O berro da arara: para 're(con)duzir' o *objet sonore*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SONOLOGIA

Rodolfo Caesar
UFRJ – rodolfo.caesar@gmail.com

Resumo: o artigo aborda, por diferentes vieses, o ponto central entre equívocos relativos a dois conceitos de grande importância na obra de Pierre Schaeffer: *l'objet sonore* e *l'objet musical*. Devido à crescente utilização desses itens-chave do *Solfège* e do *Traité* como base para legitimações diversas, proponho comentar, se não afetando suas solidificadas seguranças, pelo menos tentando rediscutir a noção central que as fundamenta: *l'écoute réduite*. Ao contrário de refutar o legado schaefferiano, que na verdade prefiriria defender, quero apresentar os limites do *objet sonore* para o desempenho de uma função a que – à revelia do próprio Schaeffer – ele tem sido encaixado. Para tanto, valho-me de um berro de arara.

Palavras-chave: Pierre Schaeffer. *Objet sonore*. Sonoridade. Escuta. Sonologia.

The Scream of the Ara: 'Reducing/recalling' the *Objet Sonore*

Abstract: passing through different angles, the article argues around a central point in a misreading of Pierre Schaeffer's main concepts of *objet sonore* and *objet musical*. The misuse of these key-concepts from the *Traité* and the *Solfège, serving* as a basis for diverse legitimizations, asks for examination, if not to affect solidified postures, at least for the sake of re-discussing the central notion that wrongly sustains them: *l'écoute réduite*. Instead of refusing Schaeffer's legacy, which actually I try to defend, I would like to explore the limitations of the objet sonore for the performance of a role to which it was not intended. For this task I shall be helped by an ara's scream.

Keywords: Pierre Schaeffer. Objet sonore. Sonority. Listening. Sonology.

1. *Avis stridentis*

A escuta de um som produzido por psitacídeos não é uma experiência rara em nosso mundo ultra-urbanizado. As paisagens urbanas revelam uma expressividade quase predominante de papagaios domésticos, maritacas e periquitos, os quais, pressionados para fora de seu habitat de origem, adaptaram-se a cidades até mesmo muito distantes, como Londres, cuja sonoridade presentifica os *noisy raucous birds* (*Psittacula krameri),* o periquito-de-colar, em seus parques mais famosos. Conta uma lenda que foi Jimi Hendrix quem os teria introduzido, ao devolver a liberdade a um casal presenteado por sua namorada, quando, no final dos anos 1960[1], residiu nos quarteirões de Mayfair. Para estudos etológicos e ornitológicos, este teria sido um caso raro ilustrando a influência da música na migração de populações aviárias. Porém, o que desejo destacar é a dívida desse texto a ambos esses

agentes sônicos, por conta da compartilhada produção de estridência que a natureza lhes aparelhou, que logo adiante servirá para exemplificar minha argumentação, a partir de um registro sonoro de arara.

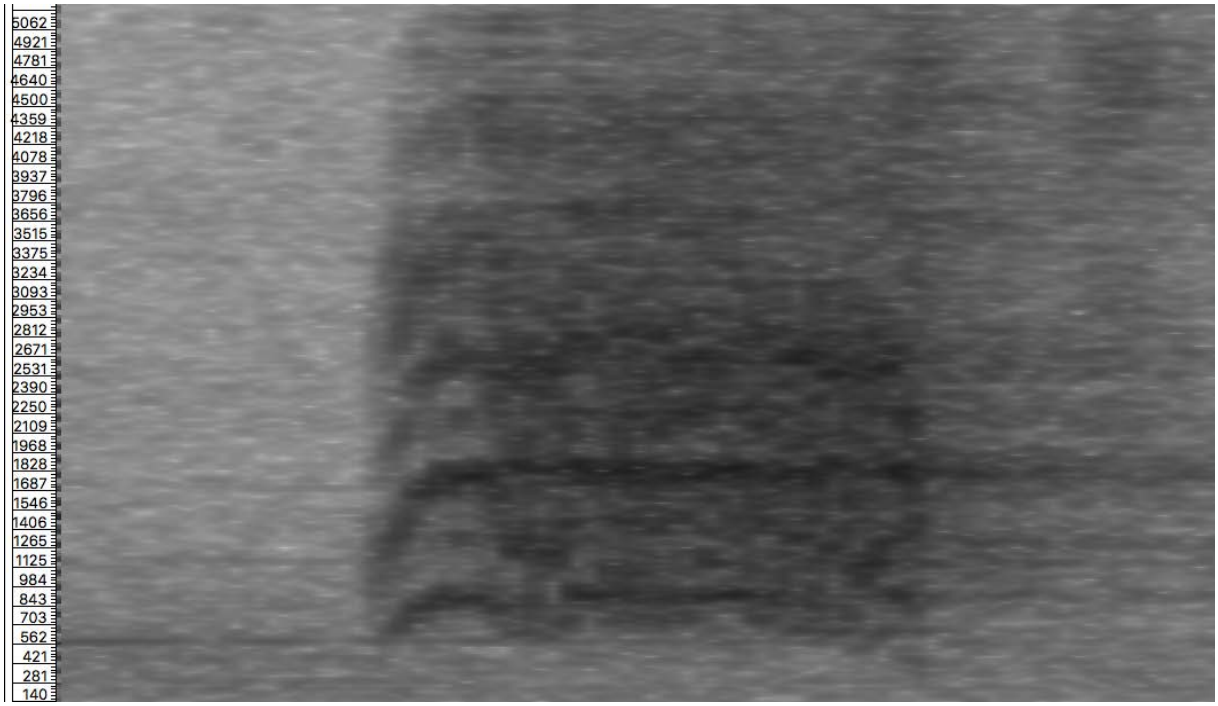

Fig. 1: Trecho da análise espectral do som captado de uma arara-vermelha.

Sendo uma ave legalmente controlada, a arara-vermelha não deveria ser encontrada em residências e demais propriedades humanas sem que seu proprietário incorra em multa e penalização. Araras podem ser legalmente admiradas em zoológicos e, para aqueles privilegiados pela boa sorte, *in natura*, em seu *habitat* nas matas e cerrados. O registro que analiso provém de uma experiência intermediária, quando uma arara-vermelha pousou perto de minha própria casa, na região central de Minas Gerais, possivelmente foragida de algum proprietário de terras, desses que gostam de ostentar, em seus jardins, pavões, leões e outros serviçais. A análise espectral do som em questão oferece muito pouca informação que traduza a experiência da escuta desse som, tão saturado quanto reconhecível. O que me interessa é esse contraste entre a parca informação visual e a força pungente da escuta.

Entre guinchos, apitos, cantos e possíveis tentativas de imitação - inclusive da voz humana - o animal emitiu o ‘objet musical’ que eu gostaria de compreender, centralmente, nesse artigo, dentro do quadro de um trabalho mais vasto amparado em uma revisitação da Zoofonia de Hercule Florence especialmente dependente da Morfotipologia schaefferiana (Schaeffer, 1966), problematizada pelo berro.

2. A *Zoophonie* de Hercule Florence

Hercule Florence viveu no Brasil desde sua chegada da França, em 1824, aos vinte anos. Integrou a expedição do Conde Langsdorff, contratado para registrar visualmente a fauna e a flora encontradas no percurso. Por herança de sua educação escolar, tinha desenvolvido boas noções de desenho e música. Nessa incursão, inventou a *Zoophonie*, um procedimento para registro de sons de animais por meio da notação musical. É imprescindível - para a vinculação dessa pesquisa ao campo teórico que busca entender o papel das tecnologias na cultura (Gumbrecht, 2010; Kittler, 1986; Serres, 2012; Stiegler, 1994; Winthrop-Young, 2013), levar em conta que o interesse de Florence por procedimentos de registro o levaram, ainda, à invenção de um método de impressão próprio, a *Poligraphie*. Em 1832, encontrando-se estabelecido comercialmente, oferecia ao público seus escritos e desenhos, mantendo, ao mesmo tempo, uma loja de tecidos. Porém o mais digno de nota é que inventou, ainda, incapaz, porém, de registrar patente, por impossibilidade de fixá-la quimicamente, a fotografia.

A Zoofonia de Florence é metodologicamente diversa dos estudos modernos da Bioacústica, centrados, estes, numa vertente semântica etológica: o significado funcional é quem, em última análise, deve explicar as sonoridades e/ou seus pretextos. Para a Biologia, tudo se passa sob o domínio da fome, do sexo e da luta pelo território. A reativação da Zoofonia, que proponho, permitiria desligar-nos desse ramo do conhecimento, por optar pela adoção de uma posição aberta a outras formas de pensar o mundo animal. Por exemplo, em esforço de interpretação do comportamento mimético de animais, já em 1935, Roger Caillois (Caillois & Shepley, 1984) propôs explicações contrárias às da Biologia: ligado ao surrealismo francês, Caillois discute a funcionalidade imediatista do mimetismo dos animais, o dom da camuflagem em outros animais ou vegetais de seu ambiente. Para Caillois, outros fatores entrariam em questão, incluindo o jogo e a estética. Ainda desconhecendo a dança da ave-do-paraíso e o canto dos sabiás, capacitados a confirmar sua teoria, Caillois contradiz toda a etologia de sua época, confiando na possibilidade de manifestações de uma inteligência ‘independente do pensamento’, de uma criatividade sem o governo de um ‘eu’, tal como preconizava o surrealismo que professava (antes de romper com André Breton). A partir desta contribuição ao conhecimento, que considero não menos expressiva, achei legítimo não recorrer necessariamente às três pedras filosofais das Ciências Biológicas. As contingências naturais, atribuídas aos animais, com relação à *defesa territorial, à alimentação e à procriação* fazem parte de uma outra ficção, central à visão de mundo positivista.

Desvinculado, portanto, de métodos e certezas fundamentais cientificistas, o trabalho da zoofonia se avizinha de um espaço cuja amplitude investigativa requer consistência mais reflexiva, pois, em lugar de meramente estudar animais 'objetivamente', o pesquisador se pergunta sobre seu próprio lugar entre esses dois pólos vizinhos: o animal e o tecnológico. Uma antropologia radical configura-se como método mais aproximado, e os diversos autores voltados às filosofias da técnica fornecem rica discussão. A zoofonia de Florence (Vieilliard, 1993) não se lança na interpretação dos comportamentos ou no conhecimento biológico, detendo-se em terreno mais concreto da descrição sonora.

O problema a ser colocado pela arara é: como delimitar o descritível? Até que ponto o ‘som’ é separável de seu ‘significado’. Para responder, ou pelo menos enunciar essa questão, ninguém melhor do que a arara e todos os animais e seres que, assim como ela, são capazes de realizar a estridência ao molde hendrixiano. E nada melhor do que revisitar Pierre Schaeffer para encetar a discussão.

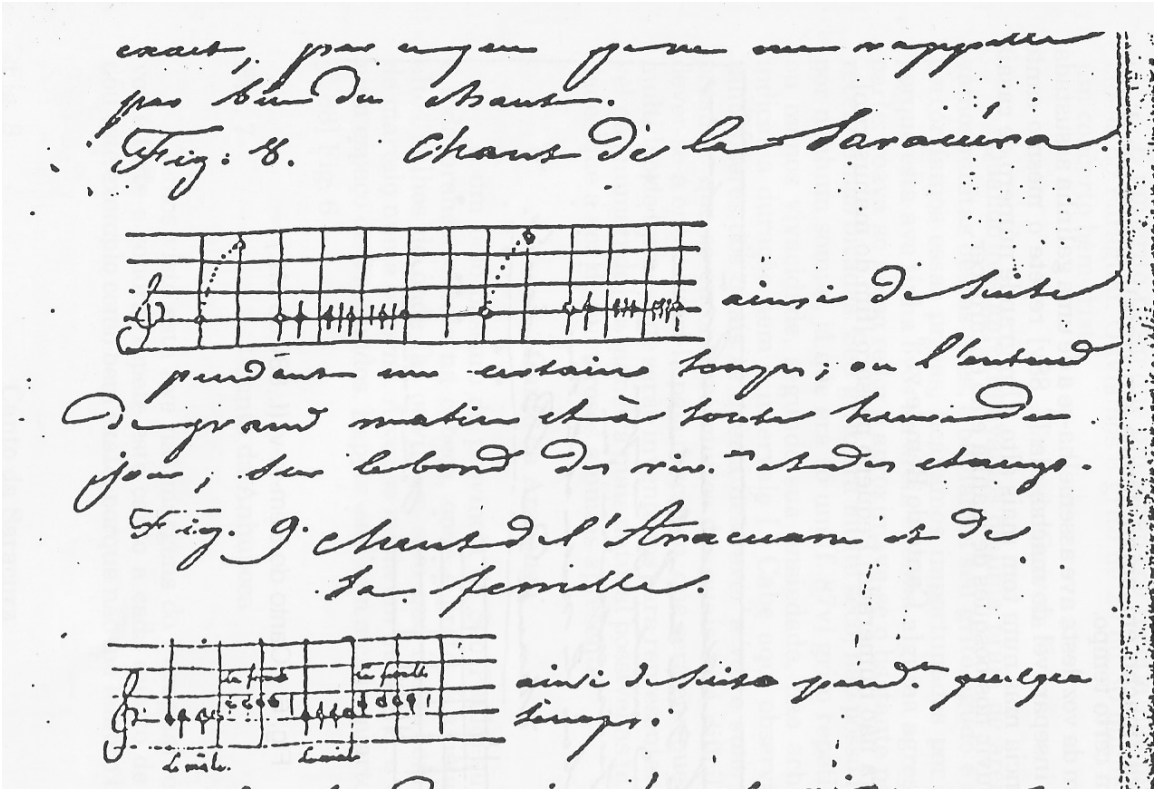

Fig. 2: Trecho da publicação do estudo da Zoofonia, por Hercule Florence, ilustrando dois extratos de sons de pássaros, o da saracura e o do aracuã.

Apesar de afastada da urgência semanticista da Biologia, a zoofonia tampouco consagra uma superfície sonora em si, a sonoridade como fim em si própria, tal como tem

sido praticada em leituras apressadas da noção schaefferiana de *objet sonore* que o confundem com o *objet musical*. De modo próximo a Pierre Schaeffer - mas não idêntico - a reativação da zoofonia proporá a criação de procedimentos experimentais que contam com a escuta como plataforma principal para atingir níveis amplos do entendimento, tais como o autor do 'Traité' havia preconizado 'a partir' da – mas sem se ater à - *écoute réduite* (SCHAEFFER, 1966, 355).

3. O objeto fetiche

A noção de *écoute réduite* e seu produto central, o conceito de *l'objet sonore*, tem servido como base de sustentação para uma suposição de 'neutralidade' do objeto sonoro, resultado de uma redução fenomenológica radical. Não é o propósito desse artigo discutir a adequação da filosofia husserliana que embasaria essa noção, tema sobre o qual outros autores já se debruçaram (Kane, 2007) (Zangheri, 2013), mas assinalar que o *objet sonore*, para Pierre Schaeffer, é o recurso de estudo de objetos isolados, algo bem diferente do *objet musical*, conceito aplicável aos objetos musicalmente encadeados. Diferentemente do objeto sonoro, o objeto musical coroa a última das quatro etapas da escuta: a compreensão, que se situa bem distante da escuta reduzida. Ainda assim apresenta, para a zoofonia, alguma serventia para alguns casos de descrição do sonoro. Por sua vez, quando retida pela *écoute réduite*, a abrangência da sonoridade do objeto sonoro fica sufocada e amputada dentro de um espaço que - de reduzido - não tem nada.

A 'redução' schaefferiana tem sido entendida como alocação de um espaço privilegiado para a aproximação em direção à sonoridade, pela via de uma percepção 'pura', desvinculada das informações adicionais transportadas pelos sinais sonoros, que são, principalmente: a origem, ou fonte, o *corps sonore* emissor, e a finalidade ou mensagem: o sentido e o significado carregados pelo hermético - no sentido de mensageiro - objeto sonoro. Tal operação de desvinculação não é por demais complexa, porque os artifícios metafóricos permitem que se crie, a partir de empréstimos de outros canais de percepção, todo um vocabulário para a descrição do 'sonoro' resultante. A suposta neutralidade, ou universalidade, dessa operação não vem sendo devidamente colocada em questão, porque não se tem dado o crédito à determinante importância dos sistemas de gravação eletroacústica, sem a intervenção dos quais essa percepção nem teria sido possível.

O que difere substancialmente entre a atitude schaefferiana e a de seus seguidores é a importância dada ao *époché*. Seu lugar na Morfotipologia é o de mera ferramenta de exclusão da origem, das causas materiais, finais e semânticas dos sons. Para a teoria schaefferiana, distinto do *objet musical* - noção por sinal pouco explorada em seu próprio

Tratado (Schaeffer, 1966) - o *objet sonore* não passa de uma ferramenta de conhecimento dos materiais utilizado(ávei)s para a composição de obras musicais. No entanto, devido a um processo disparado e acalentado pelo próprio autor da dicotomia, o *objet sonore* fetichizou-se esteticamente em suas próprias obras musicais de 1958, os *Études*.

4. Como situar a estridência?

É difícil saber se o animal sente o mesmo desespero que a escuta de seu *berro* - ou como melhor pudermos designar essa experiência de escuta – nos proporciona. O que caracteriza esse som da arara, e os de tantos animais aqui representados por ela é a estridência, uma característica sonora que não logrou nomeação no quadro morfotipológico schaefferiano. Certamente esse lugar não foi encontrado porque somente os *critères de perception* representantes de algum conforto figuraram nos quadros TARTYP e TARSOM (Chion, 1983). O incômodo não cabia ali. A estridência, semelhante à 'aspereza' poucos anos depois reclamada pelo compositor de 'música concreta instrumental' Helmut Lachenmann[2], é uma característica que transborda para fora da passiva plasticidade do campo musical criado por Schaeffer, não apenas para encaixe de sua obra musical, mas em nome de uma universalidade que não atentou para o incômodo e o desagradável, mesmo se essas características podem existir sem referir a fontes e semânticas.

A estridência é essa figura rascante cuja ausência nos grita tardiamente, por não ter tido adoção na bidimensionalidade da Morfotipologia. Ela parece necessitar de uma terceira dimensão, uma profundidade limítrofe a experiências sensoriais de outra ordem, como a dor, sentido esse que tanto se configura na dimensão tátil quanto na escuta, unindo ambos esses canais perceptivos em uma região cuja fusão, além do mais, representaria um perigo para a segurança de quadros morfotipológicos, exigindo abertura a percepções multimodais infinitas. A primazia, para Schaeffer, era da escuta, uma modalidade de percepção completamente isolada das modalidades suas vizinhas. O quadro de 'critérios de percepção' é preenchido com qualidades sonoras que se mantém num espaço intocado pelo corpo de emoções. Embora Schaeffer tenha composto um '*Étude aux sons animés'* em 1958, não se pode dizer que tenha lidado com um estudo sobre o que os sons nos dizem à alma, mas sobre a animação 'interna' dos sons. Resolutamente, o *Traité* e o *Solfège* proporcionam um mergulho na sonoridade-objeto, sem qualquer proposta assumida de lidar com questões cognitivas da escuta. Tratava-se de um divórcio assumido, motivado pela necessidade de exclusão de sensações que mergulhassem para além da intersubjetividade fenomenológica. Se tivesse sido empreendida, uma pesquisa dessa envergadura remeteria para além do que, para Schaeffer, residia no campo da escuta. Isso não deve ser imputado a um defeito teórico, pois

apenas reproduzia a fé de sua época numa separação absoluta entre os sentidos. Muito embora Merleau-Ponty já considerasse a multimodalidade das percepções, mais tarde reexpostas como 'trans-sensorialidade', por Michel Chion (Chion, 1998), Pierre Schaeffer optou por esse isolamento, motivado pelo que entendia como próprio ao campo musical, dentro do alcance hanslickiano da cultura musical europeia em que vivia: a música seria mais resultado do relacionamento entre sons (em si próprios), do que entre sons - seus conteúdos e mensagens - e o ouvinte. Dessa mesma cultura vem ainda a explicação do desprezo schaefferiano pelo *anecdotique*.

Potanto, o que garante a existência de um claro limite entre percepções? Sabemos 'claramente' onde termina a escuta e começa a visualidade? O som e a dor? Conforme já disse, a própria Morfotipologia é uma coletânea de adjetivos advindos de outros sentidos originários: granulação, aspereza (táteis), densidade, calibre, brilho, 'allure' e os perfis dinâmicos, de massa, etc. Sendo essa escuta (acompanhada de uma consciência da escuta) uma novidade cultural pós-Edison, onde mais buscar qualificativos para os novos aspectos sonoros destacados?

A estridência é um caso limite/raro. Uma claridade muito forte não é, também, dolorosa? E o sentido do paladar? Não pode levar à náusea numa linha reta, sem quaisquer tropeços?

5. Conclusão.

Não saberia afirmar se a arara de fato berrou. Seu som chegou aos meus ouvidos trazendo a impressão de desespero que meu repertório de experiências permite usar para descrever. Talvez ela esteja apenas expressando sua alegria de pássaro. Mas serve para fazer entender que o intervalo entre objet sonore e musical é fluido e incerto, deixando abertas várias janelas de investigação tanto no plano do conhecimento das aves e outros animais, quanto no da música. Deixa, também em aberto, a fluidez da fronteira entre esses dois mundos.

Referências

Livros

CHION, Michel. *Guide des objets sonores*. Paris: Buchet/Chastel - INA,1983.
CHION, Michel. *Le son*. Nathan,1998.
KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press,1986.
SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* (2nd ed.). Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SERRES, Michel. *Petite Poucette*. Paris: Le Pommier, 2012.
STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps. Tome 1. La faute à Épimethée* (1st ed.). Paris: Galilée, 1994.
VIEILLIARD, Jacques. *A Zoophonia de Hercule Florence*. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 1993.

Artigos em periódico

CAILLOIS, Roger, & SHEPLEY, John. Mimicry and Legendary Psychastenia. *October*, *31* (Winter), 16–32, 1984.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, *10*(11), 389–409, 2010.
KANE, Brian. L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organised Sound*, *12*(1), 15–24, 2007.
WINTHROP-YOUNG, Geoffrey. Cultural Techniques: Preliminary Remarks. *Theory, Culture & Society*, *6*(30), 3–19, 2013

Tese

ZANGHERI, Glaucio Adriano. *Música e fenomenologia no Traité de Pierre Schaeffer* (Dissertação de Mestrado). ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

---

[1] http://www.gq-magazine.co.uk/article/jimi-hendrix-parakeets-hampstead-heath-kingston-primrose-hill
[2] *Pression*, para violoncello, 1969/1970.