

Gritos e sussurros: a escuta tripartite e as fissuras do campo do audível

Ivan Capeller¹

Resumo:

Entre a estética e a semiótica dos sons, o campo do audível é atravessado por oscilações capazes de transbordar certos limiares do sensível, ora recortando mais claramente suas margens e fronteiras, ora desmanchando irremediavelmente as linhas que ligam o som ao sentido em um curto-circuito em que os signos circulam em constante disjunção. Um mapeamento das fissuras que partilham o campo do audível entre o som e o sentido permite a articulação dos três regimes de partilha do sensível (ético, poético-mimético e estético), teorizados por Jacques Rancière, com os três modos de escuta (reduzida, causal, semântica) descritos por Michel Chion. A lógica tricotômica das categorias fenomenológicas de Peirce (primeiridade, secundidade e terceiridade) gera combinações triádicas entre modos de escuta, regimes de partilha do sensível e processos de significação. O campo do audível se desdobra entre seus modos de escuta, de forma simultânea e/ou sucessiva, de acordo com a seguinte tripartição: a) redução à dimensão ética de uma estrita regulação das suas próprias variações de intensidade e altura, b) representação segundo critérios miméticos de atribuição causal dos sons às suas fontes, supostas ou não, c) semantização em uma sequência significativa de sons organizados de acordo com um código qualquer.

Palavras-chave:

Escuta. Estética. Semiótica.

Abstract:

In what ways the study of sounds and of the audible field allows a reevaluation of questions regarding C.S.Peirce's semiotics and its implications to the philosophy of language? This essay is an attempt to rethink the relationship between the mimetic and the semiotic elements of language through a research on how the process of hearing

¹ Técnico de som direto, Professor adjunto à ECO-UFRJ e membro permanente do corpo docente do PPGCI - Programa de pós-Graduação em Ciência da Informação do IBICT-MCTI.

relates to sounds and meaning. To draw a map of the audible field, one must follow Peirce's triadic logic in a double articulation of Jacques Rancière's three political orders of sensitivity (ethical, poetical and aesthetical) with Michel Chion's three ways of hearing (reduced, causal, semantical). Peirce's three logical categories (firstness, secondness and thirdness) enables numberless triadic combinations between ways of hearing, orders of sensitivity and the signifier's operations. The audible field unfolds itself according to the following partition: a) reduction to the ethical dimension of a strict regulation of its own volume and pitch variations; b) representation according to mimetical criteria of causal attribution of sounds to its supposed sources; c) linearization into a signifying sequence of organized coded sounds. The final result is a semiotic understanding of the audible field as an organized gap between sounds and signs.

Keywords:

Hearing. Aesthetics. Semiotics.

Campo do audível e teoria da linguagem

O presente ensaio tenta repensar as relações entre os elementos mimético e semiótico da linguagem através do campo do audível, isto é, a partir daquilo que os sons e a escuta nos informam acerca da correlação entre os processos de codificação e de significação da linguagem e as formas de repartição social dos campos do visível e do dizível, vale dizer, suas visibilidades e seus enunciados.

O problema é que a tradicional dualidade estabelecida entre o campo do verbal e o do visual, entre o domínio da palavra e o da imagem, silencia a presença dos sons e o papel da escuta em processos semióticos não-musicais, além de desconsiderar completamente as possibilidades de tradução inter-semiótica inerentes não só à esfera do discurso verbal, mas também a todo tipo de fenômeno sinestésico em que palavras, imagens e sons se articulam na geração e produção de sentido.

Essas possibilidades de articulação do sentido já haviam sido postuladas por Walter Benjamin em seu texto, “A doutrina das semelhanças²”, uma discussão acerca das relações entre o elemento mimético e o elemento semiótico no surgimento e desenvolvimento da linguagem. Para Benjamin, quando o signo é pensado como um mero instrumento de comunicação, recalca-se o potencial mimético presente nas faculdades sinestésicas da linguagem, já que fenômenos de correspondência e semelhança miméticas (de ordem sensível ou extra-sensível) podem estar presentes no desenvolvimento filo e onto-genético da linguagem de forma muito mais poderosa do que o fenômeno da significação por convenção. Assim, faz-se necessária uma teoria da linguagem radicalmente anti-funcionalista em que a arbitrariedade convencional do signo seja deslocada da sua função estruturante habitual:

(...) Se a linguagem, como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos, é imperioso recorrer, no esforço de aproximar-se da sua essência, a certas idéias contidas nas teorias onomatopaicas em sua forma mais crua e primitiva. (...) A chave, que pela primeira vez torna essa tese transparente, está oculta no conceito da semelhança extra-sensível. Se ordenarmos várias palavras de diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro. (BENJAMIN, 1987, 110-111)

A doutrina benjaminiana das correspondências (ou semelhanças) extra-sensíveis, em contraposição à ênfase sistêmica nos aspectos paradigmático-sincrônicos que estruturam as diversas línguas, aponta para a dimensão sintagmático-diacrônica da linguagem como um processo sinestésico em que a produção mimética de semelhanças não representa apenas certo tipo de articulação específica de um significante a um significado, como a onomatopéia, mas a reconfiguração incessante de três pares possíveis de oposição que atravessam as diversas línguas em si mesmas e entre si, isto é, tanto intra quanto inter-semioticamente:

² BENJAMIN, Walter: “A Doutrina das Semelhanças”, in *Obras Escolhidas, Vol.1 – Magia e Técnica, Arte e Política*, Ed. Brasiliense, pp.108-113.

É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irredutível. A mais importante dessas ligações é talvez a última, entre a palavra escrita e a falada. Pois a semelhança que nela prevalece é comparativamente a menos sensível de todas. E também a que foi alcançada mais tarde. (BENJAMIN, 1987, 111).

A passagem da intenção significante às suas formas de expressão, oral ou escrita, altera incessantemente o limiar entre os campos do pensável, do visível e do dizível. Entre a semelhança sensível concreta e a convenção simbólica abstrata, as imagens e os sons estabelecem com as idéias inúmeras relações de correspondência e de analogia extra-sensível que se sedimentam nos enunciados da linguagem oral e na visibilidade dos signos da linguagem escrita. A fonologia e a grafologia podem ser pensadas, assim, como o estudo diacrônico dos sedimentos que o pensamento analógico deposita ao longo dos séculos na linguagem³.

No entanto, em breve apêndice, Benjamin nos adverte para o fato de que

O dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão a que estava sujeito o homem de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança. E a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças. (BENJAMIN, 1987, 113.)

Descortina-se aqui um vasto programa de estudos sobre as relações entre a linguagem e a história em que as propriedades miméticas da linguagem são progressiva e gradualmente soterradas por suas funções semióticas propriamente “comunicacionais” enquanto os aspectos formais da língua entendida como código se tornam preponderantes. Porém, consagrado pela hegemonia cultural das línguas verbais e seu primado epistemológico como objeto de estudo central da lingüística e da semiologia, o binarismo da polarização conceitual entre o oral e o escrito elide o fato de que esta

³ HELLER-ROAZEN, Daniel: *Ecolalias - sobre o esquecimento das línguas*, Ed. Unicamp, Campinas, 2010.

oposição é apenas o correlato intra-semiótico, intrínseco às potencialidades semiológicas da linguagem verbal, de uma oposição inter-semiótica de espectro bem mais amplo. Isto porque tanto a oralidade como a escrita são formas verbalmente codificadas de articulação significativa do audível e do visível ao dizível; mas há formas de significação capazes de re-configurar as possíveis correspondências entre os três campos de expressão acima mencionados sem que os processos miméticos de produção analógica de semelhanças sejam necessariamente soterrados ou fossilizados por camadas de convenções simbólicas sedimentadas em extratos lingüísticos compostos por determinada mistura de enunciados e visibilidades.

Faz-se necessária, assim, uma concepção da linguagem capaz, não só de expandir seu campo de investigação em direção aos códigos e dispositivos não-verbais de geração de sentido, mas, sobretudo, capaz de escavar a dualidade conceitual entre as palavras e as imagens, imantada pela própria centralidade epistêmica das línguas e códigos verbais em nossa cultura, de modo a desvelar o campo do audível como o terceiro excluído da dupla articulação significativa postulada por Saussure (imagem acústica + idéia). Assim, aquém da tríade lingüística do falado, do escrito e do pensado, em que os paradigmas do pensável codificam os sintagmas do dizível e do visível, emerge a tríade semiótica que entrelaça sinestesticamente o audível ao visível/dizível: imagens, palavras e sons estabelecem entre si séries de correspondências miméticas, sensíveis ou extra-sensíveis, motivadas ou não, que se situam em extratos de articulação pré-significantes, contra-significantes ou pós-significantes, provocando abalos e perturbações “sísmicas” na relativa estabilidade das camadas mais superficiais de enunciação dos discursos e de visualização dos seus objetos.

Além da importância específica que adquirem, nesta perspectiva teórica, os estudos do som e a pesquisa sobre o campo do audível, deve-se ressaltar também a inevitável passagem de uma lógica binária, fundamentada no fenômeno da dupla articulação, a uma lógica ternária que multiplica as possibilidades de dupla articulação (palavra/imagem e vice-versa, palavra/som e vice-versa, som/imagem e vice-versa...) inserindo-as em um movimento de incessante re-elaboração sintagmática dos signos que se aproxima muito da concepção peirceana da semiótica como noética, isto é, como um processo lógico em que o pensamento faz e desfaz a trama de representações que

determina os seus próprios objetos em um movimento contínuo que atravessa intra e inter-semioticamente os signos e suas respectivas línguas e códigos.

A teoria da linguagem de Benjamin se aproxima da concepção triádica de Peirce em um ponto muito específico: sua doutrina das correspondências pressupõe a mesma possibilidade de passagem contínua, analógica, entre diversos campos de expressão, códigos lingüísticos e signos específicos. A travessia destes limiares, para Benjamin, é material e mimética, cinestésica e sinestésica, sujeita apenas ao acaso lúdico das múltiplas possibilidades significantes de associação das idéias. Já para Peirce, uma tipologia das funções sgnicas pode ser apenas o resultado de dedução lógica derivada da iteração entre as categorias fenomenológicas da experiência (primeiridade/secundidade/terceiridade) e as categorias ontológicas do processo de significação (representâmen/objeto/interpretante), enquanto o próprio processo de significação é pensado como a passagem contínua, seguindo um trajeto rigorosamente semio-lógico, de possibilidades de articulação pré-significantes mais ou menos vagas (hipossemas) ao estabelecimento de um circuito hermenêutico e polissêmico de enunciados e de assertivas mais ou menos adequadas ao(s) seu(s) objeto(s). Com isto, a imitação por semelhança mimética se encontra aparentemente regulada pela passagem da iconicidade à indicialidade em um sistema de geração de signos que também não deixa de privilegiar os modos verbais de enunciação em relação aos modos sonoros e visuais de expressão.

Porém, a hipótese aqui é a de que a aplicação desta semio-lógica do pensamento ao campo do audível possibilita repensar a tensão apontada por Benjamin entre o elemento mimético e o elemento propriamente semiótico de qualquer língua ou código na medida em que esta tensão não pode ser plenamente pensada apenas no interior das línguas verbais ou mesmo, inter-semioticamente, entre o campo dos enunciados e o campo das visibilidades. Considerado em suas brechas e fissuras como um campo de geração de sentido mais instável e menos codificado que os campos do visível e do dizível, o campo do audível expõe mais claramente a dicotomia ou tensão inerente à constituição da própria faculdade humana da linguagem, sobretudo ao passar pelo crivo rigoroso da lógica semiótica de extração peirceana. Destas fissuras, a que percorre nossos modos de escuta cindindo simultaneamente nossa audição é fundamental.

Escuta tripartite e semiótica do audível

Em *Matrizes do Pensamento e da Linguagem*⁴, Lucia Santaella ressalta a correspondência entre as três categorias fenomenológicas da experiência de Peirce e os três modos de escuta postulados por Michel Chion, em sua *Áudio-Visão*⁵:

Michel Chion (...) estabeleceu três atitudes de escuta diferentes que apontam para objetos diferentes: a escuta causal, a escuta semântica, e a escuta reduzida. Uma vez que as correspondências com as categorias peirceanas aí saltam à vista (...) inverterei a ordem para (1) escuta reduzida, (2) escuta causal e (3) escuta semântica. (...) Chion (...) estabelece uma tríade que, embora não esteja diretamente baseada em Peirce, apresenta uma correspondência perfeita com suas categorias, tomando como eixo da classificação o comportamento que o ouvinte assume no ato da escuta. (SANTAELLA, 2005, 85-86).

Embora haja muitas outras tipologias do campo do audível, baseadas no ouvir e na escuta tanto quanto nas características intrínsecas aos próprios sons, a tipologia proposta por Chion tem o mérito de não subordinar a escuta e o campo do audível a critérios epistêmicos cognitivistas que pensam a partilha do audível em termos de maior ou menor complexidade organizacional dos sons considerados em si ou da escuta em sua capacidade de interpretante emotivo, energético ou intelectual dos sons. Isto porque tais critérios projetam sobre o campo do audível, em função do convencionalismo simbólico que estrutura toda codificação semiótica, o mesmo recalque das faculdades mimético-sinestésicas da linguagem postulado por Benjamin a propósito de outros campos de expressão.

No caso do campo do audível, é a música que funciona como paradigma lingüístico ou legi-signo de terceira ordem, em todas as suas codificações culturais mapeáveis. Trata-se, porém, de um paradigma muito problemático se comparado aos paradigmas lingüísticos e semióticos que regulam a partilha do que é dito e do que é visto. A música é o gênero de expressão sinestésico e mimético por excelência, baseado

⁴ SANTAELLA, Lucia: *Matrizes da Linguagem e Pensamento – sonora, visual, verbal*, Ed. Iluminuras, São Paulo, 2005.

⁵ CHION, Michel: *L'Audio-Vision – son et image au cinema*, Armand Collin, Paris, 2005.

na materialidade acústica do fenômeno da ressonância simpática e na primeiridade de seus efeitos emotivos de caráter icônico.

Não por acaso, a história da música apresenta diversos anacronismos em relação à história da literatura e das artes plásticas, tanto em termos estéticos (presença do barroco Bach em pleno classicismo setecentista, presença do romântico Wagner durante a voga impressionista e naturalista do final do século XIX) quanto em termos propriamente semiológicos, já que a música é a última das belas artes a ser codificada e regularizada em uma poética representacional ideal e a que o foi menos plenamente, sobretudo no campo da semântica musical.

Por que o campo do audível não se organiza, semioticamente falando, com a mesma precisão e rigor estrutural verificáveis nos campos do dizível e do visível?

Porque o campo do audível, mesmo quando duplamente articulado por um código musical, é cinestésica e sinesteticamente encoberto pela proliferação de enunciados e visibilidades que elidem quase por completo a perspectiva de uma terceiridade autônoma a si (que seria a possibilidade da assim chamada música pura) - quase sempre capturada tanto pela oralidade da fala, do canto e da canção, quanto pelo campo das visibilidades na atribuição das vozes aos corpos e na sincronização destes últimos pelo ritmo e pela dança.

Entre enunciados e visibilidades, uma semiótica do audível pode ser pensada a partir de um conceito expandido de música que funciona como paradigma para vários modos de organização autônoma dos sons. A solução é engenhosa, na medida em que permite demonstrar como a própria história da música, a partir da dissolução do sistema tonal na segunda metade do século XIX, começa a reduzir suas estruturas sonoras em configurações hipossêmicas de segunda ou de primeira ordem. Com isto, estruturas sonoras compostas ou propostas por compositores de música concreta, eletrônica e eletroacústica, podem ser deduzidas e localizadas no campo do audível (e também correlacionadas aos campos do visível e do dizível) em aplicação rigorosa dos princípios semio-lógicos de Peirce.

Já a perspectiva apontada pela correspondência das três categorias fenomenológicas da experiência de Peirce com os três modos de escuta de Chion, indicada, mas não desenvolvida por Santaella, engendra uma semiótica do audível que não exclui o som organizado musicalmente, mas não está necessariamente imantada

pela organização musical dos sons como interpretante intelectual supremo do campo do audível. A escuta reduzida pode nos remeter ou não a estruturas sonoras musicalmente pensadas por Xenakis ou John Cage, pois também pode nos remeter ao trabalho de captação e mixagem de sons para o cinema ou a situações em que não somos capazes de identificar e localizar os sons que nos rodeiam ou de distinguir o caráter real ou imaginário de suas fontes; a escuta causal pode nos remeter ao timbre de determinados instrumentos ou à voz de determinados cantores, mas também nos ajuda a identificar os ruídos do cotidiano e as vozes de nossos interlocutores ao telefone; a escuta semântica pode muito bem se referir à audição de estruturas musicais complexas, mas também se refere à oralidade e à centralidade da fala verbalmente organizada para a comunicação humana.

Ainda mais importante é a constatação de que a tripartição do campo do audível a partir da escuta revela, no interior do seu próprio campo, os mesmos processos de recalque presentes na doutrina das correspondências de Benjamin: apenas a escuta reduzida desvela a primeiridade do campo do audível enquanto tal, já que a escuta causal já se encontra em relação com a secundidade indicial do que se apresenta e pode ser visível, enquanto a escuta semântica está claramente atrelada à terceiridade das palavras e das notas musicais enquanto elementos significantes capazes de formar cadeias de enunciação que se organizam em discursos verbais e linhas melódicas.

O campo do audível encontra-se, portanto, fissurado em três possibilidades distintas de organização da experiência dos sons que correspondem às três categorias peirceanas da experiência sensório-cognitiva: à terceiridade, corresponde uma escuta semântica que ativa mentalmente os interpretantes necessários à decodificação auditiva de mensagens verbais ou musicais; à secundidade, corresponde uma escuta causal em que os sons atuam como traços ou índices da presença de uma fonte (causa) real ou imaginária, visível ou não; e à primeiridade, corresponde uma escuta reduzida às variações de intensidade e de frequência dos sons em sua modulação e propagação ambientes.

Fissuras da partilha do audível

A correspondência entre os três modos de escuta de Chion e as três categorias de Peirce delinea uma semiótica do audível que permite compreender como o componente gerativo da linguagem verbal recobre este campo através da escuta semântica. No entanto, o campo do audível apresenta enorme instabilidade semiótica e presença de elementos miméticos e sinestésicos capazes de adquirir propriedades contra ou pós-significantes imprevistas por qualquer tipo de código a ser utilizado. Por isto, as fissuras constantes do campo do audível desvelam a tensão entre o mimético e o semiótico no interior da linguagem: mesmo uma semiótica entendida como noética é incapaz de englobar todos os aspectos morfológicos do campo do audível e de mapear com precisão as linhas que recortam os seus diversos extratos e camadas de articulação expressiva. Quando não se deixa atrelar por completo ao campo dos enunciados através da oralidade, ou ao campo das visibilidades através dos efeitos de sincronidade audiovisual, o campo do audível é o mais resistente e ruidoso fator de contra-significação conhecido: o grito é contestação à oralidade da palavra, assim como a dissonância é uma contestação à tonalidade potencial dos sons e o ruído é contestação ao silêncio inquietante das imagens. Assim, a formulação de uma teoria da linguagem articulada ao campo do audível depende ainda de uma teoria da *mimesis* como um elemento suplementar ao sentido que necessita de regulação política e cultural em nível supra-semiótico.

Podemos encontrar o princípio desta teoria n’*A Partilha do Sensível* de Jacques Rancière⁶, na medida em que sua tripartição do sensível em distintos regimes de organização e distribuição de enunciados e de visibilidades – o ético, o poético-mimético e o estético - está ligada ao fato de que a instabilidade mimética não é facilmente controlável por nenhum tipo de semiótica:

A *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. (RANCIÈRE, 2005, 31-32).

⁶ RANCIÈRE, Jacques: *A Partilha do Sensível – Estética e Política*, Editora 34, São Paulo, 2009.

Embora Rancière também limite a sua discussão às dimensões visual e verbal das artes e da linguagem, o campo do audível insinua-se constantemente em seus três regimes de partilha do sensível de uma forma contraditória: sob a forma do ruído e do grito, destrói a ordem racional da palavra, regrada pelas artes da oratória e da retórica, mas, sob a forma do coro e da regra coreográfica, sincroniza o corpo do cidadão à lei da *pólis* e oferece uma alternativa política e cultural à mímica teatral e seus simulacros.

Há, portanto, uma partilha do audível, em correlação com os regimes de partilha do visível e do dizível, a ser pensada em função da *mimesis* como um problema social e político; e embora nunca apareça claramente formulada como tal, a questão de uma potencial proliferação contagiosa e sinestésica dos “maus costumes” através dos sons da música e da dança implica questões de ordem onto-epistemológicas tão ou mais importantes que a questão da maior ou menor fiabilidade cognitiva das imagens e das palavras. Também o relativo atraso da música em relação às artes plásticas e à literatura na produção de uma poética musical dos sons capaz de regular sua expressividade mimético-sinestésica (a teoria tonal da harmonia) escapa à análise de Rancière, assim como o igualmente anacrônico caráter moderno e vanguardista de todo o romantismo musical oitocentista, já anunciando o regime estético da modernidade e sua implosão dos códigos representacionais classicistas bem antes que a pintura e a literatura deste século manifestassem as mesmas tendências:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (...) O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. (...) Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. (RANCIÈRE, 2005, 33-34)

Mais uma vez nos deparamos com um problema recorrente às diversas tentativas de esboçar uma semiótica do audível: a pregnância do paradigma musical como um

ideal cognitivo-semiótico de organização dos sons. Porém, são precisamente as discrepâncias e anacronismos da história da música, analisados a partir das fissuras do audível que a escuta tripartite revela, que nos oferecem uma pista acerca das relações entre o mimético e o semiótico no campo do audível e na linguagem em geral.

Além de chamar a atenção para a questão do campo do audível e dos seus possíveis regimes de partilha, a solução de Rancière para o problema do estatuto ontopolítico da obra de arte enquanto regulação codificada da *mimesis* também se assemelha à lógica triádica de Peirce por seu caráter ordinal, recursivo e inclusivo: “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada idéia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2005, 13). Os três regimes de partilha do sensível de Rancière não se constituem em uma tipologia classificatória estática e conceitualmente abstrata dos campos do visível e do dizível, pois demonstram a lógica contínua e recorrente de contenção (regime ético), codificação (regime poético) e disseminação (regime estético) dos enunciados e das visibilidades como o resultado da tensão inerente ao mimético e ao semiótico em todo e qualquer fenômeno de linguagem.

Por isto, o estabelecimento de correspondências e de semelhanças entre a semiótica como noética e a partilha do sensível não deve implicar a demonstração circular de uma suposta identidade conceitual entre pensamento semiótico e pensamento estético (o que equivaleria precisamente ao recalque do elemento mimético - caro à reflexão estética - pelo elemento semiótico da linguagem). O estabelecimento de correspondências entre as tríades de Peirce, Chion e Rancière, não implica em absoluto a determinação de identidades de forma ou de conteúdo entre os elementos que as compõem: há apenas isomorfia serial e homologia estrutural, pois as fissuras do sensível não estão presentes apenas no campo do audível. É a estrutura isomórfica do processo de significação que permite revelar as semelhanças e diferenças entre o campo do audível e os campos do visível e do dizível. Trata-se da configuração de semelhanças extra-sensíveis, entre as tríades, a partir de certo movimento em torno da linguagem que é comum às três séries: este movimento é próprio do componente transformacional da linguagem, com suas instâncias pré-significantes, contra-significantes e pós-significantes.

Na tríade de Chion, é a própria terceiridade da linguagem que é, ao mesmo tempo, fundamento e finalidade do escutar, em uma circularidade cognitiva que permite, justamente, a extraordinária correspondência ressaltada por Santaella com a tríade peirceana e uma descrição minuciosa da passagem das instâncias pré-significantes da escuta (redução fenomenológica do ouvir, causalidade indicial dos sons) a instâncias de escuta plenamente significantes (escuta semântica, escuta musical). Já a tríade de Rancière desloca as instâncias pré-significantes do sensível para a primeiridade do regime ético e postula a secundidade como o regime poético-mimético da representação sensível, isto é, das visibilidades, em um movimento que corrobora a associação feita por Santaella entre a secundidade peirceana e o primado indicial das imagens e da visualidade.

Quanto às possíveis correspondências entre o regime estético de Rancière e a terceiridade peirceana, atinge-se aqui o próprio cerne da questão levantada por Benjamin acerca do recalque do mimético pelo semiótico na teoria da linguagem: entre o estético e o semântico, a resistência do primeiro à absorção completa pelo segundo, absolutamente patente no caso das linguagens musicais, representa ao mesmo tempo um avanço e um recuo em relação às ambições cognitivas da linguagem. Recuo expresso pela resistência à semantização completa, que instala uma fissura aberta entre forma e conteúdo e expõe a materialidade do plano de expressão significante; e avanço, na medida em que esta mesma resistência permite a rápida passagem a um regime estético contra ou pós-significante em que a adequação entre enunciados e visibilidades não é mais garantida pelos códigos da representação poético-mimética habituais, devendo ser constantemente reinterpretada. Com isto, ressaltam-se os aspectos contra e pós-significantes da partilha estética do sensível, aproximando a noção de terceiridade peirceana do caráter aberto e dinâmico do seu componente transformacional e superando a fantasia epistemológica de um interpretante final da linguagem capaz de encerrar o processo universal de semiose em uma derradeira enunciação significante.

Ao entrecruzarmos a escuta tripartite com os regimes de partilha do sensível, podemos ampliar e aprofundar o recorte do campo do audível que o recurso à semiótica de Peirce já nos permitira esboçar. Como a lógica ordinal e recursiva da semiótica peirceana postula que qualquer elemento de uma tríade, seguindo-se a ordem das três categorias fenomenológicas da experiência, pode ser decomposto ternariamente em um

número indefinido de vezes, desdobramos os três modos de escuta em três possibilidades distintas, cada uma delas ligada a um dos três regimes de partilha do audível. Aplicando recursivamente os três regimes de Rancière às três escutas de Chion, atravessadas pelas três categorias fenomenológicas de Peirce, obtemos um quadro semiótico das fissuras do campo do audível que pode ser lido verticalmente, a partir dos seus modos de escuta, ou horizontalmente, a partir dos seus regimes de partilha.

Gritos e Sussurros

Neste quadro do campo do audível e de suas fissuras, som e linguagem se articulam em torno de vozes, música e ruídos - ambientes ou não. Trata-se da mesma tripartição do campo do audível comumente utilizada para as pré-mixagens das pistas de som de qualquer filme, precisamente denominada pelos engenheiros de mixagem *D, M & E*, (Diálogos, Música & Efeitos⁷). Isto não implica transformar o cinema em um paradigma do campo do audível substituto do paradigma musical e de suas insuficiências e anacronismos; significa, antes, que o cinema e a música de vanguarda do século XX exploraram o campo do audível até os limites hipo-sêmicos da primeiridade peirceana:

<i>Partilha do audível/modos de escuta</i>	Escuta reduzida (1 ^a) - Representâmen	Escuta causal (2 ^a) - Objeto	Escuta semântica (3 ^a) - Interpretante
Regime ético de modulação e propagação dos sons (1 ^o)	Objetos sonoros: Variações de frequência, fase, amplitude. (Psicoacústica)	Voz como objeto: Vocalização, fonação, entonação. (Fonoaudiologia)	Sinais de Áudio: Fixação, mixagem e transmissão. (Sonoplastia, <i>Sound design</i>)

⁷ FORLENZA, Jeff e STONE, Terri: Sound for Picture – an inside look at audio production for film and television, Mixbooks, Winona, 1993.

<p>Regime poético/mimético de codificação e representação dos sons (2º)</p>	<p>(i) Som: Ruídos, timbres, tons. (Música concreta e eletroacústica)</p>	<p>Voz como Canto: Récita, evocação, invocação (Lírica)</p>	<p>Música: Gêneros, linguagens, estilos. (Ritmo, melodia, harmonia)</p>
<p>Regime estético de disseminação e interpretação dos sons (3º)</p>	<p>Trilhas sonoras: Ambientes, instalações, instrumentos. (Artes sonoras)</p>	<p>Voz como Fala: Dicção, prosódia e sotaque. (Elocutória)</p>	<p>Discurso: Enunciação, persuasão, interpretação. (Oratória, retórica e hermenêutica)</p>

A escuta reduzida é a redução fenomenológica do campo do audível a variações na frequência, fase e amplitude dos sons, percebidas como variações em sua altura, volume e localização espacial, em um nível pré-significante de produção de **objetos sonoros** próprio à música concreta e eletroacústica do último século. O conceito de “imagem de som” ou *(i)som*, de François Bayle⁸ trabalha com *representâmens* sonoros dotados de alto poder mimético e sinestésico que não estabelecem nenhuma relação formal de codificação entre si, mas já induzem à secundidade do som como um duplo imaginário de uma suposta fonte ou causa. Embora parciais, as possibilidades de estetização da escuta reduzida em um nível terceiro estão ligadas às funções significantes, auxiliares à enunciação e à visualização, de que certos sons, musicais ou não, se revestem com grande expressividade mimética e eficácia semiótica em uma enorme variedade de gêneros de espetáculo: montagens teatrais, filmes e desenhos animados oferecem uma palheta de sons – como efeitos de caráter muitas vezes acentuadamente gráfico, **trilhas sonoras** incidentais e ambientes – que não atuam como um código de expressão autônomo, mas como *representâmens* auxiliares ao processo de significação em curso.

Já o extrato mais primário da escuta semântica refere-se à ética da modulação e da propagação dos sons, abrangendo fenômenos aparentemente díspares como a lei do silêncio ou o direito à livre manifestação em áreas públicas. Na medida em que os

⁸ BAYLE, François: L’Image de Son, Technique de mon Écoute/Klangbilder, Verlag, Münster, 2003.

problemas relacionados ao barulho potencial que é possível produzir são cada vez mais prementes em um regime de escuta baseado na amplificação elétrica dos sons, a sonoplastia e o *sound design* podem ser considerados como práticas codificadas de modulação, transmissão e reprodução amplificada de qualquer objeto sonoro através de **sinais de áudio**. Seus interpretantes são as próprias grandezas físicas de um som: frequência e comprimento de onda (emotivo), volume e intensidade relativa da onda (energético) e a própria forma de onda analisada como tal (intelectual).

Em relação à eticidade pré-significante própria à **voz como objeto**, e da qual o seu silêncio é um dos mais eloqüentes testemunhos, seus objetos dinâmicos referem-se às variações de modulação, entonação e vocalização do fluxo vocal considerado em si. Trata-se do extrato sonoro brilhantemente expresso no título do filme de Ingmar Bergman, *Gritos e Sussurros*, e que pode ser denominado fonoaudiologia no sentido o mais lato possível do termo.

Quanto à voz enquanto portadora de **fala**, eis o objeto central da escuta causal em seu nível terceiro, portanto na interseção com o regime estético. Isto porque, neste extrato, o objeto de atenção semiótica não é o sentido do discurso e suas múltiplas interpretações, mas antes os componentes extra-discursivos da fala que a configuram em um nível de apreensão estético menos semantizado, sua elocutória. O objeto imediato da escuta a uma voz que fala é a própria língua como código, e seus objetos dinâmicos são os índices sonoros concretos que permitem situar a fala em termos sócio-culturais: sua dicção, prosódia e sotaque. Não menos central à questão das relações entre voz e linguagem, é a interseção entre a escuta causal e o regime poético-mimético dos sons, em que o objeto da escuta é a voz como **canto**. Exatamente a meio caminho entre o mimético-expressivo e uma semiótica plenamente codificada, musical e/ou verbal, o canto é este objeto do campo do audível candidato ao posto de constante universal da escuta, pois não há cultura em que a função vocal não seja fortemente marcada por índices quase-musicais relativos ao seu timbre e sua afinação, bem como seu solfejo, as escalas que porventura utiliza e os temas e estrofes que compõem seu repertório. O complexo fenômeno da oralidade se manifesta precisamente nesta lírica etnomusicológica que tem por objeto imediato o canto enquanto passagem sinestésica do sonoro ao verbal com forte carga imagética e mimético-expressiva. Seus objetos

dinâmicos constituem a imensa gama de modos poético-musicais de expressão cultural que entrecruzam o audível aos enunciados e visibilidades de determinado discurso.

A **música** tradicionalmente entendida como “pura combinação de sons” situa-se sob o influxo do regime poético-mimético, mas sob a égide da escuta semântica. Demonstra-se, assim, a necessidade estrutural do anacronismo entre a história da música e a história das demais artes, plásticas e literárias: última produção do regime poético-mimético, a música tonal encontra-se na passagem para o regime estético e está adequadamente situada, em nosso quadro, nesta interseção. Não se rejeita aqui a idéia de que a música pode ser pensada em termos triádicos como ritmo (1º), melodia (2ª) e harmonia (3ª), mas considera-se que estes, em um nível terceiro, atuam como seus interpretantes, ternariamente partilhados em interpretantes emotivos (rítmos), energéticos (melodias) e intelectuais (harmonias). No entanto, uma nuance importante em relação à solução proposta por Santaella é a de que a música tonal finalmente não é mais considerada, em nosso quadro, como o paradigma exclusivo da terceiridade peirceana no campo do audível.

Enfim, o extrato mais semiotizado do quadro semiótico das fissuras do campo do audível está na interseção da escuta semântica com o regime estético: o **discurso** oral é o nível de articulação dos sons mais ligado ao significante verbal. Oratória, retórica, hermenêutica, correspondem aos seus interpretantes emotivo, energético e intelectual.

Entre gritos, sussurros e argumentos, o mapeamento semio-lógico do campo do audível ressoa e amplifica a fissura sempre possível entre um signo e seu excesso.

Referências bibliográficas

- BAYLE, François. *L’image de son, technique de mon écoute/Klangbilder*. Verlag: Münster, 2003.
- BENJAMIN, Walter: “A Doutrina das Semelhanças”. In *Obras Escolhidas*, v.1 – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, pp.108-113.
- CHION, Michel. *L’audio-vision: son et image au cinema*. Paris: Armand Collin, 2005.
- FORLENZA, Jeff; STONE, Terri. *Sound for picture: an inside look at audio production for film and television*. Winona: Mixbooks, 1993.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.



RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2005.