



O registro sonoro como condição para a objetificação do som em Pierre Schaeffer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Davi Donato

EM-UFRJ – davidonato@gmail.com

Resumo: Neste texto – parte de uma pesquisa mais ampla – tentarei discutir o trajeto intelectual operado por Schaeffer para a construção do som como um objeto, no que diz respeito aos aspectos relativos à tecnologia de registro sonoro como viabilizadora de um certo tipo de investigação. Como ponto de partida, vou discutir algumas ideias de Friedrich Kittler sobre a gravação sonora e as transformações que a acompanharam.

Palavras-chave: Pierre Schaeffer. Objeto sonoro. Escuta. Gravação sonora. Friedrich Kittler.

Sound Recording as a Condition for the Objectification of Sound in Pierre Schaeffer.

Abstract: In this paper – part of a bigger research – I’ll try to discuss the intellectual path operated by Schaeffer towards the construction of sound as an object in respect to the aspects relative to the technology of sound recording as enabler of a certain type of investigation. As a point of departure I’ll discuss some ideas by Friedrich Kittler on sound recording and the transformations that came along with it.

Keywords: Pierre Schaeffer. Sound object. Listening. Sound recording. Friedrich Kittler.

1. Introdução

Pierre Schaeffer, compositor, teórico, engenheiro, escritor e inventor da música concreta, publicou em 1966 seu *Traité des objets sonore*. Neste texto Schaeffer expõe desde os primeiros passos um projeto ambicioso de teoria musical: construir uma nova teoria da música que desse conta dos “novos fatos” musicais que ele havia identificado (SCHAEFFER, 1966: 17) e que oferecesse um caminho para a musicologia sair de seus “impasses” (idem: 19). Em sua pesquisa Schaeffer constrói uma ferramenta – a escuta reduzida – que é acompanhada de um correlato – o objeto sonoro. Ambos estes conceitos, apesar de não serem para Schaeffer um fim em si mesmos mas sim instrumentos de pesquisa, têm até hoje grande repercussão nos estudos de música eletroacústica, e talvez sejam o maior legado da teoria schaefferiana. Neste texto – parte de uma pesquisa mais ampla – tentarei discutir o trajeto intelectual operado por Schaeffer para a construção do som como um objeto, no que diz respeito aos aspectos da tecnologia de registro sonoro, na intenção de iluminar a compreensão destes conceitos e do processo que os gerou. Como ponto de partida, vou discutir algumas ideias de Friedrich Kittler sobre a gravação sonora e as transformações que a acompanharam.

2 Tecnologias de armazenar o tempo

Friedrich A. Kittler, teórico da comunicação alemão, em seu texto *Gramophone, Film, Typewriter* (1986), argumenta que na segunda metade do Séc. XIX ocorre uma sequência de mudanças fundamentais com relação à experiência de mundo da sociedade. Os três artefatos tecnológicos que dão nome a seu livro seriam, em sua opinião, a causa destas mudanças. Relativizando momentaneamente sua defesa de um determinismo tecnológico, Kittler reconhece que uma série de condições ideológicas ou conceituais teriam sido necessárias para que estas tecnologias de fato se materializassem, mencionando o conceito de frequência – referindo-se ao modo de explicar o som como um composto de vibrações simples, o que possibilita então resintetizá-lo – que fornece uma maneira de representar sons que não tem sua aplicabilidade limitada apenas para notas musicais da tradição europeia (KITTLER, 1986: 24) e os estudos sobre o sistema nervoso central, pois em sua leitura, tanto o fonógrafo quanto o telégrafo seriam aplicações de funções do sistema nervoso em aparelhos tecnológicos (idem: 28).

A invenção do fonógrafo possibilita registrar esta representação do som como uma vibração contínua e reproduzi-la sempre que for desejado. Dentre as transformações que teriam sido causadas por estas tecnologias está o que Kittler considera a possibilidade de se “armazenar o tempo”:

Desde esta mudança de períodos [após a da invenção do fonógrafo e do filme] possuímos tecnologias de armazenamento que registram e reproduzem o próprio correr do tempo da informação acústica e ótica. Ouvidos e olhos tornaram-se autônomos. E isto mudou o estado da realidade, mais do que a litografia e fotografia (KITTLER, 1986: 3)

O fonógrafo – assim como o cinematógrafo – possibilita o registro de informação ou de acontecimentos mantendo uma relação temporal que, quando ocorre a reprodução, se assemelha em alguma medida àquela que se percebeu na experiência original ali registrada. Assim, a representação de eventos que se desenrolam no tempo passa por uma transformação significativa a partir do momento que se dispõe destas novas tecnologias, pois sua representação deixa de acontecer através de símbolos arbitrários, dando lugar a uma representação percebida como mais “real” por Kittler.

Kittler argumenta que a tecnologia de registro determina certos limites para o objeto registrado:

O que fonógrafos e cinematógrafos, cujos nomes não coincidentemente derivam de escrita, eram capazes de armazenar era o tempo: tempo como uma mistura de frequências de áudio no domínio acústico e como o movimento de sequências de imagens no ótico. Tempo determina o limite de toda arte, que primeiro precisa prender a corrente de informações diária para torná-las imagens ou signos. O que é chamado de estilo, em arte, é apenas o painel de distribuição [*switchboard*] destes

mapeamentos e seleções. Este mesmo painel de distribuição também controla aquelas artes que usam a escrita como serial, isto é, corrente de informação, temporalmente transposta. Para gravar sequências sonoras de fala, a literatura precisa prendê-las em um sistema de 26 letras, assim excluindo categoricamente todas as sequências de ruído. (KITTLER, 1986: 3)

3. A partitura como fixação de sons

Kittler argumenta que a partitura musical, assim como a escrita, ao registrar sons, filtra a experiência de acordo com suas limitações:

Textos e partituras – a Europa não tinha outros meios de armazenar o tempo. Ambas estão baseadas num sistema de escrita onde o tempo é (no termo de Lacan) simbólico. [...] Portanto, toda corrente de informação, desde que realmente fossem fluxos de informação, tinha que passar pelo gargalo do significante. Monopólio alfabético, gramatologia. (KITTLER, 1986: 4)

A partitura, como nota Kittler, não comporta os ruídos do “mundo real”¹, criando um universo exclusivo de alturas e durações proporcionais. Enquanto a partitura era a única maneira de se registrar música, o conceito predominante de som musical, ao menos dentro a cultura intelectual europeia, era limitado a estes parâmetros.

Tal era a lógica sobre a qual foi fundado tudo o que, na Velha Europa, se chamava música: primeiro, havia um sistema de notação que possibilitava a transcrição de sons claros separados do ruído do mundo; e segundo, uma harmonia das esferas que estabelecia que razões entre órbitas planetárias (mais tarde almas humanas) se igualavam àquelas entre sons. O conceito do Séc. XIX de frequência quebra com tudo isso. [...] O real toma o lugar do simbólico. (KITTLER, 1986: 24)

Através desta nova possibilidade de registro assim como de suas possibilidades de manipulação: edição, fitragem espectral, compressão dinâmica, etc., tornou-se possível criar música com sons pré-gravados. A mudança tecnológica expande os horizontes do que se considera ser “música” no contexto da vanguarda do pós-guerra. Na tradição da “música de concerto” o grupo de sons considerados “musicais” estaria previamente definido. *Idealmente*, estes sons possuiriam uma significação específica, materializada em estruturas “formais”, constituídas por alturas e durações, em alguns casos contando com os normalmente secundários intensidade e timbre, trabalhando também com uma categoria identitária de notas musicais. Estes elementos básicos, em conjunto, formam unidades maiores, podendo ser identificados por termos como motivo, inciso, tema, frase, membro-de-frase, período, seção, parte, acorde, harmonia, polifonia, etc. Assim é criada uma espécie de “sintaxe”, a partir do momento em que se julga existir uma maneira lógica e coerente de se *montar* estas diferentes estruturas. Isso faz com que muitos usem o termo “linguagem musical” para se referirem às estruturas construídas sobre esta base significativa.

4. A gravação como viabilizadora de uma nova musicalidade

Sons pré-gravados, ao alterarem a noção de *musical*, vieram conturbar ainda mais esta ordem – que na verdade já estava colocada em cheque por desenvolvimentos da própria escrita instrumental com o dodecafonismo de Schoenberg ou a rítmica de Stravinsky, como Schaeffer argumenta quando trata dos “fatos novos da música” (SCHAEFFER, 1966: 17). Pois os sons gravados podem ainda despertar significados os mais variados, sendo a sua origem causal (relativa ao momento em que foi gravado) apenas o mais óbvio. Portanto, quando tratamos de uma música de sons pré-gravados, entramos em um território ainda hoje bastante indeterminado e muito pouco convencional, ficando portanto mais óbvia a fluidez avessa a categorizações rígidas disso que chamamos *escuta* e disso que chamamos *música*.

O “poder de conservar” oferecido pela gravação sonora, para Schaeffer, é o principal recurso para a experimentação:

É a descoberta da *gravação* [...] que traz, à experiência musical tradicional, condições novas. Elas não são claramente percebidas. Mais uma vez as árvores nos escondem a floresta. A música experimental dos últimos anos, ao acumular aparelhos, ao multiplicar as fontes, involuntariamente escondeu o recurso principal de se experimentar em música, que é poder conservar, repetir, examinar os sons até aqui efêmeros, ligados ao tocar do instrumentista, e à presença imediata do público. (SCHAEFFER, 1966: 31-32, grifo do autor)

No entanto, a gravação como mais uma maneira de registrar som representaria *apenas* uma substituição do suporte:

Poder-se-ia, então, observar, do ponto de vista destes dois mundos: da escuta e da criação musical, que a gravação não acrescenta nada. Ela fixa o som à sua maneira, duplicando as fixações anteriores do musical, diferentes e elaboradas de outra maneira: a partitura das obras e os símbolos do solfejo pelos quais elas sabem se traduzir precisamente. A gravação não é nada mais que um condicionamento do som, não permite mais que uma fase de inspeção, sem tocar na essência do problema, nem reduzir a importância do meio de observação. São tão constantes as divergências – aparentemente leves – entre o som notado e o som gravado, entre sua *escuta direta* e sua *escuta acusmática*, que todo um processo de revisão e de descoberta nos pareceu se lançar. (SCHAEFFER, 1966: 32, grifos do autor)

Então, para Schaeffer, a gravação não toca na “essência do problema” – o “musical” –, nem “reduz a importância do meio de observação” – a escuta. Como ficará claro em seguida, ela apenas possibilita a verificabilidade.

4.1 O som fixado

Quando se diz que um som pode ser gravado e reproduzido por um alto-falante, é preciso refletir sobre o que significa “som” neste contexto, e se há alguma especificidade do som percebido dessa maneira em relação a outros “tipos de sons”.

Ao fixar o som em suporte, registram-se variações de pressão no ar dentro de uma certa faixa de frequência, em um determinado ponto onde é colocado o transdutor encarregado da captação (microfone). Este fará a transdução, quer dizer, transformará esta variação de pressão em uma variação de grandeza de outra natureza (desde a invenção do microfone – variação de voltagem medida em volts). Esta em seguida será registrada pelo gravador no suporte desejado (hoje em dia há ainda outro passo no processo, onde esta variação é transformada em uma representação digital descontínua, através de amostras, e então codificada em *bits*). O processo inverso é utilizado para a reprodução, levando a representação registrada em suporte ao transdutor de reprodução (alto-falante), que re-cria a variação de pressão original (o grau de fidelidade varia de acordo com cada um dos elementos envolvidos no sistema).

5 O som tornado objeto

Assim como a partitura, ao fixar sons, ofereceu à estes um estatuto de objetos, ainda que limitados pelas condições deste tipo de registro, a gravação faz emergir um novo tipo de objeto, com outras características. O som que podia ser gravado (escrito) antes era a nota musical, a partir da invenção de Edison os sons antes excluídos agora são passíveis de representação. “Certamente o cilindro continha, em germe, todo o mistério da captação de som, de sua fixação como ‘fato’ e, portanto, da possibilidade de alcançá-lo como *objeto* da experiência.” (SCHAEFFER, 1966: 71, grifo do autor)

A “materialização” do som na forma de gravação – fragmento de fita, sulco de disco – deve singularmente atrair a atenção para o objeto sonoro. De fato, nestas experiências, o som, obviamente, não é mais efêmero, e mantém distância em relação à sua causa. (SCHAEFFER, 1966: 76)

A objetificação da generalidade sonora – a partir do momento em que ruídos são também passíveis de registro – é fundamental para a pesquisa de Schaeffer, aliás por razões óbvias, pois sem ela a música concreta não teria como existir.

5.1 O deslocamento do som de seu lugar de origem

A partir do momento em que sons são fixados e alto-falantes podem reproduzi-los passa a ser desnecessário que o corpo gerador do som original esteja presente no espaço

destinado à apresentação musical. O alto-falante, com sua capacidade de simular todo tipo de som, a partir de uma representação registrada em suporte, pode ser visto como uma espécie de “instrumento coringa”, ou seja, cumpre o papel de qualquer outro corpo gerador de energia acústica. Dentre as características da escuta de uma gravação que colabora com a objetificação do som que estou discutindo estão a alteração da percepção do espaço, como apontada por Schaeffer:

De um espaço acústico de quatro dimensões [três espaciais e a intensidade], tira-se um espaço à uma dimensão, no caso da monofonia, ou a duas dimensões no caso do estéreo. Consideremos o caso da monofonia, o mais significativo. O ou os microfones utilizados, qual sejam suas localizações e dosagens na mixagem, entregam finalmente *uma* modulação, isto é, uma corrente elétrica que representa a soma de diferentes vibrações acústicas captada por cada um deles. Suponhamos, para simplificar, um único microfone: ele é o ponto de convergência de todos os “raios” vindos de pontos sonoros do espaço ao redor. Após as diversas transformações eletroacústicas, todos os pontos sonoros do espaço inicial se encontrarão condensados na membrana do altofalante: este espaço é substituído por um ponto sonoro, que vai gerar uma nova repartição sonora no novo espaço do lugar de escuta. Em todo caso, a sobreposição de fontes do espaço original não é perceptível no “ponto sonoro” que é o altofalante, à não ser sob forma de diferença de intensidade: no altofalante o som não está mais ou menos longe, ele é mais ou menos fraco, dependendo do raio que o liga ao microfone ser mais ou menos longo. (SCHAEFFER, 1966: 77, grifo do autor)

Ouvir um som reproduzido no alto-falante traz diferenças enormes em relação à situação original. A mais óbvia é que o simulacro criado é incompleto, a intersensorialidade da experiência continua presente – pois afinal podemos ver e tocar o alto-falante que é a fonte “real” do som – mas o que a escuta me traz aqui me coloca em um conflito por simular algo que não está ali, e mais do que isso, algo que não se dá no tempo atual.

será mal compreendida a profunda transformação do som se não se levar em conta a transformação da percepção do ouvinte “indireto” em relação ao ouvinte “direto”. Este último, presente ao fenômeno sonoro, escuta-o através de seus dois ouvidos, no recinto acústico original, no instante em que este fenômeno acontece, e sua percepção é acompanhada da visão, entre outras percepções concomitantes. O ouvinte “indireto” escuta também com seus dois ouvidos, mas a partir do ponto sonoro que é o altofalante, em um recinto diferente, longe do instante, das circunstâncias e do lugar onde foi produzido o fenômeno original, não há apoio nem do espetáculo, nem de qualquer outra manifestação direta do ambiente. (SCHAEFFER, 1966: 78)

Conforme isso se torna algo comum, com a profusão de altofalantes em todos os cantos e inclusive de mini-altofalantes colocados diretamente nos ouvidos – os fones de ouvido –, o som se descola completamente do acontecimento onde teve sua origem, podendo ser re-encenado em qualquer local ou momento.

5.2 Acusmática

Acusmáticos, segundo definição colhida por Schaeffer da enciclopédia *Larousse*, seria supostamente o nome dado aos discípulos de Pitágoras, que assistiriam suas lições detrás de uma cortina, sem que fosse possível vê-lo (SCHAEFFER, 1966: 91). Ainda segundo a *Larousse*, o adjetivo acusmático se refere ao ruído percebido sem que se veja sua causa (idem: 91). Schaeffer associa esta definição à nova situação de escuta que se coloca a partir do momento em que temos o rádio e a gravação sonora sendo reproduzidos por altofalantes: a gravação e o rádio “restituíram ao ouvido sozinho a responsabilidade completa de uma percepção que, ordinariamente, se apoiava em outros testemunhos sensíveis.” (idem: 91)

Para Schaeffer, esta nova situação, que oculta a causa original do som – ou seja o material utilizado e a ação que o fez exalar som –, faz a reflexão se voltar ao sujeito, e colocar em questão a própria escuta:

[A ocultação da causa] torna-se uma necessidade prévia, um condicionamento do sujeito. É *em direção à ele*, de agora em diante, que se torna a questão: “O que é isso que escuta? ... O que você ouviu exatamente?” no sentido que o demanda descrever não por referências exteriores ao som que percebe, mas através de sua percepção por ela mesma. (SCHAEFFER, 1966: 92, grifo do autor)

Esta *situação acusmática* – onde há ocultação da causa – é portanto fundamental para o projeto teórico de Schaeffer, ela é a condição que impõe um questionamento da escuta.

O objetivo de Schaeffer é estabelecer uma nova possibilidade de comunicação geral – Schaeffer acreditava que a teoria tradicional havia falhado por sua aplicabilidade se restringir a uma prática limitada geográfica e historicamente (SCHAEFFER, 1966) – portanto Schaeffer busca encontrar nesta reflexão que se volta para a subjetividade algum tipo de objetividade:

esta pesquisa, voltada para o sujeito, não pode abandonar, no entanto, sua pretensão à *uma objetividade que lhe seja própria*; se aquilo que ela estuda se confundir com as impressões cambiantes de cada ouvinte, toda a comunicação se torna impossível. [...] A questão será, por ora, saber como encontrar, através do confronto de subjetividades, alguma coisa sobre a qual será possível, aos diversos indivíduos que participam do experimento [*expérimentateurs*], estabelecer um acordo. (SCHAEFFER, 1966: 92, grifo do autor)

A ocultação da causa original, para Schaeffer favorece o interesse pelo que chama de “o som por si mesmo”, que se manifestaria como “formas sonoras”:

Forçado a escutar [*entendre*] objetos sonoros onde as causas instrumentais estão mascaradas, somos conduzidos a esquecer estas últimas e a nos interessar pelos objetos por eles mesmos. A dissociação entre a visão e a escuta favorece aqui uma nova maneira de escutar [*écouter*]: a escuta [*l'écoute*] de formas sonoras, sem outro propósito a não ser de melhor percebê-las [*les entendre*], a fim de poder descrevê-las para uma análise do conteúdo de nossas percepções. (SCHAEFFER, 1966: 93)

6. Conclusão

A fixação do som na gravação permite sua repetição, ou seja o torna verificável, passa a existir a possibilidade de se retornar à ele diversas vezes. Esta é a outra condição tecnológica necessária para a constituição do som como objeto para Pierre Schaeffer:

a repetição do sinal físico, que a gravação permite, nos ajuda de duas maneiras, esgotando esta curiosidade [a de buscar as fontes causais], ela impõe pouco a pouco o objeto sonoro como um percepção digna de ser observada por si mesma; com o auxílio de escutas mais atentas e refinadas, ela nos revela progressivamente a riqueza desta percepção. (SCHAEFFER, 1966: 94)

A gravação e a situação acusmática devolvem ao som as condições para uma objetividade assim como para a atividade contemplativa que a partitura anteriormente havia lhe dado. Por isso Schaeffer entende a possibilidade de reprodução sonora como um aspecto fundamental de sua pesquisa.

O deslocamento concreto do som que a gravação sonora opera impõe uma espécie de “redução” da experiência, no sentido em que concentra na escuta a reprodução de uma experiência em princípio intersensorial. Esta primeira redução viabiliza uma segunda, conceituada por Schaeffer como escuta reduzida – uma atitude que se livra de condicionamentos culturais (códigos, semânticas) e circunstanciais (causa, fonte) para interrogar o som em si mesmo, o objeto sonoro.

Neste trabalho procurei demonstrar, no que diz respeito aos aspectos que envolvem suportes tecnológicos, o trajeto intelectual de Schaeffer em direção ao objeto sonoro. Há certamente outros aspectos deste trajeto que ficaram de fora deste pequeno recorte.

Referências:

- KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. California: Stanford University Press, 1986.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

¹ Kittler trabalha com uma oposição entre “real” e “simbólico” fundamentado por Lacan, uma crítica a esta partição pode ser cabível, mas foge do escopo deste trabalho. De qualquer modo, não é este o ponto em que eu quero focar, e acredito que isto não prejudica a compreensão da discussão aqui colocada.