



ESCUA AÍ: CONSIDERAÇÕES SOBRE O LUGAR DA ESCUTA NA ARTE

Alexandre Siqueira de Freitas ¹

LET'S LISTEN: CONSIDERATIONS ON THE PLACE OF LISTENING IN ART

ÉCOUTEZ: CONSIDÉRATIONS SUR LA PLACE DE L'ÉCOUTE DANS L'ART

¹ Pianista e professor. Atua nos cursos de Licenciatura em Música e de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1970-6412> / CV lattes: <http://lattes.cnpq.br/4616788871589192>

RESUMO

Neste texto, pretende-se refletir sobre o termo “escuta” no domínio da arte, reunindo e colocando em diálogo quatro perspectivas distintas não excludentes. A primeira aborda os limites entre as artes, sublinhando sua mobilidade, de acordo com Pareyson e autores ligados à estética comparada (Souriau, Bosseur, Dénizeau, Freitas). A segunda traz a noção de “sinestesia”, pelo viés da ciência (Bergantini, Sacks) e da fenomenologia (Merleau-Ponty, Caznok) e como esta pode se aplicar ao contexto artístico, em especial nas relações entre audição e visão. Em seguida, enfoca-se uma acepção de “imagem”, como denominador comum de variadas experiências sensoriais, baseado sobretudo em Iazzetta. Por fim, expõem-se as particularidades no entendimento de escuta de Szendy, como “escrita” e “arranjo”. Estas perspectivas – que convocam diferentes conceitos e acepções – complementam-se na expectativa de enfatizar uma compreensão ampliada de escuta e, quem sabe, fomentar novas pesquisas e criações artísticas.

Palavras-chave: sinestesia; imagem sonora; multissensorialidade; fenomenologia da percepção; estética comparada.

ABSTRACT

In this text, we intend to reflect on the term “listening” in the field of art, bringing together and putting into dialogue four distinct, non-exclusive perspectives. The first addresses the limits between the arts, highlighting their mobility, according to Pareyson and authors linked to comparative aesthetics (Souriau, Bosseur, Dénizeau, Freitas). The second brings the notion of “synesthesia”, from the perspective of science (Bergantini, Sacks) and phenomenology (Merleau-Ponty, Caznok) and how it can apply to the artistic context, especially in the relationships between hearing and vision. Next, we focus on the meaning of “image”, as a common denominator of varied sensory experiences, based mainly on Iazzetta. Finally, the particularities in Szendy’s understanding of listening, such as “writing” and “arrangement”, are exposed. These perspectives – which call upon different concepts and meanings – complement each other in the hope of reinforcing a broader understanding of listening and, who knows, fostering new research and artistic creations.

Keywords: synesthesia; sound image; multisensoriality; phenomenology of perception; comparative aesthetics.

RÉSUMÉ

Dans ce texte, nous entendons réfléchir au terme « écoute » dans le champ de l’art, en réunissant et en faisant dialoguer quatre perspectives distinctes et non exclusives. La première aborde les limites entre les arts, mettant en avant leur mobilité, selon Pareyson et des auteurs liés à l’esthétique comparée (Souriau, Bosseur, Dénizeau, Freitas). La seconde amène la notion de « synesthésie », du point de vue de la science (Bergantini, Sacks) et de la phénoménologie (Merleau-Ponty, Caznok) et comment elle peut s’appliquer au contexte artistique, notamment dans les relations entre audition et vision. Ensuite, nous nous concentrons sur la signification de « l’image », comme dénominateur commun d’expériences sensorielles variées, basées principalement sur Iazzetta. Enfin, les particularités de la compréhension de Szendy de l’écoute, telles que « l’écriture » et « l’arrangement », sont exposées. Ces perspectives – qui font appel à des concepts et des significations différentes – se complètent dans l’espoir de renforcer une compréhension plus large de l’écoute et, qui sait, de favoriser de nouvelles recherches et créations artistiques.

Mots-clés : synesthésie; image sonore; multisensorialité, phénoménologie de la perception; esthétique comparée.

Aquele senhor um pouco louco
brincava passarinhos amanhã.
Ele disse que enxergava a fala de uma cor.
E queria transcrever para flauta
o canto dos vermes.
(Barros, 2018, p. 32).

1. Introdução: ler/escutar

A expressão “ler uma imagem”, utilizada com frequência nos espaços acadêmicos, apresenta-se como uma busca pela compreensão de qualquer gênero de imagem. Da leitura, restrita à decodificação de textos verbais, se vai à leitura, como interpretação de todo tipo de imagem (como uma pintura, uma paisagem natural ou uma fotografia publicitária, por exemplo). O plano da palavra escrita – reservado àqueles que dominam o código – acolhe então outros tipos de mensagem. Logo, ler uma imagem pode ser mais que uma figura de linguagem, uma tentativa de penetrar – olhar, escutar, tocar, sentir – uma imagem².

O verbo escutar, analogamente ao ler, também comporta aberturas a outros “mundos”, para além do sonoro. Considerando que o som “não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam” (Caesar, 2020, p. 303), não nos parece absurdo entender o verbo “escutar” como um quase sinônimo de “ler”. “Os sons, confundidos com o nome de seu veículo, são imagens transportadas para nossas mentes, assim como imagens visuais, cada uma em seu meio e velocidade específicos.” (Caesar, 2020, p. 303).

2 A Revista Palíndromo, em recente dossiê, dedicado à educação, aborda justamente múltiplas possibilidades de leituras de imagens que, como indica seu editorial, não se restringem às “linguagens visuais *stricto sensu*, mas outras como a sonora, a moda, o design, a urbanística, libras, as miscigenadas, como a audiovisual, a telejornalística, ou dos livros ilustrados e mesmo a linguagem verbal, em diálogo próximo ou em cotejamento com a visualidade” (Terradellas; Oliveira, 2024, p. 1).

Haveria, talvez, uma relação de equivalência entre ver/ler e ouvir/escutar, ainda que haja sensíveis diferenças de forma e ritmo entre as matérias sonoras e visuais (habitualmente associadas ao tempo e ao espaço, respectivamente). Defendemos aqui um fluxo sensorial de mão dupla: é possível ler paisagens sonoras e músicas, assim como se pode escutar paisagens visuais e obras de artes visuais. Parece-nos que os caminhos para este entendimento já estão abertos, conforme buscaremos demonstrar.

Mais que construir uma conceituação unívoca do escutar, reunimos aqui “portas de entrada” para se pensar o termo. Elencamos argumentos e teorias que sustentam uma fluidez entre especificidades e generalidades sensoriais, além de expor possibilidades de relacionar processos poéticos e críticos a partir da escuta.

Cada seção deste texto abre uma “porta”, um caminho teórico-conceitual para abordar a escuta. A seção 2 relativiza a delimitação de limites entre as artes e sentidos a partir de Luigi Pareyson e de autores ligados à “estética comparada”³. A seção seguinte discorre sobre a sinestesia, apresentando conceituações do campo da ciência e buscando caracterizá-la no exercício artístico, especialmente quando se trata da relação com a escuta. Na seção 4, trazemos reflexões sobre “imagem” enquanto figura articuladora dos sentidos, amparados sobretudo por Fernando Iazzetta e também por Pareyson. Por fim, a escuta se apresenta como escrita (arranjo), na concepção de Peter Szendy, o que contribui para agregar ainda mais sentido ao termo. Esperamos que a consciência dessas acepções de escuta possa enriquecer nossas vivências e abrir novas vias de acesso e concepção de obras artísticas.

3 Disciplina definida por Étienne Souriau, professor titular de Estética na Sorbonne, como campo de estudo que aproxima obras e processos artísticos de artes distintas (1947, p. 11).

2. Fluidez das fronteiras

Embora no senso comum pareça uma realidade dada e permanente, a diferenciação/classificação das artes em modalidades específicas – como pintura, escultura, música, dança e teatro – é relativamente recente, contemporânea ao próprio conceito moderno de arte e ao surgimento da disciplina Estética, em meados do século XVIII. Os limites entre as artes, como observou Pareyson (2008), variam historicamente em função dos critérios adotados e, muitas vezes, submetidos a construções hierárquicas, privilegiando uma certa modalidade artística em detrimento de outra. Tendo apontado a classificação das artes como um importante problema da estética, o filósofo italiano elenca alguns dos critérios comumente utilizados para distinguir as artes: segundo o órgão do sentido ao qual as artes se dirigem (pintura à visão, escultura ao tato, música ao ouvido); segundo o espaço e o tempo (artes espaciais, como as artes plástico-figurativas, e temporais, a poesia e a música); segundo o grau de fisicidade (situadas entre dois extremos, da arquitetura que implica a intervenção mais pesada de fisicidade, à música, como pura imaterialidade); e segundo maior ou menor carga semântica (em um extremo estaria a poesia e certas pinturas, com grande carga semântica, e no outro extremo a arquitetura e a música, no seu caráter construtivo e não representativo) (Pareyson, 2008, p. 175).

Para além das classificações feitas por estetas, as histórias das artes ocidentais mostram inúmeras possibilidades de contato entre práticas artísticas (Bosseur, 1998, 1999). Contatos entre as artes podem partir tanto dos próprios artistas – quando, voluntariamente, colocam em diálogo matérias e técnicas de artes distintas – quanto de qualquer pessoa que deseje aproximar obras independentes e extrair consequências desse encontro⁴.

4 Na tese de doutoramento intitulada “Ressonância, reflexos e confluências:

São inúmeros os processos poéticos que permitem aos artistas dialogar com uma diversidade de matérias e técnicas. Podem ir desde correspondências mais óbvias – como no caso de artistas visuais que pintam músicos nos seus instrumentos – até a proposição de analogias estruturais – quando, por exemplo, conceitos específicos de uma arte (como dissonância e consonância ou o *sfumato*) são exploradas em outro contexto artístico⁵.

Há todo histórico de encontros interartes, apresentado de diferentes modos por autores de distintas filiações (Bosseur, 1996, 1998; Denizeau, 2004; Vergo, 2010; Freitas, 2012, 2015, 2022, entre outros). Jean-Yves Bosseur, por exemplo, explora a aproximação entre artes visuais e música a partir de quatro agrupamentos: correspondências sensoriais, interpenetrações tempo-espço, equivalências estruturais e representação da música. Cada grupo é ilustrado por numerosos trabalhos de artistas visuais e compositores dos mais diversos contextos. Gérard Denizeau segue o viés do “espírito do tempo” (*esprit du temps* ou *Zeitgeist*), aproximando, na maioria das vezes, obras de pintura, música, arquitetura e literatura, do mesmo contexto histórico, nas quais o artista não necessariamente intencionou propor diálogos interartes.

três maneiras de conceber a semelhanças entre as artes e obras do século XX” (Freitas, 2012), propusemos diretrizes conceituais para se entender as diferentes possibilidades de encontros entre matérias e técnicas artísticas.

5 Alguns artistas estabelecem parâmetros de equivalência, mais ou menos precisos, para transitar entre matérias e técnicas artísticas. Henri Matisse (1869-1954), por exemplo, utilizava os conceitos de dissonância e consonância (relações perceptivas de conjuntos de sons em maior ou menor conformidade) no seu entendimento das cores (Bosseur, 1998). O conceito de *sfumato* (suaves gradientes entre cores na pintura) encontra equivalência, por exemplo, em obras musicais de György Ligeti (1923-2006), como *Atmosphères* (1961) e o *Requiem* (1963), em sua utilização de microtons (uma sorte de “entrenotas”, sons que se encontram entre as notas convencionais das escalas da cultura ocidental hegemônica).

É importante observar ainda que, a partir do século XX, a clareza com a qual se identificava os artistas – como aqueles que dominam habilidades específicas de seu *métier* (pintor, músico, escritor) – é obnubilada pelo fato de todas as matérias e técnicas do cotidiano poderem ser convertidas em artísticas. Há, portanto, uma maior liberdade para se movimentar no que concerne os fazeres artísticos, com novos conceitos e ideias. Afirmam-se, aos poucos, modalidades artísticas fronteiriças. Em uma instalação artística, por exemplo, a visualidade, explícita na forma e na plasticidade dos materiais, pode se mesclar a vivências sonoras ou táteis⁶. Na contemporaneidade, aproximações interartes já estão, de algum modo, sedimentadas socialmente. Uma bienal de arte, mostras que relacionem arte e tecnologia ou ainda espaços da cultura Hip-Hop – onde articulam-se música, dança e grafite – explicitam a fluidez com as quais antigas e recentes modalidades artísticas se conversam⁷. Por vezes, o estabelecimento de normas que estabelecem fronteiras soa artificial e dispensável.

Além das fronteiras artísticas, ainda que frequentemente associadas a elas, existem, claro, as delimitações sensoriais. Os órgãos dos sentidos têm suas vocações principais, mas não são imunes a interpenetrações. Ao longo dos últimos dois séculos, pululam relatos de artistas descrevendo um grau incomum de associação entre os sentidos. Vincent van Gogh (1853-1890), Wassily Kandinsky (1866-1944), Olivier Messiaen (1908-1992), György Ligeti (1923-2006) e David Hockney (1937-) estão entre os artistas por vezes chamados de sinestetas, ou seja, portadores

6 A *installation art*, junto à música eletroacústica e à *performance art*, compreende o campo da arte sonora ou *sound art* (Campesato, 2007, p. 4). Esta se apresenta, muitas vezes, nos limiares da música, das artes visuais e da arquitetura, resultante das transformações estéticas da primeira metade do século XX.

7 A nosso ver, artistas e público transitam com mais fluidez entre as diferentes práticas artísticas que a quase totalidade de instituições de ensino de arte, na grande maioria das vezes dirigidas a questões específicas de uma ou outra modalidade.

de sinestesia, termo utilizado para descrever experiências de união sensorial.

3. Sinestésias

Para que a sinestesia seja caracterizada, é preciso haver, nos inter-cruzamentos sensoriais, automaticidade (caráter involuntário e imediato da experiência), confiabilidade (estímulos específicos com respostas específicas) e consistência (permanência das mesmas associações ao longo da vida), em uma perspectiva científica (Mylopoulos, 2013, p. 1 *apud* Bergantini, 2019, p. 227). No que tange às naturezas dos estímulos e das respostas, os sinestetas podem ser “projetores” e “associadores”. Os primeiros “experimentam a sinestesia espacialmente, como se as respostas aos estímulos estivessem projetadas no ambiente”, enquanto os segundos “percebem as respostas aos estímulos de forma mais abstrata, com os “olhos da mente”” (Bergantini, 2019, p. 227).

Ainda sob uma perspectiva da ciência, o neurologista e escritor Oliver Sacks (2007) descreve o desenvolvimento e a especialização dos sentidos como um processo gradual, que parte de um intenso entrelaçamento sensorial, nos recém-nascidos, em direção à afirmação sensorial específica de cada órgão, nos meses que se seguem. No entanto, esse processo nunca se completa totalmente, deixando diferentes gradações de entrecruzamentos dos sentidos. A caracterização da sinestesia, como condição psíquica específica, depende dos princípios acima apresentados (automaticidade, autenticidade e consistência). No entanto, de acordo com a leitura de Sacks, todos possuímos algum grau de sinestesia. Por isso, talvez, existem certos padrões associativos comuns a todos os indivíduos, como a correlação entre sons agudos, cores claras, objetos de pequenas dimensões e localizados em espaços altos ou entre sons

graves, cores escuras, objetos de grandes dimensões e localizados em locais mais baixos, por exemplo (Jewansky, Jörg et al.2011, p. 284 *apud* Bergantini, 2019, p. 226)⁸.

Interessante notar que, embora reconheçamos graus de especialização dos sentidos, para a fenomenologia de Merleau-Ponty, a percepção é sempre, potencialmente, sinestésica (1945)⁹. Estímulos de diversas naturezas sensoriais estão em jogo na construção de uma percepção. Não se nega a vocação dos órgãos dos sentidos e de seus respectivos registros sensoriais. Porém, podemos pensar “o corpo inteiro como engajado no funcionamento de um dos sentidos – o surdo pode ter perdido o uso de um dos seus órgãos, mas seu corpo continua investido de dimensão sonora, ele não deixa de escutar o mundo, não é totalmente surdo.” (Caznok, 2008, p. 129). Não se trata, por exemplo, de um vago exercício de abstração refletir sobre o quanto o som de um automóvel pode nos dizer sobre a dureza do chão ou os desníveis do calçamento de uma estrada (Merleau-Ponty, 1945, p. 276)¹⁰. Para esta fenomenologia, “seria impossível desconectar do corpo uma experiência de um só órgão, pois a percepção é sempre uma síntese inscrita em um esquema corporal feita de equivalências e transposições” (Freitas, 2016, p. 138).

Nas últimas décadas, um significativo número de pesquisas sobre os órgãos dos sentidos vai ao encontro dos ensinamentos da fenomenologia da percepção proposta por Merleau-Ponty. Novos campos do saber,

8 O chamado “efeito bouba/kiki” pode também ilustrar essa sorte de sinestesia coletiva. Este efeito foi resultado de um experimento do psicólogo alemão Wolfgang Köhler, no qual demonstrou a associação entre formas sinuosas e pontiagudas e a sonoridade das palavras bouba e kiki.

9 A percepção, na perspectiva de Merleau-Ponty (1945), pode ser sucintamente apresentada como aquilo que é apreendido pelo corpo.

10 Nos textos de Merleau-Ponty são frequentes as críticas ao chamado “saber científico”, que, calcado no pensamento dito objetivo, fundador da ciência moderna, propaga a crença em uma certa autonomia sensorial.

como a neuroestética, a neurofenomenologia ou a neurociência cognitiva da arte, reforçam a inclinação multissensorial das experiências e, portanto, possíveis intercruzamentos dos sentidos na percepção¹¹.

A compreensão do filósofo francês e do neurologista estadunidense coadunam, na medida em que naturalizam a sinestesia, sem necessariamente refutar, no entanto, que existam condições nas quais ela se mostra exacerbada. Embora reconheçamos que todos possuímos algum grau de sinestesia e que toda percepção seja sempre potencialmente sinestésica, cremos que a qualificação de alguém como sinesteta deve se dar somente quando critérios científicos sejam atendidos (repetindo: automaticidade, autenticidade e consistência). Pois, uma utilização excessivamente genérica do termo tenderia a agrupar, em um mesmo grupo, inúmeras gradações de sinestesia e, portanto, esvaziá-lo de sentido.

Do ponto de vista da arte, é interessante notar que investigações sobre intercruzamentos sensoriais, como notou Loren Bergantini (2019, p. 226), são mais antigas que a própria adoção do termo “sinestesia” pela ciência, que data de 1893, por Théodore Flournoy¹². Há, como mencionamos, um considerável número de artistas considerados (por eles mesmos ou por outros) sinestetas, como vimos no fim da seção anterior. Na maioria dos casos, no entanto, não é possível afirmar que eles atendam aos critérios científicos para essa condição.

11 Conforme verificamos em “Em busca de novas epistemologias: neuroestética e neurociência cognitiva da arte” (Freitas, 2017).

12 Quando se trata de caracterizar tempos remotos de investigações artísticas de intercruzamento sensorial, dois exemplos são frequentemente citados. Um deles é o de Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), pintor maneirista italiano, baseado em estudos pitagóricos sobre a correspondência de cores e sons, elaborou uma escala de cinza para utilizar em suas obras, como método de neles inserir algum grau de musicalidade. O outro exemplo é posterior, de meados do século XVIII, quando Louis-Bertrand Castel projetou seu *clavecin oculaire*, espécie de órgão que, com o auxílio de velas e espelhos, estabelecia equivalências entre cores e sons musicais.

Em arte, entendemos que nem toda obra multimodal – ou seja, aquela que inclui uma diversidade de modalidades artísticas e/ou sensoriais – deve ser qualificada como voluntariamente aberta à percepção sinestésica. Pois, embora toda obra tenha algum grau de abertura à sinestesia, na medida em que toda percepção é potencialmente sinestésica, são muito menos numerosas aquelas em que os criadores trazem em sua poética investigações sobre os trânsitos intersensoriais e o desejo de exacerbar diálogos entre matérias e técnicas de modalidades artísticas distintas. Logo, mesmo obras criadas a partir de uma única modalidade artística experimentadas como sinestésicas. No caso específico da sinestesia que relaciona escuta e visão, podemos ilustrar com três obras que, a nosso ver, podem se caracterizar como abertas à percepção sinestésica (duas pinturas e um conjunto de fotografias).

1. Na obra *Im Bachschen stil* (1919), de Paul Klee (1879-1940), o artista busca, por meio de gestos pictóricos, traduzir plasticamente técnicas e estruturas musicais particulares da obra de Johann Sebastian Bach. A polifonia converte-se em sobreposição de camadas de tinta e de técnicas (óleo, guache, nanquim); a simbologia musical, explícita em uma fermata, ligaduras musicais e outros elementos que se relacionam com a representação gráfica da música; e a horizontalidade da tela, em paralelo à linearidade narrativa do tempo musical, entre outros aspectos podem caracterizar esse apelo sinestésico (Freitas, 2012, 2022)¹³.

2. *Victory Boogie-Woogie* (1944), de Piet Mondrian (1879-1944), é uma pintura em que o artista sugere, no próprio título da obra, o paralelismo com o ritmo musical estadunidense característico dos anos 1940.

13 Há extensa bibliografia que trata especificamente da relação de Klee com a música. “Le pays fertile: Paul Klee”, de Pierre Boulez (Gallimard, 2008), “Paul Klee: Painting Music”, de Hajo Düchting (Prestel, 2002) e “Paul Klee: Art and Music”, de Andrew Kagan (Cornell press, 1986), estão entre as obras mais citadas.

A partir de textos produzidos pelo próprio pintor, é possível afirmar que, em várias de suas obras finais, ele explora as bases para uma “nova música”, modular, sem curvas melódicas e constituída de sons mecânicos, que não reverberam como os instrumentos convencionais (Bosseur, 1998). Aberta, portanto, à percepção sinestésica.

3. *Chorus* (1988), de Christian Marclay (nascido em 1955): conjunto de fotografias de planos de enquadramento fechado (*close-up*) de bocas de cantoras e cantores de jazz ao cantar. As formas peculiares de cada boca nos possibilita evocar especificidades timbrísticas. “Emolduradas e dispostas em conjunto na parede de exposição, torna-se impossível não escutar a voz muda, mas potente que elas representam.” (lazzetta, 2016, p. 393).

Embora, nesta seção, tenhamos dirigido o termo “sinestesia” para a percepção de obras artísticas, há outras maneiras de se lidar com esta questão dos fluxos intersensoriais em obras de arte. É o caso de uma acepção do conceito de “imagem”.

4. Escutar imagens

Existe uma vertente de pesquisa em música que se liga ao entendimento de som enquanto imagem e, portanto, amplia a caracterização da escuta. Segundo pesquisadores da sonologia brasileira (Caesar, lazzetta), não seria possível opor som e imagem, já que o segundo engloba o primeiro. Nessa perspectiva, tudo o que recebemos como mensagem, tudo o que se faz significativo e passível de constituir nossa memória dá-se como imagem, como representação. Portanto, sua existência não depende exclusivamente dos olhos. Aquilo que a visão nos traz é imagem, assim como o que é trazido pela audição, pelo tato, olfato ou paladar.

Essa compreensão do conceito de imagem como algo mais abrangente é reforçada também pelo advento de novas tecnologias (novas mediações) de escuta. Fernando Iazzetta (2016) nos mostrou que, com o advento do fonógrafo, nossa relação com o som – na possibilidade de manipulação, reprodução e edição – transformou-se radicalmente. Assim como podemos recortar pedaços de papel com as mais diversas cores e formas e reagrupá-los como bem entendemos, é possível gerir sons de distintas naturezas e formas.

Porém, mesmo antes do advento do fonógrafo, no princípio do século XX, novas estruturações do pensamento musical – como as de algumas peças de Claude Debussy – enfatizavam a dimensão qualitativa do som em detrimento de certos padrões de discurso musicais, calcados em apresentações temáticas e recorrências melódicas. Estas novas maneiras de construir música trouxeram camadas experienciais outras aos ouvintes: de algum modo, uma escuta mais enfaticamente imagética. Escuta-se certo conjunto de notas como se observa uma certa configuração de cores.

O entendimento de imagem – como algo maior que a visualidade especificamente – coaduna com a compreensão de que a imaginação é a produção de imagens de qualquer natureza e proveniente de qualquer estímulo. Sua conceituação se dá como representação, pensamento, esquema, organização de espaço e tempo. Dá-se também como ação: de quem escuta ou vê. “O som virou imagem, por meio de sua performance, ou seja, passou a atuar no propósito de querer dizer algo por ele mesmo.” (Iazzetta, 2016, p. 394).

A expansão da noção de imagem para além do visual pode se dar ainda quando refletimos sobre processos de instauração de objetos artísticos. É o que o esteta Luigi Pareyson chamou de “formatividade” (1996). Não nos parece nada absurdo entender esse processo de constituição

artística como a afirmação de imagens, que podem provir de todo tipo de código, matéria ou meio. O imaginar e o criar se encontram na produção de “novos seres no mundo” – para utilizar uma expressão utilizada por Paul Klee (2001) para caracterizar as obras de arte. Pode-se inferir que tais “seres” seriam novas imagens no mundo. Uma obra de arte significaria uma “forma”, uma forma viva, um organismo que, pela lógica aqui exposta, coadunar-se-ia a esse entendimento amplo de imagem. Pareyson enfatiza a “organicidade” da forma, a autonomia e a totalidade “irrepetível em sua singularidade” (Pareyson, 1996, p. 9-10). Uma imagem, enquanto resultante de operações de leitura e processamento perceptivo, é também forma viva, amparada pela memória e pelos fluxos entre percepção e pensamento. Por esse viés, imaginar é criar imagens-forma, como organismos vivos. E não só no sentido artista-obra, mas também na direção obra-ouvinte, da escuta como performance, como produção imagética.

5. Escutar a escuta

Dentre as inúmeras possibilidades de se pensar a escuta, há ainda aquela trazida por Peter Szendy, filósofo e musicólogo que há tempos reflete sobre essa questão. O protagonismo do ouvinte se confirma e se afirma na medida em que a escuta se dá como um modo de “escrita” (*écriture*). Ou seja, aquilo que vínhamos entendendo como imagem, neste texto, se apresenta como escrita, um tipo de registro pessoal. Este se coloca como uma espécie de “rastro”, marca do que escutamos. A partir dessa lógica, o autor compreende que nossa escrita interior é, de algum modo, um arranjo musical: uma visão particular (uma imagem?) da música, sempre com algum grau de inventividade. Logo, toda criação seria o compartilhamento de uma escuta. Nossos instrumentos de escuta – incluindo tanto os meios técnicos de acesso ao som quanto a acuidade de nossos órgãos dos sentidos – permitem reescrever (arranjar) tudo o que ouvimos. As próprias técnicas de fixação e reprodução dos sons são

arranjos, na acepção musical do termo. Sempre reinscrevemos os sons em nossos corpos. Quando escutamos, escutamos uma escuta de algo que existe antes e depois da sua “materialização” em obra.

A compreensão de Szendy sobre o escutar gera consequências importantes no âmbito de nossa relação com a música. Reforça a instabilidade do objeto sonoro quando se faz “escrita”. A execução ao piano de uma peça de Bach, por exemplo, é a partilha de uma escuta: trata-se de um chamado à escuta da escuta do intérprete. A escrita que se dá para nós é uma “transcrição” modelada por nosso corpo (Szendy, 2000, p. 76). E esse corpo é, ainda segundo este autor, “plástico”, apto a dar forma a uma representação estética.

6. Considerações finais: ambiguidades

Uma das distinções entre arte e ciência reside no fato de a primeira ser mais afeita à ambiguidade que a segunda. Aliás, a ambiguidade é, necessariamente, constitutiva da arte, que acolhe visões distintas e mesmo contraditórias sobre seus objetos. Assim ocorre também com as possibilidades de entendimento da palavra escuta.

Buscamos trazer argumentos para caracterizá-la de maneiras diversas, validando sentidos e extraíndo algumas consequências. É possível, por variados caminhos teóricos e práticos, corroborar um entendimento ampliado de escuta, no qual se observa a afirmação progressiva de uma compreensão mais ativa desse gesto. A “experiência”, entendida como trajeto feito, escuta passiva, se mostra “experiência”, como construção, escuta ativa.

O “escutar”, em sua história, ganha uma profundidade que faz do ouvinte o centro: produtor de imagens, de formas vivas, um elaborador de sinestésias, arranjador, escritor, criador.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Cantigas por um passarinho à toa**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

BERGANTINI, Loren P. **Sinestesia nas artes**: relações entre ciência, arte e tecnologia. **Revista Ars**. Ano 17, n. 35, Universidade de São Paulo, 2019, p. 225-238.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et beaux-arts** : de l'antiquité au XIXe siècle. Paris: Minerve, 1999.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et arts plastiques** : interactions au XX-eme siècle. Paris: Minerve, 1998.

CAESAR, Rodolfo. Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam. **Revista Música**, v. 20 n. 1, Universidade de São Paulo, julho de 2020, p. 295-308.

CAMPESATO, Lilian. **Arte sonora**: uma metamorfose das musas. 2007. 179 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAZNOK, Yara. **Música**: entre o visível e o audível. São Paulo: EDUNESP, 2007.

DENIZEAU, Gérard. **Musique e arts visuels**. Paris Honoré Champion, 2004.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Em busca de novas epistemologias: neuroestética e neurociência cognitiva da arte. Universidade Mackenzie. **Revista Trama Interdisciplinar**. Vol. 8, n. 2, 2017. p. 159-175.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Música e multissensorialidade à luz de três abordagens filosóficas: Dewey, Merleau-Ponty e Serres. In: TOMÁS,

Lia. **Fronteiras da Música**: Filosofia, Estética, História e Política. Série Pesquisa em Música no Brasil vol. 6. ANPPOM, 2016. p. 130-142.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras três maneiras de conceber a semelhanças entre as artes em obras do século XX. 2012. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (dupla-titulação). Paris/São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002778416>.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Rencontre des arts*. Paris: Harmattan, 2012.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Ressonâncias: relações entre música e pintura*. Vitória: EDUFES, 2022. Disponível em: <https://edufes.ufes.br/items/show/599>

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.

IAZZETTA, Fernando. A Imagem que se ouve. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares**: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, p. 376-395, 2016.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAREYSON, Luigi. **Problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução do inglês por Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOURIAU, Etienne. **La correspondance des arts** : éléments d'esthétique comparée. Paris: Flammarion, 1947.

SZENDY, Peter. **Écoute** : une histoire de nos oreilles. Paris: Les éditions de minuit, 2001.

TERRADELLAS; Roser Juanola; OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. Desafios de ensinar a ler imagens. Editorial. **Revista Palíndromo**, volume 16, nº 38, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, fev-mai 2024, p. 1-7.

VERGO, Peter. **The music of painting**: music, modernism and the visual arts from the Romantics to John Cage. Londres: Phaidon, 2010.

Data de submissão: 19/06/2024

Data de aceite: 07/01/2025

Data de publicação: 09/01/2024