

O CULTIVO RETÓRICO DA ESCUTA¹

THE RHETORICAL CULTIVATION OF LISTENING

Jorge Cardoso Filho²

Resumo: *Esse artigo discute o modo como, na cultura contemporânea, hábitos perceptivos podem ser cultivados de forma relacionada ao ambiente sociocultural e técnico, especificamente no campo da escuta musical. Delimita seu foco de investigação nas estratégias empregadas a fim de persuadir a escuta de algo e de determinado modo, demonstrando preocupação com a dimensão retórica atuante no campo da percepção musical. Aponta a necessidade de entendimento dos mecanismos pelos quais a escuta é formatada na relação com os gêneros musicais, com as estratégias de mediação e com os padrões de sensibilidade. Por fim, toma as estratégias empregadas no processo produtivo de dois álbuns do gênero musical Rock como exemplos de atuação dessa retórica: o álbum The Joshua Tree (1987), da banda irlandesa U2, e Nevermind (1991), da banda estadunidense Nirvana.*

Palavras-Chave: *Escuta. Retórica. Gêneros Musicais*

Abstract: *This paper discusses how perceptual habits can be, in contemporary culture, cultivated in connection with social, cultural and technical environments, specifically in the musical listening field. Its focus is the investigation of the strategies employed to persuade listening to something in a certain way, thus expressing concern with the rhetorical dimension in the field of music perception. Points out the necessity of understanding the mechanisms by which listening is formatted in relation to musical genres, mediatization strategies and sensible patterns. Finally, it takes the strategies employed in the production process of two albums of Rock as examples of this rhetorical dimension: the album The Joshua Tree (1987), from the Irish band U2, and Nevermind (1991), from the American band Nirvana.*

Keywords: *Listening. Rhetoric. Musical Genres.*

1. Ensinando a escutar

Um experimento interessante é narrado constantemente em cursos sobre história das tecnologias de escuta. Trata-se da propaganda feita pela *Victor Gramophone* a respeito da qualidade de reprodução sonora que seu produto (o gramofone) permitia experimentar. No

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014. Agradecimentos ao CNPq, pelo apoio ao projeto.

² Doutor em Comunicação (UFMG). Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL-UFRB) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (POSCOM-UFBA) cardosofilho.jorge@gmail.com.

discurso construído pela companhia, a qualidade da reprodução era tamanha que seria possível “ludibriar” os ouvintes de uma ópera (no início do século XX) trocando o intérprete real (de carne e osso) pela reprodução mecanizada de sua voz, a partir do aparelho comercializado pela companhia. Ou seja, os mesmos padrões sonoros que os ouvintes estavam acostumados a escutar na copresença poderiam ser escutados mediante um gramofone. O objetivo da propaganda é construir a ideia de que a fidelidade da gravação era tamanha que, possivelmente, a troca do cantor pelo aparelho sequer seria notada pelos mesmos ouvintes se estes não pudessem ver a fonte sonora.

É curioso que tal experimento se fundamente numa espécie de indiscernibilidade que o ouvinte experimentaria na sua relação com o som. Como se já não pudesse definir se aquele som seria “verdadeiro” (isto é, produzido por um cantor que ali se encontra) ou um som reproduzido mecanicamente, através da tecnologia ofertada pela *Victor Gramophone*. O discurso construído pela empresa sugere, desse modo, que a percepção pode ser “enganada” pelas tecnologias de reprodução disponíveis - ao menos, aponta para essa possibilidade.

Os discursos de propaganda de técnicas de gravação e reprodução musicais, frequentemente, retomaram esse tipo de argumento. Os suportes de reprodução em vinil, por exemplo, foram comercializados como superiores ao acetato, em capacidade de registro das ondas sonoras. A gravação em mesas multicanais favoreceria a construção do som tal como ele foi concebido pelos artistas. A partir das mesas digitais, poder-se-ia ter acesso ao que de fato fora gravado pelos músicos no estúdio, sem chiados e ruídos externos (típicos da reprodução analógica). Certamente, outros exemplos podem ser pensados. Hoje, ainda assistimos intensos debates sobre a fidelidade de reprodução que arquivos como MP3 e WAV podem ter, ou sobre as diferentes sensibilidades (de escuta) que se consolidam a partir do momento em que algumas práticas se tornam hegemônicas³. De algum modo, esse debate continua estimulante porque implica não apenas em mudanças tecnológicas e de sensibilidade, mas na articulação sistêmica que se estabelece entre essas esferas e as demais esferas sociais. Na medida em que dados são coletados sobre essas transformações, se

³ O acompanhamento desse debate foi realizado por Pedro Marra (2013), que demonstrou que a “batalha por volume”, no campo musical, trata-se de uma prática em que os agentes sociais envolvidos decidem reduzir ou ampliar a dinâmica sonora, a depender do gênero musical. “É mais benéfico para o resultado sônico de composições percussivas, como o Pop, o Hip Hop e a eletrônica, sendo utilizado, inclusive, de maneira inovadora, como estratégia de arranjo para diferenciar verso e refrão em canções com pouca variação melódica e harmônica, como Telephone, de Lady Gaga” (MARRA, 2013, p. 20).

insinua, cada vez com mais evidência, uma importante relação entre tecnologias (de gravação e reprodução), escuta e os vetores organizativos presentes nas expressões musicais da cultura popular-massiva.

Tal articulação permite formular o questionamento sobre as variadas formas como a audição é formatada, de modo a favorecer a escuta de determinados timbres e/ou instrumentos, instituindo naturezas técnicas diversas à sensibilidade. Num artigo sobre as transformações pelas quais passa a voz captada e sintetizada por meio de programas digitais, Thiago Soares (2013) se intriga com o modo como a experiência do *grão da voz*, formulada por Barthes, cede lugar para o que o autor denomina *pixel da voz*, na música pop contemporânea. Uma das questões que o autor parece tocar é sobre a mudança do estatuto indicial da voz, através do grão ou da granulação, para outro caráter semiótico (possivelmente, o símbolo), devido à possibilidade de manipulação da voz com as tecnologias digitais. Seria como afirmar que a voz de Britney Spears é verdadeiramente conhecida por poucos. Que aquilo que estamos ouvindo quando escutamos um álbum da Britney não pode ser considerado um índice de seu corpo, uma vez que passa por todo um processo de sintetização digital que se adapta a um projeto específico de show e performance do campo do Pop. Nesse sentido, seu estatuto é mais semelhante ao de um símbolo, cuja relação com seu objeto de referência é convencional.

Penso que se tomamos como horizonte de observação desses fenômenos as constantes transformações nos valores inculcados nos modos de escuta, a questão apresentada por Soares (2013) deve ser discutida considerando-a menos como uma ruptura radical no modo como a voz é experimentada na música popular-massiva contemporânea que como mais uma das estratégias retóricas desenvolvidas para evidenciar a escuta de certas qualidades sonoras e musicais, em detrimento de outras. Do mesmo modo como essa manipulação da voz é uma condição importante no universo do Pop, manipulações como o *overdub*, o *delay* e a manipulação dos sons das guitarras para a construção de uma sonoridade *vintage* são fundamentais em gêneros como o Reggae e o Rock, por exemplo.

Tais aspectos demonstram que além de uma força inventiva, fruto da dimensão estética da experiência, há também um importante vetor de força estabilizadora, que impregna tais ações inventivas com um caráter impessoal e partilhável, tensionando-as na direção de conformá-las como padrões. Fica cada vez mais clara a necessidade de pensar nesse segundo

vetor de maneira mais sistemática e organizada, a fim de estabelecer as relações entre as possibilidades abertas pela experiência estética e o cultivo de hábitos perceptivos. Nesse sentido, busca-se pensar as estratégias utilizadas pelos gêneros musicais para fins de persuadir à escuta de algo e de determinado modo - o que explicita uma preocupação de natureza Retórica.

2. Um panorama sobre a Retórica

Enquanto disciplina filosófica na Antiguidade, a Retórica desenvolve-se como um campo de estudos cujo principal objetivo era organizar o uso dos ornamentos, dicções e qualidade do material verbal empregado nos debates, discussões e mesmo nas lições. Era disciplina cuja maestria foi atribuída aos grandes sofistas, uma vez que tinha valor para a oratória e o convencimento. Platão considerava a retórica dos sofistas meramente técnica e, por isso, rejeitou-a no diálogo *Górgias*, enquanto que a retórica verdadeira, que seria uma relação entre conhecimento, prática e natureza, foi elogiada no diálogo *Fedro*.

Para Aristóteles, a retórica tinha uma função importante porque era ela a disciplina que articulava os meios de persuasão disponíveis em cada situação, não se limitando a uma esfera de competência. Ela forneceria regras para o uso estratégico dos argumentos, tanto numa dimensão de gramática quanto de estilística.

Na retórica aristotélica nós encontramos o saber como teoria, o saber como arte e o saber como ciência; um saber teórico e um saber técnico, um saber artístico e um saber científico. No trânsito da antiga para a nova retórica, ela naturalmente transformou-se de arte da comunicação persuasiva em ciência hermenêutica da interpretação. O seu duplo valor como arte e ciência, como saber e modo de comunicar o saber, faz dela também um instrumento mediante o qual podemos inventar, reinventar e solidificar a nossa própria educação (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 10)

Esse duplo estatuto (arte e ciência) permite que ela se ocupe dos princípios e técnicas de comunicação. Comentando a importância da Retórica, no seu Curso de Estética (1994), Renato Barilli faz uma interessante análise da sua função, nos escritos aristotélicos, a partir da distinção perceptível em tipos de preocupação: os chamados livros *analíticos*, "em que se examina como é possível deduzir consequências indubitáveis a partir de premissas tidas como adquiridas" (BARILLI, 1994, p. 85). Os livros *tópicos*, no qual Aristóteles coloca as premissas em dúvida e promove um debate, conduzido por especialistas, numa perspectiva

dialética. E, finalmente, a preocupação com o discurso que ocorre num local público e "se dirige a um auditório de gente comum, não especializada nos estudos, temos o discurso retórico" (BARILLI, 1994, p. 85).

Nesse sentido, o autor vai pontuar que parte considerável dos problemas enfrentados pelas disciplinas do campo das humanidades estaria situada entre a dialética e a retórica, uma vez que questionam publicamente aspectos que vão desde o político, aos valores estéticos, éticos e de direito, buscando também mobilizar os interlocutores. Ele sumariza que à Retórica competiam

todos os problemas do estilo, do ornamento, mas por sua vez, também tem voz no capítulo relativo à expressão das emoções, à dicção, ao comportamento em público. No fio dos seus interesses, atinge-se também a problemática do sublime, ou de um forte sentir, traçando assim uma casuística das emoções e dos afectos, do modo de os produzir e os controlar, no orador e no público (BARILLI, 1994, p. 22).

Durante a idade média, a Retórica continua com destaque no campo de estudo das artes e passa a ser usada para mapear os diferentes gêneros literários emergentes. Devido à falta de uma clara distinção entre artes mais elevadas e aquelas mais simples, houve um uso indiscriminado da Retórica para analisar os variados ofícios do fazer artístico. Caracterizando o movimento de fusão entre as esferas de competência da Poética e da Retórica – que haviam sido separadas nos tratados aristotélicos.

Na Modernidade, a Retórica, enquanto disciplina, se expande de uma esfera especial de competência e passa a ser considerada de forma ampla, se debruçando sobre os meios de persuasão que se referem a todos os objetos possíveis, inclusive aqueles objetos do campo da comunicação de massa. Campanhas publicitárias, fotografias e discurso visual, por exemplo, tornaram-se fenômenos de interesse dessa abordagem (CERIANI, 2004; GROUP M, 2004), permitindo a formulação de proposições como as retóricas das imagens.

Foi Chaim Perelman (2008) quem empreendeu esforços no sentido de construir uma Nova Retórica, amparada em Aristóteles, e focada, sobretudo, na arte da argumentação. Segundo Barilli (1994), foi Perelman quem estabeleceu uma distinção entre o convencimento, característico do discurso lógico-analítico, e a persuasão, característica do discurso retórico. Esta apenas visa convencimento, mas não convence decisivamente, ao contrário daquela.

Perelman afirma que “tão logo a comunicação tenta influenciar uma ou mais pessoas, orientar seu pensamento, excitar ou acalmar emoções, guiar suas ações, ela pertence ao reino da retórica” (2008, p. 162). Desse modo, seria necessário que a retórica estudasse os meios e recursos pelos quais se geram a persuasão mediante o uso da linguagem. Importante destacar que ao afirmar que essa persuasão é gerada mediante “linguagem” não se está afirmando que ela é sempre de natureza linguística. As linguagens musicais e cinematográficas, por exemplo, não são linguísticas, nem o é a linguagem corporal. Elas lidam com uma materialidade específica e, portanto, estão compostas por outros vínculos, além daqueles estabelecidos entre significante e significado.

Paul Valéry também vai conceder importante função à Retórica no seu curso de Poética. Importante para essa proposição é a articulação feita por Valéry entre retórica e gêneros do fazer, articulação que se dá a partir do momento em que a mentalidade prescritiva da retórica torna-se regra.

Ela foi expressa em fórmulas precisas; a crítica se armou; e seguiu-se esta consequência paradoxal, de que uma disciplina das artes, que opunha aos impulsos do artista dificuldades racionais, conheceu uma grande e durável reputação por causa da extrema facilidade que ela fornecia para o julgamento e a classificação das obras, através da simples referência a um código ou um cânone bem definido” (VALÉRY, 2011, p. 196).

Os saberes sobre um gênero de produção qualquer, portanto, orientariam àqueles que pretendiam produzir sob aquela rubrica, de modo que ofereceriam uma espécie de “terreno seguro” para a confecção de um objeto. O próprio Valéry se surpreendia com a relativa duração dessas regras – originalmente empíricas – na formulação de discursos teóricos sobre a natureza de um gênero do fazer qualquer. Não obstante a surpresa do pensador francês, as disciplinas das artes, sobretudo as de matriz investigativa amparadas exclusivamente no texto, contribuíram para a consolidação de uma compreensão do gênero como uma categoria textual – passível de identificação a partir de características imanentes. Numa perspectiva retórica, tal argumento imanentista encontra pequena reverberação, uma vez que a reivindicação de uma preocupação com o situacional (típico da retórica) implica uma guinada contextual (transcendente) na concepção de “gêneros do fazer” - aos quais se referia Valéry. Certamente que elementos textuais são imprescindíveis para pensar tais práticas, mas não são elementos suficientes.

Uma importante ressalva a ser feita aqui diz respeito ao uso da expressão "gêneros do fazer", importante tanto para Valéry quanto para nossa concepção. Gêneros são tomados, aqui, como categorias culturais (GOMES, 2011; CARDOSO FILHO, 2012) e, portanto, como convenções dinâmicas que se reconfiguram na medida em que experiências ocorrem. Não são taxonomias, mas apropriações partilhadas e reconhecidas contextualmente. Daí a necessária articulação entre texto e contexto na identificação de um determinado gênero cultural. Ao se interessar tanto pelo conteúdo quanto pela situação de um enunciado qualquer, a Retórica permite investigar, desse modo, os recursos empregados, em cada gênero musical, para persuadir à escuta de algo e de determinado modo, em detrimento a alguma outra coisa.

3. Estratégias retóricas (para a escuta)

Dois casos são aqui apresentados para demonstrar essa organização retórica das formas de escuta. São relatos de produtores musicais, retirados de documentários para a série *Classic Albums* (da produtora Eagle Vision), além de comentários e entrevistas coletados em biografias, matérias de jornais e outros materiais – contemporâneos ou não às obras. A hipótese é que ao compor um conjunto de relatos oriundos das mais diversas formas de experiência com a música, temos acesso aos vestígios das estruturas que ordenam a escuta. Nos debruçamos aqui sobre as estratégias empregadas nos álbuns *Nevermind* (1991), da banda americana Nirvana, e *The Joshua Tree* (1987), da banda irlandesa U2.

Para identificar as estratégias retóricas que operam no contexto de escuta de um determinado álbum, é preciso articular tanto uma perspectiva de inspiração mais estruturalista do estudo da música (sobretudo aquelas de inspiração na Musicologia e na Semiótica) quanto às abordagens fenomenológicas (como as da Etnomusicologia e Sociologia), de modo a oferecer respostas mais complexas sobre as relações de sentido e de sensibilidade que emergem na escuta dos distintos gêneros musicais (inclusive aqueles hipercodificados).

Certamente, o Rock é um desses gêneros musicais cujas estratégias de codificação se encontram disponíveis na cultura contemporânea de forma bastante ampla. Mesmo o simples uso de um instrumento como a guitarra elétrica pode favorecer o reconhecimento de elementos do Rock em expressões musicais distintas (WAKSMAN, 1992). Também a

sensação de ouvir música “pesada” ou “vibrante”, um som “cheio”, “vivo”, “chapado”. Todos estão associados ao gênero, em diferentes estilos. A questão, portanto, é identificar como essas sensações podem ser estrategicamente construídas empregando certas operações retóricas.

The Joshua Tree, da banda irlandesa U2, por exemplo, é um álbum que foi lançado em 1987 e que se configurou como um dos grandes trabalhos do Rock dos anos 80 – junto com álbuns como *The Queen is Dead* (The Smiths) e *The Stone Roses* (The Stone Roses). Produzido em um contexto de valorização do gênero Rock e na consolidação da sua relação com a música pop, o álbum recolocou o U2 como uma das principais atrações da década de 80. Ele foi gravado nos estúdios Windmill Lane, na Irlanda, e teve como produtores dois importantes nomes da música popular experimental: Daniel Lanoir e Brian Eno.

Curiosamente, tanto membros da banda quanto os produtores, afirmam que a banda estava isolada musicalmente no período de lançamento de *The Joshua Tree*. "Era a época do sintetizador pop e a chamada new wave não tinha pegado muito nos EUA talvez apenas o *Flock of Seagulls*" (CLAYTON *apud* U2, 2002), de modo que banda não acreditava no enquadramento do seu produto no cenário musical. Mesmo assim, o U2 excursionava bastante no início dos anos 80, sobretudo por conta dos discos *War* (1983) e *Unforgettable Fire* (1984), o que possibilitou desenvolver um estilo "rock de arena", característico de seus shows, na própria gravação dos álbuns⁴. Bono Vox era uma espécie de *showman*, que tornou a banda mais avançada em termos de shows ao vivo que em produção de discos, na época. Certamente por essa característica, havia um desafio no campo da produção que seria explorado por Eno e Lanoir.

Nós podemos propor experimentos e idéias sobre as quais a banda, por tocar ao vivo, tem opiniões diferentes. Nós não tocamos ao vivo, fazer discos é algo diferente. Mas, para uma banda como o U2, seria um erro fazer um álbum sem uma única canção que pudesse ser tocada no palco. Seria complicado. Era o que eu discutia na época (ENO *apud* U2, 2002).

Em *The Joshua Tree* houve, portanto, uma tentativa de construir mecanismos de interação mediante o uso dos vocais e de refrãos como apoteose emocional da performance.

⁴ Estádios enormes e lotados eram comuns nas apresentações do grupo, o que demandava estratégias de interação cada vez mais sofisticadas para manter esse tipo de vetorização retórica no âmbito das gravações de seus álbuns. Nesse sentido, tornou-se comum nos discos do U2 criar essa sensação de música "vibrante" e cheia de vozes reconstituindo os refrãos de músicas clássicas, como *One* ou *Pride (In the Name of Love)*.

Músicas como *Where the Streets Have no Name*, *With or Without You*, *Bullet the Blue Sky* ou mesmo *I Still Haven't Found What I'm Looking For* evidenciam esse parâmetro interacional. Esse recurso pode ser percebido na própria canção, mas também a partir do seguinte trecho:

Quando você canta no limite da voz e passa uma emoção, você acaba fazendo isso ao vivo. Você vai elevando o tom porque os tons altos se projetam para grandes audiências. Isso é maravilhoso. Pouca gente alcança esse tom. É um grande dom. Adoro esse vocal [...] Isso foi antes do Bono adotar o falsetto. Ele é muito bom nisso hoje em dia. Isso é uma voz cheia (LANOIR *apud* U2, 2002).

Isso significa dizer que as canções do álbum são compostas de modo a preparar o ouvinte para essa voz cheia, para o refrão (e para a primazia da voz) como um ápice, momento máximo de participação através do canto. Daniel Lanoir faz essa afirmação ao comentar trechos da gravação de *I Still Haven't Found What I'm Looking For*, uma canção com estrutura musical gospel, que tradicionalmente envolve o engajamento da audiência mediante o canto e o corpo. Nesse sentido a estratégia retórica empegada aqui visa suscitar esse tipo de interação na audiência. Já no comentário sobre as escolhas feitas em *Running to Stand Still*, por outro lado, Lanoir toma uma direção mais introspectiva e demonstra como alguns elementos da produção são usados apenas para dar uma função ambiental na canção e que, por isso, precisam ficar escondidos da percepção imediata do ouvinte.

Em Joshua Tree, eu tocava esse estilo de guitarra arranhado. Não chama muita atenção como guitarra esse tipo de técnica. Novamente, é um tipo de som que você esconde no fundo e só dá um colorido. Ha bons momentos ao vivo no disco. Running to Stand Still é um deles [...] É o que neste disco dá uma presença na performance (LANOIR *apud* U2, 2002)

Essa presença se constitui, de algum modo, por meio desses elementos escondidos durante a produção do disco. Embora não sejam evidentes para um ouvido destreinado, são fundamentais para o tipo de experiência que algumas canções parecem querer suscitar, como *Exit*, *Mothers of the Disappeared* e a própria *Running to Stand Still*. Se retomamos aqui a idéia de Barilli acerca da natureza do discurso retórico, percebemos que se trata exatamente de uma estratégia que se dirige a um público comum e não especializada em estudos musicais, mas que seria capaz de perceber essas sutilezas a partir da *presença*⁵ de certos efeitos, mesmo que sejam incapazes de reconhecê-los.

⁵ Esse é um importante conceito com o qual venho trabalhando a partir das formulações de Hans Ulrich Gumbrecht (2004) e Martin Seel (2005). O termo é originário da expressão latina *aliquid prae-est*, significando que "algo está a nossa frente". Diferente da explicação de signo, como feito por Sto Agostino *aliquid stat pro aliquo* "algo ocupa o lugar de outra coisa". A presença se relaciona com o que é espacialmente tangível

Posso apontar aqui duas estratégias: evidenciar e esconder. As vozes cheias, o som aberto, o rock de arena para grandes audiências são produzidos mediante o "evidenciar". Retoricamente é necessário tornar essa estratégia de interação um ponto central na proposta do álbum. A atmosfera ambiente, a cor da canção, a presença na performance são produzidos mediante o "esconder", ou seja, torno reticente e diluído os recursos que possibilitam a emergência desses efeitos. Nesse caso específico, contudo, estamos lidando com elementos que são "evidenciados" ou "escondidos" pela competência dos músicos e/ou produtores, o que poderia contribuir para formulação de argumentos sobre a autenticidade e originalidade dessas manipulações - situação diferente daquela indicada por Soares (2013) ao se referir a Britney Spears ou Lana del Rey, por exemplo.

Vejamos, então, outro exemplo, no qual as manipulações são fundamentais para a amplitude da audiência de um disco e que poderiam ser consideradas, portanto, tão inautênticas quanto às transformações nas vozes de ícones da música Pop: o álbum *Nevermind*, da banda norte americana Nirvana. Ele foi lançado em 1991, por uma ainda desconhecida banda de Aberdeen, noroeste dos EUA. Na ocasião, o modo esquematizado como a indústria fonográfica vinha conduzindo o campo musical favorecia a percepção de um panorama também sem perspectivas, de bandas caricaturais que rapidamente eram assimiladas por uma grande gravadora e se submetiam aos seus ditames. O percurso do Nirvana não coincide com esse modelo. O que inicialmente havia sido uma expressão de gueto *underground* (o grunge), ganhou visibilidade *mainstream*, mas de maneira debochada, evidenciou os limites e pressões impostas pela a indústria fonográfica.

Já no videoclipe da emblemática música *Smells Like Teen Spirit* é possível perceber como somos (enquanto audiência) retoricamente conduzidos a perceber um vocal cheio e vivo, no refrão da canção. A famosa estrofe "*here we are now, entertain us*" foi gravada e duplicada, de modo que aquilo que escutamos no álbum não é exatamente o que foi gravado no estúdio. Butch Vig, produtor de *Nevermind*, pontua "agora vem Beavers. É um dos primeiros vocais que acrescentamos é a parte do "hello hello". Dá para ouvir que cresce em intensidade e ele transforma "*hello hello*" em "*how low how low*". Explode nos acordes, foi fantástico" (VIG *apud* NIRVANA, 2004).

implicando em efeitos que estão em movimento a partir de uma maior ou menor proximidade ou intensidade (Gumbrecht, 2004).

Chama atenção esse acréscimo vocal ao qual o produtor se refere. Ele consiste em duplicar parte de um verso da canção, a fim de construir um clima vivo e intenso, com várias vozes cantando esse verso. A técnica também é conhecida como *overdubbing*. Na verdade, não se trata de uma técnica inaugurada pela banda, mas que foi constantemente usada no campo da música popular gravada - desde os anos 60. Esse aspecto, inclusive, confirma a tese segundo a qual a escuta é formatada por parâmetros técnicos e estéticos. Outras músicas do álbum onde há duplicação de vozes são *Something in the Way*, *Lithium*, *Polly* e *In Bloom*.

Isso implica que, embora seja possível partilhar a ideia que a música do Nirvana apresenta uma força vital, com vozes intensas e cheias, não podemos dizer que essas características eram qualidades da própria voz de Kurt Cobain, vocalista e líder da banda. Certamente havia uma qualidade física em sua voz, mas o efeito de completude é construído mediante recursos de produção como o *overdubb*. Vig pontua que Kurt Cobain era, inclusive, resistente ao uso desse recurso, mas que o convencia citando o fato de que John Lennon, um dos principais integrantes dos Beatles, teria sido um dos usuários dessa técnica.

Kurt dobrou a voz. Ele não gostava disso. Eu apelava para John Lennon quando ele resistia. Dizia: "John Lennon fazia". E ele concordava. [...] Claro que ficou bom e então pensamos que também podíamos dobrar a voz do Dave. O som fica ótimo, um refrão magnífico. (VIG *apud* NIRVANA, 2004)

É importante ressaltar a valorização positiva dessa noção de vocais duplicados. Mesmo sendo um recurso de produção e, portanto, não atrelado aos músicos ou ao produtor, não há uma desvalorização aqui. Ao contrário, os elogios são abundantes justamente pelo resultado a que a técnica permite chegar. Penso que esse valor expressado pelo argumento final de Vig "o som fica ótimo, um refrão magnífico" é sintoma de uma escuta já educada pelos padrões qualitativos impostos por uma dimensão sociotécnica.

Para além dessas estratégias, as próprias escolhas no processo de gravação de *Nevermind* apontam peculiaridades que indicam a valorização de uma força performática da banda. A primeira dessas indicações é o fato de Butch Vig ter escolhido gravar a banda ao vivo e posteriormente inserir as duplicações e efeitos sonoros necessários. Ora, a gravação dos músicos ao vivo concede uma melhor captação da intensidade da banda e da sinceridade das canções, valores que são centrais na performance copresencial.

Acho que por isso Kurt queria que o disco soasse pesado, porque ele sabia que as canções eram atraentes, tinha muita melodia pop, mas ele não queria que soasse pop

demais, então se as guitarras estivessem bem compactadas e pesadas e a bateria soando forte, essa dicotomia servia para ele (VIG *apud* NIRVANA, 2004).

A dicotomia de um álbum que devia soar pesado, embora fosse extremamente atraente e recheado de melodias pop. O que precisava ser bem dosado, no campo de uma análise retórica, seria essa articulação entre estratégias de valorização da performance copresencial - que parece ser simulada nas gravações do álbum. Certamente esse emprego foi importante para o favorecimento dos sentidos de intensidade e melodia que se conformaram com o álbum. Penso que a estratégia aqui é a de simular. Simular uma intensidade, a intensidade da apresentação ao vivo. Simular um disco pesado e underground, embora com potencial *mainstream* e melodias de fácil memorização. Talvez por isso a recepção desse disco tenha sido também controversa - ouvintes da cena *underground* acusaram a banda de ter "se vendido" enquanto que o circuito *mainstream* se abriu totalmente para a banda.

O uso desse tipo de estratégia de simulação pode ser considerado, portanto, como não-autêntica, como cooptada e gerar, desse modo, as consequências no âmbito da apropriação de um experimento mal sucedido. De todo modo, a duplicação vocal e a gravação dos músicos ao mesmo tempo no estúdio são formas de conduzir a escuta da audiência para certas características do som e gerar nela um efeito específico, que pode ser melhor compreendida na medida em que o analista conhece as práticas de escuta do gênero - nesse caso, o Grunge.

4. Escuta retoricamente cultivada

Percebe-se, então, que a escuta é cultivada. E o é desde sempre. Trata-se de uma condição de possibilidade da experiência com a música. É por isso que elementos que parecem extremamente normais e comuns, num determinado contexto, podem sofrer alterações de modo a desestabilizar um padrão até então consolidado e instituir outra prática de escuta - vozes inumanas, distorções, exploração dos graves. Numa definição básica, pode-se afirmar que as práticas de escuta são convenções utilizadas pela audiência para se relacionarem com as expressões musicais. Convenções que são informadas por uma série de elementos, sobretudo mediações sociais e materiais, e podem ser reorganizadas graças ao potencial enquanto experiência. O modo como a escuta de determinadas músicas se materializa depende, portanto, dessas reorganizações tanto num campo retórico quanto da recepção estética das obras e na apropriação social.

Estudar as transformações na experiência significa, de algum modo, dar atenção cuidadosa aos elementos retóricos que constituem a situação da qual aquela experiência é fruto. Na medida em que músicos e ouvintes incorporam tais estratégias na sua relação com a música, uma experiência sensível de outra natureza se desenvolve, e reconfigura os modos de fazer e escutar. Se a sensação de som "vivo" dos vocais dobrados eram ainda aspectos emergentes quando os Beatles e os Beach Boys gravaram *Sgt. Pepper's* e *Pet Sounds*, respectivamente, pode-se dizer que esse padrão tornou-se hegemônico nos anos 1980 e 1990, como alguns dos recursos empregados em *The Joshua Tree* e *Nevermind* podem evidenciar.

A distinção inicial fundamental sobre a questão da escuta se encontra na obra de Pierre Schaeffer (2008), denominada Tratado dos Objetos Musicais. Schaeffer argumentou que os processos de escuta que se desenvolvem após a mediação por alto-falantes (e tecnologias de gravação) ampliaram as possibilidades do fazer musical, na medida em que apresentaram detalhes sonoros para serem percebidos e manuseados. Expandindo essa noção, pode-se afirmar que tais detalhes tornaram-se materiais para novos padrões retóricos de escuta - como as vozes duplicadas nas canções do universo Pop ou a gravação de todos os músicos ao mesmo tempo (a fim de simular intensidade).

Schaeffer apresentou, ainda, importantes contribuições para distinguir ações que estão implícitas no verbo *ouvir*, mas que não ficam claras se tratadas com pouca atenção. No seu estudo sobre os objetos musicais, ele aponta quatro ações distintas implícitas no verbo *ouvir*. A primeira seria aquela relativa ao ato de dirigir-se a alguma coisa, em virtude da indicação de um som. Schaeffer chama essa ação de “prestar ouvidos a”, “interessar-se por”, e caracteriza-a como uma ação ativa, mais próxima da escuta. Por sua vez, há também o que é percebido pelo ouvido, independente do interesse em escutar. Schaeffer afirma que essa é a dimensão menos ativa da audição, e denomina-a ouvir, “propriamente hablando, nunca dejo de oír, pues vivo em un mundo que no deja de estar ahí para mí, y esse mundo es tan sonoro como tactil y visual” (SCHAEFFER, 2008, p. 62).

Por sua vez, existem também as ações de entender e compreender. A primeira está vinculada à intenção. Entendo aquilo a que visei minha audição. A segunda guarda uma dupla relação: pode-se compreender o que já se escolheu escutar e, ao mesmo tempo, o que já foi entendido dirige a escuta e informa aquilo que será entendido. Nesse sentido, estamos

diante de dois pares de ações: escutar/ouvir, que nos interessa de maneira mais substancial, pois está relacionado aos aspectos concretos da relação com o som. E entender/compreender, relacionado aos processos cognitivos e de produção de sentido, que parece possuir uma tradição de estudo mais consolidada devido às reflexões de caráter hermenêutico que lidam com os sentidos produzidos pelas músicas.

Formular a questão sobre uma possível retórica da escuta, nesse sentido, é também formular uma questão referente ao processo de midiaticização em que a própria audição humana está imersa. Afinal, muitos sons chegam até os ouvidos através de alto-falantes (que não conseguem reproduzir a complexidade da fonte sonora original). Schaeffer emprega o termo *acusmática* – fazendo referência a situação dos discípulos de Pitágoras - pois estava interessado em refletir sobre essa condição em que os ouvintes estão distante das fontes de emanção do som. Para ele, trata-se de uma condição de escuta muito comum na cultura contemporânea⁶, uma vez que a audiência terá contato com a expressão musical em situações diferentes das quais a obra foi gerada originalmente, torna-se necessário um esforço retórico para a persuasão.

Como vimos em seu depoimento, Brian Eno é claro ao relatar sua preocupação em manter no álbum *The Joshua Tree* indícios do empenho corporal da banda, da presença. Entretanto, como a performance midiaticizada é incapaz de reproduzir a performance total, é necessário desenvolver vetores que restituam essa presença. Certamente, por características próprias de cada um dos produtores, a escolha feita para produzir essa presença varia. Lanoir e Eno escolhem um jogo de "evidenciar" e "esconder" sons e texturas, Vig escolhe simular a intensidade da banda, gravando-os juntos e dobrando vozes e instrumentos.

Michel Chion (2010) retomou a proposta de Schaeffer para pensar três possíveis tipos de escuta – que, segundo ele, explicam a diversidade de respostas dadas ao questionar acerca daquilo que alguém ouviu: a escuta causal, a escuta semântica e a escuta reduzida. A escuta

⁶ Schaeffer propõe a divisão do campo *acusmático* em quatro dimensões: o da Escuta Pura, na qual o reconhecimento dos sons torna-se uma espécie de identificação da fonte sonora; o da Escuta de efeitos, na qual privados da identificação da fonte sonora, o ouvinte se relaciona com formas (sonoras); o da Variações escuta, na qual a percepção da variadas formas de escuta permitem entender a situações particulares de escuta, que revelam, em cada caso, novos aspectos do objeto sonoro; e o da Variações no sinal, campo a partir do qual se manipula e acentua aspectos fixados fisicamente nos objetos (fitas magnéticas, discos são os exemplos de Schaeffer, mas podemos pensar em aspectos fixados digitalmente em objetos, no contexto atual).

causal é aquela na qual o ouvinte está preocupado em apontar a fonte de produção do som. "Esse é o som de um cachorro uivando" ou "trata-se de um trem chegando na estação". A escuta semântica é aquela em que é necessário algum tipo linguagem para interpretar a mensagem (como o código Morse ou a linguagem falada, por exemplo). Já a escuta reduzida, trataria de qualidades e formas específicas do som, independente da causa ou das estruturas de sentido necessárias para seu entendimento.

A escuta reduzida lida, portanto, com a materialidade do som, qualidades como timbre e textura. Experienciar, então, a guitarra arranhada a que Daniel Lanoir faz referência em seu depoimento é uma questão de exercício da escuta reduzida. De ser capaz de apreender aquele timbre arranhado e que não chama muita atenção, mas que dá o colorido e a presença na performance. Posteriormente, o ouvinte pode, inclusive, se interessar em descobrir o que é aquele som e, então, transitar para uma escuta causal.

Pode-se considerar, então, que à medida que a audição é ampliada e/ou reformulada por aparatos técnicos e próteses de todos os tipos, também as práticas de escuta se transformam e adquirem tons instituídos por essa situação. Assim, não estranhemos nem nos decepcionamos, quando um produtor musical demonstra que determinado efeito de voz cheia e viva foi produzido mediante recursos de pós-produção, ou que uma guitarra usada num determinado trecho de música foi a linha de outra canção. De algum modo, a sensibilidade auditiva vai se habituando a esses padrões (o padrão estereofônico, o padrão digital, o padrão de compressão do formato MP3 etc.).

Por outro lado, podemos ousar formular também a seguinte questão: na medida em que práticas de escuta se desenvolvem em conformidade com os padrões de sensibilidade, pode-se questionar a ocorrência de uma espécie de "surdez" para certos estímulos sonoros, determinadas frequências ou timbres e ritmos, por exemplo. O incômodo com o padrão *mono* de reprodução sonora, ou com as frequências intermediárias do espectro sonoro (aqueles aspectos "escondidos" aos quais Daniel Lanoir atribuía uma função) indicariam um sintoma dessa "surdez" - que pode, inclusive, ser apropriada em outras experimentações.

Assim, penso que o estudo de técnicas empregadas em estúdio, para a confecção de álbuns clássicos da música popular, permite identificar os dinâmicos padrões retóricos que vetorizam os processos de apropriação e evidenciar o substrato estético sobre o qual pode se desenvolver outras modalidades de experiência (como nos casos do U2 e do Nirvana).

Identificar as retóricas que operam no âmbito da escuta musical, na cultura midiática contemporânea, é importante porque elas permitem também estabelecer uma retórica da escuta, de forma ampla, de modo a consolidar um conjunto de temas de pesquisa referentes à escuta e à audição no campo de estudos da Comunicação (assim como a visualidade se tornou um fenômeno extremamente relevante para o campo).

Referências

- ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Obras Completas – Retórica**. Volume VIII, Tomo I. 2 ed revisada. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. **Obras Completas – Retórica**. Volume VIII, Tomo I. 2 ed revisada. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.
- BARILLI, Renato. 1994. **Curso de Estética**. Lisboa: Editorial Estampa.
- CARDOSO FILHO, Jorge. Inflexões metodológicas para a teoria dos usos sociais dos meios e processos de mediação. In: JACKS, N. MATOS, A. JANOTTI JÚNIOR, J. (org). **Mediação e Mídiação**. Salvador/Brasília: COMPÓS/EDUFBA, 2012.
- CERIANI, Giulia. Représenter le Silence: analyse de la campagne institutionelle Telecom Itália 2003. In: HENAUULT, Anne & BAYERT, Anne (orgs.). **Ateliers de Sémiotique Visuelle**. Paris: PUF, 2004. p. 40 – 50.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- GOMES, Itania. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro di mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista FAMECOS**, v. 18, n. 01, jan/abr 2011, p. 111 – 130.
- GROUPE M. Voir, Penser, Concevoir: du sensoriel au catégoriel. In: HENAUULT, Anne & BAYERT, Anne (orgs.). **Ateliers de Sémiotique Visuelle**. Paris: PUF, 2004. p. 65 – 82.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of Presence: what meaning cannot convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- MARRA, Pedro. Materialidades invisíveis: sonoridades da comunicação. **V Encontro do MUSICOM, CENTUR**, Belém, 2013.
- NIRVANA. **Nevermind**. [S.I.] David Geffen Company, 1991.
- _____. **Classic Albuns: Nevermind**. Eagle Vision: ST2 Video. 2004. 01 DVD (74 min).
- PERELMAN, Chaïm. **The Realm of Rhetoric**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008.
- SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los obeitos musicales**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- SEEL, Martin. **Aesthetics of appearing**. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- SOARES, Thiago. O pixel da voz. **ANAIS da XXII COMPÓS**, Salvador, UFBA, junho de 2013.
- U2. **The Joshua Tree**. [S.I.]. Universal, Island, 1987.
- _____. **Classic Albuns: The Joshua Tree**. Eagle Vision: ST2 Video. 2004. 01 DVD (64 min).
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. 4. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011.