

Gravação da narração em língua portuguesa do *Solfejo do Objeto Sonoro*: impasses, critérios e proposições

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: SONOLOGIA

Adriana Lopes Moreira
USP - adrianalopes@usp.br

Augusto Piccinini
USP - augusto_piccinini@hotmail.com

Grupo de Pesquisa TRAMA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Resumo: Este artigo tem como objetivo trazer à tona os pontos que suscitaram alguma discussão durante a preparação do texto que fundamentou a gravação da narração em língua portuguesa do *Solfège de l'objet sonore* de Pierre Schaeffer (1967), realizada em fevereiro de 2018, com o apoio da FAPESP. Elaboramos o texto a partir da reedição trilingue do *Solfejo* publicada em 1998, e de três outras traduções para a língua portuguesa. Alguns dos pontos levantados neste artigo dizem respeito à escolha de tradução de alguns termos ou fazem menção a temas como: natureza e cultura, tema e versão, sons tônicos e tónicas. Nas considerações finais, são feitas referências à acessibilidade irrestrita da gravação.

Palavras-chave: Pierre Schaeffer. Solfejo do objeto sonoro. Tipologia de sons musicais.

Recording of the *Solfège de l'objet sonore* by Pierre Schaeffer with narration in Portuguese: impasses, criteria and proposals

Abstract: A recording of the Portuguese-language narration of *Solfège de l'objet sonore* by Pierre Schaeffer (1967) was held in February 2018, with the support of FAPESP. This article aims to present the points that raised some discussion during the preparation of the text that based the recording. The trilingual reissue of *Solfejo* published in 1998, and three other translations into the Portuguese language were the references for our translation. Some of the points presented in this article concern our choices of specific words, or make mention to themes like: nature and culture, theme and version, tonic sounds and tonic. In the final considerations, references are made to the unrestricted accessibility of the recording.

Keywords: Pierre Schaeffer. The Theory of the Sound Object. Typology of Musical Sounds.

Ao longo dos 50 anos desde sua publicação, o *Traité des Objets Musicaux (Tratado dos objetos musicais)* consagrou-se como um texto referencial para a música do século XX. Nele, Schaeffer expôs seu pensamento, debruçando-se sobre a percepção sonora, formalizando os conceitos de objeto sonoro e escuta reduzida, e desenvolvendo uma tipomorfologia do sonoro, sendo sustentado por acepções acústicas, filosóficas e empíricas.

Em 1967, ano seguinte à edição do Tratado, foi publicado pela ORTF (*Office de Radiodiffusion-Télévision Française*) o *Solfège de l'objet sonore (Solfejo do objeto sonoro)*, de caráter mais didático e tamanho reduzido em comparação com o *Tratado*. Criado como

um complemento ao *Tratado*, o *Solfejo* foi concebido enquanto ilustração sonora dos diversos enfoques do *Tratado*, reunidos sob o status de “nove temas de reflexões”, e publicados nos formatos de LP e livreto trilingue. Embora alguns destes exemplos sonoros tenham sido extraídos de obras eletroacústicas de compositores do *Groupe de Recherches Musicales* (GRM), a maioria deles foi criada pelo próprio compositor em parceria com o engenheiro Guy Reibel, que assina a coautoria do trabalho, e com sua assistente, a compositora Beatriz Ferreyra.

A reedição de 1998 do *Solfejo* traz os exemplos sonoros digitalizados e o texto francês traduzido para os idiomas inglês e espanhol. Mas não para a língua portuguesa. Naturalmente, algumas traduções para a língua portuguesa surgiram - e circulam de maneira informal -, dentre as quais destacamos as três traduções referenciais nas quais nos pautamos para a elaboração do texto gravado. A tradução pioneira da analista musical e professora aposentada da Universidade Estadual de Campinas, Maria Lúcia Pascoal, foi apresentada pelo Prof. Alexandre Pascoal no Festival de Ouro Preto de 1971, tendo havido duas revisões, a primeira em 1981 para apresentação na UNICAMP e a segunda em 2015, quando a analista gravou a narração com a sua própria locução. Em 1978, o professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rodolfo Caesar, tornou pública a sua tradução, que traz inestimáveis soluções, advindas da sua experiência enquanto compositor, para diversos dos impasses suscitados pelo texto original. Em 1990 e em 1996, o compositor e professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, António de Sousa Dias, disponibilizou as suas primeiras traduções, posteriormente aprimoradas com destacado critério em 2007, durante uma temporada de pesquisas junto ao IRCAM, em Paris¹.

Nossa gravação do *Solfejo* em língua portuguesa requereu um texto narrativo que se identificasse com o idioma português falado no Brasil, mas que mantivesse alguma afinidade com Portugal e com os demais falantes do idioma; que reconhecesse e contemplasse os momentos com soluções eficientes propostos por cada um dos três tradutores para o idioma português, assim como pelos tradutores para o inglês (Livia Bellagamba) e o espanhol (Laura Acuña) na edição de 1998; bem como que trouxesse contribuições a passagens e terminologias que se mantinham ainda pouco claras, seja pela maneira como foi compreendida pelos tradutores anteriores, seja pelo modo como a ideia foi exposta no original de Schaeffer.

Descreveremos neste artigo alguns dos momentos que necessitaram de uma reflexão mais detida sobre o pensamento de Schaeffer para que alcançássemos um conjunto de palavras que permitisse uma compreensão mais imediata através da escuta da narração, por músicos compositores, regentes, instrumentistas, cantores, educadores e teóricos. No

processo de tradução, por vezes nos deparamos com falsos cognatos, incongruências, termos franceses de difícil tradução e argumentações pouco claras no próprio texto original. Nesses momentos, restou-nos buscar extrair o sentido do pensamento expresso por Schaeffer em seu texto, colocando em interlocução as interpretações dos demais tradutores. Para a totalidade do texto, obviamente, estabelecemos de antemão algumas diretrizes afeitas à prática da narração. Optamos pelas alternativas que soassem mais claras e inteligíveis quando faladas, evitando frases de construções excessivamente sofisticadas, mesóclises e termos pouco usuais da língua portuguesa. Comentaremos a seguir alguns trechos ou termos que demandaram uma atenção especial.

1. Entre a natureza e a cultura, a música

O pensamento dicotômico e um estilo alusivo de escrita se fazem presentes ao longo de todo o texto de Schaeffer. Logo no Prólogo, conceitos bipartidos fundamentais poderiam passar despercebidos por terem sido apresentados através de metáforas. Transcrevemos a seguir o primeiro deles:

Coiffé de ce turban, Hoffmann conclut: “Le musicien ne serait-il pas, dès lors, avec la nature, dans le même rapport que le magnétiseur avec la voyante?”
Voilà l’enigme que nous osons affronter dans ce travail, [...]. Si la musique forme un pont exceptionnel entre nature et culture, évitons le piège alternatif de l’esthétisme et du scientisme. Fions-nous plutôt à notre ouïe, qui est “une vue du dedans”.

De turbante na cabeça, Hoffmann conclui: “Sendo assim, o músico não estaria para a natureza na mesma relação que o médium e a vidente?”
Eis o enigma que ousamos enfrentar neste trabalho, [...]: se a música forma uma ponte excepcional entre natureza e cultura, evitemos a armadilha alternativa do esteticismo e do cientificismo. Confiemos mais em nosso ouvido, que é uma “visão interior” (SCHAEFFER, 1998, Prólogo, p. 14).

Os termos da citação que nos interessam aqui são aqueles da citação de Hoffman, *magnétiseur* e *voyant*, e a escolha de tradução de cada um deles dependeu do nosso entendimento desta passagem do texto. Neste prólogo, entre outras coisas, Schaeffer indaga sobre a relação entre o âmbito musical e o âmbito sonoro, procurando entender onde um começa e o outro termina. No fundo, trata-se de indagar sobre a relação entre natureza, âmbito da totalidade sonora, e cultura, âmbito dos sons selecionados que configuram o universo musical. A citação de Hoffmann coloca o músico em uma posição de intermediador ou selecionador dos sons naturais que se tornarão música, atuando assim como uma ponte, tal como o *magnétiseur* e a *voyant* o fazem com o mundo sobrenatural.

Mas como, então, traduzir estes dois termos? Dias (2007, p.13) opta por traduzi-los

por hipnotizador e hipnotizado, opção que guarda um sentido de sujeição que não condiz com nossa interpretação. Já Caesar (1978, p. 3) e Pascoal (2015, p.1) preferem hipnotizador e vidente. Se vidente nos parece uma escolha adequada, hipnotizador ainda não condiz com nossa interpretação, pois ele conduz o hipnotizado a um estado de passividade. Optamos, assim, pelos termos médium e vidente, por remeterem a agentes, cujos dons supostamente os permitem conhecer e comunicar aspectos intangíveis a pessoas comuns em estado de atenção.

2. Tema e versão

No primeiro tema de reflexões, intitulado “Correlações entre espectros e alturas”, Schaeffer (1998, p. 18) parte da ideia de “relação de alternância” presente em uma das leis fundamentais da linguagem de Jakobson: “a possibilidade de substituição de um termo por outro, equivalente ao primeiro sob um aspecto, mas diferente sob outro”. Um resgate dessa correspondência por alternância ilumina o uso que Schaeffer faz de dois termos ao final do texto, *thème* e *version*:

Dans le **sens du thème**, nous sommes très à l’aise. Armés d’une partition, et moyennant un orchestre expérimenté, nous pouvons proposer toutes sortes de combinaisons instrumentales, grâce à une notation de plus en plus opérationnelle. [...] Dans le **sens de la version**, le déciffrage de tels paquets de sons, constamment employés en musique contemporaine, pose un problème ardu, [...]. Tout ce que le musicien occidental met un point d’honneur à savoir écrire, sait-il l’entendre? (SCHAEFFER, 1998, p. 62, 64).

Em relação ao termo *thème*, estaria Schaeffer se referindo a um tema musical, formado por motivos, sentença ou período com antecedente e consequente, mas transferindo-o para o contexto acusmático? Então, neste sentido, o que seria versão? Em sua tradução, Dias (2007, p. 64) esclarece que o sentido de “tema” seria tipológico, de definições de tipos, de “tradução para som”; o de “versão” seria morfológico, com menção à sua forma, de “tradução de som”. Carlos Palombini (1993, p. 67-68, tradução nossa) traça paralelos entre tipologia/ tema/ prosa/ composição e morfologia/ versão/ tradução/ subjacência/ escuta: “As noções de tipologia e morfologia são associadas a outro dualismo de Schaeffer: aquele que se estabelece entre *thème* e *version*, ou (composição em) prosa e tradução (*unseen*, subjacente). A composição em prosa designa o exercício escolástico que consiste em traduzir um texto de sua própria língua para outro idioma; a tradução subjacente, à contrapartida que consiste em traduzir um texto estrangeiro para a sua própria língua. [...] Schaeffer transpõe a metáfora da prosa/tradução ao procedimento do solfejo. Assim,

estabelece um vínculo entre a composição em prosa e o fazer musical, enquanto a tradução subjacente é associada à escuta sonora”.

Por entendermos que, na narração gravada, a simples tradução literal de *thème* para tema e de *version* para versão não estaria embuída do significado que remete às **práticas literárias** de se compor um texto e de se produzir versões interpretativas desse mesmo texto em diversos idiomas, aludindo à **concepção criativa** e à **interpretação desta**, tomamos a liberdade de incorporar estas explicações à tradução, porém, sem que o estilo alusivo de Schaeffer ficasse descaracterizado. Assim, nossa opção foi a que segue:

Em relação ao **sentido literário de tema (da tradução de uma ideia em sons)**, costumamos ficar bem à vontade. Munidos de uma partitura e de uma orquestra experiente, podemos propor toda a sorte de combinações instrumentais, graças a uma notação que veio se tornando cada vez mais operacional. [...] No que se refere ao **sentido literário de versão (da tradução de sons)**, decifrar esses blocos de sons constantemente empregados na música contemporânea revela ser um problema árduo [...]. O músico ocidental se orgulha de saber escrever, mas será que ele sabe ouvir? (SCHAEFFER, 1998, Oitavo tema de reflexões, p. 62, 64, grifos nossos).

3. Sons tônicos e tônicas

O emprego que Schaeffer faz dos termos “tônico” e “tônica” tenderia a provocar algumas confusões inapropriadas com o contexto tonal, uma vez que aparecem por duas vezes antes de sua devida explicação.

No primeiro tema de reflexões, Schaeffer (1998, p. 20) utiliza o termo “la tonique” na frase “la tonique passe à l’étage supérieur: la note ‘octavie’”. O som oitavado é um som com altura definida, não é grão, nem ruído, tampouco o primeiro grau de uma escala maior, é um **som tônico**, por isso optamos pela tradução: “o som tônico passa para um estágio superior: a nota é ‘oitavada’”.

Ainda no primeiro tema, temos agora uma menção ao termo “tônico”: “Qu’ils soient toniques ou complexes, présentent un spectre harmonique ou plusieurs spectres enchevêtrés [...]” (SCHAEFFER, 1998, p. 22). Apesar de ter sido acertadamente traduzido por todos como “sons tônicos ou complexos”, ficaríamos tentados, pelo contexto da frase, a traduzir o primeiro como “simples” por se tratar do oposto de “complexo”. Entretanto, esta tradução (de *tonique* para simples) se mostraria equivocada ao perceber que “tônico” é, de fato, uma categoria tipológica, um critério de massa, mas que só é devidamente explicado posteriormente, no oitavo tema de reflexões. Neste tema, Schaeffer (1998, p. 68) nos diz: “Sempre que a entonação for não somente fixa, mas também evocadora de uma percepção predominante de altura, diremos que se trata de uma massa onde prevalece o caráter ‘tônico’” (SCHAEFFER, 1998, p. 68, tradução nossa).

Mais adiante nesta reflexão do oitavo tema, Schaeffer nos define também os outros dois critérios de massa (complexa e variada) e os critérios de execução (impulso, som iterado e som sustentado), ilustrando cada uma destas categorias com exemplos sonoros. Para tanto, constrói sua apresentação a partir da parte central de uma tabela do *Tratado* que cruza os três critérios de massa (dispostos em colunas) com os três critérios de execução (dispostos em linhas). Além disso, repete o mesmo procedimento expositivo quatro vezes com sons de origens diferentes: sons de origem instrumental, sons de piano preparado, sons concretos e sons eletrônicos. Neste trecho do *Solfejo* em particular, pesamos a mão em nossa tradução por se tratar de um trecho de difícil entendimento sem o auxílio visual da tabela. Assim, tomamos a liberdade de alterar a ordem e a estrutura interna de algumas frases para tornar a argumentação mais clara na língua portuguesa.

4. Harmônicos inferiores? Alta fidelidade?

Outro trecho de tradução particularmente conturbada é o da quinta ideia do sexto tema de reflexões, por trazer uma aparente contradição existente entre o que está expresso no texto e o que está ilustrado nos exemplos sonoros.

Neste trecho Schaeffer investiga os limites da definição de timbre, elucidando a diferença entre espectro harmônico e timbre harmônico, sendo o segundo mais abrangente que o primeiro. Entre outras coisas, o timbre harmônico compreenderia também algo que Schaeffer chamou “harmônicos inferiores”, expressão que nos chamou a atenção, pois poderia levar à errônea ideia de que a série harmônica, da mesma forma que progride acima da frequência fundamental, poderia progredir também para baixo. Tal ideia, é claro, não possui base física alguma. Schaeffer usa esta expressão no sentido de que um instrumento, por sua construção, poderia fazer soar, por ressonância, frequências localizadas abaixo da frequência nominal de uma determinada nota, contribuindo assim para a construção de seu timbre.

Uma vez entendida esta noção de ressonância, Schaeffer parte para os exemplos sonoros, onde residem as contradições deste trecho. Neles, realiza uma série de procedimentos de filtragem de algumas regiões de ressonância de instrumentos, demonstrando, assim, casos em que tais procedimentos resultam em alterações timbrísticas apreciáveis ou resultam indiferentes. O problema é que, em alguns exemplos, apesar de Schaeffer anunciar que o procedimento não resultou em nenhuma mudança apreciável de timbre, o que se segue é um áudio com uma clara mudança de timbre. Neste ponto, coloca-se em dúvida todo o entendimento do trecho. A edição de 1998 traz uma observação escrita em relação a esta dúvida: “[...] (Le lecteur pourrait croire

à une faute d'impression tant cette expérience contredit les idées habituelles sur la 'haute-fidélité'.)" (SCHAEFFER, 1998, p. 50). Caesar (1978, p. 24) reformula a frase, incorporando-a ao texto narrativo: "Estas experiências contradizem tanto as ideias habituais sobre a alta-fidelidade, que poder-se-ia até crer num erro de impressão ou na gravação deste trabalho". Em nossa visão, este problema permanece irresoluto, então optamos por alinhar-nos com Dias (2007, p. 49) e mover para uma nota de rodapé a frase que não foi gravada por Schaeffer no áudio original.

5. Escolhas

Para além destes trechos já levantados, poderíamos ainda citar algumas escolhas pontuais de tradução. Começamos, por exemplo, com um falso cognato, possivelmente o único com o qual nos deparamos. Em meio às discussões do prólogo do *Solfejo*, como as da relação entre música e acústica, Schaeffer nos apresenta a seguinte frase: "En échange de nos quatre valeurs musicales, l'acoustique nous propose, en effet, trois paramètres inusables, chacun avec son unité de mesure [...]" (SCHAEFFER, 1998, p. 16). Atentemos para o termo "*inusable*", traduzido erroneamente em outros trabalhos como "inutilizável" ou "inusitado". Em nossa versão optamos pelo termo "inesgotável" (algo que perdura, que resiste), com o sentido de que os parâmetros acústicos da frequência, do nível e do tempo possuem uma aplicabilidade universal, bem-vinda a qualquer contexto musical.

Além deste falso cognato, encontramos outros pares de termos que implicaram em uma escolha de tradução específica. Ao longo do texto, por exemplo, Schaeffer faz referência ao ruído branco, ora chamando-o de *son blanc*, ora de *bruit blanc*. Entendemos que ambos os termos possam ser tidos como sinônimos, uma vez que, no vocabulário técnico, ruído branco é um termo amplamente aceito e usado, ao contrário de som branco.

Outro caso é o do par de termos *decouper* e *couper*. Schaeffer os utiliza em vários momentos ao descrever procedimentos realizados sobre os exemplos sonoros, tanto de cortes sobre fita magnética, quanto de filtragem. Optamos por reservar o primeiro termo, "decupar", para os procedimentos de decomposição do todo em partes, deixando "cortar" para os cortes de tesoura sobre a fita magnética.

Em outros pontos nos vimos obrigados a acrescentar pequenas informações no texto original com o intuito de facilitar seu entendimento, mantendo todo o restante do original intacto. Este foi o caso do segundo tema de reflexões, no qual Schaeffer trata da relação entre duração e informação, investigando, por exemplo, como se dá a percepção de equilíbrio de um som. Ao descrever as proporções temporais internas de um objeto sonoro

específico (glissando vocal), Schaeffer (1998, p. 24) nomeia cada parte do som com termos musicais ambíguos, na frase “glissando, tiers du point d’orgue, lui-même tiers de la tenue”, aos quais acrescentamos uma explicação entre parênteses: “o *glissando* corresponde a um terço da fermata (nota final), que por sua vez corresponde a um terço do tenuto (nota sustentada inicial)”.

6. Considerações finais

Pela importância que a teoria desenvolvida por Schaeffer ganhou no meio musical, nos parece que o acesso a este material é essencial para o entendimento da música do século XX, tanto aquela composta sob a égide de seu pensamento, como aquela composta por outros meios, mas igualmente analisável através de sua tipomorfologia. O cuidado com a tradução que descrevemos acima é apenas reflexo da nossa intenção primeira com este trabalho: contribuir para o acesso à obra de Schaeffer por falantes da língua portuguesa. Vislumbramos que este projeto, uma vez concluído, será muito bem-vindo nas salas de aula da Graduação como material didático, introduzindo estudantes às reflexões de Schaeffer acerca de percepção sonora, acústica, morfológica e tipológica, dentre outras, bem como prestando-se a ser empregada como ferramenta auxiliar ao desenvolvimento da percepção musical e à análise de obras dos séculos XX e XXI.

O texto traduzido pela professora da Universidade de São Paulo, Adriana Lopes Moreira, com o auxílio à tradução do estudante de composição na mesma Universidade, Augusto Piccinini, foi gravado pelo narrador profissional e semiótico Lawrence Shum durante o mês de fevereiro de 2018, junto ao estúdio Núcleo de Criação, tendo Marcelo Maragliano como operador de áudio. A pós-produção dos áudios tem sido realizada pelo musicólogo Pedro Paulo Köhler e por Augusto Piccinini no estúdio do Departamento de Música da USP, e a formatação final tem sido efetuada pelos três pesquisadores. A narração e os exemplos sonoros serão disponibilizados em mídia digital e em alta qualidade, gratuitamente e via internet, nos sites do Laboratório de Percepção, História, Estética e Análise Musical (PAM), e do Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI), ambos sediados no Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Esclarecemos que tanto o atual diretor do GRM, Daniel Teruggi, como os três tradutores aqui citados autorizaram o uso dos trabalhos sob sua tutela.

Referências

PALOMBINI, Carlos Vicente de Lima. **Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects**. Doctoral thesis (Philosophy). Durham, Durham University, 1993.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**: essai interdisciplines. Paris: Seuil, 1966.

_____. **Solfège de l'objet sonore**. Trois Microsillons d'exemples sonores de Guy Reibel assiste de Beatriz Ferreyra illustrant le traité des objets musicaux. Reedição com alterações. Paris: INA-GRM, 1998. Primeira ed., 1967.

_____. **Solfejo do objeto sonoro**. Tradução de Maria Lúcia Pascoal. [s.n.]: Campinas, 2015. Material não editado, originalmente traduzido em 1971, com revisões em 1981 e em 2015.

_____. **Solfejo do objeto sonoro**. Tradução de Rodolfo Caesar. [s.n.]: Rio de Janeiro, 1978. Material não editado.

_____. **Solfejo do objecto sonoro**. Tradução, notas e comentários de António de Sousa Dias. [s.n.]: Paris, 2007. Material não editado, mas disponível na internet. Disponível em: <http://ears.pierrecouprie.fr/IMG/pdf/SchaefferSOS_ASD.pdf>. Acesso em: dez. 2016.

Notas

¹ Além dos três textos sobre os quais nos debruçamos, há a importante tradução do compositor Conrado Silva, narrada por ele próprio na gravação disponível em: <<https://archive.org/details/SolfejoDoObjetoSonoro>>. Acesso em 18 jun. 2018.