

A construção da noção de musicalidade em Pierre Schaeffer

Davi Donato¹
USP/PPGMUS/D
SIMPOM: *Sonologia*
davidonato@gmail.com

Resumo: Neste artigo pretendo discutir como Pierre Schaeffer constrói o discurso que fundamenta suas ideias sobre musicalidade, no intuito de tentar explicitar que tipo de musicalidade Schaeffer busca, e como esta é apresentada pelo autor – quais referenciais são utilizados e como a argumentação é construída. Para isso farei aqui uma análise de discurso dos primeiros capítulos do livro IV do *Traité*, onde se encontra a construção discursiva que faz a passagem de uma reflexão sobre a escuta em sentido geral (livro II e III) para uma discussão sobre musicalidade ao fim do quarto livro.

Palavras-chave: Pierre Schaeffer; Musicalidade; Escuta musical; Estrutura musical.

The Construction of the Notion of Musicality by Pierre Schaeffer.

Abstract: In this paper I intend to discuss how Pierre Schaeffer constructs the discourse that ground his ideas of musicality, with the intention to clarify what kind of musicality Schaeffer searches, and how is it presented by the author – which references are used, and how is the argument built. To this aim, I will make a discourse analysis of the earlier chapters of the book IV of the *Traité*, where one can find the passage from a more general discussion on listening (books II and III) to a discussion of musicality towards the end of the fourth book.

Keywords: Pierre Schaeffer; Musicality; Musical Listening; Musical Structure.

1. Introdução

Pierre Schaeffer, engenheiro, músico e inventor da chamada música concreta, publicou em 1966 seu *Traité des objets musicaux*, o resultado de uma pesquisa musical de quase 20 anos. A pesquisa foi empreendida na rádio estatal francesa (ORTF), onde Schaeffer trabalhava e onde, em 1951, fundou o Grupo de Pesquisas em Música Concreta (GRMC), renomeado como Grupo de Pesquisas Musicais (GRM) em 1958, como é conhecido até hoje. O *Traité* de Schaeffer se notabilizou no meio intelectual musical principalmente por duas de

¹ A pesquisa é orientada por Fernando Iazzetta e conta com financiamento da CAPES. O autor participa ativamente do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da ECA-USP.

suas conquistas: a definição do conceito de *objeto sonoro*, que para muitos vai se tornar uma espécie de novo paradigma para se falar de som ou música; e o estabelecimento de uma teoria descritiva para aspectos percebidos no som – a *tipomorfologia*. No percurso feito por Schaeffer para construir sua teoria a passagem entre o objeto sonoro e a tipomorfologia inclui uma discussão de uma série de conceitos que envolvem uma ideia de musicalidade (escuta musical, objeto musical, conveniência ao musical, etc.), neste artigo pretendo discutir como Schaeffer constrói o discurso que fundamenta estes conceitos. O intuito é explicitar que tipo de musicalidade Schaeffer busca, e como esta é apresentada pelo autor – quais referenciais são utilizados e como a argumentação é construída. Para isso farei aqui uma análise de discurso dos primeiros capítulos do livro IV do *Traité*, onde o autor passa de uma reflexão sobre a escuta em sentido geral (livro II e III) para uma discussão sobre musicalidade ao fim do quarto livro. Pretendo explicitar dois aspectos da questão: por um lado demonstrar que certas escolhas estão relacionadas a uma perspectiva estética específica de certo modo de se entender música; de outro, apontar como Schaeffer constrói seu discurso através de referenciais de outras disciplinas, e especialmente, como certas ideias apropriadas destes referenciais informam a maneira particular de Schaeffer pensar sua perspectiva estética. Por fim tento recolocar, à luz das questões discutidas, uma crítica bastante comum na bibliografia sobre Schaeffer – ainda que pouco aprofundada – que diz respeito a uma descontextualização ou assepsia operada por sua teoria musical.

2. Escuta reduzida, objeto sonoro e fenomenologia

No livro IV do *Traité* Schaeffer expõe seus dois conceitos mais conhecidos: a escuta reduzida e o objeto sonoro. A primeira é apresentada como uma intenção de escuta que visa o “som em si mesmo” ao invés de um objeto que está além do som. O autor diferencia dois tipos destes objetos além do som: a causa acústica – que diz respeito tanto ao corpo que, posto em vibração, gera o som percebido quanto à ação de por o corpo em vibração ou ao indivíduo que operou tal ação –; e o significado transportado pelo som – este pode ser verbal ou não, caracteriza-se por fazer referência a um código compartilhado em algum nível (SCHAEFFER, 1966, p. 270-272). O objeto sonoro é apresentado como correlato desta intenção de escuta, ou seja, é o objeto que a escuta reduzida visa. O objeto sonoro é, até este momento, apresentado negativamente, ele não é a causa acústica, não é o significado, e não é o sinal físico do som (p. 268-270). De fato, são poucas as frases afirmativas sobre o objeto sonoro que podem ser encontradas ao longo do *Traité*. Estas, quando ocorrem, em geral são variações de duas frases frequentes que parafraseio aqui: “o objeto sonoro é o objeto de minha percepção”, ou “o objeto sonoro é o som em si mesmo”.

Os dois conceitos são introduzidos logo após uma breve discussão sobre aspectos da fenomenologia de Edmund Husserl. Schaeffer se apropria de Husserl especificamente em dois pontos, a transcendência do objeto e a noção de *epoché*. A transcendência do objeto se refere à característica do objeto percebido se oferecer em sucessivos esboços de percepção, e nunca por inteiro, mantendo, no entanto, uma identidade de objeto que atravessa os diferentes esboços percebidos.² Diz respeito também à possibilidade de compartilhamento da percepção entre indivíduos já que esta identidade do objeto atravessa diferentes consciências. (p. 262-265) Ou seja, a transcendência do objeto é a ideia que vai formalizar filosoficamente através da fenomenologia husserliana a posição de que a objetividade do objeto se dá pela intersubjetividade, ideia que permeia todo o *Traité*. A *epoché*, por sua vez, é a capacidade do sujeito que percebe de sair de sua “atitude natural” – na qual sua percepção seria confundida com objetos externos do mundo, ou com representações mentais inteiramente subjetivas. A *epoché* coloca entre parênteses as certezas do sujeito em relação ao mundo e em relação a sua própria percepção (p. 265-267). Na tradição fenomenológica – tanto a de Husserl quanto a de Merleau-Ponty³ –, a quebra com a atitude natural vem acompanhada de uma dupla crítica, de um lado ao “empirismo” – corrente de pensamento que, grosso modo, acreditava que o objeto percebido era o objeto físico do mundo real –, de outro ao “psicologismo” – corrente que, também grosso modo, acreditava que os objetos da percepção eram ideias puramente mentais. Se, por um lado esta crítica de fato se encaixa no pensamento schaefferiano⁴, parece-me que, para Schaeffer, mais importante que isso é formalizar filosoficamente um método investigativo que busca a suspensão de prejuízos perceptivos. Método este cujas bases o autor já vinha esboçando ao longo do livro II, dedicado a suas quatro funções da escuta.

Os conceitos de objeto sonoro e escuta reduzida vêm suprir uma necessidade argumentada por Schaeffer em uma seção “preliminar” do *Traité*, intitulada “Situação Histórica da Música” (p. 15-38). A necessidade de uma revisão seguindo uma “disciplina cartesiana: ‘livrar-se de todas as opiniões recebidas até o momento e começar tudo de novo pelos fundamentos’” (p. 15). Esta seção serve ao mesmo tempo como contextualização do problema a ser tratado e justificativa da pesquisa empreendida. Schaeffer aponta uma série de

² Citando um trecho de Husserl, Schaeffer traz o exemplo de uma mesa ao redor da qual eu caminho, olhando-a de pontos diversos, apesar da percepção sempre variar eu sei que a mesa é a mesma. (p. 263-4) Ou seja, existe um objeto que transcende todas estas percepções individuais.

³ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) foi um filósofo francês contemporâneo de Schaeffer – também citado algumas vezes no *Traité* –, que, partindo de uma crítica de Husserl, inaugura uma tradição fenomenológica francesa no período pós-guerra.

⁴ Como apontam Zangheri (2013), em seu trabalho sobre as relações entre a fenomenologia (especialmente a de Husserl) com o pensamento de Schaeffer, que busca uma leitura fenomenológica do *Traité*, e também Kane (2007), que constrói um Schaeffer husserliano para então criticá-lo por conta deste husserlianismo.

mudanças ocorridas na música das décadas anteriores (p. 16-18), e argumenta uma incapacidade da musicologia, em seu estado da época, dar conta destas mudanças (p. 18-19). Portanto, Schaeffer justifica sua pesquisa a partir da ideia de que a prática musical mudou e a teoria não acompanhou estas mudanças, desse modo, ao menos aparentemente retira o foco de sua prática musical específica na época (a música concreta), demonstrando que sua preocupação é de ordem generalista: o problema não é apenas um problema para a música concreta, mas sim para a *música em geral* (inclusive das músicas africanas e asiáticas – p. 19). Paralelamente, Schaeffer coloca a si mesmo e sua prática dentro do que se entende por “música”: a música concreta é parte destas mudanças que já vinham ocorrendo (p. 17). Esta concepção histórica de uma continuidade no desenvolvimento da música – uma evolução – é importante, pois ajuda a contextualizar algumas das escolhas feitas por Schaeffer que pretendo apontar mais à frente. Outro ponto que vale ressaltar sobre este preambulo do *Traité* se refere à inclusão das músicas de origem africana e asiática dentre os “fatos novos” da música, pois demonstra de maneira clara o etnocentrismo europeu ocidental de Schaeffer. Ora, práticas musicais dos continentes asiático e africano certamente existiam há séculos, o que era de fato novo era a facilidade de acesso dos europeus ocidentais a este repertório, especialmente após o advento da gravação magnética. Não me parece que Schaeffer ignorava este fato, ao contrário, penso que o autor sabia bem *para quem* estava falando: apesar do discurso de busca por uma “musicalidade generalizável”, se trata de um europeu ocidental falando para os seus iguais.

3. Gestalt e linguística

Uma vez definidos os conceitos de objeto sonoro e escuta reduzida o problema do descondicionamento – necessário a uma revisão que abre mão de tudo que foi recebido – parece estar resolvido já que esta intenção de escuta daria acesso à “experiência original” (p. 270), fundadora de todos os outros objetos construídos pelo hábito. O próximo passo será descobrir como construir um novo sistema musical a partir desta camada original atingida. Para isso Schaeffer vai tentar entender o sistema musical tradicional a partir de ideias de Gestalt (com Koehler, Wertheimer e Koffka) e principalmente da linguística (com Saussure e Jakobson).

O recurso à Gestalt é introduzido como um reconhecimento de que o objeto sonoro “recupera experiências anteriores” que “relacionam aquilo que percebemos com aquilo que somos”, dentre estas, a Gestalt (p. 272). O interesse se deve aos estudos do reconhecimento de formas, pela demonstração de que este se dá na relação de figura e fundo, sendo possível um deslizamento entre formas percebidas (p. 274). Schaeffer prefere o termo

estrutura ao invés de *forma* (sem fazer distinções entre os dois no contexto da Gestalt), renunciando que o termo forma ganhará outro sentido mais a frente em sua teoria (p. 275). Para exemplificar a relação entre objeto e estrutura, Schaeffer comenta o caso da percepção de uma melodia e das notas que a compõem, e fala da possibilidade de uma alternância no nível de escuta entre estruturas hierarquizadas. Em determinado momento a melodia pode ser percebida como estrutura enquanto as notas seriam objetos que a estrutura melódica permite perceber, em outro, cada nota isolada pode ser percebida como uma estrutura e seus elementos internos seriam então os objetos que a estrutura “nota” permite perceber (p. 273-274). Portanto, Schaeffer define a relação objeto-estrutura em sua teoria através de uma analogia com a relação figura-fundo da Gestalt. Um pouco a frente, retomando este exemplo da melodia, Schaeffer argumenta que pode existir outra estrutura em um nível mais baixo em relação à melodia: a escala. A escala neste caso seria uma “estrutura de referência”: o elemento que opera a relação da melodia com um “sistema de referências”, no caso o “sistema musical tradicional”, e a melodia por sua vez é o objeto que a estrutura de referência nos permite perceber (p. 275-276). O exemplo da melodia retorna diversas vezes neste livro do *Traité*, justificado pela crença de Schaeffer de que “enigma musical” reside no menor elemento musical significativo, a partir do qual tudo se estruturará desde a origem (p. 281).

O próximo passo é determinar se este problema – a relação entre objeto e estrutura, em especial no que diz respeito a estruturas de referência – seria específico da música ou do campo geral da percepção. O primeiro caso pediria um estudo específico da música, considerada um “domínio fechado” em que a formação de seus objetos, estruturas e sistemas se dariam no empirismo de suas experiências próprias. O segundo caso pede um estudo do estruturalismo para entender as estruturas gerais da percepção (p. 278). Considerando o percurso que o autor segue, me parece que Schaeffer combina as duas possibilidades anteriores buscando uma relação entre estruturas gerais da percepção e a formação de objetos, estruturas e sistemas na própria prática musical. Interessa ao autor, portanto se informar sobre os “modos de estruturação gerais” a partir de uma comparação com a linguística. São apresentadas duas razões pelas quais a linguística seria a disciplina mais apropriada para essa comparação: “em nenhum outro domínio veremos colocado com tanta clareza o problema da delimitação de unidades em função de estruturas e destas em função de um sistema”; e, “[assim] como a música, a língua é sonora e acontece no tempo” (p. 284).

Como foi dito, a construção da teoria feita por Schaeffer parte sempre de comparações com o sistema musical tradicional. Ou melhor, parte de comparações com a

maneira pela qual Schaeffer entende o sistema musical tradicional. Passei por algumas indicações de que maneira é essa nos parágrafos anteriores: a música se organiza através de estruturas hierárquicas que fazem referência a estruturas do sistema, codificadas pelo hábito; o nível mais básico desta hierarquia está na nota musical. O que parece é que, a leitura que Schaeffer faz da teoria musical tradicional se encontra fundamentalmente informada pela linguística estruturalista, sendo que o autor trata estas características como dadas pelo sistema e não como relações que ele está construindo, a partir daí ele obviamente vai encontrar relações na maneira de estruturação de ambas as disciplinas, e usá-las como justificativa para sua construção teórica.

Schaeffer faz uma análise das relações entre música e linguística, e vê proximidades na maneira em que unidades são delimitadas e reconhecidas nos dois campos. Na comunicação através da língua, “a definição do fonema é relativa ao conjunto do sistema e da língua” (p. 287), o ouvinte reconhece fonemas a partir “traços distintivos” que, através da referência a funções próprias de um sistema, são pertinentes para a identificação de um fonema, enquanto os traços não pertinentes são ignorados (idem). O mesmo ocorreria na escuta musical, o ouvinte relaciona os sons com as unidades já conhecidas de seu sistema musical, deixando de lado todos os aspectos percebidos que não se encaixam. Haveria, portanto, uma dificuldade de entender música de outros povos semelhante a dificuldade com uma língua estrangeira (p. 287-288). A partir de Jakobson, Schaeffer encontra outra semelhança entre língua e música: o princípio da seleção e combinação. O princípio da seleção diz que as unidades podem ser substituídas por outras, que são equivalentes em um determinado aspecto e diferentes em outro (Schaeffer exemplificará com a substituição de uma nota tocada por um instrumento pela mesma nota tocada por outro; a altura se mantém e o timbre muda). Enquanto o princípio da combinação se refere à maneira como signos são compostos pela combinação de outros signos (exemplificado com a melodia composta por notas, ou a nota composta por qualidades como altura, intensidade e duração) (p. 298-299).

Schaeffer recupera a regra da permanência e variação – presente em diversas partes do *Traité* – que descreve a maneira da música funcionar na visão do autor. De acordo com a regra, certas qualidades percebidas do objeto permanecem enquanto outras variam. Schaeffer faz uma relação disto na música com o princípio de Jakobson exposto acima (p. 301). O exemplo recorrente é a relação timbre-altura: quando um instrumento toca uma melodia nós a percebemos como tal (ou seja, como estrutura) porque o timbre permanece enquanto a altura varia. Esta regra, segundo Schaeffer é “sem dúvida o equivalente musical às

regras enunciadas por Jakobson para a linguagem.” (idem) A regra funda dois conceitos que funcionam em par para formar estruturas perceptíveis: *valor* e *caráter*. Valor é uma qualidade que varia entre diferentes objetos, enquanto caráter é uma qualidade que se mantém invariável. Na estrutura da melodia, exemplo para o qual Schaeffer sempre retorna, o caráter é o timbre e o valor a altura. Ambos os conceitos dão conta da existência de uma estrutura, o valor por estabelecer uma diferença entre objetos, e o caráter por assegurar uma homogeneidade entre eles para que sejam percebidos como um todo (p. 303).

Porém, Schaeffer encontra uma discrepância que julga importante entre as duas disciplinas: na linguística o significado é arbitrário (não está intrinsicamente ligado ao objeto sonoro), enquanto na música se dá o oposto (p. 307-308). A arbitrariedade do signo, na linguística, indica que os traços da sonoridade da palavra – que incluem diferenças de sotaque, de entonação, ou qualquer aspecto da enunciação que desvia da neutralidade do texto – devem ser ignorados em prol da compreensão da linguagem. Este é um ponto chave no pensamento de Schaeffer, pois para ele, acreditar na arbitrariedade do signo musical significaria que a música seria redutível ao “texto”, assim como a linguagem, em seu entendimento é (p. 309-10).

Em meio a esta análise de correlações com a linguística, Schaeffer introduz dois conceitos novos de escuta: a *escuta musical* – aquela que se volta para a “estrutura”; e a *escuta musicista*⁵ – aquela que se volta para a “sonoridade” (p. 301). A escuta musical se conforma ao sistema musical estabelecido, ela está “congelada”, já a escuta musicista – por diversas vezes comparada, no *Traité*, a escuta do instrumentista que estuda seu instrumento, buscando diferentes maneiras de executar uma mesma estrutura musical – se volta para qualidades do som ainda não assimilados no sistema, assim a escuta musicista pode se juntar a um espírito inventivo e buscar no objeto sonoro novas qualidades que poderão compor um novo sistema musical (p. 353).

A relevância da questão da arbitrariedade do signo, ou melhor, da negação dela, pode ser entendida através desta dinâmica entre escuta musical e escuta musicista. Quando há alguma transformação no sistema musical, por exemplo, quando se tenta incluir novos sons, ou buscar novos valores – caso da pesquisa a qual Schaeffer se propõe –, a escuta musicista, aliada ao tal espírito de invenção, vai ao objeto sonoro – aqui explicitamente pensado como virtualidade de novas possibilidades através de um retorno às origens do percebido – buscar novas qualidades que podem se tornar valores do sistema. Ou seja, estas qualidades são

⁵ No original: *écoute musicale; écoute musicienne*.

descobertas no que se acredita ser o som em sua concretude – o “som em si mesmo”. E se tornarão valores através da prática musical, pois, para Schaeffer, é dessa forma que sistemas musicais se constroem (p. 377). Portanto, é importante que o signo não seja arbitrário, mas sim esteja fundamentalmente ligado ao objeto sonoro – que, vale lembrar, é o objeto de uma atitude de escuta, e não um objeto ideal estando, portanto enraizado na prática –, só assim esta pesquisa através da escuta que Schaeffer propõe é pertinente.

4. Considerações Finais

No início deste texto apontei que Schaeffer justifica sua pesquisa a partir de uma contextualização histórica que apresenta mudanças nas práticas musicais, as quais a teoria precisa dar conta para continuar tendo sua validade generalizável. Esta perspectiva é importante para se compreender o projeto que Schaeffer desenvolve: o autor deseja dar conta das mudanças, mas tendo sempre em mente o que se convencionou no passado. Este sistema tradicional, em Schaeffer é compreendido a partir de ideias de estruturação da linguística, que fornecem ao autor a organização em objetos, que formam estruturas, que por sua vez se referem a um sistema codificado. Para Schaeffer esta organização precisa ser mantida, e seu projeto de criar um *solfejo* é uma tentativa de suprir esta necessidade.

A partir destas considerações, proponho recolocar uma crítica bastante comum à Schaeffer, que se refere à rejeição a certos tipos de sons em sua teoria – notadamente os sons que se referem a uma causa clara. Esta crítica já foi feita de diversas formas, em geral se coloca a culpa na descontextualização operada pela escuta reduzida: Kane, por exemplo, acredita que esta descontextualização vêm de uma ontologia husserliana a-histórica do objeto sonoro (2007, p. 22-23), Seth Kim-Cohen corrobora (2009, p. 13). Proponho que este problema se dá, não tanto pela escuta reduzida, que entendo como um método de descondicionamento que poderia apontar para diversos caminhos e não é de modo algum um fim em si mesmo, mas sim por dois outros motivos que operam juntos: um é a opção de utilizar o sistema tradicional como referência principal para a construção de uma musicalidade generalizável; outro é a própria concepção que Schaeffer tem deste sistema, ao menos parcialmente informado por modelos de estruturação linguística e por conceitos da Gestalt, que opera com objetos e estruturas (simulando a relação figura e fundo) que remetem a um sistema de códigos (simulando a referência dos fonemas à língua).

A apresentação da escuta musical como uma escuta que se volta para a estrutura justifica aproximações do pensamento de Schaeffer com ideias de “música pura”, por exemplo, com Eduard Hanslick – relação demonstrada por Alexandre Fenerich (2005, p. 73-74) –, ou da

“escuta estrutural” de Theodor Adorno, apresentada como a escuta praticada pelo ouvinte *expert* (um dos tipos de ouvintes dentro de sua tipologia de comportamentos musicais), caracterizada como o ouvinte “totalmente adequado”, aquele que têm conhecimentos técnicos da estruturação musical suficientes para acompanhar mesmo as obras mais difíceis. (2011 [1962], p. 60-62) Ainda que para Hanslick ou Adorno não houvesse a referência nem à Gestalt nem à linguística estruturalista para fundamentar as ideias de uma escuta estrutural – e que, portanto, possamos nos indagar até que ponto ouvir “formas” para Hanslick ou a “escuta do *expert*” de Adorno seriam de fato similares à escuta musical de Schaeffer –, de qualquer forma me parece importante apontar que já existiam no meio intelectual musical ideias que fundamentam um domínio hermético para os elementos musicais.

John Dack (2007) sugere que esta busca de Schaeffer por um novo sistema seria uma resposta a famosa crítica feita por Lévi-Strauss na Abertura de *O cru e o cozido*: “[p]or mais que a música concreta se embriague com a ilusão de falar, ela apenas chafurda em torno do sentido.” (LÉVI-STRAUSS, 2011 [1964], p. 43) Não me arriscaria a fazer uma relação de causa e consequência entre esta crítica e o projeto do *Traité* (até porque são publicações de datas muito próximas e a pesquisa schaefferiana já estava em curso), porém sugiro que há de fato uma proximidade entre as ideias de Schaeffer e Lévi-Strauss, explicitada em uma citação no prefácio do *Traité* (p. 10), retirada do livro *Antropologia Estrutural*, que sugere, a partir de uma analogia entre o pensamento mítico e o pensamento científico, que “o progresso (...) não teria tido por palco a consciência, e sim o mundo, em que uma humanidade dotada de faculdades constantes teria continuamente se deparado, no decorrer de sua longa história, com novos objetos” (LÉVI-STRAUSS, 2008 [1958], p. 248).

Proponho combinar esta ideia de que as estruturas da consciência são permanentes e o que mudam são os objetos que lhe são dados, com outra, frequentemente repetida por Schaeffer em seus textos e entrevistas, que, no *Traité* aparece pela primeira vez a partir de uma citação de E.T.A. Hoffmann que me permito parafrasear de maneira simplificada como: os sons estão no mundo, mas os sons da música, estes estão na alma humana (HOFFMANN apud SCHAEFFER, 1966, p. 9). Se as estruturas da consciência são permanentes, e a música se encontra na consciência, faz todo o sentido buscar estruturas permanentes da música na qual se encaixariam todos os “novos objetos” dados à consciência pelo mundo. Daí a necessidade da “revisão fundamental” se referir as estruturas de um sistema tradicional.

Por fim, pelo que foi exposto, me parece claro que a rejeição à referencialidade e a necessidade da exclusão de certos tipos de sons do domínio do musical, não vem como uma

decorrência da fenomenologia – que, como disse, me parece ser mais um recurso de formalização ou até de legitimação do pensamento do autor –, ao contrário, é o método da escuta reduzida que serve ao interesse de buscar em sons dotados de causa e ou significado (como os utilizados pela música concreta) aspectos que possibilitem a percepção de “formas” em sentido apropriado da Gestalt, que por sua vez se aproximam do pensamento linguístico da época sobre fonemas, e por analogia devem se referir a um sistema. Em outras palavras, há uma concepção schaefferiana do sistema musical tradicional bastante particular informando todo o seu sistema de pensamento, ou seja, trata-se de uma questão sobretudo estética e que, assim colocada, revela seu etnocentrismo próprio da época.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Unesp, 2011 [1962].
- DACK, John. Acoulogie: an answer to Lévi-Strauss? In: *Electroacoustic Music Studies*, 07, 2007, Leicester. Anais. s.l. Electroacoustic Music Studies Network, 2007. Disponível em: <<http://www.ems-network.org/spip.php?article285>> Acesso em: 09 jan. 2016.
- FENERICH, Alexandre S. *Questões de representação na música eletroacústica*. Dissertação (Mestrado em Música). EM, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- KANE, Bryan. *L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction*. Organised Sound, Cambridge, v. 12, n. 1. pp. 15-24, abr. 2007.
- KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: toward a non-cochlear sound art*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo, Cosac Naify: 2008 [1958].
_____. *O cru e o cozido*. São Paulo, Cosac Naify: 2011 [1964].
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essais interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- ZANGHERI, Glaucio A. *Música e fenomenologia no Traité de Pierre Schaeffer*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, USP, São Paulo, 2013.