts. Thus, the connection between spectator and listener will have to be analysed in the light of multiple perspectives within the scope of aesthetics, sound studies and listening.

Drawing on the theoretical framework of the works of Jacques Rancière around the concepts of “emancipated spectator” and “distribution of the sensible”, this dissertation's main objective is to examine listening in its aesthetic-political dimension, establishing a parallel between “spectator” and “listener” in order to apply to the field of sound arts the political gesture that the author adopts in the domain of visual and performing arts. Following traditions with a static nature (in comparison to those that aim at the spectator), theoretical notions and artistic movements are focused on, such as “reduced listening”, the critique of its regression, serialism and spectralism, which, with the ambition of praising music and listening, sought to autonomize them, establishing specific guidelines for such. Thus, Rancière's gesture suggests a third way. By mobilising the concepts of “politics” and “police” in the framework of the “aesthetic regime of the arts”, it becomes possible to refuse a stultifying and purist aesthetic and open the way to equality in the process of emancipation.

Keywords: Rancière, emancipation, art, listening, politics

Índice

Introdução	1
-------------------------	---

Capítulo I – A estética da emancipação no pensamento de Jacques Rancière

I. 1. Entre a igualdade e a pedagogia no caminho para a emancipação.....	7
I. 2. Um olhar sobre a estética da política e a política da estética.....	16
I. 3. O espectador, a emancipação e o advento da escuta emancipada.....	25

Excurso	34
----------------------	----

Capítulo II – À procura do *escutador emancipado*

II. 1. O conceito e teoria da escuta.....	37
II. 2. O lugar dos espectralistas e serialistas.....	63
II. 3. O escutador emancipado: entre a pureza e a subordinação da escuta.....	77

Conclusão	85
------------------------	----

Referências bibliográficas	89
---	----

Introdução

Quando Michel Leproux, o protagonista do filme de comédia francês *Une heure de tranquillité* (Leconte 2014) e um fã incondicional de música *jazz*, se depara com um dos seus álbuns mais estimados à venda numa banca ao ar livre, a sua primeira intenção é a de se sentar na sua sala de estar e apreciar completamente tudo aquilo que o disco de vinil oferece. O objectivo de Leproux é, como o título da longa-metragem indica, obter uma hora de tranquilidade de modo a somente escutar e contemplar a música em questão. No entanto, no seguimento da narrativa, este é interrompido seja por sons exteriores ao seu local de residência ou por outras personagens que entram em cena.

Para além do teor cómico subjacente ao filme, o que Leproux faz ao longo da acção cinematográfica é, no fundo, tornar evidente uma diversidade relevante de situações em que a escuta apresenta um carácter primariamente comunitário – na sua livre expansão através da sensibilidade dos indivíduos – enquanto, simultaneamente, destaca o quão frágil é a relação do ser humano com um parâmetro sensível tão amplo como a escuta.

No fim, o que conta para o espectador é, por um lado, uma ânsia por um tempo e um espaço específicos em que o acto da escuta seja levado a cabo sem interrupções, e, por outro lado, a consciencialização de que a *escuta* e a sua conseqüente ligação à escuta musical tanto dependem de si próprias para se realizarem sem percalços, quanto simultaneamente contêm o poder de se manifestarem de forma mais intrusiva do que é o caso quando estão em causa outros sentidos humanos.

O aspecto mais intrigante que se pode salientar em *Une heure de tranquillité* é a *vontade* de se monitorizar e reger o acto da escuta de acordo com aquilo que se ambiciona, seja este o desejo de um só indivíduo ou o de uma comunidade interligada por plataformas em que a escuta é soberana. Neste contexto, a sociologia da música trata de modo aprofundado temas como a formação de grupos sociais em torno de indústrias musicais específicas, como estas comunidades formam e moldam géneros musicais, entre outros; no entanto, este não será o nosso objectivo.

A presente dissertação tem como principal objectivo analisar a escuta na sua configuração estética como um dos fragmentos daquilo que é entendido por *sensível* e aplicá-la àquilo que Jacques Rancière levou a cabo em *O Espectador Emancipado*. Ou seja, trata-se de considerar a escuta como um campo da sensibilidade em que a

emancipação, tal como a pensa Rancière, se manifesta, evidenciando não só um *espectador* que se move através da partilha do sensível mas também um *escutador* que, pela sua capacidade intrínseca de se associar aos conceitos aplicados a um espectador, peca por ter um carácter significativamente mais unidimensional do que o anterior. Esta unidimensionalidade faz-se sentir por meio de concepções latas do escutador, tais como, a título de exemplo, a designação de um indivíduo audiófilo que dá primazia à reprodução e respectiva escuta através de aparelhos de alta-fidelidade inseridos em espaços desenhados especificamente para o efeito.

A escuta centrada em si só, *i.e.* uma escuta altamente especializada e suportada por inúmeras plataformas, metodologias e técnicas, provém de tradições estéticas que procuro explorar ao longo da dissertação, sendo que entre estas se destaca a *escuta reduzida* de Pierre Schaeffer, que a discute distinguindo entre as várias funções de escuta – escuta natural, cultural, ordinária e especializada. De igual modo, Theodor Adorno debruça-se em particular sobre o carácter fetichista da música, declarando a *regressão da escuta* veiculada pela indústria musical do século XX. A distinção entre uma escuta *esclarecida* e uma escuta *infantil* ou *vulgar* ganha forma ainda antes com Eduard Hanslick no seu tratado estético *Do Belo Musical: Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*, publicado em 1854, em que o mesmo traça o perfil ideal daquele que escuta música e afirma que o seu significado mais não é do que a sua forma. Sendo um dos trabalhos pioneiros da estética musical moderna, a contribuição de Hanslick revela um intenso conservadorismo no que toca às formas de escuta: a emoção é etiquetada como um obstáculo ao cultivo do gosto musical e opera-se uma distinção entre “escutadores activos” – aqueles que, servindo-se da sua fluidez intelectual, acompanham e, por vezes, antecipam os passos do compositor - dos escutadores passivos – que somente ouvem o som e o interiorizam.

Em retrospectiva, pensar a música como Hanslick a concebe será reduzir a problemática que temos em mãos à oposição entre uma escuta que se caracteriza como passiva e uma outra que se afirma como activa. A questão que aqui queremos levantar, tomando como ponto de partida as ideais desenvolvidas por Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado*, é suscitada por uma perspectiva alternativa à dicotomia anterior: e se a emancipação do espectador, logo também a do escutador, não passar pela desconsideração da passividade nem pela ambição de tornar o espectador/escutador activo? E se o espectador/escutador começar por *recusar* a sua posição dentro deste

quadro e, ao invés de se tentar como emancipado dentro dos moldes estabelecidos por teóricos e estetas, procurar uma terceira via fora destes parâmetros? Não será assim que ele escapará ao seu próprio *embrutecimento*? Ao levantar esta questão, portanto, supomos que o gesto de Rancière se aplica tanto à figura conceptual do espectador, que o próprio analisa ao longo dos seus estudos, quanto à do escutador, que fica por analisar, pelo menos de forma focada, nas suas obras.

Deste modo, a seguinte questão afigura-se fulcral para o seguimento da presente dissertação: em que medida é útil mobilizar a ideia de “espectador emancipado” no âmbito das artes sonoras, mais concretamente na música, pensando assim num escutador emancipado?

Há que começar pela ideia de “espectador emancipado”, que se sujeita ao percurso da emancipação do indivíduo e do consumidor de obras artísticas. Esta trajectória é detalhada, primariamente, na obra *O Mestre Ignorante*, na qual Rancière nos introduz à análise da inexistência de uma necessidade emancipatória no espectador e na forma como este encara a arte a que assiste ou que consome. As duas figuras capazes de ilustrar esta situação - o mestre ignorante e o pedagogo embrutecedor - contribuem para a compreensão do pensamento rancièriano no caminho para a emancipação, explorando o conceito de igualdade em conexão com as duas figuras já mencionadas. Tendo em conta as questões e o percurso que culminam na hipótese do espectador emancipado referida anteriormente e na sua aplicabilidade em fases posteriores do presente trabalho, será útil responder, ainda que de forma sucinta, à questão: onde quer Rancière chegar com o espectador emancipado?

O autor diz-nos que a emancipação “(...) começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age como o aluno ou o cientista (...)”, trilhando assim o caminho para uma definição de espectador emancipado: “(...) os espectadores [emancipados] vêem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os actores ou os dramaturgos, realizadores, bailarinos ou os performers (...)” (Rancière 2010b, 22). Para enquadrar ambas as definições, sustém-se a ideia do espectáculo enquanto coisa autónoma que contém uma distância inerente à própria performance, na medida em que se separa a ideia do artista e a sensação ou a compreensão do espectador. Sendo assim, a emancipação do espectador prende-se com a ideia de uma reapropriação da relação do sujeito de si mesmo. Isto é, “[s]er espectador não é a condição

passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal. Aprendemos, ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que vêem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam” (*ibid.*, 28).

Assim, da mesma forma que Rancière contextualiza o espectador como aquele que “(...) é passivo e *olha* a aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre” (*ibid.*, 9), mas capaz de alterar a sua condição, o escutador também poderá ser enquadrado neste mesmo contexto, tendo em conta a condução deste para uma escuta pura e longe da sua própria distração, numa experiência exclusivamente sonora. Mas como será possível e para que servirá enquadrar a música e a experiência da escuta no panorama do espectador emancipado sendo que o próprio autor não se debruça explicitamente sobre estes fenómenos? Através da crítica de Rancière às concepções de Artaud e Brecht acerca do teatro poderemos inferir algumas propostas de interligação entre as experiências musical e teatral de acordo com o conceito de emancipação. Tal como Artaud e Brecht introduzem as concepções do teatro da crueldade e do teatro épico como formas de pôr fim à passividade do espectador, também Schaeffer e, em certa medida, Adorno defendem a emancipação da escuta, ora através de um exercício de redução, ora através de uma crítica da regressão. Estes quatro autores teriam em comum, pelo menos neste aspecto, aquilo que Rancière reconhece na figura do pedagogo embrutecedor (neste caso esteta embrutecedor), que tende a desenhar o caminho para o aluno (espectador/escutador) a fim de que o mesmo chegue ao entendimento pretendido. O que este método pressupõe e fomenta é a desigualdade inerente ao processo emancipatório, uma “alegoria encarnada da desigualdade” (*ibid.*, 21), na medida em que segue a lógica da oposição entre actividade e passividade.

O espectador e o escutador, seguidas as componentes propostas pelos conceitos da escuta reduzida, do teatro da crueldade ou de teatro épico, tomam assim parte de uma metodologia em busca da emancipação. Contudo, Rancière questiona a linearidade desta, definindo-a como uma supressão do próprio meio artístico por impedir a conscientização do princípio de igualdade na sensibilidade humana; *i.e.*, a compreensão por parte de qualquer um de que o potencial da inteligência é autónomo da vontade, tornando-se ele próprio no emancipador.

Deste modo, a estrutura desta dissertação, assente em dois capítulos principais, encontra-se dividida da seguinte forma: no primeiro capítulo, é explorada de forma

aprofundada a corrente de pensamento do trabalho de Rancière, mais concretamente através das obras que definem a sua análise estética, nomeadamente *O Espectador Emancipado*, *O Mestre Ignorante*, *Aisthesis*, e *Dissensus*.

Na primeira parte do capítulo, é elaborada uma revisão da literatura em torno do pensamento estético de Rancière, com especial foco na teoria da emancipação e na sua crítica por parte do autor, partindo da sua exploração do “mito da pedagogia” que o mesmo refere em *O Mestre Ignorante*. O olhar rancièriano em matérias como a igualdade e a sua ligação ao conceito de inteligência e sua subjugação à vontade evidenciam-se para uma melhor compreensão de conceitos-base examinados na sua teoria e abrem o caminho para uma ideia de emancipação defendida pelo autor.

De seguida, na segunda secção do primeiro capítulo, envereda-se pelas questões da estética da política e a política da estética. De que modo é que estes dois termos surgem na obra de Rancière e qual o seu cabimento na mesma? Analisa-se o pensamento acerca de arte e da política em obras como *Aisthesis* e *Dissensus*, especialmente em algumas das instâncias salientadas pelo autor que geram, no seu entendimento, mudanças a nível dos regimes de arte e regimes da sensibilidade. Os termos *polícia* e *política* rancièrianos, conceptualizações fundamentais do pensamento acerca da *partilha do sensível*, são também considerados nesta secção.

Por último, no terceiro subcapítulo, aborda-se o *teatro da crueldade* de Antonin Artaud e o *teatro épico* de Bertolt Brecht, incidindo no mecanismo que, segundo estes dois dramaturgos, abre as portas à emancipação e dando exemplos específicos de modo a ilustrar situações semelhantes. No excurso abre-se também o caminho para pensar a relevância da *política* na escuta e faz-se a ponte entre a estética de Artaud e Brecht com a teoria de Pierre Schaeffer.

No segundo capítulo elabora-se o exercício de procurar e pensar o *escutador emancipado*. Numa primeira instância aborda-se a questão da escuta, pela lente de autores como Jean-Luc Nancy que põe em causa o modo como a filosofia estuda a escuta e a associa ao entendimento. Nicholas Cook contribui igualmente para a discussão ao observar o teor social da escuta e o seu carácter carregado de ideologia e imperativos culturais. Finalmente, a *música concreta*, o *objecto sonoro* e a *escuta reduzida* de Schaeffer são contextualizadas dentro do fio condutor da dissertação, introduzindo também o que Chion desenvolveu através do trabalho e obra schaefferiana.

No segundo subcapítulo, é focado o caso relevante dos serialistas – principalmente o contributo de Schoenberg através do seu dodecafonismo – e dos spectralistas que se dirigem em contraposição aos anteriores. É discutida a ligação destes ao que Deleuze e Guattari exploram na sua obra conjunta *Capitalismo e Esquizofrenia*, na medida em que aquilo que estes dois autores trabalharam teve repercussões tanto no pensamento dos spectralistas como no de Rancière quando enquadrados na confluência entre arte, política e emancipação.

Por fim, na última secção contextualiza-se os escritos dos já mencionados Hanslick e Adorno, o caminho para a *pureza* da escuta e os modos como se combate a mesma, com Cook e a sua abordagem do *extra-musical* e, também, através de vários exemplos da contemporaneidade. O gesto político e emancipatório de Rancière é, então, aplicado na teoria da escuta e no escutador em si, convergindo com as várias perspectivas referidas anteriormente.

Capítulo I – A estética da emancipação no pensamento de Jacques Rancière

I.1. Entre a igualdade e a pedagogia no caminho para a emancipação

O *Espectador Emancipado*, enquanto conceito e obra, é sujeito a um conjunto vasto de indagações não apenas pelo seu autor, Jacques Rancière, como por muitos outros académicos no âmbito do pensamento filosófico e afins. Enquadrado no panorama da modernidade, os contributos colectivos em torno deste conceito e perspectivas são particularmente pertinentes para as possíveis noções actuais e respectivos significados no quotidiano hoje. De facto, a ideia de quotidiano e a sua *imagem* representam, segundo a obra de Rancière, divisões e subdivisões de termos frequentemente expostos em oposição a outros, como liberdade *vs.* segurança, esclarecimento *vs.* ignorância e assim por diante – ou seja, uma certa existência antonímica dos significados, uma repartição da realidade, do sensível e do mundo – interligados pela ideia do *sensio comum* que consensualiza estas contradições do sentido das coisas. Estas *imagens* podem ser exemplificadas através de várias situações do dia-a-dia, nomeadamente naquelas em que os sujeitos caminham e agem de acordo com o rumo dito *comum*.

O que Rancière explora na obra *O Mestre Ignorante* retrata precisa e expressivamente uma destas situações através de Jacotot e do seu método de ensino, em que o mesmo se comporta em pé de *igualdade* com os seus alunos, ultrapassando a noção de que o mestre ou esclarecido que carrega o conhecimento necessário para a existência dos discípulos ou ignorantes. O estudo sobre o estabelecimento de barreiras nas dinâmicas sociais e individuais – paradigmas facilmente reconhecíveis, mas dificilmente discutíveis devido à subjectividade implícita na sua concepção – manifesta-se na narrativa em torno do conceito de emancipação rancièriana, sendo algo aproximado a um desconhecimento ciente de si mesmo destes entraves. É necessário apontar certos pontos fundamentais desta argumentação de modo a contextualizar a ideia de emancipação, e o que esta implica, explorada neste capítulo:

The teaching situation thus rests on the absolute condition of an inequality between a knowledge and a nonknowledge." For Milner, as for Althusser, the fundamental pedagogical relation is the one between knowledge and ignorance. (...) education, or more broadly, the status of those who possess

knowledge versus the status of those who don't— and orientation toward authority remain unchanged. (Rancière 1991, 16)

A divisão do mundo em opostos traça a desigualdade que está implícita nos discursos sobre a emancipação na obra de Rancière. A noção de igualdade, como ponto de partida para a emancipação do indivíduo e para o *progresso* civilizacional, encontra-se envolta por processos ditos burocráticos e/ou sociais que institucionalizam e demonstram transparentemente as discrepâncias entre os sujeitos¹. Para que este progresso aconteça, dispõe-se a hipótese de um olhar concentrado nas componentes sociais do ensino e do seu acesso universal a todas e todos os cidadãos, bem como à visão do desenvolvimento individual e do pensamento em torno da questão da *igualdade de inteligências*². A politização do método pedagógico na sociedade globalizada dos dias de hoje oferece uma perspectiva temporal e histórica acerca do processo de estabelecimento da *igualdade* como o objectivo a alcançar pelas sucessivas políticas sociais empregues nos últimos dois séculos, um *continuum* histórico que Rancière se dispõe a discutir e criticar através do método narrativo que adopta em *O Mestre Ignorante*:

All people are equally intelligent. This is Jacotot's startling (or naïve?) presupposition, his lesson in intellectual emancipation. (...) "Explication," he writes, "is the myth of pedagogy." Rather than eliminating in capacity, explication, in fact, creates it. It does this in part by establishing the temporal structure of delay ("a little further along," "a little later," "a few more explanations and you'll see the light") that, writ large, would become the whole nineteenth-century myth of Progress: "the pedagogical fiction erected into the fiction of the whole society," and the general infantilization of the individuals who compose it. The pedagogical myth divides the world into two: the knowing and the ignorant, the mature and the unformed, the capable and the incapable. (Ross in Rancière 1991, xix-xx)

¹ "Never will the student catch up with the teacher; never will the "developing" nations catch up with the enlightened nations. (...) To say this is to claim that a reading of *The Ignorant Schoolmaster* can suggest how today's much-heralded "democratization" of the globe— our own contemporary institutionalization and representation of progress— is just the new name for inequality." (*ibid.*, XX)

² Discutido, principalmente, no capítulo intitulado "Reason between Equals" na obra supracitada.

O mito do progresso e da pedagogia é um aspecto fundamental tanto no discurso e pensamento de Jacotot como em relação às suas consequências na divisão que Rancière aborda. Este mito materializa-se através do fenómeno da *explicação*³ que coloca em conflito, de forma visual e materialista, as compreensões dos indivíduos através da palavra e figura do *mestre* que conforma o estudante a ouvi-lo e a repetir aquilo que lhe é ensinado. Este princípio da *explicação* absorve um carácter pejorativo nas primeiras descrições do capítulo “An Intellectual Adventure”, sendo descrito por Jacotot como “enforced stultification” (*ibid.*, 7). Assim, o progresso é pautado pelo eco de lições passadas, o aperfeiçoamento deste face aos novos desafios que se revelam ao longo do caminho e o papel máximo que a *compreensão* adquire com as ferramentas disponibilizadas pelo mestre que as transmite ao pupilo.

Para que este processo de *explicação* se desenvolva de forma contínua e de modo a educar aqueles que dele usufruem, aquele que explica – o professor, o explicador, o instrutor – terá o dever de ser ele próprio instruído no assunto que trata aos seus estudantes. A especialização num certo tema que se instrui a outros será, por si só, uma prova concreta da aptidão do explicador para a tarefa da instrução de outrem, oferecendo a segurança necessária para todos os envolvidos na actividade da *explicação*. Jacotot, e, por acréscimo Rancière, interpelam esta lógica pedagógica afirmando que a mesma propõe uma invalidez da emancipação do indivíduo através da sua natureza circular:

But the child who is explained to will devote his intelligence to the work of grieving: to understanding, that is to say, to understanding that he doesn't understand unless he is explained to. He is no longer submitting to the rod, but rather to a hierarchical world of intelligence. (...) The master is vigilant and patient. He will see that the child isn't following him; he will put him back on track by explaining things again. And thus the child acquires a new intelligence, that of the master's explications. Later he can be an explicator in turn. (*ibid.*, 8)

³ “Before being the act of the pedagogue, explication is the myth of pedagogy, the parable of a world divided into knowing minds and ignorant ones, ripe minds and immature ones, the capable and the incapable, the intelligent and the stupid. The explicator's special trick consists of this double inaugural gesture.” (*ibid.*, 6)

A pedagogia carecerá, assim, do seu semblante emancipador devido à ausência da *vontade*, algo que se enuncia como característico do processo emancipatório. Ou seja, o que pretendo introduzir nesta discussão em particular será a hipótese da ausência da *praxis* emancipadora no acto pedagógico que Rancière discute e critica no primeiro capítulo do livro em questão. O método da *vontade* será a chave para a abertura de portas para a emancipação do indivíduo, ao contrário do método pedagógico empregue pelo mito da *explicação*. A diferença entre estes dois modos será, tal como mencionado anteriormente, a referência transmitida pela *praxis* emancipadora como ponto de partida para a consciencialização individual daquele que se propõe a si próprio a aprender algo em específico. Logo, o jogo entre a *inteligência* e a *vontade* revela-se fundamental para entender a força emancipadora no pensamento pós-iluminista em que Jacotot se insere, e, em particular, no seu método de educação universal e emancipação intelectual, na medida em que se entende o domínio de uma pela outra como prejudicial para a igualdade de inteligências segundo Rancière.

Um reconhecimento imaterial da igualdade de inteligências⁴ será necessário e será já por si pressuposto para o estabelecimento de relações interpessoais e de uma concepção de sociedades humanas. Este reconhecimento estará presente mesmo antes de ocorrer o evento emancipatório no indivíduo, pois será este reconhecimento de igualdade de ideias e de pensamento que irá permitir a definição de fronteiras imateriais nestas relações sociais, com o estabelecimento de leis e governos (*ibid.*, 48). No entanto, com o advento da imaterialidade, podem também surgir situações paradoxais que Rancière procura expôr⁵. Apesar da contradição que estas possam impor no percurso para uma conceptualização de igualdade de inteligências, o importante a notar neste processo serão os encadeamentos dialécticos que possibilitam, e que em última instância formam definitivamente, a existência de uma hierarquia de inteligências e a sua posterior abolição através da emancipação individual.

⁴ Rancière aborda brevemente a questão da imaterialidade e materialidade da inteligência humana e a sua reverberação na pedagogia deste modo: “Inequality is only a kind of difference, and it is not the one spoken about in the case of leaves. A leaf is a material thing while a mind is immaterial. How can one infer, without paralogism, the properties of the mind from the properties of matter?” (*ibid.*, 47).

⁵ “This is the superior minds’ contradiction. They want an immortal soul, a mind distinct from matter, and they want different degrees of intelligence. But it’s matter that makes differences.” (*ibid.*, 48)

O próprio acto da emancipação é complicado de descrever com a base deste livro em mente, já que diversas definições do mesmo são propostas nos vários capítulos da obra e, por vezes, não se interligam de forma directa. Tal como já foi abordado anteriormente, o método pedagógico levanta um conjunto de questões sobre um processo que não se prende nas barreiras definidas da pedagogia e do desenvolvimento das ditas hierarquias de inteligência. No entanto, ao longo desta obra, Rancière explora o termo em questão, atribuindo-lhe vários significados de acordo com o contexto em que se insere.

Numa primeira instância, define desde logo a emancipação como algo intrínseco à relação entre duas faculdades – inteligência e vontade – que entram em jogo em várias circunstâncias. Todavia, neste contexto, a *inteligência* e a *vontade* mantêm uma relação de *diferença*, no sentido em que a inteligência obedece somente a si mesma e é independente da vontade e ao que esta obedece. Portanto, a definição deste termo partirá logo de um entendimento do que circunda estas duas faculdades. Entram em questão várias perspectivas importantes⁶ para o *corpus* filosófico a que Rancière recorre, e a sua compreensão como ponto de partida para o discernimento do conceito abordado.

A relação entre a emancipação e o embrutecimento a nível pedagógico será, numa fase posterior, o ponto central explorado pelo autor e aquele por onde se desdobram os restantes conceitos, conectando desta forma os pontos de argumentação em torno do processo emancipatório. O embrutecimento, em paralelo com a emancipação, parte igualmente do jogo entre as faculdades da inteligência e da vontade, situando-se precisamente, de acordo com o autor, na interligação criada no acto educativo/explicativo⁷, corporizado na forma do professor que instrui aquilo que foi instruído e transpõe a sua especialização educativa no método pedagógico, um *círculo de poder* como Rancière propõe (*ibid.*, 15). Através desta lente analisam-se as decorrentes propostas de contextualização deste processo de modo a melhor compreender a relação entre as faculdades e a sua associação à imaterialidade provinda de uma *hierarquia das*

⁶ Nesta multiplicidade de vozes, pode-se apontar a necessidade de um domínio mínimo da teoria kantiana, em particular dos lugares e do contexto dos jogos entre as faculdades, complementado com os escritos de Nietzsche que abordam a questão da vontade e da sua ligação com o conceito niilístico, o que não terá grande espaço nesta discussão, mas terá, todavia, uma ligação opostora com o que Rancière pretende transmitir com um processo emancipatório.

⁷ “A person— and a child in particular— may need a master when his own will is not strong enough to set him on track and keep him there. But that subjection is purely one of will over will. It becomes stultification when it links an intelligence to another intelligence. In the act of teaching and learning there are two wills and two intelligences. We will call their coincidence stultification.” (*ibid.*, 13)

*inteligências*⁸. Aqui, o principal aspecto a destacar é a relevância dos princípios de desigualdade e de igualdade⁹ para o surgimento da emancipação no indivíduo e, posteriormente, na sua propagação para as instituições e para os instrumentos de inteligência e de ensino.

Há que salientar que o método emancipatório e o princípio de igualdade não constituem processos levianos em termos de serem transmitidos num local de ensino por alguém instruído e especializado em “emancipar” o próximo. O processo em si será espontâneo o suficiente para se encadear de forma autónoma, necessitando, apesar disso, de uma porta de entrada e da *vontade* dos indivíduos que nele participam. Pois, ao entender e ao participar neste processo, assume-se que a barreira da desigualdade pedagógica foi ultrapassada, a do embrutecimento da inteligência; mas de que forma poderá isto ser confirmado, por quem será confirmado senão pelo próprio indivíduo que a experiencia? A questão mantém-se: existirá, de facto, este dever de confirmação? Será a necessidade de confirmação parte do processo *embrutecedor* ou integrada no método emancipatório? Este desdobramento do indivíduo nele próprio e na confirmação da existência do seu pensamento, da sua opinião e da sua condição enquanto sujeito capaz de um julgamento crítico confirmam a sua face *humana*, a imaterialidade da faculdade da *inteligência* – mas a materialidade do *círculo de poder* existente na necessidade de confirmação externa a nós próprios¹⁰ - e, deste modo, no caminho para a igualdade de inteligências encoberta pelo véu da tautologia hierárquica.

Emancipation is the consciousness of that equality, of that reciprocity that alone permits intelligence to be realized by verification. What stultifies the common people is not the lack of instruction, but the belief in the inferiority of their intelligence. And what stultifies the “inferiors” stultifies the “superiors” at the same time. For the only

⁸ “There aren’t two sorts of minds. There is inequality in the manifestations of intelligence, according to the greater or lesser energy communicated to the intelligence by the will for discovering and combining new relations; but there is no hierarchy of intellectual capacity. Emancipation is becoming conscious of this equality of nature.” (*ibid.*, 27)

⁹ “It is thus not the procedure, the course, the manner, that emancipates or stultifies; it’s the principle. The principle of inequality, the old principle, stultifies no matter what one does; the principle of equality, the Jacotot principle, emancipates no matter what procedure, book, or fact it is applied to.” (*ibid.*, 28)

¹⁰ “It’s impossible, therefore, to break out of the circle. One must show the cause of the inequality, at the risk of borrowing it from the protubérants, or be reduced to merely stating a tautology. The inequality of intelligence explains the inequality of intellectual manifestations in the way the *virtus dormitiva* explains the effects of opium.” (*ibid.*, 49)

verified intelligence is the one that speaks to a fellow-man capable of verifying the equality of their intelligence. (*ibid.*, 39)

A força do pensamento na imposição de hierarquias – e da crença nestas – apresenta-se como uma componente relevante para a formação de processos de igualdade e desigualdade. Basta, para a formação de um destes processos antagónicos, a crença na sua existência pela população em geral, não somente na *diferença* entre *superiores* e *inferiores*, mas sim na *equidade* do aglomerado populacional em termos da faculdade de *inteligência*. Sem estas crenças comuns e sem a presença de algo semelhante a um conceito de igualdade, pode-se afirmar que as sociedades humanas não seguiriam trilhos conjuntos.

A emancipação partirá, portanto, de uma ideia conjunta, um trilho percorrido não por um só sujeito, mas com a contribuição – ou até total dependência – na relação entre sujeitos, algo que não é discutido por Rancière no decorrer da sua obra¹¹. É certo que a veia individualista¹² contida no acto ou no processo emancipatório constituirá o ponto de partida para o mesmo, no entanto a componente social é passível de ser destacada no decurso da emancipação em si, retractada ao longo do texto através das diversas menções ao *outro* como o catalisador da mudança emancipatória: “Essentially, what an emancipated person can do is be an emancipator: to give, not the key to knowledge, but the consciousness of what an intelligence can do when it considers itself equal to any other and considers any other equal to itself.” (*ibid.*, 39). O que o texto nos transmite traduz-se numa certa intangibilidade de definir este *ser emancipador*. O *ser* que emancipa o próximo não o será com um objectivo traçado *a priori*, a emancipação rancièriana define-se como a *inteligência* em relação de autonomia com a *vontade*. A ausência de um

¹¹ “Este é o cerne do problema: a emancipação de «qualquer um» é definida enquanto a emancipação de «cada um» (uma fórmula que Rancière também usa). Até hoje, a obra de Rancière trata a emancipação em termos individuais – o que não equivale a dizer «em termos privados» nem significa que o pensamento político de Rancière se resume a este gesto singular. (...) Dito de outro modo, porventura um pouco cruel: dada a falta de um enquadramento colectivo e a recusa de pensar as relações sociais ou relações de produção, é por vezes difícil distinguir o discurso da emancipação do discurso voluntarista de auto-ajuda.” (Cardoso 2014)

¹² Em passagens como: “To transform “Know yourself” into the principle of emancipation of any human being, it is necessary to activate, against the Platonic interdiction, one of the fantastic etymologies of the Cratylus: man, the anthropos, is the being who examines what he sees, who knows himself in so reflecting on his act. The whole practice of universal teaching is summed up in the question: what do you think about it?” Rancière, 36, 1991; “But this much is true for each individual’s intelligence taken separately: it is indivisible, without community, without division. It cannot, therefore, belong to any group, for then it would no longer belong to the individual. We must therefore conclude that intelligence is only in individuals, that it is not in their union.” (Rancière 1991, 76)

propósito emancipatório definido, de uma *vontade* de emancipar em sentido lato, mas sim a presença inalterada do conhecimento de si próprio e da sua conjuntura social ilustram a forma incorpórea, mas paradoxalmente material e humana do ser emancipador. De forma a captar a situação emancipatória – em modo aproximado à captação fotográfica de um momento em específico - teremos de observar os *gestos* e as *acções* do emancipador, sendo que a sua iniciativa terá raízes na assunção de que o *outro* beneficiará desta, mas fundamentalmente na presença de um outro. Gestos e acções que, em última instância, culminam num método pedagógico e numa educação embrutecedora do próximo. Há que salientar, novamente, que este *outro* só deve a sua existência à desigualdade de inteligências presente neste argumento em específico.

A interdependência entre o emancipado/emancipador e o dito sujeito ignorante de Rancière é perceptível devido ao jogo entre ambas as condições, posto que uma não se manifestaria sem a outra, nem haveria necessidade de as discutir em caso de ausência de qualquer uma destas. No entanto, o autor dá-nos outra perspectiva para contra-argumentar este mesmo ponto, uma de igualdade:

(...) We must ask the opposite question: how is intelligence possible without equality? (...) Equality and intelligence are synonymous terms, exactly like reason and will. This synonymy on which each man's intellectual capacity is based is also what makes society, in general, possible. The equality of intelligence is the common bond of humankind, the necessary and sufficient condition for a society of men to exist. "If men considered themselves equal, the constitution would soon be completed." It is true that we don't know that men are equal. We are saying that they might be. This is our opinion, and we are trying, along with those who think as we do, to verify it. But we know that this might is the very thing that makes a society of humans possible. (*ibid.*, 72)

Rancière afirma que igualdade e inteligência são termos sinónimos, e é nesta relação de sinónimos que a inteligência se baseia de modo a ser partilhada e verificada pelo outro. O elo de ligação que se estabelece formará o suficiente para a *possibilidade* de igualdade, mas porque será esta algo suficientemente acessível na sua forma teórica, mas inatingível na sua *praxis*? A dialéctica – aplicando termos da dialéctica hegeliana - da igualdade rancièriana surge como uma resposta inconclusiva a este problema,

demonstrando que apesar da importância do colectivo humano para a sua subsistência, o processo emancipatório é necessariamente um processo solitário na sua fase embrionária e em posteriores fases da sua existência imaterial, sem leis materiais que limitam o seu alcance e o seu poder de, de facto, emancipar¹³. É nesta oposição, na *possibilidade de*, e no entremeio destas duas perspectivas que nos situamos em *O Mestre Ignorante* e na sua exploração da emancipação intelectual.

¹³ “Here we have the material hinge of stultification: immaterial minds cannot be linked together except by making them submit to the laws of matter.” (Rancière 1991, 77).

I.2. Um olhar sobre a estética da política e a política da estética

De que forma é que o significado de ambos os termos – estética da política e política da estética – se inserem na obra de Rancière? Qual a sua influência naquilo que o autor denomina como os *regimes de arte* e qual o papel que estes obtêm ao se cruzarem com o *corpus* do pensamento emancipatório rancièriano e do seu entendimento acerca da igualdade? A aproximação destes termos será dirigida através de uma breve análise dos escritos do autor acerca de arte e política, tendo os livros *Aisthesis*, *Dissensus* e *Espectador Emancipado* em especial destaque devido às suas críticas de múltiplos acontecimentos e obras artísticas com cabimento suficiente para gerar os já referidos *regimes de arte*, auxiliando também a entender a razão destes ocuparem um lugar privilegiado do gesto de Rancière nas suas observações acerca de arte, política e as relações entre estas. O foco principal do subcapítulo presente será abrir o caminho para uma definição do conceito de emancipação – explorado adiante - na obra rancièriana e interrogar-nos relativamente à necessidade da presença de uma dicotomia entre acção e inacção no papel do espectador e escutador de arte, algo que o próprio Rancière refere frequentemente e que retrata de forma singular em *Aisthesis*:

The aesthetic revolution developed as an unending break with the hierarchical model of the body, the story, and action. The free people, says Schiller, is the people that plays, the people embodied in this activity that suspends the very opposition between active and passive. (Rancière 2019, xiv)

De importância fundamental para a problemática da política e da estética é o exercício de diferenciar a definição do termo que Rancière chama de *polícia* da política. A *polícia* é a distribuição do sensível, ou seja, é o dispositivo social que comete cada grupo a se formar a si próprio dentro da grande aglomeração destes que é a comunidade ou a cidade. Ao mesmo tempo que a *polícia* divide cada segmento da sociedade, ao atribuir um lugar e metodologias próprias a cada grupo de *coisas* ou de *pessoas*, esta não se forma como uma “função social” (Rancière 2010b, 36) mas sim como um significado comum da esfera do social. Por outras palavras, a *polícia* é “(...) uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz com que certos corpos sejam atribuídos pelo seu nome a um certo lugar e a uma certa tarefa.” (Rancière in Cachopo 2013, 25) O que Rancière pretende, na minha perspectiva,

ao diferenciar ambos os termos é retirar da *polícia* o aspecto coercivo que o conceito de uma força de segurança social obtém na experiência sensível *real* e simultaneamente atribuir a este um significado de *ordem* que regula aquilo que *é* e aquilo que *não é* – como o autor indica que será através da distribuição feita pela *polícia* que seja determinada a ausência do *vazio* (*ibid.*, 36). Será aqui que o conceito de política entra, de modo a *trespassar* nesta distribuição pré-estabelecida, ao trazer consigo aquilo que os que não são representados têm a dizer ou a fazer quando confrontados com a comunidade. A política faz-se pelo desmantelamento do *consenso* instalado na “distribuição hierárquica dos lugares e das funções” (Deniz Silva 2014, 340) pela *polícia* de modo a trazer à tona aquilo que Rancière entende por igualdade de acordo com aquilo que observou através d’ *O Mestre Ignorante*¹⁴. É, também, este o método que Rancière descreve quando se refere às *metamorfoses* levadas a cabo no tecido da sensibilidade e da percepção na sua análise do *regime estético da arte*, explorado posteriormente neste subcapítulo.

Seguidamente, tendo em conta a magnitude da obra e do pensamento de Rancière e da necessidade de se contextualizar minimamente para nos situarmos nas secções do seu trabalho que incidem sobre a estética, há que salientar a importância do conceito que o autor menciona frequentemente: *partilha do sensível*. A relevância da *partilha do sensível* para a questão da política na arte – e por acréscimo, da noção de *polícia* – é precisamente por esta se constituir através destas duas forças da sensibilidade que entram em conflito através da sua própria veia ontológica. Ou seja, a *partilha do sensível* manifesta-se em Rancière pelo transporte da teoria kantiana que compreende o conhecimento sem este necessitar da experiência – *a priori* – e da consequente análise de Foucault a este mesmo princípio – o seu *a priori histórico*. Em convergência com estes dois pensadores, Rancière consegue desenvolver um suporte teórico que designa um “(...) recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define simultaneamente onde tem lugar e o que se joga na política como forma de

¹⁴ É especificamente relevante a observação de Deniz Silva para esta mesma oposição entre polícia e política: “Para Rancière, o conceito de Polícia designa não a capacidade repressiva do Estado, mas o regular funcionamento de uma governação dos assuntos correntes, fundada num consenso sobre a distribuição hierárquica dos lugares e das funções. E a Política surge como o conjunto das práticas marcadas pelo “pressuposto da igualdade e pela vontade de o verificar”, uma acção necessariamente marcado pelo dissenso, pelo desentendimento quanto a uma determinada “partilha do sensível”, ou seja, a distribuição consensual dos lugares e dos atributos, a lógica que designa quem pode tomar a palavra e quando. Ou seja, um desentendimento que não é apenas uma divergência de opinião, ou um “mal-entendido” que os políticos e os especialistas possam desfazer, mas sim um contencioso sobre o que falar significa e sobre quem tem competência para o fazer.” (*ibid.*, 340)

experiência.” (Rancière 2000, 13). João Pedro Cachopo analisa brevemente a razão de ser da relevância do *a priori* kantiano e de Foucault para a constituição da *partilha do sensível*:

Uma tal partilha do sensível constitui o plano das condições da experiência, da acção e do pensamento; a sua valência é, portanto, transcendental. Mas se a remissão para Kant se acha justificada em virtude da tónica posta nas condições de possibilidade – relativas ao que é ou não visível, audível, imaginável – da experiência comum, a alusão a Foucault revela-se, no seu encaço, imprescindível, uma vez que o estatuto de tais condições é irredutivelmente histórico e social e, nesse sentido, mutável porque contingente. (Cachopo 2013, 24)

Sendo assim, apesar da base kantiana, a influência foucaultiana e dos seus termos para o que Rancière pretende demonstrar através da sua exploração do que é o sensível é evidente. O *a priori* histórico de Foucault não será constituído por mais do que uma ordem daquilo que uma cultura veicula através de si própria num certo espaço de tempo, *i.e* aquilo que é precisamente passível de ser feito, dito, e até imaginado em lugares e situações específicas. O mesmo Foucault define-o como a positividade encerrada numa dada “formação discursiva”, desenvolvendo o conceito do seguinte modo: “(...) entendo designar assim um *a priori* que seria não condição de validade de juízos, mas condição de realidade de enunciados. Não se trata de descobrir o que poderia tornar legítima uma asserção, mas de isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei da sua coexistência com outros, a forma específica do seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem. *A priori*, não de verdades que poderiam não ser ditas nunca, nem realmente dadas à experiência; mas de uma história que é dada, porque é a das coisas efectivamente ditas. (...) em suma, deverá dar conta do facto de o discurso não ter apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho.” (Foucault 2018, 175-176) A historicidade implícita na sensibilidade é, assim, a convergência necessária a Rancière e aos seus regimes de sensibilidade. Estes não se fazem manifestar pela simples razão de terem sido enunciados pelo autor, não se formam como abstracções da transcendência social, mas confluem em si a história daquilo que o sensível permite ser-nos demonstrado e imaginado dentro dos nossos ambientes específicos. A *partilha* revela-se a si própria

devido ao seu carácter individual e colectivo, uma segmentação e uma convergência daquilo que constitui o quadro da nossa sensibilidade global.

O jogo feito entre a *polícia* e a *política* forma o elo de ligação da *partilha do sensível* à questão estética, que na perspectiva rancièriana não se forma somente por uma análise das formas de arte disponíveis ao entendimento e das suas repercussões através da política e da sua incorporação na arte. A estética não é, segundo o próprio e parafraseando Cachopo: “(...) uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte.”; é antes “(...) um modo de pensamento que se desdobra a propósito das coisas da arte e que se prende com dizer em que é que elas são coisas de pensamento” (Cachopo 2013, 23). A veia benjaminiana da estetização da política não assume o lugar central da discussão acerca de política e estética para Rancière, sendo antes uma formação teórica que o autor prefere dissociar do pensamento acerca destas duas entidades. O cerne do argumento é, portanto, definir a arte enquanto política *em si*, ou melhor, a constante oposição entre as noções de *polícia* e *política* faz da arte uma das plataformas em que se denotam de modo semelhante os contínuos progressos e cessações da política e do seu movimento não de rotura, mas de *intermitência* da ordem estabelecida pela polícia. Não constituindo a única plataforma onde este teste de forças demonstra a sua expressão, a política da arte é mais do que uma intenção escrita na etiqueta da música em questão, ou na peça de teatro, ou também no filme com o título ou motivo polémico, a política na arte é retirar desta a *responsabilidade* do seu rótulo revolucionário ou de pregoeira da mudança, e observá-la como ela é sem a sua instrumentalização, apenas pela sua lente interpretativa sendo esta suficiente por si só.

É necessário, tendo em conta a anterior introdução de determinados termos nucleares do pensamento estético rancièriano e, de modo a descrever a conjuntura do tema em questão no universo deste autor, definir brevemente o conceito de *regime estético da arte*. Rancière propôs este termo para forjar o caminho de uma análise àquilo que o próprio apelidou de *revolução estética* que se deu na modernidade propriamente dita. O *corpus* do pensamento estético do autor incide principalmente pelas problemáticas das artes modernas e pós-modernas, sendo que fora na modernidade que, e parafraseando o próprio, as revoluções mais expressivas da esfera social e cultural se deram no seio da civilização ocidental, sendo estas integradas numa ideia geral de *arte modernista* que não

transparece o grande volume de ligação que as artes – enquanto se esforçavam para se autonomizar perante as outras esferas da vida quotidiana – têm com a experiência colectiva. Para entender a estética de Rancière será importante também referir a sua ligação às teorias marxistas que vigoravam pela França pré e pós-guerra e compreender que o estruturalismo marxista ortodoxo levado a cabo por teóricos como Althusser (professor de Rancière) é refutado por Rancière devido, muito sucintamente, à sua incapacidade de se divorciar dos seus conceitos magnânicos da superestrutura althusseriana, da relação mestre-aluno que providenciou inspiração para “O Mestre Ignorante” e de constituir uma corrente de pensamento de “ordem”¹⁵ que não deixa espaço para a participação espontânea do público em movimentos sociais interventivos. Tendo isto em conta, a visão rancièriana acerca da estética parte da assunção que aquilo que pode ou não ser representado na arte estará já predefinido devido às grandes categorias que engloba o modernismo e pós-modernismo artístico. A ligação entre arte e vida é algo que se manifesta por si mesmo, os signos que identificam ambas as partes terão barreiras muito claras quando se distingue entre uma e outra. O que Rancière faz é segurar nessa ligação e analisá-la de modo a que a arte em si se defina nesta capacidade de gerar dissentimento e formar novos campos do sensível, *i.e* mais do que afirmar a arte como *parte* da vida, ou reclamá-la “de volta” das mãos da classe alta para as classes mais baixas, ou declará-la como algo pluralista na era do pós-modernismo no sentido das teses de Lyotard¹⁶ e da sua incapacidade de se distinguir de objectos do dia-a-dia sem mencionar a sua pretensão artística ou estar exposta num museu ou qualquer espaço designado para tal¹⁷. Mais do que adoptar uma postura reivindicativa através do dispositivo artístico, ou da apropriação de temas específicos para a consciencialização e emancipação do espectador, o autor propõe que o *regime estético da arte* é a própria mudança do que percebemos como arte e como esta percepção altera os paradigmas artísticos e a experiência sensível associada, como transporta o dissentimento para o consentimento construído por ambas as noções de arte moderna e pós-modernista e procede a um

¹⁵ O livro *La Leçon d'Althusser* contém toda a crítica de Rancière ao seu professor e à sua obra filosófica. É também aconselhada a leitura, novamente, do capítulo de Manuel Deniz Silva em *Pensamento Crítico Contemporâneo* devido à sua análise incisiva da cronologia do pensamento de Rancière e da considerável (senão inultrapassável) ingerência da questão althusseriana no seguimento dos trabalhos posteriores do pensador.

¹⁶ A ausência de meta-narrativas na era pós-modernista.

¹⁷ “Warhol’s Brillo boxes have served as Danto’s guiding example for nearly fifty years. For him, they sum up the situation in which art can no longer be distinguished from reality except through the invocation of a philosophical idea of art. Danto contends that art thus ceased being art in the traditional sense, that is, as something recognizably different, at the level of its appearances, from the everyday furniture of the world. For him, the question of what makes art art has been transferred to the realm of ideas.” (Tanke 2011, 73)

desmantelamento da análise da política na arte e da arte política, que será feita através das suas “técnicas de produção ou o seu destino” (Rancière 2019, x). O *regime* incide sobre as “*metamorfoses* empregues na lógica do regime da percepção, do afecto e do pensamento” (*ibid.*, xii). É, portanto, uma busca pela igualdade na arte e no seu espectador, para que a arte em si se possa distinguir da vida do quotidiano, obter a sua autonomia, mas que se defina pelo movimento que faz ao se *desterritorializar* das suas próprias pretensões como arte, estabelecendo uma continuidade que rompe com o consentimento da experiência sensível e forja novas “paisagens do visível, fazível e dizível” (Rancière 2010b, 113).

Igualmente imperativo é contrapor uma definição de arte política, aquilo que nos conta o entendimento comum será a mesma incorporar uma “vocação para responder às formas de dominação económica, estatal e ideológica” (*ibid.*, 77) de modo a diferenciar com a política da arte supramencionada. As formas que a arte política toma ao corporizar estas manifestações *reais* divergentes terá, na contemporaneidade, inúmeros exemplos: desde as obras de Banksy nas ruas e museus de todo o mundo, aos produtos musicais de correntes artísticas como o *punk rock* – onde se destacaram bandas como Misfits, The Clash, Bad Religion, Blink 182, The Exploited, entre muitas outras – ou o *rap* e *hip hop* da década de 1990 mais direccionado para a intervenção social – salientando artistas como Tupac Shakur, N.W.A, Cypress Hill, Public Enemy, etc – até à recente vaga de *performers* e intervenientes artísticos que se associam a movimentos pró-feministas – mais prevalente na literatura em autoras como Sally Rooney que inclui nos seus livros a trejeitos culturais recentes da chamada geração *millennial* e da sua descrença na ordem das coisas, mais propriamente na ideia de pós-capitalismo¹⁸. Os casos enquadrados num entendimento de *arte de intervenção* também surgiram, mais vagarosamente, no círculo português através de músicos como Sérgio Godinho e Zeca Afonso, na literatura com José Saramago, no cinema com João César Monteiro¹⁹, e mais recentemente - desde o Maio de 1968 em França - com a associação do grafite e da arte urbana a movimentos de

¹⁸ “Rooney’s characters exhibit a clinical clarity of how the world works. Their conversations and observations alternate between dropping Marxist and feminist theoretical hot takes in everyday conversations, while planning trips to nearby European countries. Her characters, who mostly communicate through instant messaging, engage in proclamations of “dismantling capitalism”, and constant theorising, failing which you are judged, “*you have to do more than say you’re anti-things*”, snaps Bobbi to Frances in *Conversations with Friends*, when she plainly says that she’s anti-love.” (Dhar 2021)

¹⁹ Na longa-metragem *Que farei eu com esta espada?* de 1975.

contracultura, tendo o exemplo de Vhils, artista de *graffiti* natural da cidade do Porto que trabalha por cidades de todo o mundo.

O âmago do conceito de arte política na esfera pública parte de uma série de princípios semelhantes a uma intervenção física da arte no *estado das coisas*, de uma arte em que a sua mensagem – seja esta inserida pelo próprio artista e incorporada posteriormente por forças exteriores à mesma – tenha resultados tangíveis dentro de uma dada comunidade *real* de indivíduos e que, talvez o elemento mais importante, estes a reconheçam como arte que altera a percepção de um número considerável de membros do círculo social em questão. Rancière descreve estes processos como uma *lógica* da arte – o *modelo pedagógico da eficácia da arte* – em que o reconhecimento da lógica artística em questão, seja esta uma exposição, um filme, uma obra musical, etc, represente os “signos sensíveis de um certo estado, dispostos de uma certa maneira pela vontade de um autor” (*ibid.*, 80). A nossa capacidade, como espectadores e escutadores de “gerar um sentimento de proximidade ou de distância que nos leva a intervir na situação assim significada de acordo com a maneira que é desejada pelo autor” (*ibid.*, 80) aproxima-nos da obra artística e do seu intuito interventivo. O próprio Rancière reconhece que este modelo, apesar da sua aparente idade²⁰, ainda vigora na contemporaneidade através de uma grande quantidade de obras e exposições – alguns dos eventos relevantes e recentes que podem ser destacados em Portugal como figuras de exemplo: o “Monstro Marinho” feito de 12 toneladas de plástico em exposição no Parque das Nações em Lisboa construída pelo Movimento *PURIFY*²¹, a exposição *Rapture* do artista chinês Ai Weiwei na Cordoaria Nacional em Lisboa²², a obra de teatro *Catarina e a beleza de matar fascistas* de Tiago Rodrigues²³ encenada no Teatro Nacional D. Maria II, outra peça de teatro exibida no Centro Cultural de Belém intitulada *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa* de Sara Barros Leitão²⁴. Claro que dentro de cada obra ou performance é possível tirar conclusões diferentes de espectador para espectador, esse campo do juízo estético não será o mais relevante para o processo em questão dado que o gesto dos autores da arte do período contemporâneo como aquelas supra-referidas não se esconde atrás de um véu, cada exemplo representa directamente aquilo que a sua

²⁰ O mesmo afirma que este modelo “(...) foi posto em questão (...) desde os anos 60 do século XVIII.

²¹ <https://www.purify.eco/pt/o-movimento> (acedido a 18 de Janeiro 2022).

²² <https://aiweiweilisboa.pt/> (acedido a 18 de Janeiro 2022).

²³ <https://www.tndm.pt/pt/repertorio/catarina-e-a-beleza-de-matar-fascistas/> (acedido a 18 de Janeiro 2022).

²⁴ <https://www.ccb.pt/evento/sara-barros-leitao/2021-11-05/> (acedido a 18 de Janeiro 2022).

mensagem pretende transmitir ao público e é esse público que transportará consigo as conclusões que cada artista incluiu na sua obra, na possibilidade de que a sua perspectiva enriqueça de alguma forma o entendimento de outrem. Rancière vai além do *efeito* da arte no espectador e põe em questão o próprio cais que desembarca a mensagem e a intenção artística ao destacar o teatro, a forma de arte que indubitavelmente teria mais influência no seio das comunidades até ao aparecimento das televisões, rádios e computadores, como o lugar em que o paradoxo da encenação cancela de certo modo aquilo que o teatro se desafiou a si próprio fazer – “Como poderia o teatro alguma vez desmascarar os hipócritas, se a lei que o rege é precisamente a que governa os hipócritas: a encenação, por parte de corpos vivos, dos signos de pensamentos e de sentimentos que não são os seus?” (*ibid.*, 82).

Assim, a ideia e a intenção estéticas transfiguram-se no corpo vivo que as transmitem para os costumes da cidade ou da comunidade, parafraseando o platonismo e a sua utilização da mimese aristotélica na constituição da *polis*. A esta troca do lugar da ideia artística tornada corpórea, uma arte tornada vida, Rancière denomina como *modelo arqui-ético* em certos momentos da história recente: “(...) a obra de arte total, o coro do povo em acto, a sinfonia futurista ou construtivista do novo mundo mecânico” (*ibid.*, 84). A modernidade, diz ele, fez-se deste modelo e do seu opositor, digamos assim, que encerra uma dicotomia da política da arte. Este opositor, o da *imediaticidade ética* suprime a própria arte ao anular “a separação entre a arte e a vida” (*ibid.*, 85). Dentro desta oposição poderemos colocar os exemplos referidos por Rancière, nas pessoas e obras de Brecht e Artaud, uma dissemelhança dos seus métodos teatrais, mas – e aqui destaco a relevância deste gesto, sendo esta a referência comum de ambos - uma aproximação do seu objectivo final de tornar política a arte que fazem, aproximando ou distanciando o espectador desta.

No entanto, o segmento da corrente de pensamento de Rancière que melhor ilustra a diferença que este insere na análise estética contemporânea é a sua ideia de *eficácia estética*. É a capacidade da distanciação do espectador da arte, e da própria arte, uma determinação da sua existência, ou seja, o espectador traduz por si próprio a arte que é originada num paradoxo em que esta *suspende* e forma uma descontinuidade entre os significados assentes nas formas de arte e do seu impacto no público. É, assim, um *divórcio* entre as concepções da arte com propósitos específicos políticos e do espectador,

que ao ansiar por uma emancipação através da mensagem contida na obra, se embrutece com a ausência de uma *rotura estética* nos regimes do sensível e se permite a uma mimese contínua. O lugar do espectador emancipado é, portanto, pondo de modo lacónico, encontrar o “espaço de uma livre inactividade” (*ibid.*, 92) devido à sua inversão da lógica – a *política* - dos regimes de percepção vigentes – a *polícia* - da política da arte e na arte política.

I. 3. O espectador, a emancipação e o caminho para a escuta emancipada

De acordo com a visão da lógica do embrutecedor, o espectador – em sentido lato – insere-se no lugar do aluno que recebe a informação do seu professor de forma passiva. Neste caso, o pedagogo que embrutece tomará a forma do artista que planeia e concebe a obra; noutros casos, será a obra artística em si, seja esta uma obra visual, sonora, performativa, etc. Poderíamos enveredar para vários caminhos que fariam surgir ainda mais questões – será a obra autónoma o suficiente do artista para gerar embrutecimento no espectador? O artista impõe algum gesto propositado na sua obra para que esta influencie o pensamento do espectador? Como se diferencia aquele que suscita mudança e emancipação na sua obra daquele que não o faz? Será necessário e justo atribuir à obra de arte o encargo de emancipar o próximo? Quando é que o gesto emancipatório se torna obsoleto num dado movimento artístico?

Para o caso de Rancière, será relevante considerar uma definição do *gesto* que o autor aplica ao conceito do espectador e da sua emancipação. Neste contexto, *gesto* inserido prende-se com a direcção da capacidade crítica do autor em apontar aquilo que está em falta na narrativa emancipatória. Assim, o que nos diz a emancipação? Será esta associada a algo político, social ou ambos? É frequente a ligação deste processo a formas de arte devido à sua predominância durante os séculos XIX e XX e a sua crítica aos regimes e acontecimentos que marcaram países na alçada de governos não-democráticos e em guerra – obras como *Guernica* de Picasso, *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix em torno da unificação de povos; obras como *Nabucco* de Verdi, *Der Ring des Nibelungen* de Wagner em relação à justiça social; e ainda *Times They Are a-Changin'* de Dylan e *1984* de Orwell como veículos de protesto, etc.²⁵ Quando se pensa em emancipar o próximo, será a arte um dos veículos mais eficientes para este fim no indivíduo e no colectivo? E o que discutir acerca da influência do artista sobre a sua obra nestas situações – será o mesmo um agente activo na emancipação colectiva, um sujeito acima da igualdade discutida por Rancière por dispor da sua quota parte de *verdade* através do seu *gesto* artístico? Todas estas questões que se apresentam ao longo da análise crítica da emancipação estabelecem direcções opostas, seja de pensamento como de

²⁵ Tantas outras obras artísticas poderiam ser mencionadas, mas o intuito aqui será de trazer à superfície arte que terá influenciado massivamente um certo colectivo, que tenha um alcance quase global na transmissão da sua mensagem. Ao mencionar este tipo de obras de arte também nos sujeitamos à pergunta subjectiva do significado da sua *verdadeira* mensagem, ainda mais em voga na era da desinformação a que se assiste contemporaneamente, não ofuscando a sua importância na formação de ideais na era moderna.

simbolismo emancipatório, uma *muralha* entre conclusões divergentes. O que o autor nos apresenta é um olhar crítico aplicado a esta *muralha* que não se apresenta intransponível, mas sim como aquilo que demarca os pólos discordantes desta narrativa.

Como já foi mencionado, o estabelecimento de lados opostos no processo emancipatório abre caminho para um lugar intermédio que o autor sublinha em duas das suas obras exploradas já exploradas neste trabalho. Este lugar sujeita-se a uma constituição paradoxal da figura do espectador – *i.e.* ser espectador é ser passivo e olhar a aparência, ignorando activamente o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre, sendo que este olhar remete também para o antónimo da acção, o espectador permanece no seu lugar sendo assim separado da capacidade de conhecer e do poder de agir. É no âmbito deste paradoxo que se torna possível discutir o começo da emancipação para Rancière, encontrando-se nestas precisas instâncias o *gesto* do autor, a base para se entender o aceno crítico em torno da emancipação que o mesmo oferece em *O Espectador Emancipado*. Este afirma que a mesma começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir: “A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista.” (Rancière 2010b, 22). O significado da palavra emancipação neste contexto ressoará num desmantelamento da fronteira entre os que *agem* e os que *vêem*, entre *indivíduos* e membros de um corpo *colectivo*.

Para se entender a questão do *espectador* teremos de explorar quais serão as forças que se encontram em acção para formar a ideia de um *espectador emancipado*. A emancipação não será oferecida nem ensinada por alguém nem por alguma coisa em específico, ou seja, esta não se apresenta como um bem material nem algo transmissível a troco de tempo ou de métodos pedagógicos. Esta manifesta-se, tal como já referido, de forma individual e propaga-se colectivamente. A ordem lógica presente no processo emancipatório aplica-se, igualmente, na figura do espectador. O espectador como sujeito passivo e receptor de sensações e de significado é embrutecido pelo espectáculo a que assiste; a pedagogia embrutecedora *ensina* ao espectador que este *deve ver* o que o artista lhe *oferece*. Todavia, o espectador é soberano na sua capacidade de análise sensível, da compreensão daquilo que capta com os seus sentidos, não obstante o conteúdo da arte que lhe é apresentada – *i.e.* não considerando níveis arbitrários de valor artístico – e daquilo que o artista pretenderá transmitir, podendo igualmente considerar a hipótese de este não procurar disseminar algo em específico logo à partida. Assim, a recepção da arte pelo

espectador não limita o seu papel enquanto um receptáculo de sensações e de mensagens previamente delineadas e enquadradas na respectiva obra.²⁶

Nos termos de Rancière, quando este interpela o teatro como um espelho destas experiências sensíveis²⁷ devido à sua influência nos meios sociais, na ideia de colectividade e da transposição dos seus paradigmas, reformas e métodos para a cultura audiovisual contemporânea – veja-se a sua análise de Brecht e de Artaud em complemento com as hipóteses platónicas²⁸, a aplicação destas em meios artísticos contemporâneos como a fotografia²⁹ e o seu culminar no cinema e na imagem³⁰ - o espectador tende a encontrar-se a si próprio num *paradoxo*, aquele que afirma que “(...) não há teatro sem espectador (...)” (Rancière 2010b, 8) ou *não há espectáculo sem espectador*. Este mesmo paradoxo tende a agrilhoar o sujeito em questão à sua própria condição, encarando permanentemente a *aparência* que o sujeita à sua circunstância, reificando-se e reificando o que *olha*, separando-se da sua “(...) capacidade de conhecer e do poder de agir.” (*ibid.*, 9). A solução para esta contrariedade seria a de neutralizar – ou adquirir um certo grau de *distância*³¹ em relação ao círculo mágico – o funcionalismo associado ao papel do espectador, permitindo ao mesmo tornar-se parte daquilo a que assiste, seja através da proposta brechtiana da observação e análise crítica do fenómeno artístico, seja por intermédio da entrada no “(...) círculo mágico da acção teatral onde trocará o privilégio do observador racional pelo de um ser na posse das suas energias vitais integrais.” (*ibid.*, 11) na proposta de Artaud. Ambas as hipóteses centram-se na sua forma comunitária e na sua “(...) natureza de assembleia ou de cerimónia da comunidade” (*ibid.*, 13) sendo que se estabelecem e se alteram paradigmas colectivos através da força e influência desta forma artística, de certo modo com uma maior repercussão nestes

²⁶ “A *performance* não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito.” (Rancière 2010b, 24)

²⁷ “«O teatro é o único lugar de confrontação do público consigo próprio, enquanto colectivo». Em sentido restrito, essa frase quer somente distinguir a audiência colectiva do teatro e os visitantes individuais de uma exposição ou o simples somatório das entradas no cinema. Mas é óbvio que quer dizer mais do que isso. Significa que o «teatro» é uma forma comunitária exemplar. Introduce uma ideia de comunidade como autopresença, por oposição à distância da representação. (...) O teatro surgiu então como uma forma da constituição estética – da constituição sensível – da colectividade.” (*ibid.*, 13)

²⁸ Cf. Rancière 2010b, 8.

²⁹ Especialmente interpelada nos capítulos “As Desventuras do Pensamento Crítico” e “A Imagem Pensativa”.

³⁰ Explorado a fundo na obra *O Destino das Imagens* (2011).

³¹ “Para o primeiro, o espectador deve ganhar toda a distância; para o segundo, deve perder toda a distância.” (*ibid.*, 11)

parâmetros do que em outras artes em séculos passados³² devido à sua importância para a formação do conceito ‘moderno’ de espectáculo.

O espectáculo enquanto entidade autónoma contém uma distância inerente à sua performance na medida em que se separa a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador, estabelecendo assim uma ponte entre a questão teatral e este mesmo conceito, o espectador é, desta forma, separado de si e do espectáculo a que assiste. Este é, desta forma, *separado* de si e do espectáculo a que assiste. Diz Rancière, através de Debord, que “(...) espectáculo é o reino da visão e a visão é a exterioridade, ou seja, é privação da posse de si” e que conseqüentemente “(...) A doença do homem espectador pode resumir-se numa fórmula breve: «Quanto mais contempla, menos é»” concluindo que “O que o homem contempla no espectáculo é a actividade que lhe foi roubada, é a sua própria essência, tornada estranha, virada contra ele mesmo e organizando um mundo colectivo cuja realidade é a desse desapossamento” (*ibid.*, 14). A *natureza usurpadora* tanto do espectáculo em si, como do teatro e dos seus espectadores, exerce uma oposição forçada nos efeitos destes meios artísticos no seu público e na sua análise crítica: “(...) equivalências entre público teatral e comunidade, entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposições entre o colectivo e o individual, entre a imagem e a realidade viva, a actividade e a passividade, a posse de si e a alienação.” (*ibid.*, 14) O jogo entre oposições é transportado e metamorfoseado no (e pelo) sujeito espectador que o *traduz* para a sua realidade, atribuindo-lhe valor pedagógico e estabelecendo uma hierarquia antonímica que Rancière tanto aborda nos seus escritos e arrisca contrariar, observando perspectivas assentes no entremeio destes paradigmas e conceitos. Deste modo, o “(...) abismo que separa a actividade da passividade” (*ibid.*, 14) não se forma como um abismo *per se*, mas sim a inversão do problema: “(...) não será precisamente a vontade de suprimir a distância que cria a distância? O que é que permite declarar inactivo o espectador sentado no seu lugar a não ser a oposição radical, previamente estabelecida, entre o activo e o passivo?” (*ibid.*, 21)

A cristalização de oposições conceptuais forma *desigualdade*, desigualdade essa que terá de ser pensada através da consciencialização da *partilha do sensível* e do seu papel na emancipação aqui em análise. A existência de assimetrias nas estruturas sociais

³² Com o advento da tecnologia e, principalmente das indústrias culturais na contemporaneidade, o impacto das artes ampliou-se significativamente, bem como as suas características ressonantes no público individual e colectivo, ditando uma certa equivalência na sua aptidão de estabelecimento de padrões sociais.

e a respectiva mutabilidade recorrente permite, de certo modo, que se questionem “(...) a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição (...)” (*ibid.*, 22), mas são as estruturas em questão que unem (e também desagregam) comunidades e poderes colectivos, pois tratam-se de meios de sociabilidade e de comunhão desenhados em lógicas que ressoam no pensamento comum de quem as experiencia.

Rancière ilustra este tipo de situações com o exemplo do realizador Abbas Kiarostami na sua obra *A Look to Ta'zieh*, que retrata a morte de Hussein e é também o nome de celebrações religiosas controversas³³ no Irão. Esta obra é particularmente importante devido à projecção de espectadores iranianos que celebram este acontecimento religioso, as suas reacções ao filme e a consequente recepção por parte de espectadores ocidentais. A diferença entre estas duas realidades sociais constituía um dos pontos fundamentais no debate e intenção de Kiarostami na realização da obra:

In fact, Kiarostami's Ta'ziyeh is about more than the death of Hussein. It is about how the west views Islam, and vice versa. When I tell Kiarostami that the Iranian audience's extreme emotional reactions left me with a feeling of inadequacy, even envy, he becomes animated. "That is central to the experience I had in mind," he says. "It comes down to innocence: the innocence of the Iranian spectator, of his reaction to the Ta'ziyeh; and the innocence of western audiences, who feel inadequate when confronted with that type of reaction to the very same show that they are watching. It's important to me that audiences in Rome have understood the innocence of the faces they are watching on the screen - I wasn't sure that they would. (Marshall 2003)

Para o espectador iraniano, o drama e a história a que assistiu, o modo como alcançou uma imagem do seu quotidiano, era naturalmente diferente do efeito que teve no espectador ocidental. A estrutura em que cada um destes espectadores se inseria

³³ “In Iran, however, village-square performances of the martyrdom of Hussein culminate in the first 10 days of Muharram (the first month in the Muslim calendar) and are part of a huge, collective display of grief, contrition and eventual consolation - ta'ziyeh in Persian. Storytellers keep the gruesome details in people's minds all year long, and as Ashura (the day of Hussein's death) approaches, the mood of frenzied grief spills over into displays of self-mutilation and self-flagellation, which are frowned on by religious authorities.” ([Marshall 2003](#))

privilegiava perspectivas muito diferentes, ainda mais acentuadas numa época em que a Internet não se tinha afirmado e globalizado o acesso à informação e aos hábitos culturais das populações. É certo que acontecimentos artísticos como este abrem a porta à origem de interpretações variadas e auxiliam na democratização da arte, na discussão sobre *performance* e espectáculo. No entanto, Rancière demonstra que as estruturas previamente mencionadas trespassam além destas pequenas barreiras culturais, encontrando a estrutura em si no próprio gesto do realizador ao transmitir aquilo que *ele* vê e pensa: “(...) O dramaturgo, ou o realizador, quereria que os espectadores vissem isto e que sentissem aquilo, que compreendessem uma certa coisa e que dela tirassem as consequências. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão que vai directa ao idêntico: há uma certa coisa, um saber, uma capacidade, uma energia, que está de um lado – num corpo ou num espírito – e que deve passar para outro lado. (...)” (Rancière 2010b, X). Talvez seja que a funcionalidade imposta a obras artísticas lhes retire alguma da sua essência autónoma³⁴, a vontade do artista em transmitir uma mensagem poderá toldar a visão do espectador em relação ao objecto artístico, ou mesmo em relação ao conceito de arte em si. Será também necessário, seguindo esta ordem de ideias, observar o espectáculo como uma entidade independente do artista ou do espectador³⁵, capaz de estabelecer uma *terceira ordem conceptual*, aparentemente fora do controlo de qualquer dos intervenientes humanos, mas que tem o poder de unir os sujeitos através da sua interpretação conjunta³⁶ e oferecer, simultaneamente, uma saída para o *desconhecido* e para perspectivas fora do espectro da lógica embrutecedora da pedagogia e do espectáculo.

Já através das propostas de Brecht e Artaud se deram passos significativos no sentido de ultrapassar esta mesma lógica, de suprimir o espaço que o espectáculo enquanto entidade autónoma exercerá sobre o espectador. Principalmente em Artaud, o espectador assume o protagonismo, porém arrisco afirmar que, apesar do foco na

³⁴ O debate em relação à arte pela arte e da razão da existência da arte política é explorado noutros segmentos da obra de Rancière, sendo já um tópico antigo na filosofia da arte abordado por um grande número de autores, entre estes os nomes mais sonantes incluem Kant, Victor Cousin, Allan Poe, Ruskin, Nietzsche, Benjamin, etc.

³⁵ “Há a distância entre o artista e o espectador, mas há também a distância inerente à própria *performance*, na medida em que esta se encontra – enquanto espectáculo, enquanto coisa autónoma – entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador.” (Rancière 2010b, 24)

³⁶ “No âmbito da lógica da emancipação existe sempre, entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado, uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro texto escrito -, algo que é estranho tanto a um como ao outro e a que ambos podem remeter-se para verificarem em comum aquilo que o aluno viu, aquilo que diz do que viu e o que pensa do que viu. Passa-se o mesmo com a *performance*.” (*ibid.*, 24)

supressão da passividade inerente à figura do espectador, esta faz-se sentir através da própria necessidade de subjugar o espectáculo ao espectador, toldando a diferença entre artista e espectador. Por outro lado, é possível também afirmar que, desta forma, a *performance* homogeneiza os papéis e os lugares de cada um dos intervenientes, concedendo o controlo da *performance* ao espectáculo em si sem a intervenção excessiva de quem participa nela. Portanto, o espectáculo, neste caso, tornar-se-ia em algo quase *orgânico* na sua capacidade de envolvimento da comunidade que nele participa e que o forma enquanto tal. A eliminação, ou pelo menos a ocultação, do lugar do espectador nesta proposta de Artaud centra-se na transformação do *olhar* na *acção* enquanto tal no palco e na obra artística em si. Assim, a virtude original comunitária do teatro voltaria a receber uma nova atenção, tornando-o no meio de participação activa das várias comunidades envolvidas.

Este tipo de *performance* fez-se sentir, principalmente, em países do bloco soviético no caso do teatro *agitprop* que obteve um grande fulgor com a contribuição das obras teatrais de Brecht e do movimento *Proletkult* que tendia a recusar a *performance* em sítios convencionais e a dar ênfase a grandes movimentos de massas numa só peça. Este tipo de teatro obteve uma grande atenção logo após a Revolução Russa, tendo atraído a atenção de artistas como Vsevolod Meyerhold, Sergei Eisenstein, etc. Mais recentemente, as grandes produções chinesas tendem a enfatizar o efeito de um grande número de actores e actrizes em palco, em que a própria actuação não se faz pelos grandes diálogos ou cenas marcantes, mas sim através de ilusões de óptica e do número espampanante de indivíduos em palco³⁷ utilizados para retratar ideais políticos e sociais muito específicos, em contraste com as obras feitas na esfera ocidental que, em sentido lato, privilegiam a personagem singular em vez do colectivo.

Um exemplo será o musical *Hamilton* que centra a capacidade dramática da formação de uma nação numa personagem e na sua associação a outras personalidades igualmente importantes para o conhecimento colectivo americano. O ideal de Artaud e do seu *Teatro da Crueldade* não é concretizado na sua forma completa nestes casos, mas há que destacar que a influência do dramaturgo se faz sentir pelas *performances* contemporâneas, principalmente em relação à demarcação das diferenças culturais em

³⁷ A título de exemplo, recomenda-se a visualização da mais recente encenação músico-teatral pela ocasião do 100º aniversário do Partido Comunista Chinês: <https://www.youtube.com/watch?v=QY-kkkJJtLU> (acedido a 7 de Dezembro 2021).

termos da demonstração da luta de classes e lutas sociais que seriam o foco da discussão no início do século XX, sendo hoje em dia materializadas em lutas individuais ou identitárias.

Inserido num outro prisma do mesmo debate, a proposta brechtiana³⁸ enfrenta o espectáculo de forma pejorativa – “(...) é necessário arrancar o espectador ao embrutecimento do papalvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia (...)” (*ibid.*, 11) – conduzindo o espectador passivo para a posição de investigador ou pensador. Contendo em si a consciência do aparelho *performativo* a que assiste e que analisa criticamente, o espectador brechtiano *adquire* distância em relação ao espectador que Artaud propôs no seu Teatro da Crueldade através da constante indagação ao conceito de espectáculo e à *performance*. Brecht sugere a teorização e consequente aplicação do *V-Effekt* ou *Verfremdungseffekt* nas suas obras artísticas, que coloca a olho nu a ilusão intrínseca ao processo artístico teatral. O espectador deixaria de se sentir ausente da obra a que assistia, não participando directamente nesta, mas reconhecendo e ultrapassando a dita *quarta parede* que separa o palco da plateia e vice-versa. A constatação do espectáculo como coisa em si e o esforço de todos os intervenientes em manipulá-lo de forma que este não os aliene, e também de modo a que o drama e a acção não ultrapassassem a barreira da compreensão do espectador, constituíam parte do corpo do teatro épico. A recusa em se envolver emocionalmente na trama das personagens empoderaria o espectador para analisar objectivamente a situação, resultando numa possível emancipação política e social do mesmo. Deste modo, o lado racional do espectador seria despertado, em vez de ceder ao dito lado mais fraco e influenciável que se faz sentir através das emoções e do *escape* que estas produzem no indivíduo.

Tal como o conceito explorado por Artaud, Brecht ultrapassou barreiras impostas pelo teatro tradicional, transformando-o ainda mais uma ferramenta de consciencialização sociopolítica, tornando corpóreo o seu pensamento numa forma de arte específica. É certo que o teatro já não obtém tanta atenção mediática popular que recebia nos períodos anteriores às tecnologias audiovisuais e à crescente multiplicidade de formatos associados

³⁸ No contexto do teatro épico de Brecht, o teatro constitui o palco preponderante para a situação da passividade do espectador pois serve-se da ilusão e interdita o conhecimento através desta, originando aquilo que Rancière nomeia através de Platão como a “(...) doença do olhar subjugado por sombras. (...) uma máquina de ignorância, a máquina óptica que forma os olhares para a ilusão e a passividade.” O espectador adquire uma posição de investigação, alguém que observa os fenómenos e investiga as causas e os seus efeitos. Constitui um pólo da indagação distante. Remete para um desejo de agir para transformar a situação social.

aos média actuais, porém o seu alcance teórico e transporte destes ideais para estes mesmos meios³⁹ ainda se fazem sentir, mesmo com uma certa distanciação das suas virtudes originais. Em ambos os conceitos, *Teatro da Crueldade* e *Teatro Épico*, embora opostos entre si em termos de aproximação e distanciação do espectador, é possível encontrar paralelismos no seu objectivo principal de *emancipar* o espectador, salvá-lo da sua condição passiva e ajudá-lo a recuperar a sua capacidade de agir e ser activo.⁴⁰ Situa-se nesta linha paralela de pensamento a fundação do paradoxo em que Rancière fundamenta a sua argumentação, sendo precisamente este o gesto que o mesmo identifica como problemático tanto em Artaud e Brecht, bem como na arte política em geral na sua trajectória embrutecedora do espectador. Tendo em conta este enquadramento teórico, colocando o *Mestre Ignorante* em primeiro plano, este embrutecimento do espectador por intermédio da conceptualização destas formas de arte serve consequentemente como pano de fundo para o seu aprofundamento por parte do autor. A ideia de emancipação na política do teatro sugere, portanto, uma reapropriação de uma relação do sujeito de si mesmo, uma redistribuição da partilha do sensível aplicada à arte em específico:

Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que vêem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam. (*ibid.*, 28)

³⁹ Recomenda-se a leitura dos seguintes artigos que recorrem a exemplos concretos em torno da relação entre Brecht e a televisão, ou David Lynch e a adaptação de métodos Brechtianos nas suas fitas, respectivamente: “Brechtian Television: Theatricality and Adaptation of the Stage Play” de Billy Smart (2011) e “Twin Peaks and Brechtian Sensibilities in Modern Visual Media” de [Sezín Koehler \(2020\)](#).

⁴⁰ Miguel [Cardoso](#) (2014) expõe esta situação também da seguinte forma: “O que une estes dois modelos cénicos aparentemente opostos é – e aqui aproximamo-nos do cerne do argumento de Rancière – a forma como reproduzem a relação pedagógica, na medida em que partem de um pressuposto de menoridade do espectador, bem como da sua incapacidade de ultrapassar essa condição, de perder as suas ilusões, sem a ajuda do dispositivo montado pelo artista. Eis-nos portanto perante «uma partilha do sensível» (o tradutor prefere aqui o termo «distribuição do sensível»): «uma distribuição a priori das posições e das capacidades e incapacidades ligadas a essas posições»”

Excurso

Em jeito de breve introdução e posterior debate, relaciona-se a discussão anterior em torno do conceito de emancipação de Rancière com os conceitos de Artaud e Brecht e da sua posterior análise crítica. Cruzemos estes mesmos trilhos de raciocínio com o que Pierre Schaeffer estudou e aplicou no seu tempo de actividade no *Groupe de Recherche de Musique Concrète* e na *Radiodiffusion Française*. Schaeffer aborda o seu trabalho mais a fundo na sua obra *Traité des objets musicaux*, mas para esta secção em específico irei auxiliar-me da análise contida nos escritos de Michel Chion que se direccionam particularmente à importância da sua teoria e à necessidade de uma reflexão renovada da mesma. Para uma maior concentração no trabalho de Schaeffer, debruçar-me-ei sobre o mesmo no segundo capítulo da presente dissertação.

Numa primeira instância, o que se destaca numa leitura de fontes secundárias acerca de Schaeffer? Serão estas observações acerca da sua procura por uma diferenciação entre modos de escutar, ou seja, escutamos ou não, enquanto escutadores, o som em si, o som *real*? O procedimento por que o autor em questão enveredou foi *reduzir* a escuta ao que é estritamente necessário⁴¹ para a identificação do som *em si*, abstraindo a fonte e o contexto do *objecto sonoro*, concluindo-se assim num som *puro*⁴² que por si só suscita outras questões relevantes. O que importa estritamente nesta questão do *objecto sonoro* e da experiência *acusmática* é o seu poder de questionar a influência que o som suscita na experiência humana e de que forma é que a nossa percepção ou a nossa sensibilidade interpretam estes sinais. A aplicação do *acusmático* em filmes e média digital será ainda mais preponderante na apreciação dos estudos de Schaeffer devido à sua capacidade de gerar uma escuta que se interroga a ela própria. Ou seja, a associação de imagens a sons em filmes poderá não ser aquilo que é retratado devido às técnicas de Foley utilizadas no cinema contemporâneo, a edição de som em conteúdos digitais contém inúmeras faixas sonoras que o escutador não conseguirá discernir (nem haverá razão para tal em muitas

⁴¹ “To really listen to a sound entails ignoring or bracketing, insofar as possible, where that sound comes from, what makes it, and why it exists at all, because such inferences tend to prejudice, distraction, and distortion. This is particularly true for that pedagogical-cum-ethical mode of listening, evidently related to the acousmatic as a sort of ideal, that Chion, following Schaeffer, calls “reduced listening.” The label describes the type of listening where the sound object is considered only in itself and not for what it might, for example, signify or whence it might come.” (Chion 2010, xiv)

⁴² “In his distrust of causes and how they may lead the listener away from sound as such, Chion inherits from Schaeffer what we might call the temptation of sonic purity or immaculate audition. At the outset, this might be explained as a social defense mechanism of *musique concrète*.” (*ibid*, xiv)

delas) mas às quais atribui simbolismos próprios⁴³ num jogo entre imagens e som que dominam o espaço digital. A presença subliminar do som na vivência digital, como o aliado oculto da imagem na era da sua ininterrupta disseminação, dará azo a interpretações acerca da importância do som em si na nossa cultura em relação à imagem.⁴⁴ No entanto também se assiste a uma era em que a manipulação sonora origina inúmeros conteúdos musicais e não-musicais, democratizando-se o som, escuta e música como algo alcançável a todos os que dispõem das ferramentas e conhecimento necessários para o fazer.

Na minha óptica, é possível afirmar que, para Rancière, este acesso global às ferramentas de composição musical e a um conhecimento alargado e de melhor qualidade para a sua manipulação poderá conter, em simultâneo, um ponto positivo e negativo na relação que o espectador/escutador tem com a experiência musical. Apesar das suas limitações devido à sua natureza mecânica, a ferramenta apresenta-se como um meio de emancipação e que consegue transmitir ao seu utilizador um maior contacto e acção com a obra artística. Porém, incorre no *embrutecimento* que “(...) apaga fronteiras e confunde papéis para incrementar o efeito da *performance* sem questionar os seus princípios.” (*ibid.* 34). Daí que as relações dialécticas que se denotam nas experiências pós-modernas bem como aquelas que tanto Brecht aplicava no seu *Teatro Épico*, como Schaeffer introduzia na relação entre *música concreta* e os modos de composição tradicionais surjam como pontos de discussão inconclusivos. Algumas questões mantêm-se: será necessário determinar barreiras entre diferentes sensibilidades humanas e na sua apreciação de obras artísticas que priorizam algum sentido em específico (escutar, observar, sentir, saborear, etc)? Apreciar, por exemplo, *Le Penseur* de Rodin e escutar a *9ª Sinfonia* de Beethoven apelam a sensibilidades diferentes? Ler o *Guerra e Paz* de Tolstói não solicita a uma mesma acção interior ao observar a *Impression, soleil levant* de Monet?⁴⁵ Pode-se afirmar

⁴³ Ver o conceito de *memeification* que se aplica à grande parte da cultura *online*, transparecendo em situações e símbolos *offline*. Também a importância de *sound queues* próprias de objectos digitais com os quais temos contacto todos os dias: o som de uma mensagem no telemóvel, som de chamadas de voz em plataformas digitais como o *Skype*, *Discord*, *Facebook*, etc. Recomenda-se a leitura da obra de Limor Shifman intitulada *Memes in Digital Culture* (2014) e o capítulo denominado “E depois começa aquele 'plim, plim': Os sons do facebook nas paisagens sonoras do quotidiano” de João Francisco Porfírio (2018).

⁴⁴ “This interplay is one of mutual information and formation, although the visual always seems to overmaster. For the sound object, film might be called a fallen medium, keeping in mind that things only really get interesting after the fall. Or, to take a related register, in the master-slave dialectic between sight and sound, the former tends to get the acknowledgment; as Hegel has it, however, this is when the latter gets to work.” (*ibid.*, xxiv)

⁴⁵ De novo a questão entre a diferença de formas de arte tão discutida entre os estetas da idade moderna. Para este caso desviarei as atenções deste assunto para dar ênfase a uma *igualdade* e homogeneização momentâneas das várias artes.

que se sucede uma *redução* das capacidades exteriores⁴⁶ humanas em certas obras ou momentos artísticos, mas estas não implicam uma maior passividade do espectador e escutador. Será então a crítica à capacidade do *espectáculo* e da *performance* em suprimir esta *redução* que se manifesta no potencial humano de agir perante aquilo que observa ou escuta e de se *distanciar* da informação a que assiste, um ponto de união das críticas de Schaeffer, Brecht e Artaud capaz de ser inserido no pensamento rancièriano? Ou será precisamente neste gesto de Schaeffer que se denota uma problemática semelhante à de Artaud e Brecht, através de uma postura *purista* do som e das faculdades que o captam, na *redução* desta com o intuito de a metamorfosear num objecto ou num motivo antitradicionalista em relação ao que Schaeffer entendia como os critérios tradicionais imbricados na metodologia musical ocidental? Tanto a perspectiva de uma arte *feita* para as massas se emanciparem tendo-se em conta aquela já referida dentro do teatro, como a de uma escuta que se autonomiza ao ponto de se desconectar com os demais sentidos e que privilegia uma uniformidade da sensibilidade, direccionando o escutador para estruturas específicas delineadas para objectivos específicos. É certo que se afirma como uma alternativa ao que era a indústria musical de então, com todas as suas problemáticas embebidas de – e aqui inserindo Rancière – um gesto *policial* da sensibilidade, todavia o seu potencial *político* – de novo parafraseando Rancière – fica aquém numa análise posterior devido à sua atitude embrutecedora em torno do público colectivo e do escutador como indivíduo.

⁴⁶ A questão das capacidades exteriores como interligadas ao movimento da visão na sensibilidade humana, como algo exterior ao corpo humano ou a projecção exterior da sensibilidade humana.

Capítulo II – À procura do *escutador emancipado*

II.1. O conceito e teoria da escuta

A escuta como objecto de estudo filosófico e académico remonta a autores tão variados e distantes como Platão⁴⁷ e Aristóteles⁴⁸. Certamente que quando se pensa e discute a escuta como objecto filosófico, surgirá o reflexo natural de a associar à filosofia da música que os estudiosos e pensadores pós-sofistas já desenvolveriam, incluindo a trindade Sócrates, Platão e Aristóteles. A filosofia da música conta com variados pensadores e autores dispersos ao longo da história e que se ramificou para temas sucessivamente mais especializados, como, por exemplo, com o advento da estética e da sua aplicação na filosofia moderna. Assim sendo, isolar o acto de escutar pressupõe, de igual modo, sensibilidades específicas na experiência humana interconectadas à música e ao que esta arte desperta na vivência e pensamento individual e colectivo.

Para se definir o conceito de escuta empregue no contexto deste trabalho, teremos de recorrer a pensadores mais contemporâneos de modo a aproximar-se ao entendimento actual da estética filosófica. Entre estes, inclui-se Jean-Luc Nancy que coloca uma série de questões eloquentes e relevantes para a tarefa em mão:

(...) Is listening something of which philosophy is capable? Or (...) hasn't philosophy superimposed upon listening, beforehand and of necessity, or else substituted for listening, something else that might be more on the order of understanding?" Isn't the philosopher someone who always hears (...) but who cannot listen, or who, more precisely, neutralizes listening within himself, so that he can philosophize? (Nancy 2007, 1-2)

A alusão da escuta a uma capacidade ou disponibilidade interior do ser humano – e do filósofo – surge como um sentido primário no método de interiorização e digestão de ideias e pensamentos, ou seja, na praticabilidade do trabalho de um pensador. É também curioso entender uma quota parte de analogias devido à dificuldade de representar um som através de meios visuais, algo que Nancy também se pergunta:

⁴⁷ Discutido, a título de exemplo, no artigo *Plato's philosophy of listening* (Haroutunian-Gordon 2011).

⁴⁸ Mais concretamente com a exploração do conceito de *catharsis*.

Although it seems simple enough to evoke a form – even a vision – that is sonorous, under what conditions, by contrast, can one talk about a visual sound? Or else: if, from Kant to Heidegger, the major concern of philosophy has been found in the appearance or manifestation of being, in a “phenomenology”, the ultimate truth of the phenomenon (...), shouldn't truth “itself”, as transitivity and incessant transition of a continual coming and going, be listened to rather than seen? (*ibid.*, 3-4)

Se contarmos com a natureza efémera da escuta como parte fulcral da sua existência e da sua representação física no nosso quotidiano, poderemos perguntar-nos qual a sua importância para o estabelecimento da sensibilidade humana enquanto veículo transmissor do que sentimos, pensamos, fazemos e assim por diante. Como se atribui a um único sentido e ao seu objecto de subsistência – o som – algo tão subjectivo e essencial à vida como o pensamento, ou a interioridade humana? Nancy pergunta-se: “What does it mean for a being to be immersed entirely in listening, formed by listening or in listening, listening with all his being?” (*ibid.*, 4)

Materializar a escuta como uma porta para o círculo privado dos sentidos humanos será também negligenciar o papel dos restantes sentidos para o todo destes mesmos sentidos, e ainda mais curioso na minha perspectiva será atribuir valores morais a esta capacidade – conseguir escutar e envolver-se nessa actividade de corpo e alma, locais religiosos prezam o silêncio para uma maior aproximação ao espírito interior humano, as imagens culturais do ocidente cristão em que o indivíduo devoto e honrado se apresenta como introspectivo e sisudo, entre outros exemplos. A efemeridade da escuta não afectará o seu papel cultural de modo tão consistente, se é que é de facto incluída na sua apreciação dentro destes parâmetros, comparando com a transição entre os estados perenes de silêncio e ruído. A associação de silêncio a situações individuais como a leitura de um livro, a apreciação de uma obra artística dentro de um espaço museológico, na sala de cinema e do ruído a situações comunitárias como espaços de conversação, performances ao vivo, debates, etc., traçam a linha em que a escuta de modo activo e passivo comanda a situação presente e poderá ajudar a definir espaços e vivências devido à sua capacidade intrínseca de partilha deste mesmo sentido. Posso não observar aquilo que o outro observa, mas raramente conseguirei não escutar aquilo que o mesmo escuta. As circunstâncias alteram-se significativamente com a chegada das tecnologias mais recentes

e com a formação de espaços privados de escuta – auscultadores –, mas a ligação dos sentidos a valores morais mantém-se de certa forma no quotidiano contemporâneo. Com isto em mente, liguemos então a escuta a uma noção de aproximação de si, como Nancy afirma:

To be listening will always, then, be to be straining toward or in an approach to the self (one should say, in a pathological manner, *a fit of self*: isn't [sonorous] sense first of all, every time, a *crisis of self*?) (*ibid.*, 9)

Segundo Nancy quando escutamos, estamos à procura de um significado que ressoe não só fisicamente na nossa capacidade de escutar, mas também na sensibilidade de escutar. A escuta faz-se devido à sua partilha e constitui-se como um ‘bem comum’: “(...) a reality consequently indissociably “mine” and “other”, “singular” and “plural” (...)” mas também como a realidade perceptível desta partilha de sentidos: “Listening thus forms the perceptible singularity that bears in the most ostensive way the perceptible or sensitive (*aesthetic*) condition as such: the sharing of an inside/outsider, division and participation, de-connection and contagion.” (*ibid.*, 12-14). A efemeridade do evento sonoro é também a sua qualidade mais ímpar, é o que lhe dá o seu valor se assim o quisermos afirmar se seguirmos esta ordem de ideias. O modo como esta efemeridade se faz sentir na vida humana, em conjugação com os outros sentidos, estabelece dicotomias que nos ajudam a compreender e a navegar nos círculos internos e externos dos sentidos.

O que procuro afirmar é uma diferenciação através destas dicotomias, sendo estas igualmente exploradas por Nancy, nos termos da *simultaneidade* da visão e do tacto – daquilo que é visível – e a *contemporaneidade* da audição – daquilo que é audível. Esta diferenciação afirma através de si própria a complementaridade de cada um dos sentidos para o todo, uma ausência da necessidade de existir a hierarquia ou primazia de certos sentidos em detrimento de outros. É certo que se pode afirmar que a categorização da importância de cada sentido para apreciar uma e outra obra artística se deve ao seu contexto social e aos seus parâmetros obrigatórios (observar uma escultura ou escutar música através dos auscultadores), mas isolar cada um ou tecer grupos exclusivos para certas tarefas artísticas – quer seja em regime de criador ou de espectador/escutador – carrega em si uma unilateralidade difícil de ser transposta. É num esforço de compreender

a escuta não como um apêndice da prevalência da visão, nem como um sentido isolado em si próprio, que procuro abrir caminho através da incursão neste campo teórico assente em autores como Nancy, mas também com a perspectiva de Nicholas Cook em relação a concepções modernistas de escuta. É o mesmo que desafia, de certo modo, códigos de escuta ou gestos desta que na nossa contemporaneidade não se sustentam devido à existência de novas tecnologias digitais – ou, como denomina, multimédia.

O som em sentido isolado, ou a sua independência perante outro elemento da sensibilidade humana, apresenta-se como valor essencial da concepção purista da música e da sua escuta. A capacidade de abstracção da capacidade da escuta de outros sentidos humanos de modo a desenvolver uma melhor competência, e em última instância, um maior conhecimento e apreciações estéticas daquilo que se ouve é discutida desde a época do romantismo⁴⁹. Este gesto denomina-se como *extra-musical*, em que se exclui tudo menos o som na sua forma fenomenológica (Cook 2017, 12). A relevância deste gesto ou conceito no enquadramento teórico da escuta que pretendo aprofundar é assinalada pela sua utilização, debate e desconstrução por vários dos autores estudados na presente dissertação. A sua existência forma uma pré-condição na estética da música e da escuta, que em termos práticos se traduz de forma mais evidente na redução da escuta de Schaeffer (Cook 2017, 13) devido à sua aproximação a uma postura solitária, inquisitiva e purista da escuta musical.

Na contemporaneidade, é comum associar a audição a uma actividade individualista quando temos ao nosso dispor as várias tecnologias de reprodução sonora; para que a escuta se transforme num evento comunitário, interliga-se a sua dependência à *performance* musical, seja em grandes concertos ao vivo, pequenas sessões privadas, etc. Se o escutador faz uso da escuta somente como actividade de segundo plano, tendo a interacção social como objectivo principal⁵⁰, será outra discussão. O elemento constante é a música e a sua escuta minuciosa e/ou desinteressada como meio de conexão e desconexão social:

And this reduction of listening to an exclusive engagement with sonorous content defined in notational terms was followed by two major developments in material

⁴⁹ “(...) She locates this development – the precondition for an aesthetics of purely acoustic music – in the 1820s and ‘30s.” (Cook 2017, 14)

⁵⁰ Em locais como discotecas, festivais musicais, festas locais, etc.

culture: the emergence (...) of concert halls designed to focus each individual's attention on the stage – the contrast is with the theater, in which boxes promote social interaction within the audience – and (...) of sound recording. In either case the effect is to repress the social dimension, transforming music into the subjective and essentially solitary experience as which still dominant streams of aesthetics represent it. (*ibid.*, 14)

Tendo em conta a importância da cultura visual e o seu reforço gradual através dos vários meios digitais disponíveis, para as gerações do presente e do futuro próximo não se revelará como uma tarefa difícil observar a verticalidade dos sentidos suscitados pelas tecnologias mais recentes. Tendo como exemplo plataformas sociais utilizadas por milhões de pessoas actualmente, como o Instagram – que dá máxima importância à fotografia –, o Facebook – que, embora contenha mais elementos auditivos, o que transmitirá mais informação nesta plataforma será a fotografia e o texto escrito –, passando ainda pelo Reddit – fórum digital em que o texto escrito é igualmente a fonte primária de informação –, será possível afirmar que, numa primeira leitura e na superfície dos problemas levantados pela predominância das redes sociais e a sua influência na vida quotidiana e nos sentidos, a imagem e a visão imperam o espectro do quotidiano pós-modernista, não excluindo por completo a relevância da audição mas levando a cabo a subordinação do seu impacto na distribuição da sensibilidade humana. Deve-se isto, igualmente, ao gesto digital do *scroll*⁵¹ a que se recorre todos os dias nos ecrãs de telemóveis e outras plataformas digitais. Este gesto incita à rápida assimilação de conteúdos e informação em pequenos espaços de tempo sem qualquer aplicabilidade para o conteúdo sonoro se assim o desejarmos. A efemeridade destas informações que consumimos diariamente contrastam severamente com a perpetuidade dos nossos gestos físicos nas tecnologias de interacção directa, situação que é alimentada pelo contexto simultâneo da visão e abdica da ressonância – utilizando o termo de Nancy⁵² - imposta em nós pelo som. Em termos mais práticos, será útil afirmar que o som, na era das

⁵¹ Não constituindo algo de essencial para o tema da dissertação e do capítulo em si, a questão da filosofia do digital e/ou a sua ingerência nos hábitos contemporâneos é, todavia, um assunto relevante para compreender situações em que não se atribui a importância devida ao papel do digital. A filosofia do digital contém uma série de estudos em áreas específicas como a arte digital com Michael Rush (em *New Media in Art*, 2005), Grant Tavinor & Jonathan Robson (em *The Aesthetics of Videogames*, 2018) Dominic Lopes (em *The Ontology of Interactive Art*, 2001), etc.

⁵² “All sonorous presence is thus made of a complex of returns whose binding is the resonance or “sonance” of sound, an expression that one should hear – hear and listen to – as much from the side of sound itself, or of its emission, as from the side of its reception or its listening (...)” (Nancy 2007, 16)

tecnologias do *feedback* instantâneo, não transmite tanta informação quanto desejada quando comparado com uma mera imagem que obtém as vantagens de constituir uma esfera privada que o utilizador pode manipular sem recorrer a outros engenhos para além do telemóvel, enquanto a utilização de auscultadores requer o equipamento em si.

É justo afirmar que o estímulo visual se evidencia também nas performances musicais, como Cook salienta com os artifícios do pianista Grigory Sokolov e a sua criação de efeitos visuais ao longo das peças que interpreta, fazendo igualmente menção à cultura visual de vídeos musicais e a sua preponderância no mercado digital e na indústria musical. Para contestar esta preponderância, Cook menciona o facto de as tecnologias de som terem tido um lugar no palco durante a maior parte do século XX com aparelhos como o gramofone antes da Segunda Grande Guerra, seguido da década de 1980 com a criação das cassetes de vídeo, formando assim uma época de excepção que o próprio denomina como um hiato de sessenta anos que separou os regimes de multimédia. O ponto de mudança foi quando se deu o surgimento das tecnologias de som sem qualquer apoio imagético: a denominada escuta sem visão teve de ser aprendida pelos utilizadores durante este hiato ao longo do século XX, comportando alterações profundas na relação dos escutadores com a música e artes derivadas (*ibid.*, 16-18).

O exercício de se conceber imagens de acordo com aquilo que se ouve, a corporização de performances em consonância com a música que se escuta, a prática do movimento do corpo ao entrar em contacto com fontes sonoras, serão aspectos naturais do processo de escuta que dá azo à audição aliada a todos os outros sentidos e sensibilidades humanas. Embora Cook se refira a este processo como imbuído de ideologia – claramente justificando as razões da sua afirmação através de autores como Foucault e Hoffman - é igualmente importante para o seguimento deste capítulo encontrar o lugar da experiência multissensorial no escutador.

Focando um dos formatos predominantes no campo do audiovisual desde o século XX, o cinema – as imagens em movimento – apresenta-se como um caso particularmente pertinente a observar no campo da produção *mainstream* da última década e a sua relação com a multissensorialidade em discussão. A título de exemplo, o caso dos filmes mais recentes para os quais o compositor alemão Hans Zimmer trabalhou, entre os quais se podem destacar *Inception*, *Interstellar*, *Dunkirk*, *Blade Runner 2049*, a trilogia *Dark Knight* e *Dune*, dispõem de uma estética multissensorial muito específica que não pode ser desligada dos géneros cinematográficos em que são colocados e do trabalho dos

próprios realizadores⁵³. A música de Zimmer direcciona-se para uma composição que salienta o ritmo marcado de cada faixa musical, sendo possível ouvir, ver e sentir o elemento do tempo (um aspecto comum em vários dos filmes enumerados) de forma constante – na maior parte das vezes retratado auditivamente como um relógio ou o palpitar do coração⁵⁴.

Na mais recente adaptação de *Dune* de Denis Villeneuve, o jogo entre som e imagem torna a experiência cinematográfica uma apologia ao engajamento do ouvido e do olho do espectador/escutador na medida em que se faz uso tanto da observação inquisitiva à fotografia encenada, como às técnicas sonoras empregues por Zimmer para convergir com a imagem. Em *Dune*, não se destacam temas musicais marcantes, mas sim um vaivém de simbolismos sonoros⁵⁵ interligados à imaginação que provém da leitura do romance de Frank Herbert, simbolismos que não são de todo alienáveis da realidade fora da ficção – aproveitando o canto gutural mongol, cadências e melodias remetentes à sonoridade e imaginário arábicos⁵⁶. O desvio dos paradigmas da ficção científica ocidental levado a cabo por Zimmer⁵⁷, com a saga da *Guerra das Estrelas* e a sua banda sonora de John Williams em lugar de destaque, permitiu aos espectadores interligar géneros musicais e sonoridades empregues esporadicamente nos *blockbusters* americanos com aplicações simbólicas menores, reaproveitando-as e reinventando-as para formar novas paisagens de escuta na ficção científica contemporânea. *Dune* é relevante não só pela sua inovação sonora, mas também como um auxílio para demonstrar que o equilíbrio⁵⁸ da audição e da visão se faz presentemente em certas obras cinematográficas. O processo de imaginação de novas sonoridades em mundos fictícios tem uma longa história, não sendo *Dune* o primeiro a reivindicar novas paisagens auditivas para novos mundos, mas o seu exemplo destaca-se pela manipulação sonora de Zimmer e do seu

⁵³ A maior parte dos exemplos supracitados são filmes que se categorizam como ficção científica e que têm em si ideais de transcendência, com temas como a passagem do tempo na vida humana, existência de vida extraterrestre, humanidade numa era distópica, entre outros.

⁵⁴ Nas faixas de *Interstellar* e *Inception* este elemento é particularmente importante devido ao que é explorado nas narrativas de ambos os filmes. “[Mountains](#)”, “[No Time for Caution](#)”, “[Time](#)”, entre outras, são recomendadas para audição através da hiperligação incluída (acedidas a 7 de Janeiro 2022).

⁵⁵ Também denominados como *Earcons*.

⁵⁶ Recomenda-se a audição da faixa “My Road Leads into the Desert” da banda sonora oficial de *Dune* aqui: <https://youtu.be/PhfgN9sq5Xs> (acedido a 7 de Janeiro 2022).

⁵⁷ “For *Dune*, by contrast, Zimmer wanted to conjure sounds that nobody had ever heard before: ‘I felt like there was a freedom to get away from a Western orchestra’” (King 2021)

⁵⁸ Neste caso refiro-me novamente ao constante jogo dos sentidos empregues tanto pela imagem como pelo som no filme em questão.

estilo orquestral que pode ser considerado, de acordo com alguns autores, como épico⁵⁹. Remete igualmente para um spectralismo musical que incita, simultaneamente, a uma subordinação ao acto da escuta por parte do espectador através da abstracção da realidade imposta pela música, mas contrastando com a carga emocional imagética – similarmente paradoxal devido ao ritmo lento, metódico e inquisitivo das cenas. A distribuição semântica do objecto musical apresenta-se mais invasivo (em termos de comunicar o seu propósito ao espectador) no cinema em que Zimmer participa do que nas performances de música clássica que Cook destaca (*ibid.*, 28), mas com a capacidade de inverter o pensamento do seu escutador, de o fazer questionar aquilo que escuta – será uma aproximação à escuta acusmática? – e, conseqüentemente, aquilo que observa.

Para se ter uma melhor ideia dos conceitos que são explorados neste capítulo em específico, e também para fazer a ponte para futuras discussões a abordar, há que observar, criticar e entender o que Pierre Schaeffer escreveu nos seus escritos considerados pioneiros na época da sua publicação. A sua obra apresenta perspectivas importantes dentro dos estudos de som, estudos da escuta, electroacústica, entre outras temáticas intimamente ligadas com os objectos em discussão neste contexto. O que se destaca na teoria schaefferiana, e que tem um impacto significativo em autores já citados neste capítulo e em anteriores, é, antes de mais, a posição que o escutador adopta quando escuta um som. Este processo, simples em princípio, é estudado por Schaeffer aprofundadamente e que levanta um conjunto de questões, entre elas a seguinte: qual a diferença intrínseca entre escutar um evento a acontecer à nossa frente e escutar só o som produzido por esse evento (Schaeffer 2017, xvi)?

Para partir para uma resposta a esta primeira grande questão, experimentou e estudou no seu local de trabalho sons que manipulava, organizando-os isoladamente e roubando-lhes a sua característica central: a sua fonte sonora. A gravação e categorização de sons isolados desenvolveram um tipo de escuta e música específicas que alteravam a ordem dos processos musicais utilizados até então. O que Schaeffer sugeriu foi alterar o modo de composição tradicional, que partia de uma idealização abstracta da obra musical⁶⁰, e do seu encadeamento criativo e transposição para uma performance ao vivo.

⁵⁹ Mais aprofundado por Frank Lehman em *Music in Epic Film: Listening to Spectacle* (2016).

⁶⁰ Não é só Schaeffer que caracteriza a tradição composicional como assente em métodos datados e algo arbitrários. Também Nancy, Stern, etc., criticam a pose tradicional através de outros argumentos, nomeadamente na perspectiva purista tanto da parte do público como do próprio compositor. O reconhecimento da existência do ‘génio’ do compositor romantista, tanto no seu modo de compor como na

Dada alteração inseria-se numa inversão do papel do som e do que faz esse som música – em vez de considerar o instrumento que produz esse som, estando o mesmo contextualizado dentro de uma tradição musicológica e simbologias sociais específicas, considera-se o som *em si*. O obstáculo mais claro para o escutador ocidental seria ultrapassar estas barreiras sociais encapsuladas num instrumento musical e abstrair o som que este produz de modo a encarar a origem da estrutura musical fora de fronteiras delimitadas por perspectivas que, embora especializadas nestes tipos de estudos musicais e sociais, limitam a percepção do som como som, e não como objecto musical sujeito às leis da tradição. Com este processo em mente, isolava-se do objecto musical a sua função unicamente cultural e atribuía-se valor científico à sua gravação, manipulação e escuta *concreta*:

Before obeying “laws of music,” these areas are first and foremost historical, characterized by habit and custom: habits of playing and listening, and customs that set arbitrary limits within which musical objects are made to vary by means of a given way of making instruments that are used in accordance with a traditional virtuosity and appreciated by educated audiences. (*ibid.*, 30)

A historicidade das ‘leis da música’ é também tomada em conta no que Schaeffer chama de *catecismo musical*, e é precisamente esta historicidade, os conceitos e definições que resultaram desta, que necessitam de uma nova análise na era das tecnologias do som e da electroacústica. A indulgência contida neste catecismo musical e no seu conservadorismo criativo traduzia-se no universalismo de sistemas considerados adequados e que originavam trabalhos musicais que ressoavam claramente para aqueles iniciados neste circuito de valores e difusamente para os não-iniciados⁶¹. O que é importante na escuta é salientar o seu *interesse* com o objecto sonoro em mão, colocar a percepção humana em jogo e criar uma *intenção de escuta*⁶². A percepção entra em jogo

performance, faria parte da conduta musical (tal como ainda faz hoje em dia em certas situações) o que abria a porta a posições estáticas de ambos os intervenientes.

⁶¹ “Thus, the present Western musical catechism hands down to us as incontrovertible knowledge a notional system in which the musical note, easily identifiable through criteria of pitch, duration, and intensity, is the archetype. (...) Every type of approach to music in the West is so impregnated with these premises that it is impervious in advance to any generalization, any universalism, any curiosity about the phenomenon itself and the puzzles it contains.” (Schaeffer 2017, 30)

⁶² Explorado aprofundadamente no capítulo “The Hearing Intention” de Schaeffer (2017, 110).

quando esta *intenção* se materializa numa escuta como plataforma de entendimento para as sensibilidades humanas.

Ou seja, para além de se considerar a informação que as sensações humanas oferecem ao escutador, considera-se de igual modo que o acto de escutar implica não só esta *intenção*, esta mudança de atenção para algum som que o interessa, mas também como um esforço de compreensão contido no acto ou na situação da escuta. Escutar pela única razão de escutar *melhor*⁶³, não obrigatoriamente escutar activamente, mas esvaziar a escuta de predicados e compreendê-la como tal. Entender a escuta e a nossa atitude natural em relação ao fenómeno em si da situação auditiva a que assistimos⁶⁴. Nos termos schaefferianos e em paralelo com a *intenção de escuta*, a fórmula agiliza-se através da combinação desta com outros factores aliados importantes – ouvir, escutar, percepção aural e escutar para entender (*ibid.*, 74). Por esta ordem de ideias, guiamo-nos através de uma concepção da escuta como algo elementar nas sensações humanas e pelo caminho que esta faz quando se exercita a si mesma – o seu itinerário perceptivo (*ibid.*, 80) -, prosseguindo para os modos de escuta que Schaeffer explora a fundo e aos quais atribui uma relação íntima com o processo de audição, escuta e compreensão desta. A seguinte imagem retrata o sistema elementar de Schaeffer no seu *itinerário perceptivo* da escuta:

Destacam-se duas versões antagónicas de modos de escuta relevantes para esta secção: modos ‘natural’ vs. ‘cultural’ e modos ‘ordinário’ vs. ‘especializado’:

<p>4. TO UNDERSTAND (comprendre)</p> <ul style="list-style-type: none"> - for me: signs - in front of me: values (meaning-language) <p>Emergence of a sound content and reference to, encounters with, extra-sonorous concepts.</p>	<p>1. TO LISTEN (écouter)</p> <ul style="list-style-type: none"> - for me: indicators - in front of me: external events (agent-instrument) <p>Sound production</p>	1 & 4: objective
<p>3. TO HEAR (entendre)</p> <ul style="list-style-type: none"> - for me: qualified perceptions - in front of me: qualified sound object <p>Selection of certain specific aspects of the sound</p>	<p>2. TO PERCEIVE AURALLY (ouïr)</p> <ul style="list-style-type: none"> - for me: raw perceptions, vague idea of the object - in front of me: raw sound object <p>Reception of the sound</p>	2 & 3: subjective
3 & 4: abstract	1 & 2: concrete	

Figura 1. Funções de escuta. Retirado de *Treatise on Musical Objects* (2017), p. 83.

⁶³ “Finally I can listen, as I had initially promised myself, with no other goal than to hear better. That analysis, which a moment ago was a necessary stage, becomes its own purpose. Concentrating on the event, I relied on my perception. I used it unawares. Now, I have taken a step back from my perception. I am no longer making use of it; I am disinterested.” (Schaeffer 2017, 76)

⁶⁴ Inserida na lógica fenomenológica de Husserl.

- Modo natural de escuta apresenta-se como o primeiro contacto com a informação sonora, o modo primitivo⁶⁵ de interagir com a escuta. Insere-se nos parâmetros que a secção 1 da Figura 1 demonstra, *i.e.* a audição como indicadora de informações sonoras que o ouvido capta, sendo esta inserida na denominada ‘secção objectiva’ da escuta da Figura 1. É comparada com aquilo que outros animais ouvem, salientando de igual modo as limitações da audição natural do ser humano, afirmando-se como uma parte estanque da nossa percepção sonora devido à sua mecânica “espontânea e universal” (*ibid.*, 87).
- Em contraste, o modo cultural de escuta insere-se na secção 4 da Figura 1, sendo esta o abstracto e a semântica que sustém o processo de escuta, dependente de regras compreensíveis para o ouvido humano – predicados sociais, contextos históricos e/ou geográficos (*ibid.*, 87). A interacção entre significados extra-sonoros é algo que se toma em conta quando se fala deste modo de escuta. O som em si é quase *ignorado* em prol dos significados que advêm deste e dos valores que estes contêm. Tendo em conta o carácter fluido dos valores sociais nas várias comunidades da sociedade, este modo cultural não se forma como algo arbitrário, mas não será tão universal como o modo anteriormente mencionado.
- O modo *ordinário* assemelha-se ao modo natural nos parâmetros de uma escuta que não atenta a algum pormenor que capta do objecto sonoro. Contrasta com uma escuta *especializada* devido, igualmente, à ausência de treino específico de escuta, mas não perderá o seu carácter “universal e intuitivo” (*ibid.*, 87). O modo *ordinário* caracteriza-se por uma escuta minimamente informada culturalmente, que percepção o contexto daquilo que ouve e capta os significados superficiais de certas fontes sonoras – o ouvido *ordinário* escuta e assiste à performance ao vivo, mas não será capaz de discernir diferenças sonoras entre uma boa e uma má performance (a menos que seja algo evidente). Schaeffer afirma que este é um modo de escuta *subjectivo*⁶⁶, na medida em que a percepção se exercita sem necessitar de uma contextualização precedente e chega à suas próprias conclusões.

⁶⁵ “By natural listening we mean the primary and primitive tendency to use sound for information about the event.” (*ibid.*, 86)

⁶⁶ “I therefore have a “subjective” mode of listening, not because I hear anything and everything but because I have refined neither my aural perception (ouïe) nor my ear.” (*ibid.*, 87)

- Haverá sempre prós e contras no que toca a estes antagonismos entre modos de escuta e para Schaeffer é claro que manter este ouvido *ordinário* terá o benefício de se *abrir* a percepção a eventos que um ouvido *especializado* não conseguirá devido à sua natureza objectiva em torno do fenómeno sonoro. É precisamente esta diferença entre aquilo que é *subjectivo* e *objectivo* que suscita tantas questões naqueles que estudam nestes campos e aquilo que Schaeffer interliga à sua própria teoria.

Consequentemente, e para partir para um dos dois conceitos mais importantes nesta obra em específico e para esta dissertação, o *objecto sonoro* é aquele que se relaciona e que de certa forma introduz numa única figura conceptual, aquilo que Schaeffer pretende transmitir com os modos de escuta anteriormente explorados. O *objecto sonoro* perfaz-se dos eventos sonoros/acústicos e da intenção de escuta do seu receptor:

(...) the sound object is both an acoustic event and the listening intention of the musician. It is a correlation between the outer world of objective physical occurrences and the inner world of subjective human experience.” (Schaeffer 2017, xxxii)

Constitui-se como uma unidade conceptual abstraída das condições da sua própria produção (ibid., xii), o som abstraído da sua fonte sonora e percebido fora do seu contexto material – o princípio da regra para uma *escuta reduzida*. O *objecto sonoro* e a sua elaboração no campo teórico fazem-se também devido à possibilidade de originar som sem o evento sonoro acontecer, desafiando mais uma vez a norma que até então vigorava. A música como um acontecimento temporal, limitado, efémero, com barreiras auto-impostas, a performance como a corporização desse evento e algo que era impossível guardar fisicamente além da memória do espectador. O som como algo intimamente conectado ao evento musical e raramente considerado como objecto singular antes da sua manipulação profunda por que Schaeffer e Stockhausen enveredaram, traçou o caminho para a escuta e composição independentes dos preceitos românticos da indústria musical de então.

A relação entre a captação física do som e o que a nossa percepção faz deste é o objectivo principal do aprofundamento deste conceito na obra de Schaeffer. Ou seja, o

objecto sonoro não será mais do que aquilo que para o escutador contemporâneo percebe como algo já assumido: todas as formas como o som se propaga tanto no mundo físico como na nossa sensibilidade, no que se baseia essa sensibilidade para absorver aquilo que o som transmite e, em última instância, os procedimentos possíveis para a manipulação e inclusão do som na música. Este método, esta visão contemporânea do *objecto sonoro*, contém a consciência de que existem escutas diferentes e que estas são palpáveis na práxis quotidiana.

Quão frequente é ouvir alguém afirmar que tem gosto naquilo que está a escutar ou a ver numa performance, mas não sabe explicar que instrumentos são utilizados ou que técnicas estão em jogo quando a música contém elementos electrónicos, por exemplo? Ainda mais se evidencia quando o espectador assiste a performances que não lhe são familiares, por exemplo um fã de música *heavy metal* num concerto de música erudita na Fundação Calouste Gulbenkian e vice-versa. Que outros dois géneros musicais se apresentam como mais *distanciados* um do outro do que estes dois? Ou melhor, que outros espectadores/escutadores se distanciam mais em termos de *gosto* do que estes dois exemplos a olho nu? Na verdade, tendo a afirmar que ambos contêm uma quantidade aceitável de pareças capazes de convergir no que toca à sua apreciação da música e do aparato desta. Ambas as comunidades destacam a virtuosidade como um elemento aprazível na apreciação da sua música, destacando a habilidade dos artistas em interpretar certas obras de compositores desafiantes como Paganini, sendo o mesmo um modelo exemplar para a geração virtuosa de *rock* e *heavy metal*⁶⁷ e para os seguidores de performances de música clássica que empregam um maior foco na demonstração de aptidões performativas. Também será relevante mencionar a *musicalidade* que o *heavy metal* recolhe das influências clássicas, sendo que Bach ou Stravinsky são mencionados frequentemente por artistas e compositores inseridos no *heavy metal*⁶⁸.

Estes dois *objectos sonoros* (condensando a noção de Schaeffer para incluir somente ambos os aparatos e comunidades a que estão agregados) são duas projecções

⁶⁷ Yngwie Malmsteen, segundo Robert Walser, terá sido um exemplo desta situação: “Just look at the pale, slender youth in his clothes that signal the nonconformist; the long, sleek, drooping hair... those features so strongly stamped and full of meaning, in this respect reminding one of Paganini, who, indeed, has been his model of hitherto undreamt-of virtuosity and technical brilliance from the very first moment he heard him and was swept away.” (Walser 1992, 263)

⁶⁸ A obra de Bach é também utilizada no ensino da guitarra devido à sua dificuldade considerável na tradução para o instrumento. A aprendizagem de técnicas fundamentais para os guitarristas de *heavy metal* como *sweep picking*, *tapping*, palhetada alternada, etc, são alguns dos pontos positivos da convergência da música clássica com o *heavy metal*. Ver livros como: “Shredding Bach: Heavy Metal Meets 10 J.S Bach Masterpieces”, entre muitos exemplos semelhantes.

contemporâneas comuns o suficiente para se analisar o papel do espectador/escutador no *objecto sonoro*, excluindo pressupostos sociológicos interligados às questões da indústria musical que fomenta o aparecimento de *nichos* sociais baseados em culturas musicais. O escutador está intimamente conectado ao conceito de *objecto sonoro*, não só pela figura cultural que ele ou ela constitui por participar na comunidade musical, mas igualmente por conter dentro de si predisposições perceptuais⁶⁹ que levam à sua concordância em escutar e consumir música (e conseqüentemente fenómenos sonoros) que lhe aprezem, que fazem parte do seu leque de *gostos*. Esta metamorfose do *gosto* e a sua apropriação concreta no quotidiano das comunidades contemporâneas pode, de igual modo, ser uma consequência tanto da já referida influência da indústria musical na sociedade, como também do desenvolvimento da teoria acerca do som e a sua subsequente manifestação nas artes musicais. O que salta à vista é uma *abertura* ao fenómeno sonoro, ao *objecto sonoro*, por parte do escutador actual por este/a dar conta da existência deste e da sua maleabilidade.

Por fim, na base do entendimento schaefferiano e em aliança com o *objecto sonoro*, coloca-se a *escuta reduzida* que se assume como uma perspectiva que difere dos modos de escuta de então. Distingue-se em termos de, igualmente ao conceito dos *objectos sonoros*, esvaziar a mente de predicados e adoptar uma posição contemplativa direccionada ao som e música que ouvimos. Schaeffer define a mesma como um modo de escuta musical em que o sujeito tenta concentrar-se em todas as fontes sonoras de uma orquestra ao mesmo tempo⁷⁰. Mais concretamente, a *escuta reduzida* é uma forma de escuta disciplinada em que quem a pratica não recorre nem à capacidade *natural* nem à *cultural* dentro do seu método de escuta, o que significa exercitar os sentidos que estão em jogo e de alguma forma movê-los de modo a não obedecerem ao que os estimula automaticamente. Schaeffer afirma compreensivelmente que esta é uma tarefa árdua:

If we vigorously push all that aside – and what diligence, what repeated exercises, what patience, and what new rigor we will need! – could we, by freeing ourselves from the ordinary, ‘throwing out the natural’ as well as the cultural, find an authentic

⁶⁹ “(...) musicians’ attention is now shifted to how sound objects are grouped in families according to their inherent characteristics, as well as the listener’s perceptual predispositions. The physical sound source, whether a traditional instrument or a new interface, is not repudiated” (Schaeffer 2017, xxxiii)

⁷⁰ *Treatise on Musical Objects* (Schaeffer 2017, 293)

sound object, the offspring of the *epoché*, that, if possible, would be accessible to every listener? (Schaeffer 2017, 213)

De novo encontramos dualismos recorrentes se olharmos para a questão do espectador. A escuta passiva e a escuta activa surgem nas várias raízes da *escuta reduzida*, especificamente na apreciação da arte de forma activa e na forma como partes da sociedade a encaram como algo positivo, ao contrário da passividade que é sinónima de significados pejorativos: “Weary of hearing music passively, or the tune asininely played by the first violins, we will decide to open our ears, to grasp the whole of the orchestra’s activity, which is what the conductor does supremely.” (*ibid.*, 263).

A associação entre a liberdade de se abstrair do que é *natural* e o conceito de *escuta reduzida* é um dos pontos mais relevantes da teoria schaefferiana. Esta liberdade é uma presença no pensamento que procurará por um *objecto sonoro* autêntico e que perfaz a problemática inserida no contexto desta dissertação: o purismo envolvido nesta busca por uma *escuta reduzida* que se formou na sua disseminação subtil pela sociedade, o estabelecimento de uma dada meritocracia da escuta e a anulação daquilo que é o jogo dos nossos sentidos. O intuito de Schaeffer, bem pelo contrário, não seria continuar com esta ordem metodológica, mas *divergir* da tradição de pensamento acerca do som, da sua influência na socialização humana e nas perspectivas da música como um depósito de significados. As estruturas do som são reveladas como elas próprias se afirmam – contendo significado universal e não hipotético⁷¹ –, como o sinal palpável daquilo que é atribuído diariamente, através da nossa percepção sonora, àquilo que ouvimos. A meta é atribuir a responsabilidade do objecto sonoro não ao compositor, não à carga semântica da obra, não ao efeito que este terá no nosso processo de assimilação deste, mas sim à qualidade ou o conceito de *objecto verificável* ao som em si. A gravação sonora, devido à sua capacidade de reter o som ou a música de forma *isenta*, dispondo somente da informação crua do som em si, é o veículo que Schaeffer encontra para testar novos modos de escuta. A importância da gravação sonora inclui a imposição da escuta aliada ao véu pitagórico⁷², forçando o escutador a aplicar a escuta reduzida através da dimensão acusmática, pois a mesma revela as características ocultas do som com a apologia da

⁷¹ “These universal sound structures, which we postulated tentatively and considered crude, are not hypothetical.” (Schaeffer 2017, 265)

⁷² Ou seja, escuta acusmática.

cegueira em primeiro plano - abdicar do sentido da visão, ou a recusa da associação de imagens ao que é escutado, ajuda o escutador a ter mais atenção ao que ouve em dado momento.

Nas palavras de Chion, esta privação de outros sentidos dará mais ênfase a uma escuta *causal*⁷³ carregada da sua natureza de *sondagem sonora*⁷⁴, da possibilidade de incorporar influências exteriores e aplicá-las à nossa percepção do som. A objectividade nascida da intersubjectividade⁷⁵ será o ponto intermédio em que Schaeffer situa a escuta reduzida, constituindo também uma aproximação àquilo que Rancière aplica no seu próprio pensamento, explorando o entremeio da sensibilidade e da distribuição dos sentidos. Destaca-se, portanto, em paralelo à distribuição dos sentidos, a problemática da ausência de um dado sentido em prol de outros, *i.e.* tirar à visão aquilo que o ouvido necessita de modo a continuar uma constante procura por aquilo que origina o som, algo que a gravação sonora permite através da sua capacidade de repetição, por exemplo. O trabalho da *escuta reduzida* não será ficar-se pela identificação que a *escuta causal* já se encarrega, mas também pela categorização do som como *objecto* estético de modo a ser estudado e analisado sem recorrer à sua fonte. A discórdia surge na característica singular forçada da audição em detrimento dos outros sentidos para se chegar àquilo que Schaeffer pretendia.

Na contemporaneidade destaca-se frequentemente a importância do indivíduo que faz uso da escuta de modo atento e atribui um elevado capital simbólico à fonte sonora, demonstrando a sua aptidão através de gestos específicos, cada um com a sua carga semântica particular – fechar os olhos, escolher um lugar isolado, utilizar auscultadores e tecnologias que aumentam a nossa capacidade de escuta selectiva, baixar a cabeça no acto da escuta, etc. – levados a cabo por figuras do nosso quotidiano que se destacam como *especialistas* na área sonora e/ou musical e que carregam o ceptro da clarividência da audição para os restantes. Menciono, entre outros, júris de concursos musicais televisivos, produtores musicais, os próprios músicos na prática das suas funções e como indicadores da sua profissão e da associação do trabalho sonoro à sua posição na sociedade. Em contrapartida, com o advento das novas tecnologias do som enfatiza-se paralelamente a

⁷³ “But, on the contrary, the opposite often occurs, at least at first, since the acousmatic situation intensifies causal listening in taking away the aid of sight.” (Chion 1994, 32)

⁷⁴ “Causal listening, the most common, consists of listening to a sound in order to gather information about its cause (or source).” (Chion 1994, 25)

⁷⁵ “And it is in this objectivity-born-of-intersubjectivity that reduced listening, as Schaeffer defined it, should be situated.” (Chion 1994, 29)

escuta colectiva, *desatenta* e normalmente aliada a outros sentidos – nas performances ao vivo, discotecas, salas de cinema, videoclipes, videojogos – bem como a importância do *silêncio* e dos locais silenciosos – locais de residência, bibliotecas, salas de cinema, salas de espectáculo (dependendo do que está a ser exibido), locais de trabalho, entre outros. O jogo entre as várias sensações e sentidos assume a linha da frente nas formas artísticas contemporâneas, pondo de parte uma concepção linear de cada forma de arte e do seu recipiente, tirando o poder à hierarquia da sensibilidade - música não sendo somente para os nossos ouvidos, leitura não só para suscitar o sentido da visão, etc.

É certo que a *escuta reduzida*, à luz de uma primeira leitura, poderá levar o leitor a considerar uma posição divergente em relação às tradições musicais, mas na minha óptica será também necessária uma breve contextualização prévia do que constituem estas tradições e de que modo é que o acto de escutar de forma *reduzida* afecta a percepção musical de um indivíduo. Neste caso, a primeira barreira – uma educação minimamente exaustiva do que consiste a tradição musical – é aquela que, apesar das boas intenções de Schaeffer, não chega a ser ultrapassada, mas sim esquecida até um certo ponto. Embora o autor refira outros tipos de escuta mais ‘simples’ como a escuta *natural*, a passividade empregue nestes métodos é algo que o mesmo querará eliminar do processo em curso com a *escuta reduzida*. A imensa diferenciação e quase denúncia entre uma percepção *desatenta* do objecto sonoro e uma de extremo *rigor* e estudo tendem a potenciar o esquecimento de uma posição do escutador menos informada e arduamente reversível caso não exista intencionalidade de a subverter. O mesmo Schaeffer aborda esta *escuta descontextualizada*⁷⁶, afirmando que o modo de *escuta reduzida* é sim uma nova maneira de escutar e não uma oposição àquilo que está estabelecido nas tradições musicais e nas escutas naturais. O mesmo afirma que é através destas novas perspectivas que se alicia a procura pela liberdade da escuta:

“(…) scarcely had we escaped from the traditionally “musical,” the conditioning of civilized musical man, to discover the reservoir of musical potential in the sound object, than we had to allow not only musically trained listening to this object but, furthermore, equally musicianly invention of objects suitable for the musical. In this

⁷⁶ “Through musicianly invention, inherited from ancestral ways, we will endeavor to create sound objects that lend themselves to a new form of music. And once we have them, we will further endeavor, through decontextualized musical listening, to hear them as conveyors of intelligible elements into new systems yet to be deciphered” (Schaeffer 2017, 280)

to-ing and fro-ing from the conventionally musical to still untamed sound, we should nevertheless note that we are becoming richer, freer at every stage: the question raised by the sound object and the ways of listening to it make us reflect on what we call the musical. Reapplying this purified, liberated musical intention to the sound object, we discover potentialities there that, even if they are not easy to use, are nevertheless consonant with activity that is both musicianly and musical, and through which music was and is still being invented.” (Schaeffer 2017, 276)

Em convergência com a questão cinematográfica anteriormente explorada⁷⁷ e com a teoria schaefferiana, o trabalho desenvolvido por Michel Chion no campo da escuta foca-se principalmente nas temáticas que o próprio aborda com mais frequência como o cinema e o audiovisual, consolidando a posição do autor nas discussões actuais através da sua crítica e reconsideração no século XXI. Deste modo, a leitura e análise de Chion à luz da teoria schaefferiana tece as linhas que guiam para um maior entendimento entre ambos os autores. Para tal, a utilização do termo *acousmètre* assume-se como um ponto central no estudo de Schaeffer no século XX e a sua reaplicação no século XXI com um novo olhar por parte de Chion. Numa análise posterior dos objectivos da *música concreta* Steintrager afirma, muito sucintamente, que “(...) Schaeffer suggested that the processes and procedures of musique concrète could engage dialectically with traditional composition or that at least the two could become mutually informative.” (Chion 2016, ix). Em retrospectiva, o paradigma dos estudos de som antes da metodologia de Schaeffer e da influência das novas tecnologias de gravação e manipulação sonoras seria uma combinação de processos de composição interligados ao círculo de música clássica. A *música concreta* viraria o entendimento tradicional da composição ao contrário, começando por questões reais dentro do material sonoro e contornando leis (ou revirando-as) de acordo com o que o som como objecto abstraído da sua fonte transmitirá (*ibid.*, ix).

É certo que esta lógica, nos dias de hoje com a infinitude de ferramentas de produção musical e de design sonoro, não parecerá alienável da realidade praticada nas tecnologias digitais. Na época de Schaeffer, as bases para este pensamento encontravam-se em figuras como Pitágoras, distantes do quotidiano do século XX e algo que examinarei mais à frente. Para Chion, a fonte próxima em termos cronológicos schaefferiana quebrará minimamente o salto geracional, cultural e teórico,

⁷⁷ Relembro a discussão em torno do filme *Dune* e da música de Hans Zimmer no capítulo 2.

providenciando uma análise da questão acusmática mais incisiva tendo em conta a convergência do som com o conceito cinemático e tecnologias afins:

Following Schaeffer, Chion claims as a general fact about technological media of sound reproduction per se that they place the listener in an acousmatic position and this regardless of any particular format. He remarks, for example, that although acousmatic situations were “certainly not new when telephone and radio were invented,” “the radio, telephone, and recording systemized the acousmatic situation and provided it with a new meaning by dint of insinuating it automatically and mechanically”. (Chion 2016, xii)

Um dos pontos que Chion analisa no que toca aos estudos de Schaeffer é o *objecto sonoro*, explorado anteriormente. Chion aponta algumas limitações ao que Schaeffer afirma ser um *objecto sonoro* – “aquilo que permanece constante num som, apesar das variações da sua intensidade global, a sua distância do ouvido, a sua ressonância num espaço, e o seu movimento naquele espaço” (*ibid.*, 185). A sua ligação a uma ‘forma ideal’ – delimitada no tempo e com uma configuração distinta – levam Chion a criticar o facto deste *objecto sonoro* se manifestar como algo congelado no tempo, algo que necessita primariamente de uma interpretação da *escuta reduzida* e do que esta implica. Ou seja, o que Chion alerta é a hipótese do *objecto sonoro* não ser algo estacionário – uma moldura estática do som - no tempo e no espaço, mas sim como algo transitório e sempre em movimento como o próprio caracteriza a questão sonora em geral. Outro dos destaques dados pelo autor é a capacidade dialéctica que o *objecto sonoro* contém em si mesmo por ter dado a hipótese ao estudo do som fora da sua fonte sonora e, simultaneamente, ter roubado funções essenciais à concepção geral do som. São estas capacidades do conceito schaefferiano que permitem uma fragmentação do paradigma musical.

Quebrar com o ciclo ‘natural’ dos processos de composição trouxe, inevitavelmente, os seus oponentes que fariam o seu trabalho de *gatekeeping*⁷⁸ a entrada de novas perspectivas para uma arte e indústria moldada e estabelecida intensamente no período do Romantismo, alicerçada em bases de entendimento próprias da sua época. Os

⁷⁸ “Could anyone really turn such sonic base matter into musical gold? It was not simply reactionary naysayers within the cultural establishment who posed the question.” (*ibid.*, ix)

novos compositores e teóricos musicais que surgiram a partir do século XX – em particular aqueles que iniciaram movimentos estéticos próprios como a Segunda Escola de Viena, Edgard Varèse, Jonh Cage, Pierre Boulez, Luigi Nono, Iannis Xenakis, entre muitos outros – deram azo a uma nova época de reinvenção e reconsideração das técnicas musicais, fundando géneros alternativos e quebrando com escutas adaptadas aos moldes tradicionais. O surgimento de mecanismos de defesa⁷⁹ inseridos nestas culturas musicais deu origem a um conceito particularmente pertinente para a discussão de Chion e de Schaeffer: a da *escuta reduzida* e a pureza auditiva a esta associada.

Chion faz uma avaliação diferente do conceito de *escuta reduzida*, adicionando que este, para além da abstracção da causa e do significado do som, também o *efeito*⁸⁰ obtém um papel preponderante no escutador. Para além disso, Chion define a *escuta reduzida* como algo fora da espontaneidade natural do quotidiano auditivo, algo que ressoa com as metodologias schaefferianas de treino do ouvido musical e de práticas colectivas (Schaeffer 2017, 490). Portanto, uma posição clara é tomada por Chion no que diz respeito a este conceito em convergência com Schaeffer: o ouvido treinado para a *escuta* sairá sempre em vantagem daquele que a faz espontaneamente, porém esta não encapsula por completo somente aquele que se treina para o efeito – a *escuta reduzida* acontece inconscientemente (Chion 2016, 170) embora necessite de ultrapassar certas barreiras que a prendem a entendimentos superficiais⁸¹ de modos de escuta. A outra posição que Chion adopta é a de classificar a *escuta reduzida* como algo que apenas observa, descreve e categoriza aquilo que está à nossa volta, para então conseguirmos lidar com o objecto sonoro munidos de uma maior compreensão. Não implica uma repressão e censura dos nossos sentidos⁸² e é situado paralelamente à observação casual de um objecto. O aspecto importante da descrição de Chion é a origem de palavras para retratar “formas sonoras

⁷⁹ “At the outset, this [temptation of sonic purity or immaculate audition] might be explained as a social defense mechanism of *musique concrète*. When your sources are deemed suspect, noisy, clattering materials rather than, say, a perfectly tuned, well-tempered piano, an instrument with the imprimatur of the musical establishment, the composer working with the former might shift the blame to the critics.” (*ibid.*, xiv)

⁸⁰ “In this instance, listening makes willful and artificial abstraction from the cause and from meaning—and I would add, from the effect—in order to attend to sound considered inherently, that is, for those sensible qualities not only of pitch and rhythm but also of grain, matter, form, mass, and volume” (Chion 2016, 170)

⁸¹ “Such spontaneous reduced listening forgoes words and therefore does not cross a certain threshold of finesse and of intersubjective development. On the other hand, spotting the play of pitch and of rhythm in a musical piece certainly implies reduced listening. And yet this only concerns a thin slice of the perceptual qualities of sound—even musical sound—and it relegates those that are not tonal and without a regular pulse—the majority of sounds, that is—to the category of “confusion” (*ibid.*, 170)

⁸² “Finally, reduced listening as a practice does not imply censure. It does not oblige us to repress—even less to deny—our figurative and affective associations.” (*ibid.*, 171)

elementares” e o seu encadeamento na escuta quotidiana. É uma aproximação a um método científico e linguísticos de categorizar o som que Schaeffer também aplicava aos seus conceitos sonoros.

No entanto, o que Chion diferiu da análise de Schaeffer inserido nestes termos dos estudos da escuta foi a separação da *escuta figurativa* de outros tipos de escuta já explorados e teorizados – *escuta causal* e *escuta semântica*. A escuta causal, tal como descrita previamente, constitui-se como uma forma de reunir informação sonora que permite ao escutador identificar a causa e a fonte de onde provém esse mesmo som (*ibid.*, 170). Este método inclui o problema da interpretação individual, põe em exercício o juízo de cada escutador contra outros discernimentos para se chegar a um consenso ou até se delimitarem provas concretas daquilo que se está a escutar. É importante, de igual modo, a consideração do contexto em que o som se origina e se propaga – ar livre, dentro de um edifício, se provém de humanos ou de animais, etc. Estas condições estarão inscritas no nosso entendimento daquilo que ouvimos todos os dias, logo o processo de identificação destas será feito passivamente na maior parte das vezes – *hetero-identificação* (*ibid.*, 175). Chion desenvolve, inserida nesta questão da *escuta causal*, a *escuta figurativa* que se define como uma distinção da anterior e que se pergunta: o que representa o som que estamos a ouvir? Tendo em conta a distinção entre a *causa real* que a escuta causal observa, a *causa atribuída* do som (*ibid.*, 115) assume-se como a característica em destaque da *escuta figurativa*. Esta configura-se diferente de uma ponderação acerca das condições *reais* daquilo que se ouve, ou seja, exige pensar no que é *atribuído* e no que esta atribuição *representa* em função do contexto envolvente, quer este seja sónico como visual ou social. Como ambos estes processos acontecem em paralelo, Chion afirma que não será necessária alguma metodologia específica para que os mesmos aconteçam, para além do procedimento que a escuta reduzida requer. A *escuta semântica* faz-se através do interesse da audição em descodificar sinais sonoros específicos, tal como a linguagem falada ou código-morse. Chion denomina-a, em vez de *escuta semântica*, como *escuta orientada para o código*, salientando que esta se dá ao mesmo tempo que a *escuta causal*:

These two sorts of listening can be carried out simultaneously on the same sounds. For example, when you attend to what an unknown person says to you over the telephone, we have a case of semantic or code-oriented listening. When you try to

make out the state of the person—sex, gender, weight, state of health—from the voice on the line, that would be causal listening. (*ibid.*, 170)

São entre estas limitações da teoria original que Chion analisa e reforça aquilo que Schaeffer começou nos anos 1960, começando com novas terminologias como o termo *auditum* (*ibid.*, 192) e o já referido *acousmètre* que não substituem necessariamente as terminologias schaefferianas, mas têm o objectivo de as melhorar ou as acentuar de modo a se adaptarem à realidade actual. Muito daquilo retratado no *Tratado dos Objectos Musicais* manifestou-se minimamente na indústria sonora e na indústria musical contemporânea – utilização de técnicas musicais como o *loop* ou a abundância de sons que não teriam primariamente um estatuto musical como sons de maximização seja de volume, tom, ou timbre⁸³ (os denominados *drones*⁸⁴), ou o ruído de discos de vinil já utilizado abundantemente pela indústria musical em décadas passadas. Com o domínio mais recente do sintetizador⁸⁵ na cultura musical ocidental, hoje em dia cada faixa musical a que estamos expostos poderá incorrer neste jogo de adaptação do ruído e a sua transfiguração para *efeito sonoro*, sendo até rara a situação em que o ouvinte das rádios generalistas conseguirá captar auditivamente instrumentos musicais, além da sua clonagem digital, no movimento *pop* contemporâneo. Assume-se também outro exemplo: o da música para filmes e videojogos em que se assiste a um equilíbrio nos processos de produção, sendo que a primazia da música e acústica orquestral é a norma nas grandes produções hollywoodescas ou de grandes estúdios de videojogos⁸⁶ apesar da sua composição e consolidação em instrumentos musicais digitais e em sintetizadores especializados demonstrados frequentemente em *masterclasses*⁸⁷.

⁸³ Muito utilizados por compositores de ‘música épica’ como Hans Zimmer, Ramin Djawadi, etc.

⁸⁴ Rose Eveleth, «How That Annoying Drone From Inception Took Over Movie Trailers», *Smithsonian Magazine*, 1 de Abril de 2013, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/how-that-annoying-drone-from-inception-took-over-movie-trailers-12874196/> (acedido a 7 de Janeiro 2022).

⁸⁵ Ver artistas em destaque na cultura *pop* mais recente como The Weeknd que utiliza paradigmas específicos da música electrónica dos anos 1980, ou Billie Eilish que não fazendo parte da cultura *emo* dos anos 2000 (bandas como My Chemical Romance, Fall Out Boy, Tokyo Hotel, entre muitas outras) nem da cultura do Rock igualmente dos anos 2000 (Linkin Park, Evanescence, e bandas inspiradas directamente pelo *grunge* dos anos 90) suscita a nostalgia destas épocas com adaptações de métodos sonoros e musicais utilizados por essas bandas acima citadas.

⁸⁶ Refiro-me principalmente a grandes franquias de estúdios como Ubisoft, Rockstar, Activision Blizzard, Sony Entertainment, entre outras, que detêm os direitos e produzem séries de videojogos adquiridas por centenas de milhões de jogadores e jogadoras.

⁸⁷ As *masterclasses* de Hans Zimmer são particularmente relevantes porque demonstram não só os passos fundamentais para um compositor de música para filmes executar o seu trabalho, mas também que meios materiais é que o mesmo utiliza, tornando evidente uma estética específica a que o mesmo e outros agentes da indústria procuram aplicar no processo do seu trabalho, ao seu próprio local de trabalho e a si mesmos.

São vários os exemplos que poderemos salientar se empregarmos a perspectiva de Chion e a sua análise da obra de Schaeffer. Chion, em última instância, faz a ponte entre compositores e teóricos mais consolidados na sua concepção do escutador como uma entidade que necessita de emancipação e de um total foco na componente auditiva e àqueles que assumem que este processo emancipatório corrompe a experiência multissensorial e libertadora de um escutador que escuta da maneira que o mesmo entende que é a correcta, seja esta uma escuta distraída e que emprega não só a audição, mas também outros sentidos.

Em suma, apesar da sua posição algo purista em relação às suas próprias obras musicais e como estas são assistidas, Chion remete-se para uma posição algo semelhante à de Rancière, de modo que o purismo auditivo e musical – destacado, por vezes, nas obras de Schaeffer e Adorno quando endereçadas ao espectador/escutador formam uma figura embrutecedora, o *esteta embrutecedor*, – para a emancipação do espectador. Esta afinidade a Rancière afigura-se nos conceitos já aqui explorados que Chion introduziu nas suas análises, principalmente através de *acousmêtre* e da sua relação com a imaginação humana, bem como com outros conceitos relevantes para o argumento da experiência multissensorial que aqui defendo.

No caso do termo *acousmêtre*, a relação entre imagem, som e imaginação é particularmente relevante devido à conexão que esta faz entre o sentido da visão e da audição, dualismo que é essencial ao cinema que Chion trabalha em particular nas suas obras. Esta pequena, mas importante associação entre sentidos que a arte cinematográfica apropria e apresenta ao espectador abrirá o caminho não só ao espectador emancipado como também ao escutador e à importância da emancipação que Rancière propõe, sendo aplicável a ambas as figuras conceptuais. De igual modo se pode aplicar estas concepções, a título de exemplo, ao formato dos videojogos e à sua habilidade do espectador (neste caso do jogador) em interagir com as personagens que constroem a narrativa e ter o poder de alterar o curso da história que se desenrola à sua frente. O aspecto *inquietante* que Ernst Jentsch e posteriormente Freud desenvolveram para relacionar tabus sociais com situações familiares do quotidiano é frequentemente citado como um aspecto importante quando se estuda a relação dos nossos sentidos com as interacções encontradas nos videojogos:

Like cinema and television, games are based visually on the projection of phantom beings onto a screen. Different from film and television spectres, the gaming phantom is digital in origin: while the former are mostly finite-infinite beings that were once connected to a human body, video game spectres are phantoms born from the algorithms of a lifeless machine. These machinic ghosts represent Ernst Jentsch's version of the uncanny, which is brought about by the intellectual uncertainty stirred when inanimate objects such as dolls or automata – or, in this case, avatars – appear to be animate, sentient, alive. They do not only impose their uncanny presence upon the private home, moreover, but also invade it in a much more terrifying way than their televisual colleagues, as audiences literally get to meet and greet them. (Elferen 2012, 100)

Chion afirma igualmente que este efeito *inquietante* se faz sentir no espectador de cinema devido à sua inabilidade de se poder mover dentro da realidade que é demonstrada no ecrã e ao nível alto de percepção que surge naturalmente quando assistimos a alguma obra cinematográfica⁸⁸. No caso dos videojogos, este paradoxo entre inabilidade de movimento dentro da realidade apresentada e habilidade de percepção aumentada não será tão proibitiva como no cinema, dado que o espectador interage fisicamente com plataformas de engajamento (os comandos, teclados, ratos). Contudo, o mais habitual será seguir a linearidade da história em alguns géneros em específico como os *RPGs*⁸⁹, nos quais o jogador frequentemente se transforma num mero espectador glorificado devido à sua capacidade de interacção com as várias personagens em jogo, mas sem o poder de alterar o curso da história em que estas se inserem devido a narrativas e caminhos pré-estabelecidos. É referido que, quando o jogador se encontra completamente absorvido na narrativa, ultrapassando as barreiras físicas e sensoriais entre o real e a ficção demonstrada – quer seja em termos auditivos, visuais e tácteis – este encontra-se num estado de *imersão*. A *imersão* é um termo amplamente discutido dentro do estudo dos

⁸⁸ “So they are stuck, but they can see and hear, and so there is very high level of perception. And the cinema brings us back to that situation. Of course there are some very good films about paralysed individuals, like *The Diving Bell and the Butterfly* by Julian Schnabel (2007), which is a very well-made film, but the cinema also sometimes keeps us stuck to the reality it shows us, as if we were unable to move. You can think of a prisoner in a cell, but for children, in the earliest stages of infancy, the world really is that strange.” (Fairfax 2017)

⁸⁹ *Role-Playing Games*, em que o jogador assume o papel de alguma personagem inserida num meio fictício, tomando a responsabilidade pelas acções dessa personagem no decorrer da narrativa e experienciando aquilo que a personagem vive na sua própria história. Alguns exemplos que transpõem a indústria dos videojogos deste género são os seguintes: *The Elder Scrolls V: Skyrim*, *The Witcher*, os vários *GTA (Grand Theft Auto)*, *God of War*, entre outros.

audiovisuais, sendo que vários autores a descrevem de perspectivas diferentes, como Karen Collins escreve:

“Immersion, “characterized by diminishing critical distance to what is shown and increasing emotional involvement in what is happening” (Grau 2003, p. 13), is a subject of much debate within the industry and within academia. Salen and Zimmerman (2003, p. 450) argue that the immersive quality of a game comes not from the game itself, but through play, referring to what they term the “immersive fallacy,” which they define as “the idea that the pleasure of a media experience lies in its ability to sensually transport the participant into an illusory, simulated reality. According to the immersive fallacy, this reality is so complete that ideally the frame falls away so that the player truly believes that he or she is part of an imaginary world.” (Collins 2008, 133)

A contribuição do conceito da *imersão* para a experiência multissensorial será admitir o seu estatuto como uma ferramenta indissociável do consumo (e respectivo sucesso) de produtos audiovisuais. O envolvimento de grande parte dos sentidos em actividades como a interacção com um videojogo, a visualização de um filme e a escuta musical comprometem, à partida, uma apreciação distanciada dos mesmos objectos artísticos. O esforço necessário, o estudo empreendido, a pressão interna essencial à tarefa da distanciação do espectador/escutador perante a obra artística de modo a obter a *emancipação* desejada – não se podendo quantificar níveis de emancipação também surge a questão: quando está o espectador emancipado o suficiente para reconhecer-se a si como tal e à obra como ela é *realmente?* – tendem a formar uma barreira claramente perceptível entre duas concepções, enquanto que o seu propósito original reivindicado pelo conceito de emancipação será exactamente o contrário desta situação.

A separação dura dos sentidos, de forma a oferecer-lhes competências maiores do que aos restantes – especialização em audição selectiva, desenvolvimento especializado do olhar artístico, entre outros métodos - poderá enfraquecer a percepção geral do escutador/espectador e da mensagem ou a ausência desta retidas na arte demonstrada. Ao aplicar o gesto rancièriano, a desigualdade presente nestes processos revela-se como uma barreira a ser transposta já desde a sua concepção no entendimento contemporâneo. Não será tanto uma questão de tentar *desvendar* o que está por trás da cortina, mas antes uma

reavaliação da percepção humana em relação à igualdade e a sua metamorfose através das artes e os seus mecanismos.

II.2. O lugar dos spectralistas e dos serialistas

Entre spectralistas e serialistas retiram-se lições relevantes para a contínua discussão acerca da pureza da escuta ou da pureza musical que mencionei anteriormente na presente dissertação. Ambos os movimentos artísticos surgiram em ocasiões particularmente interessantes na história do século XX, tendo o serialismo um pouco mais de influência no papel das artes na sociedade, principalmente no período pós-guerras.

Theodor Adorno começa o seu *Philosophy of New Music* (2019) com uma introdução bastante interessante para o caso do serialismo, especificamente em torno da figura e obra de Schoenberg, que, na altura da publicação original em 1949, simbolizava uma das faces da música de vanguarda capazes de subverter aquilo que o mesmo Adorno e a Escola da Frankfurt denominavam como a *Indústria Cultural*⁹⁰. Schoenberg e a sua reputação de “compositor dialéctico”⁹¹ levaram Adorno a analisar algumas das suas obras e o seu peso para a mudança na música do século XX, e mais relevante do que as suas obras para o contexto actual será aquilo que o próprio Schoenberg levou avante com o dodecafonismo e a sua posterior generalização com o nome de serialismo.

Tendo em conta a discussão sobre o fenómeno do serialismo (e do dodecafonismo) e a sua importância para a emancipação na arte, procuro traçar uma linha paralela no que Rancière fez com Artaud e Brecht em relação ao teatro em *O Espectador Emancipado*. Logo, não sendo a única figura de destaque no precursor do serialismo – dodecafonismo –, Schoenberg teve a sua quota parte de autoridade e prestígio no que se concerne à arte

⁹⁰ A “Indústria Cultural” é um conceito amplamente discutido ao longo da segunda metade do século XX inserido no livro de 1947 *Dialektik der Aufklärung* de Theodor Adorno e Max Horkheimer em que os mesmos propõem que a cultura de massas e as suas plataformas – cinema, televisão, rádio, revistas, etc. – subsumem os seus consumidores para um estado de passividade receptiva de tudo aquilo a que assistem na arte e culturas populares, que consequentemente toldam a opinião pública a favor dos produtos do capitalismo. Esta é abordada por estudiosos em várias áreas de investigação, com mais influência nas áreas de sociologia, musicologia, estética, ciência política, entre outras. Devido à sua diversidade de argumentos a Indústria Cultural trespassou, de certo modo, para a discussão fora da academia, e é hoje em dia um tópico de discussão nas várias camadas sociais com ainda mais vigor devido à monopolização do espaço digital do quotidiano. O termo em si já não será amplamente utilizado além de ensaístas dentro da academia que se debruçam sobre Adorno e/ou estudos sobre média e arte em que a Indústria Cultural poderá ser uma porta de entrada para vários conceitos e percepções consequentes da mesma. No entanto continuam-se a publicar críticas e considerações actualizadas em relação ao conceito em si e também ao que Adorno e Horkheimer discutiam na altura da sua publicação. Entre estes inserem-se autores como D. Hesmondhalgh, que actualiza até certo ponto a Cultura Industrial para a nova era da informática e do plano digital das grandes corporações (Apple, Amazon, Google, etc). M. Paddison centra-se na aplicabilidade da teoria crítica de Adorno para a musicologia contemporânea. S. Zizek, que aborda a questão Wagneriana, Tia DeNora que revisita Adorno, cultura industrial e a musicologia, entre muitos outros autores e autoras.

⁹¹ “Schoenberg's status as a "dialectical composer" elevating his musical ideas by, at once, radically negating the musical past and conservatively preserving it is fairly widespread and well known to writers on modernism.” (Scherzinger 2004, 79)

e as suas respostas aos regimes ditatoriais de então, em particular ao regime alemão de onde foi exilado e a sua música e obra consideradas como degeneradas. O que o compositor austríaco fez naquelas primeiras décadas do séc. XX ecoou até aos fins do mesmo século, principalmente na geração pós-guerra em que compositores como K. Stockhausen, L. Nono, P. Boulez, B. Maderna adoptaram o princípio serial provindo do trabalho de Schoenberg – o mesmo princípio que este aplicou às doze notas da escala cromática – não só à altura do som como tendo também expandido a outros parâmetros: intensidade, ritmo, timbre, ataque, entre outros. , e outros que não sendo estritamente serialistas, inseriam esta estética nas suas composições, como por exemplo O. Messiaen na sua obra *Modes de valeurs et d'intensités* (normalmente encarada como um dos movimentos que propagaram a noção de um serialismo integral, juntamente com a *Sonata für zwei Klaviere* de Karel Goeyvaerts e *Three compositions for Piano* de Milton Babbitt) inserida posteriormente em *Quatre études de rythme*.

O dodecafonismo propriamente dito define-se como uma metodologia composicional em que o compositor utiliza as doze notas cromáticas– para fazer nova música fora das barreiras que o sistema tonal permitia⁹². Com as várias experiências no espectro da atonalidade levadas a cabo por compositores como Wagner – no caso de Wagner não será a atonalidade em si mas a exploração exaustiva da dissonância, esgotando o sistema tonal - e a nível rítmico com Stravinsky, Schoenberg trabalhou no dodecafonismo de modo a que aquilo que fosse feito a nível musical estabelecesse padrões concretos, sejam estes tonais, rítmicos. O dodecafonismo fez com que fosse disponibilizada uma capacidade de manipulação virtualmente ilimitada do objecto musical, mantendo também uma coerência harmónica e oferecendo a possibilidade de ser trabalhado e afinado de diversas formas pelo compositor.

O problema em torno do dodecafonismo de Schoenberg é a sua rigidez perante um sistema tão assente em remover a aleatoriedade e arbitrariedade do produto musical. Adorno aborda esta problemática na sua introdução que já referi acima, associando-a à

⁹² Vale a pena referir, ainda que brevemente, a seguinte passagem de Taruskin sobre este aspecto : “The strictness of Schoenberg’s adherence to the ordered twelve-note series in his compositional practice, and the consequent pervasiveness with which the series informed the musical substance thus created, elevated the series in Schoenberg’s usage to the status of a Grundgestalt, the “basic shape” or intervallic constellation that informs an entire composition down to its smallest details and gives it its “organic” motivic consistency. Indeed, the use of an exhaustive twelve-note series makes the Grundgestalt function, and the organic unity thus guaranteed, virtually automatic. And that, of course, was the great breakthrough, the “principle capable of serving as a rule,” which allowed the composition of large-scale, abstract, and autonomous atonal music of constant and at-all-times-demonstrable motivic coherence despite its renunciation of predefined tonal hierarchies, and despite its frequent “athematicism.” (Taruskin 2010, 675).

música de vanguarda e à sua recusa em se deixar limitar pelas barreiras sociais através da sua extrema organização:

Avant-garde music has no other alternative than to insist on its own rigidification without concession to that “human factor” that it sees through (...). The truth of this music appears to reside in the organized absence of any meaning, by which it repudiates any meaning of organized society – of which it wants to know nothing – rather than being capable on its own of any positive meaning. Under present conditions, music is constrained to determinate negation. (Adorno 2019, 19-20)

Apesar das implicações de mudança a que o serialismo pós-Schoenberg se comprometeu – uma aplicação do princípio serial a outros parâmetros da música de modo a salientar as limitações impostas nesta antes destas experiências –, esta música de vanguarda peca pela sua rígida estruturação e, como Paul Griffiths interpõe, uma total organização levada a cabo pela escola de Darmstadt logo após a II Grande Guerra. O princípio serial, no tempo do seu florescimento, continha a liberdade criativa ansiada por compositores como Stockhausen, que afirmava que a música de Messiaen era uma música “das estrelas” e que existia para si própria em “completa liberdade” devido à individualidade de cada nota utilizada (Griffiths 2010, 37). Será em pontos específicos como estes retratados no dodecafonismo e no serialismo que se centra a nossa questão. Ou seja, numa música pensada desde o início para se autonomizar em relação a outras formas de música e outras formas de arte que, ao aplicar metodologias estruturadas propositadamente como uma plataforma de *liberdade artística* acessível apenas a uma vaga porção de artistas e de público, se desmarca das restantes suscita a questão: é o próprio *fundamento* deste pensamento artístico uma forma de embrutecimento do escutador/espectador? Não é o dodecafonismo de Schoenberg e o posterior serialismo empregue por vários compositores, assente num gesto semelhante ao que Rancière destaca em Artaud e Brecht no teatro – algo próximo a um *ensinamento da emancipação através da arte*? Tendo em conta esta aproximação no teatro e na música dodecafónica e serialista (também no spectralismo, retratado mais adiante), a crítica de Rancière tem, portanto, um lugar válido quando colocada *entre* os gestos de cada um destes domínios das artes sonoras.

Partindo para o espectralismo, este define-se em parte como uma resposta às opções estéticas serialistas e pós-serialistas que estariam em voga durante o período de maior abertura artística na França pós-guerra. Com o governo de De Gaulle e de Pompidou, que abrangeram o fim da década de 50 e toda a década de 1960, surgiram repercussões significativas para o tecido cultural francês e conseqüentemente europeu. As tensões políticas do início da Guerra Fria aliaram-se à força dos colectivos do espectro político esquerdista em território francês, trazendo uma contestação permanente às políticas conservadoras de De Gaulle e às suas metodologias incitadoras de autoritarismo social e político:

The composers belonging to what would later be called the 'spectral music movement' started their careers in an unstable political period in France. (...) But in the middle of the 1960s the economic policy of the government aroused the hostility of the French people. The 'Stabilization Plan' of 1963 induced unemployment for the first time since 1945, and the authoritarian character of a government which, in 1967, legislated in the form of ordonnances, turned the people against the presidential policy in every domain. (Moscovich 1997, 21)

Com o espectro do Maio de 68 a pairar no pensamento francês e, apesar do reforço da influência de políticas de direita conservadora na sociedade deste país, as artes e os pensadores tendencialmente mais favoráveis a correntes de pensamento de esquerda – falo aqui de académicos ilustres que influenciaram organicamente a metodologia e o pensamento empregue nas artes como Althusser, Deleuze, Baudrillard, e posteriormente Badiou e Rancière. Estes seus intervenientes permaneceram vocais e rapidamente se destacavam no panorama global, não deixando de existir razões para considerar a França como um dos lugares mais favoráveis à origem de artes de vanguarda e do estudo e academicismo social e artísticos inovadores para a sua época.

Portanto, não será uma surpresa evidenciar que novas perspectivas e interpretações de correntes artísticas surgiram através do trabalho da intervenção francesa nestes campos. O espectralismo origina-se principalmente através de quatro estudiosos franceses – Hugues Dufourt, Tristan Murail, Gerard Grisey e Jean-Claude Risset - que se precipitavam nas obras de compositores relevantes para o panorama europeu precedentes como Varèse, Debussy e Messiaen. Cada um destes estudiosos continha uma relevância

preponderante para o desenvolvimento da música feita em computadores que contribuiu igualmente para o espectralismo. O ponto de partida poderá ser traçado através da seguinte passagem de Dufourt:

(...) the prominent phenomena of this decade [the decade of 1967-1977] [are]: the development of instrumental research, the impact of electroacoustics on musical thought, and, above all, the collapse of the social and mental barriers under which the [musical] profession was becoming ossified. (Dufourt [1977] in Moscovich 1997, 3)

A que barreiras mentais e sociais é que se refere Dufourt nesta passagem? Devido ao seu teor de ruptura em relação ao serialismo e ao contexto social e político, considero pertinente explorar, neste espaço particular da presente dissertação, o espectralismo que se afigura como um *sintoma de mudança*. Isto é, enfatizar o sentimento de transformação cultural, política e social presente na sociedade, sendo o espectralismo uma de muitas correntes de mutação artística. Este destaca-se devido à forma como herdou o mesmo gesto embrutecedor presente no serialismo, apesar de o contrariar noutros aspectos. Não obstante, a capacidade *abstracta* do espectralismo contribui para uma perspectiva enriquecedora da experiência serialista (e da experiência modernista em geral) devido à utilização de máquinas para compor música e para pensar a arte como uma experiência fragmentária não só a nível político e social, como da própria relação do ser humano com o modo como a concebe. Sendo assim, o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari insere-se nesta ordem de ideias: uma *desterritorialização* da música⁹³ e do quotidiano através desta, bem como do poder da *máquina abstracta* para romper com barreiras previamente intransponíveis, resultando numa relação do corpo com a arte mais distanciada devido à migração da composição para os meios informáticos e da psicoacústica, mas simultaneamente, uma aproximação dialéctica do *efeito* dessa arte nos tecidos da sensibilidade humana. O espectralismo poderá ser a plataforma para se pensar numa *esquizofrenia* deleuziana oposta à *total organização* do serialismo, convergindo no entanto no embrutecimento do seu escutador. Apesar da sua veia de mudança, a dialéctica

⁹³ Este conceito é discutido na obra *A Thousand Plateaus* (1987, 309) em torno da obra de O. Messiaen e da associação da música a movimentos do cosmos.

presente em ambos os casos servirá como referência para a nossa crítica através da óptica rancièriana e para debater aquilo que o próprio não explorou na música e na sua escuta.

Em plena década de 1970, em que a progressão tecnológica da sociedade e dos seus instrumentos se desenvolvia de um modo palpável devido também à enorme bipolaridade subjacente aos quotidianos dos blocos do oeste e de leste. Este *sintoma bipolar* que se evidenciava na política do dia-a-dia dava ar de si mesmo também nos círculos artísticos de então. A hegemonia do serialismo na música erudita da segunda metade do século XX trouxe de igual forma as respostas que necessitaria para a sua própria existência⁹⁴ e que se materializavam em pequenos grupos de artistas e/ou estudiosos que pretendiam romper com movimentos hegemónicos, estabelecendo considerações pós-estruturalistas⁹⁵ somente pela sua capacidade de pôr em causa oposições binárias que se estendem ao longo dos vários tecidos civilizacionais.

A arte como parte integral da concepção abstracta das ideias humanas assume, na concepção de Deleuze e Guattari (proponentes do pós-estruturalismo na filosofia continental), o trabalho de formar em si a *máquina abstracta*:

A machine has to be constructed, and art as abstract machine will require an artist adequate to the task: a mechanic. For each machine its mechanic: “The painting machine of an artist-mechanic. (...) The abstract machine is nothing but this unfolding of complexity, a fractal engineering inseparable from life, a blooming of multiplicity (Zepke 2015, 1)

⁹⁴ “Like their predecessors who opposed official art connected with the École des Beaux-Arts and painters exhibiting in salons no less official, the Itineraire musicians of the 1970's also turned their backs on what was the predominant musical esthetic of their period: the Darmstadt School's conception of serial music. In both cases these artists concentrated their attention on concrete materials, thus renewing their artistic vision: the painters liberated a new palette of colors in focussing their attention on light and the musicians liberated instrumental timbre in focussing their attention on sound. Moreover, the initial steps of these radical developments, both spontaneous and intuitive, were quickly bolstered by the artists' appeal to scientific fact.” (Malherbe, Fineberg, e Hayward 2000, 16)

⁹⁵ O debate em torno deste termo e de quem é incluído nele ainda se denota nos dias de hoje, sendo que existem alguns autores que se desmarcam de serem etiquetados tanto do pós-estruturalismo como da pós-modernidade. De modo a incluir autores que desafiam as noções que o estruturalismo discutia aquando da sua época de destaque e também em rota de colisão com a conceptualização modernista, denomino os mesmos através do pós-estruturalismo que poderá igualmente ser mencionado como pós-modernismo de modo mais generalizado.

Na metodologia prosaica e ontológica deleuziana, o decorrer destas relações sociais assume uma forma *robótica*⁹⁶ e abre o caminho para novas considerações em torno do estruturalismo vigente, questionando a sua forma ao oferecer novos propósitos a termos utilizados por autores anteriores. A questão estética e artística insere-se na longa lista de Deleuze e Guattari aquando da sua análise social em *Capitalismo e Esquizofrenia* em 1972. A estética e as artes, já discutidas e estabelecidas conceptualmente por vários autores em correntes de pensamento anteriores, adquire uma forma tendencialmente objectiva quando analisada na filosofia kantiana:

Unlike Nietzsche, Spinoza and Bergson however, Kant is less a “fellow traveller” than an adversary, and the site of combat will be the aesthetic. For Deleuze and Guattari aesthetics is not the determination of the objective conditions of any possible experience, nor does it determine the subjective conditions of an actual experience *qua* beautiful. Aesthetics instead involves the determination of real conditions that are no wider than the experience itself, that are, once more, indiscernible from this experience. Aesthetics then, is inseparable from ontology, because experience is, for Deleuze and Guattari, irreducibly real. (*ibid.*, 3)

A filosofia de Deleuze e Guattari é relevante para o caso do espectralismo devido ao seu rompimento com estruturas sociais previamente identificadas e, também, devido a termos explorados pelos mesmos que se inserem na génese da tecnologia e no seu papel na vida social moderna e pós-moderna – territorialização e desterritorialização, codificação, pensamento nomádico, a máquina de guerra, entre outros. As ligações e críticas de Rancière ao trabalho de Deleuze serão igualmente pertinentes para o propósito final desta dissertação quando se fala da confluência entre arte, política e emancipação. Assim sendo, aprofundar os conceitos de Deleuze e Guattari referidos torna-se uma tarefa útil para indagar em torno da influência de movimentos artísticos como o espectralismo aqui em discussão.

⁹⁶ Refiro-me principalmente ao que consta nas obras contidas em *Capitalisme et Schizophrénie*, mais concretamente na secção de *Mille Plateaux* em que se discutem conceitos como o agenciamento (assemblages) de contextos sociais, o corpo sem órgãos que se assume como o meio desterritorializado do humano social, as máquinas abstractas, estratificação, entre outros termos que podem ser interligados a uma experiência autómata da percepção humana.

O pensamento nómada, em particular, destaca várias questões fulcrais para este ensaio, uma delas constituindo a aplicação da codificação ao caso de Nietzsche:

Faced with the way in which our societies come uncoded, codes leaking away on every side, Nietzsche does not try to perform a recoding. (...) In terms of what he writes and thinks, Nietzsche's enterprise is an attempt at uncoding, not in the sense of a relative uncoding which would be the decoding of codes past, present, or future, but an absolute encoding – to get something through which is not encodable, to mix up all the codes [...] (Deleuze 2004, 254)

Este aspecto codificante e simultaneamente descodificante em Nietzsche será um dos melhores pontos de partida para se compreender de que forma é que a desterritorialização e reterritorialização se poderão aplicar na discussão de temas como a tecnologia e a ingerência desta no progresso artístico dos séculos XX e XXI. O pensamento nómada e o acto de desterritorializar algo ou alguém requerem um exercício que não é facilmente traduzido em português, que será algo aproximado ao “misturar-se com” ou “associar-se a”; no entanto, considero que a língua inglesa torna mais explícita esta noção através da expressão *to mingle*. Este termo denota a dificuldade que Deleuze nos transmite quando nos fala da *unidade nomádica* perante o déspota e a sua máquina administrativa, dificuldade essa que é a interdependência da resistência perante o seu opressor e sendo que constituem os dois não necessariamente duas faces da mesma moeda, mas sim, duas partes do mesmo corpo:

The nomad and his war-machine stand opposite the despot and his administrative machine, and the extrinsic nomadic unity opposite the intrinsic despotic unity. And yet they are so interrelated or interdependent (...). Their ceaseless opposition is such that they are inextricable from one another. (*ibid.*, 259)

To mingle equiparar-se-á ao “devir” – termos que Zepke associa à *máquina abstracta* e à experiência da arte⁹⁷ - anexo a este corpo que se revolta contra si mesmo.

⁹⁷“(...) art is an experience of becoming, an experiential body of becoming, an experimentation producing new realities.” (Zepke 2005, 4)

Ao tomar consciência de si próprio, ao tornar-se no corpo que é e na resistência intrínseca a este, o corpo unitário forma-se e mutila-se incessantemente aglomerando lentamente aquilo que lhe é extrínseco. Arrisquemos aqui afirmar que esta noção deleuziana é-nos útil para compreender melhor a relação dialéctica do spectralismo com o serialismo quando observada através da lente rancièriana: na mesma linha de Artaud e Brecht, o spectralismo e o serialismo assumem um lugar de *pedagogos*, a emancipação artística move-se através desta política pedagógica empregue em ambos. O spectralismo revolta-se contra o corpo modernista, mas acaba por aglomerar certos factores decisivos para a nossa análise.

Já a natureza fragmentária da unidade do corpo é explorada também por Deleuze & Guattari através do termo *agenciamento*, que contribuirá para uma melhor compreensão da máquina como algo social e abstracto. Para os dois pensadores, a *assemblage* constitui uma das bases para o desenvolvimento do termo da *máquina abstracta* e da descodificação e desterritorialização⁹⁸. A *fluidéz* destas conglomerações é transportada para a *sociedade de controlo* que Deleuze desenvolve ao longo da sua análise das redes de informação globais. Para este, a tecnologia não seria uma ameaça mistificada, mas sim uma estrutura com múltiplas secções moleculares que totalizam o todo concreto do *agenciamento*. Este todo concreto é consequentemente desterritorializado pela *máquina abstracta* que se constitui como um paradoxo, uma forma nomádica dentro da unidade fragmentária. A *máquina abstracta* deixa a sua marca ao se desintegrar uma e outra vez no estrato nuclear da estrutura concreta do corpo fragmentário. Tendo a multiplicidade como a essência da tecnologia, Deleuze pergunta-se como poderemos usufruir desta era tecnológica para, de certo modo, nos emanciparmos em lutas futuras. Isto requer um esforço de *resistência* que se desenvolve dentro do já mencionado *assemblage* em que se move a *máquina abstracta* – aquilo que é percebido e testado dentro da experiência artística:

The point is that resistance, though common, is always specific and immanent within a concrete *assemblage*. Just as there is no universal form of control, there is no universal mode of resistance to control, only experimentation with the abstract machine and the possibilities networks create for us (...) (Poster e Savat 2009, 28)

⁹⁸ Desenvolvido por Dianne Currier (2003) em *Feminist Technological Futures: Deleuze and Body/Technology Assemblages*.

O abstracto é igualmente referido como um componente necessário na experiência sensível do indivíduo, *i.e.* para Deleuze e Guattari, a arte toma o lugar da materialização do desejo abstracto humano, a forma física da *sensação humana*⁹⁹ torna-se numa *máquina* que é perceptível para a experiência *real*, mas que, no entanto, consegue trazer novas perspectivas, novos conteúdos à experiência objectiva da realidade. Aqui, é relevante referir que a corrente de pensamento de Rancière em relação à distribuição do sensível entrará em rota paralela em relação à perspectiva deleuziana em vários pontos, mesmo quando Rancière inclui afirmações como: “A «política da arte» é deste modo marcada por uma estranha esquizofrenia. Os artistas e os críticos convidam-nos a situar o pensamento ou a prática da arte num contexto sempre novo.” (Rancière 2010b, 79).

Esta política da arte que Rancière refere frequentemente nos seus escritos move-se através do termo que o próprio denomina como “rotura estética” através do *dissentimento político* que terá uma definição exclusiva quando inserido nestes temas, neste caso em específico (tendo em conta a contextualização deleuziana e o prenúncio de Dufourt em relação ao spectralismo) assume-se como uma “(...) actividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objectos comuns. (...) Se a experiência estética se cruza com a política, é porque ela se define também como experiência de dissentimento oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (*ibid.*, 90-91).

Como resultado palpável desta corrente de pensamento, transfigura-se para um pequeno nicho artístico originado especificamente para servir de contracorrente ao serialismo uma consideração alternativa da composição musical em torno daquela que era vigente. Com a *máquina abstracta* e com o *dissentimento* em mente, encare-se o spectralismo como um desenvolvimento da música moderna, com a devida ingerência dos seus intervenientes indirectos, nomeadamente Varese na sua composição *Ionisation*¹⁰⁰, Messiaen e os trabalhos feitos na área da acústica, harmonização e timbre,

⁹⁹ “Art is, before all else, and as Deleuze and Guattari put it, a sensation. A sensation of this work, but this work, this sensation, it does nothing if it does not restore us to our constitutive infinity by creating the world anew.” (Zepke 2005, 4)

¹⁰⁰ “Varese wanted to liberate sound from its scholastic rules. He invented the 'ionisation': a technique in which different elements of sound are projected into a dynamic acoustic space. For him, tomorrow's music should be 'spatial', thus involving the movement of areas and resounding masses varying in intensity and density” (Moscovich 1997, 22)

Risset e o desenvolvimento de sons sintetizados¹⁰¹, entre outros nomes importantes da música europeia. A sua disseminação não seria tão fácil quanto se assume devido a uma lista extensa de considerações de composição e escuta musicais quasi-impostas que Murail, Grisey, Dufourt e Risset mencionam ao longo das suas obras. Murail e Risset, por um lado, encontram-se mais ligados à questão tecnológica, à manipulação do som através das novas ferramentas digitais, a exploração da psicoacústica, a importância da matemática para a composição musical, e ainda a encarar o espectralismo como um resultado de preceitos específicos¹⁰². Grisey e Dufourt, por outro lado, enfatizam a composição musical através da variação e da inexistência de estruturas pré-concebidas, a música faz-se através da evolução dos sons, do seu *tornar-se* – o que me leva a crer numa parecença com o modo de pensar e estruturar que Deleuze e Guattari incluem na *máquina abstracta* e no *agenciamento* desta, já supramencionado – e no seu desenvolvimento contínuo em cadeia¹⁰³. O som torna-se numa manifestação do tempo e do espaço na música, sendo que a desterritorialização da nota musical como símbolo de percepções transportadas pela indústria musical, a centralização do conceito de som como o núcleo da música espectral e a manipulação das novas tecnologias de modo a surgirem novas sonoridades destacavam-se neste movimento espectral da música de finais do século XX.

O cerne da questão que se denota nestes dois exemplos, o espectralismo por um lado e o serialismo do outro, é a dúvida do seu efeito em quem os escuta. De que modo é que o espectralismo – parafraseando Rancière - reconfigura a experiência do sensível? O espectralismo serve-se da política dos artistas ou é em si uma política da arte independente daquilo que os seus intervenientes ambicionavam? E mais importante ainda é questionar se o espectralismo é feito para o escutador ou para o seu compositor. Devido ao seu carácter volátil, à individualidade de cada compositor e teórico do espectralismo que já citei anteriormente, será possível – e necessário – atribuir a estas manifestações uma intenção de emancipação?

Há que discutir em que consiste esta emancipação e no resultaram iniciativas como a Escola de Darmstadt para a visão global da música de vanguarda e do serialismo, tanto nos seus agentes interventivos como na opinião pública. Mais concretamente, e aqui

¹⁰¹ Ver a obra de Jean Risset intitulada *Exploration du timbre par analyse et synthèse* (1999).

¹⁰² Murail menciona, entre outros, a necessidade de pensar a música espectral com um gesto global em vez de celular, utilizar a acústica e relações físicas inerentes a esta para obter uma continuidade das obras musicais.

¹⁰³ Grisey denominou este processo em específico como *le principe de la génération instantanéé* em que o compositor servirá só para mitigar algum resultado indesejado dentro da reacção sonora.

centra-se o tom do *gesto crítico* de Rancière, há que analisar algo que tanto o espectralismo como o serialismo ignoraram no seu tempo de maior preponderância, a cultura do imperativo da audição e a sua contínua importância mesmo em sectores da vanguarda que procuraram romper com as convenções tradicionais da música e artes que as precederam. É, portanto, necessário esclarecer que tanto o dodecafonismo de Schoenberg (e podemos também englobar o serialismo dos compositores posteriores) como as várias camadas de espectralismo, desde Dufourt até Murail, se apresentam como roturas estéticas daquilo que as antecedeu no sentido cronológico da música e das artes do séc. XX. “(...) a arte definia-se pela imposição activa de uma forma à matéria passiva (...)” (Rancière 2010b, 87) e assim estas duas correntes artísticas o fizeram quando comparadas com o tipo de arte mais comercializável das suas épocas. O serialismo revolucionando a composição musical, criticando a sua metodologia ao despontar a *série* e a olhar a composição como uma actividade ética¹⁰⁴. O espectralismo transferindo o pós-estruturalismo deleuziano para a música, com capacidade para entender e manipular as próprias máquinas de modo a estas serem um outro membro humano e auxiliarem a busca por novas sonoridades até então inexploradas. Este último, mais em plano de continuação do legado serialista e das consequentes respostas ao método musical modernista, da associação que fiz com a questão deleuziana e da crítica desta por parte de Rancière através de outras artes como o cinema que Deleuze analisou a fundo e também da literatura. É certo que, à luz das considerações de alguns dos compositores e teóricos do espectralismo, este tenha uma maior liberdade em termos de abstracção, que já recheia a experiência musical em si, mas que se expande um pouco além das suas barreiras naturais com a *espectralização* dos objectos musicais e dos objectos sonoros do quotidiano. A mesma ordem de pensamento é também sentida um pouco antes, cronologicamente, na *música concreta* de P. Schaeffer, na manipulação de sons *reais* e na sua *abstracção* para a composição musical. A abstracção em causa estabelece uma diferença entre aquilo que o espectralismo representa face ao serialismo – a *alegoria*¹⁰⁵ e o *interesse* espectral contra o *absolutismo*¹⁰⁶ e *apatia* social serialistas. O cerne da corrente espectralista é contrariar a “demagogia” do passado musical e desmantelar uma visão automatizada da música à

¹⁰⁴ “(...) like Corbusier, Schoenberg attacked historical styles, redefined function (...), and saw composition as an ethical practice.” (Cook 2015, 194)

¹⁰⁵ “In a more allegorical way, Grisey with *Le noir de l’toile* captures the signals broadcast to the universe by a pulsar in order to couple the pulsing of the dense star with a score for lights and percussion ensemble.” (Malherbe 2009, 25)

¹⁰⁶ “Great absolute music today, that of Schoenberg’s school, is certainly the opposite of that lack “of thought and feeling” that Hegel feared (...)” (Adorno 2019, 17)

sua própria metodologia, incorporando fenomenologia da percepção, psicoacústica, bem como um “desejo utópico” por uma arte-ciência (Grisey e Fineberg 2000, 3). Pode-se afirmar que o espectralismo, não sendo totalmente concebido para uma esfera pública, certamente que reconfigura a sensibilidade daquilo que o modernismo artístico petrificou ao longo do tempo. Não tão prevalente como no serialismo, o espectralismo também sofre de uma busca pela *pureza da escuta*, provavelmente por não ser vítima de tanto elitismo associado aos seus membros e por não ter tido o mesmo papel dominante nas artes de vanguarda como o serialismo teve na sua época. Não obstante, ambos representam – exactamente através da sua ambição de acrescentar valor estético à música e consequentemente ao que a escuta - a terceira via, que o gesto rancièriano aplica na política da estética. A *vontade* do esteta, neste caso musical, evidencia novamente a *polícia* presente na mimese emancipatória destes e transporta a *política* como Rancière a entende para a escuta.

A rotura estética já referida anteriormente terá sido mais prevalente em ambas as correntes artísticas, nos seus futuros do que nos presentes das mesmas, embora o serialismo tenha angariado magnitude suficiente no seu tempo para gerar discórdia dentro da indústria musical e do público até à contemporaneidade. O dodecafonismo de Schoenberg continua a influenciar adeptos e oponentes do serialismo, apesar de todas as contracorrentes contra o mesmo como o minimalismo de Philip Glass e outros compositores¹⁰⁷ do mesmo espectro musical. Todavia, aquilo que Cook denomina como o “policiamento da composição” e da audição (Cook 2015, 195) aflige o serialismo de modo a este não ultrapassar o seu elitismo e a sua busca por uma pureza musical e auditiva. A sua hesitação, generalizando a corrente artística como um todo, perante o seu lugar entre uma arte que incita à acção e aquela que incita à indiferença será, na minha perspectiva, a razão primária do porquê do gesto emancipatório de Rancière ser incorporado numa análise do serialismo, porque é precisamente este paradoxo estético que perfaz o serialismo como uma arte de intervenção que falha em intervir perante os seus escutadores, mas sim a ser reverenciada por *controladores de acesso*, ossificada nas suas próprias metodologias e feita para a escuta *apurada* de alguns indivíduos. Inversamente, o seu efeito na esfera pública e naquilo que Rancière chama de ficções

¹⁰⁷ “The 1970s and '80s saw the kind of creative rebellion against Serialism. The so-called Minimalist composers Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, and John Adams have deconstructed the Serial tradition, producing works many critics and musicians find naive and simplistic, while others applaud it for its freshness and accessibility. More recently others have defected from the 12-tone ranks.” (Highwater 1990)

(ficção artística, ficção real, etc. (Rancière 2010b, 112)) é o acto do desdobramento daquilo que é “visível, dizível e fazível”, *i.e.* daquilo que consiste da ficção do real, aquela que reúne as condições necessárias para gerar consenso ao contrário do dissentimento retratado pelas formas de arte política. É um exemplo daquilo que Rancière diz que é a relação da arte com a política ao não constituir uma “passagem da ficção ao real, mas sim uma relação entre duas maneiras de produzir ficções”. Contribui assim para “desenhar uma paisagem nova” e “contra o consenso e outras formas do «senso comum»” formando novas formas de um “senso comum polémico” (*ibid.*, 113). Apesar do seu aspecto petrificado, solitário e da sua pouca abertura para uma experiência estética que ultrapassa a audição, ou seja, apesar da sua incapacidade de ser transportada para a *multissensorialidade*, o serialismo de Schoenberg tem o potencial de fazer aquilo que Brecht também ambicionou, reexaminar o espectador e resgatá-lo da sua alienação, politizando – à maneira do gesto rancièriano – a capacidade do espectador e neste caso do seu escutador em “tomar em mãos o seu destino” (*ibid.*, 118).

II. 3. O escutador emancipado: entre a pureza e a subordinação da escuta

Quando, no século XIX, Eduard Hanslick discute as questões estéticas interligadas à música e à sua associação ao sentimentalismo, é trazida para a ribalta igualmente através das palavras e do trabalho do teórico austríaco, a denominada *contemplação pura e consciente musical* dita da seguinte forma:

Esta, a contemplativa, é a única forma artística, verdadeira, da audição; perante ela, o afecto grosseiro do selvagem e o fanático do entusiasta da música formam uma só classe. (...) Passa-se então por ser manifestamente “frio”, “insensível”, “de natureza intelectual”. Seja. É nobre e importante seguir o espírito criador, ver como ele abre diante de nós milagrosamente um novo mundo de elementos, como atrai estes elementos a todas as relações recíprocas imagináveis e continua assim a edificar, a derrubar, a produzir e a aniquilar toda a riqueza de um domínio que enobrece o ouvido, transformando-o no mais refinado e desenvolvido instrumento sensorial. (...) Este deleitar-se com o espírito desperto é a maneira mais digna, mais afortunada, e não a mais fácil, de ouvir a música. (Hanslick 2011, 87)

O método de Hanslick passa por contrapor o sentimentalismo investido na música por ouvintes/escutadores que se importavam somente com a capacidade *sensória* e *simbólica* por meio de uma “vocalização de animar” através da “pulsção rítmica e da diversidade dos timbres” (*ibid.*, 89). Esta maneira “simples” de se escutar a música seria para o autor um desapossamento da *verdadeira* razão de ser da música para quem a ouve. Prende-se também com um *desinteresse* por aquilo que se escuta, que na altura da publicação em causa leva Hanslick a delinear comparações entre escutadores *esclarecidos* e escutadores *leigos*¹⁰⁸. A clara distinção entre estes dois pólos opostos da escuta e da composição musical, partes fundamentais da postura romântica pré-wagneriana, em que se coloca o intelectualismo como uma componente importante do processo de escuta, e do outro lado um sentimentalismo desprovido de racionalidade, são precisamente formações do pensamento acerca da escuta reduzida que enveredam para a genealogia desta ao longo do século XIX e depois culminam nos projectos de Adorno, Schaeffer,

¹⁰⁸ “Este deboche sentimental é sobretudo tarefa dos ouvintes que não possuem qualquer formação para a apreensão artística do belo musical. O leigo é quem mais sente ao ouvir música, e de nenhum modo o artista instruído.” (*ibid.*, 89)

Schoenberg, entre outros. É certo que aquilo que Hanslick explora estaria adequado ao que a Estética da sua época estaria em torno de, em termos de temáticas; todavia há que atentar no que é estabelecido pelo próprio de modo a se discutir a escuta com um pouco mais de ênfase nesta fase final da presente dissertação.

Já com a contextualização dos discursos antonímicos aplicados à escuta, – a escuta *intelectualizada* vs. escuta *leiga* – será igualmente relevante sublinhar a importância dada à *percepção estética* da música pelo autor enquanto objecto capaz de suscitar um *efeito sonoro* no escutador. O obstáculo encontrado por Hanslick é, antes de mais, o completo domínio do *efeito sonoro* nas subsequentes análises musicais e como este retira da música o seu potencial artístico – sendo este potencial artístico o que o mesmo refere quando interliga uma *satisfação espiritual* a um conservadorismo contemplativo da escuta¹⁰⁹ - que depende de uma apreciação e composição livres do sentimento, ou melhor ainda, de metodologias que incorporam o sentimento como uma parte essencial da sua existência mas não dependem somente deste, não se concebendo o mesmo como o “factor criador” (*ibid.*, 63) na figura do compositor musical. Este conservadorismo da escuta por parte de Hanslick dá-nos a conhecer a sua face quando o mesmo menciona que o “prazer elementar da escuta” adquire um papel central na maneira como o escutador da sua época se *inebriava* através do “éter sulfúrico” da “sublimação sentimental” contida na obra musical (*ibid.*, 81).

Subsiste, deste modo, uma procura incessante pela escuta *esclarecida*, ao mesmo tempo que se defende uma distanciação da escuta que opta por somente *surpreender* e *emocionar* quem a ouve.¹¹⁰ É neste ponto que o autor se destaca devido à afinidade do seu argumento com outros já mencionados ao longo desta dissertação: a necessidade do espectador/escutador em se autonomizar, em conformidade com a arte em si, do seu trajecto complementar em relação a outrem¹¹¹. Quem contempla a arte musical terá de,

¹⁰⁹ “O momento espiritual necessário em toda a fruição musical revelar-se-á activo em vários ouvintes de uma mesma obra musical em graus muito diversos; em naturezas sensuais e sentimentais, pode reduzir-se a um mínimo; em personalidades predominantemente espirituais, pode tornar-se o elemento decisivo. O verdadeiro “justo meio” terá aqui, segundo o nosso juízo, de tender um tanto quanto para a direita. Para ficar inebriado basta apenas a debilidade, mas existe uma arte do ouvir” (*ibid.*, 88)

¹¹⁰ “Assim como os efeitos físicos da música se encontram numa relação directa com a irritabilidade doentia do sistema nervoso que lhes responde, assim aumenta a influência moral dos sons com a incultura do espírito e do carácter. Quanto menor a ressonância da cultura tanto mais veemente é o embate de semelhante força. Como se sabe, a música exerce a mais forte influência sobre os selvagens.” (*ibid.*, 84)

¹¹¹ Demonstrado em excertos como o seguinte: “A falta de harmonia, a restrição da melodia nos mais estreitos limites da expressão recitativa e, por fim, a incapacidade, própria do antigo sistema tonal, de se desenvolver até conseguir uma verdadeira riqueza de figuras impossibilitavam uma absoluta importância

conscientemente, aplicar a sua faculdade da escuta de modo a não se subordinar a um modo desta que não ultrapasse aquilo que é considerado como *elementar*. De igual modo terá de, imperativamente, encontrar a autonomia necessária dentro da arte – neste caso na música – e fazer dela algo mais do que ela somente é. Este *motivo* é palpável nas subsequentes correntes artísticas modernistas, mais concretamente na teoria da *regressão da escuta*¹¹² de Adorno, na já explorada *escuta reduzida* de Schaeffer, podendo igualmente ser transportada para ambas as noções teatrais de Brecht e Artaud.

A pureza da escuta, a consequente autonomia da música no plano geral das artes e a expansão de narrativas do mesmo género no modernismo simplesmente continuaram uma longa tradição que Nicholas Cook destaca, utilizando a análise de um conceito relevante para a presente discussão – a cultura do imperativo (Cook 2015, 192). Cook, de modo a introduzir alguns exemplos, parafraseia outros autores que incidem nas mesmas temáticas, sendo que a contribuição de Peter Kivy e do seu “*music alone*” (*ibid.*, 192) abrem o caminho para uma cronologia breve de Cook acerca da ideologia que invade os discursos musicais da modernidade e na sua recepção pelo escutador moderno. Desde o platonismo, à concepção de um génio artístico, até ao pensamento científico que originou a estética e a sua componente musical, é possível retrazar os passos antecedentes que incorporarão, segundo Cook uma premissa de significados depositados no trabalho musical pelo seu compositor, “iniciando uma corrente comunicativa que passa pelo interprete até ao seu alvo, o escutador” (*ibid.*, 193). O teor *imperativo* desta ordem de

da música como arte sonora no sentido estético; quase nunca se utilizava autonomamente, mas sempre em combinação com a poesia, a dança e a mímica, portanto como complemento das outras artes.” (*ibid.*, 85)

¹¹² O conceito da regressão da escuta contrapõe duas concepções da música e do seu efeito no escutador, de novo uma diferença entre aquilo que é chamado como “arte nobre” e a sua distinção da “arte popular”. Adorno afirma que a dicotomia entre “música leve” e “música séria”, resultados da distinção anteriormente referida, perfazem aquilo que a indústria cultural inevitavelmente transforma no indivíduo e na sua percepção: uma polarização constante entre aquilo que é definido como aceitável pela sua massificação e mercantilização (reificação), e aquilo que simplesmente não o é e tenta persistir apesar da sua mudança constante para levar a cabo a sua própria subsistência. Para denominar este processo, o autor usa a expressão “fetichização da música” e da sua escuta. Fetichismo, neste caso, será empregue de acordo com o termo que K. Marx utilizou na sua análise ao sistema económico capitalista, descrevendo-o como a veneração de uma mercadoria alienada tanto do seu produtor como do seu consumidor. Aplicando-o à música, Adorno refere a título de exemplo o “*star system*” de cantores ou cantoras que obtêm um estatuto exclusivo dentro da indústria musical, bem como a própria música com os vários sistemas de *greatest hits*, que o autor elege como aqueles que alienam o escutador de modo a formar um “circulo fatal” em que o que é “mais familiar é o que tem mais sucesso e é, portanto, reproduzido mais vezes até se tornar ainda mais familiar”. O cerne da questão para Adorno será devido à alienação do juízo estético, juízo este que está já à partida condicionado devido à sua mercantilização (à falta de melhor palavra para descrever a alienação provinda do termo marxista *Entfremdung*) e da sua consequente formação do gosto. A indústria cultural apropriou o modo como escutamos, o modo como contemplamos arte, resultando numa *regressão* da escuta que incorpora em si a passividade que pensadores como Adorno criticam ao longo do período modernista.

ideias condicionará aquilo que entendemos por música e a sua recepção – a sua escuta – como obrigatoriamente auditiva sem a intervenção de outro sentido:

Whether in the concert hall or the audiophile's sitting room, listeners hear with the body, invest sounds with meanings that are equally 'musical' and 'extra-musical' – or rather, that do not acknowledge the distinction. That is simply how people listen to music, yet you would never guess it from the literature of music appreciation and aesthetics. (*ibid.*, 194)

Será precisamente com as considerações de Cook e dos autores que o mesmo explora em mente que nos aproximamos novamente do gesto de Rancière. Adicionando às temáticas já mencionadas, entram igualmente em jogo os significados impostos naquilo que é “musical”, “extra-musical” e num “policiamento” da composição artística que se fez sentir na indústria durante os anos de tensão social, política, militar e ideológica da Guerra Fria, que teria o intenso investimento em arte política por parte dos países do bloco de leste e da China. Surgem como exemplo as instâncias propagandistas chinesas com a utilização massiva da imagem como meio de comunicação em pósteres, bem como nas outras artes como a arquitectura, música, literatura; assistindo-se ao mesmo processo na União Soviética através do Realismo Socialista e no período pós-estalinista consequente das políticas de Khrushchev. Do lado oposto, a liberalização artística que o Ocidente ambicionava exportar incluía uma instrumentalização da arte como um sinal de luz para além do Muro de Berlim, simbolizando uma ideia de liberdade artística total ao se apropriar do radicalismo de determinados sectores da vanguarda¹¹³ e tornando-os numa dissensão necessária à sociedade ocidental em contraposição à soviética e chinesa que enveredavam pela ideia de união e consenso.

A bipolaridade social, artística, política e ideológica em toda a sua envergadura, assumia aqui o seu papel mais visceral em muitos dos sectores do quotidiano do século XX, daí que a substância do conceito *policial* rancièreano não seja descabido quando se toma em consideração todo o alcance destas dicotomias ao longo do século e nas suas

¹¹³ “The use of formally "radical" or "polemical" culture as a propaganda tool became widespread. (...) Radical aesthetic modes of operation, such as Pierre Boulez's total serialism and Jackson Pollock's action painting, became an emblem of art in a free, rather than totalitarian, society. The emancipated affront of abstract expressionism of the West contrasted vividly with the gagged realism of art in China or the Soviet Union.” (Scherzinger 2004, 88-89)

repercussões em décadas posteriores. O “extra-musical” que Cook menciona pode assim transfigurar-se também num *extra-do-sensível*, mais do que um gesto contrário àquilo que é pré-estabelecido – a recusa do escutador em se subordinar, por exemplo, ao valores da cultura performativa que incluem os jogos de luzes no palco, a desconexão dos músicos com a plateia, a regra dos aplausos, entre outros, que Cook parafraseia de Alex Ross (*ibid.*, 195). O *extra-do-sensível* é o gesto de Rancière e do seu *espectador emancipado* ao adicionar um “e se?” ao acto da escuta, em que não só se recusa a narrativa determinada como modernista incluída no “ritual alienante do concerto” (*ibid.*, 196), como se põe em cheque a tendência da emancipação embrutecedora da distinção entre uma escuta esclarecida e uma escuta despreocupada (algo que será mais associado a uma postura pós-modernista através da sua tendência em gerar significado após o contacto com a arte em si¹¹⁴), e por fim, simultaneamente suscita a seguinte pergunta: o que constitui um *bom escutador*?

A resposta prende-se na sua capacidade de *imaginar* através do acto da escuta. A *imaginação* do escutador é o complexo do sensível que se movimenta através da *polícia* incorporada na escuta, ou seja, é a *política* – o gesto rancièriano – que rompe com aquilo que policia a escuta. Embora Cook afirme que o policiamento – neste caso sem o teor rancièriano – da escuta será levado a cabo pela hierarquia subjacente à actividade da escuta¹¹⁵, embora de um modo mais exigente do que aquele verificado na composição musical em si, apura-se então a “tentativa de disciplinar o acto da escuta” pela tradição artística ocidental (*ibid.* 195). O extra-musical a que Cook se refere, *i.e.* ouvir com o corpo e investir numa escuta não só auditiva é invisível em certos compartimentos da cultura musical, mas trespassa para a plataforma da música erudita e para as suas salas de espectáculo. Os mais recentes exemplos disto em Portugal são os concertos em que se *áudio-vê* a obra cinematográfica com a presença de orquestras que interpretam a música do filme em simultâneo, sendo que a projecção da trilogia *Senhor dos Anéis* na sala da Gulbenkian revelou que este formato mais informal tem um alto nível de adesão por parte do público português, pondo em causa o modelo tradicional mais frequentemente presente

¹¹⁴ “If modernist aesthetics (...) was built on the idea of meaning being sealed into the work (...) then the foundation of postmodern aesthetics is the idea that meaning is produced through interpretation (...)” (*ibid.* 196).

¹¹⁵ Em passagens como: “In the case of listening, of course, policing is harder. (...) I spoke of listeners hearing with the body and investing sounds with ‘extra-musical’ meaning, but – at least in the concert hall – they do so invisibly.” (*ibid.* 195)

naquela sala¹¹⁶, bem como noutras salas portuguesas que raramente albergam eventos deste cariz, como o antigo Pavilhão Atlântico que tem sido o espaço designado para o ciclo de filmes-concerto da saga *Harry Potter* ao vivo com a interpretação da Orquestra Filarmónica da Beira. O público, na generalidade, mesmo que o espaço em si reforce a ordem de ideias do que é ou não aceitável numa sala de espectáculos formal, interage mais regularmente com a *remediação*¹¹⁷ destes tipos de média¹¹⁸, fenómenos também inseridos na matriz cinematográfica e na sua convergência com o som, temáticas amplamente estudadas por Chion no seu livro *Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*.

A confluência do formato musical sobre o formato cinematográfico converge de uma forma em que as barreiras previamente discutidas do policiamento da escuta se esbatem numa conjunção curiosa de interações típicas de outros formatos artísticos e de outras instâncias musicais, ao mesmo tempo que a carga formal contida num concerto orquestral se evidencia em pontos específicos da interpretação – a subordinação a uma escuta imóvel regida pela performance em si e pelas acções dos músicos e interpretes, a título de exemplo. Será igualmente relevante referir fenómenos digitais como o caso dos vídeos da plataforma YouTube inseridos na categoria *ASMR*¹¹⁹ que João Porfírio aborda no contexto da sua utilização pessoal (Porfírio 2021), destacando a “(...) manipulação do som em espaços domésticos de maneira a configurá-los de acordo com o que o agente humano considera melhor para o efeito”¹²⁰. Interações extra-musicais como as mencionadas anteriormente não serão somente manifestações de uma estética pós-modernista imbuída na música e na escuta, serão antes de mais a ambição da *pureza* da

¹¹⁶ A título de exemplo recomenda-se a leitura do seguinte artigo do Diário de Notícias: <https://www.dn.pt/artes/o-senhor-dos-aneis-tambem-e-uma-experiencia-musical-5588479.html> (acedido a 12 de Fevereiro 2022).

¹¹⁷ O termo de J. D. Bolter e de R. Grusin da obra de 1999 *Remediation: Understanding New Media*. Estes destacam a “representação de um tipo de média noutra” e que esta é uma característica que define a nova idade dos média digitais. Existem inúmeras ocasiões que os dois autores exploram ao longo do livro nas várias formas de arte.

¹¹⁸ Existindo várias reportagens sobre este tipo de concertos e à falta de uma análise mais aprofundada, recomenda-se a seguinte reportagem da SIC Notícias: <https://sicnoticias.pt/cultura/mais-de-11-mil-pessoas-assistiram-a-harry-potter-e-a-ordem-de-fenix-em-concerto/> (acedido a 12 de Fevereiro 2022).

¹¹⁹ Barratt e Davis definem o fenómeno ASMR como “Autonomous Sensory Meridian Response”, um fenómeno sensorial em que os indivíduos experienciam sensações idênticas a estática no corpo, em particular na cabeça e pescoço em resposta a estímulos auditivos e visuais como murmúrios, sons específicos, etc. Normalmente estes estímulos fazem-se acompanhar de um bem-estar e de relaxamento para o indivíduo e já terá sido utilizado para tratar sintomas de depressão e dor crónica. Para uma leitura mais incisiva sobre este assunto recomenda-se o artigo “Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): a flow-like mental state” (Barratt e Davis 2015).

¹²⁰: “(...) the manipulation of sound in sleeping spaces in order to create a suitable environment using the resource of YouTube videos. The relationship between sound, listening, and the human being as an agent that can alter their domestic space is considered, paying particular attention to how specific audiovisual content can be used to mediate this relationship.” (Porfírio 2021, 29)

arte modernista a ser, deste modo, desafiada por aquilo que Rancière considera um “duplo equívoco” e que Cachopo explora sucintamente:

A noção de pós-modernidade assentaria, portanto, num duplo equívoco. Por um lado, o que teria passado a ser possível – a começar pela intromissão das artes umas nas outras e não deixando de abarcar o cruzamento de géneros e estilos historicamente distantes – já o era há muito, ainda que intermitentemente, no quadro do regime estético. Por outro lado, o que teria deixado de ser possível – pensar a política da arte em relação com o destino histórico-político da modernidade – só parcialmente deixa de o ser. (Cachopo 2013, 32)

Na óptica rancièriana não se revelam novas possibilidades dentro daquilo que é entendido por pós-modernismo, nem se deixa de pensar no modernismo como algo do passado. Ao invés disto, confluem-se estas duas correntes de pensamento e posturas estéticas numa só, dado que aquilo que as separa não as caracteriza na sua generalidade. Ou seja, aquilo que o pós-modernismo trouxe às artes foi antes uma “*consciência* do que tinha sido o modernismo” e do seu trajecto necessariamente aliado a um processo de “evolução e rupturas históricas” (Rancière 2000, 42). A política da arte não se esgota na negação da sua contínua metamorfose, nem seria um dado adquirido na determinação absoluta desta mesma metamorfose. O processo histórico evolutivo tendia sim para uma “separação radical entre as diferentes artes” que perfaziam o teor imperativo da “fronteira entre arte e não-arte”, entre escutas *intelectualizadas* e escutas *leigas*, entre um *mestre* e um *ignorante*.

Temos assim o gesto do *espectador emancipado* empregue no do *escutador emancipado* através da incorporação do último no círculo teórico do primeiro, não como uma resposta a uma despolitização da música ou da escuta em si, sendo que o conceito de *arte política* e o seu conteúdo em sentido lato se fazem manifestar talvez mais do que nunca na música contemporânea além das comunidades vanguardistas de outrora, mas como um caminho intermédio para o escutador. Quero com isto afirmar que o escutador, aquele que se emancipa continuamente sem sofrer do embrutecimento de qualquer outra força de motivação fora de si mesmo, fá-lo acompanhado da (sub)consciência do movimento de ruptura que a *política* – o *extra-do-sensível* presente nas suas actividades fora do espectro dicotómico dos regimes estéticos da escuta – contida nesse acto abarca

em si o suficiente para que se dêem mudanças ao nível da sensibilidade (aquilo que é dito, visto, pensado e escutado) que, neste caso, incorpora a escuta e todo o seu processo.

Possivelmente devido ao seu nível de indeterminação quando comparada com outras formas da sensibilidade e a sua aplicação nas artes, a escuta não obtém muita atenção no foro da discussão estética e das suas conexões à sua politização, sendo antes a música, a indústria musical e as suas comunidades alvo de análises e debates contínuos nos campos da estética e sociologia. A ideia de um espectador engloba, a meu ver, aquela de um escutador, ou melhor, é inusitado destacar uma concepção da outra sem as correlacionar imediatamente. Por isto mesmo será, na minha óptica, intrínseco ao escutador o enquadramento do gesto emancipatório de Rancière. Um *escutador emancipado* faz-se tanto pela consideração daquilo que pensadores e artistas como Kant, Schoenberg, Adorno, Wagner, Schopenhauer, Boulez, entre muitos outros *imaginaram* que fosse o melhor tipo de escuta para fazer jus ao melhor tipo de contemplação musical, bem como pela consciencialização que a arte em si *é política* – no sentido rancièriano – e que não necessita de transportar motivos e ideias politizadas, dado que esta já rompe com as barreiras do sensível ao desarticular as suas hierarquias.

O *escutador emancipado* não se emancipa do *espectador*, move-se antes pela lógica que constitui o anterior e forma com este uma convergência que reconfigura continuamente, em jeito igualitário mas não consensual, uma parcela da sensibilidade humana estruturada, paradoxalmente, pela sua abstracção e pelo trejeito estético de a ordenar e subordinar ao gesto embrutecedor. Assim e de modo a finalizar, tal como Artaud e Brecht ambicionavam emancipar o espectador de teatro; Schaeffer, Schoenberg e Adorno emancipar a escuta da música, cabe no fim efectivamente à *política da arte* constatar que o espectador e o escutador não se cingem a uma “condição passiva que devêssemos transformar em actividade” (Rancière 2010b, 28), mas que contêm em si a emancipação necessária para alterar a partilha do sensível.

Conclusão

Numa reflexão puramente pessoal, é, no mínimo, curioso como a redacção inicial do presente trabalho se aproxima e, em simultâneo, se afasta do estado final. O que começou como uma dissertação principalmente dedicada à ideia de arte e política na contemporaneidade é, actualmente, uma exploração em torno do acto da *escuta*, da figura do *escutador* e da sua circunscrição ao gesto do sensível na óptica rancièriana.

Num quadro teórico consolidado na estética e nos estudos de som, esta dissertação teve como principal objectivo examinar, à luz do pensamento de Jacques Rancière e da sua visão sobre o gesto *político* e a partilha do sensível, a configuração da escuta e do *acto de escutar* a partir da figura do *escutador emancipado*, tornando evidente a negociação entre os papéis passivo e activo no processo emancipatório e no surgimento de uma terceira via convergente. Ao invés de uma possível dicotomia entre espectador e escutador, é através da convergência entre a sensibilidade e a *recusa* do papel do *pedagogo embrutecedor* que o escutador, tal como o espectador emancipado, se configuram, quando incorporados nos *regimes estéticos das artes* que Rancière explora ao longo do seu trabalho.

A minha ideia inicial seria continuar aquilo que tinha surgido em alguns dos trabalhos que redigi ao longo do presente mestrado, mais especificamente naqueles em que tentei inserir uma discussão política nos debates estéticos sobre as várias artes ou sobre o *gosto* passíveis de incorporar estes temas. A perspectiva acerca destes temas, desde o meu tempo na licenciatura em que me debrucei na sociologia da música de *heavy metal* e *punk rock*, na sua componente política literal, no modo como move e constrói comunidades em torno de ideais específicos e na forma como é instrumentalizada para trespassar assuntos distintos para o tecido social contemporâneo, estabeleceu no meu entendimento métodos e formas de encarar a política na música – e por consequência na arte em geral – que eram claros na sua oposição entre a politização ou a não politização da mesma.

O trabalho de Rancière veio reconfigurar esta perspectiva pouco a pouco, com o incremento das leituras que abordei ao longo da dissertação, e com a sua contextualização nos vários debates em torno daquilo que se entende como emancipação, o gesto rancièriano alterou o molde do pensamento político na arte e vice-versa, mesmo que para

essa mudança ocorra um repensar da crítica de autores conceituados como W. Benjamin, T. Adorno, de artistas como P. Schaeffer, A. Schoenberg, entre muitos outros. O mais curioso é este repensar não enveredar por um trilho oposto ou paralelo às visões modernistas das figuras acima mencionadas, nem tão pouco opor-nos ao modernismo através da lente pós-modernista, mas *criticar estas oposições e destacar as suas convergências embrutecedoras*. Deste modo pensa-se em Artaud e Brecht, que o próprio Rancière analisa aprofundadamente, e nas suas correntes de pensamento que ambicionavam uma emancipação do espectador – seja através da distanciação deste ou da aproximação à obra de arte – como processos reveladores da subordinação do espectador a métodos pedagógicos empregues na arte.

Da mesma forma situámos os casos do dodecafonismo imperativo de Schoenberg e o posterior serialismo lado a lado com o espectralismo e a sua capacidade de desterritorializar a música, som e acústica, manipulando o som ao pormenor. A semelhança entre os teatros da crueldade e épico com o serialismo e espectralismo assumiu o ponto central para a abordagem do pensamento de Rancière à questão da escuta. Um bom escutador e um bom espectador não são aqueles que se concentram numa só particularidade da obra mas sim nos vários parâmetros presentes neste mesmo processo. É a interação dos sentidos que providenciará uma experiência estética mais repleta do que a concentração num só, ou seja, no caso da escuta não será somente o som em si mas uma apreciação multissensorial deste.

Assim, o gesto crítico rancièriano destaca a seguinte hipótese: a emancipação do escutador não se dá na pedagogia exercida neste pelo *purismo* musical e numa concepção da escuta pura da música somente através do ouvido. Dá-se antes no jogo entre todos os sentidos e, principalmente, na capacidade abstracta da *imaginação* ser fomentada pela convergência destes. A chave para a emancipação do escutador permanece na *igualdade* prevalente na sensibilidade humana e na recusa de processos de desigualdade que apelam a um único sentido. O escutador e o espectador fazem uso desta igualdade para se identificarem como tal.

Igualmente no que toca à escuta, fica por realizar uma análise mais detalhada de vários autores e autoras que, devido aos limites formais da dissertação, não tive oportunidade de aprofundar, e que centram o seu trabalho neste campo da sensibilidade humana e na música: entre estes, destacam-se Mário Vieira de Carvalho, Lawrence Kramer, Richard Leppert, Jonathan Sterne, Peter Szendy, Salomé Voegelin, Holly

Rogers, Paulo Ferreira de Castro, Lydia Goehr, escapando, certamente, outros e outras que contribuíram significativamente para as temáticas em discussão. Também inseridos nestes quadros teóricos, os estudos sobre o impacto das componentes audiovisuais demonstram uma dinamização positiva do papel da escuta nestes novos meios, entre eles o dos videogames que centram em si uma reconfiguração particular da sensibilidade humana quando em contacto com a arte – neste caso emprega-se o termo da arte ao videogame no seu potencial de angariar tanto a imagem em movimento, como a arte sonora e a sua escuta e também o engajamento necessário e fulcral para que o videogame *aconteça*. Na minha perspectiva, existem alguns videogames particularmente interessantes que mereceriam ser analisados à luz dos estudos de escuta e da estética devido à sua proximidade com o cinema, manifesta na característica particular da interacção do espectador na acção. Entre estes destaca-se o caso de *Red Dead Redemption 2* (Rockstar Games, 2018), que trabalha de modo singular todos os campos mencionados anteriormente.

Por fim, a corrente de pensamento de Rancière não se esgota na sua aplicação a outro dos regimes da sensibilidade, nem na sua visão política característica. O seu diálogo com pensadores como Gilles Deleuze abre portas para posteriores debates acerca do trabalho de ambos os autores em torno das artes do século XX e nas artes contemporâneas, sejam elas em formatos tradicionais ou centradas nas novas tecnologias. As questões surgem, assim, de modo informal, mas que lançam pistas para possíveis investigações futuras: será o *jogador* o novo *espectador*? Ser *jogador* implica mais actividade, passividade ou desconstrói esta dicotomia? Será a presente era e esta figura do *jogador* uma aproximação daquilo que Deleuze e Guattari analisaram nos seus escritos com o conceito de *production désirante*? De que modo é que o gesto rancièriano contribuiria para uma abordagem a estas novas concepções? Caberá ao *espectador* e ao *escutador* (e talvez ao *jogador*) a sua emancipação, ou será esta inerente à dissensão presente nestes processos?

O que procurei examinar e expôr nesta dissertação é uma breve óptica daquilo que a teoria de Rancière poderá contribuir para o julgamento estético contemporâneo devido à sua capacidade de encontrar uma terceira via do pensamento sobre e das artes e da sua ligação à sensibilidade e vivência humana. O que fica por desvendar neste enquadramento é, decerto, um caminho que é possível e necessário trilhar de modo a que o pensamento e

filosofia da escuta e da música se dinamizam cada vez mais através de novas posturas e lógicas que estes campos da sensibilidade oferecem.

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W. 2019. *Philosophy of New Music*. Traduzido por Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barratt, Emma L., e Nick J. Davis. 2015. "Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): A Flow-like Mental State". *PeerJ* 3 (Março): e851. <https://doi.org/10.7717/peerj.851>.

Bolter, Jay David, e Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Borio, Gianmario, ed. 2019. *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*. First issued in paperback 2019. Musical Cultures of the Twentieth Century, Volume 1. London New York: Routledge.

Cachopo, João Pedro. 2013. "Momentos estéticos: Rancière e a política da arte". *Aisthe* 7 (11): 21–41.

Cachopo, João Pedro, Patrick Nickleson, e Chris Stover. 2020. *Rancière and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cardoso, Miguel. 2014. "Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes". *Unipop* (blog). 28 de Maio de 2014. <https://sitiodaunipop.wordpress.com/2014/05/28/recensaoensaio-ler-ranciere-a-improvisacao-dos-incompetentes/>.

Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

———. 2016. *Sound: An Acoulogical Treatise*. Traduzido por James A. Steintrager. Durham: Duke University Press.

Collins, Karen. 2008. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Cook, Nicholas. 2015. "Seeing Sounds, Hearing Images: Listening Outside the Modernist Box". Em *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, editado por Gianmario Borio, 185–202. Burlington: Ashgate.

———. 2017. "Seeing sound, hearing images: listening outside the modernist box". Em *Seeing Sound, Hearing Images*, editado por Bianca Țiplea Temeș e Nicholas Cook, 11–32. Bucureste: MediaMusica. <https://www.anmgd.ro/upload/documente/Seeing%20Sound,%20Hearing%20Images.pdf>.

Currier, Dianne. 2003. "Feminist Technological Futures: Deleuze and Body/Technology Assemblages". *Feminist Theory* 4 (3): 321–38. <https://doi.org/10.1177/14647001030043005>.

Deleuze, Gilles. 2004. *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deniz Silva, Manuel. 2014. "Jacques Rancière: política, emancipação e igualdade". Em *Pensamento Crítico Contemporâneo*, editado por Unipop, 328–43. Lisboa: Edições 70.

Dhar, Ankita. 2021. "The Sensation Of Sally Rooney: How The Author's Fictional Worlds Capture Millennial Intimacies & Anxieties". *Feminism In India*, 8 de Setembro de 2021. <https://feminisminindia.com/2021/09/09/sally-rooney-millennial-intimacies-and-anxieties/>.

Elferen, Isabella van. 2012. *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. Cardiff: Univ. of Wales Press.

Eveleth, Rose. 2013. "How That Annoying Drone From Inception Took Over Movie Trailers". *Smithsonian Magazine*, 1 de Abril de 2013. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/how-that-annoying-drone-from-inception-took-over-movie-trailers-12874196/>.

Fairfax, Daniel. 2017. "The Audio-Spectator: An Interview with Michel Chion – Senses of Cinema". *Senses of Cinema* (blog). Setembro de 2017. <https://www.sensesofcinema.com/2017/feature-articles/audio-spectator-interview-michel-chion/>.

Foucault, Michel. 2018. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70.

Griffiths, Paul. 2010. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press.

Grisey, Gérard, e Joshua Fineberg. 2000. "Did you say spectral?" *Contemporary Music Review* 19 (3): 1–3. <https://doi.org/10.1080/07494460000640311>.

Hanslick, Eduard. 2011. *Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*. Traduzido por Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Haroutunian-Gordon, Sophie. 2011. "Plato's Philosophy of Listening". *Educational Theory* 61 (2): 125–39. <https://doi.org/10.1111/j.1741-5446.2011.00395.x>.

Highwater, Jamake. 1990. "End of Road for Serialism?" *Christian Science Monitor*, 1 de Junho de 1990. <https://www.csmonitor.com/1990/0601/1serial.html>.

King, Darryn. 2021. "Hans Zimmer on Inventing the Sound of Dune". *Firstpost*, 25 de Outubro de 2021. <https://www.firstpost.com/entertainment/hans-zimmer-on-inventing-the-sound-of-dune-i-felt-like-there-was-a-freedom-to-get-away-from-western-orchestra-10083491.html>.

Koehler, Sezín. 2017. "Twin Peaks and Brechtian Sensibilities in Modern Visual Media". *Dilettante Army*, 2 de Agosto de 2017. <https://dilettantearmy.com/articles/twin-peaks-brechtian-sensibilities-modern-visual-media>.

Lehman, Frank. 2016. "Manufacturing the Epic Score: Hans Zimmer and the Sounds of Significance". Em *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, editado por Stephen C. Meyer, 27–55. New York: Routledge.

Lopes, Dominic M. McIver. 2001. "The Ontology of Interactive Art". *Journal of Aesthetic Education* 35 (4): 65–81. <https://doi.org/10.2307/3333787>.

Malherbe, Claudy, Joshua Fineberg, e Berry Hayward. 2000. "Seeing light as color; hearing sound as timbre". *Contemporary Music Review* 19 (3): 15–27. <https://doi.org/10.1080/07494460000640341>.

Marshall, Lee. 2003. "People Watching". *The Guardian*, 14 de Julho de 2003. <https://www.theguardian.com/film/2003/jul/14/theatre.artsfeatures>.

Moscovich, Viviana. 1997. "French Spectral Music: An Introduction". *Tempo*, n. 200 (Abril): 21–28. <https://doi.org/10.1017/S0040298200048403>.

Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening*. New York: Fordham University Press.

Porfírio, João Francisco. 2018. "E depois começa aquele “plim, plim”: Os sons do facebook nas paisagens sonoras do quotidiano". Em *Log in, live on: música e cibercultura na era da Internet das coisas*, editado por Paula Gomes Ribeiro, Joana Freitas, Júlia Durand, e André Malhado, 100–124. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus / CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

———. 2021. "Sleep/Relax/Work/Study/Read: YouTube, Sound, and Music in the Construction of Listening Spaces to Fall Asleep". *SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 10 (1): 27–41. <https://doi.org/10.7146/se.v10i1.124196>.

Poster, Mark, e David Savat, eds. 2009. *Deleuze and New Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rancière, Jacques. 1991. *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press.

———. 2000. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions.

———. 2010a. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Traduzido por Steven Corcoran. London: Bloomsbury Publishing PLC.

———. 2010b. *O Espectador Emancipado*. Traduzido por José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

- . 2011. *O Destino das Imagens*. Traduzido por Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro.
- . 2019. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso Books.
- Robson, Jon, e Grant Tavinor, eds. 2018. *The Aesthetics of Videogames*. New York: Routledge.
- Rush, Michael. 2005. *New Media in Art*. London: Thames & Hudson.
- Santos, Lina. 2017. "'O Senhor dos Anéis' também é uma experiência musical". *Diário de Notícias*, 6 de Janeiro de 2017. <https://www.dn.pt/artes/o-senhor-dos-aneis-tambem-e-uma-experiencia-musical-5588479.html>.
- Schaeffer, Pierre. 2017. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Traduzido por Christine North e John Dack. Oakland, California: University of California Press.
- Scherzinger, Martin. 2004. "In Memory of a Receding Dialectic: The Political Relevance of Autonomy and Formalism in Modernist Musical Aesthetics". Em *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*, editado por Arved Ashby, 68–102. Rochester, NY: Univ. of Rochester Press.
- Shifman, Limor. 2014. *Memes in Digital Culture*. Cambridge: The MIT Press.
- SIC Notícias. 2022. "Mais de 11 mil pessoas assistiram a “Harry Potter e a Ordem de Fénix” em concerto". *SIC Notícias*, 13 de Fevereiro de 2022. <https://sicnoticias.pt/cultura/mais-de-11-mil-pessoas-assistiram-a-harry-potter-e-a-ordem-de-fenix-em-concerto/>.
- Smart, Billy. 2017. "Brechtian Television: Theatricality and Adaptation of the Stage Play". Em *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*, editado por Jeremy Maron e André Loiselle, 30–52. University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442696280-003>.
- Tanke, Joseph J. 2011. *Jacques Rancière: An Introduction*. London; New York: Bloomsbury Publishing.

Taruskin, Richard. 2010. *Music in the Early Twentieth Century*. The Oxford History of Western Music. New York: Oxford University Press.

Walser, Robert. 1992. "Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity". *Popular Music* 11 (3): 263–308. <https://doi.org/10.1017/S0261143000005158>.

Zepke, Stephen. 2015. *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. London: Routledge.