

A NOÇÃO DE ARTE-RELÉ EM PIERRE SCHAEFFER

Carlos Palombini*

RESUMO: Uma apresentação da noção de arte-relé de Pierre Schaeffer através da análise de uma seleção de seus escritos do final dos anos trinta e início dos anos quarenta — “Vérités premières”, “Technique et esthétique des arts-relais” e “Esthétique et technique des arts-relais” — mostra a gênese de noções e procedimentos que se desenvolverão no decorrer de pesquisa subsequente: escuta direta/radiofônica, abstrato/concreto, tradução/versão, aninhamento de conceitos. Inclui a tradução de textos inéditos em português.

PALAVRAS-CHAVE: escuta direta; escuta radiofônica; cinema; rádio-arte; abstrato/concreto.

ABSTRACT: A presentation of Pierre Schaeffer’s notion of relay-arts through the analysis of a selection of his writings from the late thirties and early forties — “Vérités premières”, “Technique et esthétique des arts-relais” and “Esthétique et technique des arts-relais” — shows the genesis of notions and procedures further developed in the course of subsequent research: direct/radiophonic listening, abstract/concrete, translation from/into sound, nesting of concepts. Contains unexcised translations of original texts hitherto unpublished in Portuguese.

KEYWORDS: direct listening; radio listening; cinema; radio art; abstrato/concreto.

INTRODUÇÃO

Entrevistando Pierre Schaeffer em 1969, o escritor e crítico literário Marc Pierret perguntou: “Seria então exato e judicioso incorporar este quarto de século de suas experimentações sonoras no tecido de um pensamento de escritor, de filósofo, se o senhor preferir? Em outras palavras, estes longos anos de experiência radiofônica e depois musical devem colocar-se entre as aspas de dois textos: o texto premonitório das *Artes-Relé*, inacabado, inédito, e o relato definitivo, meditado, publicado de *Traité*, vinte e cinco anos depois?” Schaeffer respondeu: “Creio que seja correto dizê-lo. Creio que, em ambos os casos, a linguagem (entenda também sua lógica, o traço que ela forma de um pensamento contínuo, os andaimes que ela fornece à imaginação, como a equação para o físico) serviu-me de notação e sinalização: voltada para o conhecimento adquirido, de modo a precisar a problemática, e voltada para o desconhecido, de modo a vislumbrar-lhe o plano” (PIERRET, 1969, p.91). No presente ensaio, busco desvendar elementos da gênese do *Solfège de l’Objet Sonore* de 1966, exposto em *Traité des objets musicaux*, através da análise da noção de artes-relé como desenvolvida em textos de Schaeffer escritos no final dos anos trinta e início dos anos quarenta.

1. VERDADES PRIMEIRAS (1938): ESCUTA DIRETA VERSUS ESCUTA RADIOFÔNICA

“Vérités premières” foi originalmente publicado no número de junho de 1938 da *Revue musicale*, então editada por Henry Prunières, e reapareceu em 1977 como “Vérité première”

* Ph.D. em Música, Universidade de Durham, Reino Unido; professor adjunto de Musicologia, Universidade Federal de Minas Gerais. O presente ensaio resulta de pesquisa apoiada pelo CNPq e pela FAPEMIG. Os originais em língua estrangeira foram vertidos ao português pelo autor. E-mail: <cpalombini@gmail.com>.

em *De la musique concrète à la musique même*, o número triplo especial 303–5 da *Revue musicale*, então editada por Albert Richard. Estas verdades derivam de comparações entre a escuta direta dos sons e a escuta de sons oriundos de alto-falantes. Todavia, porque Schaeffer é “um autor de textos que, sem nada terem de manifestamente comparável uns com os outros, são todos marcados pela preocupação com o estilo” (PIERRET, 1969, p.87), estas comparações não se apresentam de forma direta. Schaeffer cita um excerto do ato II, cena IV, de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, no qual o Mestre de Filosofia ensina Monsieur Jourdain, o pretense gentil-homem, como posicionar lábios e maxilares a fim de produzir as vogais francesas A, E, I, O e U. Schaeffer coloca suas próprias palavras na boca do Mestre, cuja lição de dicção ele parafraseia, chamando-nos assim a atenção para a natureza óbvia das diferenças que está apontando, ao mesmo tempo em que nos deixa intrigados com o fato de não as termos notado antes.

—Teríeis acaso reparado, Monsieur Jourdain, que uma orquestra ocupa um lugar importante no palco e que os violinos ali não se fundem com os trompetes, e o contrabaixo não coincide no espaço com a corneta de pistões?

— Ora, vosso alto-falante, caro Monsieur Jourdain, ocupa, caixa acústica inclusa, a área de um executante no máximo; no fundo de seu cone exíguo, o contrabaixo coincide estritamente com a corneta de pistões.¹

E sem esperar uma admiração que não me seria provavelmente dedicada, direi ainda:

— Não sois, graças a Deus, Monsieur Jourdain, nem cego de um olho nem surdo de um ouvido. Teríeis tido a curiosidade de escutar música com um único ouvido? Tentai um pouco fechar um ouvido e analisar a sensação auditiva perfeitamente incomum que receberéis do outro. A interpretação de tal experiência é delicada, mas fornece uma informação preciosa para se compreender a diferença entre a audição comum binauricular e a audição radiofônica. Pois qualquer que seja o número de microfones utilizados, há apenas uma antena para transmitir e um receptor para receber, o que equivale, efetivamente, a escutar música com um único ouvido.

— E por fim, esta orquestra que ouvis em escuta direta numa sala de concerto espaçosa e às vezes mesmo imensa, pretendéis “recebê-la” em vossa sala de estar ou de fumar, que tem apenas três metros por quatro? Pensais poder acomodar aí o “volume sonoro” que a orquestra real de sessenta executantes, sem contar os coros, “emite” e que dispõe de uma sala à altura de sua importância e de uma margem de nuances apropriadas que se estende do pianíssimo mais sutil ao fortíssimo mais esmagador?²

— Quereriéis ainda por cima, em detrimento de vossos vizinhos, cuja intimidade está bem comprometida já, que uma tal margem de nuances pudesse ser retransmitida pelos aparelhos. Para que estes a suportem, a música que os atravessa deve ser “comprimida”.³ (SCHAEFFER, 1938, p.415)

Assinando sua crônica como um “antigo aluno da École Polytechnique”, Schaeffer conclui:

Eis aí três pequenas constatações muito simples que muito se assemelham às do mestre de filosofia.

Em sua aparente evidência, elas encerram mais verdade do que muitos tratados. Elas contêm, em germe, a regras mais preciosas de uma arte e de uma técnica radiofônicas.

Ora, Monsieur Jourdain, seja ele ouvinte, executante ou maestro, parece até agora pouco ter-se preocupado com elas.

Eu me proporia de bom grado, em crônicas futuras, retomar cada uma destas questões e, traduzindo-as numa linguagem mais explícita, desenvolver-lhes as conseqüências. (SCHAEFFER, 1938, p.415)

¹ Tanto a edição de 1938 quanto a de 1977 omitem o travessão no início deste parágrafo.

² A impressão de 1938 tem um ponto final aqui, substituído por um ponto de interrogação na edição de 1977.

³ Vide nota 1 acima.

A referência de Schaeffer a “vários tratados” é duplamente curiosa: no mesmo ano, Theodor Adorno, cuja escrita pode ler-se como diametralmente oposta ao prosaísmo bem humorado de Schaeffer, publicou “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, deplorando o estado da escuta no século vinte; por outro lado, quase três décadas mais tarde, Schaeffer publicaria *Traité des objets musicaux*, dando sinais de um gradual afastamento da realidade perceptiva. O prospecto de crônicas futuras, porém, frustrou-se: no dia três de setembro de 1939 a Inglaterra e a França declararam guerra à Alemanha, que acabara de invadir a Polônia.

2. TÉCNICA E ESTÉTICA DAS ARTES-RELÉ (1941): REPRODUÇÃO DE OBRAS DE ARTE VERSUS CRIAÇÃO DE NOVAS FORMAS DE ARTE

Vimos Schaeffer concordando com Pierret que “Technique et esthétique des arts-relais” marca o ponto de partida do “tecido de um pensamento de escritor” no qual o desenho de suas experiências sonoras se tornará legível. Num diálogo marcado pela disputa e o desafio, esta concordância é significativa. “Technique et esthétique des arts-relais” foi publicado em *Entretiens avec Pierre Schaeffer* como um “excerto do rascunho de 1941”. Este excerto diz o seguinte.

...Assim, vemos nesta competição à qual se entregam a arte direta, em plena eflorescência, e as artes-relé, em plena experimentação, vários tempos, que formam em geral três fases.

Primeira fase: o instrumento deforma a Arte.

Segunda fase: o instrumento transmite a Arte.

Terceira fase: o instrumento informa a Arte.

Na primeira fase perdoa-se tudo ao instrumento, porque se admira sua novidade sem levá-lo a sério. Não se teme sua concorrência. Ademais, é tão evidente ser-lhe impossível lutar que apreciamos, sobretudo, a sua boa vontade. Na segunda fase o instrumento aperfeiçoa-se e, longe de admirar tais aperfeiçoamentos, os acusamos de não ocorrerem com rapidez suficiente, porque é precisamente quando a imagem assemelha-se ao modelo que falhas e distorções aparecem. A arte direta espera ser escrupulosamente atendida por este relé, que poderá fornecer-lhe difusão inesperada, comodidades extraordinárias. Pede-se agora ao instrumento não só mais do que ele pode dar como também aquilo que, por sua própria natureza, ele não pode dar. Vem por fim uma fase clássica, que o cinema está atingindo, mas à qual o rádio está longe de ter chegado. Esta fase torna-se possível pelo conhecimento do instrumento, pela discriminação entre seus limites e suas possibilidades, e também entre seus dois papéis, um sendo retransmitir de certa maneira o que se tinha o hábito de ver e ouvir diretamente, o outro sendo exprimir de certa maneira o que não se tinha o hábito de ver e ouvir. (Schaeffer apud PIERRET, 1969, p.91–2)

De acordo com o *Oxford English Dictionary*,⁴ desde o último quartel do século dezenove o verbo *to relay* tem sido usado com o sentido de “passar ou retransmitir (sinais telefônicos ou de rádio recebidos de outro local)”. Mas por que Schaeffer teria escolhido subordinar o rádio e o cinema a um termo que marca a própria concepção transmissiva que ele está tentando contestar? Do início do século quinze a meados do século dezenove, o substantivo “relé” foi usado para se referir a “um conjunto de cães de caça (e cavalos) descansados, a postos para assumirem seus papéis na caça a um cervo, em substituição

⁴ Pode-se argumentar que o *OED* não seja a melhor fonte para uma investigação acerca do sentido de um vocábulo francês como empregado por um pensador francês. No que diz respeito ao substantivo *relais*, porém, o *Dictionnaire de la langue française* de Paul-Émile Littré apresenta apenas uns poucos significados adicionais, alguns deles agrupados por Paul Robert em seu *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* em outro verbete, correspondente a uma etimologia diferente do termo. Mais importante, nem Littré nem Robert fornecem um relato tão detalhado quanto o *OED* da evolução semântica do termo. Antônio Houaiss, Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, Caldas Aulete, Laudelino Freire e a Academia das Ciências de Lisboa são de pouca ou nenhuma utilidade aqui.

àqueles já cansados”. De meados do século dezessete a meados do século dezenove, um relé também podia ser “um conjunto de cavalos descansados, obtido ou mantido de prontidão em vários estágios de uma rota para acelerar a viagem”. Durante o século dezenove, sob a influência da revolução industrial, o termo associou-se a “um conjunto de pessoas designadas para se revezarem com outras na execução de certas tarefas”. A partir de meados do século dezenove, um relé podia ser “uma série de veículos automotivos designados para cobrirem uma rota prescrita (geralmente em seqüência)”. Assim, por mais de meio milhar de anos, o substantivo “relé” foi sinônimo de tarefas executadas de modo mais efetivo através da substituição de uma força-tarefa — animal, humana ou automotiva — exausta por outra nova. Na segunda metade do século dezenove, concomitante com a domesticação da eletricidade, ocorre um deslocamento semântico. O novo relé é “um instrumento usado na telegrafia de longa distância a fim de fornecer a uma corrente elétrica que é muito fraca para influenciar os instrumentos de gravação ou transmitir uma mensagem à distância necessária, a possibilidade de que o faça indiretamente por meio de uma bateria local colocada em contato com essa corrente.” Ao invés da substituição de unidades exaustas por unidades novas, aqui o input energético acarreta o reforço de um agente (elétrico) por meio de um suprimento extrínseco. No uso atual, um relé se torna “qualquer dispositivo elétrico [...] por meio do qual uma corrente ou sinal em um circuito pode abrir ou fechar outro circuito”; no *OED*, o exemplo mais antigo desta acepção data de 1907. Embora um relé desta natureza não passe de um botão de ligar e desligar, uma relação com os sentidos anteriores subsiste: o circuito controlador pode afetar um circuito de saída de potência maior do que a própria, o que o habilita a ser considerado uma espécie de amplificador elétrico. Duas propriedades presidem a todos os sentidos acima: *potencialização* e *interrupção* (ou substituição). Se a evolução semântica no substantivo “relé” mostra a interrupção (da energia elétrica) gradualmente prevalecendo sobre a substituição (de unidades ineficazes), isto se deve à natureza da força elétrica, que, diferentemente da humana ou animal, não se fatiga, devendo, portanto, desligar-se.⁵

“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, de Walter Benjamin, aparecera em 1936 numa versão francesa preparada pelo autor e Pierre Klossowski, “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, da qual Schaeffer pode ou não ter tomado conhecimento.⁶ Seja como for, há uma analogia clara entre os dois papéis de seu “instrumento” — *retransmissão* e *expressão* — e as duas manifestações da *reprodutibilidade técnica* (como nas versões alemãs) ou *reprodução mecanizada* (como na francesa) de Benjamin: “por volta de 1900, a reprodução mecanizada atingira um padrão segundo o qual ela não só começava a fazer das obras de arte do passado seu objeto e a transformar por isso mesmo sua ação, mas ainda atingia uma situação autônoma entre os procedimentos artísticos” (BENJAMIN, 1936, p.710; em itálico no original). De acordo com Benjamin, “para o estudo deste padrão, nada é mais revelador do que a maneira como suas duas manifestações diferentes — reprodução da obra de arte e arte cinematográfica — repercutiram na arte em sua forma tradicional” (BENJAMIN, 1936, p.710; em itálico no original). Assim, se para Schaeffer o cinema é o modelo de instrumento bem sucedido em informar uma Arte (com “a” maiúsculo) que vai permitir-nos exprimir de certa maneira o que não tínhamos o hábito de ver e ouvir, para Benjamin o cinema é o modelo da *reprodutibilidade técnica* ou *reprodução mecanizada* atingindo uma situação autônoma entre

⁵ Sou grato a Pedro Aspahan por esta observação.

⁶ De acordo com a edição Suhrkamp das obras completas de Benjamin, há quatro versões diferentes deste ensaio: uma primeira, em alemão, escrita entre o outono e dezembro de 1935; uma segunda, em alemão, escrita entre o final de 1935 e o início de fevereiro de 1936; uma versão francesa, escrita entre janeiro e abril de 1936; e uma terceira versão alemã, escrita entre a primavera de 1936 e março ou abril de 1939.

os procedimentos artísticos. Embora os fenômenos descritos sejam análogos, as perspectivas são diversas: expressão é preocupação individual de um criador enquanto a situação autônoma entre os procedimentos artísticos atingida pela reprodução mecanizada expressa o comprometimento de Benjamin com uma utopia marxista. Uma crítica tácita à ausência de um comprometimento desta natureza paira sobre o diálogo entre Pierret e Schaeffer em 1969.

M. P. — Sobre esta terceira fase, o senhor não é tão explícito.

P. S. — É difícil descrever em detalhe o que não existe ainda. Mas eu não me enganava quanto ao princípio. Esta idade clássica do rádio, que supõe o conhecimento e o domínio do instrumento é, ao mesmo tempo, a da retransmissão mais fiel, despojada de artifícios duvidosos, e a da criação de obras originais. Esta dupla orientação decorre logicamente da dupla natureza da imagem sonora, que remete à realidade ao mesmo tempo em que difere profundamente dela. A retransmissão não é uma reprodução parcial, empobrecida, do evento; ela é outra maneira de tomar ciência dele, ao mesmo tempo mais pobre e mais rica que a percepção direta.

M. P. — Exemplo?

P. S. — O mais banal: a retransmissão radiofônica de uma partida de rugby. Reduzida a seus aspectos exclusivamente sonoros, sem outra elaboração, não se trataria mais nem de uma partida. O que ouviríamos seria o rumor da multidão, ora angustiada ora exultante, um “concerto de ruídos”...⁷ Isto poderia apresentar interesse dramático, poético, até musical, mas escasso interesse esportivo. Para restituir o evento que é a partida, a presença de um repórter, que narra o que vê, é indispensável. A retransmissão é, portanto, algo completamente diferente da partida, e é (acredita-se) a mesma coisa.

M. P. — As artes-relé, o senhor escreve, são também artes deficientes. Ao rádio enquanto arte, a ausência de imagens teria assim lhe prestado um serviço?

P. S. — Sim. O cinema mudo também era deficiente: foi para compensar a ausência da fala que ele teve de criar toda uma dialética da imagem. Desta maneira ele afirmou sua originalidade bem mais rápida e seguramente do que se tivesse sido falado desde o início. E o senhor bem sabe que o advento do cinema falado levou a uma regressão da arte cinematográfica.

M. P. — Em que as artes-relé “informam”, como a senhor diz, as artes tradicionais?

P. S. — Primeiro por sua simples existência: a evolução da pintura foi condicionada assim pela influência da fotografia. No plano da produção e da difusão, depois, a atividade do cinema, do rádio, da televisão, influi nas outras artes na medida em que transforma a sociedade: ela cria novas profissões tecno-artísticas; ela renova o volume, a natureza, a partilha da produção artística preexistente; ela reconfigura o público, sua composição, suas exigências... Por fim, no plano da expressão mesma, vêem-se gêneros deslizar de um domínio a outro... Veja, o senhor está conversando comigo e tem tenção de extrair um livro do que dizemos. Por quê? Porque inicialmente realizaram-se entrevistas radiofônicas de longa duração; porque depois se editaram estas entrevistas; porque o público tomou gosto pela fórmula... E o mais curioso é que sou seu precursor direto.⁸ (PIERRET, 1969, p.92-3)

A idéia apresentada por Schaeffer de que o filme sonoro tenha provocado uma regressão da arte cinematográfica fora refutada por Roman Jakobson em artigo escrito em Praga em 1932. Originalmente publicado em tcheco como “Úpadek filmu” em 1933, este artigo apareceu em francês como “Décadence du cinéma?” em 1973 e em inglês como “Is the Film in Decline?” in 1976. No que Umberto Eco considera um “documento pioneiro impressionante” (ECO, 1986, p.406), Jakobson recrimina os teóricos que criticam os filmes sonoros por esquecerem que “o primeiro dos filmes sonoros não pode comparar-se ao último dos mudos” (JAKOBSON, 1933, p.734). A contradição entre as palavras de Schaeffer e as de

⁷ A expressão “concerto de ruídos” remete-se à primeira irradiação de música concreta, em Paris, a 5 de outubro de 1948 (SCHAEFFER, 1950, p.44).

⁸ Schaeffer está-se referindo aqui a uma visita que Jacques Madaule e ele fizeram a Paul Claudel no castelo de Brangues a fim de produzir o que Schaeffer considera a primeira entrevista radiofônica de longa duração (vide PIERRET, 1969, p.93-5). Esta visita ocorreu: segundo uma publicação recente (CLAUDEL, 2005), no sábado, 27 de fevereiro de 1944; segundo Schaeffer (PIERRET, 1969, p.93), em março de 1944; segundo Dallet (1997, p.35 e 39), em fevereiro/março de 1944.

Jakobson é, portanto, de palavras apenas: a “regressão da arte cinematográfica” de Schaeffer corresponde àquele momento deformante no qual uma nova arte-relé — e é isto precisamente que o filme falado representa em relação à película muda — está tomando forma. Além disso, se Schaeffer e Jakobson tomam posições diferentes quanto a obras clássicas — para o primeiro uma fase clássica do rádio é algo a ser atingido, para o segundo a constituição de um cânon de filmes mudos contém “sua própria extinção e a necessidade de uma reforma fundamental” (JAKOBSON, 1933, p.734) — isto se deve ao fato de que o lugar de Schaeffer é o rádio, uma arte nova sem nenhuma tradição consolidada a superar (pelo menos, não na França), enquanto o de Jakobson é o filme sonoro, uma arte nova que necessita deslindar-se do cânon de filmes mudos (exceto na Tchecoslováquia, onde tal cânon não existia).

Na terceira fase da competição entre arte direta e arte-relé, o primeiro papel do instrumento das artes-relé, “retransmitir de certa maneira o que se tinha o hábito de ver e ouvir diretamente”, assemelha-se a seu papel na segunda fase, “o instrumento transmite a Arte”, do qual difere apenas pelo determinante “de certa maneira”; a segunda fase está, portanto, contida na terceira. Além disso, quando Schaeffer afirma que o cinema mudo necessitou criar toda uma dialética da imagem para compensar a ausência da palavra, ele está reconhecendo tacitamente que deformação (primeira fase) ocasiona expressão (segundo papel do instrumento na terceira fase); logo, a primeira fase também está contida na terceira. E quando ele diz que a retransmissão de uma partida de rugby é algo completamente diferente da partida, ele está reconhecendo que retransmissão acarreta expressão; isto é, a segunda fase está mais uma vez contida na terceira, agora no segundo papel do instrumento. Esta figura de raciocínio, à qual chamarei de *aninhamento de conceitos (nesting of concepts)*, desempenhará um papel importante em *Traité des objets musicaux*.

Em suas fases, o instrumento das artes-relé depende menos de uma evolução cronológica do aparato técnico do que da posição que tomamos em relação a este: ingenuamente reprodutiva ou transmissiva na primeira e na segunda fases, nas quais a palavra “instrumento” é uma abusão; inteligentemente transmissiva e expressiva na terceira. “Technique et esthétique des arts-relais” deve sua força retórica à originalidade da parábola esportiva, ao uso catacrético do termo “instrumento” como aplicado à primeira e à segunda fases, e a um aninhamento interminável de conceitos.

3. ESTÉTICA E TÉCNICA DAS ARTES-RELÉ (1941–42): O PODER ABSTRATIVO DA ESCRITA VERSUS O PODER CONCRETIVO DO CINEMA E DO RÁDIO

Reproduzido em *De la musique concrète à la musique même*, de Sophie Brunet, que o data como “inédito, 1941” (BRUNET Org., 1977, p.23), “Esthétique et technique des arts-relais” reaparece em *Dix ans d’essais radiophoniques* datado como “Marselha, 1942” (SCHAEFFER, 1989, p.77),⁹ com a elisão de um parágrafo filosófico (o quinto abaixo) indicada por reticências parentéticas e alguns dos demais parágrafos agrupados em unidades maiores.¹⁰ Nas reflexões de um escritor que está descobrindo o rádio, a escrita espelha o rádio e o cinema, que espelham a escrita, *ad infinitum*...

⁹ Na bibliografia temática que encerra o primeiro volume de sua biografia de Schaeffer, Martial Robert lista “Esthétique et technique des arts-relais” como “ensaio sobre o Rádio e o Cinema, 1941”, acrescentando entre parênteses, em itálico, “conferência em Paris em 1942” (ROBERT, 1999, p.381).

¹⁰ A segunda versão apresenta outras alterações menores: a vírgula depois da primeira palavra do segundo parágrafo da versão de 1977 (p. 20) foi omitida no lugar correspondente no primeiro parágrafo da versão de 1989 (p. 75); a palavra *nouvelle* na primeira sentença do décimo parágrafo da versão de 1977 (p. 21) foi omitida no lugar correspondente no quinto parágrafo da versão de 1989 (p. 76); a palavra *donc* na segunda sentença do décimo parágrafo da versão de 1977 (p. 21) foi omitida no lugar correspondente no quinto parágrafo da versão de 1989 (p. 76); a contração *n’y* na quinta sentença do décimo parágrafo da versão de 1977 (p. 21) foi substituída

Antes do cinema e do rádio, de que meio o homem dispõe para deixar um traço dos acontecimentos, evitar as falhas da memória, as imprecisões da transmissão oral, as traições do gesto? Da escrita. Inicialmente concreta, como o cinema, ela adquire progressivamente um poder de abstração, da imagem ao ideograma e ao alfabeto fonético. Seus signos mesmos adquirem um estilo. Não só a escrita é pontuada para a comodidade da leitura, mas ela é diagramada para o prazer da vista. E chegamos à arte gráfica, aos caracteres rebuscados.

Por fim, a diagramação pode ser reproduzida milhares de vezes; amplamente distribuída, ela pode percorrer o mundo. É a publicação, que está para a escrita como a difusão está para o rádio e a distribuição para o filme. Procurem bem. Só mesmo as artes gráficas para prefigurar exatamente o cinema. Quanto ao rádio, ele também é, em sua parte característica, uma escrita sonora com sua pontuação, seus caracteres, sua diagramação.

De volta à linguagem, somos tentados a recriminar-lhe a pobreza. O cinema surpreende a centelha de um olhar, as alterações de uma fisionomia; fornece uma imagem surpreendente do objeto. Determinado poeta se faz ouvir e revela-nos sua obra de modo completamente diverso do impresso. Os silêncios falam. O mínimo ruído, uma folha de papel amassado, o bater de uma porta, e nossos ouvidos parecem pela primeira vez ouvir. Sim, as coisas agora têm uma linguagem, como a semelhança mesma das palavras o diz: *image* [imagem], que é *langage* [linguagem] para a vista, *bruitage* [sonoplastia], que é *langage* para o ouvido. Assim, poderemos abordar neste império onde, de acordo com a expressão de Rilke, “tudo o que acontece é inexprimível e se passa numa região que a palavra jamais atingiu”.

Ai, seria lindo! Importa também mostrar o reverso da medalha e mostrar em que ponto a linguagem radiofônica e cinematográfica, após ser-lhe superior, é inferior à linguagem verbal.

Lembre-mos da palavra *Logos*, que tanto os filósofos gregos quanto os Evangelistas, tanto Platão quanto São João utilizam. Qualquer que seja o poder atribuído ao Verbo, ele exprime uma dualidade e ao mesmo tempo uma troca entre o Criador e a criação, as idéias e as coisas. Observemos apenas, independentemente de qualquer debate metafísico, que o homem está sob fogo cruzado: as coisas lhe vêm das percepções, mas as idéias que lhe acorrem são tão reais quanto as coisas. Ele nomeia umas e outras, tanto assim que sua linguagem manifestamente reúne palavras que tendem ao concreto e ao abstrato, à percepção e à inteligência. Esta dissertação não será inútil quando se tenha compreendido que a imagem e o ruído só podem ser uma linguagem concreta.

A quem se aproxime pela primeira vez da criação radiofônica ou cinematográfica, tudo parece possível: o instrumento prestando-se, assim o crê, a tudo o que se dê ao trabalho de conceber, parece-lhe haver apenas o embaraço da escolha. E realmente, de roteiros de filmes, de projetos de emissões, temos carradas. Mas quão poucos serão retranscritos para o disco ou para o filme? Quando se chega à decupagem, eis que as mais belas idéias revelam-se inexecutáveis e um detalhe insignificante, ao contrário, assume importância inesperada. De volta ao estúdio, a escuta da reportagem desconcerta: o que parecera vivo e cheio de interesse está agora apagado, inaudível; determinado sotaque de uma voz, determinado ruído inadvertidamente gravado pelo repórter adquire súbito relevo. Rabelais nos fizera sonhar com “palavras congeladas”. Mas o degelo não as restituiu como as escutamos da primeira vez.

A câmara, o microfone o traíram, você diz. Mas que ingenuidade pensar que fossem seus amigos!

O papel se deixa escrever. O filme não. O disco não. Sabe-se o que signifique falar, mas é-se constantemente surpreendido pelo que a imagem, o som dizem de *diverso*. O homem faz o que quer com sua língua, mas agora é a natureza quem toma a palavra. Seria necessário ousar dizer que, em resposta a nossa linguagem, recebemos uma “coisagem”. O repórter é um caçador de sons, um caçador de imagens. Ele espera, à espreita. E é só depois que, com todos esses eventos imobilizados, esses movimentos surpreendidos, essas palavras congeladas, será necessário tentar compor algo.

É esta a revolução que o cinema e o rádio ocasionam em nossos hábitos de pensamento e expressão. O homem já não está sozinho a não ver senão o que quer mesmo ver, a não ouvir senão o que quer mesmo ouvir. Ele tem um parceiro. Viu-se e ouviu-se em seu lugar, ele o descobre com entusiasmo ou decepção.

pelo advérbio *ne* no lugar correspondente no quinto parágrafo da versão de 1989 (p. 76); todos os itálicos foram omitidos nesta última versão, como o foram todas as notas de rodapé, tanto as de Schaeffer quanto a de Brunet. A presente tradução segue a versão de 1977, omitindo apenas o comentário introdutório de Brunet, sua nota de rodapé e a contração *n'y* citada acima.

Ele é como alguém que descubra o dicionário de uma nova língua, e esse dicionário não seja um dicionário de verdade, pois há lacunas em uma coluna ou outra, e estas lacunas não se correspondem.¹¹ Diz-se muito bem no cinema: “Pedro bate em Paulo”, mas tente-se dizer agora: “Pedro não bate em Paulo”. Quer-se fazer compreender, no rádio, que uma moeda de um *sous* caiu no chão; ouve-se perfeitamente sua queda. Como ouvi-la ser apanhada?¹² Bem se vê que nosso dicionário contém lacunas, que traduções e versões não são sempre possíveis, pois a recíproca é evidentemente verdadeira. Um fogo, o que há de mais natural? A imagem parece esgotada por um longo uso — “consumido pelas preocupações e pelo amor” —; o fogo já deu o que tinha que dar. Mas se a película gira ao contrário, a madeira subitamente reconstitui-se a partir da chama.¹³ Assim, o cinema torna reversíveis vários fenômenos que a natureza nos obriga a ver naturalmente, no sentido do tempo; a imagem nos fala uma linguagem nova e bem surpreendente. Vê-se que, no cinema e no rádio, o autor tem o mesmo poder do escritor que recria um universo à sua maneira e submete o caos ou a ordem naturais a todo um trabalho de desagregação e recomposição voluntárias.

Devemos distinguir aqui, neste poder idêntico, duas ordens de possibilidades e de meios. Em *Fedra*, há o papel e a atriz que desempenha este papel. Mas no cinema a representação é única e o personagem indissociável de uma face particular.

O caráter concreto talvez seja menos imediatamente aparente no rádio. Todavia, o poder da voz sobre o texto é praticamente ilimitado. A mínima entoação, o mínimo acento podem não só desequilibrar a ordenação formal de uma frase, mas mudar-lhe a intenção e mesmo o sentido. Desta forma, por exemplo, vemos oporem-se as artes do apresentador e do ator: todo o esforço do primeiro tende à neutralidade, enquanto o segundo explora constantemente a nova margem de nuances que a acuidade auditiva do ouvinte cego lhe oferece. Assim, vai-se dar importância ao ruído, aos acessórios. No cinema, é comum fazer-se falarem os ponteiros de um relógio, a fumaça de um cigarro. No rádio, não só se escuta o mínimo roçar, a mínima respiração, mas espera-se que signifiquem algo.

São essas, em relação à linguagem dos homens, as possibilidades e deficiências da linguagem das coisas. Para descrever ou evocar, a linguagem perde-se em esforços intermináveis e sempre decepcionantes. Hábil em definir, ela tem dificuldade em figurar. Se ela tem poder sobre o abstrato, são o cinema e o rádio que têm poder sobre o concreto. Se ela exprime a natureza das coisas, são o cinema e o rádio que magicamente as evocam: eles expressam, por meio de suas formas, o que não se podia dizer. O quadro abaixo resume estas possibilidades relativas nos domínios do concreto e do abstrato, do que diz respeito aos sentidos e do que diz respeito ao sentido.¹⁴

	<i>Domínio concreto</i>	<i>Domínio abstrato</i>
Linguagem	Expressão difícil Sugestão inadequada	Expressão adequada Sugestão fácil
Cinema e Rádio	Expressão adequada Sugestão ilimitada	Expressão impossível Sugestão lacunar

Explorar as possibilidades expressivas do cinema e do rádio é, em relação à linguagem, passar do geral ao particular, do abstrato ao concreto. Em uma frase, pode-se informar os ouvintes de que as cheias do rio Garonne arrasaram toda uma região. Mas na realidade não se está fazendo

¹¹ Sérgio Freire (2003, p.70) mostra que “numa tentativa de descrever objetivamente uma realidade sensorial ou mesmo de imaginar novos modos artísticos, vários textos deste período fazem referência explícita a alfabetos, dicionários e lacunas”; além de “Esthétique et technique des arts-relais”, Freire cita Kurt Weill (1925), Karel Teige (1928), Walter Benjamin (1935) e Dziga Vertov (1935).

¹² O primeiro exemplo foi dado por Damasse, o segundo por Jean Masson, alguns dias depois. A coincidência destas duas observações, tão próximas e tão importantes, impressionou-me muito. (Nota de Schaeffer)

¹³ Este exemplo é de René Zuber. (Nota de Schaeffer)

¹⁴ No original, *de ce qui tombe sous les sens et de ce qui tombe sous le sens*; um trocadilho dificilmente traduzível, já que *tomber sous* significa “apresentar-se ao alcance (da mão)”, mas *tomber sous le sens* significa “ser compreensível, evidente”.

rádio, está-se transmitindo três linhas de jornal. Para dizer a mesma coisa na linguagem do rádio, somos obrigados a percorrer as estradas devastadas e fazer falarem o camponês, o prefeito, o engenheiro de vias públicas. Agora o ouvinte não fica indiferente. Seja como for, as regras do jogo foram seguidas.

A este jogo — ou embate — poderia chamar-se jogo do logos e do cosmos. Com as idéias que faz do mundo, com as palavras com as quais nomeia as coisas, o homem da linguagem esforça-se por recriar um mundo real. As artes-relé fornecem-lhe imagens e sons que seriam tão informes quanto o caos inicial se ele não se esforçasse por fazê-los *dizer* alguma coisa. A partir do abstrato, a literatura tende a redescobrir o concreto. O cinema e o rádio, artes complementares, vão da coisa à idéia, do concreto ao abstrato. (Schaeffer apud BRUNET Org., 1977, p.19–23)

Em um artigo datado de fevereiro de 1937 e publicado em 1938, “De l’enseignement de la poétique au Collège de France”, Paul Valéry afirmara que “a arte literária, derivada da linguagem e de cujos efeitos, por sua vez, a linguagem se ressent, é [...], entre as artes, aquela na qual a convenção desempenha o papel mais importante; aquela na qual a memória intervém a cada instante, por meio de cada *palavra*; aquela que age, sobretudo, por *relé*, e não pela sensação direta, e que coloca em jogo simultânea e mesmo concorrentemente as faculdades intelectuais abstratas e as propriedades emotivas e sensitivas” (VALÉRY, 1938, p.13–14; *italicos de Valéry*).¹⁵ Tendo estudado na École Polytechnique de 1929 a 1930 e na Escola Superior de Eletricidade das Telecomunicações de Montrouge de 1931 a 1930; tendo trabalhado como engenheiro de Correio, Telégrafo e Telefone de 1934 a 1936 e no sistema estatal de radiodifusão de 1936 em diante (ROBERT, 1999, p.30–7), Schaeffer estava necessariamente ciente dos sentidos especializados do termo “relé”. Todavia, como observa Martial Robert, não foi o conhecimento científico, mas “a vocação da linguagem gramatical” (ROBERT, 1999, p.31) que lhe abriu as portas da École Polytechnique.

No Livro IV, Capítulos LV e LVI de *Gargantua et Pantagruel*, o escritor renascentista François Rabelais narra como, em alto-mar, Pantagruel e seus companheiros ouvem “vários sons e vozes de homens, mulheres, crianças, cavalos” (RABELAIS, 1564, p.484), mas não conseguem enxergar os eventos que os produzem. Apavorado, Panúrgio propõe fugir com velas e remos, mas é detido por Pantagruel que, num acesso de erudição clássica, varre a filosofia, a literatura e o mito gregos em busca de uma explicação plausível. Antífanos comparara as palavras de Platão a palavras ditas numa cidade do norte: elas congelam-se no inverno, para só degelarem-se no verão; isto é, os alunos de Platão entendiam suas palavras apenas na velhice, se é que as entendiam. O excuro escolástico de Pantagruel é interrompido pelo capitão: na verdade eles encontram-se “nos confins do Mar Glacial, onde, no início do último inverno, ocorreu uma grande e pérfida batalha entre arimaspianos e nefrílibatas” (RABELAIS, 1564, p.487). Os ruídos emitidos, as palavras proferidas congelaram-se no ar e agora, “passado o rigor do inverno, advinda a serenidade e tempérie do bom tempo” (RABELAIS, 1564, p.487), derretem-se e são ouvidos. O degelo, Schaeffer protesta, não as restitui “como as escutamos da primeira vez”. Em seu texto, palavras congeladas transformam-se numa representação apropriada do poder disruptivo da gravação de som: o que soou em determinado lugar em determinado momento ressoa em outro lugar em outro momento. Mas isto não se aplica ao signo lingüístico em geral, como o excerto de Valéry sugere? A *imagem sonora* (significante) é ouvida diferentemente e em tempos diferentes pelo emissor e pelo receptor (vide KAHN, 1999, p.7, acerca da “voz desossada”), mesmo na interação presencial; de modo semelhante, emissor e receptor constroem e decodificam *conceitos* (significados)¹⁶ em lugares diferentes e em tempos subjetivos e objetivos diferentes. Como diz Pierre Maréchaux no posfácio de sua tradução de *De recta ratione audiendi*, de

¹⁵ Sou grato a Sérgio Freire por ter-me chamado a atenção para o ensaio de Valéry.

¹⁶ Os termos “imagem sonora”, “significante”, “conceito” e “significado” são empregados aqui em referência direta à obra de Ferdinand de Saussure.

Mestrius Plutarchus, “a linguagem é semelhante à fita sonora, que dá voz às coisas ausentes e lhes confere um acréscimo de presença, de sorte que o ouvido não passa de um lugar de fascinação, em cuja oficina o espírito encantado fabrica simulacros, pela meditação de *palavras-miragens*” (MARÉCHAUX, 1995, p.vi–vii).

Na introdução a *Éléments de sémiologie* Roland Barthes observa que “a classificação binária dos conceitos parece freqüente no pensamento estrutural, como se a metalinguagem do lingüista reproduzisse *ad infinitum* a estrutura binária do sistema que ele descreve” (BARTHES, 1965, p.1469–70). Vertido aqui como “tradução/versão”, o par *thème/version* faz uma aparição preambular em “Esthétique et technique des arts-relais”. *Thème* evoca o exercício escolar de traduzir um texto da língua materna para uma língua estrangeira, enquanto *version* evoca o exercício escolar de verter um texto de uma língua estrangeira para a língua materna. A expressão *un fort en thème* (literalmente, alguém que é bom no exercício do *thème*), porém, designa não só “um aluno muito bom”, mas também uma pessoa de cultura puramente livresca. Como diz Gustave Flaubert sobre o *thème* no *Dictionnaire des idées reçues*, “na escola, prova a aplicação, como a versão prova a inteligência. Mas, no mundo, é necessário rir dos bons em *thème*” (FLAUBERT, 1913). Esta conotação do senso comum pode não ser muito relevante aqui, mas desempenhará um papel fundamental vinte e cinco anos mais tarde na maquinaria conceitual de *Taité des objets musicaux*.

Para Schaeffer em “Esthétique et technique des arts-relais”, um longo uso literário havia exaurido o fogo. Para Francis Ponge, no mesmo ano e na mesma zona livre, a literatura armazenava poderes de sugestão ilimitados para uso das coisas.

O fogo opera uma classificação: para começar, todas as chamas se orientam em alguma direção...

(Só se pode comparar a marcha do fogo à dos animais: deve abandonar um lugar para ocupar outro; anda ao mesmo tempo como ameba e girafa, se arremessa com o pescoço, rasteja com o pé)...

Depois, enquanto as massas metodicamente contaminadas tombam, os gazes liberados transformam-se pouco a pouco numa só rampa de borboletas. (PONGE, 1942, p.47)

Em “Is the Film in Decline?” Jakobson afirma que “tão logo um inventário de expedientes poéticos tenha-se enraizado e um cânon modelar tenha-se estabelecido tão completamente que a habilidade literária dos epígonos possa dar-se por certa, então, via de regra, um esforço pela prosificação normalmente se desenvolve” (JAKOBSON, 1933, p.737). “Esthétique et technique des arts-relais” expõe claramente o desejo de Schaeffer de relegar ao passado o corpus da arte literária ao mesmo tempo em que se mantém apegado ao poder abstrativo da linguagem propriamente dita. De meados dos anos trinta a meados dos anos sessenta, sua escrita achará emprego em tempo integral a serviço de artes nas quais um inventário de expedientes poéticos não se havia ainda enraizado e um cânon modelar não se tinha ainda estabelecido. As linhas finais de “Esthétique et technique des arts-relais”, onde ele afirma que “do abstrato, a literatura tende a redescobrir o concreto”, enquanto “o cinema e o rádio, artes complementares, vão da coisa à idéia, do concreto ao abstrato”, antecipam a comparação entre a “música habitual” (dita abstrata) e a “música nova” (dita concreta), na conclusão de “Introduction à la musique concrète”, nove anos depois (SCHAEFFER, 1950, p.50–1).

A referência à “nova margem de nuances que a acuidade auditiva do ouvinte cego [...] oferece” anuncia um motivo condutor que brotará em textos subseqüentes, atingindo seu desenvolvimento máximo em *Traité des objets musicaux* através de noções como “escuta acusmática”, “escuta reduzida” e “as quatro funções da escuta”. Este motivo já está presente em “Vérités premières”, ainda que implicitamente: a transmissão radiofônica dissocia a percepção sonora de uma orquestra no palco da percepção visual da performance e sua

ambiência, que a acompanha na escuta direta. “Vérités premières” destaca “falhas e deformações” aurais acarretadas pela radiodifusão, mas é por meio de comparações entre a imagem sonora¹⁷ deformada da transmissão radiofônica e a imagem sonora original da escuta direta que propriedades até então ignoradas da percepção aurál manifestam-se à nossa consciência.¹⁸ Portanto, antes de *informar* a “Arte”, o “instrumento” refina a escuta. Necessitamos apenas retroceder uns poucos milhares de anos na história do ocidente para encontrar a escrita intimamente ligada à voz humana na poesia épica, no drama, no diálogo e na epístola, e a vindicação de uma arte da recepção aurál sendo enunciada do interior da própria literatura. “Se é verdade que quem joga bola aprende simultaneamente a lançá-la e a recebê-la, no uso da palavra, ao contrário, o saber acolhê-la bem precede o pronunciá-la, assim como a concepção e a gravidez antecedem ao parto”, afirma Mestrius Plutarchus entre o primeiro e o segundo séculos da era cristã em *De recta ratione audiendi*.

“Esthétique et technique des arts-relais” foi escrito na esteira de duas tragédias: uma nacional, outra pessoal. Entre 15 de maio e 10 de junho de 1940, milhões de franceses deixaram seus lares sob ataques da Luftwaffe; em 22 de junho de 1940, o governo do Marechal Philippe Pétain assinou o armistício com a Alemanha; em 30 de outubro de 1940 Pétain convidou os franceses a colaborarem com o invasor, num discurso que lançou o termo “colaboração” no sentido de “cooperação traidora com o inimigo”. Em 19 de junho de 1941, Elisabeth Schmitt Schaeffer, com a qual Schaeffer havia-se casado em 16 de setembro de 1934, morreu em Lyon (ROBERT, 1999, p.29). “Esthétique et technique des arts-relais” deve sua força à urgência com a qual escapa tanto da verbosidade oca da França de Vichy quanto do corpo sem vida da mulher amada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*. In *Gesammelte Schriften XIV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 14–50, 1990 (iii) [1938].

BARTHES, R. *Éléments de sémiologie*. Paris: Seuil. Citado de *Œuvres complètes I*. Paris: Seuil, p.1465–524, 1993 [1965].

BENJAMIN, W. L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée. *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p.709–39, 1991 [1936].

BRUNET, S. (Org.). *Revue musicale (Pierre Schaeffer: de la musique concrète à la musique même)*, n. 303–5. Paris: Richard-Masse (número triplo especial), 1977.

CLAUDEL, P. *Une visite à Brangues: conversation avec Jacques Madaule et Pierre Schaeffer en février 1944*. Paris: Gallimard, 2005.

¹⁷ Uso a expressão “imagem sonora” aqui com referência tanto à percepção de um som quanto à evocação mental desta percepção na ausência da fonte (e.g. um aparelho de rádio; uma orquestra, em escuta direta) ou do evento produtor (e.g. uma orquestra, em escuta radiofônica ou direta; um aparelho de rádio como utilizado na *Paisagem imaginária IV* de John Cage); desnecessário dizer, a palavra “imagem” aqui não remete — pelo menos, não primariamente — ao componente visual da percepção ou de sua evocação.

¹⁸ Esta experiência continua repetindo-se: quanto mais tenhamos ouvido uma gravação estereofônica de *Ionisation* de Edgard Varèse, mais nos surpreenderemos com a nova obra musical que a distribuição espacial dos vários instrumentos de percussão no palco revela.

- DALLET, S.; BRUNET, S. *Itinéraires d'un chercheur: bibliographie commentée de l'œuvre éditée de Pierre Schaeffer — Pierre Schaeffer, a Career in Research: A Commented Bibliography of Published Works*. Montreuil-sous-Bois: Centre d'Études et de Recherche Pierre Schaeffer, 1997.
- ECO, U. Jakobson, Roman (1896–1982). In SEBEOK, T. A. (Org.). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter, v.1, p.402–8, 1986.
- FLAUBERT, G. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Nathan, 2006 [1913]. Citado da versão disponível na rede através do Projeto Gutenberg, <www.gutenberg.org>. Acesso em 17 de jul. 2007.
- FREIRE, S. Early Musical Impressions from Both Sides of the Loudspeaker. *Leonardo Music Journal*, v.13, p.67–71, 2003.
- JAKOBSON, R. Úpadek filmu?. *Listy pro umění a kritiku*, n.1, p.45–9, 1932. Citado da tradução inglesa por E. Sokol (revisada pelo autor): Is the Film in Decline?. In *Selected Writings: III Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Den Haag: Mouton, p.732–9, 1981.
- KAHN, D. *Noise, Water, Meat: a History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- LITTRÉ, E. *Dictionnaire e la langue française*. Paris/London: Hachette, 4 vv, 1876–82. Paris: Jean-Jacques Pauvert, vv 1–4, 1956–57; Paris: Gallimard/Hachette, vv 5–7, 1957–58 (com suplementos e adições).
- MARÉCHAUX, P. Postface. In PLUTARQUE *Comment écouter*. Paris: Rivages, 1995. Citado da tradução brasileira. Prefácio. In PLUTARCO *Como ouvir*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.v–xxxii.
- PIERRET, M. *Entretiens avec Pierre Schaeffer*. Paris: Pierre Belfond, 1969.
- PLUTARCUS, M. *Peri tou akouein*. Citado da tradução italiana. *L'arte di ascoltare*. Milano: Mondadori, 1995.
- PONGE, F. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 1942. Citado de *Le parti pris des choses* suivi de *Proêmes*. Paris: Gallimard, 1972.
- RABELAIS, F. *Les oeuvres de M. Francois Rabelais Docteur en Medecine. Contenant la vie, faits & dits heroïques de Gargantua, & de son filz Pantagruel. Avec la Prognostication Pantagrueline*. A Lyon, 1564. Disponível em fac-símile na rede através de Gallica: bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France, <gallica.bnf.fr/>. Acesso em 17 de jul. 2007.
- ROBERT, M. *Pierre Schaeffer: des transmissions à Orphée*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- ROBERT, P. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Casablanca/Paris: Société du Nouveau Littré e Société Administrative Française des Œuvres de Paul Robert (S.A.F.O.R.), vv 1–4, 1957–59; Paris: Société du Nouveau Littré, vv 5–6, 1965.

SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1916.

SCHAEFFER, P. *Dix ans d'essais radiophoniques: du Studio au Club d'Essai, 1942–1952*. Arles: Phonurgia Nova, 1989.

———. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1977 (reimpressão ampliada) [1966].

———. Introduction à la musique concrète. *Polyphonie (La musique mécanisée)*, n. 6, p.30–52, 1950.

———. Vérités premières. *Revue musicale*, n.184, p.414–15, 1938. Também como: Vérité première. In BRUNET, S. (Org.), 1977, p.15–17.

VALÉRY, P. De l'enseignement de la poétique au Collège de France. *Introduction à la poétique*. Paris: Gallimard, p.7–17, 1938.