Alexandre Sperandéo Fenerich

**A Inscrição da Intimidade na
*Symphonie pour un Homme Seul***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração – Musicologia. Linha de Pesquisa – História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Iazzetta.

São Paulo, 2012

Fenerich, Alexandre Sperandéo

A Inscrição da Intimidade na *Symphonie pour un Homme Seul*.

Tese – Doutorado – Pós-Graduação em Música.

Universidade de São Paulo.

1. música concreta – representação musical - escuta da intimidade – a voz no rádio – Pierre Schaeffer.

ALEXANDRE SPERANDÉO FENERICH

A INSCRIÇÃO DA INTIMIDADE NA *SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL*

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE DOUTOR

Presidente e orientador

2.º Examinador

3.º Examinador

4.º Examinador

5.º Examinador

São Paulo, de de 2012.

Dedico este trabalho a Maria Luiza e Thayná,
mãe e irmã,
que calorosamente me acolheram
nos dias que antecederam seu término

AGRADECIMENTOS

A Minha mãe, pela ajuda criteriosa e persistente (além de todo o carinho e assistência), sem a qual o trabalho não existiria

A minha única irmã que, na beleza plena de suas primeiras angústias

A meu pai e a Maria Aparecida, sua esposa, que me apoiaram desde antes de me imaginar escrevendo ou sonhando

A Fernando Iazzetta, que pela sabedoria e paciência soube cultivar em mim o lento processo da maturação das ideias

A Giuliano Obici, parceiro de empreitadas musicais, leitor desde as primeiras às últimas notas desse trabalho, amigo inestimável

A minha tia, Maristela, que sempre trouxe para mim um acalanto tranquilo

A Lilian Campesato, pelos anos de intensa amizade, pela inteligência sensível cujos *insights* embaralharam-se com nossa escrita

A Valério Fiel da Costa, companheiro de outras lutas, sonhos, empreitadas mil

A Jean-Pierre Caron, leitor e ouvinte infatigável, interlocutor em apaixonadas discussões filosóficas e parceiro em momentos de risada franca e sincera

A Henrique Iwao, Mario Del Nunzio e Natacha Maurer, companheiros do Ibrasotope, por tudo que me ajudaram e me aturaram nesse processo

A Tato Taborda, grande parceiro de empreitadas musicais, inspirador nos seus

gestos e cintilações

A Débora Baldelli, amiga de longas (e íntimas) conversas

A Ana Carolina, pelo carinho que permanece

A Luciane Beduschi querida amiga de tantos anos

A Mauro Costa, que me apresentou o *Corpo Sem Órgãos* e as *Pequenas Percepções*

A Janete El-Haouli, que, com Mauro, nos acompanha nas odisséias radiofônicas

A José Augusto Mannis, querido professor de sempre, inteligência mais viva que conheço

A Michele Agnes, pelo apoio tenro e seguro

Aos parceiros do Departamento de Música da ECA: Vitor Kisil, Pedro Paulo, Flávio Schiavoni

Aos professores da Unicamp: José Gramani, Maria Lúcia Pascoal, Denise Garcia, Glória Cunha, Almeida Prado, Helena Jank

A todos os ramos da minha enorme família

A Ignacio de Campos (*in memoriam*), nosso mestre de eletroacústica, e a Bruno Ruviano, colega fraterno desses primeiros estudos

A Stockhausen, Pierre Henry e Pierre Schaeffer

E ao Fredinho, nosso cachorro, que me acompanhou nas andanças pelo bairro, entre uma ou outra sessão de capítulo.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de marcar uma viés de recepção sugerido por uma das obras mais representativas da *musique concrète*: a *Symphonie pour un Homme Seul*. Propõe delimitar, através da abordagem especificamente desta obra, a poética do uso da voz e dos sons corporais nesta prática musical que sofreu uma influência direta da criação dramática radiofônica por via do desvio do ambiente de criação do rádio para a música, efetuado por seu criador, Pierre Schaeffer.

O viés da recepção levantado na obra e destacado pela pesquisa consiste em uma *Escuta da Intimidade*, conceito que se refere a um vetor de identificação na escuta trazido por via de traços sonoros deixados pelas manifestações do corpo e inscritos na obra. Este vetor pode se dar, seja por uma noção imaginária de proximidade entre a emissão virtual dos sons e o lugar da escuta, seja pela sugestão de uma intencionalidade no ouvinte que toma por seus os sons escutados, como se os tivesse emitido. Estes traços da intimidade são trazidos pela influência da poética radiofônica e são inscritos de forma contínua no seu suporte - a gravação sonora.

A partir da análise das estratégias composicionais de um dos movimentos da obra, *Erotica*, e da comparação de seu original com uma versão realizada em performance, espera-se salientar as particularidades de sua inscrição sonora, as quais decorrem na *escuta da intimidade* que pontuamos aqui.

ABSTRACT

Our aim in this work is to point out a possible strategy of reception enabled by one of the most representative works of *Musique Concrète*: the *Symphonie pour un homme seul*. It also proposes to understand the use of a “poetics of the voice” and of bodily sounds in such musical practice, which are the result of the influence of the radiophonic drama via a departure from the media of radio to music operated by its creator, Pierre Schaeffer.

The specific strategy of reception brought by the *Symphonie* and pointed out in our work consists in a *Listening of Intimacy*. This concept refers to a kind of listening that identifies bodily traces left inscribed in the music. This vector of listening can be seen as much as an imaginary proximity between the sounding sources and the listener’s position, as a suggestion of an intentionality on the listener, which takes as yours the sounds he listened as if they came from his own emission. Those intimacy traces are brought together by the influence of the radiophonic poetics and are inscribed in the material support of the works - the audio recording.

From the analysis of one of the movements of the piece, *Erotica*, and the comparison of the original version with a transcription for performance with live musicians, we hope to put forward the specificities of its (sound inscription, which results on the listening of intimacy that we hereby present.

LISTA DE TABELAS

- TABELA 1:** Quadro geral dos estágios de realização da música concreta, p. 59
- TABELA 2:** Índice de proximidade e imagem causal, p. 130
- TABELA 3:** Lista dos tipos vocálicos e sua representação na partitura de escuta, p. 180
- TABELA 4:** Tipos dos loops e seus tipos na voz-paisagem, p. 187
- TABELA 5:** Tipo morfologia das *allures* (Shaeffer: idem, p. 558)
- TABELA 6:** Lista dos ciclos do loop 2 da segunda fase, suas posições e durações, p. 205

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Clivis (Cardine: 1989, p 130), p. 37
- Figura 2:** Pes (Cardine: 1989, 133), p. 37
- Figura 3:** Porrectus (Cardine: 1989, 140), p. 38
- Figura 4:** Torculus (Cardine: 1989, 145), p. 38
- Figura 5:** Scandidus (Cardine: 1989, 161), p. 39
- Figura 6:** *Quilisma* (Cardine: 1989, 297), p. 39
- Figura 7:** Antífona Cantate Domino, escrita *in campo aperto* (Cardine: 1989, 119), p. 41
- Figura 8:** 1943 – o estúdio em ferradura do Club d'Essai, Paris. Com essa tecnologia foi criada a música concreta. (GAYOU, 2007; PALOMBINI, 1999), p. 57
- Figura 9:** Motivo em loop (Prosopopée 1) (MANNIS & BELLAVER, transcrição de SPHU5 – Prosopopée I – 2010), p. 86
- Figura 10:** Motivo em loop adicionado de uma apoiatura (Prosopopée 1), p. 87
- Figura 11:** Compassos a 35 a 38 de Scherzo – imitação da voz pelo piano (transcrição de Mannis & Belaver), p. 95
- Figura 12:** Duas frases do som “serra”- 1’00”a 1’17” de *Strette*, p. 99
- Figura 13^a:** Thomas Rohrer, Giuliano Obici (de costas), Rodolfo Caesar e Alexandre Fenerich (de costas); **Figura 3b:** Giuliano Obici, Thomas Rohrer e Rodolfo Caesar (de costas). Ensaio de *Strette*, Rio de Janeiro, 2010. Fotos: Sofia Caesar, p. 100
- Figura 14:** Gesto de variação de amplitude aplicado ao loop de um som iterativo de *Strette* (representado pela linha em vermelho), p. 102
- Figura 15:** Entrada e saída dos loops com relação à monodia no piano; *Strette*, p. 104
- Figura 16:** Sulco aberto e sulco fechado (SHAEFFER, 1952, p. 40), p. 120
- Figura 17:** Três atitudes passionais de Augustine, interna no Salpêtrière. Nouvelle Iconographie de Salpêtrière, vol 2 (1889). Fonte: DIDI-HUBERMAN: 2003, P 138, 139 141, p.169
- Figura 18:** Partitura de análise da *voz livre* de Erotica destacando as sequências, p. 182
- Figura 19:** Partitura de análise da sequência 3, primeira aparição, p. 184
- Figura 20:** Transcrição da voz livre a partir de 0’16”, evidenciando seu caráter de

anacruse e a figuração rítmica sobre o acorde de si maior com sétima menor, p. 188

Figura 21: Compasso 7 da transcrição de Mannis & Bellaver, p. 189

Figura 22: Sonograma; 0'39" a 0'48": detalhe do pedal em *si*, p. 191

Figura 23: Descrição da pulsação entre a voz livre e a voz em loop na segunda frase, p. 204

Figura 24: Conclusão da frase 2 por um arco temporal, indicado em amarelo, p. 212

Figura 25: As aparições dos fragmentos de um gemido, p. 215

Figura 26a : Lilian Campesato e Doriana Mendes interpretam as vozes de Erotica. Figura 26b: Alexandre Fenerich e Fernando Iazzetta realizando a "sonoplastia em cena" da imitação dos chiados de disco. Ensaio da Symphonie pour um Homme Seul – Rio de Janeiro, novembro de 2010. Fotos: Sofia Caesar, p. 226

Figura 27: Comparação de dois gestos da versão original com a versão de performance, p. 229

Figura 28: Transcrição do gesto 2 da frase 1, por Mannis & Bellaver, p. 231

Figura 29: Partitura geral de escuta de Erotica

LISTA DAS FAIXAS DO CD:

Faixa 1: sol_do Loop

Faixa 2: motivo sol_do original

Faixa 3: motivo sol_Do_2versoes

Faixa 4: *cinquante*

Faixa 5: Trecho 1 prosopopée 1

Faixa 6: voz_alterada_Scherzo

Faixa 7: Scherzo_performance

Faixa 8: serras_final_Strette

Faixa 9: Strette_trecho_serras

Faixa 10: Strette_serras_Lento

Faixa 11: Final_versao_Rio

Faixa 12: trenzinho

Faixa 13: Erotica

Faixa 14: gestos reagrupados

Faixa 15: montagem_erotica_consecutivas

Faixa 16: montagem_2_eroticas

Faixa 17: gestos_comparados1

Faixa 18: gestos comparados 2

Faixa 19: gestos comparados 3

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
1.1 Apresentação	2
1.2 Abertura	3
1.2.2 O hibridismo manifesto	6
1.3 O objeto de estudo: as justificativas para sua escolha	8
1.3.1 A escuta da intimidade decorrente da poética da voz no rádio para Pierre Schaeffer e Jacques Copeau	11
1.3.2 A comparação entre as versões: a <i>Symphonie pour un Homme Seul</i> realizada em performance no Rio de Janeiro	12
1.4 O conteúdo dos capítulos	14
 2. CAPÍTULO 1: A NATUREZA DA REPRESENTAÇÃO MUSICAL NA MÚSICA CONCRETA	 17
2.1 Parte 1. Modelos de Representação: do gesto musical à realização da música concreta	18
2.1.1 Introdução	18
2.1.2 O Gesto Musical	19
2.1.2.1 Acusmatismo	22
2.1.2.2 O gesto é um contínuo	24
2.1.3 O termo <i>música concreta</i>	28
2.1.3.1 Suas origens	28
2.1.3.2 O sentido original do adjetivo 'concreto'	30
2.1.4 Sistemas simbólicos analógicos e digitais	32
2.1.5 Notação neumática, manuscritos e música concreta	35
2.1.6 Há algum sistema de notação na música concreta?	43
2.1.7 O estatuto da gravação enquanto representação sonora	44
2.1.7.1 Consequências da representação musical fonográfica para o sistema de	

composição da música concreta-----	46
2.1.7.2 <i>A escuta musicista</i> -----	47
2.1.7.3 A representação fonográfica enquanto estratégia de inscrição da obra musical concreta-----	49
2.1.8 A inscrição no suporte: dois modelos da realização da música concreta, o <i>registro</i> e as <i>criações fonográficas</i> -----	53
2.1.8.1 O Quadro Geral dos Estágios de Realização da Música Concreta-----	58
2.1.8.2 Hipóteses de uma notação da música concreta-----	67
 2.2 Parte 2: A gravação sonora como registro <i>autográfico</i> : a inscrição das mínimas percepções pela música concreta-----	70
2.2.1 A natureza da inscrição musical na música concreta: obras Autográficas Alográficas-----	70
2.2.2 As duas faces autográficas: o trabalho com fonogramas e a fixação da obra-----	71
2.2.3 As decorrências da inscrição autográfica da música concreta: <i>pequenas percepções</i> fixadas no suporte-----	78
 2.3 Parte 3: Dois casos de inscrição autográfica: os cortes ao acaso e os gestos musicais aplicados aos aparatos fonográficos-----	85
2.3.1 Os cortes ao acaso geradores de material musical: o caso de um curto som adicionado e sua versão em performance.-----	85
2.3.2 Três manipulações fonográficas-----	88
2.3.2.1 <i>As vozes infantis</i> em <i>Scherzo</i> .-----	91
2.3.2.2. As curvas contínuas de alturas de um som estridente ao final de <i>Strette</i> ---	97
2.3.2.3 As curvas de amplitude em um som de trem e a aparição e desapareção do loop de um som de piano-----	101
 3. CAPÍTULO 2: A ESCUTA DA INTIMIDADE NA SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL-----	106
 3.1 Parte 1: A Escuta da Intimidade-----	107
3.1.1 Introdução-----	107

3.1.2	Inscrição da voz: acesso ao corpo-----	110
3.1.3	Instrumentos de uma escuta analítica e a escuta do suporte no concerto acusmático -----	114
3.1.4	A escuta do interior do aparato e a escuta reduzida de Pierre Schaeffer-----	117
3.1.5	Uma metodologia que surge do loop-----	119
3.1.6	Escutas do espaço da intimidade-----	123
3.1.7	O <i>espaço da intimidade</i> sob duas perspectivas-----	128
3.2	Parte 2: Uma poética da intimidade: Jacques Copeau e Pierre Schaeffer-----	132
3.2.1	A Escuta da Intimidade no meio radiofônico-----	144
4.	CAPÍTULO 3: <i>EROTICA</i>-----	152
4.1	Parte 1. A apropriação da gravação sonora enquanto estratégia de acesso à intimidade-----	153
4.1.1	Introdução-----	153
4.1.2	A voz livre – o corpo pela voz-----	157
4.1.2.1	A gravação sonora enquanto espelho dos lapsos de linguagem e cintilações do inconsciente-----	158
4.1.2.2	Um estudo da falsa espontaneidade ao microfone-----	163
4.1.2.3	O registro da <i>voz livre</i> de <i>Erotica</i> -----	165
4.1.2.4.	O papel da fotografia na criação das imagens da Histeria: um impulso ao ciclo do olhar e o ser olhado no hospital psiquiátrico do século XIX-----	168
4.1.2.5	Um interlocutor impessoal: o microfone-----	172
4.1.3	A voz em loop – voz-paisagem-----	174
4.1.4	O material sonoro da voz livre-----	178
4.1.5	O material sonoro da voz em loop-----	185
4.1.5.1	O <i>allure</i> de um loop mínimo-----	190
4.1.5.2	Breve Nota sobre o Personagem Pierre Schaeffer-----	197
4.1.6	Duas vivências do corpo-----	199
4.2	Parte 2: A forma geral de <i>Erotica</i> -----	201

4.2.1 A frase 1 – os gestos simétricos-----	201
4.2.2 A frase 2 – as flutuações-----	204
4.2.2.1 Conclusões relativas a estas duas primeiras frases-----	208
4.2.3 As demais frases-----	211
4.2.4 Recapitulação da forma geral-----	217
 4.3 Parte 3: As duas versões-----	 219
4.3.1 Dados preliminares para a comparação entre as versões-----	219
4.3.2 A escuta comparativa das duas versões de <i>Erotica</i> postas em sequência-----	221
4.3.2.1 Segunda Breve Nota Sobre o Personagem Pierre Schaeffer-----	227
4.3.3 A escuta comparativa das duas versões de <i>Erotica</i> postas em sincronia-----	228
4.3.4 O traço das pequenas percepções-----	232
 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	 238
 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----	 242
 ANEXO A-----	 248
 ANEXO B-----	 268

1. INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

Este trabalho propõe a discussão específica da recepção de uma obra divisora de águas da música contemporânea de concertos: A *Symphonie pour un Homme Seul*, composta na França por Pierre Schaeffer e Pierre Henry em 1950. Esta discussão é a apreensão de imagens do corpo através da escuta de alguns elementos ali colocados que remetem às suas emanções, tais como um gesto musical ou uma voz que, pela qualidade dos sons que emite (sussurros, risadas, assovios) dirige a um sentido de intimidade. No percurso do trabalho, apontaremos como a especificidade das estratégias composicionais e de sua inscrição sonora (a fonografia) vêm a marcar um tipo de escuta o qual pretendemos delimitar: uma *escuta da intimidade*. Este conceito refere-se a um vetor de identificação, por via destes elementos sonoros do corpo deixados na obra, que pode se dar, seja por uma noção imaginária de proximidade entre a emissão virtual dos sons e o lugar da escuta, seja pela sugestão de uma intencionalidade no ouvinte que toma por seus os sons escutados, como se os tivesse emitido.

Este tipo de identificação entre sons que remetem ao corpo e a escuta nesta obra decorre talvez da poética instaurada por conta da transferência do ambiente criativo do drama radiofônico para a criação musical, efetuada pela prática da música concreta, na qual se insere a *Symphonie*. Esta identificação resulta da depuração de uma voz, elaborada no contexto do drama radiofônico por Pierre Schaeffer¹ e pelo dramaturgo Jacques Copeau², que traduz, através de um processo de concentração do intérprete no ato de criação destas vozes, as inflexões do corpo e seus movimentos para nuances da entonação na emissão vocal, inseridas no seu substrato verbal, os quais constituiriam um campo autônomo de significações.

Ao voltar-se para o domínio musical, Pierre Schaeffer teria trazido consigo esta concepção sonora da voz e do corpo, tendo-a pincelado sobretudo na *Symphonie pour un Homme Seul*. É especificamente este aporte radiofônico que gostaríamos de destacar nesta obra, sendo uma das linhas condutoras deste trabalho. Iniciemos esta introdução pelo contexto em que se dá esta criação poético-musical, colocando também algumas de

1 No texto *Notes sur l'Expression Radiophonique* (SCHAEFFER: 1970, pp. 89-118).

2 No texto *Écrit em 1943* (Copeau In SCHAEFFER: 1990, pp. 79-81).

nossas motivações para a pesquisa.

1.2 Abertura

Em 1948, Pierre Schaeffer, trabalhando em um pequeno estúdio da Rádio Francesa, põe-se a pesquisar a realização de uma “Sinfonia de Ruídos” - ou seja, de uma obra radiofônica composta apenas de sons sem ligação com um texto narrativo ou com a poesia. Sua bagagem artística até então era a de criador de obras dramáticas para o meio radiofônico, mas em março de 1948 resolve aventurar-se por uma nova vereda: uma experiência que se pautasse não mais por uma narrativa, uma cena ou um texto poético, mas pelos próprios ruídos, antes usados enquanto acessórios cênicos das peças para escuta. Esta era a ideia de uma Sinfonia de Ruídos: um impulso na direção de sua emancipação estética.

Para realizá-la passa a colecionar um punhado de objetos: claquetes, cascas de coco e buzinas de bicicleta; um jogo de sinos, um despertador, duas matracas [*crécelles*].³ Por conta da prática da sonoplastia para criações dramáticas ou poéticas para o rádio estes objetos já se encontravam no *Club d'Essai*, o espaço de criação radiofônica no qual ele atuara na *Radiodiffusion Française* desde 1943⁴ - o pequeno estúdio da *Rue de l'Université*. Ali formou-se uma espécie de sociedade de criadores radiofônicos: diretores de rádio, atores, autores, técnicos, engenheiros e músicos para lá confluíram. O próprio Schaeffer exercera todas estas funções, exceto a última: engenheiro politécnico, especialista em radiodifusão, entrara na Rádio em 1936, onde propôs desde sistemas técnicos de retransmissão de sinal a uma longa obra dramática radiofônica, *La Coquille à Planètes* (concebida entre 1943-44, transmitida apenas em 1946)⁵. Além disso realizou, notadamente (com Jacques Madaule), uma longa entrevista com o poeta Paul Claudel⁶ - ou seja, uma produção literária/jornalística -, além de emprestar sua voz a leituras poéticas, tendo dirigido também inúmeras produções radiofônicas⁷.

3 SCHAEFFER: 1952, p. 12.

4 GAYOU: 2007, p. 26. O espaço, anteriormente denominado, desde 1942, de *Studio d'Essais*, fora assim rebatizado em 1946.

5 GAYOU: *idem*, p. 26.

6 GAYOU: *idem*, *ibidem*.

7 SCHAEFFER: 1990, *indéx alphabétique*.

As criações artísticas exclusivamente para o rádio no *Club d'Essais* restringiam-se, até então, a dois tipos: a realização de leituras de poesia ou de textos em prosa escritos para o rádio e a montagem de “peças para a escuta” na melhor tradição do *Hörspiele* alemão. Peças em geral dramáticas, expunham, exclusivamente pelo som, personagens representados pelas suas vozes ou por uma voz narrativa, movendo-se em cenários realizados por sons ambientes (gravados da 'natureza', das máquinas, do cotidiano) ou por *ruídos* (ou seja, criações sonoras de estúdio que representam algum objeto ou situação mencionado na narrativa). Faziam, assim, um empréstimo da criação literária no rádio, sendo sobretudo bastante voltadas para a narração e a palavra poética.

1.2.1 Os Estudos de Ruídos: o dilema entre “drama” e “musica”

Schaeffer tem assim o objetivo de construir esta obra radiofônica somente com ruídos, mas como fazê-la? A que campo de ruídos se ater? A primeira abordagem é a de tomar o campo específico dos *bruiteurs* (ou seja, da sonoplastia). Não é por acaso, então, que os primeiros *études de bruits* (compostos nesse ano) empreguem sons de trem (que remetem a sons ambientes), tampas de panela girando e brinquedos (que remetem à *sonoplastia*), vozes em *sobras de fonogramas* (tosses, pequenas inflexões vocais e outros sons que não foram utilizados em produções anteriores) e trechos de música. Para organizar o material, grava-os e passa a experimentar, com os próprios meios fonográficos que dispõe, de variações, modos de engendrará-los e de editá-los, de montá-los e de pô-los a soar ao mesmo tempo. Mantendo-se estrito ao meio radiofônico, sua pesquisa por estes tipos de variação sonora nos sons gravados dá-se pela criação de novas manipulações dos aparatos fonográficos. Cada invenção desta prática lhe oferece um material sonoro inédito por ser resultado de uma emissão, que ali foi criada: uma nova forma de gravar os sons, montá-los e tocá-los novamente. Sons inauditos provindos quase que de uma nova luteria, ou antes de um agenciamento singular, pautado para a criação sonora, dos aparelhos fonográficos, que foram tomados, nesse primeiro momento, enquanto nascentes “instrumentos soantes” passíveis à manipulação.

Neste momento ainda não podemos falar em “instrumentos musicais”: para Schaeffer, música não havia, e nem ele saberia dizer, então, se haveria. Pois, lutando

agora contra o que chamava de 'valor anedótico' agregado aos sons, estes primeiros estudos de ruído, apesar de bem sucedidos para o público e, em certa medida, para si mesmo, ainda evocavam fortemente, na sua escuta, o evento e as causas dos sons capturados. Os sons de trem do *Étude aux Chemin de Fer* permaneciam ligados ao contexto ferroviário. As palavras isoladas do *Étude Pathétique* permaneciam inteligíveis. Os estudos, por conta disso, seriam musicais? Em que medida se distanciariam das criações radiofônicas narrativas ou poéticas? Ora, mas se foram concebidos para o deleite da escuta e não deixaram explícita uma narração, um cenário ou um texto, que outra coisa seriam, senão música?

O dilema destes primeiros momentos da música concreta é assim descrito desta forma pelo autor, em um texto muito posterior àqueles dias:

As descobertas de 1948 me surpreenderam sozinho. Vindo ao estúdio para 'fazer falar os sons', para extrair o máximo de um 'cenário sonoro dramático', desemboquei na música. À força de acumular os sons detentores de um valor de *índice*, estes índices acabaram por se anular, não mais evocando o cenário ou as peripécias de uma ação, mas se articulando *por si mesmos*, formando entre eles cadeias sonoras, ou seja, *híbridos*. Embora os fragmentos de palavras ou de frases poderiam ali estar contidos (como as inclusões vegetais nos minerais), é desnecessário dizer que neles há um desvio, se não de seu sentido, ao menos de seu emprego. Uma espécie de poesia sonora, na falta da música, é assim criada *ex abrupto* (SCHAEFFER: 1967, p. 18).

Neste curto trecho, ao designar a nova criação faz um vai-e-vem entre música e "poesia sonora", de modo que o autor não se coloca exclusivamente em apenas um dos campos. Uma palavra vem então a definir esta prática nascente: o *hibridismo*. Ele é dado tanto pela criação a partir das imagens causais expressas pelos sons inscritos na obra (os *índices* a que se refere) quanto pelo encadeamento dos sons a partir do que possuem de intrinsecamente sonoro - o domínio musical, assim visto por ele, para além da escuta dos índices, fica como substrato sonoro destacado de qualquer contexto narrativo.

Mas nesse momento o hibridismo ainda não seria afirmado pelo autor. Após a constatação de que não extraíra o anedótico dos *Études de Bruits* – ou que sua presença

o incomodava por não distanciar suficientemente suas criações das obras radiofônicas habituais – volta-se para uma composição a partir de instrumentos musicais tradicionais, todavia gravados, remontados e transformados pelos procedimentos fonográficos que criou (a *Suite pour 14 instruments*, de 1949 - música composta imediatamente antes da *Symphonie pour un Homme Seul*). Acreditava que, ao apresentar o som destes instrumentos, distanciar-se-ia do 'anedótico', já que a música tradicional é feita destes sons instrumentais, e logo não haveria o intervalo entre a construção sonora ali inscrita e a imaginação das fontes sonoras ou de uma 'narrativa'. Era, assim, uma tentativa de Pierre Schaeffer de se aproximar ainda mais da música (e distanciar-se da poesia e do drama).

Ela foi, porém, para Schaeffer um fracasso. Ali um material musical orquestral e pré-composto (o único da peça) permaneceu impregnado nas variações de velocidade de leitura e sucessivas transposições, elaboradas em um plano inicial (na *Gavotte*, por exemplo). A ideia de um garimpo das variações a partir de procedimentos fonográficos experimentais não gerou propriamente a variabilidade desejada: mesmo com considerável transformação timbrística por conta das transposições, a estrutura musical permanecia “indestrutível e independente” (SCHAEFFER: 1952, p. 43), apesar dos procedimentos concretos. Além disso, a obra não garantiria a distância do anedótico, pois ao aplicar aos sons instrumentais os procedimentos fonográficos criados, acabaria por salientar a intervenção: o caractere timbrístico de cada instrumento permanece apesar das variações, fazendo com que, com estas, o resultado soe como uma caricatura.

1.2.2 O hibridismo manifesto

Após esta malograda experiência, Schaeffer assume o hibridismo na próxima criação em gestação. Trata-se da *Symphonie pour un Homme Seul*, obra que deveria retornar ao espírito radiofônico habitual, já que o domínio da música lhe falhara. Um tema então aparece - o “Homem só” e os sons que produz - e com ele um argumento elaborado em três etapas, apresentadas em *À La Recherche de La Musique Concrète* – o “diário de bordo” de Schaeffer pela aventura experimental - em especial no quarto capítulo⁸. No texto tardio que apresentamos acima ele assim descreve este hibridismo inserindo

8 Traduzido integralmente no Anexo A deste trabalho.

também a figura de Pierre Henry, o jovem compositor que a ele veio a se juntar no meio da realização da obra:

É com uma tranquila audácia, malgrado a ambiguidade dos meios e dos fins, que trabalhavam os dois autores da *Symphonie pour un Homme Seul* (...). Se estas obras permanecem vivas após vinte anos, apesar de sua técnica desgastada, deve-se ainda ao benefício do elã da espontaneidade da descoberta e, ousa-se dizer, da pureza do mecanismo de hibridização: ela tinha o mérito de existir, de responder a uma necessidade e, enfim, de corresponder aos meios. Ela apareceu sobre um prolongamento desta arte dramática para os cegos, nascida também da radiodifusão. A *Symphonie pour un Homme Seul* é, na realidade, uma ópera para cegos, uma ação sem argumentos, um poema feito de ruídos e de notas, de estilhaços de texto, falados ou musicais. E seu título “do homem só” encontra-se justificado mais pelo retorno à fonte única do ruído humano que pela solidão dos autores, eco da solidão do homem de hoje em dia, perdido na multidão. (SCHAEFFER: 1967, p. 21-22).

Há, assim, um aspecto radiofônico que ocorre pela decupagem, em cada movimento, de um assunto ou de um *pathos*, além de seu tom levemente teatral e da presença quase constante da voz. Entretanto, há apenas uma palavra inteligível ao longo da obra, que ocorre de forma localizada, somente em um movimento isolado (*absolument*, no *Apostrophe*). Há a presença constante de sons instrumentais emaranhados aos sons vocálicos, não constituindo num acompanhamento musical, mas numa massa sonora única. Os elementos da criação radiofônica de antes aparecem sob um novo agenciamento sonoro que talvez se aproxime da música mas que certamente se afasta da encenação sonora. Seu criador já se encontrava mergulhado na pesquisa musical experimental: “Sem uma certa experiência de música concreta, é provável que eu compusesse a *Symphonie* no espírito da poesia e do drama” (SCHAEFFER: 1952, p. 55). Apesar de alguns componentes da encenação radiofônica permanecerem vívidos no seu tecido, a obra se distanciaria do drama radiofônico a cada novo esboço de seu projeto.

Mas mesmo dentro de um espírito já francamente musical, estes elementos da criação radiofônica não foram todavia totalmente excluídos da versão final da obra,

permanecendo encrustados no seu tecido. Sua singularidade reside justamente no fato do seu tom radiofônico coabitar com um caráter musical; o aporte da criação radiofônica habitual no tecido musical, o encontro destes dois ambientes criativos traria, não a voz fixada em suporte de forma genérica, mas uma certa voz, aprendida a ser emitida e decupada no rádio, que se liga ao cotidiano e à espontaneidade em lugar do convencionalismo musical. Não a simples manipulação dos aparatos radiofônicos no intuito de criar trucagens ou efeitos nos substratos musicais, mas a expressão dos gestos musicais nestes aparelhos, tomados agora enquanto instrumentos – atitude artística que indica, já nestes primórdios da música sobre suporte, uma abordagem específica da tecnologia. E, enfim, o aporte radiofônico traria ao campo da música um outro tipo de representação do seu material, não mais pautado por uma grade notacional, que seleciona e hierarquiza seus objetos - a nota em função do ruído, o ritmo proporcional em função da flutuação rítmica, o timbre nomeado pelo instrumento (e, portanto, pelo agente causal do conjunto de sons que dele provém) em função das nuances de cada som em particular. Ao se utilizar da gravação sonora enquanto meio de realização e inscrição da obra esta prática nascente traria para a música uma representação contínua de gestos musicais, de pequenos traços sonoros da voz ou das leves distinções do som do oceano, por exemplo, e finalmente, trariam uma representação da obra que é sua própria apresentação ao sensível, tal qual em um filme ou uma peça radiofônica, sem o intermédio de uma notação e diretamente enquanto um bloco sensorial.

1.3 O objeto de estudo: as justificativas para sua escolha

Esta confluência de vetores trazidos pelo encontro entre o ambiente criativo radiofônico habitual e o ambiente musical é o objeto de nosso trabalho. Enunciemo-lo por três questões, as quais resumem o seu percurso: 1) quais seriam as decorrências da forma de inscrição dada pela gravação sonora para a representação de gestos musicais, da voz e de sons provindos do corpo? 2) quais as particularidades desta voz e que qualidades de recepção ela traz? 3) que *imagem do corpo* esta *música* – digamos agora claramente - formula?

Diante deste cenário de diversas confluências decidimos abordar, sob esta

perspectiva, exclusivamente a *Symphonie pour un Homme Seul*. São duas as razões para sua escolha: 1) a riqueza analítica possibilitada por este campo heteróclito ainda não consolidado, misto dos ares vindos do drama radiofônico com os novos intrincamentos musicais dados a estes aspectos. 2) a nossa participação em uma montagem performática, em 2010, que restituiu alguns movimentos da obra, experiência que nos abriu o escopo de possibilidades analíticas pela possível comparação entre a situação de escuta do original e a situação de realização/escuta da mesma obra em performance.

O aporte de elementos radiofônicos na obra parece ser um campo de estudos, embora bem explorado enquanto elemento histórico em alguns aspectos pela literatura, é ainda pouco esmiuçado no que tange aos elementos poéticos por ele trazidos ao campo da música. Talvez o excessivo foco na construção musical teria distanciado a musicologia das implicações do drama radiofônico na obra, afastadas ou negligenciadas pelo próprio Pierre Schaeffer ao longo de sua carreira teórica posterior. É justamente este campo aberto ainda não delimitado que nos interessou sondar, a fim de extrair desta investigação alguns elementos na escuta que talvez tenham sido negligenciados na tradição vinculada à música concreta.

Esta *Symphonie* representa o retorno de Pierre Schaeffer, já em meio à pesquisa musical, ao drama radiofônico. Interessa-nos, assim, marcar um hibridismo assumido na sua “carta de intenções” da época⁹, analisada vinte anos depois e explícito no tecido da obra. Enquanto solução afirmativa para os impasses colocados pela primeira incursão concreta dos *Études de Bruits* e da *Suite pour 14 instruments* – e apesar de, como toda primeira irrupção deste tipo, ser pouco sistemática ou focada nas questões que levanta e elabora no seu próprio corpo – a obra traz “o elã da espontaneidade da descoberta”, aquilo que Carol Gubernikoff chama de “força de acontecimento”:

Nietzsche, em seu livro, *O Nascimento da Tragédia*, propõe uma “metodologia” histórica na qual, a tragédia, após sua fundação dionisíaca, no “espírito da música”, perde o vigor e se transforma gradativamente em drama. Parafraseando esta metodologia, poderíamos dizer que o máximo vigor da música concreta se deu quando de sua fundação, não porque a qualidade das obras ou a dimensão da proposta fosse qualitativamente ou quantitativamente mais avançada, mas por sua força de acontecimento.

9 Explicitado no capítulo VI de *A La Recherche d'Une Musique Concrète*, traduzido no anexo A.

Um acontecimento não é necessariamente de intensidade mais forte, ou de dimensões maiores, nem se inscreve no plano do espetacular. A força do acontecimento é medida pela sua capacidade de produzir o que Deleuze chamou em *Diferença e Repetição*, de "síntese do futuro". Eventos inaugurais, cujo aspecto principal não é a evolução no tempo, mas as repetições diferenciais de uma mesma força que é capaz de produzir futuro ou de gerar sentido. (GUBERNIKOFF: p. 18, 2005).

A força de acontecimento da *Symphonie* decorre, justamente, do hibridismo entre arte poética radiofônica e música. Esta confluência faz com que a voz ali evocada carregue, no domínio musical, uma carga de espontaneidade e de não convencionalismo que destacam suas emanações de um uso vocálico típico na música. Aqui se procura fugir de modos de emissão vocal que levem a uma imagem da emissão musical, a qual imprime já um distanciamento espacial entre público e intérprete, por conta da cena evocada da situação de concertos. Pois a figura do "homem só" se dá pelos sons que ele produz e escuta no seu cotidiano. Sendo assim, há a criação quase de um personagem cinematográfico cujas vozes impressas são as imagens de um corpo que se coloca de outra forma com relação às convenções musicais ou teatrais.

Nesta obra, a voz, sobretudo, apresenta-se sobre uma concepção poética que a faz traduzir aquilo que neste trabalho perseguiremos: o corpo nela expresso pelas suas nuances mínimas, colocadas e impressas no suporte e trabalhadas enquanto objetos destacáveis e recombinaíveis num sistema musical, tal qual um motivo ou uma tonalidade. Estas *pequenas percepções* que designam o corpo passam, por expressas pelo som e gravadas no suporte, a se inserirem em um sistema de representações (a gravação sonora) que, tal qual numa escrita, permite a sua reescuta, além do isolamento do contexto de seu acontecimento original, por conta da possibilidade da edição. A gravação, portanto, possibilita o manuseio e a organização destas mínimas variantes ligadas ao corpo, que a notação musical ou verbal não atingem por não estarem abertas ao específico, consistindo antes em um código de comunicação, que deve se pautar pelo geral.

1.3.1 A escuta da intimidade decorrente da poética da voz no rádio para Pierre Schaeffer e Jacques Copeau

No contexto habitual da criação radiofônica, as emanções de uma voz que carrega mínimas variações sonoras são resultado de uma poética da voz para o rádio, elaborada e sistematizada em um texto de Pierre Schaeffer, *Notes sur l'expression Radiophonique*, provavelmente escrito entre 1942 e 1944 mas editado apenas em 1970. Ali ecoa uma forte influência do dramaturgo Jacques Copeau sobre o Schaeffer da época de suas produções dramáticas. Ambos coordenaram, em 1942, um estágio para a atuação radiofônica, em Beaune, que resultaria em um precioso texto de Copeau, *Écrit en 1943*. Extratos destes dois textos serão analisados no capítulo 2, em que também se esboçará a hipótese de que este ambiente criativo no qual se colocaram os valores poéticos da voz para o rádio vazaria para o ambiente da criação musical da *Symphonie*.

Os caracteres destes traços da voz no domínio radiofônico, resultantes da expressão do corpo e do movimento, são uma formulação decorrente de uma “estética da espontaneidade”, formulada por estes autores, a qual rege a emissão vocal na situação de estúdio e para o microfone com a intenção da leitura poética e da interpretação teatral no rádio. Nossa hipótese é a de que esta concepção vocal seria posteriormente transposta ao domínio musical, sendo adaptada agora a partir da sua colocação em moldes musicais, união que será desvendada no decorrer do trabalho.

Através da reflexão sobre o uso da voz nessa obra, nosso objetivo é marcar um tipo de escuta inaugurado pela suposta confluência entre a criação dramática ou poética e a criação musical, a qual denominaremos *Escuta da Intimidade*. Denise Garcia, em um trabalho que analisa exaustivamente uma série de modelos perceptivos na música eletroacústica, perpassa este conceito no seu capítulo denominado “Modelos do Corpo”, especialmente quando trata de temas como as vozes da *Symphonie pour un Homme Seul* e o “espaço da intimidade do corpo” expresso em obras eletroacústicas (2008: p. 175; 184-185; 200). Neste seu trabalho o tema nos foi apresentado. Entretanto, pela sua panorâmica apreciação de diversas obras a partir de outros vários modelos, ali não foi possível o aprofundamento que desejamos realizar aqui, visto que possui muitos outros aspectos além desta questão do corpo expresso na música eletroacústica e, dentro deste

tema, do espaço da intimidade. Registramos, porém, nossa direta vinculação com sua pesquisa.

Nossas estratégias são, todavia, distintas. Aqui realizaremos um percurso que primeiramente procura marcar as particularidades da inscrição sonora por via da gravação, seja na perspectiva de sua realização, seja na de sua recepção. Tendo como tese central uma poética e uma escuta da intimidade, no primeiro capítulo demarcaremos as decorrências do uso da gravação sonora na representação de traços que ligam a escuta a imagens do corpo, tanto pela inscrição dos gestos musicais – ou seja, de ações corporais que são realizadas e escutadas enquanto movimentos para se gerar sons com intuito musical – quanto por via da inscrição de sons ligados à espontaneidade humana, representativos do cotidiano do *homem só* que dá nome à obra. Esta diferenciação entre gestos musicais e atos não musicais tem especial importância neste trabalho, e embora não a ataquemos de frente, ela irá perpassar todo o texto que segue. No entanto, gostaríamos de enfatizar que os traços sonoros de ambos os atos dirigem a escuta a um *bloco contínuo* de variações que remete, em cada um dos casos, ao movimento corporal que o gerou. Ora, em uma música que tem como base de representação a gravação sonora, este contínuo permanece fixado no suporte e pode ser retrabalhado conforme a intenção composicional. Dá-se assim, para compositores e ouvintes, um bloco que capta, destes traços provenientes do corpo, suas nuances mínimas.

Como uma estratégia para evidenciar estas nuances efetuou-se a comparação entre a versão original da obra e a versão da mesma realizada em uma performance que aconteceu no Rio de Janeiro em 2010, da qual tomamos parte. Esperou-se obter desta comparação diferenças mínimas entre a versão recriada e a original a fim de marcar as diferenças de natureza entre ambas.

Mas antes de comentar a comparação em detalhes – como faremos no terceiro capítulo deste trabalho – devemos apresentar esta performance, uma singular iniciativa de criação a partir da *Symphonie pour un Homme Seul*.

1.3.2 A comparação entre as versões: a *Symphonie pour un Homme Seul* realizada em performance no Rio de Janeiro

Assim, em 2010 foi realizada uma montagem ao vivo e com músicos no palco desta

obra que é um marco da música concreta - justamente prática musical que prescinde da interpretação por músicos ao vivo nas suas ocorrências, por tê-la inscrito, seja na captação dos seus sons, seja na própria manipulação dos aparatos fonográficos ao realizá-la, no seu próprio tecido. Idealizada por Rodolfo Caesar e Laura di Pietro¹⁰, foi produzida por Caesar e José Augusto Mannis e realizada por Doriana Mendes (voz e guitarra elétrica), Lilian Campesato (voz, percussão, vitrolas domésticas), Alexandre Fenerich (voz, flauta, megafone, elementos de sonoplastia), Fernando Iazzetta (percussão, elementos de sonoplastia), José Augusto Mannis (violão), Michele Agnes (piano preparado), Janete El-Haouli (piano preparado) e Caíque Bellaver (guitarra elétrica), além de ter contado com a participação de Giuliano Obici e Thomas Rohrer, que ajudaram na realização do último movimento. Ela foi apresentada no Rio de Janeiro na piscina do Parque Lage em 16/10/2010. Para tal, partiu-se de esboços de uma transcrição da obra fixada em suporte para uma partitura¹¹, realizada por José Augusto Mannis – que também fez a direção musical do espetáculo – com a colaboração de Caíque Bellaver. Esta transcrição serviu-se como um guia aos intérpretes; que já conheciam a obra auditivamente; foi realizada em pouquíssimo tempo, contando com alguns erros pontuais (alguns dos quais discutiremos adiante. Entretanto, apesar deste caráter temporário, a transcrição faz uma representação para além de satisfatória do material fixado em suporte, sendo aqui, em muitos momentos, um guia precioso de nossa análise.

Experiência inédita de realização em performance de uma obra composta sobre suporte, a montagem é, por si só, uma hibridização que traz um desafio para os intérpretes. Pois nenhum recurso tecnológico foi utilizado para traduzir os sons realizados pela manipulação dos aparatos fonográficos na versão original, fato que levou-os a um exercício de imitação da máquina. Além disso, a situação de performance totalmente distinta das vozes e outros sons gravados na versão concreta gerou interessantes anamorfoses na sua tradução ao vivo, com os quais os intérpretes tinham que lidar. A diferença, expressa na escuta comparativa entre a gravação da performance e a obra original, deve nos conduzir a marcar as especificidades de cada situação e refletir sobre a natureza da inscrição sonora sobre suporte no que concerne a focalização da escuta, efetuada pelo meio acusmático, além da concentração temporal e a tipo das articulações musicais nesse meio.

10 Como nos informou Caesar em entrevista concedida ao autor e a Giuliano Obici em março de 2011.

11 Os trechos desta partitura citados neste trabalho encontram-se no Anexo B.

Para entender como se realizou a performance e a sua especificidade efetuamos três entrevistas com os membros do grupo que a realizou, as quais irão aparecer oportunamente no texto, quando virem a iluminar algum aspecto específico na nossa comparação entre as versões. Fizemos assim, com Giuliano Obici, uma entrevista com Rodolfo Caesar e com José Augusto Mannis, e Lilian Campesato também nos concedeu uma entrevista cerca de um ano depois da performance. Estas três pessoas são vozes interlocutoras presentes no trabalho, quando da sua inserção na montagem carioca.

A nossa participação nesta performance é decisiva para as conclusões e o percurso que iremos expor aqui. Ela nos trouxe uma perspectiva de dentro da obra, pois realizamos alguns de seus substratos sonoros pelas nossas próprias mãos e garganta, e isso influenciou tanto nosso entendimento da especificidade do modo de inscrição fonográfico quanto a imaginação dos sons corporais ali registrados. Além disso, Fernando Iazzetta, orientador desta tese, também dela participou. Isso nos trouxe um diálogo muito rico das impressões colhidas ali e na leitura deste texto, o qual não poderia deixar de registrar aqui.

1.4 O conteúdo dos capítulos

Iniciaremos o trabalho a partir de uma reflexão acerca de uma das decorrências do meio radiofônico: a criação a partir de fonogramas. Assim, o primeiro capítulo marca as particularidades da estratégia de inscrição desta obra (a gravação sonora) comparando-as primeiramente com as formas notacionais de representação destes traços do corpo na música (as notações musicais neumáticas e modernas). Procura também reinterpretar, agora sob a perspectiva desta busca de uma delimitação da natureza de sua inscrição, o termo *concreto*, dado por Pierre Schaeffer a esta sua primeira prática musical experimental. Na sua acepção inicial, ele designa uma forma de composição musical que não se utiliza da notação e portanto lida diretamente com o som gravado, manipulando-o a partir de variações de procedimentos materiais do suporte de fixação sonora. Esta estratégia vem a realizar uma transdução *analógica* dos gestos musicais e traços do corpo, bem como apresenta a obra na forma de um substrato sensível não balizado pelas grades notacionais, ou seja, um contínuo não previamente decodificado em um sistema

notacional. A este tipo de inscrição iremos denominar, munidos da terminologia do filósofo Nelson Goodman em *Linguagens da Arte* (2006), *autográfica*. É por via desta estratégia que as emanções sonoras do corpo são inscritas em sua continuidade, configurando aos ouvidos uma obra que, apesar de apresentar-se por via de uma reprodução mecânica, constitui os traços do corpo até as mínimas nuances, como se, a partir da escuta, estivéssemos diante de uma performance musical.

O segundo capítulo parte das questões especificamente trazidas pela *Symphonie pour un Homme Seul*, colocadas por Pierre Schaeffer no seu “diário de bordo”, o livro *À La Recherche d'Une Musique Concrète*. Neste capítulo, procuramos estabelecer os critérios para a delimitação do conceito de *escuta da intimidade* que estamos perseguindo, trazendo a especificidade do uso da voz pela *Symphonie* e especulando sobre as formas de escuta que esta especificidade cria na sua recepção. Por colocarem-se sem o aporte das palavras ou de uma vinculação musical convencional, as vozes da *Symphonie* remetem diretamente a um falante, e portanto à imagem de sua emissão. A relação que se dá pela escuta destas vozes pode vir a ser de um entrelaçamento entre o corpo expresso pelo tipo de emissão e pela materialidade mesma inscrita no grão desta voz, formulando um lugar da escuta. Este lugar refere-se a um intervalo imaginário - trazido pelos caracteres impressos na voz - entre o ouvinte e o suposto emissor, ou, ainda, pode referir-se a uma identificação do ouvinte com a emissão sonora, que move seu próprio corpo como se estivesse emitindo os sons que escuta.

Um maior delineamento da natureza destes caracteres corporais inscritos na voz gravada será elaborado na segunda parte deste capítulo, por via da apresentação do conceito de uma *infralíngua* do corpo, lançado pelo filósofo José Gil, e que se refere a estes *índices indicativos* do corpo e seus estados colocados nos sons vocálicos para além dos signos verbais ou musicais. Além deste delineamento, neste trecho apresentaremos as teses de Pierre Schaeffer e Jacques Copeau acerca da poética da voz na dramaturgia radiofônica, que influenciaria a textura vocal tomada na *Symphonie*.

O terceiro e último capítulo toma um dos movimentos da obra, *Erotica*, e o analisa tanto no que diz respeito às imagens que pode conduzir, quanto à problemática que instaura. Neste movimento, aspectos que remetem à intimidade feminina são traduzidos sonoramente com transparência, fazendo-nos especular sobre a cena de sua criação e as estratégias de motivação da(s) intérprete(s) dessas vozes ao transferi-las com tal grau de

entrega e espontaneidade. Além disso, passamos a analisar detalhadamente a construção musical do movimento (seu material sonoro, suas frases, suas estratégias composicionais) marcando os traços específicos da composição em um ambiente autográfico. Finalmente, compararemos a versão original com o fonograma que contém uma versão desta obra realizada em performance no Rio de Janeiro, em 2010. Esperamos extrair da comparação as especificidades de cada tipo de inscrição sonora, bem como as características, impressas no som, de cada um dos ambientes de sua realização: o estúdio de gravação e o palco.

Antes de seguirmos adiante, vale marcar o teor ensaístico principalmente deste último capítulo, totalmente contaminado pela nossa própria experiência de espectadores da performance no Rio de Janeiro e de nossa escuta pessoal. Em um substrato musical que se propõe trabalhar com sons ligados à intimidade, tal inserção subjetiva na escuta não pode deixar de ocorrer. Ela é aqui afirmada e colocada enquanto substrato para uma análise, ao invés de ser escamoteada enquanto elemento pouco objetivo, e portanto não apto para a investigação. Ao contrário, ao esperarmos marcar uma *escuta da intimidade*, nos parece um falso exercício tentar calar o modo como nós mesmos somos afetados pelos sons que dali nos chegam.

2. CAPÍTULO 1

A NATUREZA DA REPRESENTAÇÃO MUSICAL NA *MÚSICA CONCRETA*

*Aquela senhora tem um piano
Que é agradável mas não é o correr dos rios
Nem o murmúrio que as árvores fazem*

*Para que é preciso ter um piano?
O melhor é ter ouvidos
E amar a Natureza.*

Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*

2.1 Parte 1: Modelos de Representação: do gesto musical à realização da música concreta

2.1.1 Introdução

Na *Symphonie pour un Homme Seul* os primeiros sons que escutamos são a sequência de dez batidas periódicas em um material ressoante, seguido de outras três batidas mais graves e em andamento mais lento, cuja imagem pode ser evocada como de toques insistentes em uma porta ou objeto similar. Um segundo tipo de som os sucede: é de uma voz que chama por algo que está ao longe, fala sem significação; um chamado similar a um *yodel* suíço – ou a uma simples interjeição de saudação (*Hello!!*).

Em ambos os casos, temos a imagem de uma pessoa que emite sons. A primeira é de um gesto repetitivo e vigoroso com as mãos, o pulso ou os pés. A segunda nos remete a um grito: imaginamos o esforço vocal para sua emissão, ou nós mesmos nos tomamos por seus emissores, sentindo na garganta o chamado que não pronunciamos.

Mas como chegamos a imaginar estes sons se não nos é exibida a forma como foram criados? Como sabemos que o primeiro provém das batidas em um material similar a uma porta e o segundo de uma garganta, se não nos são mostrados nem o ato de bater, nem o de gritar? No entanto, é impossível não supor suas origens quando da sua escuta; qual é assim essa propriedade que nos leva a restituir a energia de sua realização ou o modo como o corpo os impulsiona?

Em uma música que exhibe, apenas pelo viés do som, referências a ações humanas

ou formas sonoras que nos parecem terem sido fabricadas pelas mãos, garganta ou pés, esboçemos um entendimento, primeiramente, de como se dá a nossa apreensão destas imagens ligadas ao corpo. Em seguida abordemos como elas são representadas pela gravação sonora e qual a particularidade desta representação em uma criação musical que se utiliza exclusivamente desse suporte, com relação às outras representações musicais. Começemos, então, esmiuçando um modo particular de criação de imagens pelo som para, depois, entendermos como procede esta música que lida diretamente com os sons na apreensão das imagens que evoca.

2.1.2 O Gesto Musical

Ao assistirmos a uma performance musical, não são apenas nossos olhos e ouvidos que se deparam com os sons e a coreografia realizados pelos músicos em cena. O esforço muscular necessário para fazer soar um ataque em fortíssimo; a sua atenção desdobrada ao produzir sons tênues, com toda a sua energia sendo direcionada para este fim; o dinamismo corporal exigido para que se apareça uma sequência rítmica complexa; o esforço vocal para a emissão de uma nota aguda; a sensação, no intérprete, de flutuação ou de asfixia a partir de uma longa frase cantada ou executada por um instrumento de sopro – tudo isso ressoa, por via dos nossos olhos e ouvidos, em nossos músculos, nossa garganta e pulmões. Ao escutarmos os sons em pianíssimo, exige-se de nossa atenção um esforço similar à postura de quem os realiza; frases longas prendem igualmente nossa respiração; sequências rítmicas atacam nossa memória cinestésica (relativa à percepção de movimento). A música é mais do que sons: são gestos, ou seja, movimentos corporais *necessários* para a criação dos sons. Em uma performance ao vivo estes estão sincronicamente acoplados à imagem visual do intérprete que a realiza; cada imagem visual reforça o som escutado e vice versa. Apresentam-se, portanto, enquanto *gestos musicais*: gestos para os olhos e os ouvidos, que ressoam em todo o nosso corpo.

É como se fosse numa performance de dança, embora na música os gestos estejam presos à confecção dos sons: gestos moldados pelos ouvidos. Com o corpo, em cena o músico expõe, não, de seu interior, um desenho no espaço exterior (como o faz o dançarino), mas a ação que decorre em um domínio do sonoro. “No gesto comum, o

braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que 'transporta' o corpo, esse mesmo corpo que é o seu suporte" (GIL: 2009, p. 14). Parafraseando José Gil, na música, o movimento, vindo do interior, molda o som produzido pelo corpo em ação. O gesto é decorrência de um som desejado. Há, desta forma, uma simbiose entre o som e o movimento corporal.

Na imaginação daquilo que presenciamos em uma performance musical temos *imagens audiovisuais dos gestos musicais*. Como afirma Smalley, "A experiência auditiva da escuta instrumental revela um condicionamento cultural fundado em anos de treinamento audiovisual (inconsciente)." (SMALLEY: 1999, p. 77). Isto quer dizer que, ao longo da história da música, e da nossa própria história pessoal com a música, aprendemos a fruí-la do contato com as performances não apenas exclusivamente pela escuta, mas sobretudo pela relação em *síncrese* entre a ação e o resultado sonoro. *Síncrese*, neologismo formado pela fusão de *Síntese* + *Sincronismo*, é um conceito criado por Michel Chion no contexto das artes cinematográficas e se refere a um fenômeno psicofisiológico que nos faz englobar, em um único evento, um estímulo sonoro pontual e um estímulo visual pontual, se estes ocorrerem, para a nossa percepção, ao mesmo tempo (CHION: 2010, p. 264). Mas se nas artes cinematográficas a *síncrese* é um artifício criado pela separação material entre a banda sonora e a banda visual, na performance musical ela é, salvo casos especiais, como quando a performance não se dá aos olhos do público, intrínseca. O gesto musical forma-se então de um complexo visual e sonoro, *sintagma* que pode ser decomposto em unidades sonoro-visuais *que remetem a todo o corpo*. Como aponta Iazzetta: "O corpo se expressa ao produzir música através do gesto, mapeando o visível e o audível dentro de uma mesma geografia." (1996, p. 24). O gesto é a expressão do corpo, mas não é dissociado do som: este também é sua expressão, sendo sua decorrência. O som responde dos gestos ínfimos aos descomunais, sendo sua tradução análoga.

Por consequência, o som da performance musical não pode ser dissociado do gesto que o criou: o desenho realizado pelo movimento corporal está intimamente ligado ao som que lhe é resultante. Pois o músico cria o espaço de seu gesto em função do som que deseja obter de seu instrumento: o fortíssimo de um acorde ao piano diz respeito a uma larga queda vertical dos pulsos, e um arpejo rápido do grave ao agudo diz respeito a um

rasante horizontal ao longo do teclado. Cada som criado por um gesto carrega em nossa memória o gesto que o criou.

Nesse sentido o som é resultante do gesto, mas este, em um contexto musical, é “um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento” (IAZZETTA: 1996, p. 25). Ainda conforme Iazzetta, o gesto musical difere dos gestos do cotidiano pois, ao contrário daqueles, cujo resultado é previsível, ele é uma ação cujo resultado é singular, específico a esta ação (IAZZETTA: *idem*, p. 26). Podemos dizer ainda, como sugere Jean Galard em seu elegante trabalho (*A Beleza do Gesto* – 2008: p. 33), que nos gestos cotidianos a forma não é significativa, mas apenas o resultado. O modo como abro uma torneira pode dizer muito do meu estado de espírito, do meu físico ou da própria torneira (se emperrada, flexível ou leve), mas tomada apenas pela sua função esta ação que, por não possuir uma significação intrínseca, Galard chama de *ato* ao diferenciar do gesto, conduz a um possível resultado, que é o fluxo da água, e ela se constitui enquanto uma ação *para tal* função específica. No gesto musical, todavia, a forma é totalmente impregnada no resultado. O som provindo dele é seu decalque *contínuo*, pois cada menor fagulha produzida pelas mãos, pulmões ou pés será traduzida em variações sonoras numa performance musical. “O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. (...) [ele] se revela, mesmo que sua ação seja prática, interessada.” (GALARD: 2008, p. 27). É o fato de se fazer mostrando-se que o constitui enquanto gesto, pois assim é embebido em uma intencionalidade que é a própria expressão que se coloca pelos movimentos do corpo.

A expressão se dá, assim, por uma vontade, um impulso que se coloca na qualidade do movimento e o mobiliza. É expressão de um interior ao exterior, mas não de um sentimento compartimentado ou codificado. Como colocava Cunningham com relação ao movimento na dança, é mais primal do que isto. “Na sua essência, na nudez da sua energia é uma fonte de onde a paixão ou a cólera pode nascer sob esta ou aquela forma particular, a fonte de energia de onde pode ser canalizada a energia que atravessa os diversos comportamentos emocionais” (Cunningham *apud* GIL: *idem*, p. 41). No seu âmago, o gesto é o resultado de um impulso para um certo movimento, e este impulso vem carregado de uma fina camada de sentido, retido neste núcleo que contém o germen dos “comportamentos emocionais”. Ele se traduz pelas “inflexões da sinceridade” a que se refere Schaeffer no segundo projeto da *Symphonie* (1952: p. 60, traduzido no Anexo A, p.

254) É desse vazio de significações externas que explode, e será tanto mais potente quanto mais a ele se reportar.

Assim, o som em uma performance musical é apreendido tanto pelo seu extrato sonoro quanto pelo visual, sendo que temos dele uma *imagem* audiovisual em *síncrese*. Esta imagem vem carregada de expressão, que é dada por uma intencionalidade específica à criação daquele gesto. Expressão que se coloca no movimento do corpo, o qual molda o som, e que se funde, portanto, em um *bloco sensorial* de *áudio-visão*.

Como já colocado, este *bloco sensorial*, o gesto musical que nos chega pelos olhos e pelos ouvidos, acaba por resvalar em todo o corpo. Sendo expressão pelo movimento ele se volta para o corpo, pois este é seu campo de significação; expressa-se por sintagmas corporais que possuem uma semântica altamente complexa e sutil, embora quase sempre inalcançável pelas linguagens articuladas. É a semântica dos “comportamentos emocionais” a que se referia Cunningham. Ela se dirige diretamente do movimento para o corpo do “ouvinte audiovisual”. Assim, diante de uma performance musical, vibra-se em ressonância com o intérprete, respira-se consigo, coloca-se percutindo ou sente nas orelhas o impacto sonoro, e por este processo recebe, como que subliminarmente, a sutil linguagem gestual.

2.1.2.1 Acusmatismo

Na escuta mediada pela fonografia, entretanto, este quadro muda completamente: na escuta fonográfica o aspecto visual não é apresentado. Isto não quer dizer, porém, que tenha sido suprimido. A escuta acusmática é aquela em que a causa dos sons, aquilo que os põe em movimento, não é exibida. O conceito, formulado por Pierre Schaeffer no *Traité des Objets Musicaux* (no capítulo VI), retoma uma antiga ideia pitagórica e foi aplicado metaforicamente às situações de escuta mediadas pelos aparatos que isolam o som de seu contexto causal, transmitindo-o ou registrando-o: o telefone, o rádio, o fonógrafo. Ele é usado metaforicamente por sabermos que o som escutado ali provém de um alto-falante, mas entendemos também que houve a transdução do som de uma fonte externa a qual não temos mais acesso.

Os *aparatos acusmáticos*, assim, separam os sons dos contextos em que foram

criados. Na nossa vivência cotidiana, todavia, isso não quer dizer que não tentemos reconstruir na imaginação o contexto que foi excluído: de um som escutado acusmáticamente temos uma imagem bastante aproximada de qual seria a ação que o gerou, em quais materiais. Isto fica impresso de modo mais ou menos implícito num som gravado. Não é preciso, assim, ter tido a vivência da criação musical para entender que um certo som, *tônico*, com um discreto *allure* regular e com um forte ataque seguido de um decrescendo suave provém de uma corda pinçada com força. Este som induz à imagem de um certo tipo de ação manual e alguns de seus detalhes (a duração ou o timbre do ataque, por exemplo) nos dizem sobre como foi o gesto: se realizado com mais ou menos velocidade, mais próximo à unha ou à polpa do dedo ou com mais ou menos impulso pelo peso da mão. Nota-se, ainda, que os detalhes que estamos descrevendo aqui provêm da nossa imaginação tanto do gesto quanto do som, ou seja, que esta descrição é apenas um modo analítico de esmiuçar as imagens sonoro-visuais que nos vêm deste som e deste gesto. Suponha-se, porém, que tal som tenha sido gerado eletronicamente. Se realizado de modo a imitar com precisão o som acústico, ainda assim imaginaremos que o gesto que o gerou é o de um beliscão numa corda, pois mesmo que não o seja na realidade, o modelo persiste: tem um certo tipo de vibração, um certo tipo de timbre e mesmo um certo envelope. O som escutado permanece ligado a uma gestualidade já que a ela se refere, e tendemos a escutá-lo com o corpo de quem supostamente o tocou.

Na escuta acusmática imaginamos sua causa pela nossa história pessoal com os sons, pois eles são, nas nossas vivências cotidianas, decorrência de uma cadeia causal. E caso contenham efetivamente caracteres ligados à corporeidade, na situação acusmática eles carregam a imagem do gesto que os gerou. Leves flutuações rítmicas em uma pulsação, por exemplo, nos fazem entendê-las como tendo sido produzidas pelo corpo, pois um sequenciador não reproduz tais irregularidades do mesmo modo que um baterista. Do mesmo modo, um músico dificilmente tocará de modo absolutamente regular, tal como é comum em um sequenciador. Na escuta de um som gravado o gesto vem assim expresso pela continuidade de seus traços sonoros deixados no suporte. E, por conta de nosso aprendizado audiovisual da criação de sons gerados pelo homem, ao escutarmos um som com algum caractere ligado a um traço humano, por mais isolado que seja (uma rítmica regular com sutis flutuações em um som eletrônico, por exemplo), o associamos a um gesto.

Em um som gravado com caracteres gestuais, qualquer variação, por pequena que seja, será percebida e traduzida enquanto expressão do corpo. Qualquer lapso na sua transdução é sentido enquanto uma interferência na imagem do gesto, pois antes de ser expressão de algo, é uma imagem do movimento, já que é pelo movimento corporal que os sons fixados no suporte foram realizados pelo corpo. Por menor que seja o gesto (um leve sopro numa flauta que produz um som tônico, *pianíssimo* e *stacatto*, por exemplo), ele se efetua pelo movimento (no caso, um leve golpe de ar), e a apreensão de suas qualidades consiste na retomada da imagem do movimento, ou seja, a retomada do seu delineamento temporal, fixado na memória.

2.1.2.2 O gesto é um contínuo

O gesto é assim um movimento corporal que, por carregar-se de uma certa intencionalidade, traz consigo sentidos imanentes traduzidos pelas “inflexões da sinceridade” a que se referia Schaeffer, e esta expressividade é decorrência do caráter do movimento, expresso sonoramente. Entretanto, como o apreendemos? No caso de uma escuta musical, em que há por parte da recepção uma certa intencionalidade, o ouvido se coloca imerso na continuidade do movimento que lhe é apresentado pelo som, decorrente da ação do intérprete sobre algum instrumento ou corpo sonoro, ou sobre si mesmo (no caso da voz). Neste colocar-se atento às decorrências do som, o ouvido capta os pontos de partida e de chegada, os silêncios, as densidades, as recorrências e as respirações. Em uma palavra, ele capta o movimento nas suas oscilações. Coloca-se continuamente pois assim é demandado: uma vez imerso no tempo musical, o sentido passa a ser gerado pela decorrência de um evento a outro. Os acontecimentos ganham peso, densidade ou fluidez na medida em que os movimentos que os engendram são identificados na nossa memória. A escuta musical é, assim, um estar-se a um tempo no instante e na memória, pois, imersa no devir dos acontecimentos, relaciona-os ao traço contínuo que vem dos extratos acumulados na memória, em que cada novo evento é assim ressignificado em função deste traço.

Um gesto musical possui, então, intrinsecamente a imagem do movimento corporal que o engendrou, ou seja, é o resultado, não só de uma ação intencional, mas também de

uma escuta intencional. É preciso estar imerso na sua continuidade para extrair o seu sentido ou a sua expressividade. Escutá-lo é colocar-se nele, retraçar com o corpo o seu perfil. Sua escuta pode se dar em um tempo mínimo, o tempo de um sopro (uma longa nota em *Abîme des Oiseaux* do *Quator pour la Fin du Temps* de Messiaen, por exemplo). Nos crescendos do clarinete, o acréscimo de intensidade é a própria imagem da continuidade. Uma vez que acreditamos ouvir o murmúrio da nota em *pianississimo*, o gesto consiste numa unidade contínua até a sua interrupção no *fortississimo* seguido de um curto silêncio, e só o tomaremos se acompanharmos este percurso. Não é possível segmentá-lo: ele é essa imagem contínua que formulamos em nosso próprio corpo enquanto o escutávamos.

Entretanto, a sua aparição e desaparecimento constitui um arco que se fecha na memória e que ganha sentido a partir do acontecimento que lhe segue. A nota em crescendo, que aparece três vezes ao longo da peça de Messiaen, por duas vezes é seguida por uma construção que lembra um ágil canto de pássaro, e numa terceira é seguida por uma construção que lembra um canto escandido e agressivo. Em cada sequência, um sentido diverso se forma com relação ao som precedente. Assim, temos um gesto que, nesse caso, consiste nessa nota que vem do nada e explode no máximo de intensidade. O silêncio o emoldura. Por outro lado, temos outro gesto em cada curto fragmento das notas em voleio separadas por um silêncio, em um dos eventos que é consecutivo ao gesto precedente. As aparições do gesto em crescendo formam, ao longo da escuta da peça, um ritmo dado pelo seu encontro com aquilo que prossegue; mas o que gostaríamos de marcar aqui é que este gesto é uma unidade, percebida enquanto uma intenção específica, que se destaca das demais. Escutamos assim sua identidade seja pelos silêncios que o emolduram, seja por uma intenção específica na sua criação, que o separa, na nossa memória, do contínuo temporal da peça. O corpo que o faz se coloca diferentemente, pondo-se de modo distinto dos outros eventos. Esta diferença, a percebemos e a marcamos. O gesto é, assim, uma unidade de intenção que nos faz destacá-la na memória e relacioná-la com o seu entorno.

Um neuma é uma boa imagem deste *sintagma gestual* que gostaríamos de enfatizar aqui. Ele é a representação de um gesto que se torna recorrente na prática musical. A recorrência é uma forma de memória (é uma memória social) que passa a ser fixada por um impulso da mão que a desenha; digamos, uma gestualidade em segunda

geração, que não formula a representação por uma imagem da emissão sonora, mas pela sugestão do movimento que se dá na mão que o desenha. Trata-se deste modo de um gesto vocal, traduzido em som, que induz a um gesto manual, que por sua vez o traduz em imagem visual.

O neuma, todavia, não representa a música (ou o som) na sua continuidade: apenas traz continuamente os *sintagmas gestuais* que a compõem. Se há, por exemplo, uma série destes sintagmas em sequência, o ritmo, o espaço de cada silêncio e o peso dinâmico dado a cada gesto não serão representados pela notação neumática. Na história das representações musicais, será a gravação sonora a registrar todas estas inflexões, pois ela traça uma representação *analógica* do som, ou seja, capta continuamente suas variações no tempo, registrando-as dentro dos limites materiais que é capaz de traduzir. Não representa, portanto, apenas um sintagma gestual, mas o som em sua continuidade. Além disso, não representa este sintagma enquanto uma generalização de um gesto que aparece com recorrência em uma certa prática musical, mas na sua própria especificidade sonora, pois se abre para um campo de representação que é uma espécie de *tabula rasa* do fenômeno sonoro, devolvendo aos ouvidos tudo aquilo que seu mecanismo pode captar, sem hierarquias. A gravação é, assim, homóloga aos gestos musicais, pois tanto um quanto o outro estruturam-se em uma continuidade. Os gestos musicais, decorrentes do movimento corporal, são entendidos pelo ouvido como a imagem de um contínuo, e a gravação, por sua vez, registra continuamente os sons que chegam ao seu dispositivo.

A continuidade do registro realizado pela gravação decorre em dois tipos de representação. A primeira refere-se ao *tempo* do objeto registrado – não a um tempo percebido, pois nossa escuta não dá a todos os eventos que lhe chegam um mesmo peso, mas a uma inscrição da duração absoluta do objeto. Isso quer dizer que, numa situação ideal – desconsiderando qualquer percalço no processo de inscrição -, a gravação registra continuamente o som, sem lapsos ou quebras temporais. Não opera assim nenhum tipo de seleção, salvo aquelas efetuadas pelas suas próprias limitações materiais. No caso de um gesto musical, registra as mínimas proporções entre suas partes constituintes, as durações de som e de silêncio ocorridas no seu interior e suas variações sonoras na velocidade e duração em que apareceram.

Por outro lado, a gravação opera também a representação da continuidade dos traços que permanecem no som apesar de suas variações, ou seja, aquilo que Schaeffer

considerou, no *Traité des Objets Musicaux*, como a *matéria* do som, em oposição à sua forma, que é decorrência do tempo. A voz, por exemplo, é registrada não enquanto fonemas discretos, como o seria em uma transcrição baseada na linguagem verbal, mas em sua materialidade e continuidade. Isto quer dizer que a gravação registra os sons vocálicos em toda a sua extensão, seja das inflexões no tempo, seja da gama de seus *tipos* sonoros (o som de um grito a um murmúrio, de um bocejo a um silvo). Kittler aborda esta última característica, a qual é a própria noção de base de *Gramofone, Filme e Máquina-de-escrever*. Vale a pena transcrever aqui sua reflexão a este respeito, logo definida nas primeiras páginas de sua introdução, pois ela marca as características da gravação frente a outros tipos de representação sonora:

Aquilo que fonógrafos e cinematógrafos eram capazes de armazenar, cujos nomes, não coincidentemente, derivam da escrita, era o tempo: tempo enquanto uma mescla de frequências audíveis no domínio da acústica e enquanto movimento de imagens únicas em movimento no domínio da ótica. (...) Para gravar as sequências sonoras da fala, a literatura deve prendê-las em um sistema de 26 letras, desta forma excluindo categoricamente todas as sequências de ruídos. Não coincidentemente, este sistema também contém, enquanto um subsistema, as sete notas diatônicas – de A a G – que formam a base da música ocidental (KITTLER: 1999, p.3)¹².

Efetuando um registro contínuo dos sons decorrentes dos gestos musicais, a gravação pode ser entendida, com relação aos outros modos de representação musical, como um mecanismo que apresenta a própria imagem sonora dos gestos. O registro dos sons gestuais é a representação mais próxima da própria natureza contínua do traço deixado no som pelo movimento corporal que o criou. Pela escuta de uma gravação há, pelo som, o vestígio de um movimento corporal: inscrição contínua de um ato contínuo que se realiza pelo movimento. A gravação sonora, todavia, não efetua *a priori* qualquer seleção no material sonoro que capta, a não ser aquela decorrente de sua própria limitação material: a duração de poucos minutos nos primeiros discos (precisamente quatro minutos, no caso dos discos usados como suporte no início da música concreta¹³)

12 Todas as traduções de língua estrangeira são de responsabilidade do autor.

13 GAYOU: 2007, p.44.

ou a cerrada faixa de amplitude e frequências nos primeiros fonógrafos, por exemplo. Enquanto as notações musicais efetuam *a priori* seleções ou hierarquias – o *sintagma gestual* no caso dos neumas; a nota ou o ritmo organizado por proporções simples, no caso da notação moderna – a gravação sonora assim apresenta, dentro do âmbito de suas possibilidade materiais, um contínuo, bloco sensorial de sons e de imagens sonoras.

A música concreta tem como pressuposto trabalhar a partir deste contínuo no plano da escuta e diretamente na manipulação e criação de fonogramas no plano do seu fazer musical. O termo *concreto*, criado por Pierre Schaeffer no início dos anos 50, provém desta condição. Para o nosso trabalho, portanto, convém abordar a concepção schaefferiana, que será discutida no seguinte contexto: a particularidade da representação de gestos musicais por via da gravação e sua abordagem pela música concreta. Devemos aprofundar esta noção de uma representação contínua em oposição a representações discretas, mas agora nos voltaremos para a descrição do conceito schaefferiano de música concreta.

2.1.3 O termo música concreta

2.1.3.1 Suas origens

Respondendo a uma série de cartas dos ouvintes da primeira radiodifusão daquilo que mais tarde se tornaria a música concreta, em 05 de Outubro de 1948¹⁴ - radiodifusão de "obras sonoras" realizadas após suas primeiras experimentações, diretamente em fonogramas, desprovidas de um caráter poético ou narrativo, e fruto da perseguição de uma "Sinfonia de ruídos"¹⁵, Schaeffer se dá conta do campo de pesquisas que iniciara. Coloca-se uma questão de base para o seu trabalho futuro: "seria conveniente pesquisar, à margem da música, um domínio sonoro novo, ou, ao contrário, fazer a ela regressar os materiais novos da música concreta, supondo que acabarão por se amansar em uma

14 SCHAEFFER: 1952, p. 30. Gayou lista as obras estreadas: *Étude n. 1 Déconcertante*, ou *Étude aux tourniquets*; *Étude n. 2 Imposé*, ou *Étude aux Chemins de fer*; *Étude n. 3 Concertante*, ou *Étude pour orchestre*; *Étude n. 4 Composée*, ou *Étude au piano* (futuro *Étude noire*); *Étude n. 5 Pathétique*, ou *Étude aux Casseroles*. (GAYOU: 2007, p. 73).

15 Para o surgimento desta ideia, ver SCHAEFFER: 1952, p. 12.

forma musical?¹⁶”

Mas o próprio texto de apresentação narrado na radiodifusão já o traíra. Ali se lê: “Se o termo não arriscar parecer pretensioso, chamaremos esses ensaios: ensaios de música concreta (...)”¹⁷. É no domínio do musical que suas pesquisas devem centrar-se a partir de então. No mesmo prospecto, ele continua explicando a que designa o termo concreto: “(...) ensaios de música concreta, para marcar bem seu caráter geral, além de que não se trata exatamente de ruídos, mas de um método de composição musical”¹⁸.

O termo *música concreta* por muito tempo veio associado à acepção de uma música que trabalha com materiais gravados “retirados do mundo” ou “dos instrumentos tradicionais ou exóticos”¹⁹. Vítima de uma célebre *catilinária* proferida por Pierre Boulez já em 1958²⁰ (“fizeram do estúdio de música concreta um mercado de pulgas de sons em que o bricabraque, infelizmente, não guarda nenhum tesouro escondido”. BOULEZ: 1995, p. 262), ficaria associada a uma prática de colagem musical com fonogramas de toda ordem, exceto de sons gerados eletronicamente.

A impressão geral não é de todo infundada pelos próprios procedimentos da música concreta nos seus primórdios. Schaeffer utilizava-se de todo tipo de material fonográfico para realizar os primeiros *Études de bruits*, de Boulez tocando piano (material do *Étude au piano*) a Sacha Guitry tossindo (*Étude Pathétique*); dos trens da Gare des Batignolles (*Étude aux Chemin de Fer*) à tampa de uma panela girando ao cair (novamente o *Étude Pathétique*). Por outro lado, a querela que leva a uma oposição da música concreta à sua equivalente eletroacústica alemã faz Schaeffer escrever, como resposta, uma série de outras tantas *catilinárias* contra o som gerado eletronicamente (podem ser lidas na *Carta a Albert Richard* (1957) e no *Traité des Objets Musicaux* - 1966). Todavia, no nosso entender, tanto a utilização de todo tipo de material quanto a colagem como procedimento não implicam um rebaixamento estético (embora não iremos discutir aqui esta posição) nem condizem com o sentido dado por Schaeffer ao termo 'concreto' que designa sua prática musical.

16 SCHAEFFER: 1952, p. 31.

17 Schaeffer *apud* GAYOU: 2007, p. 73.

18 GAYOU: *idem, ibidem*.

19 Rostand *apud* CHION: 1991, p. 13.

20 Para a data, *Cf.* SCHAEFFER: 1967, p. 14.

2.1.3.2 O sentido original do adjetivo 'concreto'

Schaeffer, em um texto de 1967, citando um texto de 1950 - portanto escrito dois anos depois de iniciada sua aventura musical - apresenta o termo 'concreto' em oposição ao 'abstrato' da música baseada na notação tradicional:

Pode-se, com efeito, comparar exatamente os dois procedimentos musicais, o abstrato e o concreto. Nós aplicamos (...) o qualificativo de abstrato à música habitual, da forma como ela é concebida pelo espírito, depois notada teoricamente e por fim realizada em uma execução instrumental. Nós havíamos chamado nossa música de “concreta” por ela ser construída a partir de elementos preexistentes, emprestados a não importa qual material sonoro, seja ruído, seja som musical, depois composta experimentalmente por uma construção direta, levando a realizar uma vontade de composição sem o subsídio, de resto impossível, de uma notação musical normal (SCHAEFFER: 1967, p. 16).

A quais “elementos preexistentes” estaria se referindo? A qual “construção direta”? Certamente aos procedimentos particulares de realização da música concreta, os quais tomam de empréstimo práticas correntes na criação radiofônica de montagem de fonogramas e manipulações sonoras a partir de “instrumentos de estúdio”, deslizando este ambiente para a criação musical. São procedimentos que prescindem de uma notação, a “construção direta” referindo-se assim a uma experimentação e a uma constante configuração musical em sons gravados fonograficamente, e o “empréstimo de materiais preexistentes” à apropriação de qualquer tipo de fonograma que lhes caísse às mãos e que fossem convenientes para a sua criação musical específica. Esta música nascente apropriar-se-ia, assim, não só dos procedimentos de pós-produção sonora da criação radiofônica, mas também de seu ambiente de produção e sua estética: “A música concreta, no início, teve um postulado fundamentalmente radiofônico que frequentemente determinou o seu estilo” (HENRY: 2004, p. 13).

Empréstado do meio radiofônico foi o tipo de produção sonora “concreta”. Este refere-se assim, em Pierre Schaeffer, tal qual na criação radiofônica, a uma manipulação do som e conseqüente composição musical que não utiliza a notação musical moderna,

trabalhando o sonoro “concretamente” (cf CHION: 1991, p. 11). A interpretação do termo que a designa, dada pelo próprio Schaeffer e por seus seguidores teóricos, como Michel Chion, opõe assim o seu procedimento ao da música habitual, conforme o quadro seguinte, formulado por Schaeffer no artigo de 1950:

MÚSICA HABITUAL (<i>dita abstrata</i>)	MÚSICA NOVA (<i>dita concreta</i>)
FASE 1: <i>Concepção (mental);</i>	FASE III: <i>Composição (material);</i>
FASE 2: <i>Expressão (escrita);</i>	FASE II: <i>Esboços (experimentação);</i>
FASE 3: <i>Execução (instrumental)</i>	FASE I: <i>Materiais (fabricação)</i>
(<i>do abstrato ao concreto</i>)	(<i>do concreto ao abstrato</i>) ²¹

Apesar do quadro apresentar, na sua última linha, como diferença entre as duas práticas apenas o vetor oposto, notamos que nas suas *fases* equivalentes há uma maior diferença substancial: na música concreta parte-se do material (*fabricação de materiais*) para chegar-se à composição apresentada materialmente (por via de um suporte que a configure), enquanto na música habitual parte-se de uma concepção ou um esquema para chegar-se a uma exposição ao sensível agenciada por uma notação (a *execução instrumental*). Para configurar as ideias colhidas na fase 1, a *música habitual* as traduz numa partitura a ser lida pelos intérpretes, que torná-la-ão audível. Na música concreta há uma criação sobre o suporte: os sons que ali estão fixados ou que serão criados pelo processo de experimentação (fase II) aparecerão diretamente na composição, sem o intermédio de uma notação. Ao contrário da gravação, a notação efetua *a priori* uma seleção e hierarquização do sonoro, não permitindo a abertura para a *Sinfonia Universal* da prática musical com “todos os sons” a que se pretendia a música concreta.

Tal é, em resumo, o sentido que deu Schaeffer no início dos anos 50 à prática

²¹ SCHAEFFER: 1967, p. 16.

musical que inventara. Neste capítulo, gostaríamos de discutir sua concepção, levando a refletir sobre a natureza desta representação musical e analisando-a com relação a outras estratégias de inscrição, como a notação neumática e a moderna. Além disso, buscaremos no trabalho de Nelson Goodman conceitos que traduzam sua particularidade com relação às formas notacionais de representação musical, salientando seu caráter material e sua consequente tradução de “mínimas percepções”²² no material gravado. Tais *mínimas percepções* apresentadas nas obras seriam transduções diretas de gestos musicais, sons do mundo, expressões do corpo pelo som, sons de máquinas, etc *em todas as suas variações sensíveis*.

Dentre estes sons fixados pela gravação, o capítulo deve enfatizar as particularidades da inscrição do *gesto musical* na música concreta. Sempre o tendo em perspectiva, apresenta assim um caráter mais genérico, devendo delinear os traços da natureza da representação musical por via da gravação e de sua apropriação pela música concreta, comparando esta representação com outras inscrições musicais, como a neumática, listando as suas estratégias de inscrição e trazendo a fala dos protagonistas desta prática musical nascente, nos anos 50, a fim de reinseri-los na discussão levantada pela reflexão acerca das particularidades do tipo de criação musical que inventaram.

2.1.4 Sistemas simbólicos analógicos e digitais

Antes de entrarmos nas diferenças entre sistemas de representação fonográficos e notacionais, talvez seja pertinente apontarmos para uma distinção mais geral entre sistemas de representação, dada por Goodman em *Languages of Art*, e que consiste na diferenciação entre sistemas simbólicos analógicos e digitais. Para explicitá-la, Goodman parte primeiramente de um exemplo:

Suponha-se que temos um simples indicador de pressão com um mostrador circular e um único ponteiro que se move suavemente à medida que a pressão aumenta. Se não houver figuras ou outras marcas no mostrador, e se todas as diferenças na posição do ponteiro constituírem uma diferença de caractere, então o instrumento não está a usar uma notação ao informar-nos da

²² Termo que o filósofo português José Gil retoma de Leibniz, a ser oportunamente explorado.

pressão. O requisito de diferenciação sintática não se verifica, pois nunca podemos determinar a posição do ponteiro com absoluta precisão. Dado que a ordenação semântica – das pressões – também é densa, falta diferenciação semântica e sintática. (GOODMAN: 2006, p. 177)

Tal indicador de pressão possui um sistema simbólico analógico, ou seja, na terminologia de Goodman, é um sistema simbólico sintática e semanticamente denso (p. 180): “Um esquema é sintaticamente denso se fornecer um número infinito de caracteres de tal modo ordenados que entre cada dois exista sempre um terceiro” (p. 158). O sistema é, além disso, “maximamente indiferenciado”: “nunca se pode determinar se uma qualquer marca²³ pertence a um ou outro de muitos caracteres” (p. 158). De modo paralelo à indiferenciação entre os caracteres, um sistema é semanticamente denso se, para um dado *conformante*, tenha-se como conformidade um número indeterminado de caracteres distintos – sendo *conformantes* do sistema notacional os elementos de um campo de referência ao qual o esquema notacional se *refere* ou *denota* - e a relação entre caractere e denotado, a *conformidade* (cf. CARON: 2011, p. 13). Assim, no exemplo do relógio de pressão sem marcadores, é impossível dizer o quanto variou a pressão em um dado tempo: o sistema não tem um campo de referência diferenciado²⁴, marcando apenas, de forma inequívoca, que o aparato captou ou pressão alguma ou o máximo que pode captar. Por outro lado, cada mínima variação do ponteiro indica uma mudança indeterminada de pressão; ínfimas mudanças indicam alguma variação de pressão. Embora impreciso pela ausência de medição discreta, tal sistema é todavia indicador de um contínuo, sendo que há uma relação de similitude entre a forma como o exprime e o fenômeno representado: o sistema expressa em si mesmo este contínuo.

Quanto a sistemas *digitais* de representação – diferentes dos anteriores - Goodman prossegue na sua exemplificação:

Se o mostrador for graduado com pontos em, digamos, cinquenta

23 Sendo *marca* um campo que abrange inscrições e elocuições, e sendo uma inscrição “qualquer marca – visual, auditiva, etc. - que pertence a um carácter” (p. 153).

24 O sistema teria um campo inequívoco de referência se, por exemplo, para cada unidade métrica variasse uma unidade de pressão, ou seja, para cada *intervalo de espaço*, demarcado convencionalmente, variasse uniformemente a pressão. Há uma relação de causa e efeito entre a variação de pressão e o movimento do ponteiro que garante que este varie em função daquela; entretanto, é a delimitação de *unidades* enquanto pontos discretos que configura um sistema com caracteres e conformantes específicos e únicos.

divisões, é o esquema simbólico agora usado notacional? Isso depende de como se lê o indicador. Se o que conta é a posição absoluta do ponteiro no mostrador, sendo os pontos unicamente uma ajuda para determinar aproximadamente essa posição, o esquema continua indiferenciado, tanto sintática quanto semanticamente. (...) Por outro lado, suponha-se que o mesmo mostrador se lê de maneira diferente, sendo cada ponto tomado como algo que marca o centro de uma região, de modo que, sempre que o ponteiro está algures nessa região, isso conta como uma inscrição do mesmo carácter. Este esquema será notacional desde que as cinquenta regiões em causa sejam disjuntas e separadas por alguns hiatos, por pequenos que sejam. E o sistema é notacional desde que os domínios de pressão correlacionados com os cinquenta caracteres sejam também disjuntos e separados por hiatos, por pequenos que sejam. (GOODMAN: 2006, p. 178).

Nesse caso o sistema simbólico é digital, ou seja, "é totalmente descontínuo, e num sistema digital os caracteres de tal esquema estão univocamente correlacionados com classes de conformidade de um conjunto igualmente descontínuo". (2006: p. 181). Isto implica que tanto o sistema sintático quanto o campo semântico constituem conjuntos descontínuos. Mas, além disso, para ser digital, um sistema tem de ser não apenas descontínuo, mas totalmente *diferenciado*, sintática e semanticamente" (*idem*), ou seja, não conter ambiguidade nem sintática nem semântica, tendo cada marca de seu sistema um único caractere, e cada caractere uma única correspondência a uma classe de conformidade. Portanto o oposto de um sistema analógico: o esquema digital é sintaticamente diferenciado e *completamente descontínuo*, enquanto que o outro é denso, ou *totalmente contínuo*. No sistema digital para cada classe há um conformante denotado; para cada caractere, uma marca.

Assim, em linguagem corrente diríamos que, no caso da representação analógica, um fenómeno contínuo (a variação de pressão, por exemplo) é representado sem elementos discretos, continuamente (a forma de representação é análoga ao fenómeno); em sistemas digitais, por outro lado, a representação do fenómeno é fragmentada em intervalos discretos e inequívocos, delimitados por uma regra que pode ou não relacionar-se com o comportamento do fenómeno – de modo que para cada intervalo há um - e somente um - signo correspondente, sendo a ordem de sua aparição ou a sua posição no espaço igualmente descontínuas e inequívocas.

Sistemas digitais possuem a característica da não-ambiguidade, de modo a indicarem precisamente cada unidade representada, inserindo-na em um sistema geral de representação. Ou seja, colocam-na em escala ou em perspectiva no sistema: uma sílaba em português, um dado valor de pressão ou a nota em uma escala diatônica da música tonal possuem em comum o fato de indicarem, no sistema tomado como um todo, um conformante: a sílaba tomará contextos diversos se for apenas uma vogal ou apenas uma consoante; o valor de pressão poderá ser muito alto ou extremamente baixo e isso implicará se o sistema está ou não nos seus limites; a nota pode representar a tônica, a medianta ou a sensível: cada caractere possui um *valor semântico* no sistema de referências. Mas o sistema digital, por representar o fenômeno por via de recortes, deixa escapar o contínuo de seu comportamento, ou as variações mais ínfimas que as capturáveis pelo intervalo estipulado. Assim, se por um lado os sistemas analógicos não indicam as variações do fenômeno de modo inequívoco e, por conta disto, não relacionam seus caracteres a um sistema discreto, por outro indicam continuamente o seu comportamento por conta de sua relação direta ou causal com o fenômeno representado.

2.1.5 Notação neumática, manuscritos e música concreta

Após traçarmos esta distinção mais geral entre sistemas simbólicos, passemos agora, a partir destas premissas, a descrever, a partir do método de apreensão dos gestos musicais, o sistema de representação musical neumático, comparando-o com a representação efetuada pela gravação sonora. Nosso intuito é de fazer emergir desta comparação, pelo contraste com a notação neumática, a singularidade da representação musical fonográfica e seu uso específico pela música concreta, de modo a marcarmos as diferenças entre ambas as inscrições. É possível que por este método comparativo cheguemos em uma síntese dos valores de acontecimento da fonografia e de seu uso pela música concreta, ou seja, marquemos os pontos em que esta representação musical, na configuração dada por Schaeffer e Henry, são marcos, rupturas com os processos de composição e representação de gestos e ideias musicais.

Assim, veremos que a notação neumática apresenta, em um certo nível, aspectos de uma notação analógica e, em outro, aspectos de uma notação digital, sem prescindir

de uma representação *direta* do corpo e do gesto, assim como o é a representação por via da gravação.

Apontemos, então, um dos aspectos de uma notação neumática específica que aqui nos interessa: sua relação analógica com os sintagmas gestuais representados, muito trabalhada em certos neumas (neumas oratórios e quironômicos: *cf.* PARRISH: 1978, p. 8) do códice musical de St. Gallen – séculos X e XI. Neste códice, a notação neumática aparece como traços com função mnemônica sobre o texto dos cânticos religiosos cristãos, os quais são previamente conhecidos pelos cantores. Os neumas – nome genérico de tais indicações²⁵ – “primitivamente não eram mais do que lembretes que supunham o conhecimento prévio da melodia sugerida” (CANDÉ: 1994, p. 206). Desta forma, este sistema de notação melódica aparece como uma *sugestão* de performance, aproximados a uma notação *prescritiva* por conta de seu funcionamento. Se os compararmos com uma indicação prescritiva, eles possuem lógica similar a uma *escritura de ação* na música contemporânea (DAHLHAUS: 2004, p. 52), ou como as indicações (modernas) de performance como *col legno batutto* ou *sul ponticello*, que se referem ao gesto a ser feito para alcançar um certo resultado sonoro (exemplos de notações prescritivas). No entanto, não se trata de um gesto totalmente inequívoco: em um primeiro grupo mais antigo de sinais, relativo a uma articulação silábica, isto é, a um som por sílaba, é indicado meramente que certa sílaba deveria ser cantada “para cima” ou “para baixo” com relação ao som precedente, conforme símbolos, retirados da gramática latina, de acento agudo ou grave (*virga* ou *punctum*), indicando movimento vocálico ascendente ou descendente ao som precedente (CARDINE: 1989, p. 115). Tal notação neumática é, assim, em um certo aspecto, pouco precisa na indicação de graus discretos em um modo – e portanto de um resultado sonoro relativamente unívoco - embora permitisse que um intérprete familiarizado com o idioma musical inferisse “para cima” ou “para baixo” a nota que lhe conviesse, viabilizando outras versões de um canto conhecido. Teria, pois, uma raiz comum com uma notação prescritiva por indicar uma única ação, embora haja pouca precisão ao indicarem qual o grau desta ação. Notações, portanto, sugestivas do gesto a ser ali rememorado.

Mas estes primeiros neumas são por demais unívocos na representação do gesto

²⁵ Embora Cardine apresente uma definição mais precisa e mais relacionada ao entendimento do sistema neumático: neuma seria “a síntese das notas existentes sobre uma só e mesma sílaba”. (CARDINE: 1989, p. 32).

sonoro. Dentre os diversos tipos de neumas, interessa-nos marcar os signos que exprimem o gesto musical de modo similar à notação analógica descrita por Goodman, portanto de modo mais complexo. Encontramos este tipo de neuma em variantes mais recentes: formas que sugerem, no seu grafismo, a representação de um movimento melódico associado a um gesto vocal, normalmente melismático. Analisemos assim alguns casos deste tipo de estratégia notacional.

Iniciemos pelo neuma *clivis* ou *flecha*, interpretado como sendo “de duas notas cuja segunda é mais grave que a primeira”, e cuja grafia consiste na combinação “de um acento agudo e um acento grave” (CARDINE: 1989, p. 130). Indica um intervalo descendente que pode ser mais ou menos acentuado conforme a inclinação do sinal:

Figura 1: CLIVIS
(CARDINE: 1989, p. 130)

Aqui o intervalo em si não é indicado precisamente, e pode ser expandido conforme a interpretação do cantor. Mas enquanto que 1 não há indicação intervalar alguma, 2 apresenta um intervalo maior que uma terça e 3 indica também um *episema* horizontal, ou seja, uma pequena cesura sobre ambas as notas²⁶ (CARDINE: 1989, p. 131). Ao expressarem o vetor da melodia e sua “angulação”, representam, por consequência, o gesto vocal: ao indicarem intervalos maiores ou menores, as variantes 1, 2 e 3 referem-se não só à extensão dos intervalos, mas por às posturas vocais que saltos maiores ou menores exigem, bem como a sua expansão no tempo (no caso do *episema*).

Em sentido inverso, o neuma *pes* ou *podatus* indica um movimento ascendente:

Figura 2: PES

²⁶ Embora a interpretação dos *episemas* não seja assim tão simplificada e varie consideravelmente conforme o contexto em que aparecem, não nos cabe aqui detalhá-los. Cf CARDINE: 1989, p. 35.

(CARDINE: 1989, p. 133)

E neumas mais complexos combinam estes movimentos, como o *Porrectus*,

Figura 3: PORRECTUS
(CARDINE: 1989, p. 140)

interpretado como um neuma de três notas cuja segunda é mais baixa que as outras duas - portanto mais próximo de um modelo melódico que os dois precedentes. O sinal é formado pela combinação de um *clivis* e um *pes*, da mesma forma, mas com outro desenho, que o *torculus*,

Figura 4: TORCULUS
(CARDINE: 1989, p. 145)

“neuma de três notas, sendo que a segunda é mais alta que as outras duas” (CARDINE: 1989, p. 145).

Há uma série de outros sinais que marcam tanto movimentos melódicos como modos específicos de cantá-los, mas não é nossa intenção aqui listar todos estes tipos neumáticos: podemos dizer, genericamente, que estes neumas, se olhados de perto, indicam pequenos modelos ornamentais melismáticos. Temos, assim, uma representação em pequenos grupos de perfis melódicos que são exibidos aos cantores enquanto uma unidade e apreendidos enquanto um *gesto*. Note-se que as indicações anteriores (*virga* e *punctum*) possuem a mesma lógica de representação, embora ali o gesto seja tão simples que a relação é unívoca. Entretanto, sua indefinição intervalar diz-nos muito a respeito da notação neumática: trata-se de uma representação muito mais voltada para a restituição

do *perfil geral* do canto que para a sua reconstrução exata, permitindo uma série de inflexões impraticáveis em um sistema notacional totalmente unívoco. Valoriza, assim, mais a emissão ligada a uma energia de movimento que uma reconstituição deste movimento por via de precisos pontos a serem unidos na sua interpretação, que é uma forma mais distante do gesto tomado enquanto uma unidade.

Por outro lado, uma análise frutífera do caráter analógico da notação neumática encontra-se também a partir de alguns nomes dos neumas. Assim, estes parecem se relacionar seja com a forma gráfica, seja com a forma vocal, por vezes com emprego de metáforas ou alusões: o neuma *scandicus*, por exemplo (“escalar”, “ascender”),

Figura 5: *SCANDIDUS*
(CARDINE: 1989, p. 161)

consiste em três notas ascendentes (HUGLO: 1954, p. 65), enquanto que o neuma *quilisma* (*rolar* em grego – imagem onomatopeica sugerida pela forma escrita)

Figura 6: *QUILISMA*
(CARDINE: 1989, p. 297)

- um neuma ornamental – indica, para um determinado códice, um *tremolo* (HUGLO: *idem, ibidem*). O neuma *clivis*, indicativo de um movimento ascendente, é traduzido por Cardine por “flecha” (HUGLO: *idem*, p. 130), e, deste modo, tanto sua nomenclatura quanto sua forma gráfica sugerem o movimento vocálico correspondente. Em suma, em tal sistema as alusões aparecem, ao invés de um esforço por uma notação sintética, antes como estratégias para a memorização em que os elementos se ligam a um único sistema de referências (esta só apareceria dois séculos mais tarde, após o sistema guidoniano). Os nomes dos neumas parecem indicar imagens poéticas que o próprio traço levanta, trazendo ao material musical que ele representa uma imagem que não é própria nem ao

som nem ao texto litúrgico colorido pela voz cantada – ou seja, trazem ao símbolo, no seu significante, um elemento, embora conectado à imaginação, autônomo com relação ao material significado, indicativo de tipos de gestos, e não propriamente dos sons do canto representado.

As formas gráficas ou as sugestões poéticas seriam, assim, analogias, metáforas ou metonímias de gestos vocais, similares a um ideograma primitivo, de modo que a criação dessa notação, embora emprestada de sinais da gramática latina (o quilisma, por exemplo, tem sua forma visual proveniente do sinal de interrogação da gramática latina – CARDINE: 1989, p. 297), opera também pela associação entre o gesto vocal e a mão que desenha; o som indicado, a imagem poética e a grafia. Podem ainda remeter a uma relação tríplice entre o gesto vocal, a mão que desenha e a mão que rege, como no caso de neumas quironômicos, indicativos no pergaminho do gesto do regente: tal método de regência (*quironomia*) dava aos cantores, que conheciam as melodias de cor, “as indicações de ordem rítmica e expressiva, mais que as de ordem melódica.” (CARDINE: 1989, p. 177). Muitas vezes, assim, “a mão do copista [como também a do regente] detém-se sobre uma nota cuja importância ele assim manifesta” (idem, ibidem) – comenta Cardine sobre as interferências interpretativas do copista sobre os *cortes neumáticos* – cesuras escritas como caractere específico na notação, lidas pelo regente.

A notação neumática inclui, assim, na sua própria grafia, uma expressão do corpo e do imaginário do gesto a partir de uma melodia conhecida e de uma prática interpretativa estabelecida. É como se, no caso dos neumas melismáticos, as mãos desenhassem, por analogia, os sons já conhecidos (analogia, aliás, baseada em uma *sinestesia* que atribui valores graves ou agudos a traços mais baixos ou mais altos no espaço do papel, portanto na transdução de valores auditivos em táteis e visuais). Tal procedimento de criação escritural assemelha-se ao exemplo, apontado por Kittler, da escrita manuscrita da sociedade culta da Alemanha do século de Goethe, na qual seus membros eram todos alfabetizados e comunicavam-se intensamente por cartas manuscritas: “quando a mão toma uma caneta, algo de milagroso ocorre: o corpo, o qual incessantemente evita se escrever, deixa estranhos e inevitáveis traços” (KITTLER: 1999, p. 8). “Minha escrita à mão me expõe em toda a minha nudez espiritual” (idem) – diz o herói de um romance de Botho Strauss – citado por Kittler. O corpo, pelo gesto, deixa antever o espírito na forma

como a mão executa a escrita das palavras, numa notação que é expressiva no seu próprio traço e cujo sentido passa para além das palavras - para além da grade de signos em um sistema digital, como o são a notação da linguagem verbal e a notação musical moderna.

No exemplo de Kittler atua um sistema simbólico analógico pelo quadro já apresentado das representações analógicas e digitais, pois o traço, como um desenho, é um ato contínuo (*mímesis do inconsciente*, no sentido que dá Benjamin em *Doutrina do Similar* – cf BENJAMIN: [1933] 1979, p. 68²⁷), em que as marcas não possuem caracteres determinados (sistema maximamente indiferenciado). Além disso, é semanticamente denso (é impossível determinar precisamente qual tipo de escrita denota um específico estado de espírito). No caso dos neumas temos relação similar, embora não idêntica. Aqui o traço talvez não represente o inconsciente do copista, mas a própria forma vocal da melodia originária, havendo assim uma relação mimética entre o visual e o sonoro. Relação progressivamente codificada mas que, no seu cerne, não esconde e nem deve esconder a imitação.

Embora haja essa forte ligação com uma representação analógica do gesto, vista sob uma perspectiva mais geral, a notação neumática é discreta por ter como conformantes cantos previamente conhecidos, estruturados em fragmentos que serão, por sua vez, lidos enquanto modos específicos de executá-los: ainda que ela não marque uma relação unívoca entre caracteres e conformantes - tendo uma demarcação melódica indicativa apenas de *vetores* de movimento, e não de notas de um modo (e permanecendo assim também na sua seguinte forma ulterior, mais elaborada sob este ponto de vista²⁸) - em outro nível de interpretação, pode-se dizer que cria uma relação

27 "A grafologia recente nos ensina a reconhecer imagens em manuscritos, ou mais precisamente, imagens em quebra-cabeças relativas ao inconsciente do escritor. Pode-se assumir que a faculdade mimética expressa em si mesma na atividade do escritor era de grande importância para a escrita na sua origem. Junto à linguagem, a escrita tornou-se assim um arquivo de similaridades não-sensíveis, ou correspondências não-sensíveis". BENJAMIN : [1933] 1979, p. 68.

28 A notação chamada *diastemática*, em que uma "linha imaginária" indica os graus do modo, e sobre estas linhas grafava-se os signos que indicavam graus de um modo. O exemplo a seguir indica uma "certa diastemia" (CARDINE: 1989, p. 119) em uma entonação da Antífona "Cantate Domino", de St. Gall, um códice escrito predominantemente *in campo aperto* (PARRISH: 1978, p. 9) – ou seja, escrito sem as linhas indicativas:

unívoca entre cada neuma e o gesto vocal correspondente (ascendente, descendente, alternado, uma liquescência ou um *tremolo*, modos específicos de execução vocal).

Há, portanto, um elemento discreto nessa notação que evolui para um tipo que é rigorosamente um sistema notacional digital – a notação quadrada do século XIII, que dá as bases da notação musical moderna. Temos, então, uma dupla natureza da notação neumática: do ponto de vista do conteúdo interno a cada signo, *analógica* por seus caracteres se referirem (na maior parte dos casos) a um perfil melódico ao invés de um som específico e unívoco; ou, se tomada de modo geral, *digital* por cada caractere se referir a um gesto vocal cujo *perfil melódico* ou o *modo de execução* é determinado.

Devemos salientar também uma forte relação de similaridade *morfológica*, seja com a melodia, seja com as imagens poéticas que expressa, bem como com a própria emissão vocal – relação que foi sendo distanciada por conta de uma notação que busca progressivamente descrever uma altura específica e uma duração proporcional.²⁹ Ao

Figura 7: Antífona Cantate Domino, escrita *in campo aperto*.
(CARDINE: 1989, p. 119)

Curiosamente, o princípio da diastemia é o de atribuir as variações melódicas a variações no espaço gráfico, graduados, nesta notação, por linhas, primeiramente imaginárias, posteriormente reais. Esta variação deu-se, porém, primeiramente sobre unidades tidas como singulares ("notas"), e não sobre modelos melódico-ornamentais. Estes últimos, todavia, representam a variação melódica interna por via de variações no espaço. Ou seja: *virga* e *punctus* - cuja representação da variação melódica não se dá pelo traço espacial (são, nesse sentido, sinais arbitrários, não guardando semelhança com o movimento melódico representado) – passaram a ser espacializados no papel, assim empregando uma lógica que provinha dos "sinais melódicos" (*clivis*, *pes*, *porrectus*, *torculus*, etc). Talvez por representarem unidades destacadas de grupos melódicos, os signos *virga* e *punctus* tornaram-se o modelo de uma posterior representação, as *notas* da notação moderna. Tal representação, todavia, passa pouco a pouco a privilegiar o salto de um a outro grau, desprendendo-se da preocupação sintética da representação do movimento vocálico e assim tornando-se muito mais precisa do ponto de vista do resultado.

29 É notável a esse respeito o seguinte comentário de Dom Eugène Cardine: "(...) a edição Vaticana [a qual reproduz os cantos chamados gregorianos através da notação quadrada] dá apenas uma parte daquilo que exprimem os mais antigos sinais neumáticos. Se, com efeito, a reprodução do desenho melódico, por meio de uma grafia já existente há muitos séculos, é quase perfeita, ela desconsidera, por outro lado, quase completamente o fato de que, para um mesmo desenho melódico, as antigas notações possuíam diversos sinais. (...) Traduzindo-os de modo idêntico, a notação Vaticana omite sua significação particular que, visto tratar-se sempre de um mesmo desenho melódico, só pode ser de ordem interpretativa" (CARDINE: 1989, p. 105). A notação quadrada parece marcar, para este grande especialista, um movimento em direção a uma univocidade entre os caracteres de seu sistema notacional e seus conformantes no sentido de uma fixação melódica, e neste sentido parece não ter traduzido

contrário de uma característica da escrita manuscrita do século XIX, apontada por Kittler, tal ligação morfológica serve-se no entanto apenas da semelhança entre a variação sonora e o gesto da mão que escreve, mas não acompanha as variações sonoras da mesma forma que o ponteiro do medidor de pressão sem marcadores acompanha a variação de pressão, apenas indicando qual movimento melódico o cantor deve executar sobre uma dada sílaba, e como deve fazê-lo.

2.1.6 Há algum sistema de notação na música concreta?

Enquanto que na notação neumática “manifesta-se a intenção de traduzir uma melodia por um gesto e fixar esse gesto sobre o pergaminho” (CARDINE: 1989, p. 107), na música concreta (e em qualquer gravação sonora) é o próprio gesto, enquanto traço do corpo, vocal ou instrumental, que é fixado pela transmissão do som a uma membrana ou um dispositivo amplificador, que por sua vez transmite estas vibrações a uma agulha – se tomarmos as primeiras formas de tecnologias de gravação - a qual deixa traços de sua vibração em um disco ou cilindro. A representação dos gestos sonoros é, assim, de outra natureza. Sigamos então o trajeto já iniciado: qual seria sua particularidade com relação à notação neumática?

Em primeiro lugar, é preciso marcar uma diferença fundamental entre ambas as inscrições musicais: os neumas são baseados na visualidade, enquanto a gravação transduz variações sonoras para um suporte. O primeiro efetua, forçosamente, uma passagem do sonoro para o visual. Um gesto fixado por um neuma é uma representação de uma forma sonora, afirmada pela tradição e presente em uma certa memória social. Muito embora os sistemas analógicos de fixação³⁰ captem as vibrações mecânicas do ar, representando-as em variações no material (celulose, acetato ou fita magnética) que podem ser traduzidas em som ou qualquer outro estímulo³¹, em tais sistemas há uma

demais caracteres representativos de nuances interpretativas e timbrísticas (emissão vocal), parecendo distanciar a notação de caracteres mais propriamente “corporais”. Ao basear-se somente no movimento melódico, a notação quadrada parece ter privilegiado o aspecto mais arbitrário dentre as analogias da notação neumática – aquela baseada na “sinestesia” entre movimentos visuais e o “desenho melódico” (termo por si só sinestésico) - a despeito de notações análogas a outros gestos vocais.

30 Aqui não no sentido que dá Goodman a sistemas de representação, mas a esse tipo de tecnologia de fixação sonora.

31 Vale lembrar que os sistemas de gravação sonora imediatamente precursores do fonógrafo não visavam a reprodução do som, mas apenas analisá-lo visualmente - caso do *phonautogram* de Scott e do

apreensão direta dos gestos sonoros, ali inscritos: o substrato sensível da representação dos sinais sonoros *é também sonoro* e coincide com o próprio material representado. A partir da gravação se efetua uma inversão da representação sonora: a notação musical neumática ou moderna é um guia para a *reconstrução* do som, e a gravação o restitui enquanto fenômeno, tal como chegou ao microfone.

Assim, se na notação tradicional os gestos sonoros são decompostos e representados por uma rede de caracteres³² que serão lidos por intérpretes desta notação, os quais restituirão cada um dos sinais em ideias musicais e gestos sonoros - uma representação cujo eixo é *digital, analítico e prescritivo*³³ - os neumas, alguns sinais na notação moderna³⁴ e a gravação sonora representam os gestos sonoros de forma analógica e *sugestiva* (no caso dos neumas) e *prescritiva* (no caso dos sinais de ação), preservando, nos neumas, uma semelhança que reproduz a própria forma do gesto sonoro na sua representação visual. Seja na gravação, seja nos neumas, tais gestos não são decompostos em caracteres digitais pertencentes a um sistema simbólico geral, mas traduzidos na sua unidade, que é apreendida na gravação de modo direto e, nos neumas, por alusão – embora nestes o contínuo considerado amplamente não seja representado, sendo decomposto em tipos de gestos musicais que se constituem por sua vez em unidades discretas.

phonoautograph de Bell & Blake. Em ambos os casos há uma imitação do tímpano humano (no caso do *phonoautograph*, é o próprio tímpano de um cadáver que é colocado a vibrar): há uma agulha com tinta na sua ponta ou um carvão, presos na face de uma membrana de celulose ou humana; tal engenhoca encontra-se na extremidade de um cone. Na frente da agulha ou do carvão coloca-se, por exemplo, um papel enrolado (no caso do aparato de Bell, um vidro com fuligem). Na outra extremidade do cone, emite-se um som. A vibração mecânica do ar é transmitida à membrana e esta efetua a variação da agulha ou carvão sobre o papel (ou sobre o vidro com fuligem). Cf STERNE: 2003, p. 31-37.

32 Para Dahlhaus, a notação musical moderna é a representação de um sistema de referências musical, em que cada propriedade do som é notada separadamente, de modo que cada uma destas propriedades é um elemento parcial nesse sistema de referências (p. 57). Ainda para este autor, uma *notação de ação*, ou prescritiva, como uma tablatura ou um neuma, não permite ao intérprete uma análise que remeta cada um dos caracteres representados ao sistema de referências (como por exemplo um acorde com relação à tonalidade), apenas indicando uma ação a ser realizada (p. 53). O sistema notacional moderno é, portanto, baseado em uma abstração (a representação de diversos aspectos do som) que agencia tais aspectos em função de uma lei (uma afinação de base ou uma estrutura rítmica com subdivisões proporcionais, por exemplo), sendo descritivo e analítico (p. 55).

33 Salvo em indicações *analógicas* de gestos musicais contínuos, como um crescendo ou um decrescendo, acelerandos ou ritardandos, etc.

34 Ver nota anterior.

2.1.7 O estatuto da gravação enquanto representação sonora

Mas em que a gravação é uma representação do som? Em que difere da *escuta direta*?

A diferença substancial da escuta de um fonograma com relação a uma escuta direta é que na primeira o material sonoro é disponível para ser repetido *ad infinitum* – ou seja, é escutado em *tempo diferido*. Este fator a faz semelhante a qualquer notação no sentido de uma “virtualização da memória”; ou seja, uma “separação parcial de um corpo vivo, colocação em comum, heterogênesse” (LÉVY: 1996, p. 38) – como se refere Lévy à escrita, aplicável também à gravação. A escuta de um fonograma com o intuito da criação musical pode ter como decorrência um trabalho similar à leitura de um texto:

Tal o trabalho de leitura: a partir de uma linearidade ou uma platitude inicial, esse ato de rasgar, de amarrotar, de torcer, de recosturar o texto para abrir um meio vivo no qual possa se desdobrar o sentido. O espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos. (LÉVY: 1996, p. 36).

A gravação também permite tal ruptura com a linearidade: escutar novamente um som é poder analisá-lo, repercuti-lo e recontextualizá-lo. Através do suporte é possível montar um outro material por via da edição, ou ainda, transpô-lo, fazê-lo ser escutado mais lentamente, ou recombina-lo em seus mínimos elementos, dentre inúmeras outras operações reveladoras de aspectos não perceptíveis à escuta direta.

Assim, se a gravação faz uma representação contínua do material representado, analógica de suas mínimas variações, similar ao que Barthes se referia com relação à imagem fotográfica (*análogo do real, analogon*, como se refere à fotografia em “A Mensagem Fotográfica” - BARTHES: 1990, p.12³⁵), a grande questão de uma prática

35 “Qual o conteúdo da mensagem fotográfica? O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. Do objeto à imagem há, na verdade, uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. No entanto, essa redução não é, em momento algum, uma *transformação* (no sentido matemático do termo); para passar do real à fotografia, não é absolutamente necessário dividir este real em unidades e transformar essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto cuja leitura propõem; entre esse objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código; é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge, assim, o estatuto próprio da

musical que propõe uma realização exclusivamente por via de fonogramas é, justamente, como efetuar recortes no contínuo gravado e, portanto, de como quebrar a unidade do evento ali registrado enquanto acontecimento. Enfim: como ressignificar um material sonoro cuja diferença mais pregnante com relação ao som direto é a possibilidade da escuta em tempo diferido?

Antes de atacarmos estas questões é preciso, porém, a partir deste ponto, enfatizar que o termo *gravação sonora* é tomado aqui em dois momentos da obra musical concreta e, portanto tem duas significações: a primeira se refere a uma estratégia de representação adotada pelos pioneiros da música concreta no ato da composição: *escolheu-se* usar este tipo de representação para a **composição musical** a fim de se lidar com o sonoro em “estado bruto”, ou seja, com o som gravado no suporte sem o intermédio de um sistema notacional, passível de uma manipulação material (as manipulações *materiais* da música concreta: a edição, o loop, a transposição por velocidade, as filtragens).

Já o segundo sentido do termo *gravação sonora* dá-se no modo de apresentação das obras. Nesse caso, a gravação presta-se também como **suporte da obra finalizada**, de modo que o ouvinte se depara com um contínuo não mediado por uma notação, na mesma situação de escuta que seus autores ao criarem-na, antes e ao organizá-la.

imagem fotográfica: *é uma imagem sem código*; proposição de que se deduz imediatamente um importante corolário: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua.” (BARTHES: 1990, p. 12-13).

Dessa discussão Barthes tira que a fotografia não possui nenhuma mensagem *conotada*, ou seja, que vá para além da simples denotação daquilo que é representado; que é a “plenitude analógica” do real (BARTHES: 1990, p. 14). Entretanto, no próprio artigo que citamos (“A Mensagem Fotográfica”) acaba por questionar esse estatuto da fotografia, apresentando alguns aspectos da conotação na imagem fotográfica tomada em si mesma, como a trucagem, a pose e o enquadramento, por exemplo, as quais engendram códigos e leituras, e portanto pressupõem uma conotação. No entanto, não exclui o aspecto de *anologon* da imagem fotográfica; este aspecto de captação mecânica da imagem, não intermediada por uma linguagem verbal. Mas essa imagem nunca é lida, conforme o autor, de maneira “neutra”: a imagem fotográfica traz consigo sempre uma conotação ligada ao contexto histórico daquele que a lê; de suas circunstâncias culturais, que darão sentidos diversos à imagem fotográfica; aliás, tal como ocorre em qualquer imagem: misto de um puro denotado e com uma perene conotação indireta (a imagem de um acidente, por exemplo, como rasa do ponto de vista simbólico: mero registro de uma testemunho – mas mesmo esta interpretação é uma conotação), sempre atrelada à leitura da imagem em um contexto cultural.

A gravação sonora tem características similares às da fotografia. Discutiremos no capítulo 3 a relação *fotografia-gravação sonora* no que diz respeito à *representação direta* do som capturado, conceito que neste capítulo chamaremos aqui de *registros*.

2.1.7.1 Consequências da representação musical fonográfica para o sistema de composição da música concreta.

Feita a distinção entre representação fonográfica no *fazer* e no *escutar* da música concreta, retomamos o problema no que se refere ao **processo composicional** desta música: como recortar um material contínuo; como operar nele hierarquias; como ressignificá-lo? Ao tomar a gravação sonora enquanto estratégia de composição, embora *propicie* uma situação descritiva e analítica fundamental para sua prática composicional, não é *garantia* que o faça, tal como ocorre na notação musical moderna³⁶. Aqui adentramos no campo específico da criação musical na música concreta, e ao fazê-lo tratamos especificamente do modo como esta prática articulou, a partir de fonogramas os mais diversos, seu material composicional.

2.1.7.2 A escuta musicista

Há, talvez, um conceito, surgido no *Traité des Objets Musicaux*, que sintetiza o impulso criador de Pierre Schaeffer desde os primeiros Estudos de Ruído, de 1948. Ele nos indica, mais do que um método, um espírito. Apresentado de modo objetivo no *Traité des Objets Musicaux*, podemos senti-lo como fundo constante para as investigações descritas em *La Recherche d'une Musique Concrète*, texto que se refere ao período de produção musical que estamos estudando.

Eis o conceito: a investigação do material gravado dar-se-ia, inicialmente, por uma intenção específica de escuta, uma *escuta musicista* (*écoute musicienne* no *Traité des Objets Musicaux* – caps. XIX e XX) – ou seja, escuta cuja intenção é a de buscar por faturas musicais não convencionais, em potência no material gravado (CHION: 1995, p. 41) - e que conduz a uma escuta analítica, sendo “um primeiro esforço de uma escuta reduzida (...) mas já tendendo para a pesquisa por critérios de identificação” (SCHAEFFER: 1966, p. 344). Trata-se, aqui, do início de um longo novelo teórico que levará, no grande tratado schaefferiano, aos conceitos de *escuta reduzida*, de *objeto sonoro* e de *classificação tipo-morfológica*. Mas não precisamos ir tão longe: basta-nos marcar que tal

36 Tal qual interpreta Dahlhaus: confira nota 32.

intenção visa a um *descondicionamento da escuta musical e da escuta natural*. Ou seja: trata-se, na criação musical experimental, de isolar e afastar dois vetores impregnados na escuta, um ligado aos valores culturais da música tradicional (alturas organizadas em uma escala e em notas, durações em ritmos proporcionais), outro ligado ao cordão causal dos sons:

Ora, todos os nossos exercícios de escuta nos conduziram a um duplo afastamento: de um sistema musical em curso, que bloqueia nossos ouvidos na direção dos 'valores' convencionais, e da escuta natural, que nos reenvia aos indícios ou às anedotas sonoras. (...) De fato, não cessamos de oscilar entre *dois empregos do musical*, em geral excluindo um do outro: seu emprego enquanto indícios, sempre voltado para o evento [que os criou], e seu emprego enquanto signos, sempre sujeito ao código (SCHAEFFER: 1966, p. 349).

Por outro lado, a escuta musicista seria um impulso *positivo* de investigação musical, tratando-se de uma escuta investigativa de novas qualificações do sonoro a fim de se extrair dele faturas a serem "comparadas, julgadas, tidas por mais ou menos bem-sucedidas, com uma sucessão mais ou menos satisfatória" (SCHAEFFER: 1966, p. 339). Escuta semelhante à da criança do capim da alegoria schaefferiana:

O *Hommo faber*, já velho, toca apenas o Stradivarius. Devemos assim rejuvenescer os quadros. Escutemos uma criança que tenha colhido uma folha de capim apropriada, esticando-a entre as palmas das mãos e assoprando sobre a folha, enquanto suas mãos cruzadas lhe servem de ressonador.

Notemos então que esta criança nos propõe o exercício de solfejo que convém à nossa situação: não desejamos mais escutar a *qualidade sonora* do Stradivarius, *demasiado musical*, mas praticar uma *escuta musicista sobre o objeto sonoro* [*écoute musicienne sur l'object sonore*], a mais crua, e descobriremos uma tal escuta na medida em que a praticamos.

Além disso, ela escolheu, por sua própria conta, dentre as fontes sonoras uma que lhe pareceu a mais *conveniente* à sua atividade. Com efeito, esta criança experimentou seus sons uns depois dos outros, e o problema que colocou é menos aquele da identificação que o do estilo da fabricação. Por outro lado, sua intenção é visivelmente musicista. Se o resultado não parece musical

aos seus ouvintes exasperados, não se pode negar ao autor uma intenção estética, ou pelo menos uma atividade artística. (...) Seu objetivo é gratuito, ou ao menos gracioso, é até mesmo, confessemos, musical. Com efeito, não contente em fazer os sons, ela os toca, os compara, os julga, os toma por mais ou menos bem-sucedidos, e sua sucessão mais ou menos satisfatória. (SCHAEFFER: 1966, p. 339).

Tal qual a gravação, que nos remete a uma *tabula rasa* sonora, sem hierarquias ou pré-seleções dos objetos sonoros, o exercício da criança do capim a põe a ouvidos nus, numa situação semelhante. O fazer musical é antes de tudo uma experimentação do objeto, variando sua sonoridade resultante pela variação na sua forma de tocar. Os resultados desta operação vão sendo colhidos, comparados, hierarquizados. A criança do capim é identificada com o ouvinte experimental “diante do gravador (...) a fim de escutar com ouvidos novos, curiosos por discernir as qualificações que escapam atualmente ao seu 'sistema'” (SCHAEFFER: 1966, p. 341) – ou seja, com os próprios compositores de música concreta. Na experimentação com seu material, tentam mergulhar na aventura de uma colheita sonora a partir das manipulações diretamente no material fonográfico, buscando ali valores musicais que julgam bem-sucedidos, comparando as sonoridades, hierarquizando-as – mas sobretudo mantendo os ouvidos abertos às possibilidades sonoras inauditas que possam surgir de um procedimento que toma por musical aparatos concebidos para outro fim (os radiofônicos), explorando-os sistematicamente.

A mudança radical de meio de inscrição leva Schaeffer a propor, assim, esta metodologia criativa que é mais um *espírito* frente ao campo experimental que criara. Um conceito criado certamente *a posteriori* das suas experimentações mas que, apesar disso, talvez fosse sentido na época das criações musicais como um fundo, pois as coordena enquanto princípio estético.

2.1.7.3 A representação fonográfica enquanto *estratégia de inscrição da obra musical concreta*.

Por sua vez, enquanto suporte da obra finalizada - seu *suporte final* ou sua cópia - a gravação configuraria uma inscrição que coincide com o seu substrato sensível. Há,

assim, a ausência da divisão típica da música notada em papel entre visível e audível, que não ocorre na música concreta: a obra se apresenta pelos próprios sons emitidos pela reprodução de sua matriz ou cópia, somente acessíveis enquanto dados sonoros e não como caracteres em um sistema notacional.

Obras musicais sob suporte fixado criariam assim uma relação de identidade com a mídia que as sustenta, como coloca Pouivet com relação à obra de rock (entendida por ele em *Philosophie du Rock* como uma *obra musical fonográfica*, nesse sentido permitindo uma analogia com a música concreta). Forja-se ali o conceito de *artefatos-gravação*, termo que designaria o suporte material moldado por uma intenção de uso – a fixação e posterior escuta (cf POUIVET: 2010, p. 49, 127). A tese é de que tais artefatos-gravação “são irreduzíveis àquilo que é o mais elementar. Se se decupa uma chave de fenda ou uma gravação em pequenos pedaços, eles não existem mais [enquanto objetos funcionais]” (POUIVET: 2010, p. 103) – ou seja, a obra musical fixada (música concreta ou rock) *conforma* seu suporte material - enquanto que (ainda para Pouivet) a música notada por uma partitura não possuiria uma relação *necessária* com o suporte justamente por se apresentar por intermédio de uma notação que, por sua vez, é baseada qual o modelo da representação digital apresentado acima. Em decorrência, seu modo de apresentação não influi no seu conteúdo. Por exemplo: a palavra “texto” pode ser escrita de inúmeras maneiras e seu sentido permaneceria o mesmo caso se respeitasse a identidade dos caracteres que a compõem e a ordem de sua aparição; assim, entendemos que as ocorrências de “**texto**” ou “*texto*” possuem o mesmo significado sintático e semântico da aparição primeira. Da mesma forma, o manuscrito da Sonata op. 111 de Beethoven conterá (em linhas gerais) as mesmas informações que sua edição *Urtext* (a não ser que a própria grafia de Beethoven passe a contar enquanto elemento não-contingente da obra).

Para Pouivet, a obra musical fixada criaria, por outro lado, uma relação necessária com o suporte, sendo a representação de um traço contínuo na mídia que a sustenta, de modo a não possibilitar uma decupagem em elementos discretos. Mesmo que o suporte baseie-se em uma tecnologia de gravação digital, como ocorre nos meios atuais, perceptualmente aquilo que se apresenta é o som contínuo ali gravado, não mediado por uma notação. Não é possível negligenciar, portanto, o modo de inscrição no suporte – as suas técnicas ou procedimentos, os quais agenciam profundamente a composição desta música, seus critérios, e mesmo sua decorrente sonoridade e o seu estilo.

No entanto, uma consequência de uma ênfase nesta concepção de obra fonográfica deve ser notada: para Pouivet, a “obra rock” se *restringe* ao artefato-gravação, sendo que as performances da “música rock” em concertos (em oposição às “obras rock”, artefatos-gravação) - ou seja, performances da canção e do arranjo gravados no fonograma mas exibidos em concerto – são meramente um “fenômeno social” proveniente da reprodução da mesma canção exposta enquanto obra na gravação, da mesma forma que na relação entre “o futebol como jogo esportivo e o futebol como fenômeno que conta com grupos de torcedores, com a atmosfera dos estádios, com os campeonatos, etc” (POUIVET: 2010, p. 67). Para o autor, a obra fixada em suporte é o substrato daquilo que permanece mediante suas virtuais aparições – há inclusive uma tendência a tomar esse substrato como ligado à conformação material do suporte dada pela obra masterizada (a noção de artefato-gravação) – de modo que todo o resto que se acrescenta a este substrato *material* é contingente.

Se levássemos as premissas de Pouivet até o fim teríamos um problema, pois sua concepção parece negligenciar o fato de que só se tem acesso a uma obra fixada em suporte através da escuta do conteúdo ali inscrito (ou seja, de um ato de escuta: seja ir a um espetáculo, a um ritual de Candomblé ou seja colocar aos ouvidos um *headphone*). Sua asserção, assim, nos parece paradoxal. No caso da música concreta ela se coloca de forma ainda mais contundente, pois obras que se apresentam exclusivamente através de uma situação de escuta acusmática instauram uma singularidade na história da música: não se pode esquecer que a música concreta depende ou da difusão radiofônica, ou da escuta doméstica, ou do concerto acusmático, sendo o último um tipo de espetáculo muito particular e nascido justamente por conta da fixação sonora ao centrar-se apenas no tipo de *inscrição* destas obras. Como aponta Iazzetta,

Embora a gravação sobre um suporte fixo acabe por distanciar o momento da performance do momento da escuta, desconsiderar que a música eletroacústica [e por extensão a música concreta] possui também uma dimensão performática importante é desconsiderar o modo como ela vem se desenvolvendo desde a segunda metade do século XX. Isso porque a escuta eletroacústica é extremamente dependente do espaço. Não se trata aqui do espaço da espacialização, geralmente associado à ideia de difusão, em que durante o concerto utiliza-se um console de mixagem em multicanal para

direcionar os sons para alto-falantes dispostos em pontos diferentes da sala. Essa é uma dimensão relevante da prática eletroacústica, mas aqui nos referimos a um conceito ainda mais ampliado de espacialidade, que leva em consideração o ambiente e o contexto em que se apresenta uma obra, em seus aspectos arquitetônico (dimensão e formato da sala), técnico (posicionamento, características e qualidade dos equipamentos de áudio) e acústico (reverberação, ressonâncias e colorações sonoras do ambiente). Essa dimensão da espacialidade tomada num sentido mais amplo, e cujo controle não está totalmente nas mãos do compositor, é fundamental para a apreciação da música eletroacústica. Daí que a audição de uma mesma obra em CD em um aparelho doméstico ou em um espaço adequado de concerto constituem-se como experiências bastante diferentes. (IAZZETTA: 2009, p. 31-32).

A inscrição da composição musical concreta é, assim, apenas um dos agenciamentos de escuta que leva na direção de uma certa configuração musical, um dos seus dispositivos. Para estas músicas o suporte pode funcionar “como uma espécie de superpartitura que contém uma representação, incompleta ou simplificada como toda representação, daquilo que só se pode experienciar de fato em uma performance” (IAZZETTA: 2009, p. 33). O fonograma que contém a composição concreta é uma das faces de sua representação, assim como uma imagem refletida em um espelho é parcial com relação ao objeto representado.

Efetuem, porém, uma distinção que nos parece adequada. Apesar de ser um elemento dentre outros que configuram uma obra musical concreta, o seu fonograma final é uma forte *estratégia de invariância* da obra ali conformada. O termo, criado por Valério Fiel da Costa (COSTA: 2009, p. 48), designa qualquer elemento que permita que uma obra possua alguma identidade dentre suas ocorrências. Assim, para a música ocidental, a notação tradicional prescritivo-descritiva tem sido uma *estratégia de invariância* das obras, assim como os sistemas de afinação, os instrumentos e a tradição de performance ligada àquela obra em particular. Costa prossegue realizando uma hierarquia entre elementos notacionais *estritos* e *flexíveis*. No primeiro caso, trata-se dos elementos que irão de fato permanecer dentre as versões da obra, sem os quais esta desapareceria no decurso da história, transformando-se num outro objeto qualquer (o arpejo maior inicial da sonata em Do maior de Mozart, por exemplo). Por outro lado, alguns elementos são flexíveis para

uma identidade (como seria, por exemplo, a transposição desta Sonata para um outro tom para tornar possível a execução em outro instrumento: reconhece-se que é a mesma obra embora também se reconheça que o instrumento é outro e, em menor medida, que a música está em outra tonalidade). No caso da música concreta, tem-se a gravação enquanto uma forte estratégia de invariância; podemos então transpor a distinção *elementos estritos* ou *flexíveis*, realizada no trabalho de Costa no domínio notacional, para os seus tipos de agenciamento musical: os sons ali inscritos e a situação acusmática de escuta são elementos estritos; os modos de apreensão dessa música (concerto acusmático ou escuta doméstica, por exemplo), um elemento flexível. Importante para a nossa discussão é emprestarmos o termo, decorrente desta reflexão, de *estratégia de inscrição no suporte* a fim de apontarmos um tipo de estratégia de invariância que se refere ao processo de representação da obra: a música notada se dá pela escrita musical; no caso de obras fonográficas, pelo fonograma do suporte final. Como já visto, na música concreta sua estratégia de inscrição está intimamente ligada ao seu processo de realização, e esta determina todos os seus elementos estritos.

O fonograma que contém uma obra concreta é a materialização de uma composição que atua em diversas instâncias da produção fonográfica, as quais vão desde a produção musical até a masterização. Pois, diferentemente de obras baseadas na notação, a música concreta acabou por criar uma série de procedimentos musicais em estúdio, os quais configuram sua particular *estratégia de inscrição*.

É destes procedimentos que trataremos a seguir.

2.1.8 A inscrição no suporte: dois modelos da realização da música concreta, o *registro* e as *criações fonográficas*.

Assim, nesta música não há notação, mas uma *inscrição* de material sonoro, o qual é organizado a partir de uma atitude de escuta investigativa (a *escuta musicista* schaefferiana) propiciada pela gravação – tendo a obra, se tomarmos apenas sua estratégia de invariância, um componente que é o artefato-gravação desta prática composicional (no sentido dado por Poivet, acima mencionado). Mas como se dá tal inscrição? O fonograma de música concreta não é, sabemos, um *registro* de uma performance - embora possa conter registros de performances, como veremos - mas uma

cadeia não-linear que combina tais registros com procedimentos de estúdio, confluindo estes fonogramas e estas ações em um *master*.

A música concreta emprega, assim, a gravação tanto no aspecto de incorporação de *registros* de gestos musicais ou quaisquer eventos sonoros, quanto a partir de criações diretas no aparato fonográfico. Devemos então marcar, para compreender seus modos de abordagem, uma diferença entre estes dois aspectos da gravação sonora no que tange à função que lhe é dada³⁷.

Na utilização por *registro*, a gravação é tomada como uma construção cultural criada pela indústria fonográfica em favor de uma suposta exata reprodutibilidade dos eventos sonoro captados, reafirmada desde os seus primórdios (Cf. THOMPSON: 1995; BROWN: 2000). Brown postula o termo *perspectiva transparente* para designar esta utilização, a qual procura configurar os aparelhos de fixação e reprodução de modo a apresentarem os eventos sonoros fixados, supostamente não trazendo distorção aparente com relação ao evento original (BROWN: 2000, p. 361). Este tipo de inscrição é, como enfatizamos, o resultado de uma progressiva aceitação da escuta fonográfica enquanto evento autônomo e a construção do ideário da *fidelidade*, a "ilusão da presença real" descrita por Thompson (1995, 35). Nesta construção, a gravação sonora, embora as evidentes distorções sonoras dadas pelo suporte na época de sua criação, foi tomada, na propaganda que buscava vender os nascentes fonógrafos, enquanto um dispositivo que reproduzia o som direto de forma fidedigna. Esta afirmação se baseia na propriedade dos aparatos nascentes em fixar, a despeito da enorme distorção do sinal em amplitude, faixa de frequências transduzidas e timbre - além da limitação do campo sonoro em três dimensões a apenas, na reprodução, a uma dimensão por conta do emissor direcional - o conteúdo semântico das mensagens e uma certa identidade causal entre o som escutado e o registrado/reproduzido (SCHAEFFER: 1966, p. 70).

É possível, no seu limitado escopo, entender a custo as palavras da primeira gravação de Edison, "Mary had a Little Lamb" - um poema infantil (THOMPSON: *idem*, *ibidem*). Destacamos até mesmo a identidade de sua voz, se o estivéssemos escutado *em direto*. De fato, nas primeiras gravações musicais é possível também distinguir os

37 Para a reflexão que segue, baseamo-nos na estrutura do livro de Fernando Iazzetta, *Música e Mediação Tecnológica* (2009), que é dividido em duas partes, referentes a etapas históricas da gravação e das mídias sonoras: *Fonografias*, em que tais mídias centram-se em reproduzir ou fixar um evento sonoro, e *Mediação Eletrônica*, em que tais mídias prestam-se para a criação musical. Já o termo *registro* é baseado no seu capítulo primeiro, e tem aqui o mesmo sentido que lhe é dado.

instrumentos, que ali aparecem apesar das enormes restrições do suporte. Assim, a fidelidade funciona enquanto ideário da fonografia por conta do tipo de inscrição que efetua: por contínuo, fixa no suporte um bloco de dados que a escrita e a categorização musical em escalas temporais ou de alturas não dão conta pela própria diferença de natureza de sua representação. Por mais ruídos que se gere no seu processo, a gravação, pela inscrição maximamente densa dos eventos que lhe chegam, retorna ao ouvinte um evento que, por ter sido criado por uma inscrição contínua, tem muito mais similitude com o seu correspondente externo que qualquer outro sistema representacional em voga até então.

Já na utilização pela manipulação dos dispositivos fonográficos, teremos tipos de configuração do material sonoro cujo objetivo não é o da reprodução de um evento sonoro, mas a criação de um artefato a partir das técnicas que a própria gravação tornou possível. Classificaremos esses procedimentos por *criações fonográficas*³⁸, em que se toma as características imanentes deste sistema como base para tal criação. É possível traçar um paralelo, aliás, entre a dupla função da gravação e a mesma duplicidade na notação musical, extraindo daí consequências importantes para o entendimento dos elementos de linguagem das 'músicas fonográficas' (Rock, *elektronische musik*, música eletrônica de pista e, em especial, a música concreta). Assim, a notação musical, conforme Delalande (2001, p. 32-33), teria inicialmente uma função de transcrição de músicas preexistentes (a notação neumática é um exemplo desta estratégia, progressivamente mais refinada no sentido de uma transcrição *exata* dos cantos prévios) – mais tarde adquirindo também o caráter de ferramenta para a criação musical. A notação moderna, pelo auxílio de um suporte gráfico que propiciaria o agenciamento de simultaneidades e o controle do tempo pelo sistema de medição proporcional, teria assim aberto a possibilidade de uma série de procedimentos de criação musical, inclusive possibilitando a criação polifônica mais complexa, cuja lógica é eminentemente notacional (por exemplo: os recursos contrapontísticos da fuga, tais como a imitação, aumento, diminuição, inversão ou

³⁸ Para tal é significativa a constatação do regente Leopold Stokowsky, que em 1929 teria se surpreendido pelo fato de que, nas gravações de suas obras orquestrais, o técnico de som “o teria substituído enquanto regente” (BROWN: 2000, p. 361) ao poder alterar o equilíbrio textural e o balanço entre a gama de frequências das obras gravadas (ou mesmo a presença de certos instrumentos) no ato da mixagem e da masterização, dados que Stokowsky julgava estar sob suas mãos na apresentação final das músicas que interpretava. Assim, Stokowsky constatou que a obra musical gravada pode muito bem passar a ser, conforme as intenções estéticas do engenheiro de som ou produtor fonográfico, não um mero *registro gravado*, mas uma *criação fonográfica* – como é o caso (radicalizado) da música concreta.

retrogradação, são operações lógicas, e o controle das simultaneidades nessas formas se dá pela operacionalidade permitida pela notação moderna). A utilização desses elementos se dá “(...) como as peças de um quebra-cabeças, que não poderiam se desenvolver sem o uso do papel e do lápis” (DELALANDE: 2001, p. 33). Portanto, são *procedimentos de escritura* surgidos justamente por conta da natureza do suporte de representação.

A gravação como a entendemos aqui realiza inicialmente registros dos eventos sonoros, mas tem também a função de base para uma nova criação musical. O som diretamente representado abrir-se-ia para a possibilidade de sua escuta em tempo diferido, mas, além disso, a própria fixação sonora em suporte propiciaria uma abordagem anterior à escuta e que se refere à manipulação direta do suporte, tais como, na primeira música concreta, o loop e o corte ao acaso, além de novas possibilidades balizadas pela escuta, como a amplificação sonora dada pelo *close miking*, a montagem de objetos sonoros mistos (como seria a colagem do ataque de um som com o corpo de ressonância de um outro), etc. Ou seja: novos meios, novos materiais para a criação musical e, conseqüentemente, novos sentidos musicais.

Assim, a estratégia de fixação no suporte é um componente central para a construção da música concreta e para a incorporação progressiva de seus elementos de linguagem. A composição se dá a partir da apropriação ou deslizamento dos aparatos fonográficos, inicialmente criados para a função de registro, para novas formas de uso. Estes novos procedimentos criam novos objetos sonoros e formas de agenciá-los, ou seja, é por este *fazer experimental* que um estilo vai se formando. Como então procede a música concreta na inscrição sonora no suporte? Antes de atacarmos a questão é relevante traçarmos um panorama tecnológico do seu ambiente de trabalho, em especial na época da composição da *Symphonie pour un Homme Seul*. Como vimos na Introdução, as primeiras experiências schaefferianas se deram no interior do *Club d'Essai*, um espaço de criação radiofônica da *RF (Radiodiffusion Française)*. É com o aparato radiofônico que realizar-se-ão os procedimentos concretos. Como nos descreve Pierre Arnaud, “realizador, técnico e conselheiro” (GAYOU: 2007, p. 27) de Pierre Schaeffer desde a época do *Studio d'Essai*, em 1946, nos estúdios 38 e 39 do *Club d'Essai* o trabalho de registro, trucagem e edição era feito em

Dois consoles esmaltados em verde que tinham a forma arredondada de

uma ferradura. Era a primeira vez que se desenvolvia este sistema, que depois seria adotado por todos os estúdios. Dois toca-discos à esquerda e dois à direita comportavam uma manivela “de captura de sincronização” [“de rattrapage de synchro”], permitindo um encadeamento contínuo de dois discos flexíveis, sendo o único método existente antes do uso do magnetofone. Funcionava muito bem! (ARNAUD *apud* GAYOU: 2007, p. 44).

Até 1951, quando “a Rádio Francesa presenteou o Groupe de Recherche de Musique Concrète (...) com o primeiro estúdio de música eletroacústica especialmente construído para este fim” (PALOMBINI: 1999) – ou seja, com um equipamento baseado em magnetofones – “a máquina de gravação e leitura [era] o gravador de discos flexíveis (Schellac). O disco flexível é uma folha de alumínio recoberta de uma cera que pode ser lancetada por um buril de gravura. O termo “disco mole” será mais apropriado. Cada disco tem a capacidade de gravação de 4 minutos de som. As primeiras músicas concretas são todas realizadas sobre este suporte”. (GAYOU: 2007, p. 44). Interessante é notar que as músicas ou movimentos desta época jamais ultrapassavam os 4 minutos da capacidade do disco Schellac, ou seja, como no início da fonografia, a capacidade do suporte é fator determinante da duração da obra ou manifestação musical representada.

A “manivela de captura de sincronização” descrita acima por Arnaud nada mais era que um dispositivo que permitia mudar a velocidade de leitura dos discos, possibilitando aos operadores de rádio, ao emitirem ao vivo ou ao gravarem uma montagem, que sincronizassem andamentos musicais. Procedimentos não previstos no design do aparelho no entanto foram sendo incorporados: “leituras ao inverso, variações de velocidade para se obter transposições e, sobretudo, colocação em ciclo [loop]; todas as operações obtidas pelo desvio do funcionamento normal da ferramenta” (GAYOU: *idem*, p. 45). Além disso, cada toca-discos era dotado de um potenciômetro de volume na saída, que permitia a realização cortes ou envelopes no som de saída.

Figura 8: 1943 - O *estúdio em ferradura* do Club d'Essai, Paris. Com esta tecnologia foi criada a música concreta. (PALOMBINI, 1999).

2.1.8.1 O Quadro Geral dos Estágios de Realização da Música Concreta

Tendo o ambiente tecnológico descrito até aqui como pano de fundo, façamos agora, a partir de um primeiro substrato de análise (a divisão entre uso da gravação como registro ou como *criação* fonográfica), um esquema geral em cinco estágios da produção desta música e uma classificação de cada um destes estágios a partir da divisão *registros / criações fonográficas*.

Temos assim os seguintes estágios:

- 1) Elaboração ou *coleta* do material sonoro
- 2) Descrição e análise deste material (*escuta musicista*)

- 3) Montagem dos materiais escolhidos
- 4) Mixagem
- 5) Masterização

Construímos, a partir destas categorias, a tabela seguinte, *Quadro geral dos estágios de produção da música concreta*. Ela foi livremente baseada em um quadro similar apresentado no *Traité des Objets Musicaux* na página 408 (cap. XXIII) (SCHAEFFER: 1966), mas aqui tivemos o cuidado de generalizá-lo a fim de poder abarcar também as particularidades tecnológicas desta primeira produção da música concreta, as quais não incluem os procedimentos e a inscrição efetuados em fita magnética - como ocorre no quadro schaefferiano, que visa descrever a cadeia de produção da sua música experimental, no "laboratório" da época da edição de seu trabalho (1966). Nossa tabela não tem, porém, a pretensão de uma listagem completa dos tipos de procedimento utilizados nessa música, apenas nos servindo para a reflexão sobre sua particular estratégia de inscrição musical.

Nesta tabela a seguir, o estágio 1 (coleta ou elaboração de materiais) foi desmembrado em 4 tipos. Além disso, cada etapa deste estágio, bem como os demais, foram classificadas entre *registro* e *criação fonográfica*, ou seja, em cada estágio prevalece um ou outro tipo de inscrição fonográfica. Segue-se comentários a partir de sua apresentação:

Coleta ou elaboração de material				Escuta, edição, categorização	Montagem geral	Mixagem	Conformação no suporte final				
(estágio 1)								(estágio 2)	(estágio 3)	(estágio 4)	(estágio 5)
Tipos de materiais/procedimentos											
1.1) registros	1.2) Manipulações fonográficas		1.3) micro- montagens	1.4) apropriação de fonogramas 'externos'							
(estágio 2 atua na edição do material)	(estágio 2 opera na edição dos sons resultantes das manipulações gravadas)		(conflui também com estágios 2, 3, 4, 5)	(conflui também com estágios 2, 3, 4, 5)							
	1.2.1) manipulações estáticas	1.2.2) gestos instrumentais em aparatos fonográficos									
registro	registro / criação fonográfica		criação fonográfica	criação fonográfica	criação fonográfica	criação fonográfica	registro / criação fonográfica	criação fonográfica			

Tabela 1: Quadro geral dos estágios de realização da música concreta

O estágio 1 (coleta ou elaboração de material) refere-se à criação do material a ser trabalhado na obra. Esta elaboração pode se dar por quatro tipos: pela obtenção do material enquanto *registro*, enquanto *manipulações fonográficas*, enquanto *micromontagens* e enquanto apropriação de fonogramas 'externos', como segue:

1.1) (registros): obtenção de material pela gravação de performances musicais, narrações, improvisos, falas, mesmo o som de uma máquina ou de uma paisagem - procedimentos de coleta que constituem *em si* um estágio de puros *registros*. Neste caso a gravação sonora é tida como um aparato de fixação de um evento sonoro, contando com artifícios para tornar esta operação sonoramente transparente (no sentido que lhe dá Brown, anteriormente citado). Na gravação como registro pode-se operar técnicas sofisticadas de manipulação dos microfones, as quais podem imprimir diversos sentidos, como proximidade ou distância, campos abertos ou fechados na estereofonia, maior ou menor clareza, etc. Discutiremos longamente este estágio com respeito à *Symphonie pour un Homme Seul* sobretudo no capítulo 3, no qual abordaremos uma técnica peculiar de atuação para o microfone em *Erotica*, que é uma estratégia de registro que se aplica aos

intérpretes. Por agora, marcamos apenas este tipo de inscrição sonora enfatizando que, por mais que pela configuração dos microfones e do tipo de atuação frente a eles apareçam sentidos diversos que não se encontravam no evento sonoro não gravado, permanece aqui uma representação direta na qual a intervenção fonográfica não se explicita.

1.2) (manipulações fonográficas): aqui há uma divisão entre um tipo de procedimento em que o gesto de sua manipulação não aparece, apenas exibindo-se apenas seu efeito (manipulações estáticas) e um tipo de procedimento em que os gestos de manipulação transparecem no material gravado, imprimindo sua marca corporal por conta do movimento imposto pelas mãos aos aparatos (gestos instrumentais em aparatos fonográficos).

1.2.1) (manipulações fonográficas estáticas): aqui o material musical é gerado a partir de um uso transgressor dos aparatos fonográficos na época das primeiras obras concretas, o qual gerou alguns procedimentos de manipulação sonora. Podemos listá-los: o loop, a variação de velocidade de leitura dos discos (resultante numa alteração das alturas, do ritmo e do timbre), a modelagem da amplitude geral de um fonograma numa mixagem a partir da regulação do nível sonoro de saída, as filtragens de banda sonora. Nesta categoria, porém, consideramos o uso destes procedimentos de maneira estática, ou seja, em que se percebe que não se alterou algum dos seus parâmetros ao longo da ocorrência do procedimento.

1.2.2) (gestos instrumentais em aparatos fonográficos): o material musical também pode ser criado pela transformação do som através da performance, seja de equipamentos de estúdio, em que se formula uma técnica de manipulação que resulta em elementos musicais recorrentes na música concreta – a modulação da velocidade de leitura dos discos em gestos contínuos, por exemplo – seja pela performance de instrumentos criados especificamente para a música concreta, como o *phonogène* (GAYOU: 2007, p. 373). Tais manipulações são *mistos* dos tipos de uso das técnicas fonográficas aqui apresentadas (*registros* e *criações fonográficas*) por serem, de fato, *registros de performances com os aparatos de estúdio clássico da música concreta* cuja configuração é consonante com a lógica de uma criação fonográfica e que produzem elementos musicais particulares ao contexto desta música. Não são, assim, elementos

sonoros com que representam um evento sonoro externo (são a manipulação de aparatos fonográficos), mas muitas vezes deixam transparecer um gesto de manipulação - vestígios do corpo que configuram índices de um gesto. Chamaremos esta manipulação de “gestos instrumentais concretos” - este último termo referindo-se ao estilo musical para o qual tais gestos foram criados, e o termo 'instrumental' referindo-se a uma prática que, conforme Pierre Henry, é um “retorno ao instrumento”. Esta ideia aparece como reflexão em seu pequeno livro *Journal de Mes Sons* (diário dos meus sons) sobre o uso musical da tecnologia em discos de acetato, técnica na qual rapidamente se tornou exímio:

Nesta época as manipulações sonoras eram, sobretudo, grosseiras.

Elas davam lugar a práticas bem estranhas que não voltarão jamais. Pelo sistema de chaves, havia a possibilidade de criar todo o tipo de entradas de sons, de cortar o ataque, de atacar em crescendo, de disfarçar ou antecipar uma sequência. Cada mesa era equipada de manivelas que permitiam *glissandi* e transposições. As modulações se faziam pelo simples pulso com os dedos, no que implicava em um impulso dosado do braço e a flexibilidade dos dedos.

Era um tipo de retorno ao instrumento.

A fita magnética ainda não existia.

Encadear um som em outro e um disco flexível em outro era um procedimento muito incerto, em que as imprecisões da agulha sobre o disco e os acidentes de percurso poderiam representar um verdadeiro enriquecimento, por um lado de imprevisibilidade, e por outro de fantasia.

Havia oito mesas de toca-discos.

Tratava-se de saltar com os dois pés sobre os sons.

Eu saltava o dia inteiro.

Ia de olhos fechados de uma mesa a outra.

Me tornei o virtuose da passagem de discos.

(HENRY: 2004, p.15-16)

Do relato de Henry tiramos um dado fundamental para o nosso trabalho: a manipulação do aparato fonográfico deixava marcas similares às da performance instrumental. Ele não hesita, aliás, em dar a estes dispositivos o nome de instrumento.

Aqui é preciso marcar uma diferença: Henry criou seus objetos sonoros nos mesmos aparatos de estúdio que serviam para os operadores de rádio trocarem de disco

ou casarem um andamento musical a outro de modo a efetuar uma transição suave de fonogramas em um programa de rádio. Entretanto, sua ação os revisitou, criando uma série de procedimentos que os ressignificariam na direção de um instrumento musical por conta do tipo de gestualidade que neles foi empregada, decorrente de seu uso performático. Tal gestualidade não tem mais uma fixidez funcional, em que não se apreende o gesto em si, mas apenas o efeito que gerou. O gesto musical, como já vimos, é um traço que se coloca na medida em que traz consigo uma intencionalidade expressiva. Assim, a partir deste tipo de uso, os dispositivos de reprodução e fixação sonora ganharam uma série de procedimentos que levaram a uma gama de sonoridades, possibilidades e modos de agenciamento do sonoro não previstos no seu projeto inicial e que estariam em permanente recriação por imersos no próprio processo de criação musical.

Desta forma, a então nascente música concreta não se distancia completamente da música instrumental, tendo no gesto uma raiz comum. Os procedimentos nos toca-discos, pela prática musical, tornariam-se jogos instrumentais, impressos por gestos mais ou menos bem-sucedidos do ponto de vista expressivo, cuja engrenagem em funcionamento poderia se configurar, após o uso insistente, em modos de encadeamento de um gesto a outro, de frases inteiras a outras ou até mesmo de composições inteiras baseadas em um tipo qualquer de manipulação a partir de um movimento corporal e de um resultado sonoro específico. Tal qual a música instrumental, a música concreta iria assim pouco a pouco elaborando seu repertório de objetos sonoros ligados ao corpo - sintagmas gestuais que a ele se remetem.

1.3) (*micromontagens*): o material pode ser obtido ainda por micromontagens, seja por mero recorte de trechos dos sons destacáveis pela percepção, como de um som de sino do qual se retira o ataque, seja pelo encadeamento de elementos disjuntos (como, por exemplo, pela união de um ataque de um xilofone com a ressonância de um oboé), seja ainda pela montagem simultânea de camadas sonoras.

O primeiro caso, o som de sino sem seu ataque, é um dos achados paradigmáticos da música concreta, *pulo do gato* de Pierre Schaeffer que irá influenciar seu pensamento até o *Traité des Objets Musicaux* (*Anamorfoses temporais do som: timbres e dinâmica*. SCHAEFFER: 1966, p. 217-231) e o *Solfeje de l'objet sonore* (*Trasmutação instrumental* do

Quinto Tema de Reflexões: ataques artificiais e caracteres secundários do ataque de sons sustentados – faixas 52.1 – 52.2. SCHAEFFER & REIBEL: 1967). Nestes trabalhos o corte do ataque servirá para reforçar o argumento do seu papel no reconhecimento do timbre. No *À La Recherche d'une Musique Concrète* este procedimento tem um papel estético, sendo novidade de invenção e propulsor de ideias musicais. No seu diário Schaeffer assim atesta a sua descoberta:

19 de abril [1948]. Ao bater sobre um dos sinos, eu gravei o som *depois* do ataque. Privado de seu elemento percussivo, o sino torna-se um som de oboé. (...)

21 de abril. Se eu amputo os sons de seus ataques, obtenho sons diferentes; por outro lado, se compenso a queda de intensidade graças a um potenciômetro, obtenho um som liso [*son filé*] em que desloco à vontade seu material ressoante [*le soufflet*]. (...)

(...)

Final de abril.

(...) Onde reside a invenção? Quando é produzida? Respondo sem hesitar: quando abordei os sons de sinos. Separar o som do ataque constitui um ato gerador. Toda a música concreta está contida em germe nesta ação propriamente criativa sobre a matéria sonora. Não tenho nenhuma lembrança particular do instante em que esta tomada de som foi realizada. O achado passou, assim, despercebido. Ele aconteceu graças à minha teimosia. Quando se teima contra toda a lógica se chega a uma espécie de acaso que a lógica não podia prever. Meu mérito é de ter percebido, entre centenas de experiências, esta, aparentemente tão ilusória quanto as outras, que acabou por escapar. E de ter tido a audácia de a generalizar.” (SCHAEFFER: 1952, p. 15-16).

O acaso também terá papel fundamental na obtenção de materiais musicais, mas agora a partir do corte não pautado pela escuta ou por algum critério notacional, como veremos a seguir em uma citação na qual Schaeffer descreve o processo de criação de material da *Suite 14*, música concreta imediatamente anterior à *Symphonie* (ver adiante) – processo que pode ser esclarecido pelo texto de Pierre Henry que acabamos de trazer em que, pela incerteza de um ponto certo na colocação da agulha no disco, cria-se cortes ao acaso. Este gesto, portanto, também constitui um tipo de *micromontagem*.

1.4) (apropriação de fonogramas 'externos'): finalmente, o material pode ser obtido pela incorporação de fonogramas criados para outros fins que não a composição da obra: veremos adiante que esta era uma prática comum e admitida pelo próprio Schaeffer. Estes fonogramas podem ser incorporados tal qual o são, ou podem passar pelas manipulações fonográficas listadas aqui.

Sigamos adiante: temos agora que os estágios 3 (montagem geral), 4 (Mixagem) e 5 (conformação no suporte final) do quadro geral referem-se a procedimentos que atuam diretamente no suporte que conterá a obra, conformando o material do estágio 1 (coleta e elaboração do material) tanto com as escolhas de montagem e de escuta quanto com os recursos técnicos disponíveis: técnica específica de colagem e de corte (montagem), tipo de mesa de som, equalizador, reverberador, etc (mixagem), e tipo de suporte final (ótico, disco de acetato, fita magnética, suporte digital). Nesse caso, seriam etapas que se enquadram totalmente ao procedimento de *criação fonográfica*. Com isso, deve-se notar que os estágios 4 e 5 não são secundários: ali se constituem etapas criativas da produção, que marcam o estilo do compositor ou do estúdio em que produziu. Entretanto, podemos dizer que é nos estágios 3 e 4 que efetivamente vai se configurar a composição da obra a partir de sua montagem geral (estágio 3) e da obtenção do equilíbrio entre suas partes (estágio 4).

Isso não quer dizer, e insistamos neste ponto, que a o estágio 5 (conformação no suporte final) seja menos importante para a singularidade da obra: um suporte específico determinará tanto as qualidades sonoras nele impressas quanto o escopo e o tipo de possibilidades de criação fonográfica (por exemplo: o suporte inicial da música concreta, os discos *Shellac*, permitiam apenas montagens de no máximo 4 minutos). A tais qualidades sonoras determinadas pelo tipo de suporte e da tecnologia de fixação, denominaremos *traços sonoros contextuais*. O termo tem relação com outro conceito criado por Rodolfo Caesar, embora com significativas diferenças. Caesar denomina alguns traços sonoros decorrentes do uso tecnológico ao pensá-los no contexto da música eletroacústica, por *marcas d'água sonoras*: "(...) A nossa visão sobre o passado nem tão recente da música eletroacústica nos faz reconhecer a servidão da música concreta, em seus estágios iniciais, à repetitividade cíclica imposta pelos 'sillons fermés' dos discos de

acetato. Esta repetição é como uma marca d'água deixada pelos equipamentos. Mas tendemos a ignorá-la. (...)” (CAESAR: 2008a, p. 135). Muito embora não pretendamos aqui discutir criticamente estes traços em práticas musicais decorrentes de usos sistemáticos de certos dispositivos - como o faz Caesar na sua reflexão - não podemos deixar de nos referir a ela a fim de evidenciarmos uma filiação a este pensamento. Mais à frente, na página 93, voltaremos a esta questão a partir da reflexão de Caesar; por agora, entretanto, criaremos o termo *traços sonoros contextuais*, proveniente da ideia de *marcas d' água sonoras*, generalizando-o para todo tipo de fonograma (não só aos restritos à música eletroacústica) e para uma marca tecnológica que não é constitutiva de um gesto composicional, mas decorrente do tipo do suporte e da inscrição fonográfica. Podemos definir que o termo designa um traço sutil, perceptível mas muitas vezes passado despercebido, que diz respeito às características físicas do suporte, sua idade, sua técnica de masterização, etc – em suma, o contexto de sua fixação. Iazzetta, por sua vez, traça uma série de razões para a “não-percepção” destes traços deixados pelos dispositivos de gravação e de criação fonográfica a partir da análise da recepção dos primeiros fonogramas da Edison Company, no capítulo 8 de seu trabalho (2009). Podemos resumir sua argumentação, no entendimento da lógica da representação efetuada pela gravação sonora nestes primeiros anos de sua existência, na ideia de que aquilo que deve ser representado é o conteúdo que supostamente foi gravado, num movimento de fora para o interior da mídia. Assim, os ruídos de atrito e as distorções, no fonógrafo, são traços apreendidos pela escuta como alheios à representação e aceitáveis (cf IAZZETTA: 2009, p. 92,93), assim como o é, hoje, a reduzida banda de frequências representada em uma compactação mp-3³⁹.

Finalmente, um gesto numa mesa de mixagem (estágio 4) deixará seus traços da mesma forma que uma voz os deixa no material gravado, e é ele mesmo, tal qual os traços de um instrumento musical, a representação analógica do corpo – ou seja, deixa uma marca que, em si, não pode ser discretizada ou decodificada como numa representação digital. A rigor, o trabalho na mesa de mixagem é uma performance em um aparato fonográfico, tal qual aquelas que analisamos no estágio 1.2.2 (gestos

39 Em outro contexto, o termo *marca d'água sonora* é também utilizado para designar informações impressas em arquivos sonoros digitais tais como autoria, ano de produção e gênero musical. Não deixa de ser um traço *subliminar* propiciado pela natureza do suporte. Sobre esta denominação em arquivos digitais, cf <http://www.ece.uvic.ca/~aupward/w/watermarking.htm> (acesso em 21/07/2011).

instrumentais em aparatos fonográficos), embora *em geral* não transpareçam enquanto gesto no som. Tais traços possuem forte significação musical, assim como a forma da caligrafia possuía alta carga semântica em uma carta manuscrita no exemplo dado por Kittler, anteriormente mencionado. Isso é significativo: o gesto na mesa de mixagem deixa traços tão essenciais para a identidade da obra quanto a sonoridade das vozes registradas na *Symphonie pour un Homme Seul*, por exemplo. Assim, apesar de contarem enquanto procedimentos de *criação fonográfica*, tais gestos deixam traços enquanto representações do corpo, da mesma forma que a fabricação de sons por via de “instrumentos de estúdio”, acima mencionada.

Da utilização de materiais pré-mixados e conformados em fonogramas que serão posteriormente usados enquanto material para a montagem final (*micromontagens*) e do princípio da apropriação de fonogramas 'externos' (ou seja, não elaborados especificamente para a composição da obra) mencionados nos itens 1.3 e 1.4, decorre que na música concreta tais estágios não seguem uma sequência, sendo apenas indicativos de tipos de trabalho composicional. Por conta disto tem-se que o estágio 2 (escuta, edição, categorização) trabalha no estágio 1 (coleta ou elaboração de material), pois o material a que nos referimos ali é ele mesmo reconfigurado por conta da edição dos registros fonográficos a fim de se estabelecer recortes no contínuo sonoro dado pela gravação em objetos sonoros, além de buscar conformar o material editado ao todo da obra; e os procedimentos dos estágios 2, 3 (montagem geral), 4 (mixagem) e 5 (conformação no suporte final) também serão ativos na produção de *micromontagens*. A análise para a recombinação dos elementos da obra (estágio 2) se dá, assim, na própria seleção e recorte de tais elementos, e a preparação prévia de fragmentos traz procedimentos de montagem, mixagem e masterização para a confecção do material de base.

Além disso, em cada um destes estágios de realização da música concreta, há uma classificação com respeito ao tipo de utilização do aparato fonográfico (*registro / criação fonográfica*). Nota-se que o estágio 2, sendo um processo de escuta, é também um processo de edição, e por isso, de manipulação direta dos artefatos-gravação. No quadro geral temos também as subdivisões em tipos de material a serem utilizados na composição da obra (estágio 1). Note-se ainda que assinalamos as possíveis confluências entre os tipos de criação de material sonoro com outros estágios de produção, como a

confluência, na categoria 3 do estágio 1 (*micromontagens*), de procedimentos dos estágios 2 (escuta e edição), 3 (montagem geral), 4 (mixagem) e 5 (suporte final). Por fim, marcamos que os estágio 3 e 4 são mais gerais no que diz respeito à configuração final da peça.

2.1.8.2 Hipóteses de uma notação da música concreta

A partir deste quadro geral é possível retomar agora a questão do tipo de inscrição tomado na música concreta a fim de apontar sua especificidade. Elaboremos um teste de maneira a simular uma notação hipotética com o intuito de recriar uma obra, como se estivéssemos no terceiro estágio do quadro geral apontado acima, com os materiais musicais em mãos e munidos da ordem de sua aparição. O objetivo é marcar os limites impostos pela estratégia da gravação enquanto inscrição musical e evidenciar as particularidades desta estratégia. Façamos tal teste em comparação com a notação tradicional.

Desta foram, pela lógica desta notação, em que os caracteres do sistema, totalmente descontínuos, referem-se a classes de conformidade igualmente descontínuas, poder-se-ia, então, remontar exatamente uma obra concreta apenas se obtivermos todos os objetos sonoros que a compõem separadamente. Neste caso, os caracteres da obra seriam os próprios trechos de discos, pedaços de tape ou arquivos digitais referentes a tais objetos sonoros. Supondo-se que seja possível restituir exatamente a ordem de aparição de cada objeto, tal notação, como no sistema neumático, chega até o limite da prescrição das aparições dos objetos, não representando a matéria sonora (apresentada no estágio 1 do quadro geral). Mas suponha-se que façamos, a fim de categorizar os sons de cada amostra no intuito de recriá-los com outros meios, o exercício schaefferiano da tipologia dos objetos sonoros, em que é possível classificar os sons em tipos, de modo a encontrar similaridades, diferenças ou *degradés* entre eles. Mesmo assim o específico de cada som permanece inatingível a um sistema notacional, pois um hipotético sistema notacional baseado na tipo-morfologia schaefferiana não dá conta de descrever “o concreto” dos sons (nem era esse seu objetivo) – sendo falha para uma recriação da obra, no caso de uma notação prescritiva. Pois a proposta schaefferiana tende a marcar tipos em extremos

opostos, enfatizando justamente o aspecto *analógico* do som tomado em todas as suas particularidades sensíveis. Se tomarmos o caso de uma tipologia de massa de sons homogêneos (ou seja, “sons que se perpetuam rigorosamente idênticos a eles mesmos no decorrer da sua duração, sem variação nem evolução alguma de matéria, de intensidade, etc” - CHION: 1995, p. 130), a morfologia irá estabelecer inicialmente dois pólos opostos (som puro – ruído branco) e inventar dentro desses limites outros cinco graus classificatórios, formando assim sete categorias: som puro (o exemplo mais representativo é de uma *senoide*), som tônico, grupo tônico, hachurado [cannelé], grupo nodal, som nodal, ruído branco (SCHAEFFER: 1966, P. 518) – mas cada um desses graus não possui um número finito de conformantes, sendo pois pólos de um sistema analógico. Por outro lado, um sistema digital de representação, como é a notação musical tradicional, não dá conta das variações ínfimas perceptíveis dentro, por exemplo, de um vocálico gutural colorido por uma vogal, ou um misto entre som tônico e ruído branco (como por uma flauta tocada com muito ar).

Mas mesmo se estivéssemos em um sistema notacional mais grosseiro, cujos caracteres fossem os extratos materiais em que os sons estão fixados e os conformantes denotados os próprios sons gravados nesses extratos – e contássemos com algum tipo de transcrição temporal das entradas de cada objeto sonoro - tal notação hipotética seria falha, pois é preciso equilibrar (em volume e equalização) nossos objetos sonoros exatamente como na obra, em cuja realização operações complexas em uma mesa de mixagem (ou similar aparato) foram realizadas – sendo em muitos casos como que execuções instrumentais improvisadas, cuja simulação exata é impossível (estágio 4, *mixagem geral*, do quadro geral da realização concreta). Muito embora hoje em dia estes parâmetros tenham se tornado notacionais com os meios digitais de produção, jamais contaríamos com os mesmos materiais de gravação e nem com os mesmos suportes da obra original, de modo que sua sonoridade resultante seria muito distinta (estágio 5 – *conformação do suporte final* - do quadro geral).

Ora, os dois fatores que acabamos de descrever (impossibilidade de uma notação de particularidades sonoras relevantes com intuito de assegurar a integridade ou a identidade da obra e impossibilidade material de restituição - em outros meios que não o fonograma original da obra ou seu *decalque* - de gestos musicais oriundos da mixagem inscritos na gravação) são indicativos de que em tais obras o suporte fixa elementos

sonoros que notação alguma consegue representar, pois estes elementos configuram um campo semanticamente denso, de modo que aplicar a esse campo semântico um sistema sintaticamente denso (formando uma notação analógica) não assegura a identidade daquilo que se deve representar para a restituição da obra (caso da tipo-morfologia schaefferiana de sons com massa homogênea). Esta conclusão, embora pareça óbvia, entretanto enfatiza o tipo de inscrição sonora nessas obras e também o modo como as acessamos. Tal como em uma pintura, a inscrição se dá diretamente no suporte, não havendo uma notação que a restitua de outra forma senão pelo olhar da obra. Como em uma pele, os sons se inscrevem no fonograma final, e aquilo é a obra, sendo possível acessá-la somente pela escuta. Este tipo de inscrição, *autográfica*, abordaremos a seguir.

2.2 Parte 2. A gravação sonora como registro *autográfico*: a inscrição das mínimas percepções pela música concreta.

2.2.1 A natureza da inscrição musical na música concreta: obras Autográficas e Alográficas.

Mesmo que os criadores da música concreta se utilizassem de uma notação como guia de realização (como se vê em *La Recherche d'une Musique Concrète* – SCHAEFFER: 1952, p. 62 e 85), tal notação não é a inscrição da obra de música concreta e, portanto, não a designa, sendo que como descrição conta apenas enquanto uma aproximação. Não há possibilidade, nessa música, de se deduzir numa notação digital qualquer conformante, seja pela restituição material, seja pela descrição sonora em parâmetros. Ela *apresenta-se enquanto inscrição sonora* ou como *artefato-gravação*, e não enquanto notação para uma realização sonora, e por isso a história de produção do artefato-gravação específico que a sustém conta para a sua constituição. O equipamento de gravação, os instrumentos, a cor tonal da sala de gravação, o timbre particular das vozes e dos instrumentos e seu modo de execução, o suporte final, tudo isso constitui elementos particulares de sua história de produção. Pois todos estes fatores deixam nela marcas perceptíveis e são estes traços que são exibidos, *inscritos* no próprio material que a sustenta.

Este tipo de conformação do seu material na obra seria, de acordo com Goodman no capítulo 3 de *Languages of Art*, **Autográfica** (do antepositivo grego *autós-* = (eu) mesmo, (si) mesmo + o pospositivo grego *-grafés* = escrita), ou seja, em que os elementos perceptivos que a compõem são eles mesmos a representação direta da obra, *inscrevem-se* eles mesmos no suporte. Por outro lado, obras que se apresentam por intermédio de um alfabeto ou de um código a ser decifrado ou lido a fim de acessá-las possuem a denominação de **Alográficas** (do antepositivo grego *Allós-* = outro, um outro, diferente, 'estrangeiro' + o pospositivo *-grafés*⁴⁰). A identidade de tais obras se dá pela "(...) correspondência exacta no que respeita a sequência de letras, espaços e sinais de pontuação" e não por "diferenças tipográficas de estilo e tamanho, cor da tinta, tipo de

40 Para as referências morfológicas dos conceitos *autográfico* e *alográfico*, cf Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa - versão *online*.

papel, número de páginas e mancha, condição, etc” (GOODMAN: 2006, p. 138).

Aquilo que conta numa obra alográfica é uma *correspondência ortográfica*, de modo que o suporte original e os traços nele deixados são tão válidos como um exemplar autêntico da obra quanto em uma cópia que respeite a sequência e a posição exata dos caracteres inscritos na sua versão primeira. Não cabe, aliás, falar em um “original” de uma obra alográfica, já que cada cópia exata conta enquanto exemplar daquela obra.

Obras alográficas impõem, por via de seus caracteres, marcas que devem permanecer de uma aparição a outra; ao redor destas marcas tudo é contingente, de modo a ser possível inserir inflexões para fora do que é notado, desde que não se fira a identidade da obra. O exemplo mais comum é o da ausência de especificação instrumental em *A Arte da Fuga*, de Bach: ali este parâmetro não é fixado e, para Goodman, qualquer execução com quaisquer instrumentos que respeite ritmos e alturas notados será uma interpretação estrita. Podemos pensar também em uma obra literária sem prescrição de uma fonte tipográfica, que possua uma edição com fontes que variem a cada caractere. Tal excêntrica edição, embora enfadonha ou extremamente divertida será, para Goodman, porém correta no que tange a identidade da obra.

Em obras autográficas, por sua vez, todas as propriedades ali exibidas são constitutivas, pois nada do que é representado na exibição da obra pode ser considerado como contingente: não há hierarquia apresentável que pontue que tal ou qual caractere é constitutivo e *deve* permanecer entre suas ocorrências; não há um sistema notacional que represente tal hierarquia: todas as mínimas inflexões ali são constitutivas seja por permanecerem em todas as suas aparições, seja pelo seu sistema de fixação não se utilizar da estratégia da notação, em que se elege certos elementos a serem fixados por um sistema notacional em detrimento de outros.

2.2.2 As duas faces autográficas: o trabalho com fonogramas e a fixação da obra.

Um fator central para a diferenciação entre obras autográficas e alográficas é o teste da autenticidade: numa obra autográfica, a diferença entre a cópia e sua falsificação é significativa, enquanto não é possível se falsificar uma obra alográfica. Nas primeiras, qualquer mínima diferença perceptível (diríamos, para alguém de um sistema notacional) é

relevante para determinar sua identidade, mesmo que este mínimo elemento não seja percebido de imediato, ou mesmo, não o seja para a sensibilidade de uma época. Ele pode inclusive ser o traço de uma época, que passará despercebido por conta do ambiente material em que se insere (por exemplo: uma determinada tinta, comum em certa época, desaparece em outra, e passa a ser, assim, um traço contextual de uma época). Em obras autográficas, a história de produção do artefato que as sustêm é relevante para a sua identidade, ou seja, camadas de elementos significantes são acumuladas materialmente e este acúmulo a constitui. Em obras alográficas, todavia, a representação é notacional, de modo que, como vimos, a história de produção de seu artefato é irrelevante para sua identidade, a qual baseia-se exclusivamente na sua correção notacional.

Na música concreta o som é representado por seu traço direto no suporte, de modo que tanto no material gravado a ser trabalhado na composição quanto na obra em si a história de produção é relevante, marca a singularidade do objeto sonoro a ser trabalhado na composição, ou é o registro de traços indelévels acumulados no decorrer de sua realização. Assim, seja na abordagem do sonoro, seja na sua representação final, obras musicais concretas aproximam-se do conceito de obra autográfica lançado por Goodman.

Em *A la Recherche d'une Musique Concrète*, Schaeffer explicita sua concepção ao constatar que, após mudar a velocidade de leitura de alguns sons gravados de trens (que resultariam no *Étude aux Chemin de Fer*, primeira obra concreta), se a altura e o ritmo são proporcionalmente transpostos, a *qualidade* sonora é totalmente modificada, como descreve no fragmento a seguir:

26 de maio. Eu obtive, ao fazer girar em 33 ciclos um fragmento gravado em 78, transformações memoráveis. Ao tocar o disco a um pouco menos que a metade da velocidade, desce-se o todo de um pouco mais de uma oitava, e o tempo ralenta igualmente. Esta transformação, aparentemente quantitativa, vem acompanhada de um fenômeno qualitativo. O elemento 'ferrovia' duas vezes mais lento não é mais 'ferrovia'. Ele tornou-se usina de fundição e alto-forno. Eu digo usina de fundição para me fazer compreender, e ainda porque um pouco de 'significação' permanece colada ao fragmento. Mas rapidamente eu o percebo como um grupo rítmico original, em que não cesso de admirar a profundidade, a riqueza do detalhe, a cor escura. (SCHAEFFER: 1952, p. 23)

concluindo que

(...) a música concreta novamente irá se opor à música clássica em um ponto importante. Para a música clássica, um *do* é um *dó*, qualquer que seja sua situação na tessitura. Para a música concreta, um som, em geral 'complexo', é inseparável de sua situação no espectro sonoro: tudo é qualidade, nada pode ser superposto, divisível, transportável. (SCHAEFFER: 1952, p. 23)

Ele aponta, assim, para além de valores musicais fixados pela notação, pela luteria e pela acústica – valores dos quais seu próprio experimento é inicialmente tributário ao esperar constatar, ao diminuir um pouco menos da metade da velocidade inicial, uma redução rítmica proporcional e uma queda de mais de uma oitava - que outros elementos emergiriam, de modo a trazer ao som manipulado um caráter de objeto infindável à especulação, aberta (ou, se gravado, encerrada, no sentido de garantir sua invariabilidade) pela possibilidade da fixação deste sonoro escutado com ouvidos atentos.

Em outro experimento célebre, sempre retomado em nosso texto pelas suas inúmeras repercussões musicais e teóricas – a utilização musical dos loops – há, num primeiro momento, a articulação ao acaso do som contínuo gravado que ganha contornos diversos tanto pela articulação imprevisível quanto pela repetição do fragmento, o qual propulsiona, pelo ritornello do loop, um novo sentido musical. Schaeffer descreve assim a confecção de material para o *Courante* de sua *Suite 14*, modelo exemplar por ser composto inicialmente por uma monodia que seria “picotada” em edições casuais através do método do sulco fechado:

Eu fiz bem em destinar a *Courante* ao ensaio sistemático do sulco fechado. O fato de dispor de uma monodia e não de uma polifonia simplificou a experiência e me permitiu observar mais claramente. A fabricação dos sulcos fechados já nos era familiar, e Jacques Poullin e eu os realizávamos com muito gosto. Fizemos assim nascer, como numa geração espontânea em plena efervescência, uma enorme quantidade de pequenos 'motivos', provindos da melodia inicial, e entre estes havia alguns bem memoráveis. Um estatístico poderia se divertir em computar, dentre estes filhos do acaso, aqueles que haviam recebido algum dom precioso: seja do ritmo ou da entonação, seja da expressão ou da surpresa. Um estatístico poderia mostrar a porcentagem de

sulcos que revelam particularidades rítmicas ou melódicas, ou ainda de sulcos que comportam valores de notas racionais, ou bem, enfim, aqueles não-notáveis em colcheias ou semicolcheias.

Montado o ambiente experimental e obtido seus resultados, Schaeffer agora os interpreta:

Uma outra particularidade destes pequenos seres sonoros é que eles escapam, de alguma maneira, da linguagem musical. Montados anteriormente para formarem as frases, eles haviam se desmanchado [*ils s'étaient évadés*], como as palavras de um dicionário, e deixados incansavelmente no toca-discos, por sua própria conta. Para os ouvidos distraídos de muitos músicos profissionais, o fenômeno poderia parecer sem importância. Os poetas, mais atentos, abriram os seus. Aventura similar foi realizada com as palavras. Escapando da frase 'realista', as palavras tomadas por si mesmas, nos seus encontros fortuitos ou artificiais, tinham dado, depois de alguns anos, muito material experimental, de modo a chamar para si a atenção. Assim, enquanto que os músicos começavam a grunhir, os poetas manifestavam uma curiosidade atenta. Pouco importa que estes objetos sonoros sejam rebeldes a qualquer sintaxe, exprimindo nada. Eles saíam quentes da prensa, saltando aos ouvidos sem ideia preconcebida. (SCHAEFFER: 1952, p. 41-42).

Em um gesto muito próximo a um *cut-up*⁴¹ musical, inclusive comparando-o com experiências similares na poesia (talvez referindo-se a Tristan Tzara e ao dadaísmo), uma intervenção no suporte geraria ciclos aleatórios que ressignificariam o material musical original. O procedimento experimental é, assim, um método de edição ou de recorte do contínuo sonoro gravado em suporte (assim como o é o método da *articulação-apoio*, surgido posteriormente, no *Traité*). Por outro lado é uma aventura para os ouvidos abertos à intervenção do acaso. No entanto devemos marcar uma diferença crucial com a poesia

41 *Cut-up* é uma técnica de criação literária popularizada por William Burroughs, cuja utilização é explícita nos seus romances dos anos 60: *The Soft Machine*, *The Ticket That Explodes*, *Nova Express*. A técnica teria sido inventada por Tristan Tzara como prática da literatura dadaísta ("Poesia para Todos", conforme o texto do próprio Burroughs: cf <http://www.eulalia.kit.net/textos/burroughs.pdf>, acessado em 05/10/2011), e consiste em recortar um texto e remontá-lo ao acaso, criando assim novas articulações semânticas e sintáticas, não previstas no original. Burroughs expandiu a técnica dadaísta ao aplicá-la também a fonogramas e trechos de filmes. Para a explicitação do método *cut-up*, ver o mesmo site citado acima.

dadaísta: esta estabelecia recortes de *palavras e sílabas*, ou seja, unidades notacionais, enquanto que o método schaefferiano abre-se para articular o material na sua continuidade. Há uma diferença entre recortar a palavra a seguir de acordo com as unidades notacionais da língua:

TEX TO

e recortá-la enquanto imagem, logo enquanto um contínuo:

Tex to

Aqui o recorte ao acaso se dá, assim, de modo a criar um material totalmente novo a partir de uma gravação, com articulações improváveis por não previstas em um sistema prévio. Tais cortes ao acaso, descritos como um método de criação de material imprevisto na *Suite 14 por 14 instruments*, são também escutados abundantemente na *Symphonie pour un Homme Seul*. Analisaremos uma de suas aparições nesta obra ao final deste capítulo.

Em suma, temos nestes dois exemplos paradigmáticos da abordagem experimental schaefferiana da época da produção da *Symphonie* uma sucessão de procedimentos materiais que deixarão traços singulares no suporte, ou seja, gestos de intervenção que marcarão a *história de produção* destes artefatos-gravação, e que serão abordados como fragmentos da obra, ou simplesmente enquanto *objetos sonoros* a serem escutados em si enquanto material sonoro inaudito, a serem ou não utilizados na composição. Por efetuarem, para além ou aquém de qualquer caractere notacional, alterações significativas no material musical, tais procedimentos caracterizariam um *ambiente autográfico* do ponto de vista dos processos composicionais desta música. Pois nota-se, no primeiro procedimento, seu aspecto não-notacional decorrente de uma escuta que explora os elementos sonoros não diretamente relacionados à lógica da operação (cair a velocidade em pouco mais da metade) e, no segundo, a aparição de combinações sonoras

imprevistas a partir do acaso enquanto gesto de edição e de loop, ou seja, de uma operação também direta no suporte. Em nenhum dos casos cria-se a partir de sons notados, mas sobre esta ação direta, gesto experimental de ressignificação em que o acaso, a contingência, os aparatos e também a escolha/escuta do compositor carregam sentidos ao material.

Entretanto, do ponto de vista das escolhas composicionais, não é somente a utilização do som gravado enquanto material que aproxima o *fazer* schaefferiano de, digamos, uma *abordagem autográfica* do som no ato da composição, mas também (e sobretudo) a postura de abandono dos elementos marcados na percepção pela notação musical (a nota, o ritmo periódico, o timbre direcionado por um instrumento específico) e a abertura positiva aos novos sons (além dos novos sentidos neles implicados) trazidos pelos procedimentos experimentais.

Como aponta Chion em um trabalho que marca as características da música concreta, “cada som nascido de um outro, no curso das operações de estúdio, é um som novo” (1991, p. 23): a manipulação dos aparatos de estúdio pode até ser pautada por uma lei oriunda da lógica notacional ou da acústica - como o esperado efeito de, ao cair a velocidade do toca-discos pela metade, obter uma altura resultante transposta à oitava abaixo – mas, enquanto “resto” de lógicas notacionais eminentemente digitais, elementos sonoros não previstos pelo sistema aplicado à máquina, muitas vezes mais pregnantes que a variação sonora esperada, poderão surgir, como no caso do “elemento fundição”, que apareceu nesta mesma manipulação de queda de velocidade, em que um som reconhecidamente ferroviário tornaria-se um som próximo a de uma fornalha, no exemplo schaefferiano citado anteriormente.

Em um 'ambiente autográfico', dados perceptivos que não remetam a qualquer sistema de referências são tão significativos quanto aqueles que imediatamente remetem a estes sistemas. Assim, retomando o exemplo de Schaeffer das transposições do som de trem visto a partir da observação de Chion, não se trata meramente de uma variação do som original, mas uma criação de novos sons: embora seja possível prever que alguns de seus elementos mudem conforme uma determinada regra aplicada à máquina, outros irão surgir naturalmente desta manipulação que não é exclusivamente dos parâmetros notacionais (oitava, dobro da duração, etc), mas sobretudo do próprio aparato que o gerou.

Abertos a cada nova escuta, tais elementos sonoros não pautados pelas grades notacionais são *constitutivos em potência* do material gravado, ou seja, permanecem inscritos no suporte mesmo que não tenham sido percebidos, pois estão lá, sempre objetivamente idênticos a escutas diferentes. Não há hierarquia ou sistema de referências que os determinem de antemão: todos os traços fixados pela gravação, muita embora não necessariamente percebidos em uma primeira escuta, ou mesmo não percebidos conscientemente, são pertinentes conforme qualquer intenção que lhes seja aplicada. Tais traços podem constituir mesmo em particularidades do próprio aparato de fixação (como os ruídos de atrito da agulha ou o *hissing* de fita magnética), que serão percebidos enquanto incômodo apenas *a posteriori* ao aparecimento de uma tecnologia que exclua tais ruídos (como após a aparição do CD com relação ao k-7 ou ao disco de vinil), ou poderão ser utilizados enquanto elemento composicional.

Temos finalmente, dessa aproximação com o conceito de obra autográfica, que mesmo que se digitalize uma peça musical realizada em tecnologia analógica, alguns elementos que particularizam seu fonograma final permanecerão de modo indelével, enquanto que outros elementos próprios ao novo suporte sobrepor-se-ão aos antigos. São estes elementos que se constituem em *traços sonoros contextuais*, enfatizados perceptualmente a cada transferência de um material a outro. Por conta disso a obra fonográfica é como uma gravura: não é possível apagar os vestígios do suporte original nas suas cópias, mesmo que se mude o papel ou a tinta no ato da impressão. Não se pode destituir de uma obra gravada num suporte analógico seus típicos ruídos de atrito, por mais que se tente “limpar” o material restaurado desta sonoridade - tentativa vã e, talvez, inconsistente, já que vai contra a própria natureza da representação da obra, a qual inclui esta sonoridade. Ambas as formas de arte (obra fonográfica e gravura), apesar de reproduzíveis, apresentam-se sem notação, configurando-se assim como obras autográficas. Disso decorre que “(...) todas as instâncias da obra são ligadas ao seu protótipo particular por um processo causal (...)” (POUIVET: 2010, p. 54). A relação entre a cópia de uma partitura e seu original difere da cópia de um fonograma e seu original, pois neste último caso a cópia é a simulação exata do artefato-gravação original como objeto material (ou melhor, é a simulação de sua impressão – na qual tudo que está ali gravado deverá ser reproduzido), enquanto no caso da cópia de uma partitura, são apenas

seus caracteres e sua ordem de aparição que serão reproduzidos.

2.2.3 As decorrências da inscrição autográfica da música concreta: *pequenas percepções fixadas no suporte*

Em obras autográficas, por não haver de antemão uma hierarquia que postule valores a se discretizar, tem-se um sistema sintático e semântico maximamente denso, ou seja, uma representação *não-notacional* e *analógica*. Talvez isto decorra do fato da música concreta instaurar uma primeira situação, num primeiro nível de representação, de ausência de intérpretes, ou seja, de uma representação que não é prescritiva – enquanto as notações musicais neumáticas e a moderna possuem um caráter prescritivo. Isto não quer dizer que, potencialmente, os sistemas notacionais sejam “menos poderosos” para a representação dos sons desejados na obra, mas que trabalhem com um sistema de comunicação de signos em que seus caracteres são relacionados (univocamente, no caso da notação moderna) a um sistema de referências (por exemplo: a nota *dó3* refere-se a um som específico em uma escala de alturas; *sul ponticello* constitui um modo específico de tocar um instrumento de arco). Tal correlação é necessária para que tenha sucesso a comunicação das ideias musicais contidas na partitura para os intérpretes, enquanto que na música concreta isto não ocorre pela ausência de um intérprete a ler tais signos. Nesta música, a produção dos sons e a composição musical ficam ao cargo de um único autor ou de um mesmo grupo: a composição da obra pelos seus autores estende-se até a sua realização sonora.

Desta forma, nas obras musicais concretas sua representação de gestos musicais, da voz, dos gestos instrumentais “concretos” e de todos os sons e camadas sonoras é analógica, e a própria montagem final dessa obra é colocada assim. Disto decorre que, excetuando a provável espacialização, que em si não possui uma prévia inscrição (seria um *elemento flexível* pelo sistema criado por Fiel da Costa, referido acima), todos os sons ali inscritos são testemunho da história de produção do artefato-gravação. Sendo assim, o registro em camadas de inscrições sonoras faz com que cada traço engendre uma mínima variação – da mesma forma que em uma pintura ou em uma escultura. Tomemos, para tal, o seguinte exemplo dado por Goodman ao explicitar o estatuto de obra autográfica a partir da hipótese do *teste de autenticidade*:

Podemos ser confrontados com o protesto de que a vasta diferença estética que se pensa existir entre Rembrandt e [uma] falsificação não pode ser explicada em termos da procura, ou até da descoberta, de diferenças de percepção tão exíguas que só podem ser detectadas, se é que o podem, depois de muita experiência e muita prática. Esta objecção pode ser afastada imediatamente, pois as minúsculas diferenças de percepção podem ter imenso peso. As pistas que me dizem se estabeleci ou não contato visual com alguém que está do outro lado da sala são quase indiscerníveis. Só o ouvido bem treinado capta as verdadeiras diferenças sonoras que distinguem uma execução excelente de uma medíocre. Mudanças extremamente subtis podem alterar toda a concepção, sentimento ou expressão de uma pintura. Na verdade, são por vezes as mais minúsculas diferenças de percepção que mais importam esteticamente; os grandes danos físicos sofridos por um afresco podem ter menos importância que minúsculos retoques presunçosos. (GOODMAN, 2006, p. 131).

Aqui ressalta-se que, apesar de não se notar imediatamente grandes diferenças entre um original e uma boa falsificação de uma obra de Rembrandt, nada garante que com um olhar treinado, ou com a história desse olhar, amadurecido ao longo de gerações, não se note tais diferenças, e estas não constituam aspectos decisivos para a particularização da obra. Isto não quer dizer que a obra original possua mais ou menos valor estético que sua cópia (a falsificação pode ser muito mais significativa em termos *perceptivos* para uma época que seu original); apenas que, por apresentar-se de modo contínuo, as diferenças possam se tornar sutis, embora, mesmo dentro deste âmbito mínimo, possam vir a adquirir extrema significação.

No caso da música concreta temos assim que tais minúsculas diferenças de percepção, “pequenas percepções” na linguagem de José Gil (GIL: 2005, p. 14; 1997, p. 170) são impregnadas no suporte, sendo elementos constitutivos das obras; são expressas a partir da materialidade do suporte. Na obra musical notacional (alográfica) tais nuances não são representadas: a notação, por mais precisa que seja, trabalha com caracteres e marcas disjuntas, ou mesmo com um largo âmbito de pólos opostos⁴². Mas a notação não

⁴² Como seriam, na notação tradicional, as indicações de crescendo ou decrescendo e de mudanças de andamento: notações igualmente analógicas, mas *analítico-descritivas* e *prescritivas*.

vai além destes tipos de representação. Numa obra notada é *o intérprete* que tem o papel de trazer estes elementos sutis. Pois, como aponta Brown,

Uma nuance específica de um *rubato* de piano em uma dada performance de uma dada obra, a Sonata opus 111 de Beethoven, por exemplo, não é constitutiva de nenhuma execução autêntica da obra. Em obras fonográficas, ao contrário, constituem essas obras, assim como as cores e o brilho de pinturas e gravuras *as* constituem. Um ouvinte de uma peça de *musique concrète* [...] tem o direito de esperar de qualquer outra execução autêntica daquela obra que soe *daquela maneira* em detalhes. Pode-se dizer que estas obras são *densas* [replete]. (BROWN: 2000, p. 363).

Obras musicais autográficas são sintática e semanticamente densas, povoadas destes elementos sutis que, nas obras musicais alográficas (notadas), são trazidos pelas especificidades das performances: *aquele* instrumento, a sala, as escolhas interpretativas, mesmo o corpo do intérprete (suas características físicas), o tipo de sua musicalidade, etc. No caso de obras fonográficas, alguns destes elementos estão gravados diretamente no suporte, seja no âmbito de *registros* de performances, sons do mundo ou mesmo de manipulações de instrumentos fonográficos, seja pelas características de sua “cadeia de produção”⁴³. E, enquanto significação, as diferenças são aspectos destes elementos que fogem aos modelos notacionais ou verbais. Assim, o que sobra da comparação entre a notação de uma frase musical ao piano (com todas as indicações: dinâmica, acentuação e agógica) e esta mesma frase tocada e gravada, é uma série de outros caracteres mais ou menos destacáveis ou discerníveis para além da notação, os quais são exatamente tudo aquilo que não constitui pela notação uma “frase ao piano”: o toque do pianista, a sonoridade do instrumento, a ressonância da sala, o tipo de gravação (se próxima ou distante, se com instrumentos antigos ou modernos) e uma combinação de vários destes elementos – os quais estão agora inscritos no suporte e passíveis de uma escuta em tempo diferido, e assim, de uma análise, tal como num caractere num modelo notacional.

43 Isto não quer dizer que em obras fonográficas não haja elementos conjunturais não previstos na sua inscrição, tais como o tipo de acústica da sala de difusão, seu aparato técnico específico ou a qualidade da cópia (que, na analogia com a teoria de Fiel da Costa, denominamos aqui *elementos flexíveis*). Mas isto não contradiz a hipótese de que há uma diferença de natureza entre representações notacionais e fonográficas na transdução de gestos musicais e outros elementos sonoros “não-notacionais” (como a sonoridade (gravada) de um amplificador de guitarra em um disco de Rock).

O que acabo de enumerar é uma transcrição pela escuta em elementos discretos. Entretanto, outros elementos são transmitidos em bloco, os quais não podem ser decupados desta forma - tais como a musicalidade do intérprete (seu fraseado, suas falhas), a relação entre as sonoridades de uma execução ou as mínimas variações de tempo, percebidas globalmente. Para José Gil, tais elementos ocupariam um espaço semântico como de

(...)imagens-nuas, (...) que provocam os nossos sonhos, como notava Freud (imagens anódinas que passaram desapercibidas no fluxo das macropercepções), que a elas se associam pensamentos fugidios e imperceptíveis a que Leibniz chamava 'pensamentos voadores' (pensées volantes) e que vão ter importância decisiva na associação livre da cura analítica; que elas formam o material imagético das técnicas publicitárias, do cinema e de todas as artes; que, a cada instante, nas relações entre seres humanos, são as milhares de imagens-nuas que constituem a percepção do rosto e do corpo do outro que transportam significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais" (GIL: 2007, p. 15)

"Míriade de pequenas percepções" a que se refere Leibniz, retomada por José Gil, e que consiste no "resto da expressão do mundo"; contínuo infinito de imagens sem significação verbal a que estamos imersos a cada instante - "espécie de imagem desde o bocado do muro cinzento que, entrevisto ao virar da esquina, nada significa, ao conjunto de formas e cores que constitui uma pintura". (GIL: *idem*, p. 15). Ou seja, um negativo da linguagem verbal, que "segrega e expulsa, para se estabelecer como autônoma, toda uma ganga não verbal (gestual, prosódica, sensorial) que deixa flutuar à sua volta e de que continua a alimentar-se" (GIL: *idem*, p. 97).

Negativo, mas não contradição: as imagens-nuas complementam as imagens verbais. Note-se que aqui estendemos a noção de *imagem verbal* para a imagem de sons, no domínio musical, que possuem uma representação codificada pela notação, pela luteria ou pela acústica. A percepção deste substrato musical não será *anulada* pelas pequenas percepções, a ele intrinsecamente ligadas enquanto seu negativo. Se retomarmos o exemplo de Kittler das cartas manuscritas do século de Goethe, temos que os caracteres provindos do gesto manual ali adicionam sentido ao texto efetivamente escrito por

caracteres notacionais. Assim, é na performance musical (na situação tradicional de concertos ou em situações que envolvem a escuta de uma performance musical) que as pequenas percepções emergem por conta da interpretação dada ao material musical configurado pela notação, adicionando microvariações ao material composto. Num ambiente autográfico, tais microvariações estão impregnadas na própria concepção da obra, que as toma enquanto elemento constitutivo e, por vezes, central para a criação. O que não quer dizer que obras musicais autográficas não apresentem caracteres que se refiram claramente a sons pertencentes ao universo semântico da notação, ou que não empreguem métodos de estruturação musical próprios a este universo. Apenas quer dizer que, nestas obras, as pequenas percepções, no sentido aqui dado, constituem elementos invariantes entre uma aparição e outra da obra, ou seja, são elementos dela constitutivos.

No próximo capítulo nos debruçaremos em imagens nuas que se refletem no corpo; pequenas percepções emanadas das manifestações corporais, incrustadas na *Symphonie pour un Homme Seul*. Sob esta perspectiva, tais imagens apresentam-se a partir de vestígios de performances vocais, de gestos instrumentais e de manipulações de aparatos fonográficos, que sugerem ao ouvinte imagens do corpo, ou que nele se refletem. Estes registros são *elementos de composição* na música concreta, pois serão trabalhados ali não como um dado secundário, mas central para a representação da obra.

As imagens nuas e as pequenas percepções parecem evidentes se as tivermos como referentes ao corpo, mas elas também aparecem, em decorrência do ambiente autográfico, pelas circunstâncias materiais de produção da obra: o suporte, o estúdio, o espaço de gravação, o instrumento. *Flûte Mexicaine* de Schaeffer⁴⁴ não é uma obra feita para uma *flauta mexicana*, designada por um artigo indefinido, mas uma composição a partir de improvisos *naquela* flauta mexicana, encontrada como bricabraque em um mercado de pulgas. Por um lado, identificaremos seu som como provindo de uma flauta; por outro, tudo aquilo que está além dessa identificação constitui uma *imagem-nua*, não previamente codificada, que individualiza o som daquela flauta. Da mesma forma é gesto do improviso de Schaeffer com vários fonogramas em loop, encontrados ao acaso no seu estúdio e gravado no suporte – bem como todo o material sonoro específico contido nesses fonogramas –, que constituem o *Étude Pathétique*:

⁴⁴ Referência a *Variations sur une flûte Mexicaine*, Obra musical de Pierre Schaeffer, de 1949, assim descrita: "Tais variações foram obtidas de uma pequena flauta de seis furos, trazida do México, e as percussões, mesmo as mais graves, provêm do choque de um anel contra esta flauta.(Schaeffer in BAYLE: 1990, p. 70)."

A incorporação de elementos vocais me tentava desde muito tempo. Eu não tinha atores à minha disposição e muito menos cantores (...). Há sempre velhos discos abandonados que vagam em um estúdio. Um que me caiu às mãos continha a voz preciosa de Sacha Guitry. "Sur tes lèvres, sur tes lèvres..." ["nos teus lábios, nos teus lábios..."], dizia Sacha Guitry. Mas a gravação foi interrompida por uma tosse na técnica, o que explica o fato do disco ter sido posto de lado como refugio. Eu me aproprio desse disco, coloco em um outro prato o ritmo tranquilo de um valente barco, depois, sobre dois outros pratos, aquilo que me cai às mãos: um disco americano de acordeon ou de gaita e um disco balinês. Em seguida, exercício de virtuosismo nos quatro potenciômetros e oito interruptores.

Aos inocentes as mãos cheias: o *Étude n. 5* dito *aux casseroles* [das panelas] (já que esse estudo começa e termina por uma sequência de tampa girando) nasce em alguns minutos: no tempo de sua gravação.

Nos quatro estudos precedentes, pode-se notar como o desenvolvimento deixou a desejar, como o crescendo é mal-sucedido, como as ligações [raccords] são inábeis. No *Étude aux Casseroles*, a barca dos canais da França, a gaita americana, os sacerdotes de Bali colocam-se milagrosamente a obedecer ao deus dos toca-discos; eles formam um conjunto erudito, econômico em seus efeitos; e quando, em alternância, intervém a lancinante "Sur tes lèvres" entrecortada de tosses, o ouvinte, entretido em uma primeira audição, se satisfaz de bom grado com uma composição tão erudita, tão harmoniosa e tão definitiva. Assim nascem os clássicos da música concreta. (SCHAEFFER, 1952, p. 28).

O material específico de cada fonograma possui uma gama de imagens não codificadas, percebidas em bloco. Por sua vez, o próprio gesto de Schaeffer ao manipular estes fonogramas nos quatro potenciômetros foi gravado (constitui a própria obra), e apresenta-se enquanto imagem corporal. As pequenas variações de tempo nos indicam a velocidade de sua ação, a tensão, a força: enfim, caracteres mínimos ou gerais, que nos apontam para a nossa imaginação gestual.

Assim encontramos-nos com o adjetivo *concreto* que Schaeffer tenta se esquivar ou explicar em 1950, para interpretarmos que ele designa uma estratégia de fixação

autográfica. Talvez a ênfase nessa escolha se dê por ser este um gesto transgressor: a música tradicional é uma arte cujo sistema notacional (*alográfico*) é altamente desenvolvido e que configura até mesmo os instrumentos e as escutas. Ao propor uma prática composicional a partir da fonografia, Schaeffer iria diretamente contra esta tradição, sendo que os resultados deste gesto seriam, negativamente, uma oposição do meio musical à sua radical invenção, e positivamente uma sistematização desta nova prática, a qual surgiria devido ao processo inevitável de entendimento da fonografia em si como uma arte, a qual necessita de uma série de procedimentos poéticos para se desenvolver. Desenvolvimento que Schaeffer realizaria, tanto em obras quanto em pensamento, ao longo de trinta anos de invenção musical (que vai dos *Cinq études de bruits*, 1948, ao *Bidule pour piano et bande*, 1979) e mais de quarenta de invenção teórica.

2.3 Parte 3: Dois casos de inscrição autográfica: os cortes ao acaso e os gestos musicais aplicados aos aparatos fonográficos.

Feito este longo apanhado teórico acerca do caráter da inscrição sonora na música concreta, gostaríamos de apresentar dois tipos de exemplos paradigmáticos desta inscrição na *Symphonie pour un Homme Seul*. O primeiro refere-se aos cortes ao acaso no material musical, que mostram aos ouvidos outras perspectivas do sonoro, por conta de uma articulação não presente nos sons naturais, reveladas pelo acaso. O segundo refere-se a gestos musicais criados em aparatos fonográficos, os quais particularizam esta música por utilizarem-se de um instrumentário que lhe é própria, além de terem sido registrados na continuidade da gravação, deixando nela os traços de sua manipulação. Passemos assim a abordar cada um destes casos

2.3.1 Os cortes ao acaso geradores de material musical: o caso de um curto som adicionado e sua versão em performance.

O uso de cortes ao acaso e colocação do trecho resultante em loop para a geração de material musical inaudito é uma constante na *Symphonie pour un Homme Seul*, sendo uma marca de seu estilo por ser um procedimento comum a todas as obras concretas do período. Ele deixa de aparecer a partir do momento em que a poética schaefferiana abandona a referência a sons 'naturais' para buscar criações musicais abstratas, sem uma referência explícita. Aqui, entretanto, se trata de um efeito abundante que salta aos ouvidos por criar um ataque abrupto, muitas vezes realizado no interior mesmo de um som cuja unidade morfológica apreendemos previamente, como o corte no meio da ressonância de uma nota de piano: o corte transgride a forma natural do som de origem. Ao provocar uma pequena cesura, de todo estranha à morfologia *natural* desta nota, e excluir trechos de sua forma (como a exclusão do ataque natural ou a inserção do novo ataque artificial), o procedimento atua, assim, a partir da memória que temos do som natural, forma virtual que não aparece tal qual a apreendemos, mas alterada. Alterando-se esta forma cria-se, ou um ruído na sua apreensão, ou uma quebra da expectativa da sua forma integral. A criação musical aqui está justamente no equilíbrio entre uma referência

explícita e a negação desta forma suposta ou sugerida pelo fragmento.

Nem a notação musical tradicional, nem os instrumentos tradicionais captam ou realizam estas pequenas cesuras. Por o corte ser feito no interior mesmo da nota – caractere mínimo da notação moderna – não representa o estágio morfológico em que este a seccionou e exibiu. Assim, um corte no interior de uma *nota*, tal qual realizado aqui, nunca poderá ser realizado naturalmente no meio instrumental. A própria noção de *corte* ao invés de uma *articulação* (um *staccato*, por exemplo) não faz parte da própria natureza de emissão sonora de um instrumento acústico.

Na montagem performática da obra realizada no Rio de Janeiro em 2010 tentamos por vezes simular este efeito, sem sucesso: contava apenas com a voz e alguns instrumentos (um megafone e uma flauta), os quais não permitem a simulação desta pequena cesura, nem a obtenção de um som cuja aparição súbita se dê em um momento interno de sua morfologia (como de um som de flauta sem ataque algum). Tome-se um exemplo da *Prosopopée I*: na transcrição realizada por José Augusto Mannis, uma pequena cesura, que aparece na segunda retomada de um motivo da parte de *flauta* da partitura - parte que representa, do original, um som orquestral em colcheias pontuadas e semi-colcheias que lembra um naipe flautas - provavelmente uma sobra da *Suite 14* posta em loop - não é notada, e uma “sobra” de uma nota anterior, que foi cortada ao meio, é desconsiderada. O motivo aparece duas vezes (compasso 9 e compasso 14 da partitura; 21s e 30s do fonograma original). Trata-se talvez de um loop apenas das duas notas iniciais: realizamos a experiência de montagem de tais notas em loop, e o resultado (no Faixa 1: *sol-do loop*) é um moto perpétuo do motivo básico (mostrando ser possível extrair dali tantas repetições de seu ciclo quanto se queira). A primeira aparição deste motivo na peça foi transcrita da seguinte forma:

Figura 9: Motivo em loop (*Prosopopée 1*)
(MANNIS & BELLAVER, transcrição da SPUHS – *Prosopopée I* - 2010)

sendo que, no original, o motivo soa meio tom acima do que está notado na transcrição. E, na sua segunda ocorrência, aparece também com uma pequena apojatura,

não notada na transcrição (para a notação do motivo na transcrição de Mannis & Bellaver, conferir o c. 14 de *Prosopopée I*, no Anexo B da tese). Tal apoiatura é, nitidamente, a nota *do#* cujo ataque foi cortado. A representação notacional poderia ser a seguinte:

Figura 10: Motivo em loop adicionado de uma *apoiatura* (*Prosopopée 1*)

Ela todavia também não é fidedigna àquilo que escutamos no original (que pode ser ouvido na Faixa 2: *motivo sol_do original*), pois não mostra o corte no interior do primeiro som.

Na minha realização na flauta, na performance do Rio de Janeiro, ciente que estava desta pequena apoiatura em corte, questionei José Augusto Mannis se deveria ou não fazê-la. Respondeu-me que não surtiria o mesmo efeito que na versão fonográfica. Acabei por tocá-la; porém, por talvez desejar evidenciar a sua presença, dei-a uma ênfase que não existe no original (mais débil que as demais notas, por conta do corte). Evidente que também não consegui simular o efeito de uma nota sem ataque. Como resultado, minha apoiatura imitativa da cesura da original soou como uma nota qualquer e sua acentuação acabou por modificar o sentido musical do trecho.

Por outro lado, toquei as alturas representadas na partitura, ou seja, meio tom abaixo do original. Por que haveria de respeitar uma diferença tão gritante entre transcrição e versão fonográfica, e desrespeitar um detalhe tão ínfimo? Talvez, em nossa percepção, este pequeno detalhe apareça como mais importante que as alturas exatas para a caracterização da peça. Ele caracteriza os cortes ao acaso e, ao fazê-lo, singulariza um estilo que está intimamente ligado a um uso específico da tecnologia de gravação e reprodução sonora. (A diferença entre o original e a nossa versão pode ser escutada na comparação presente na Faixa 3: *motivo_solDo_2versoes*.)

Ainda sobre o mesmo trecho, há uma inserção vocálica - a palavra *cinquante* na transcrição de Mannis & Bellaver – *cf* compasso 15 da *Prosopopée I*, e 31s da versão original do movimento – na qual há também um corte que exclui parte da sílaba inicial [*c/*], criando um pequeno acento percussivo. Trata-se do mesmo procedimento, não transcrito ou imitado na versão performática. Pode-se ouvir a comparação entre as

versões na Faixa 4 *cinquante*. O trecho inteiro, que inclui além do motivo da flauta uma inserção em instrumentos de percussão e piano preparado, além de duas inserções vocálicas, uma no início e outra no fim do trecho, podem ser ouvidos nas duas versões na Faixa 5: *trecho 1 prosopopée 1*.

Tal procedimento aparece inúmeras vezes no tecido musical da *Symphonie*, sobretudo na criação de material a partir da voz. Trata-se, como já apontamos, de uma importante marca estilística do primeiro período concreto, por incorporar estes cortes que quebram com a morfologia de objetos sonoros que virtualmente se formulam na escuta. Estes gestos serão abandonados na poética schaefferiana e mesmo na poética de Pierre Henry.

Podemos enfim concluir, desta comparação entre a versão original e a versão performática destas “sobras morfológicas” de objetos sonoros que tais cesuras afirmam o caráter autográfico do meio em questão: a ausência da transcrição da nota *do# apojatura* do exemplo anterior e sua execução distante do modelo original não se deve, no caso da transcrição, a um desleixo dos transcritores: conforme afirma José Augusto Mannis em entrevista que nos concedeu⁴⁵, fazia parte do conceito do trabalho deixar possibilidades em aberto para os músicos. Além disso, a ele pareceu que tal pequena cesura passaria despercebida no fluxo de uma performance, em que não há uma concentração exclusiva no som (e nos parece que estava certo). Já o caso do lapso da execução, talvez, possa ter ocorrido devido à inabilidade do flautista. De todo modo a transcrição exata deste tipo de “sobra” para o meio instrumental tradicional é, senão impossível, ao menos não-natural a este meio. Para transduzi-la é preciso um esforço de imitação do meio vocal/instrumental ao que é um gesto próprio ao meio fonográfico: tal é, aliás, todo o exercício do trabalho de recriação da *Symphonie pour un Homme Seul*.

2.3.2 Três manipulações fonográficas

No registro dos gestos musicais, realização própria ao meio autográfico, há um tipo de manifestação corporal, aberta pelo ambiente e pelos meios criativos da música concreta e exclusiva a ele, que se dá pela aparição de gestos musicais na manipulação de

⁴⁵ José Augusto Mannis concedeu uma entrevista ao autor e a Giuliano Obici em setembro de 2011.

aparatos fonográficos, os quais se explicitam no som registrado. Eles se mostram pela linha desenhada pelas mãos em aparatos fonográficos que não foram criados para a realização musical, tendo esta apropriação gerado não só sonoridades novas, mas também alguns modos característicos deste ato, que foram se acumulando ao longo do tempo na história da música concreta.

Aqui devemos mostrar, em exemplos colhidos ao longo dos movimentos da *Symphonie*, três manifestações destes gestos. Aproveitaremos a divisão histórica que foi feita, sobretudo, no trabalho de Fernando Iazzetta, *Mediação Tecnológica* (2009), e que se reflete nos procedimentos. Baseados nesta divisão tomamos, na seção 1.8 deste capítulo, a fonografia enquanto *registro* e enquanto *criação fonográfica*. Na primeira acepção ela funciona tal qual a fotografia nos seus primórdios, quando se esperava que reproduzisse a imagem instantânea que se dava à frente da objetiva. Na gravação sonora espera-se que o fonograma contenha um som externo que lhe chega, evento de natureza evanescente, ali inscrito na própria superfície do suporte. Já no caso de uma *criação fonográfica* são os próprios instrumentos de gravação e reprodução, ou seus correlatos, que se põem a deixar traços sonoros, por sua vez gravados. Historicamente tal tipo de uso da fonografia apareceu depois do primeiro tipo, o *registro* (IAZZETTA: 2009, p. 137⁴⁶). No entanto ambos se sobrepõem na época da produção da *Symphonie*.

O uso destes aparatos pode ser feito sem que nenhuma gestualidade transpareça, muito embora qualquer manipulação sonora demande uma escuta e uma escolha e, portanto, um gesto (uma edição, por exemplo, é o ato de cortar o contínuo sonoro nos pontos escolhidos, de modo que a mão trabalha em função do ouvido, sendo assim um gesto). Entretanto o que desejamos enfatizar aqui é um uso do aparato fonográfico como um instrumento musical, o qual, pela sua manipulação, deixa traços corporais no suporte. Neste sentido difere das práticas comuns a outras produções fonográficas, como o registro musical ou o seu uso jornalístico, por exemplo, em que se procura tornar transparente o conteúdo do registro, do enquadramento pela edição, do equilíbrio pela equalização, etc - de modo a exibir apenas o objeto sonoro gravado, e não o próprio ato do registro ou os aparatos que o realizaram.

Evidente que a performance com os aparatos fonográficos é gravada; e portanto

46 Na parte II, capítulo 1 de seu livro, Iazzetta realiza uma criteriosa narrativa histórica do progressivo uso das tecnologias fonográficas para a criação para "além de uma reprodução" - como diz Kurt Weill, citado no texto, na primeira metade do século XX.

retorna, em última análise, à condição de *registro*. Os artefatos sonoros decorrentes da manipulação fonográfica, entretanto, se destacam dos demais por serem exclusivos do meio em questão. Seus sons não são testemunhos aparentemente isentos de um evento externo ao próprio meio, mas inerentes a ele. Os loops e seu uso musical em meio fonográfico, assim, são uma invenção da música concreta que só podem ter aparecido por conta da manipulação que esta criou. Da mesma forma, os gestos musicais aplicados a aparatos fonográficos produzem sons exclusivos ao meio. No entanto, são criações que combinam as práticas musicais do meio instrumental e do meio fonográfico. Pela sua utilização performática na música concreta, os aparatos fonográficos – como discutimos com relação ao seu uso por Henry – são transformados em instrumentos musicais, manipulados de modo expressivo, deixando marcas do gesto (e assim do movimento corporal) nos sons produzidos.

Se retomado o *Quadro geral dos estágios de realização da música concreta*, proposto na sessão 2.1.8.1 (p. 58) deste capítulo, teremos a indicação do procedimento a ser abordado aqui na produção do segundo tipo de material, *gestos instrumentais concretos* (1.2). Como enfatizado anteriormente, este tipo de procedimento (a abordagem *gestual* dos aparatos de fixação) pode retornar em outros estágios da produção sonora, pois o quadro indica apenas os procedimentos de produção, e embora haja certamente uma indicação de sua sequência linear isso não significa que um tipo situado em um estágio da produção não possa ocorrer em outro. Numa gravação de uma longa peça pianística, por exemplo, em que comumente se realiza diversas tomadas de um mesmo trecho, escolhendo-se posteriormente uma sequência de tomadas bem-sucedidas, que montarão a música no fonograma, há um tipo de mixagem que disfarça o gesto de montagem para que se realce (ou se dê a ilusão) de uma performance única. Portanto a criação fonográfica, neste caso, não é explicitada; e muito menos se explicita por uma gestualidade que lhe é resultante. Já os extratos em loop são a própria expressão dos aparatos fonográficos, mas em geral eles não induzem a nenhum gesto de manipulação, expondo apenas os traços neles gravados, postos em repetição. Entretanto, como veremos em exemplos a serem tratados, na música concreta mesmo a mixagem geral pode deixar transparecer um movimento corporal no ato de sua criação, e alguns loops podem ser manipulados de modo a se explicitar mais o ato de tocá-los que a repetição em si.

Com o objetivo de mostrar como se dá esta aparição gestual nos procedimentos

fonográficos na *Symphonie pour un Homme Seul*, decidimos elencar três exemplos de manipulações fonográficas ao longo de toda a obra, cada qual significativo de um tipo de utilização. Nosso intuito é de, por via destes exemplo, ilustrar um *degradé* que vai da manipulação fonográfica que se evidencia como tal, embora não tenha aliada a si nenhum traço gestual, até a manipulação fonográfica cujo gesto se faz sentir e que é enfatizada por singular ao suporte. Escolhemos, assim, os seguintes exemplos:

1. As “vozes infantis” em *Scherzo*
2. As curvas de alturas (glissandos) de um som estridente ao final de *Strette*
3. As modulações de amplitude de um som similar a de um trem e as curvas de aparição e desaparecimento de um loop de um mesmo som de piano e uma mesma manipulação em *Strette*

Analisemos agora detalhadamente cada um dos exemplos, comentando o tipo de manipulação fonográfica e o modo como o gesto musical aparece e se coloca no próprio tecido musical das peças.

2.3.2.1 As vozes infantis em *Scherzo*.

Este primeiro exemplo diz respeito a manipulações fonográficas explícitas pelas alterações até então inauditas no material vocálico nas quais não se nota, em sua aplicação, qualquer tipo de gestualidade, por serem manipulações de ordem estática, isto é, em que não se altera nenhum aspecto sonoro no decorrer do tempo de sua aparição.

Os procedimentos, apesar de profundamente reconhecíveis para um ouvinte atual por seus artefatos sonoros terem ocorrido também em inúmeros filmes, montagens radiofônicas ou desenhos animados, altera consideravelmente o material vocálico original a ponto de, acreditamos, criar um evento que causou impressão quando da estreia da obra. Foi ali inventado ou recém-criado pela intensa prática musical desses primeiros anos da música concreta. Afetou assim seus ouvintes pela força da novidade, mas esgotou-se facilmente pelo seu posterior uso insistente, explícito e pouco elaborado. Rodolfo Caesar coloca que qualquer artefato sonoro com evidente referencialidade ao aparato tecnológico

que o criou pode vir a portar um “sinal tecnográfico”, ou seja, eles designam “a marca estética deixada por alguma tecnologia em algum produto ou comportamento cultural” (CAESAR: 2008b, p. 286). Neste artigo salienta também que certos artefatos tecnológicos, pela extrema simplificação com que acabam sendo utilizados, evidenciam em demasia a sua causa material, ofuscando a invenção ou a expressão. Em entrevista que nos concedeu, Caesar coloca esta possibilidade de entendimento nos sons com forte marca tecnográfica na *Symphonie*, salientando porém seu caráter, àquela altura, de invenção poética com a tecnologia:

RODOLFO: é, é aquela coisa que em alguns lugares eu me refiro como marca tecnográfica, como uma coisa deixada pela tecnologia: a tecnologia se impõe sobre o gesto do autor, mas como Schaeffer está brincando com aquilo, (...) o Schaeffer e o Henry são um dos primeiros a brincar com aquilo, sai com um frescor muito grande...

ALEXANDRE: não tem ainda um código, um cacoete muito forte...

RODOLFO: Exatamente.⁴⁷

Podemos pensar, entretanto, que tais sons, criados de forma mecânica, ou seja, em que nenhum elemento gestual interviu, foram facilmente absorvidos pela banalidade por serem, justamente, resultantes do próprio sistema autográfico de representação. Ao apresentar o som em todos os seus aspectos, este sistema também faz com que as características sonoras marcadas pelo aparato retornem como um bloco, com todas as suas particularidades alteradas. E, por terem sido criadas de forma automática, retornam sempre da mesma forma em suas inúmeras ocorrências. Sem uma gestualidade a modulá-las, permanecem em constante reenvio para a imagem da sua causa.

É o caso deste som que aparece em 0'57" de *Scherzo* (que pode ser ouvido na Faixa 6: *voz_alterada_Scherzo*): assemelha-se a outros milhares de sons vocálicos em que se alterou a velocidade de leitura de seu suporte, resultando numa modulação de altura, ritmo e timbre, neste caso para cima, para um maior andamento e para um estreitamento timbrístico (efeito conhecido, hoje em dia, como *pitch shift*). Atualmente o efeito nos

47 Rodolfo Caesar em entrevista ao autor e a Giuliano Obici, em fevereiro de 2011.

remete também a um gesto banal: girar mais rápido um disco de vinil com as mãos, que qualquer criança com a oportunidade de lidar com uma *pick-up* o fez.

O próprio Schaeffer, no seu persistente exercício de autocrítica, expõe com clareza, no *Traité des Objets Musicaux*, uma outra interpretação para este efeito de banalização a partir do som, interpretação da qual a tese de Caesar das *marcas tecnográficas* parece ser um corolário:

Se o acelerando ou o ralentando afetam ao mesmo tempo o ritmo e a tessitura do objeto, a relação permanência-variação parecerá tão rígida que o evento, com ou sem o efeito de sirene, aparecerá como uma trucagem, ou seja, totalmente ligado à causalidade, privado da liberdade necessária à música (SCHAEFFER: 1966, p. 66).

Esta relação de permanência-variação, no grande tratado schaefferiano, é um critério de definição de um *instrumento musical*, necessária frente ao projeto da obra ao abarcar também, na sua teorização, os sons provindos de instrumentos tidos como *exóticos* (oriundos da luteria experimental ou de outras civilizações além da ocidental⁴⁸), os quais não encontravam abrigo no solfejo tradicional. Além disso, a antiga concepção de instrumento na teoria musical não dava conta da variedade de objetos sonoros provindos de uma mesma causa instrumental: amalgamava-os sob o mesmo abrigo causal. Assim, todos os sons de um *violino* eram indistintamente nomeados pela sua causa comum (o instrumento) e, quando muito, pelos seus modos de execução se, para além dos três parâmetros da notação tradicional (notas, ritmos e dinâmicas) fossem adicionadas indicações prescritivas de modos sua execução (*pizzicato*, *con legno*, etc).

Não que negasse tal abstração na sua conceituação; apenas que a tornasse evidente. O instrumento musical é então definido: “Todo dispositivo do qual se permite obter uma coleção variada de objetos sonoros – ou de objetos sonoros variados – trazendo sempre presente ao espírito a permanência de uma causa, é um instrumento de música, no sentido tradicional de uma experiência comum a todas as civilizações” (SCHAEFFER: *idem*, p. 51). Trata-se assim de um equilíbrio entre duas forças opostas, vetores contrários e complementares: por um lado o instrumento é um dispositivo que

48 Segundo dos *três impasses da musicologia*: SCHAEFFER: *idem*, p. 19.

agencia, pelo gesto que o aciona, uma profusão de sons. Ao fazê-lo, insere variações, “no seio da repetição causal, de *qualquer coisa de perceptível*⁴⁹”, que acentuam seu caráter de aparato cuja função é, para além da realização musical, desinteressada, estética, tal qual a *folha de capim* da criança da alegoria schaefferiana, apresentada na sessão 2.1.7.2 (p. 47) deste capítulo. Esta repetição causal é dada pelos gestos instrumentais, reiterados ao longo da história do instrumento e de seu uso, enfatizando sua identidade. A variabilidade excessiva de objetos sonoros pode ameaçar justamente esta identidade instrumental, já que lança a escuta para sonoridades distantes da experiência adquirida destes instrumentos. Por outro lado, uma padronização excessiva desta variabilidade vem a ameaçar o caráter livre do jogo instrumental, o qual particulariza esta ação diante das demais ações cotidianas. Assim, *permanência* e *variação* equilibram-se como numa gangorra na caracterização do *fazer* e do *escutar* instrumental, dando-lhes, por um lado, os limites (sempre imprecisos) para uma identidade causal e, por outro, a variabilidade que garante a riqueza do jogo instrumental dentro destes limites.

A variação de velocidade de leitura das *pick-ups* realizada sem gestualidade alguma é um atributo instrumental aplicado em bloco e na mesma medida a três parâmetros sonoros (altura, ritmo e timbre), sendo que enfatiza, na dupla *permanência-variação*, justamente o primeiro termo: por perceber-se uma “variação uniformemente variável”, idêntica em muitos parâmetros, o que é enfatizado é a própria variação e a sua causa material. Schaeffer argumenta, ainda, que permanecemos compreendendo o som como vocálico, pois a variação do espectro ao agudo é uniforme, de modo que todas as suas parciais são transpostas igualmente e com a mesma configuração formântica. Apenas se tem, assim, um som inumano por rápido demais e com parciais demasiadamente agudas. Essa dupla percepção é um reenvio permanente ao efeito, à trucagem. Daí sua rápida banalização.

Neste movimento (*Scherzo*), entretanto, esta alteração problemática foi feita de modo a se criar um efeito cômico, com uma expressividade cuidadosamente elaborada. A sonoridade banalizada é assim atenuada pelo sentido que ganha no contexto de sua aparição.

Passemos então para peça: ela se inicia com uma declamação tensa, enérgica, feita

49 SCHAEFFER: *idem*, p. 43.

por dois personagens que possuem a mesma fala e que a dizem de modo não sincrônico e com nuances melódicas distintas. Esta declamação nos é apresentada por vozes revertidas (ou seja, em que se fez tocar o *pick up* na direção contrária à gravação): o resultado é uma declamação em uma língua imaginária ou desconhecida. Curiosamente algumas palavras são reconhecíveis (não revertidas), o que nos dá uma estranha sensação de uma variação em uma língua já existente, ou sua evolução em um país isolado. O efeito parece planejado: em *La Recherche d'une Musique Concrète*, comentando a escuta das vozes das pessoas de uma conferência internacional que participou no período entre a composição de *Étude aux Casseroles* e a *Symphonie*, Schaeffer aponta esta escuta da língua sem tirar dali o sentido das palavras, aferindo algum sentido apenas pela sonoridade: "Pode-se escutar o russo sem o compreender: uma melodia insistente, um ritmo numeroso e inesgotável são mais convincentes que o sentido das palavras" (SCHAEFFER: 1952, p. 30). Esta compreensão apenas pela sonoridade parece ser o caso aqui.

Continuemos: a esta expressiva declamação sem significados adiciona-se um piano com curtas intervenções motivicas que pontua os diálogos. A declamação prossegue até sua intervenção enérgica. A voz feminina, que continua sozinha, é a partir daqui alterada. Ela faz um diálogo com o piano (que repete o motivo melódico da voz, invertendo apenas a figuração intervalar – ver na fig. 11) e, progressivamente, vai ganhando um caráter de voz de bebê. O austero cenário do início da peça, que retorna ao final, colore-se de uma certa comicidade.

The image displays a musical score for measures 35 to 38 of a piece titled 'Scherzo'. The score is written for four staves: N. Bl. (Nad吹, Alto Clarinet), V. fem. (Voz feminina, Female Voice), .masc. (Voz masculina, Male Voice), and pf. (piano). The tempo is marked as 126 bpm, and the key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as accents, triplets, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics for the female voice part are: 'Tiquê - i dê - a As - san - da Cas - san - da Cas - san - da Cas - san - da Cas - - - - -'. The male voice part is silent throughout the measures shown. The piano part features a melodic line that mirrors the vocal line, with triplets and slurs. The score is labeled 'Temple Block' in the top right corner.

Figura 11: compassos 35 a 38 de Scherzo – imitação da voz pelo piano (transcrição de Mannis & Bellaver)

Notemos que aquilo que sustenta a imagem de uma certa continuidade e naturalismo neste ambiente de vozes totalmente alteradas (revertidas) e da voz acelerada (no caso desta voz feminina que acabamos de comentar) é a presença do som do piano sem transformação (exceto uma leve preparação, sentida em algumas notas). Pela continuidade do diálogo tais elementos tão díspares são colocados em um mesmo nível musical. Temos assim que a interposição do piano, que pertence a uma situação 'normal' (o mundo sonoro da música tradicional), com as vozes transformadas (que pertencem a este mundo próprio das criações fonográficas), faz com que a peça se torne como que a narração de uma mentira muito bem contada com tom de total seriedade. Porém a farsa é revelada na aparição da voz alterada pela mudança de velocidade, que vai se mostrando uma voz de bebê: falsa austeridade, falsa língua imaginária.

Doriana Mendes, na sua interpretação desta voz alterada, preferiu não utilizar dispositivo eletrônico algum em tempo direto para alterá-la; optou pela imitação. Com isso, efetuou uma falsa voz com *harmonizer*⁵⁰, que por sua vez é uma falsa voz de bebê. Assim o fazendo, enfatizou o aspecto cômico já presente no original, agora no espírito de *farsa* da montagem da *Symphonie* no Rio de Janeiro. A farsa aparece no sentido que dá José Augusto Mannis com relação à imitação dos loops por Lilian Campesato em outro movimento, *Erotica* (como veremos a seguir, no capítulo 3) : além da voz austera tornada voz de bebê pelo artifício tecnológico, a sátira do próprio dispositivo e de seu sinal tecnográfico (no sentido que dá Caesar – 2008b, p. 286 - o movimento realizado pela performance carioca pode ser ouvido na Faixa 7: *Scherzo_performance*):

MANNIS: (...) hoje em dia tem tanto loop por aí, que você vê alguém fazendo loop, fazendo loop... se torna uma referência, a pessoa está representando algo que as pessoas conhecem. Então, isso é diferente! (...) por exemplo, a gente faz referência ao *harmonizer*! E o barato está em ouvir a Doriana fazer aquilo, e em saber que no canto tem um *harmonizer* que aumentou a velocidade, e que ela está fazendo isso, quer dizer, isso é

50 O canto transposto por mudança de velocidade é similar ao efeito deste aparelho criado nos anos 80, que teve como modelo o *Phonogène à clavier*, instrumento inventado por Schaeffer e Poullin nos anos 50, o qual permite a transposição regrada por uma escala através de variações proporcionais de velocidade, acionadas por um teclado (cf GAYOU: 2007, p. 374). O mesmo sinal tecnográfico (no sentido, anteriormente citado, que dá Caesar, 2008b), portanto, perpassa instrumentos e épocas distintas (o início dos anos 50 e os anos 80).

a piada!⁵¹

Doriana Mendes personificou assim um aparato tecnológico cuja utilização, embora resultante num efeito cômico, é mecânica e, ao fazê-lo, torna piada a própria marca tecnográfica de um dispositivo demasiadamente banalizado pela sua utilização recorrente.

2.3.2.2. As curvas contínuas de alturas de um som estridente ao final de *Strette*

Descrevamos um objeto sonoro em que, diferentemente do anterior, a expressão gestual pela manipulação de aparatos fonográficos se manifesta no som escutado: o “som de serra”, que aparece ao final de *Strette*. Ele passa a ocorrer em 1'17”, permanecendo em *solo* até o final da peça (pode ser ouvido na Faixa 8: *serras_final_strette*). Aparece sobre um fundo de loops de sons de massa complexa e grave, na qual se nota francamente a recorrência (posta também na teia do loop) de um crepitar agudo, o *grão* característico do atrito da agulha no disco. Este, aliás, é uma parêntese interessante: trata-se de um *traço sonoro contextual* posto em loop e assim evidenciado pela recorrência à escuta.

O som em *solo* (o “som de serra” que desejamos analisar) apresenta uma massa tônica, com uma granulação rugosa e compacta – a esse bloco de tipo de massa e de sustentação denominaremos *serra* - e sobre essa *serra* tem-se algumas variações principais: uma alteração contínua de seu perfil melódico ou o aparecimento do gesto sem variação melódica alguma, os ataques, que variam entre *achatados* e *suaves*⁵², e a variação de sua duração. A primeira e a segunda variações induzem, cada uma, a uma imagem gestual específica. As variações de duração vêm atreladas às outras.

Para ilustrar com mais precisão selecionamos um trecho mais curto que o anterior (de 1'00” a 1'17” - que pode ser escutado na Faixa 9: *strette_trecho_serras*). Escuta-se ali, claramente, duas pequenas frases sobre um fundo de loops de um material com a mesma massa e granulação. Em cada frase temos dois tipos de gesto: um é composto por três modulações melódicas contínuas sobre a matéria *serra*, o outro sobre nove iterações

51 José Augusto Mannis em entrevista ao autor e a Giuliano Obici, setembro de 2011.

52 Para essa classificação, ver SCHAEFFER: 1966, p. 584-585, nos gêneros de *ataques* – critério *dinâmica*.

curtas sobre o mesmo som, sem variação melódica. Esses dois gestos são um resumo dos demais, no trecho maior que selecionamos (faixa 8: *serras_final_strette*), sobre este som *serra*.

Em cada um destes tipos de gestos imaginamos um tipo de ação sobre o disco de acetato: o primeiro parece ter sido criado por um girar da manivela que controla a velocidade e a direção da rotação do toca-discos na duração e na velocidade que nos é sugerida pela escuta do som. A imagem visual ou a cinestésica vem sem nem mesmo termos experimentado realizar a operação: colocamo-nos a realizar de modo imaginário estes sons com as mãos, pois eles nos trazem muito vividamente o gesto circular com os braços que possivelmente os criou e, mesmo, a expressividade de cada um deles, sugerida pela forma do perfil melódico. Assim, os dois primeiros são mais curtos, mais rápidos e possuem um âmbito de cerca de um tom. Já o terceiro tem uma duração um pouco maior e é mais lento; quando chega ao âmbito de um tom, caminha ainda mais lentamente até cerca de meio tom a mais. Uma ligeira reverberação os emoldura, e seus ataques são leves, tendendo a suaves⁵³.

Já o segundo tipo de gesto do trecho selecionado sugere uma ação iterativa e periódica. Na nossa imaginação, ousemos dizer, pela audição reiterada e pela audição do pequeno gesto em uma velocidade bem mais lenta (40% mais lenta - versão que pode ser escutada na faixa 10 *strette_serra_lento*), que se trata de uma reiteração da mão com o braço do toca-discos que encosta com a agulha o disco, o qual toca o som *serra* em loop. Nestas audições pode-se perceber pequenas alterações no interior da massa de cada aparição, leves mudanças no ataque e uma pequena alteração na periodicidade, o que nos faz pensar não se tratar de uma montagem. De qualquer forma não importa como este som se fez exatamente: sua imagem causal parece clara. Os ataques *achatados*⁵⁴ e a iteração regular nos remete a este gesto *staccato* sobre a vitrola; a súbita irrupção do som quando a agulha encosta no disco é sugerida pelo ataque *achatado*. A iteração em curtos objetos sonoros sugere o gesto regular.

As duas frases que apontamos são idênticas exceto pela transposição total, na segunda, em uma terça maior acima com relação à primeira. Temos, assim, uma

53 "Entre o mordente pelo breu e o *sforzando*, entre o ataque da glote e o apoio rápido mas progressivo, muitos sons são colocados com cuidado, sem perfil aparente mas também sem ruído parasita ou mordente voluntário. Falaremos então em um ataque *suave*." (SCHAEFFER: 1966, p. 534).

54 "(...) colocaremos os ataques *achatados*, aqueles do *harmônio* (...); trata-se de sons que possuem subitamente sua intensidade definitiva". (SCHAEFFER: *idem*, p. 532).

realização em no mínimo dois tempos, a partir de um mesmo dispositivo. A primeira se refere à criação dos *glissandi*. Efetuam uma variação melódica em todo o espectro da amostra, mas denunciam o gesto da manipulação fonográfica por fazê-lo em muitos parâmetros ao mesmo tempo. Já um segundo procedimento é revelado pela sua ausência enquanto gesto: assim como a voz infantil em *Scherzo*, aqui o trecho é transposto por inteiro, sem modulação dinâmica. Realizou-se assim um primeiro fonograma com a montagem dos três primeiros gestos em glissando + os gestos iterativos, para em seguida transpô-lo, realizando assim um segundo fonograma. Por fim, por conta das transposições, os gestos, além de mais agudos, possuem, todos, uma duração mais curta na segunda frase (uma representação das duas frases e da transposição segue na fig. 12).

Figura 12: Duas frases do som "serra" - 1'00" a 1'17" de *Strette*.

Os gestos em *glissando* e os gestos em sons curtos iterativos estão, em uma imagem de sua emissão, a meio caminho entre uma sonoridade exclusiva do meio fonográfico e uma sonoridade do meio instrumental. Por serem, em geral, curtos, remetem a gestos característicos de um violino. Por exemplo: um *glissando*, no primeiro, e um *sforzato* no segundo. Se não soubéssemos que na música concreta estes gestos foram aplicados às *pick-ups* em ferradura vistas na figura 8, talvez imagináramos que assim o fosse. De fato, nos informa Schaeffer, no capítulo de *La Recherche de la Musique Concrète* que trata da composição da *Symphonie* (traduzido no Anexo A), que este som, colhido por Pierre Henry, tivera como fonte primeira a "cantarela [corda mi] de um violino" (SCHAEFFER: 1952, 67). Porém, se reescutarmos o trecho maior da aparição destes

gestos relacionados à matéria sonora *serra* (Faixa 8: *serras_final_strette*), constatamos que as variações são relacionadas exclusivamente aos parâmetros que apontamos aqui: desenho melódico, tipos de ataque e durações. Apesar de sutil, a exclusividade denuncia o tipo de efeito que, como apontado anteriormente, altera uniformemente e de uma só vez vários aspectos sonoros. Variação que é aqui, ao contrário da realizada na “voz infantil” de *Scherzo*, convincente por trazer uma enorme quantidade de sons e imagens gestuais, tanto dos *glissandi* quanto dos sons em *stacatto*. Na nossa escuta, por fim, é esta imagem gestual que prevalece, embora a matéria sonora nos remeta a um som de serra.

De fato não somos apenas nós que entendemos este som como similar aos provindos desta ferramenta: na montagem carioca, José Augusto Mannis veio-nos com uma porção de máquinas de cortar pisos de porcelana e canos de ferro (*serras*). Ao final da *Symphonie* do Parque Lage, *gran finale*, os sons de Henry, metamorfos da cantarela de violino, foram traduzidos por uma ação que levantava fagulhas e o brilho de uma saraivada de fogos. Na tradução dos gestos que escutamos no original, ficou apenas o som-tipo *serra*; a imitação das variações melódicas, de ataques e de diferentes durações não pode ser realizada exatamente por conta da idiossincrasia do objeto escolhido como fonte sonora para representá-las (podem ser escutadas na Faixa 11: *final_versao_Rio*). No entanto isto não foi relevante: o efeito performático e musical foi muito bem-sucedido.

Figura 13a: Thomas Rohrer, Giuliano Obici (de costas), Rodolfo Caesar e Alexandre Fenerich (de costas); figura 3b: Giuliano Obici, Thomas Rohrer e Rodolfo Caesar (de costas). Ensaio de *Strette*, Rio de Janeiro, 2010. Fotos: Sofia Caesar.

2.3.2.3 As curvas de amplitude em um som de trem e a aparição e desapareção do loop de um som de piano

Se no exemplo anterior havia uma certa ambiguidade na imagem causal dos sons, alternando entre aparato instrumental ou fonográfico, aqui ela é atenuada. Ali há a presença ao mesmo tempo de um tipo de gestualidade aplicada a certos parâmetros que remetem a instrumentos de arco (variação melódica contínua e modos de ataque *achatados* e *suaves*), e da variação uniforme em três elementos sonoros (perfil melódico, duração e timbre) a partir de um mesmo gesto que remetem à manipulação de um aparato fonográfico (a mudança contínua de velocidade e os “toques” da agulha no disco). Nas variações de dinâmica que estudaremos agora, todavia, a gestualidade aplicada aos aparatos fonográficos nos remete a uma imagem inequívoca. Os sons que abordaremos possuem uma modulação de amplitude que é dada por um gesto usado de forma típica nos aparatos fonográficos: o abrir e fechar dos potenciômetros de volume de uma dada camada sonora que a faz aumentar ou diminuir de volume. Similar ao efeito anterior dos *glissandi* produzidos por modulação de velocidade, este também atua sobre o som tomado como um *bloco*: embora transpareça pelo seu perfil o gesto que foi aplicado ao potenciômetro, a modulação de amplitude agenciada por um dispositivo eletrônico em um som previamente gravado atua indistintamente na amplitude geral do som sem alterar-lhe sua carga espectral, ou seja, o equilíbrio de cada um de seus parciais. Diferentemente de uma modulação de amplitude em um sistema acústico, como num instrumento de sopro, em que o acréscimo de amplitude vem acompanhado por um acréscimo de *intensidade*, ou seja, em que, na medida em que se adiciona energia ao sistema, parciais superiores vão aparecendo e sendo destacados, aqui este fenômeno de independência entre os extratos não ocorre.

O que faz deste traço um gesto típico dos aparatos fonográficos é, justamente, este caráter rígido entre a variação de dinâmica e sua ausente variação de intensidade. Ao que parece, ele marca de forma inequívoca o aparato fonográfico por conta da ênfase na linha aplicada ao som. Ao não destacar as nuances de intensidade no acréscimo de amplitude, destaca-se o gesto da mão ao potenciômetro, efeito exclusivo desta variação no meio fonográfico. Sua característica marcante por unívoca é a variação contínua, que também transparece. E, ao contrário dos gestos que resultam em uma variação melódica ou em

modos de ataque - pelo menos como foi feito no exemplo que estudamos anteriormente, no qual, pelo âmbito restrito a pouco mais de uma terça maior, percebe-se pouco a variação de velocidade e de timbre (no caso dos *glissandi*) – aqui a mínima variação de amplitude parece saltar aos ouvidos e marca o aparato fonográfico de forma indelével.

Por outro lado, esta variação *fonográfica* no material musical parece-nos mais familiar: pela permanente exposição aos dispositivo de volume nos aparatos fonográficos domésticos ou pessoais somos condicionados a aceitar este traço que provém de nosso dia-a-dia, pois nós mesmos o efetuamos diariamente. Assim, sem excluir a sua imagem causal, não a sentimos como um artifício: ela está impregnada de forma natural ao nosso cotidiano.

Esta modelagem de amplitude dinâmica pode ser escutada em um exemplo muito claro, tirado de *Strette*. Aqui temos, de 0'14" a 0'24" da peça, um som complexo iterativo em loop no qual se desenha uma linha de amplitude, modulando a imagem de proximidade e distância. O som se assemelha a um trem escutado de dentro (Faixa 12: *trenzinho*). Este som iterativo tem assim a seguinte linha de variação de amplitude:

Figura 14: Gesto de variação de amplitude aplicado ao loop de um som iterativo, em *Strette* (representado pela linha em vermelho).

O acréscimo traz, não a ênfase em parciais mais altos, que lhe trariam um sentido de mais intensidade, mas detalhamentos das particularidades sonoras ali gravadas, pois estão mais expostas, de forma uniforme. Em sons com volume mais baixo tendemos a escutar apenas os parciais que estão na região de 1000 a 3000Hz (a zona de sensibilidade do ouvido), não percebendo também transientes ou particularidades sonoras que estão abaixo de um certo limiar de amplitude no sinal gravado original. Desta forma escuta-se,

na última sessão com mais amplitude deste som, elementos de massa complexa e grave na fatura de cada iteração, que não são escutadas nas sessões anteriores do som (referência à última curva ascendente de amplitude representada na partitura da fig. 14). É esta diferença que nos remete uma sensação de proximidade (sons com mais amplitude) e distância (sons com menos amplitude), como se estivéssemos com os ouvidos mais próximos ou distantes dessa fonte sonora. Este *panorama* sonoro entre planos próximos ou distantes é conduzido por transições que se dão por uma certa velocidade e profundidade, as quais evidenciam também o gesto no potenciômetro. São representadas aqui, na fig. 14, pelas linhas inclinadas entre os planos (estes, nas linhas horizontais).

Tomemos agora um outro exemplo. Voltemo-nos para o início de *Strette*, em uma sequência imediatamente anterior a este “trenzinho” em que temos um jogo entre dois outros sons: a alternância entre um loop de um motivo superagudo com sons de piano, e uma intervenção monódica grave, também de sons de piano. Na sua aparição, o loop apresenta um ligeiro *glissando* ao agudo, e permanece onde cessa este movimento, ou seja, na altura em que chega o *glissando*. A intervenção monódica acontece enquanto ainda soa este loop, continuando sozinha até sua próxima intervenção.

Temos, então, um procedimento, na camada do loop, conhecido hoje em dia como *fade in/fade out*, ou seja, um recurso de montagem que consiste em fazer aparecer uma camada sonora, inserida sobre uma outra ou estando sozinha a partir de uma modulação na amplitude do sinal da camada, vindo do zero e elevando-se (*fade in*) ou indo de um ponto x até zero (*fade out*). O gesto aqui é evidenciado pelo tempo em que se abriu e fechou o potenciômetro, traduzindo no tempo de queda ou acréscimo de amplitude. Por mais banal que este gesto seja hoje em dia, devemos enfatizar que fora criado pelas tecnologias surgidas nos anos 40 (os potenciômetros de volume, por exemplo) e talvez tenham sido, na música, uma invenção dos 'concretos'.

Na figura 15 temos a representação deste curto trecho, na qual as formas circulares em vermelho representam os acréscimos e decréscimos de amplitude, e a representação das notas de cada uma das camadas.

Figura 15: Entrada e saída dos loops com relação à monodia no piano; *Strette*.

Enfim, retomamos a crítica schaefferiana a estes sons gerados por um gesto contínuo em aparatos fonográficos: para ele, por efetuarem a variação a partir de um mesmo gesto e com igual medida, de duração, ritmo interno, alturas e timbre (no caso dos *glissandi*), e efetuarem uma mesma variação de amplitude ao som enquanto um bloco, não enquanto elemento variável na sua intensidade (no caso deste último exemplo, em que efetuou-se envelopes dinâmicos), estes sons enfatizariam, como colocamos antes, a permanência do efeito, demasiado impregnante na camada sonora. Mas, destes dois casos analisados, o *gesto* é um fator comum: contínuo em ambos, molda-os de acordo com o movimento das mãos na alavanca de transposições ou no potenciômetro de volume. Em ambos os casos o gesto é de variação, pois traz justamente, por um grande número de nuances, pequenos movimentos no som que serão traduzidos por mínimas percepções. A duração da curva aplicada ao efeito em cada um dos casos, sua velocidade, a presença ou não de uma periodicidade do movimento, a frequência desta periodicidade e, por fim, o âmbito de sua atuação, são elementos quase coreográficos aplicados ao som por via destes controles rudimentares, todavia tornados incrivelmente expressivos por conta da imaginação e destreza de seus executantes. Por este grande número de variáveis, os então nascentes instrumentos de estúdio, adaptados da produção fonográfica ou radiofônica, teriam uma célebre história na carreira da música concreta.

Desta forma, mesmo no estágio da mixagem a música concreta não hesita em colocar em ação o efeito das mãos sobre os aparatos tornados instrumentos. Enquanto no som “trenzinho” a variação de amplitude é entendida como uma modelagem do som, no caso dessa aparição/desaparição dos loops de piano podemos considerar sua intromissão

como um tipo de montagem e mixagem. No entanto, pelo longo tempo das curvas de amplitude, o gesto se mostra e se coloca, evidenciando-se. Assim, não se deixa de enfatizar também o efeito e o aparato, mas do nosso ponto de vista permanecem em segundo plano frente à sensação de uma ação e de uma presença humanas.

3. CAPÍTULO 2

A ESCUTA DA INTIMIDADE NA SYMPHONIE POR UN HOMME SEUL

3.1 Parte 1: A Escuta da Intimidade

3.1.1 Introdução

Pierre Schaeffer, ao apresentar o projeto da *Symphonie pour un Homme Seul* no célebre *Premier Journal de la Musique Concrète*, expõe a concepção inicial da obra, realizada por si mesmo e por Pierre Henry em 1950:

Eu não me utilizei de ruídos mecânicos com arestas cortantes, com tempos cíclicos e com timbres claros, mas de ruídos desprovidos de qualquer elemento formal. Eu pensei no orgânico e no vivo. O homem sozinho deve encontrar sua sinfonia em si mesmo; não apenas concebendo a música abstratamente, mas sendo seu próprio instrumento. Um homem só possui bem mais que as doze notas da voz solfejada. Ele grita, assobia, anda, bate com o punho, ri e geme. Seu coração bate, sua respiração acelera, ele pronuncia algumas palavras, chama ao longe e responde a chamados (...). (SCHAEFFER: 1952, p. 55).

Hesitando entre um drama radiofônico e a continuação da aventura concreta iniciada dois anos antes nos *Cinq études de bruits* (1948), primeira composição concreta, e na para si malograda experiência da *Suite pour 14 instruments* (1949) – dentre outras pequenas peças - o autor acabará por criar um híbrido entre drama radiofônico e música concreta. É o próprio Schaeffer quem registra tal hesitação:

Fortemente limitado pela expressão musical, cansado de demandar das máquinas um apoio o qual elas eram incapazes de suprir, me voltei então ao registro radiofônico. (...) A inclinação do espírito em empregar tais recursos é, assim, natural. Sem uma certa experiência de música

concreta, é provável que eu compusesse a *Symphonie* no espírito da poesia ou do drama radiofônico. Uma maior ou menor orquestração de ruídos teria sido determinante para a expressão musical dessa obra. Na verdade, eu estava muito hesitante entre as duas formas, assim como testemunham as notas nas quais esbocei meu projeto. A evasão para o domínio poético consistia em recorrer ao texto, explicitamente ou implicitamente. O drama consistia, mesmo sem texto, em sugeri-lo. (SCHAEFFER: 1952, p. 56)

Hibridismo audível no próprio tecido da obra, que alterna (ou contrapõe) sons provenientes de instrumentos musicais, como de piano preparado, com a montagem em loop de trechos vocálicos que cria ritmos e pulsações, sobrepostos, principalmente, a sons vocálicos mais longos sem transformação e de diversas naturezas: cantos 'sem destinatário'⁵⁵, gemidos, risadas, tosses, assobios, jogos vocais entre personagens. Inscrição, igualmente, de gestos do cotidiano como passos, o bater de uma porta ou o bater de palmas – que consistem, juntamente com os sons vocálicos, em reflexos sonoros do 'homem só' simbolizado na obra.

No plano da escolha do material, Schaeffer e Henry decidem se utilizar de amostras sonoras mais longas (em oposição à feitura dos primeiros estudos concretos de Schaeffer, *Cinq études de bruits*, formados majoritariamente por trechos curtos em loop) – fato que nos parece significativo e coerente com a sua proposta inicial por preservar justamente o gesto instrumental ou a voz e os demais sons do corpo⁵⁶. Este material mais contínuo seria sobreposto a trechos em loop de vozes (como no quarto movimento, *Erotica*, formado exclusivamente de sons vocálicos), criando uma tensão entre *registro* (ao manter intactos trechos vocálicos inteiros no substrato da obra) e *composição* (na conatrução por *loops* e micromontagens), ou, para usar ater-se aos termos schaefferianos desta época, entre o 'anedótico' e o 'musical'⁵⁷ já no plano da montagem.

Música concreta, então, que combina elementos técnicos e linguagem musical ainda em estágio embrionário com uma *poesia do falar*, como a ela se refere Michel Chion em

55 O *cantarolar* a que se refere Schaeffer na obra supracitada (p. 62).

56 Sobre esta decisão escreve Schaeffer: "Fui forçado a tratar a matéria sonora em um estado macroscópico, pois só dispunha de seis toca-discos simples, número insuficiente para permitir uma pronta análise do som em música concreta. Antes de abusar do efeito de sulco fechado [*sillon fermé*] (do qual deveria me servir abundantemente), eu era conduzido a trabalhar sobre fragmentos longos, trechos de alguns segundos, e que não correspondiam a um estado muito diviso da matéria sonora" (1952, p. 61).

57 SCHAEFFER: *Idem*, p. 20.

uma obra sobre Pierre Henry (CHION: 2003, p. 25). Voz sem significado, sem palavra definida, que remete, por síntese, ao próprio corpo do falante ou ao próprio ato de falar.

No intuito de criar significação com esta gama de expressões não verbais, a *Symphonie*, ao inscrever estes estímulos em uma mídia sonora, efetua uma ligação particular entre ouvinte e som na música concreta. Ela o faz aproximando um domínio tipicamente musical (os instrumentos, a montagem rítmica) do *registro* da voz, não explicitada nem como código musical (não é canto) nem como texto, mas como um resquício sem significado da conversação e das interjeições cotidianas. Voz que traduz o corpo por significantes sutis, imponderáveis e singulares e que, por fazê-lo, retorna ao ouvinte tais estímulos, ressoando na sua própria corporeidade. Relação de identificação que se dá mais pelos elementos sensórios que remetem ao outro do que pela linguagem musical ou verbal.

Esta relação que se forma entre o ouvinte e o som gravado da voz denominaremos *escuta da intimidade*: relação de escuta que é expressão do corpo do emissor no receptor, e que nele ressoa, atravessando seu invólucro ao tomar a pele enquanto superfície ressoante destes estímulos que lhe são análogos e conduzindo assim o som até a intimidade.

Esta relação não se restringe apenas aos sons de tal voz sem significante: os gestos instrumentais gravados com proximidade e acuidade traduzem também a fisicalidade do instrumentista. Mesmo sons gravados com muita proximidade do microfone induzem a uma escuta *intimista*. Portanto, tal escuta seria catalisada por “sons escutados de perto”, sons tomados radicalmente em sua materialidade a ponto da escuta não se efetivar somente por via dos modos tradicionais, como, por exemplo, pela variação motívica, pelo acompanhar da tonalidade ou pela variação timbrística, mas também pela ressonância no corpo.

Para esclarecer o conceito de proximidade entre ouvinte e som gravado a ponto de estarem virtualmente em um espaço íntimo, ou mesmo numa relação de *ausência de espaço* – base para esta noção de intimidade – enfatizaremos primeiro a relação de identidade que se dá na escuta das vozes na *Symphonie* – salientando que tal relação não ocorre em qualquer gravação sonora de vozes, mas que é fortemente trabalhada nesta obra. A estratégia do “homem só” faz com que se selecione sons “puramente vocálicos”, ou seja, depurados de sua carga semântica e musical, focalizando a escuta no aspecto

corpóreo ou material da emissão da voz, e da sua distância com relação ao ponto de escuta.

Colocando ainda de modo geral, a *intimidade* enquanto tipo de relação de espaço se expressaria, assim, de duas formas nesta obra. É primeiramente pela imaginação de distância ou da proximidade ao corpo virtual expresso na música que estes sons engajam a escuta e a colocam em perspectiva. E, num outro tipo de relação, o engajamento se dá também pela ressonância do corpo expresso na música no corpo de quem a escuta na forma de um espaço exíguo ou, mesmo, ausente: espelhamento do corpo nas imagens colocadas pelo som.

A formulação deste espaço a partir de sua concepção na *Symphonie pour un Homme Seul* é a hipótese que trabalharemos ao longo deste capítulo: a *Symphonie* traria, então, para o domínio da música, uma espacialidade particular em diversos graus de identificação conforme sobretudo o tipo de sonoridade (voz cantada, fala, gemido, suspiro etc) e o caractere sonoro indicador de distanciamento ou proximidade (reverberação, volume, lateralidade, intimidade). Esta relação de identificação corporal convoca um engajamento na escuta, colocando o ouvinte em perspectiva com relação ao som e evocando nele ecos corporais. Nesse sentido, pelas particulares relações que aporta, centraremos aqui nossa análise na voz, principal vínculo da intimidade trabalhado nesta peça.

3.1.2 Inscrição da voz: acesso ao corpo

Como então esta obra suscita, pelo uso particular da voz, uma noção de intimidade; qual sua particularidade com relação às inúmeras gravações vocais?

Para iniciarmos o entendimento desta empreitada da música concreta, talvez possamos partir do modo como Pierre Schaeffer apreende o modo particular pelo qual as mídias sonoras modernas inscrevem a voz e os sons do mundo. Em um texto bem anterior ao aparecimento da música concreta, ele toma, assim, tanto o cinema quanto o rádio (e, por consequência, a gravação sonora) – denominados genericamente por “Artes-relé”⁵⁸ - enquanto meios de caráter concreto, ou seja, meios que, antes de empregarem a

58 cf. SCHAEFFER: 2010, p. 57.

linguagem utilizam imagens visuais e modulações sonoras que sensibilizam seu suporte, estando em um estágio intermediário entre os estímulos e a percepção: “É essa a revolução que o cinema e o rádio desencadeiam em nossos hábitos de pensamento e expressão. O homem já não está só a ver apenas o que quer mesmo ver, a ouvir o que quer mesmo ouvir: ele tem um parceiro. Viu-se e ouviu-se por ele; ele se entusiasma e reflete.” (SCHAEFFER: 2010, p. 71).

O rádio e a gravação sonora inscrevem, assim, não apenas as palavras, mas a enunciação, o sotaque e os inúmeros ruídos entre falante e ouvinte – incluindo aí as propriedades acústicas do lugar em que houve a gravação, impressas a partir da ressonância acústica da voz. Para além da linguagem, inscrevem a particularidade do evento ao redor do discurso, a singularidade do falante e mesmo o próprio aparato de fixação. Fizemos já esta reflexão, no capítulo anterior, com relação à apreensão destas mídias dos signos musicais, mas a *Symphonie*, pela sua particular abordagem da voz, a toma também com relação aos signos verbais, radicalizando porém o princípio presente no registro dos sons vocálicos nestas mídias. Fixa-os continuamente e exclui de seu campo qualquer significação verbal. Exclui, assim, salvo no movimento chamado *Apostrophe*, em que a palavra *absolument* é insistentemente repetida, todo o discurso, lidando apenas com os elementos vocálico-corporais “ao redor das palavras” ou, mesmo, independentes da linguagem verbal.

Ao fazê-lo, seu foco então reside no “grão da voz” pela própria ausência de palavra ou de canto, portanto de código cultural:

O 'grão' é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o 'grão' de uma música e a ele atribuo um valor teórico (é a assunção do texto na obra), terei que refazer meu critério de avaliação, critério, sem dúvida, individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta ou que executa, e essa relação é erótica, mas não é “subjetiva” (não é o sujeito psicológico que escuta em mim; o prazer que ele espera não vai fortificá-lo – exprimi-lo – mas, ao contrário, perdê-lo). Essa avaliação será feita sem lei; negará a lei da cultura bem como a lei da anticultura; desenvolverá, mais além do sujeito, todo o valor que se esconde por trás do *gosto* ou *não gosto* [grifo do autor]. (BARTHES: 1990, p. 244).

Excluindo as palavras, resta o corpo. A voz na *Symphonie* é tomada por aquilo que ela o expressa no som mediado: o corpo, que aparece como resquício significante “do fundo das cavernas, dos músculos, das mucosas, das cartilagens” (BARTHES: idem, p. 239). É na pele e na memória que temos dos sons mais íntimos da voz o lugar em que ela ressoa; memória de sua emissão em nós mesmos. “Avaliação sem lei”, que linguagem verbal alguma exprime, mas que permanece pelo vestígio no suporte.

Além disso, na *Symphonie* decorre, da voz tomada concretamente e gravada, um outro aspecto: uma ênfase na sua sonoridade por conta da ausência do emissor real do som, consequência do *deslocamento* que a gravação efetua – o som de sua causa. Relação velada pelo sistema de captação que, ao mostrar o corpo apenas sonoramente, o acentua enquanto objeto para a imaginação. O microfone não seria este mediador entre duas presenças, colocando-se entre a língua e a orelha? Filho direto do estetoscópio, não teria herdado o caráter erótico da experiência auscultatória? Pois o estetoscópio tem sua origem na necessidade de se criar uma distância pudica e institucional entre médico e pacientes - resolvendo assim os embaraços da auscultação direta⁵⁹. É portanto uma primeira ferramenta moderna para uma escuta do corpo aproximada, isolada de outros sentidos e ao mesmo tempo amplificada: escuta descorporificada por conta do dispositivo acusmático, que media o ouvido, distanciando-o do corpo do paciente; ao mesmo tempo carregada de corporeidade pela ampliação dos estímulos sonoros que levam ao corpo – escuta, pois, com pólos em contradição. Voltando então ao microfone, a escuta por ele mediada, fixada em um suporte, teria esta contradição acentuada por conta da dissociação completa entre o som gravado e sua origem, decorrente da gravação sonora. A *Symphonie*, por se utilizar de sons vocálicos não verbais e gravados, opera portanto intensamente estes dois pólos opostos da imagem do corpo - corporificada pela ampliação e focalização nos estímulos; descorporificada pela ausência de uma presença - sobretudo nos movimentos com forte ação vocal (*Prosopopée, Valse, Erotica, Scherzo, Collectif, Eroica, Apostrophe* e *Intermezzo*).

Entretanto, este processo de mediação através de aparatos que criam uma situação acusmática tem outras consequências na relação entre ouvinte e som, refletidas no espaço da escuta. O isolamento da audição em detrimento de outros sentidos teve sua

59 Sterne, 2003, pp. 104-117

origem recente na necessidade de operar com a escuta no esforço de uma análise, projeto emblemático no caso da auscultação mediada (ou seja, da escuta do corpo através de um estetoscópio com o intuito de traçar um diagnóstico), bem como no da *escuta reduzida* de Pierre Schaeffer⁶⁰. Em ambos os casos tende-se a uma “não-escuta” do corpo, ou, ao menos, a um esforço de não fazer mover o próprio corpo a partir dos estímulos sonoros gravados. Portanto não uma escuta tocada pela intimidade impressa nestes sons mas, através deles, dirigida a um método descritivo analítico e objetivo. Cria-se assim uma relação de separação entre ouvinte e som, tendendo a privilegiar o interior da mídia, aquilo que está impresso no seu tecido (no caso da gravação) ou que por ela é revelado (no caso do microfone, do telefone e do estetoscópio), em detrimento dos sons que lhe são exteriores. O procedimento de escuta reduzida - ou seja, voltada para a materialidade do som tomado em si mesmo, que tenta deixar em segundo plano qualquer referência externa – fora já esboçada em Schaeffer desde os primeiros estudos de ruído⁶¹. Mesmo no texto sobre as 'artes-relé', bem anterior à música concreta, nota-se uma busca pela formulação de uma linguagem a partir dos caracteres concretos – procedimento que seria sistematizado mais tarde pela escuta reduzida. A *Symphonie* foi composta, assim, no entremeio conceitual que vai das reflexões sobre as 'artes-relé' ao surgimento da 'escuta reduzida', mas em 1950 a “escuta corporal” também permanece no tecido musical. Esta dualidade está na própria natureza do suporte da obra em questão, que separa o som do contexto em que este foi criado mas, justamente por fazê-lo, acaba por privilegiar uma imaginação deste contexto ausente, velado pelo sistema de captação.

A gravação sonora aponta, portanto, pelo menos para dois vetores de escuta: um, ligado às causas materiais do som impresso, remete à memória desta materialidade, e no caso de sons com forte índice corporal, à memória do corpo. O outro viés dirige-se àquilo que Pierre Schaeffer chamaria no *Traité* de um processo específico de escuta, um *entendre* – processo que a toma enquanto instrumento analítico seja de um evento transmitido pelo som - como é o caso da auscultação - seja do próprio som, como na acústica, na música ou na escuta reduzida schaefferiana. A gravação seria um aparato que garantiria uma repetição do evento sonoro, possibilitando ou a sua análise ou a análise de um evento externo cujo índice é o som gravado.

60 Conceito formulado em sua obra teórica posterior, mais especificamente no *Traité des objets musicaux*, 1966.

61 Cf. SCHAEFFER: 1952, pp. 21-23.

Interessa-nos apontar aqui quais relações cada um destes dois vetores de escuta cria entre o ouvinte e o som gravado, já que estão em potência nas relações de escuta que se formam com a *Symphonie*. Seguindo a sugestão de Caesar, partiremos da ligação entre o microfone e o estetoscópio para nos apropriarmos da análise deste último efetuada por Sterne. Como veremos, as relações criadas nesta prática médica têm paralelo com a escuta do intrínseco e do extrínseco à mídia na música concreta.

Pois, se, por um lado, o microfone e o estetoscópio amplificam e focalizam o sensível nos sons provindos do corpo, por outro possibilitam uma escuta analítica destes mesmos estímulos. Traçando sua origem histórica, Sterne aponta para as decorrências desta escuta analítica. É a seu texto que devemos nos reportar a fim de contextualizar os modos de escuta atualizados na *Symphonie* a partir do viés analítico trazido com as mídias de amplificação e gravação sonoras.

3.1.3 Instrumentos de uma escuta analítica e a escuta do suporte no concerto acusmático

No contexto de seu surgimento, a mediação da escuta pelo estetoscópio era instrumento para um diagnóstico e base de uma técnica relacionada ao aparecimento da clínica, marcando uma racionalização do corpo e da audição. Tal é a tese de Sterne (2003), da qual iremos extrair nossa interpretação sobre uma escuta analítica e uma contextualização dos instrumentos de escuta na música eletroacústica. Para este autor o estetoscópio seria, assim, um aparato emblemático da mudança epistemológica de meados do século XIX, descrita em seu trabalho, e antecedeu e impulsionou a aparição das mídias de fixação e amplificação sonora cujo eixo encontra-se na então nascente concepção mecanicista de corpo:

O estetoscópio marca um ponto importante na história da escuta e a conecta com a história da industrialização da medicina e de sua profissionalização: ele marca a articulação da faculdade de ouvir com a razão a partir de uma combinação de espacialização, tecnologia, pedagogia e ideologia. (STERNE: 2003, p. 99).

Escuta do corpo a fim de traçar um diagnóstico; escuta do interior de um corpo tomado enquanto conjunto de funções fisiológicas cujo índice é o som do fluxo dos líquidos e do ar bem como do funcionamento dos órgãos. Interior que, portanto, não se refere a uma expressão da subjetividade, mas a um tecido material e funcional. A própria voz não é mais apenas instrumento da narrativa da doença, transmitida pela fala do paciente ao médico – dado fundamental no diagnóstico de outrora – mas um fenômeno acústico portador de signos a serem lidos a partir da técnica da auscultação (STERNE: 2003, p. 128).

Decorre daí uma racionalização dos sentidos, tomados separadamente em suas particularidades. O estetoscópio é, assim, um instrumento que se presta para o isolamento da escuta em detrimento dos outros estímulos, forçando os médicos a “reestruturarem seu espaço auditivo”:

Na medida em que aprendiam a utilizar o estetoscópio, os médicos aprendiam a reestruturar o seu espaço aural. (...) Todos estes fatores que organizaram o espaço ajudaram a criar e a enquadrar um evento sonoro de modo a agrupar os sons entre 'interiores', os quais possuem significações para fins de diagnóstico, e 'exteriores', os quais devem ser ignorados. Tanto os sons interiores quanto os exteriores eram considerados (...) pelas suas características sonoras ao invés de significações que poderiam adquirir em outros contextos. (STERNE: 2003, p. 128).

Isolar tanto os significados não-objetivos quanto os sons de fora do corpo do paciente; isolar o próprio som gerado pelo aparato, a fim de extrair o puro indício do funcionamento fisiológico. Tal era o exercício de uma nascente escuta especializada e instrumento de um método investigativo. O aparato também levou a uma escuta acusmática, já que não se pode propriamente ver a causa dos sons auscultados. Efetivamente, portanto, ele instaura condições de escuta similares ao som mediado pelo díptico amplificação/gravação sonora, base material da poética da escuta em um concerto de música concreta: virtualização das fontes sonoras ou das causas dos sons e, sobretudo, focalização da escuta naquilo que está no 'interior' da mídia, naquilo que está impresso no suporte em detrimento dos sons do espaço em que ocorre a difusão da obra. Michel Chion, em um trabalho que apresenta uma série de preceitos estéticos de uma tradição da

música eletroacústica muito ligada à música concreta (e portanto à própria *Symphonie*), traça claramente uma divisão entre o *espaço interno e externo* nesta música:

Para uma música de sons fixados [termo pelo qual o autor designa a música concreta], existem dois níveis de espaço: o *espaço interno* à obra, fixado no suporte de gravação (e caracterizado por traços como os planos de presença dos diferentes sons, a repartição fixa ou variável dos elementos sobre as diferentes pistas, os graus e as qualidades diversas da reverberação que a envolve - indo até sua ausência total, etc...), e por outro lado, o *espaço externo*, lugar das condições de escuta da obra, a cada vez particulares: perfil acústico do lugar da escuta; número, natureza e disposição dos alto-falantes; utilização ou não de filtros e de corretores ao longo do concerto; intervenção na direção de som por um intérprete humano ou por um sistema de difusão automatizado, etc... (...) [Assim,] é próprio a uma música de sons fixados oferecer ao compositor, através da gravação, a disposição e o domínio do espaço interno à obra (CHION: 1991, p. 50).

Em um comentário a esta distinção feita por Michel Chion, Jean-Marc Duchenne acrescenta:

O **espaço interno** é aquele que é inscrito no suporte e se opõe ao **espaço externo**, que vem a se enxertar ao redor dos sons provindos de sua projeção pelos alto-falantes. Poderia-se falar também de espaço composto e espaço conjectural (DUCHENNE: 1998, p. 38).

Uma tal concepção tende a privilegiar a criação a partir deste *espaço interno*, de modo que a própria difusão, ou seja, o ato de projetar a obra composta no estúdio em um lugar específico (sala de concertos, auditório, etc), não deve contradizer os caracteres sonoros impressos no suporte, os quais sinalizam as características de espaço compostos na obra (CHON: *idem*, p. 52). Composição, difusão e escuta, portanto, são concentradas nos sons *compostos* em detrimento dos sons *conjecturais*. As particularidades acústicas do lugar da difusão devem ser, assim, apagadas ao máximo ou corrigidas em benefício deste *espaço composto, interno*, e do público solicita-se o exercício da escuta do interior do

suporte, ou seja, da obra ali composta - suporte cujo modelo é a própria partitura.

Assim, tanto ouvintes quanto compositores de música concreta exercitariam uma escuta similar à do médico que ausculta seu paciente - técnica que separa o interior do exterior da mídia na busca de sons 'convenientes' para a descrição fisiológica objetiva (no caso da auscultação); pertinentes ao acesso às ideias musicais impressas na obra, no caso do concerto eletroacústico. Certamente a sala de concertos, proveniente da tradição musical europeia do século XIX – palco italiano para uma música tida como absoluta, cuja concepção arquitetônica e o ritual servem para um acesso direto e sem interferências à ideia musical – contribui para esta ênfase no material musical efetivamente composto, mas particularmente o acesso ao som no concerto acusmático parece decorrente desta concepção de escuta do *interior* do suporte, havendo assim um código de fruição das obras que passa pelo modo de escuta das mídias de gravação sonora, aprendido ao longo da sua história.

3.1.4 A escuta do interior do aparato e a escuta reduzida de Pierre Schaeffer

A situação de escuta do concerto de música concreta reflete, em certa medida, o conceito schaefferiano da escuta reduzida, que tenderia a uma postura de escuta que tem o som gravado como um dado objetivo, transferindo-o à categoria de objeto e apontando para uma relação analítica. Parece assim significativa a semelhança da proposição de Schaeffer com a auscultação: tanto para o diagnóstico de Laennec, médico inventor tanto do estetoscópio quanto da auscultação mediada, quanto para o exercício da escuta reduzida, o acusmatismo é uma condição fundadora de um método⁶² que visa isolar objetos sonoros convenientes para cada caso: em Laennec, a descrição fisiológica; em

62 No caso de Schaeffer, a escuta reduzida só se dá a partir de reiteradas audições de um mesmo material sonoro *gravado* - portanto objetivamente idêntico nas versões, sempre distintas, de quem o escuta, ou de um ouvinte para outro. O *objeto sonoro* seria assim como que um substrato da experiência de acesso ao som gravado enquanto dado, diríamos, *formal* para a percepção, ou seja, como resultado de um exercício de escuta (a escuta reduzida) que busca isolar o som de seus correlatos causais (o som como *índice*: cf. Schaeffer, 1966, p. 268; nota 2) e semânticos, tentando também abstrair (ou *reduzir*) a variabilidade fenomênica, inerente tanto à escuta direta (não mediada) quanto aos diversos vieses decorrentes da experiência subjetiva de cada aparição de um mesmo fenômeno sonoro. A gravação garantiria objetivamente (isto é, para fora do sujeito que escuta) a repetição idêntica de um mesmo trecho sonoro; a intencionalidade da redução propiciaria tal isolamento semântico e causal. O acusmatismo, assim, a rigor não funda o método da escuta reduzida, mas como decorre da gravação sonora, é inerente a ele.

Schaeffer, a fundação de uma poética musical. Conforme Fernando Iazzetta, no caso da escuta reduzida “o ouvinte se livraria das referências contextuais da produção sonora e recriaria seu próprio ambiente acústico concentrado nas qualidades sonoras daquilo que ouve” (IAZZETTA: 2010, p. 73). Sterne por sua vez observou, na leitura do *Treatise on the Diseases of the Chest and on Mediate Auscultation*, de Laennec, uma tendência a tornar absoluta a interpretação do diagnóstico médico a partir apenas do método da auscultação em detrimento da narrativa do doente⁶³ – focalizando a escuta nos caracteres acústicos que levem ao diagnóstico. Em ambos os casos, portanto, o ouvinte é isolado de elementos contextuais, ou de qualquer outra significação que não a interpretação do som por si mesmo, indício apenas de sua causa material (no caso de Laennec), mas igualmente tomado como elemento objetivo. Ambos os esforços, além disso, tendem a uma discretização e um posterior léxico dos sons, tomados aqui apenas pela sua materialidade (e, no caso de Laennec, signos de uma patologia ou de um funcionamento específico do organismo). Tal racionalização, manifesta na tipo-morfologia do objeto sonoro, etapa primordial da “pesquisa musical”, é significativa na nossa análise da escuta proposta pela *Symphonie* se resgatarmos o projeto schaefferiano, no texto sobre as “artes-relé”, de construção de uma linguagem a partir destes meios que se exprimem 'concretamente'.

Tem-se aqui um esforço pela descrição dos sons tomados de modo autônomo e descontextualizado, cujo acesso se daria pelo aparato de gravação tanto pela situação acusmática inerente a este meio quanto pela idêntica reprodutibilidade. As “artes-relé”, reflete Schaeffer, “trazem imagens,[e] sons que seriam tão informes quanto o mundo se não nos esforçássemos em fazê-los dizer alguma coisa e unirem-se dessa vez às nossas ideias”. (Schaeffer, 2010, p. 74). A “(...) linguagem é propriamente simbolista e idealista, ela produz signos; o rádio e o cinema são realistas e naturalistas, eles não são signos do homem, mas sinais que lhe enviam os objetos” (idem, ibidem). Estes sinais, embora distantes enquanto “signos do homem”, são indícios 'diretos' dos objetos do mundo por serem ligados à sua materialidade (e portanto dirigidos ao sensível).

O texto schaefferiano de 1941-42 também traz uma concepção similar quanto aos sons tomados concretamente, que ali significam. Não é sem admiração que descreve os sons de uma “folha de papel amassada”, ou das particularidades de uma leitura

⁶³ “O exemplo mais marcante deste novo procedimento da escuta médica estava na própria voz: enquanto antes os médicos estiveram interessados na voz dos pacientes por aquilo que eles narravam [da própria doença], agora estavam interessados somente no conteúdo sônico da voz” STERNE: 2003, p. 128.

transmitida pelo rádio,

(...) de modo que se deve ter em mente não serem textos o que o rádio nos fornece, mas um texto falado, absolutamente concreto, isto é, um texto no qual a menor inflexão, a menor acentuação, pode não apenas desequilibrar imediatamente a organização formal da frase, mas mudar-lhe o sentido ou deturpar-lhe a intenção. (SCHAEFFER: 2010, p.72)

Entretanto, sua tese central permanece na direção de se estabelecer uma linguagem a partir destes registros concretos, em “reencontrar o pensamento a partir das coisas” (SCHAEFFER: 2010, p. 74). O próprio suporte possui suas particularidades sonoras e traz novos sentidos ao objeto apresentado. Os sons tomados concretamente tenderiam a uma apresentação anterior (ou posterior) à linguagem, de modo que seria preciso formular um método para a criação de sentido a partir destes sons não codificados. Talvez a escuta reduzida e a subsequente classificação e descrição tipo-morfológica seriam, afinal, como sugere o editor Carlos Palombini (PALOMBINI In SCHAEFFER: 2010, p. 109), a depuração da teoria de 1942 e a proposição do método – certamente coerente por partir de uma possível condição de escuta que a própria mídia coloca. Mas, neste processo de sistematização, tenderia-se para uma desmaterialização e uma objetividade que teriam reflexo na própria obra musical schaefferiana de meados dos anos 50 (*Étude aux allures*, *Étude aux objets*) – obra cuja preocupação com o sonoro se dá de forma mais sistemática; em que o referencial aparece com menos evidência; cujas relações com uma escuta do corpo estão bem mais veladas.⁶⁴

3.1.5 Uma metodologia que surge do loop

Se as preocupações com uma linguagem a partir do sonoro estariam em voga desde os anos 40, talvez a *Symphonie* estivesse a meio caminho entre este pensamento e a formulação, bem posterior (no *Traité des Objets Musicaux*, de 1966), da escuta reduzida enquanto atitude e método para a classificação tipo-morfológica (solfejo generalizado); a

⁶⁴ Conforme aponta um texto de Caesar: *A Escuta como objeto de pesquisa*, disponível em: <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/10escup.htm>>. Acesso em 23/09/2010.

formulação de uma linguagem musical “com todos os sons”. A escuta reduzida já é sugerida pela abordagem que a música concreta dá ao uso do *sulco fechado*, como sugere Schaeffer (SCHAEFFER: 1966, p. 391). Ela, portanto, provém de uma particularidade do suporte que, nas obras de música concreta, se afirma também enquanto *ação forte*⁶⁵ explorada de modo consistente na obra musical de Schaeffer e Henry. O sulco fechado, descreve Schaeffer, seria ou um erro na gravação *normal* dos discos de acetato, ou uma atitude proposital do operador de gravação que, isolando um “fragmento sonoro”, faz o sulco, que na gravação normal segue em espiral, “morder o próprio rabo”, realizando um círculo cujo final coincide com seu início (SCHAEFFER: 1952, p. 40). Uma figura, reproduzida no próprio texto de Schaeffer, ilustra o princípio:

Figura 16: Sulco Aberto e Sulco Fechado. (SCHAEFFER: 1952, p. 40).

O espiral representa a gravação normal, em que “a máquina de gravação sonora (...) desenha seu próprio símbolo. A espiral do gravador não é só a realização material, mas a afirmação de um tempo que passa, que passou, que não voltará jamais” (SCHAEFFER: *idem, ibidem*). Representa, assim, um tempo linear e teleológico, ou seja,

⁶⁵ Conceito elaborado por Caesar em sua tese de doutorado, assim formulado: “A ação forte dos dispositivos de transformação sonora e de criação de formas sonoras abstratas ocorre quando estes dispositivos impõem muito de seus próprios efeitos característicos, por vezes enganando os compositores em sua crença de que o resultado obtido é devido às características pertencentes ao som de entrada ou à sua imaginação (...). O mesmo pode ser dito quando um uso exagerado de dispositivos marca os sons ou os eventos com uma presença que subjuga os próprios sons (e eventos) (...)” (CAESAR: 1992, Glossary). Embora possua decorrências negativas, o conceito nos parece pertinente para marcar a influência material dos dispositivos ou de seu funcionamento na música ou no som produzidos por ou a partir deles.

direcionado para o futuro. Já o círculo representa a gravação que morde o próprio rabo, isolando do contínuo um fragmento, que tem assim duração diretamente proporcional ao raio da circunferência do trecho do disco selecionado, portanto uma duração limitada pela materialidade do suporte. Se tocado o fragmento, a agulha permanecerá presa na teia circular, realizando um loop, continuamente:

(...) "Fragmento sonoro" que não terá mais nem começo nem fim, uma fagulha de som isolado de todo o contexto temporal, um cristal de tempo com arestas vivas, de um tempo que não pertence mais a tempo algum. (SCHAEFFER: 1952, p. 40)

Como já apontamos, a música concreta se utiliza destes loops na forma de um ostinato que prolonga o tempo musical, além de criar ritmos a partir da combinação dos fragmentos. É sobretudo no contexto das preocupações schaefferianas na época da composição dos *Cinq Études de Bruits* - em que a técnica do *sillon fermé* aparece sistematicamente - que o loop serviria, no seu projeto musical, para liberar o sonoro de suas referências externas ao fixado no suporte em uma atitude que foca a atenção ao *interior* da gravação:

(...) mesmo se o ruído me garantisse uma certa margem de originalidade com relação à música, eu era conduzido (...) ao mesmo problema: arrancar o material sonoro de qualquer contexto, dramático ou musical, a fim de querer lhe dar uma forma. (...)

Ora, o sulco fechado me dava a sensação de que eu possuía um poder de análise incontestável. O sulco fechado, a despeito de seu comportamento descontínuo, - que fazia pensar nas colagens da primeira pintura surrealista - liberou, em uma matéria tão inóspita quanto o "*wagon* puro⁶⁶", os elementos de montagem que, inegavelmente, eram aptos à construção, sem nenhuma ideia de imitação. (SCHAEFFER: 1952, p. 47).

A escuta do sulco fechado leva, assim, a um aprofundamento da escuta ao interior

66 Uma referência ao *Étude aux Chemins de fer*, um dos *Cinq Études de Bruits*, em que o autor trabalha deliberadamente com sons ferroviários, transitando entre uma escritura puramente referencial e outra feita a partir do ritmo dos loops e dos eventos sonoros mais contínuos. Cf FENERICH, 2004.

da mídia pela interrupção do fluxo temporal e focalização no evento separado pelo loop. A técnica schaefferiana dirigir-se-á a um aproveitamento positivo de uma particularidade do suporte (o sulco fechado) para retirar deste procedimento em *mantra* uma metodologia, a escuta reduzida. Ela opera a partir de uma escuta do interior do suporte elevada à segunda potência: além de isolar o som do contexto de sua gravação e, por conta de um hábito presente já no estetoscópio, isolar este som gravado de outros eventos sonoros concomitantes - exteriores ao objeto gravado - o *sillon fermé* anula o fluxo temporal próprio ao som gravado em suporte e, ao fazê-lo, cria artificialmente um rasgo na temporalidade do som originalmente gravado. Desta forma, tira-lhe qualquer direcionalidade temporal por conta da escuta circular e de duração indefinida. Realiza, portanto, uma descontinuidade em um objeto cuja natureza é eminentemente contínua, tanto temporalmente quanto sintaticamente.

A *Symphonie* de Schaeffer e Henry trabalha a partir da gravação, portanto com um fluxo contínuo de dados. No entanto organiza descontinuidades na forma de loops, que abrem vãos na escuta de modo a construir, no tecido da obra - e não no próprio som gravado - elementos discretos de um discurso (pois é esta sua proposta: não se trata de um registro de uma performance, e sim de uma composição a partir de sucessivos registros). Mas, paradoxalmente, o faz a partir da gravação da voz, e esta aparece muito claramente nos trechos em loop. Mesmo o *elemento mínimo* da composição - os *loops* de vozes e de outros sons - possuem dentro de si um extrato contínuo e concreto, intransponível à discretização e que, por vezes, remete também à corporeidade a que nos referíamos na seção 3.1.2. O loop se configura portanto como elemento discreto na composição da obra sem deixar de carregar significações ligadas a um espaço da intimidade, à corporeidade. Apesar de se configurar enquanto dispositivo descontínuo do ponto de vista temporal, não se configura porém - ao menos nesta obra - como elemento suficientemente neutro para ser emoldurado como caractere em um sistema de linguagem descontínua. Será na tipo-morfologia dos objetos sonoros a tentativa schaefferiana de marcar os elementos de uma linguagem provinda do sonoro, e este gesto se daria a partir da escuta reduzida, que destaca do contínuo os objetos e os classifica. Processo, portanto, ulterior à composição com loops e que, como já apontamos, tende a uma anulação dos caracteres ligados ao corpo nas obras que seguem esta tendência - pela rigorosa composição a partir de caracteres sonoros abstratos.

3.1.6 Escutas do espaço da intimidade

E poder se apaixonar apenas por uma voz, entenda, uma voz sem rosto, sem corpo, sem as mãos, sem olhar. P. Schaeffer – La Coquille à Planètes, 1946.

A construção da *Symphonie* opera a partir de trechos gravados sejam de gestos instrumentais, sejam da voz – de modo que tais trechos trazem o corpo pelos vestígios dele deixados concretamente, ou seja, de modo contínuo e não discretizável. A escuta atuaria, talvez, não através de uma decodificação de signos pré-determinados, mas de graus de identificação, de camadas de *intimidade* criadas por estes sons que permanentemente remetem ao outro. Estas camadas podem ser traduzidas por graus de distância entre o corpo colocado virtualmente e a escuta, qual o modelo de um diálogo em que a expressão da voz seja tomada para além do sentido das palavras:

Quando nos dirigimos a outrem pela fala, colocamos a voz a uma distância que resulta de vários factores: da situação do corpo do outro relativamente ao meu; do modo como oiço a sua voz; e a minha própria voz, como se eu estivesse no lugar do outro; do contexto sonoro; da altura e do timbre da minha voz, etc. Da articulação voz/percepção visual decorre que se fala para se ser ouvido de um lugar que tem, aparentemente, limites objectivos, exteriores: não se fala para um lugar ao lado do corpo de outrem; mas também não se fala para seus pés, ou para seus joelhos, ou para seu peito; fala-se para seus ouvidos. Pelo menos, em aparência; porque os seus ouvidos são apenas órgãos sensoriais. Fala-se para se ser ouvido mas, antes de mais, para ser compreendido (por isso se imprime tal entoação à voz, correspondente ao que se visa com a mensagem linguística). Para além dos ouvidos, fala-se portanto para outra coisa, que é o que no outro me pode compreender (o seu “espírito”). (GIL: 1997, p. 153).

Esta série de caracteres aqui enumerados coloca, na própria materialidade da voz, um espaço implícito na enunciação: caracteres relativas à distância entre a língua e o ouvido, ao modo como ressoa a voz no lugar em que se dá o diálogo, ao conteúdo daquilo que se comunica, e também a uma distância afetiva ou íntima entre falante e ouvinte. A voz carregaria, então, códigos sensíveis, em algum grau certamente não discretizáveis por imponderáveis e sutis, mas perceptíveis, e que traduzem um espaço físico e/ou subjetivo.

Tais caracteres poderiam ser impressos no suporte e, da mesma forma, conduzir a sentidos relacionados a um espaço entre o falante virtual e seu ouvinte hipotético, no caso de uma gravação? Criariam portanto, no ouvinte, um espaço de identificação a partir destes sons que se dirigem ao corpo, sempre impregnados de espacialidade?

Mas antes de qualquer afirmativa neste sentido, é preciso voltar à condição acusmática do meio em questão, em que o espaço de identificação se dá apenas por vestígios de um outro corpo, ausente, e que se manifesta virtualmente – não havendo portanto trocas efetivas entre ouvinte e falante. O corpo do outro está presente apenas enquanto objeto para a imaginação, e sua distância, seja física, seja afetiva, se dá, igualmente, de modo virtual: são apenas os seus gestos que deixam traços no suporte e estes nos chegam do outro lado da inscrição, sendo estas imagens, de acordo com Friedrich Kittler, *mecanicamente produzidas* pelo corpo:

[as mídias] reconstroem os corpos não apenas por um sistema de palavras, ou cores, ou intervalos musicais. As diversas mídias apenas preenchem a 'alta expectativa' que criamos (de acordo com Rudolf Arnheim) das 'reproduções' desde a invenção da fotografia: 'Elas não só supostamente assemelham-se ao objeto, mas além disso garantem essa semelhança sendo, como ele era, produtos do objeto em questão, isto é, sendo mecanicamente produzidos por ele – da mesma forma como os objetos iluminados da realidade imprimem sua imagem na foto' (Arnheim), ou as curvas de frequência dos ruídos inscrevem suas formas-de-onda na chapa fonográfica.

Uma reprodução autenticada pelo próprio objeto é fisicamente precisa. Ela se refere ao real do corpo, o qual escapa de qualquer grade simbólica. As mídias sempre abastecem a aparência dos espectros. Pois, de

acordo com Lacan, mesmo a palavra 'cadáver' [corpse]⁶⁷ é um eufemismo com relação ao real (Kittler, 1999, p. 11-12).

No estetoscópio, os sons a serem selecionados do 'interior da mídia' coincidem com os provindos do interior do corpo do paciente – de um interior tomado aqui como um conjunto de órgãos com funções específicas, um mecanismo. É significativa a fala de Laennec em defesa da auscultação mediada: “no caso das mulheres, exclusivamente por razões de decoro, é impraticável [o médico colocar os ouvidos] sobre todo o espaço ocupado pelos seios” (Lannec *apud* STERNE: 2003, p. 107). É o contato direto com o corpo do outro que o médico burguês de meados do século XIX quer evitar na nascente sensibilidade individualista europeia em que, como consequência de uma racionalização do corpo, aparece um espaço individual cada vez mais marcado pelo seu isolamento. Assim reflete Sterne acerca desta mudança:

(...) na medida em que a vida social torna-se “mais segura” e racionalizada, na medida em que as pessoas colocam alguma distância entre sua vida cotidiana e sua mortalidade perceptível, a confusão do mundo natural torna-se mais difícil de tolerar. Consequentemente, as pessoas tornam-se mais facilmente enfastiadas ou atemorizadas; assim, elas percebem mais e mais ações sutis como agressivas ou impróprias e, portanto, elas tornam-se mais sensíveis aos detalhes mesmo menores dos dados que aparecem aos seus sentidos. Como um instrumento, o estetoscópio é um artefato destas tendências. Enquanto prática, a auscultação mediada codifica uma série de sensibilidades burguesas para o conhecimento médico (STERNE: 2003, p. 115).

Se o corpo, na auscultação mediada, embora tomado como um mecanismo e distanciado pelo estetoscópio (e neste sentido, já *mediado*), está presente diante do médico, na gravação sonora, surgida cerca de 40 anos depois, ele sequer o está. Parece significativo que, nos *tone tests* realizados pela Edson Company, em plena guerra comercial pelo nascente mercado fonográfico, a performance da cantora ou do instrumentista *ao vivo* fosse contraposta àquela gravada no fonógrafo (THOMPSON:

67 Alusão ao duplo sentido da palavra 'corpo' [corps] em francês, tal qual em português: *corpo* e *cadáver* (nota do tradutor).

1995). O espetáculo, que deveria promover a fidelidade da gravação ao comparar ambas as versões, afirmava também uma experiência musical que dispensava a presença do intérprete em função apenas do som fixado, condição esta que foi desde então progressivamente aceita.

Mas, se o corpo não aparece enquanto uma presença atual, na gravação sonora que remete às suas manifestações ele se apresenta enquanto um *fantasma*, na forma de resquício perceptivo isolado, amplificado ou gravado em uma mídia. Assim, uma racionalização da escuta na forma de diagnóstico ou de *escuta reduzida* não apagará seus vestígios. Por escaparem de qualquer grade simbólica, tais resquícios do corpo, *espectros* na terminologia kittleriana, conteriam uma força de identificação que não cessa de remeter à corporeidade do ouvinte. Pois, como aponta Kittler,

Desde Freud a psicanálise tem mantido uma lista de objetos parciais que, em primeiro lugar, podem ser separados do corpo e, em segundo lugar, excitam o desejo anteriormente à diferenciação sexual: seios, boca e fezes. Lacan adicionou outros dois objetos parciais: voz e olhar. Isto é a psicanálise na era das mídias, pois somente o cinema pode restaurar o olhar sem corpo, e só o telefone [e também o gravador] é capaz de transmitir uma voz sem corpo. (KITTLER: 1999, p. 57)

Talvez, então, o foco exclusivo na escuta dos estímulos corporais, dado pelas mídias sonoras da modernidade, crie uma relação com o ouvinte semelhante ao processo que a psicanálise chamaria de formação de *objetos parciais*. Em psicanálise este conceito seria assim descrito:

(...) o adjetivo parcial significa principalmente que, devido a uma insuficiência na capacidade perceptiva do bebê, suas primeiras experiências de satisfação não se dão como representações globais de pessoas, como o pai, a mãe, ou mesmo o eu enquanto corpo próprio, mas com partes de tais objetos: seios, voz, olhar, excrementos, etc. (SAFATLE: 2010).

A voz gravada é assim expressão do emissor ausente cuja analogia, em uma

arqueologia dos artefatos, seria com um objeto parcial. Da mesma forma que se tem a ausência do emissor no caso da gravação (portanto apenas voz), tem-se o apego do bebê (na teoria psicanalítica) a partes dos objetos a que se afeiçoa. O significativo desta semelhança é o ato de recortar um aspecto sensível do todo que, agora no caso da gravação, embora se torne, objetivamente, uma supra-memória - objeto fixo imutável e fora do sujeito - tenha porém ressonâncias íntimas do emissor no receptor.

Outra questão que colocamos é que, por serem signos referentes ao corpo, tais sons acusmáticos podem trazer uma forte carga semântica que leva à intimidade por significarem distâncias virtuais com o ouvinte hipotético colocado do outro lado da gravação - distâncias que podem ser traduzidas tanto física quanto afetivamente. É como se na voz gravada houvesse um contexto posteriormente suprimido, mas que fica impresso no suporte tanto pelas características acústicas do lugar da gravação (e que marcam a distância entre a voz e o ouvinte hipotético) quanto pela entonação, que é proferida em função desta mesma distância física ou afetiva.

Ora, além disso, os sons vocálico-corporais configuram-se talvez como os mais intensamente análogos aos modelos de objetos parciais por remeterem diretamente ao corpo – sendo a voz, ela mesma, um objeto parcial explicitamente enunciado na teoria psicanalítica. A ausência do emissor configura, pelo som, a aparição de objetos que se expõem ao outro, indicando proximidade ou distância, afeto ou repulsa, ou simplesmente colocando-se como pura sonoridade, pura materialidade dada ao desejo do outro. Tais sons acarretariam numa profunda carga de identificação pois, ainda conforme a teoria psicanalítica, os objetos parciais são marcados por “um espaço de entrelaçamento entre o corpo do sujeito e o corpo do Outro – espaço de limite e de torção através do qual o corpo do sujeito pode inscrever-se mais facilmente no corpo do outro” (SAFATLE, *idem*).

Finalmente, diríamos que a escuta destes sons do corpo é atenta às inflexões mínimas de expressão que a afetam para além do tímpano - este *espaço de limiar* entre interior e exterior, como a pele. Tais sons fundem os limites de um corpo com o de outro, de modo a se sobreporem. Para a nossa teorização de uma escuta da intimidade eles podem assim criar um espaço tão exíguo entre o som e a escuta que este se configura naquela, de modo que o corpo de quem escuta é moldado pelos sons vocálico-corporais. Identificação que pode ser profundamente intensificada por conta da ausência do emissor 'real' ou de sua imagem visual, pela sinestesia radicalizada que a experiência da escuta

acusmática proporciona.

3.1.7 O espaço da intimidade sob duas perspectivas

As *escutas da intimidade* que apresentamos aqui possuem duas significações não excludentes, mas distintas. Uma se refere a um índice de distanciamento entre som e escuta, cuja qualidade pode variar conforme a natureza do som. Este índice - trazido tanto pelas qualidades acústicas de tal espacialidade impregnadas no som gravado, quanto de sua ligação a sons corporais - seria referente a uma sensação de intimidade impulsionada por um som cuja emissão (virtual) localizar-se-ia em uma *zona da intimidade* (Hall *apud* SMALLEY: 2007, p. 41), ou seja, a uma proximidade que, em uma situação normal, seria a do ato sexual ou a da prática de alguns esportes de contato físico (ainda conforme o texto de Smalley). Embora muito desta experiência encontre-se no terreno do imponderável, em algum grau, pelo menos no que tange uma sensação de mera *distância* entre a fonte virtual do som e a escuta, tal relação pode ser objetivada, mensurada e catalogada. Assim, no que se refere aos preceitos deste trabalho, não é de se excluir tal categoria como parâmetro objetivo em uma análise dedicada às estratégias de fruição criadas na *Symphonie*⁶⁸. No entanto, esta relação pode ser intensificada se tais sons forem carregados de índices corporais, inclusive negativamente se estes se referirem a uma ameaça ao espaço do ouvinte, como observa Smalley no texto citado. No caso da intimidade trazida pela presença de tais sons corporais, não cabe uma análise objetiva⁶⁹.

A outra noção de intimidade é tomada de um ponto de vista distinto da anterior, e se atém aos graus de identidade que os sons corporais podem criar no ouvinte. Tal processo dá-se pelo uso de sons cujo foco seria, não a linguagem verbal ou musical, mas a própria expressão corporal, ressoando por simpatia na garganta, no abdome, em todos os pólos ligados à sexualidade, ao ato e ao ritmo da respiração, da deglutição, etc. Tal ressonância não se daria em pontos específicos de um corpo tomado enquanto um organismo – de um conjunto de mecanismos funcionais – mas como uma unidade ininterrupta expansiva e expressiva⁷⁰. Neste caso, o índice de uma proximidade íntima não

68 Item *Índice de proximidade de qualquer som ao ouvido*, da tabela 2 (p. 131).

69 Item *Índice de sons vocálico-corporais gravados com proximidade* da tabela 2 (p. 131).

70 Item *Índice de sons vocálico-corporais com foco na corporeidade* da tabela 2 (p. 131).

é tão determinante, embora também seja um fator para localizar no corpo de quem escuta os sons vindos de outrem⁷¹. Embora a intensidade dos índices seja imponderável e de difícil objetivação, o seu entendimento é chave para adentrarmos nas poéticas do espaço levantadas pela obra em questão, sendo relevante apontar com mais precisão qual a natureza de tal experiência na especificidade de suas aparições, embora não seja possível traçar categorias abstratas ou genéricas provindas deste tipo de relação .

O percurso que tivemos até aqui, iniciado a partir do conceito que suporta a *Symphonie* de Schaeffer e Henry, levou-nos a estes dois modelos de escuta do espaço da intimidade, com seus respectivos pontos de *ignição* e de *atuação*. Embora um campo não seja excludente do outro, tais categorias possuem particularidades: a primeira, do *distanciamento*, é mais genérica que a segunda, pois embora catalisada também por sons vocálico-corporais, inclui qualquer som que possua índices de proximidade enquanto *zona de intimidade*. A categoria da *identidade*, todavia, depende da presença forte de sons que remetam ao corpo⁷². Sua atuação se dá em outra esfera, em que o espaço entre som e a escuta torna-se tão exíguo ao ponto de uma fusão; em que a corporeidade expressa no som tem como suporte o tecido de quem escuta.

As diferenças entre as categorias podem ser assim sistematizadas:

71 Item *Índices de proximidade de sons vocálico-corporais com a escuta* da tabela 2 (p. 131).

72 E mesmo de sons que não remetam *diretamente* ao corpo mas que catalisem igualmente tal efeito de identificação, como seria sons de água levemente sacudida gravados em proximidade, que remetem à sensação do banho, da imersão, e mesmo ao ato de urinar.

Escutas do espaço da intimidade		
	Distância	Identidade
Pontos de ignição	<ul style="list-style-type: none"> Índice de proximidade de <i>qualquer som</i> ao ouvido (categoria objetiva) <hr/> <p>Índice de sons vocálico-corporais gravados com proximidade (categoria não-objetiva)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Índice de sons vocálico-corporais com foco na corporeidade (categoria não-objetiva) <hr/> <p>Índices de proximidade de sons vocálico-corporais com a escuta (categoria objetiva)</p>
Campos de atuação	<ul style="list-style-type: none"> Som cuja fonte (virtual) adentraria na <i>Zona de intimidade</i> do ouvinte. <p>Relação intensificada pela presença de sons vocálico corporais.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Som vocálico-corporal que atua em ressonância com a corporeidade do ouvinte. <i>Anulação</i> do espaço entre som e escuta. <p>Relação intensificada se o som se apresenta enquanto próximo ao campo de intimidade do ouvinte.</p>

Tabela 2: Escutas do espaço da intimidade: índices de proximidade e imagem causal.

Temos aqui uma relação inversa entre as categorias *Distância* e *Identidade*, pois enquanto no campo *Distância* o fator *índice de proximidade* é decisivo para expressar um som cuja fonte estaria virtualmente próxima ao ouvido – portanto desta noção de intimidade – na categoria *Identidade* este índice é secundário. No entanto, para esta categoria a presença de sons corporais é decisiva para o processo que nomeamos de *identificação*, ao passo que para a primeira categoria tal presença é, embora fator de intensidade, apenas um caso.

Por outro lado, em *campos de atuação*, mostra-se a diferença de perspectiva entre uma categoria e a outra no que tange o tipo de estratégia de mobilização poética: a primeira (*Distância*) se atém meramente a uma experiência de proximidade; a presença de sons vocálicos pode conduzir ou não à segunda categoria (*Identidade*), mas seu cerne

está na identificação de uma proximidade. Há, portanto, uma separação entre interior e exterior da escuta; corpo (escuta) de ambiente.

A segunda categoria (*Identidade*) é de outra natureza, ou, ao menos, opera com outra intensidade, tomando o espaço como prolongamento de um corpo que, expresso pelo som, tem reflexo na escuta, como já apontamos. É como se o espaço expresso nestes sons corporais: seu movimento, suas velocidades e intensidades ressoasse virtualmente na dimensão do corpo que escuta. Pode-se ter essa mobilização mesmo nos gestos instrumentais⁷³ que possuem uma *imagem* corporal clara, pois o som dá indício do espaço de um corpo que, como na dança, expandiu-se e impregnou-se de sentido.

Tomemos, então, enquanto conclusão, a seguinte experiência:

(...) completamente nus, mergulhados numa banheira funda, só com a cabeça de fora, façamos cair na superfície da água, aos nossos pés, uma aranha. Sentiremos o seu contato sobre toda a nossa pele. A água criou um espaço do corpo delimitado pela pele-película da água da banheira. Podemos já extrair daqui duas consequências quanto às propriedades do espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado por comparação com o tato habitual da pele. (GIL: 2009, p. 47)

O tímpano (e a pele, em se tratando de sons graves), no caso da escuta, seria esta superfície de contato com o meio externo, sendo também a superfície da inscrição sonora dos gestos vocálico-corporais. É nesse sentido que apontamos um corpo na escuta intrincado por outro, que ressoa neste.

⁷³ Ou qualquer corpo sonoro, caso aquilo que se manipule para gerar os sons não seja um instrumento musical.

3.2 Parte 2: Uma poética da intimidade: Jacques Copeau e Pierre Schaeffer

Quando o menino que eu era levava ao ouvido a concha que Valéry disse se destacar da desordem ordinária do conjunto das coisas sensíveis *como um som puro, ou um sistema melódico de sons puros em meio aos ruídos*⁷⁴, ele não achava estranho, bem o contrário, que o rumor do oceano ali se revelasse. Nas farsas dos adultos – esses grandes dissimulados – há sempre o indício de alguma confiança. Na credulidade das crianças, guiadas por um instinto certo, há quase sempre pressentimento. (SCHAEFFER: 1970, p. 90)

A noção de *escuta da intimidade a partir do som mediado* que trabalhamos até aqui aparece enquanto reflexão na obra de Pierre Schaeffer em uma outra época e contexto com relação às pesquisas musicais, no cerne da investigação pela criação radiofônica, que caracterizou sua produção de 1942 até meados dos anos 50. Esta pesquisa é, assim, anterior, e em parte, simultânea à música concreta. Ela surge em meio a uma poética do rádio, ou seja, de uma série de reflexões para a sua abordagem estética. A sua noção de *escuta da intimidade* provém da formulação da especificidade da emissão vocal no meio radiofônico, na situação da leitura poética ou dramática: é contra uma “cabotinagem” (SCHAEFFER: 1970, p. 100), uma afetação e uma impostação de todo herdadas da (má) interpretação teatral, mas também da própria condição espacial e social do teatro – realizadas, a seu ver, erroneamente, no rádio – que seu pensamento insurgir-se-á. Três ideias, então, serão o eixo do entendimento deste pensamento e, a nosso ver, irão transpassar as noções de escuta levantadas pela própria música concreta: 1) o rádio como meio acusmático por excelência, que fala “diretamente aos ouvidos” e que cria uma nova condição de escuta; 2) a escuta acusmática como exercício de imaginação pela expressão de uma *ausência*; 3) o microfone como uma lupa sonora, que capta os mínimos gestos da voz, sendo assim o meio para a expressão da intimidade. Desta forma, uma reunião destes três vetores leva a uma situação poética que em tudo difere do teatro. Mas as

74 Paul Valéry, “L'Homme et La Coquille”, *Variété V*.

retomaremos mais adiante.

Por agora, tracemos uma genealogia de uma *escuta da intimidade* no pensamento schaefferiano anterior à música concreta. Noção presente em um texto escrito entre 1943 e 1946⁷⁵, as *Notes sur l'expression radiophonique*. Entre outras questões, comenta as ideias do teatrólogo francês Jacques Copeau acerca da interpretação para o rádio. Tais ideias aparecem após um “estágio de formação sobre as artes radiofônicas”, idealizado por Schaeffer, em que Copeau teria sido convidado a dirigir, em Beaune, 1942 (GAYOU: 2007, p. 24), e que estão sistematizadas na forma de um curto texto escrito por ele em 1943⁷⁶. Este estágio teria sido uma “experiência essencial” para o jovem diretor radiofônico Pierre Schaeffer (GAYOU: *idem, ibidem*), de tal modo que a concepção da interpretação para o rádio, colocadas no texto de Copeau, ressoam vividamente no texto schaefferiano escrito mais tarde. De fato, Copeau é extensivamente citado no texto de Schaeffer, amparando muitas de suas colocações. Parece-nos, assim, que podemos relacionar os espaços de intimidade evocados na *Symphonie* nestes conceitos levantados no ambiente da criação radiofônica, formulados anteriormente.

Ambos os textos foram produzidos no contexto das atividades do *Studio d'Essai*, “laboratório de arte radiofônica e centro de formação profissional” (GAYOU: 2007, p. 26). Foi através desta instituição que o Estágio de Beaune, como ficaria conhecido, foi realizado. Além disso o estúdio produziria, entre outras coisas, uma série de peças radiofônicas cujo modelo seria o *Hörspiele* alemão: de fato, em 1936, Schaeffer viajou às rádios alemãs, e concluiu que a produção deste país estaria “bem à frente da França em matéria de expressão radiofônica” (GAYOU: *idem, ibidem*), descobrindo que lá a “peça de escuta” (*Hörspiele*) já seria um gênero consagrado. Não é por acaso que sua primeira

75 Conforme um estudo crítico de Carlos Palombini, tal texto possui variantes, levantadas na sua pesquisa em manuscritos originais do autor, que datam de 1943, 1944 e 1945 (*cf* SCHAEFFER: 2010, p. 120, e nas páginas 159-160, notas 19, 20, 21). O texto completo seria publicado apenas em 1970 no primeiro volume de *Machines a Communiquer*, sob o título de *1944: Notes sur l'expression radiophonique*. É a essa publicação que faremos referência, embora haja uma outra: *Pierre Schaeffer: dix ans d'essais radiophoniques*, de 1990. Nesta, entretanto, o texto de Pierre Schaeffer apresenta-se incompleto e sob o título de *1946: Notes sur l'expression radiophonique*. Qual a razão da “correção” da data do ensaio, realizada por essa edição de 1990? Talvez o próprio texto schaefferiano, que se inicia com a sentença: “Estamos em 1946. (...)” (SCHAEFFER: 1990, p. 82; 1970, p. 89).

76 O texto de Copeau sobre o qual nos basearemos aqui é um excerto que Schaeffer cita frequentemente em *Notes sur l'expression Radiophonique* e que será publicado mais tarde: *Cf* SCHAEFFER, 1990, pp. 79-81. De escrita complicada, parece-nos que se trata de uma edição com cortes demasiado severos. Ele consta enquanto manuscrito no espólio de Schaeffer, e ali denomina-se *Écrit en 1943* (PALOMBINI: *s/d*, p. 5 – nota 7). De acordo ainda com esta fonte, ele se refere a um texto póstumo de Copeau, publicado em 1956: “Pour une esthétique de la radio” (PALOMBINI, *idem, ibidem*) – ao qual, infelizmente, não pudemos ter acesso.

grande obra artística, a “ópera radiofônica”⁷⁷ *La Coquille à Planètes*, de 1944 [“Suíte fantástica para uma voz e doze monstros”, em oito emissões radiofônicas gravadas no *Studio d'Essai de la Radiodiffusion Française*], “oito composições sonoras baseadas tanto por ruídos, ambiente e música (composta por Claude Arrieu) quanto por texto” (BRUNET: 1969, p. 219), seria, em realidade, uma peça radiofônica na qual elementos de cenário sonoro, com técnicas de edição e criação sonora no meio radiofônico são criados e explorados ao limite.

Mas o *Studio d'Essai* não produziria exclusivamente “peças para ouvir”: uma parte importante de sua criação consiste em simples leituras de textos literários, algumas vezes realizadas pelos próprios autores (Apollinaire, Aragon, Bachelard, George Bernanos, Paul Claudel, Albert Camus...⁷⁸), outras vezes narradas por atores. É justamente sobre a particularidade da atuação para o rádio que o texto de Copeau se concentra e que o texto de Schaeffer faz ressonância. Há, por parte destes criadores de um estilo radiofônico na França, uma tomada de consciência da particularidade da voz radiofônica para textos literários, e que, pela reflexão sobre este meio, acaba por ter muitos pontos de encontro com a noção que aqui trabalhamos: a escuta da intimidade. Tracemos, então, uma trajetória por estes dois textos que nos são fundamentais para o entendimento da poética da voz na obra musical schaefferiana.

*
* *

Afirmamos acima que os textos de Schaeffer e de Copeau nos levam a entender que “o rádio é o meio acusmático por excelência, que fala 'diretamente aos ouvidos' e que cria uma nova condição de escuta”. Mas que condição é esta? Para ambos os teóricos o rádio abre a escuta para situações não mais restritas a espaços públicos ou sociais, como o teatro e a sala de concertos, mas a espaços privados, o espaço da casa, do silêncio e da solidão. Para Schaeffer, o rádio carrega outros ambientes e eventos, simultâneos ou gravados, para um lugar que, na vida de seus ouvintes, é um espaço da intimidade. Para ilustrar esta condição hipotética, lança mão de uma imagem: cria uma longa parábola acerca de um solitário personagem; no caso, ele mesmo:

77. GAYOU: 2007, p. 26.

78 cf SCHAEFFER: 1990, *Index Alphabétique*.

A rua está deserta, o último trabalhador volta para casa, e mesmo esta criança que traz o pão e o magro quarto de leite neste subúrbio pouco movimentado onde moramos. Meus passos ressoam sozinhos entre as portas fechadas e as venezianas abaixadas do inverno⁷⁹. É então que uma voz em tudo diferente das vozes do bairro, revestida com a maquiagem da objetividade, uma voz em sapatos de verniz e com casaca, que toma muito cuidado com sua pronúncia e a qual se está disposto a tudo perdoar - salvo este leve tropicão se ela viesse a ser pega em alguma sílaba - uma voz⁸⁰, digo, se eleva de um lugar a outro com a regularidade fatigante das lâmpadas elétricas. Assim como entro e saio deste halo luminoso dos refletores, margeio, entre as largas e as estreitas, este escoamento de palavras inteligíveis⁸¹. E, enquanto que meus olhos me dirigem, meus ouvidos, aos quais eu nada pedia, se engajam por conta própria, diria-se, neste jogo de esconde-esconde obsedante, deleitando-se de como o meu corpo se defende destes propósitos ao mesmo tempo familiares e obsequiosos do estrangeiro, de sorte que, se eu tivesse qualquer tendência a me separar do mundo, a me desinteressar de tudo que se passa, não poderia evitar este apelo que me infligem as soleiras mais recônditas, as janelas mais bem fechadas, as venezianas as mais ciumentas.

(...) Chego em casa, respiro, mas nem bem fechei a porta, coloquei a mão no interruptor, e o aparelho, sempre ligado, inicia-se discretamente. Mudo por alguns instantes⁸², ele introduz pouco a pouco sua partitura para uma orquestra longínqua, embora sempre perceptível, das redondezas. É a sua vez de fazer o turno de sentinela⁸³. Mas, com o ruído que faz, agora posso comprazer-me sem escrúpulo, porque é para a minha conta pessoal que ele o faz, é do meu relógio de luz que ele debita. Não sou mais violentado, mas voluntário. Obedeci à fórmula do feiticeiro, que faz acreditar, como nas únicas fórmulas mágicas certas, o pleno uso de uma liberdade alienada.

79 "Recorde-se, nesta época (1944), antes da televisão, dos prestígios do rádio, assim como de suas restrições." (Nota do autor presente na edição de 1970).

80 "Bem distante então, como se vê, da familiaridade dos *disk jockeys* do presente." (Nota do autor presente na edição de 1970).

81 "Comme j'aborde et quitte le halo lumineux des réverbères, je longe avec des pleins et des déliés cet écoulement de paroles intelligibles."

82 "Trata-se, como se nota, da era anterior ao transistor" (Nota do autor presente na edição de 1970).

83 "Il prendre son tour de garde".

Que se passa então, exatamente? Eu me isolei e não estou só. Estou em minha casa e estou fora. O que eu faço, não sou mais eu a fazer. Se eu escuto, escuto apenas de um ouvido. Se afirmo que o que se escuta aqui é sem interesse, ainda assim persisto. Se eu finjo não escutar, abandono ao ladrão, em farrapos, o campo da minha consciência. Esta dispersão de mim mesmo, esta divergência de minha atenção, isto que se torna tão rapidamente uma mania tenaz, deveria ser comparada mais ao uso do tabaco, do álcool ou do romance policial que ao gozo de uma arte. Literalmente, o rádio nos invade. Transformado em nosso pensamento, ele toma as suas virtudes, a da ubiquidade notadamente. Não é suficiente dizer que ele nos traz o mundo a domicílio ou, inversamente, que ele nos leva a algum lugar da terra que gostaríamos de estar; deve-se dizer que ele conjuga ao mesmo tempo o 'aqui' e o 'alhures', o este e o aquele, nossa própria atividade e aquela de outrem, em um desdobramento da atenção. (SCHAEFFER: 1970, p. 94-95).

Temos, da reflexão do personagem schaefferiano, que a escuta do rádio não traz apenas o exterior ao interior, o evento externo à casa: ela cria uma espécie de *Berceuse*; escuta desatenta, acalentadora, que preenche a consciência de seu ouvinte e o põe em estado de *devaneio*. Em Bachelard, esta é uma atividade em que a consciência “se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece” (BACHELARD: 2001, p.5); em que “a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões” (BACHELARD: 2000, p.4). Para o filósofo, ela é similar ao estado de consciência criado pela leitura da poesia. Não é uma atividade do espírito sob a vigília do racional, mas, mesmo, um obscurecimento do real em favor do mundo que lhe é apresentado, seja pelo texto poético, seja, no nosso caso, pelas imagens sonoras trazidas pelo rádio:

O homem do devaneio e o mundo de seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho. (BACHELARD: 2001, p. 152).

Ao lançarem mão de fórmula similar para descrever a escuta radiofônica, Copeau e

Schaeffer inventam uma qualidade ideal de escuta que será aproximada ao estado da leitura poética, em que “se está aqui e se está fora”; “se está isolado e não se está só”. E, de fato, no texto de Jacques Copeau a poesia, e certa poesia, é colocada como gênero privilegiado para a escuta e a criação radiofônica:

Certos textos são, mais do que outros, designados a tomarem o caminho da emissão radiofônica. E não creio que sejam forçosamente os mais medíocres. Ao contrário. Na primeira categoria eu colocaria os textos de poesia e, dentre eles, os mais delicados, os mais sutis, aqueles que se esforçam por se exprimir de modo íntimo e confidencial. (COPEAU *In*: SCHAEFFER: 1990, p. 79)

Evidente que para estes autores o rádio não deve exclusivamente transmitir leituras ou criações poéticas: apenas, em certa medida, a leitura poética parece indicar um caminho geral para a estética da voz no rádio, por conta, nesta, de sua particular situação de escuta, que a parábola schaefferiana parece ilustrar bem: uma escuta doméstica, privada, e, digamos, idêntica à situação de “escuta” do livro de poesia; de uma voz que nos fala individualmente, e não a um grupo:

O rádio é um instrumento que vos fala ao ouvido em uma câmara silenciosa... É um instrumento que permite ao poeta ir ao encontro de milhões de ouvintes nas suas próprias casas, no mundo inteiro, e de lhes fazer sua confidência elevando quase nada a voz. Quando se reflete sobre isso, nota-se que há um fenômeno que toca verdadeiramente o maravilhoso e que me parece estar totalmente de acordo com a natureza da poesia... (COPEAU *In*: SCHAEFFER: 1990, p. 80).

Ora, a voz da poesia pode se dar a altos brados (pensemos, por exemplo, em Maiakóvski). Aqui, porém, busca-se uma outra qualidade: de um falar ao pé do ouvido, da comunicação discreta e interpessoal; poesia privada, e não pública. Devemos nos lembrar que ambos os textos foram escritos no contexto da ocupação alemã, e que Schaeffer atuara ativamente na resistência (o *Studio d'Essai* foi uma organização que sempre transmitiu tanto a voz de poetas proibidos (Paul Éluard, Louis Aragon, Jean Tardieu ou

Albert Camus) quanto de músicos exilados (como a transmissão de *Pierrot Lunaire*, de Schönberg). Além disso, o próprio Schaeffer fez a radiofusão dos apelos às armas dos líderes da resistência, na Libertação de Paris: cf GAYOU: 2007, p. 34 e 35). É de se esperar que o estilo schaefferiano em tudo fosse contrário ao modelo das transmissões de discursos hitleristas da época da ocupação – dirigidos sempre a multidões e aos brados. Certamente, tal modelo deveria lhe causar arrepios. Mas não é necessário ir tão longe: a voz para o rádio, nas palavras de Schaeffer, se opõe até mesmo à voz teatral:

Tudo, na verdade, deveria opor o teatro ao rádio: o modo de escolher um assunto, de o decupar em atos, em cenas, de montar um cenário, a técnica da voz e, naturalmente, a mímica. O teatro apresenta uma ação artificialmente organizada, inflada, em um lugar dramático onde comunicam espectadores e celebrantes. Nós vamos a ele como a uma festa; da mesma forma que nos aseamos, adornamos igualmente o nosso espírito, nos preparando da melhor maneira a atuar em um duplo papel, de espectadores durante os atos, de personagens nos entreatos. A cena do rádio é o mundo inteiro; seu público, um só homem. (...) É preciso arrancar pouco a pouco de suas preocupações cotidianas um ouvinte de pantufas, e colocá-lo (...) em estado de recolhimento. (SCHAEFFER: 1970, p. 99).

Trata-se, assim, da tomada de consciência de uma diferença fundamental entre ambos os espaços de projeção da voz: no teatro, o ator se dirige a uma plateia que o vigia, mas que é também vigiada. A atuação se dá dos dois lados: não se espera de um espectador moderno, por exemplo, que interrompa a cena com manifestações mais largas do que uma risada ou o bater de palmas. Mesmo a vaia é tida como um arroubo excessivo. Para estes autores, a cena radiofônica atinge os espectadores no estado desarmado de sua privacidade. A emoção, ali, não é espetáculo; os arroubos da recepção não precisam ser contidos ou, ao contrário, performatizados, e, em tese, podem ser intensamente vividos pelo ouvinte.

A reflexão anterior concerne aos diversos modos de recepção da voz; a reflexão que segue refere-se ao tipo de atuação em ambos os espaços:

Enfim, desde tempos imemoriais, tendo ou não suas máscaras

como porta-vozes, os atores de teatro são criados e postos no mundo para *parecerem* falar naturalmente. Sob uma cena exposta a mil olhares, eles representam a solidão, a conversação íntima, até mesmo a clandestinidade. No rádio, se diz "Fulano vos fala", e ele lhe fala realmente, somente a você, na sua casa, e bem perto de si. Seria normal que ele clame aquilo que ele tem a vos dizer com uma voz feita para chegar ao 'galinheiro'⁸⁴ ? (SCHAEFFER: 1970, p. 99).

A voz, enfim, é outra por ser outro o meio, e outro o espaço onde ocorre a escuta. Exposto um monólogo interior ou um diálogo íntimo, no teatro (ou, ao menos, no teatro tradicional de 1944) é improvável que se sussurre, pois a voz não alcançará os ouvintes das últimas cadeiras: são as atitudes corporais e faciais do ator, o cenário, ou mesmo a presença ou a ausência de música que denunciarão o teor íntimo de uma tal cena. No rádio, todavia, embora evidentemente não estejam presentes estes elementos visuais da atuação, é possível ter uma pura modulação da voz de normal para o sussurro, e isto faz com que se module muito facilmente da cena pública para a privada:

(...) [O rádio] parte sem dificuldade para a digressão, o comentário; ele sai e entra à vontade no tempo objetivo. A partir do momento em que está no tempo, também o está no espaço. Constantemente, ele faz a síntese de suas coordenadas: tal instante, tal lugar. "No momento em que vos falo, caros ouvintes, estou em Nova Iorque, no Carnegie Hall...", "Esta tarde, no estádio Jean Bouin..." Mas o recitante pode dizer também: "Então, o rapaz parou de falar. Ele sonhou (ou melhor, "sonha"), ele se perguntou (ou "se pergunta") se fez (ou "faz") bem de..." E, mesmo, sem que a intervenção do recitante seja necessária, o rapaz pode deixar ele mesmo de falar para [passar a] sonhar, indo do diálogo com seu parceiro para o monólogo interior. No estúdio, neste caso, pedimos ao ator para se aproximar do microfone, para fazer um primeiro plano [*gros plan*], a fim de eliminar todo o ruído, toda a ambiência da sala. Eventualmente, providenciamos um acompanhamento musical. Assim, procuramos, por instinto, deixar para trás tanto o tempo quanto o lugar. E é no momento preciso em que se apaga o cenário sonoro que se abre o "espaço do interior" [*l'espace du*

84 Galerias superiores do teatro (nota do tradutor).

dedans]. (SCHAEFFER: 1970, p. 112).

Pouco a pouco adentramos naquilo que estes textos tomam da situação da *criação radiofônica*, bem distinta da criação teatral. Ali o ator ou o recitante se vê sozinho diante de uma máquina que capta o seu mínimo gesto vocal. O foco na voz vem assim a ser realizado pela presença deste novo protagonista: o microfone. Sua manipulação por sentidos diversos a partir da captação vocal exige uma outra técnica e uma outra estética, tanto dos atores quanto dos técnicos. Trata-se de uma situação nova: aliado da voz, o microfone é, todavia, um inimigo do ator treinado a arroubos vocais. É um censor implacável: um grito muito forte ou um desvio de seu eixo o farão transduzir um som inaceitável. Mas para o ator acostumado com o palco, a ausência de interlocutor externo pode ser a dificuldade maior a ser ultrapassada:

Os jovens atores se encontram desconcertados diante deste vazio, deste nada. Eles vacilam. Eles se debatem. Eles procuram um ponto de apoio, acreditando encontrá-lo em algumas atitudes de teatro que os fazem se orientar para os parceiros, e se desviam do microfone. (COPEAU, *idem*, *ibidem*)

Na poética de Copeau e Schaeffer, estas duas dificuldades (os limites técnicos do microfone e a ausência de interlocução) devem se transformar em valor. Em Copeau, esboça-se um guia quase metafísico ao ator diante da prodigiosa tarefa da atuação totalmente concentrada na voz, e com a ausência de um interlocutor “vivo” e externo, que o modula. Este guia acaba, pouco a pouco, por criar um corpo imóvel, moldado pela performance vocal. Em primeiro lugar, acentua-se aquilo que é dispersão na atuação diante do microfone:

O microfone, como o microscópio e como a câmera, aumenta, acusa, exagera tudo o que captura. Diante do microfone, deve-se reprimir os hábitos do jogo cênico: a gesticulação (que se sente), os ataques abruptos (que produzem insegurança), os bruscos desvios de tom (que prejudicam a percepção distinta). Em todos os tons, deve-se sustentar a emissão da voz, visto que nem a mímica do rosto nem a do gesto estão ali

para completar o sentido, para tornar inteligível pela interpretação aquilo que não é nitidamente audível pela dicção. (COPEAU, *idem, ibidem*)

Schaeffer traça com humor os domínios desse mandarim severo, e não resistimos em colocar aqui o seu chiste ao descrever uma atuação em que se exige, a um tempo, uma grande versatilidade vocal e uma imobilidade extrema:

Engajado em um diálogo, em acordo com meu parceiro, nem eu tenho um pensamento para ele, nem ele para mim. Nossas vozes se entrelaçam, nossos olhares se ignoram. É com o microfone que eu negocio, que ele negocia; é a esta máquina aparentemente inerte que cada um de nós dois confia o calor de sua alma. Ela me vigia, ela o vigia, grava o mínimo movimento, vacila à mínima alteração de distância, à mínima mudança do ângulo de incidência. O falante ao microfone se sabe submetido ao mesmo espinhoso rigor de um salmodista que presta homenagem ao deus Coat-Coat em cima de um braseiro, empoleirado num trapézio do qual as cordas os padres auxiliares estão prestes a cortar ao primeiro sinal de erro de prosódia. (SCHAEFFER: 1970, p. 101).

Diante desta nova situação para o ator Copeau sintetiza aquilo que para si deve ser a atuação no rádio:

A arte do radio é, então, nitidamente um retorno à dicção. A interpretação diante do microfone é uma leitura. (COPEAU, *idem, ibidem*).

E, em seguida, enfatiza a condição que o ator deve encontrar em si a fim de poder enfrentar este ditador implacável, invertendo os pólos e tirando desta prática uma potente forma de expressão:

A atitude diante do microfone é uma atitude puramente interior. A voz se agarra ao microfone, faz corpo com ele. Ela não flutua em espaços inumanos, ela é senhora de si mesma, de sua própria medida estabelecida por uma justa proporção ao seu alcance, à sua percussão, ao seu volume.

Este tom moderado, este tom discreto e completamente íntimo em

que se inserem as mínimas inflexões de uma voz, as mínimas nuances de uma sensibilidade e até os mínimos tiques de uma pessoa, tão bem o ouvinte acreditará, depois de um pouco de tempo, conhecer este personagem que lhe fala melhor que se ele tivesse visto o seu rosto, este tom abre sozinho um campo considerável à arte do microfone, um campo que lhe é próprio, que lhe é exclusivo. (COPEAU: *idem, ibidem*)

Cria-se desta forma um espaço da intimidade a partir deste ouvido hiper-sensível. Em Copeau, o microfone funciona, assim, como um espelho, transduzindo e amplificando as menores inflexões vocais, que retornam ao emissor, caso ele ouça posteriormente sua interpretação. O microfone adiciona dois fatores: em primeiro lugar, separa o som do gesto corporal, ou seja, o domínio visual do sonoro, sedimentando somente este último. Enfatiza, desta forma, tanto o *fazer* quanto o *escutar* dos sons vocálicos. Por si só, tal aspecto já amplifica o gesto vocal pelo simples fato da concentração, tal qual a luneta amplifica o campo visual por concentrá-lo em um único ponto (SCHAEFFER: 1970, p. 103). Em segundo lugar, ele amplia detalhes do som que na escuta direta encontram-se em amplitude muito baixa. Todo o sistema de captação e projeção sonora amplifica o sinal elétrico que transduz. Com isso torna perceptível aquilo que era inaudível num espaço acústico, como numa sala de espetáculos. Mínimos gestos vocais passam a ser transmitidos, e se tem a presença, acentuada pela concentração e amplificação, de uma voz traduzida em seus detalhes. Ora, um ator ciente desta potencialidade pode extrair daí um contundente campo expressivo. Tirando das restrições do meio uma potência, sua atuação ao microfone pode transformar-se em uma renovação:

Livre da preocupação com a memória, já que tem o texto diante dos olhos, livre do medo do palco já que ele opera em uma câmara fechada, dependendo somente de si mesmo e de sua própria inspiração - já que as reações do público não o atingem mais - preservado dos acidentes materiais de cenário, dos costumes ou de acessórios, que frequentemente privam um ator no palco, enfim reduzido à sua nudez, purificado pelo *tête-à-tête* com o texto, que só alimentará sua inteligência e sua sensibilidade, além disso, condenado a uma imobilidade que deveria ser para ele a garantia de uma concentração intensa, esperando, enfim, o testemunho apenas de sua sinceridade, de um instrumento único: sua voz, o ator

diante do microfone, com a condição de que ele esteja preparado por um estudo aprofundado e para um número conveniente de ensaios, deveria encontrar as condições ideais para reconstituir e manifestar esta unidade, esta pura harmonia, este equilíbrio perfeito, como dizíamos, que o palco tende mais a o frustrar.

Todo aquele que sabe obter tal presença da voz ao microfone, todo aquele que sabe concentrar a sua voz a este ponto, trará ao ouvinte esta extraordinária impressão de ser tocado pela voz humana na medida em que ela é a pura expressão dos sentimentos e das ideias, a mensageira da alma.

Se o leitor isolado de um texto, em uma cabine nua, diante deste pequeno aparelho niquelado e frio, tem consciência de se dirigir pessoalmente, através do ar e a milhares de quilômetros, a um homem ou a uma mulher que sua voz distrai, consola ou exalta, terá o sentimento que eleva a sua função. (COPEAU, *idem*, p. 80-81).

Trata-se, assim, de uma pesquisa dentro desse âmbito mínimo em que trabalha o microfone, todavia instaurado enquanto nova possibilidade expressiva para o ator. A ênfase na pesquisa vocálica é, a nosso ver, tanto da parte de Schaeffer quanto de Copeau, uma militância poética por um uso do microfone enquanto dispositivo para um exercício contra a “cabotinagem”, a atuação empolada ou carregada de efeitos retóricos, que pouco traduzem da própria vivência do ator daquele personagem. É, assim, uma busca de uma “naturalidade” encontrada na sua própria vivência da personagem. Em Schaeffer, esta busca de uma “verdadeira sinceridade” e de uma “exposição interior” no rádio é essencial:

Nestas condições, é de se espantar que de cem atores que tentam o microfone, há somente dez que não falam errado, e que dentre estes dez que falam corretamente, nove gritam como surdos⁸⁵. Por vezes não fica um só, uma vez livre de seu manequim, que nos toque; nenhum que faça transparecer, através de sua voz, qualquer recurso interior, uma sensibilidade profunda, uma inteligência verdadeira. Estes cem atores,

85 “Faut-il, dans ces conditions, s'étonner que sur cent comédiants s'essayant au micro, il n'y en ait que dix qui ne parlent pas faux, que sur les dix qui disent juste, neuf crient comme des sourds”. Os adjetivos 'faux' e 'juste', embora possam ser traduzidos literalmente enquanto 'falso' e 'justo', são comumente empregados, na música, para designar uma desafinação ou uma afinação correta, ou, na linguagem comum, para designar a fala (ou a escrita) gramaticalmente errada ou correta.

graças à luz dos projetores na boca do palco, abusavam de nós. O teatro não os levou à sinceridade, ou então ele os obrigou a se tornarem aquilo que são: exteriores em tudo. (SCHAEFFER: 1970, p. 99).

Que temos então? Uma concepção do microfone enquanto um dispositivo que direciona atores, diretores e técnicos a buscarem uma outra atuação, mínima, concentrada, que supostamente lhes abriria um campo expressivo mais natural ao lhes obrigarem a encontrar uma concepção da atuação que fuja das normas teatrais: o trabalho com as nuances vocálicas pela concentração e a amplificação; a quebra com a empostação vocal para a sala de espetáculos, que perde sentido ao ouvinte desta voz acusmática; o encontro com a “sinceridade” e a “interioridade” pela solidão e o silêncio do deserto do estúdio e da interlocução com a máquina “niquelada e fria”; e, finalmente, a possibilidade da re-escuta da atuação por conta da microfonação e da gravação, criando com isso um processo contínuo de pesquisa pela expressão adequada. Dessa forma, a escolha de textos poéticos intimistas e de um certo tipo de voz se dá pelo entendimento de que estes textos e essa expressão conformariam um *pathos* tornado possível pela nova tecnologia, impossível de se obter anteriormente ao seu surgimento.

Esta tecnologia, como vimos, não compreende só o microfone, mas também a emissão radiofônica, e esta, para estes autores, adiciona dois fatores: cria um novo lugar de escuta na recepção da atuação teatral, levando a cena até o espaço privado, e cria a situação acusmática de escuta, em que essa voz tornada superlativa ressoa na imaginação dos ouvintes (sendo que estes dois fatores também se aplicam à gravação sonora).

3.2.1 A Escuta da Intimidade no meio radiofônico

A *escuta da intimidade* aparece, portanto, enquanto elemento poético resultante de uma busca pela expressão vocálica no meio radiofônico que lhe seja inerente, única. E se, aparentemente, o rádio, o microfone e a gravação distanciariam a escuta da apreensão do corpo seja pela imobilidade em que os atores devem se colocar para se concentrarem na emissão vocal, seja pela ausência da presença do ator no ato mesmo da escuta das vozes por via do rádio, Jacques Copeau faz uma última observação no excerto a que temos

acesso que vai contra essa direção:

Privada do rosto, privada da autoridade do olhar, privada das mãos e do corpo, a voz daquele que fala ao microfone não é desencarnada. Ao contrário. Ela traduz o ser com uma fidelidade extrema. Ela o traduz mesmo com indiscrição.

A voz que não tem nada no coração nem na cabeça dificilmente chega ao microfone. (COPEAU, *idem, ibidem*).

Esta criteriosa exploração pela intimidade não se restringe portanto a uma “exploração da alma” por via da voz, mas visa atingir o âmago do ouvinte naquilo que este tem de mais íntimo: sua corporeidade. A este respeito, gostaríamos de chamar um texto do filósofo José Gil:

O que se passa em certos fenômenos de 'correspondência', de 'comunicação muda' entre um público e um orador, por exemplo, ou de modo mais geral, entre os espectadores e os comediantes em cena, entre um cantor e a sala que o escuta?

(...) Sempre que Hitler falava a dezenas de milhares de alemães concentrados num estádio e que os 'eletrizava', o seu discurso era, para ele, o meio de se construir, em algumas horas, um novo corpo social que, por sua vez, falava: as palavras do Führer emanavam então de um 'organismo' único. Como é que Hitler – ou qualquer outro orador messiânico – conseguia obter um tal efeito? Adotemos ainda a terminologia de Husserl: digamos que todo o discurso pressupõe uma camada indicativa (feita de índices corporais); sempre que um orador fala ao público, este, ainda que mudo no plano expressivo, responde por toda uma série de signos indicativos, visíveis ou invisíveis, que o orador 'entende': gestos, traços fisionômicos, ritmos de silêncios e de barulhos, vibrações de murmúrios, respirações, etc. Tudo isso forma um 'discurso', de tal modo que se estabelece um 'diálogo' feito de 'perguntas' e 'respostas', de 'pedidos' mudos da parte do público e de reações 'expressivas' vindas do orador. (...) [Hitler] conseguia transferir para o plano da voz toda a camada indicativa da comunicação com o público: deixava de ter um corpo

particular, sempre que falava, com órgãos, com signos distintivos, com uma subjetividade singular, para se tornar um *bloco de voz* que transmitia de modo tanto mais poderoso a mensagem indicativa, corporal (...). O seu corpo passava completamente para o lado de sua voz: formado assim o corpo da sua voz, podia induzir nos alemães que o escutavam estados intensivos pela simples manipulação da voz. (GIL: 1997, p. 85-86).

Entre as teses de Copeau e Schaeffer e esta reflexão de José Gil, duas dissonâncias: 1) nada mais distante da expressão da poesia tida enquanto modelo para a voz ao microfone no rádio que o discurso hitlerista; 2) não há, na emissão radiofônica, a resposta do público em signos indicativos. Sobre o primeiro ponto, dizemos entretanto que, seja na expressão da intimidade, seja na afirmação da ideologia nacional-socialista, é um corpo que expressa, por via destes *signos indicativos*, apontados por Gil, a mensagem que com ele vem impregnada: por via de ritmos da fala, respirações, pausas, arfares, volumes e densidades, a voz coloca o ouvinte no estado deste corpo virtual, de modo que, se um falante se expressa com um ritmo ofegante que indica certa asfixia, e se sou seu ouvinte atento e intencional, meu corpo ofega ao seu ritmo, e minha respiração passa a pulsar com o seu andamento. É a partir, portanto, de um *bloco de voz* que minha escuta se impregna de elementos que estão para além ou aquém dos sons que remetem a signos da linguagem verbal, os quais indicam o corpo emissor do som, que vibra no meu próprio.

E, sobre o segundo ponto, devemos colocar que Copeau prevê que é em si mesmo que o ator deve encontrar o modo de sua atuação. Se, no modelo do orador tomado por Gil acerca de Hitler, a persuasão se dá justamente por um talento adaptativo frente às demandas da platéia, que lhe chegam por via de signos indicativos – sem abrir concessões, entretanto, do conteúdo ideológico que vincula - no modelo de emissão radiofônica projetado por Copeau e Schaeffer, o texto induz o próprio ator a um estado introspectivo, e deve-se buscar aí, no silêncio do estúdio e diante do microfone, as emanções deste estado, do interior ao exterior.

Talvez, para Copeau, o microfone teria a mesma função da *máscara neutra*⁸⁶, usada desde os anos 20 em seus exercícios de improvisação⁸⁷. Tal máscara é sem expressão ou

86 A este respeito, ver: GIANETTI, BERTOLI & FALEIRO: "Sobre a poética da atuação em Jacques Copeau" (2009), pp. 5-6 . Todas as nossas considerações a respeito da *máscara neutra* em Copeau provém deste trabalho.

87 Tal aproximação entre a *máscara neutra* e o microfone é sugerida por Schaeffer: "[a máscara] foi

forma previamente codificadas, e teria duas funções em seus exercícios: a) um “esvaziamento interior” do ator que, uma vez com esta máscara, é impedido de fazer uso das expressões faciais convencionais que sobrecarregavam a atuação teatral da virada do século, obrigando-o a encontrar um modo natural de expressão. Integra os exercícios com a máscara um estágio preliminar de silêncio e imobilidade, no qual o ator, portando-a, deve encontrar este esvaziamento de suas concepções arraigadas acerca do personagem ou da situação cênica que lhe é dada enquanto proposta, para em seguida, construir sua personagem a partir desta suposta “verdade interior”. b) um congelamento do seu rosto que acaba por amplificar sua expressão corporal: sem o artifício das faces codificadas, deve elaborar um modo de expressão apenas pelo corpo.

Da mesma forma, o ator à frente do microfone vê-se diante de um cerceamento de sua completa corporeidade, e esta “mutilação” o faz compensar a ausência do gesto, da expressão facial e da movimentação no espaço com um mergulho em uma expressão total apenas pelo canal da voz. Tal exercício é um ato de imaginar-se próximo aos ouvidos de seu interlocutor, e portanto, de um modo de empostar sua voz, que cria *signos indicativos* desta espacialidade na própria emissão vocal. Neste colocar-se imaginário, é todo o corpo que é carregado pela voz, por conta daquilo que nela é indicativo de sua materialidade e inflexão.

Mas, como aponta José Gil, o plano dos índices indicativos não se atém apenas a uma referência à materialidade do corpo que os gerou, trazendo também expressividade e sentido:

(...) [um corpo] É uma respiração que fala. A respiração, o sopro, *pneûma*, traz, no tempo, a unidade de uma continuidade, mas não ainda a espacialização unificada desta continuidade. Enquanto o sopro se encara somente pelo seu lado puramente 'indicativo', ele é apenas a manifestação, rebatida no plano do tempo, de ritmos corporais; mas porque o sopro é uma mediação permanente entre o interior e o exterior do corpo, uma passagem, contém em si a própria possibilidade da expressão (sentido). Todo ritmo expressivo que aí se repercute – precipitação, hesitação – se torna possível, enquanto tal, por esta propriedade do sopro ser uma

concebida para inchar os traços, mas também a voz, a fim de que o ator desaparecesse diante do personagem. O microfone é uma outra máscara que inverte as relações: o grito traz menos que o sussurro, o herói cede lugar ao homem”. (SCHAEFFER: 1970, p. 101).

passagem: encontra-se na charneira da articulação manifestação (índice)/expressão (sentido). (...) [O ritmo expressivo] não manifesta apenas as intensidades do corpo, mas constitui-se também como *expressões*. Permitindo a sua saída para um exterior do corpo, ela constitui-as enquanto tais: isto é dizer que não há um sentido expressivo anterior à sua exteriorização, mas que a passagem do interior ao exterior constitui a expressão como sentido plenamente exposto.

É deste modo que o sopro se apresenta como uma espécie de princípio diretivo dos ritmos corporais: como ele participa, do interior, na formação da expressão, esta reage sobre toda a camada indicativa do sentido – e, portanto, sobre o corpo: de tal maneira que o sopro – e a voz – aparecem como o que constitui o corpo em totalidade articulada no tempo: o sopro é o que dá a uma organização espacial uma forma única (dada no tempo). (GIL: *idem*, p. 88-89 – grifos do autor).

O sopro e a voz, por provirem do interior ao exterior, organizam espacialmente as expressões do corpo que se dão no tempo por via do ritmo de suas aparições, da qualidade mesma de sua vibração. Sua escuta afirma a identidade do corpo enquanto uma unidade causal por se constituírem, no exterior, emissões que provém espacialmente do interior:

Porque ele se 'ouve falar' isto é porque o 'ouvir-se' reorganiza para si, num todo, certos sons (que formam um todo em si), o corpo do homem constitui-se como uma totalidade única que, na sua fisiologia própria, não se reduz a uma unidade de matéria viva: o corpo humano é, por assim dizer, auto-significado. Isto quer dizer que na sua 'organicidade', no seu 'ser-uno', se diferencia das outras unidades orgânicas. Porque fala – e se ouve – vivemos o nosso corpo numa presença imediata, não-tética, inquestionável, do seu sentido (que se confunde com o da sua/da vida): tem assim a unidade de um sentido que se vive (e não se pensa, não visa um objeto). A infralíngua supõe um corpo auto-significado que se constituiu pelo efeito da voz. (GIL: *idem*, p. 89)

Os sentidos trazidos pela camada indicativa da voz são, assim, significantes do

corpo; uma infralíngua que remete à sua unidade e que dá sentido aos sons vocálico-corporais por relacioná-los com esse vetor único de emissão sonora: do interior ao exterior.

Assim, a escuta desses sons, se vindos de fora ou de outrem, nos relaciona com o corpo por conta desta permanente referência à situação do “ouvir-se falar” a que José Gil elabora, e são estes *índices indicativos*, e não o conteúdo semântico das palavras, que nos remetem a ele. Ora, a situação desta auto-escuta é a de uma anulação do espaço entre interior e exterior: “‘ouvir-se falar’ seria um ato de ‘redução absoluta’ do espaço, pondo o sujeito em contato imediato consigo próprio e com o objeto pensado: no solilóquio de ‘ouvir-se falar’, a subjetividade, não saindo de si própria, reencontra a presença do objeto” (GIL: *idem*, p. 87). É nesse sentido que afirmamos que a voz íntima buscada por Copeau e Schaeffer, na realidade, é a remissão a esta espacialidade da auto-escuta da voz, pois a constante referência a uma voz muito próxima ao microfone enquanto a que melhor traduz o “eu” da poesia lírica nada mais indica que a vontade de tradução desta voz interna, desta auto-escuta.

A poética de Copeau e Schaeffer nos anos 40 está, portanto, a um passo da criação da voz na *Symphonie pour un Homme Seul* que, como já vimos, acaba por excluir quase que totalmente qualquer presença inteligível das palavras. Com este gesto, Schaeffer e Henry traduzem a voz exclusivamente enquanto índices indicativos do corpo, com isso radicalizando este vetor que já se esboçara nestes textos dos anos 40. Sem o aporte das palavras, fica a significação vaga de estados de espírito traduzidos pela expressão vocal, pela respiração, pelo ritmo dos sons do corpo – por um bloco de voz - mas não exclusivamente: aquilo que perpassa na gravação é a pura expressão de um gesto ou de uma ação vocais, “infralíngua” pela sua materialidade.

É desta forma que devemos entender a descrição da obra por Michel Chion, que a qualifica como uma “poesia do falar” (CHION: 2003, p. 85): não uma simples expressão denotativa dos estados de espírito ou de situações cotidianas do “homem só” de seu título, mas de um apurar desta situação de escuta sugerida pela poesia, adicionando esses índices indicativos do corpo. É como se a obra tivesse engendrado a voz e a espacialidade da escuta próprios da poesia voltada para a transmissão radiofônica – em que, ao texto, adiciona-se, além da expressividade que evoca, a pura materialidade do corpo - e que, enfim, ao excluir as palavras, restasse dessa depuração uma voz com resquícios dos

pathos poéticos, mas, também, sua aparição enquanto pura materialidade.

Pois, se na poética do rádio para Schaeffer e Copeau o *texto* dava o grau da intensidade da entrega do ator ao microfone, na *Symphonie* ele é ausente. E se a tarefa do ator na poesia radiofônica era de uma entrega a um abismo (o deserto do estúdio e a frieza do microfone), aqui nem mesmo há nem um contexto dramático ou narrativo, nem um *ethos* poético a se apoiar: apenas a sugestão por via de um título, uma noção geral dada pelos compositores e um programa escrito por Schaeffer, em grande parte abandonado (como abordaremos no Anexo A. O ator está entregue à busca de uma expressão dos estados sugeridos, sem contexto e sem chão.

Entretanto, no percurso de Schaeffer que vai da criação radiofônica poético-dramática até as pesquisas musicais, aparece um outro modo de conotação além da significação do corpo pelo texto e suas imagens impregnadas no som: a música, que, ao criar organizações outras além do ritmo orgânico, ao empregar outros materiais sonoros além dos vocálico-corporais e ao formular estruturas que se expressam por si mesmas, aparece enquanto forma de sustentação desta comunicação através dos signos do corpo que vem a substituir o texto, muito embora, na *Symphonie*, reste ainda uma construção que se aproxima da forma dramática com uma narrativa sugerida, como é aliás admitido pelo próprio Schaeffer na época da sua composição:

Fortemente limitado pela expressão musical, cansado de demandar das máquinas uma ajuda que elas são incapazes de suprir, me voltei então ao registro radiofônico. (...) Sem uma certa experiência de música concreta, é provável que eu compusesse a *Symphonie* no espírito da poesia e do drama radiofônico. Uma maior ou menor orquestração de ruídos teria sido determinante para a expressão musical dessa obra. Na verdade, eu estava muito hesitante entre as duas formas, como testemunham as notas nas quais esbocei meu projeto. A evasão para o domínio poético consistia em recorrer ao texto, explicitamente ou implicitamente. O drama consistia em, mesmo sem texto, sugeri-lo. (SCHAEFFER: 1952, p. 56).

Este projeto hesitante foi pendendo pouco a pouco para o lado da música, mas o *tom* de uma sugestão dramática permanece e é dado pelos sons vocálico-corporais *na*

maneira como foram criados: instalando no discurso musical estes sons captados sob a estética da intimidade, a obra inevitavelmente traz uma referencialidade corporal que se insere no tecido musical. Mas não se trata de utilizar este tipo de sonoridade vocal em uma forma-canção, como ocorre, por exemplo, na Bossa-Nova⁸⁸: a voz na *Symphonie* não é tipicamente musical; ela não se insere nos usos habituais da voz pela música (canção, lied, ópera); tampouco se relaciona a um *sprechgesang* (para nos referirmos apenas a um tipo de canto não-tradicional), de certa forma ainda ligado à tradição do *lied* pela clara associação melódica com o conteúdo vocal. A voz na *Symphonie* guarda o tom da poesia ou do drama, e, enquanto material autônomo, em que se reconhece, apesar do *loop* e das micromontagens, um modo 'normal' de emissão vocal, ligado à declamação ou à fala cotidiana, ela está dissociada (salvo em pontuais exceções), além disso, de qualquer organização tipicamente musical, como a variação melódica e a periodização em frases musicais ou pulsações.

A voz na *Symphonie* aparece assim como puro registro desses extratos poéticos, em que qualquer significação verbal é excluída, mas que guarda uma certa expressividade por conta de sua referência a um corpo virtual que a teria produzido. Da mesma forma, não possui *a priori* (a não ser como referência a uma melodia *cantarolada* ou *assoviada* no primeiro movimento – tipo de aparição muito mais ligada a uma cena teatral que à música), nenhuma conotação musical. São as *manipulações fonográficas* dadas pelos procedimentos *concretos* que criam uma camada de significação musical.

Como tentamos mostrar ao longo deste capítulo, há assim, nessa obra, uma tensão permanente entre o material vocálico-corporal, ligado ainda a uma raiz poética ou teatral, e o material musical, que tende para uma conformação em 'música pura' ou 'pesquisa de novas sonoridades' – ou, para colocar em termos schaefferianos, entre o 'anedótico' e o 'musical'. Mas, feito este longo apanhado teórico, não há mais como continuar a nos referirmos à obra sem nos atermos a ela. É dado o momento de analisá-la mais detalhadamente e pontuar todas as ideias que apareceram até aqui em um movimento que as concentra, que é o passo do próximo capítulo.

88 "[o cantar *cool* da bossa-nova é] sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos". BRITO, B. (1993), p. 35.

4. CAPÍTULO 3

EROTICA

4.1 Parte 1. A apropriação da gravação sonora enquanto estratégia de acesso à intimidade.

4.1.1 Introdução

Erotica é a quarta peça da *Symphonie pour un Homme Seul*. Talvez seja a mais emblemática do conceito de *Escuta da Intimidade* que vimos trabalhando, e por isso dedicaremos-lhe uma atenção desdobrada. Será a única análise integral de um movimento da obra. Seu tecido musical, extremamente simples, evidencia detalhes que levam à criação de uma condição de escuta da intimidade pela redução do âmbito de informações, o que decorre numa imersão em elementos mínimos. Tal âmbito se refere aos gestos e à textura.

A simplicidade também favorece nossa análise na direção de um outro aspecto: relacionar elementos que a ligam a uma inscrição autográfica, seja pela própria fixação de mínimas variações do material vocálico, seja pelo modo com que realiza a montagem de estruturas motivicas e rítmicas, a qual é baseada em pequenos ajustes que são fixados no suporte final. Esta realização ocorre por conta de uma ideia composicional efetuada somente por via do ajuste fino entre camadas rítmicas sobrepostas, ou ainda, por pequenos ajustes temporais dentro de uma evolução motivica, os quais aproximam a composição desta peça a uma performance por conta da atuação do ouvido a moldar um gesto de ajuste temporal, que ocorre no domínio da mínima variação (tal qual em uma performance). Mostraremos aqui como se relacionam os dois temas vistos até então: por um lado, a criação de uma *escuta da intimidade* pela exposição de um material gravado com proximidade, em que se evidencia uma entrega da(s) intérpretes ao microfone; por outro a natureza autográfica da inscrição na música concreta e sua abertura para a representação de gestos musicais em sua continuidade.

Por fim testaremos nossas hipóteses em algumas comparações com a versão da peça realizada na performance ao vivo no Rio de Janeiro. Ali esperamos fazer emergir,

pelo contraste entre as versões, as peculiaridades da inscrição autográfica na obra original, além de mostrar as opções estéticas da versão carioca.

Para iniciar o processo de análise, gostaríamos, primeiramente, de marcar que a peça realiza uma forte ligação com as imagens corporais que apresenta. Logo na primeira escuta percebemos, então, que ela é construída a duas vozes, cada qual abrindo um campo imagético distinto: uma é feita de curtos loops vocálicos de duas ou três notas formando pequenos *ostinatos*, além de, em certo momento, uma nota pedal realizada pelo loop com o ciclo muito curto de uma nota. Denominaremos este extrato de *voz em loop*, ou *voz paisagem*. A outra camada é feita de risadas, gemidos, vocalizes delicados e outros gestos vocais, todos ligados a uma expressão muito íntima de prazer. A ela daremos o nome de *voz livre*.

Ambas as vozes são compostas por material vocálico feminino, e parece-nos nítido que cada uma delas teria sido realizada por apenas uma pessoa. Não é possível dizer, todavia, se a mesma pessoa criou o material para ambas as vozes, nem há informação a este respeito na bibliografia que consultamos.

A enorme diferença entre um material mais livre e outro composto rítmica e melodicamente por pequenos loops, além de cada um desses extratos se situar em um registro distinto, com a *voz livre* concentrando-se numa região de soprano (si 3 a fa#4) e a segunda em um registro mais grave (sol# 3 a sol# 4), faz-nos percebê-las como duas diferentes vozes sobrepostas.

Além do material vocálico aparecem, (compasso 7 da transcrição de Mannis & Bellaver; de 0'16" a 0'32" do fonograma original), ataques instrumentais também postos em loop, que dobram a voz. Predominantemente, porém, o material é vocálico.

*
* *

A espontaneidade frente aos aparatos de fixação sonora e o modo como esta é trabalhada nesta peça é talvez o tema central deste capítulo: uma decorrência das reflexões sobre a tradução da intimidade. No seu percurso partiremos primeiramente para uma ensaio acerca da cena de realização do registro da *voz livre*. Como sua espontaneidade fora atingida? Como construir um tal desvelamento da intimidade? Pois a voz que ali aparece tem um frescor muito raro de naturalidade, em tudo oposto à rigidez

decorrente de uma típica gravação em estúdio. Há ali alguma estratégia de registro ou, mais ainda, algum tipo de relação de cumplicidade entre a intérprete e o microfone, a qual pretendemos sondar. Partiremos então para o desvelamento da cena inicial da realização desta peça, primeiramente traçando sua abertura para a espontaneidade a partir das novas possibilidades abertas, na virada do século XIX para o XX, pelas mídias sonoras recém-inventadas.

Para este fim traçaremos as relações entre o surgimento destas mídias e a sua apropriação pela psiquiatria e pela recente teoria psicanalítica enquanto estratégia de entendimento de manifestações abertas à gravação contínua, às quais a linguagem verbal não tem acesso direto. Seu caráter mecânico e sua transdução analógica abririam as portas para um registro supostamente objetivo de tudo aquilo que, na fala, não é possível ser escrito: o ritmo, as falhas, o sotaque, a ênfase pela enunciação. Dispositivo, então, que permitiu o acesso do conhecimento a manifestações do sujeito antes restritas à descrição escrita, portanto não a uma representação sintética.

Esta crença na objetividade do mecanismo nos leva a uma cena anterior à gravação sonora – as imagens da iconografia do hospital psiquiátrico do Salpêtrière, na Paris do final do século XIX, para as quais a fotografia teve um papel decisivo em uma certa espetacularização da histeria. Como mecanismo que capturava uma imagem supostamente fiel aos estágios e tipos das manifestações histéricas, traçou-se ali uma peculiar confluência entre dois pólos aparentemente contraditórios: as diretrizes de uma prática médica na intenção de obter um entendimento positivo da histeria com o desejo de se exibir (por parte das pacientes) aliado a um prazer do olhar (por parte dos médicos). Esta última decorrência – o prazer em *ver* e *ser visto* – é trabalhada aqui como o motor subjacente da entrega das pacientes à objetiva e da obsessão pelo enquadramento por parte dos médicos. Esta cena do hospital psiquiátrico parisiense terá a conotação aqui, com relação ao aparato fotográfico, de uma entrega a um interlocutor virtual (a câmera fotográfica). Nosso intuito é o de realizar uma analogia entre a entrega das pacientes de sua espontaneidade para este interlocutor virtual, e, sempre guardadas as devidas proporções, a naturalidade da (s) intérprete (s) traduzida pelas vozes de *Erotica*.

Em outro estágio desta primeira parte, na reflexão sobre as vozes em loop, abordaremos qual relação se coloca, para a escuta, entre uma voz que se exprime

livremente nos curtos extratos sonoros postos em repetição e a sua captura mecânica, que faz com que estes extratos de voz possuam uma repetição implacável, em tudo distante da livre expressão vocal. Trata-se assim de um paradoxo para a escuta, o qual iremos esmiuçar.

A segunda parte do trabalho possui uma intenção mais descritiva e analítica do material sonoro em si mesmo e das estratégias de montagem e composição. Partiremos primeiramente de uma catalogação de tipos vocálicos expressos e dos loops, sua representação em uma partitura gráfica – a melhor forma de representação sintética das várias nuances vocais apresentadas – e sua descrição. Em seguida iremos traçar quais seriam as estratégias de montagem destes tipos sonoros e loops em sequências e frases – ou seja, em sintagmas mais largos. Com esse intuito analítico, pretendemos demonstrar as características musicais adicionadas a este extrato espontâneo da voz, extrato tão bem registrado por conta da larga vivência de produção radiofônica de Pierre Schaeffer. Mostraremos, assim, as peculiaridades desta criação que mistura rádio com música, além de seu estatuto autográfico, sempre presente na análise de suas estratégias de montagem.

Por fim, na terceira devemos comparar situações paradigmáticas da diferença entre a versão original, realizada em estúdio e sobre um ambiente autográfico, e a versão do movimento realizada na performance do Rio de Janeiro. Pela comparação chegaremos a marcar as distinções entre as situações de performance frente ao microfone, percebidas a partir do próprio material escutado de ambas as versões. Salientaremos, assim, não só as diferenças entre os processos de inscrição sonora (autográfico e alográfico) como também do próprio ambiente da performance, muito marcante e que aparece, sobretudo, no campo das nuances não registradas nem pela notação musical nem, talvez, pela própria memória, mostrando-se efetivamente apenas no ato da escuta.

Começemos então nosso percurso por *Erotica* convidando o leitor – convocado a ser, a partir deste momento, um *leitor-ouvinte* - a uma escuta do movimento (presente no faixa 13 - *Erotica*) a fim de manter vívidas as suas próprias imagens sonoras antes que sejam influenciadas pela interpretação que daremos aqui, sempre eivada de uma carga pessoal que, no caso desse movimento, dificilmente se esvazia. Por outro lado, as notas a seguir só farão sentido a partir da escuta que as complementa. Esta advertência aqui pode parecer redundante, mas tem o caráter de uma obrigação ética que se deve cumprir

sempre que se efetua uma análise como a que segue.

4.1.2 A voz livre – o corpo pela voz

Desta forma, na camada que chamamos de *voz livre*, embora haja uma certa estilização da expressão de prazer que vai na direção de uma leve comicidade, é marcante o fato da expressão de uma brincadeira erótica por via de uma voz feminina apresentar-se *sonoramente*, sem metáforas ou alusões. Trata-se, talvez, da primeira obra musical a apresentar cruamente tal sonoridade. É significativo que esta abordagem tenha aparecido somente após o surgimento das mídias de gravação sonora: ela tinha permanecido até então ausente ou escamoteada do campo das representações musicais.

Como a fotografia, a gravação abre o conhecimento não só para sonoridades do mundo, exteriores aos domínios musicais, mas também para os sons da intimidade – termo agora tomado no seu sentido mais literal: a fonografia, ao capturar continuamente as manifestações sonoras do sujeito, funcionaria como um espelho de lapsos ou ruídos na comunicação verbal - sons ou formas de expressão sonora que não possuem, eles mesmos, *correspondentes verbais*; que escapam dos significados elencados pela linguagem; que evocam *imagens-nuas*, para usar o conceito de Leibniz/ José Gil (GIL: 2005, p. 15 como vimos no capítulo 1).

Imersos no fluxo da fala ou da escuta não mediada, não interpretamos conscientemente tais desvios. Mas, por retornar este substrato não-verbal ao ouvinte, a gravação, como um espelho, traria à consciência toda esta comunicação sonora sem palavras. Qual seria assim seu papel para a abordagem musical dos sons vocálicos mais ligados à intimidade feminina, justamente os ligados ao prazer sexual? Traduzi-los numa obra musical seria tarefa simples? Como opera o desnudamento da intérprete frente ao microfone, qual dispositivo se cria para efetivá-lo?

Testaremos agora, a partir de alguns elementos levantados por Kittler, como a gravação sonora teria influenciado o entendimento do inconsciente através de suas manifestações, procurando relacionar tal percurso com a abertura dada aos compositores desta peça, que provavelmente a tomaram enquanto mecanismo de pesquisa destas manifestações do prazer sexual por via da voz. Nosso estudo aqui tem o intuito, não de

esmiuçar detalhadamente o percurso de apropriação do registro sonoro pela psiquiatria ou pela psicanálise, mas apenas de entender o contexto desta apropriação em sua ocorrência posterior realizada pela música, na figura desta peça em específico. A nossa incursão pela psiquiatria e pela psicanálise vem a trazer, porém, elementos para o entendimento do contexto em que se insere esta obra enquanto um dispositivo de exposição estética de sons que, antes da gravação sonora, *de fato* estavam restritos à intimidade, nunca antes investigados esteticamente.

4.1.2.1 A gravação sonora enquanto espelho dos lapsos de linguagem e cintilações do inconsciente.

Partindo então para um breve itinerário de seu uso, iniciemos assim por uma experiência realizada no início do século XX, que acabou por descobrir suas potencialidades no que tange a exibição de uma camada sonora da fala inacessível a uma análise escrita:

Em 1905, o psiquiatra vienense Erwin Stransky, antecipando silenciosamente seu colega Stern, publicou um estudo, *Distúrbios da Fala*. A fim de contribuir para o conhecimento destes distúrbios entre os “doentes mentais e os mentalmente saudáveis”, a psiquiatria alemã valeu-se pela primeira vez do método ideal da fonografia. Stransky fazia seus sujeitos “olharem e falarem diretamente no tubo negro” por um minuto (o tempo de gravação de um rolo) após que “todos os estímulos externos aos sentidos” (...) tenham sido eliminados. O que quer que dissessem era completamente irrelevante. O “propósito” do experimento “consistia em colocar à parte todos os conceitos gerais”. A fim de testar “conceitos como o ‘falar casual’ [speaking at odds], ‘lapsos’ [hodgepodge], ‘pensar alto’, ‘alucinações’, etc, os sujeitos deveriam abandonar o pensamento.

(...) Graças à fonografia a ciência está em poder, pela primeira vez, de uma máquina que grava ruídos independentemente do sentido. Protocolos escritos eram sempre seleções não-intencionais de sentido. A fonografia, entretanto, expõe tais distúrbios da fala que dizem respeito à psiquiatria. (KITTLER: 1999, p. 86).

A fonografia proporciona assim o acesso do pesquisador a estes lapsos de linguagem, criando um registro objetivo destes fenômenos que a notação dá conta e cuja complexidade faz necessária a escuta em tempo diferido, reiteradas vezes. Entretanto, Stransky iria um pouco mais longe: em vez de aplicar tal teste somente aos assim chamados “doentes mentais”, aplicara também, a fim de coletar dados comparativos, o método aos seus colegas médicos. Ao fazê-lo, descobre que a mecânica da gravação engendra um novo comportamento em quem se dispõe ser gravado:

(...) o fato de que também os psiquiatras passassem a produzir uma porção de palavras sem sentido quando falavam ao fonógrafo, desta forma abandonando o status profissional que os distinguia dos loucos, demonstra fortemente o poder da máquina. A mecanização alivia as pessoas de suas memórias e permite um lapso linguístico [linguistic hodgepodge] até então reprimido pelo monopólio da escrita.

(...) Esta profusão de palavras sem sentido é, sempre, já o inconsciente. Tudo aquilo que os falantes, por imersos no ato de falar, não podem também pensar, flui para o dispositivo de gravação cuja capacidade de armazenamento só é sobrepujada pela sua indiferença. (KITTLER: idem, ibidem).

Na realização da experiência, o Dr. Stransky criaria as condições para revelar aquilo que para a psicanálise freudiana seria um tema central: o fato de que há um extrato da comunicação que escapa à linguagem verbal; de que lapsos ou ruídos da linguagem possuiriam um valor simbólico a ser interpretado. O fonógrafo, “pela sua indiferença”, abriria o real para este sonoro inaudito que pode ser expressão do inconsciente, assim como a fotografia revelara, anos antes, uma “realidade invisível” (RIVEIRA: 2006, p. 146): primeiramente, a realidade do movimento (com as experiências de Muybridge e Marey); mas estratégias similares às de Muybridge revelaram a realidade do surto psicótico e da cena histérica, documentadas no trabalho dos fotógrafos Paul Régnard e Albert Londe a serviço de Charcot na Salpêtrière, na década de 1880:

A nova técnica, oriunda da *camara oscura* também usada para a

construção renascentista da perspectiva, apresenta-se como um instrumento de revelação, no campo do visual, de uma realidade invisível, como o instante exato em que o cavalo tira todas as suas patas do chão. A fotografia serve também, no mesmo sentido, para perscrutar o patológico, seja ele uma má-formação dos ossos ou os movimentos de uma hemiplegia histórica. O acidente, o fora-da-norma, o patológico invadem a imagem. (RIVEIRA: idem, ibidem).

Assim como emergem tais lapsos linguísticos no recorte da expressão sonora dado pelo fonógrafo, a fotografia registra, não o *instante pregnante* da representação pictórica clássica, ou seja, “um momento fixado como cena [que] carrega em si toda uma narrativa” (RIVEIRA: idem, p. 144), eixo esquemático que contém, no espaço do quadro, o cerne de uma alegoria ou de uma narrativa - “tempo travestido em espaço”⁸⁹ - mas um recorte da complexidade do contínuo da realidade:

Ao fixar o instante, a fotografia o faz escapar à percepção normal, 'ecológica', fundada sobre o escoamento e o movimento – e também, não esqueçamos, (...) as transformações do espaço no 'aplainamento' que ele sofre – a ponto de se ter sustentado recentemente que, em seu conjunto, a foto era uma gigantesca operação de aniquilamento do real. (AUMONT: 2007, p. 90).

E se o instante fotográfico capta um fragmento de tempo em tudo distinto do modo como a percepção o capta, a gravação sonora, que inscreve um contínuo, é também um artifício com relação à percepção: o fonógrafo, enquanto “instrumento indiferente”, ao inscrever todos os sons que lhe chegam, faz-nos ouvir o ruído, antes tomado enquanto resto, ou mesmo sequer considerado para ouvidos treinados para captar o sentido dado pelos signos claramente expressos da linguagem. Este contínuo se dá em duas instâncias: o fonógrafo captura, indistintamente, seja toda variedade sonora que pode transduzir, seja o contínuo temporal que é capaz de estocar, sem 'lapsos de atenção'.

É digno de nota que Freud, como sugere Kittler (1999, p. 89), tenha preferido a própria memória, em vez da gravação, para a análise das falas de seus pacientes. O

89 Ideia sugerida em Aumont: 2007, p. 88.

fonógrafo reproduziria um substrato sem hierarquias, ou seja, retornaria ao analista o mesmo extrato sonoro apreendido na sessão de escuta psicanalítica. Freud prefere, assim, não contar com a gravação, fiando-se numa “memória fonográfica” (FREUD *apud* KITTLER: *idem, ibidem*, nota 152) e preferindo tomar, mais tarde, notas (escritas) das narrativas (KITTLER: *idem, ibidem*). Com isso se distancia da experiência da escuta ao passo que deixa misturar seu próprio inconsciente ao do analisado. Pois a gravação traria sempre a presença da experiência primeira da escuta da fala do paciente, com todo o seu conteúdo como um *bloco sonoro*, não permitindo o distanciamento desejado para a análise: “O psicanalista não pode, como Ulisses amarrado ao mastro, 'gozar do espetáculo das sereias sem riscos e sem arcar com as consequências...' (...) O que é assim revelado é uma escuta não mais imediata, mas defasada, transplantada ao espaço de uma outra navegação 'feliz, infeliz, que é a narrativa, o canto não mais imediato, mas narrado” (BARTHES: 1990, p. 226). A escrita distanciada da narrativa é o próprio ato da psicanálise.

A inscrição fonográfica efetua, assim, uma representação objetiva da fala do paciente, mas por ser uma repetição de sua escuta direta não se presta enquanto recurso terapêutico. Entretanto, o telefone, enquanto receptáculo aberto a todos os sons emitidos, aparece enquanto o modelo metafórico que Freud se utiliza para definir o tipo de abertura da escuta que o analista deve ter frente à fala do paciente:

Assim como o paciente deve relatar tudo o que sua auto-observação possa detectar, e impedir todas as objeções lógicas e afetivas que procuram induzi-lo a fazer uma seleção dentre elas, também o médico deve colocar-se em posição de fazer uso de tudo o que lhe é dito para fins de interpretação e identificar o material inconsciente oculto, sem substituir sua própria censura pela seleção de que o paciente abriu mão. Para melhor formulá-lo: ele deve voltar seu próprio inconsciente, como um órgão receptor, na direção do inconsciente transmissor do paciente. Deve ajustar-se ao paciente como um receptor telefônico se ajusta ao microfone transmissor. Assim como o receptor transforma de novo em ondas sonoras as oscilações elétricas na linha telefônica, que foram criadas por ondas sonoras, da mesma maneira o inconsciente do médico é capaz, a partir dos derivados do inconsciente que lhe são comunicados, de reconstruir esse inconsciente, que determinou as associações livres do paciente. (FREUD:

Num contexto cultural recém entrado no modelo de representação das novas mídias (fotografia, telefone, fonógrafo, rádio e cinema), isto é significativo: o paciente não deveria escrever os seus sonhos, mas narrá-los ao analista. A escrita, para Freud, já é um ato de bloqueio do inconsciente, pois este se manifesta pelos lapsos verbais, por atos falhos, pelas pausas, por tudo aquilo que a escrita não capta, que flui espontaneamente do falante, sem cortes ou edição:

Referente a "O Manejo da Interpretação dos Sonhos na Psicanálise"⁹⁰, seu inventor nota que seria um erro permitir que os pacientes escrevessem seus próprios sonhos. 'Pois mesmo se o texto de um sonho é desta maneira resgatado do esquecimento, é fácil se convencer de que nada foi assim alcançado pelo paciente. Associações não aparecem no texto, e como resultado, é como se o sonho não tivesse sido preservado'⁹¹. O meio de inscrição da escrita falha uma vez que seja utilizado pelo paciente, e não pelo analista. Transformando fluxos de fala em quebra-cabeças de sílabas ou 'letras', os quais 'não ocorrem na natureza'⁹², permanece o monopólio do cientista sentado em sua cadeira. Precisamente por que um *texto* de um sonho já equivale a meia interpretação, ele não pode mais esboçar ideias ou fluxos de fala provindos de um inconsciente doente. Como resultado dessa drenagem, a escrita assume a transitoriedade da oralidade; ela é consumida pelo esquecimento. (KITTLER: *idem, ibidem*).

O analista para Freud deve ter, assim, uma escuta semelhante à transdução do telefone ou do fonógrafo ao absorver tudo aquilo que lhe chega, fluxo contínuo de linguagem em estado bruto, e prestando a esta massa sonora uma "atenção uniformemente suspensa" (FREUD: 2006b, p. 189) – ou seja, tentando nada hierarquizar no ato da escuta, a fim de posteriormente reconstituir de memória a fala do paciente. A tese de Kittler é, enfim, a de que o modelo freudiano da atitude do analista frente à fala

⁹⁰ Texto freudiano de 1913.

⁹¹ Citação de "O Manejo da Interpretação dos Sonhos na Psicanálise".

⁹² Citação de "Interpretação dos Sonhos", de Freud.

de seus pacientes teria sido influenciada por uma concepção dos aparatos de transmissão e fixação sonoras: abertura para um conteúdo que está além do verbal, pelo qual, justamente, se expressa o inconsciente. Trata-se de uma atitude de escuta 'não natural', uma afinação perceptiva, tal qual a escuta reduzida (mas em tudo diferente daquela). O que restaria desta experiência é um substrato, anotado posteriormente, de memória. As mídias portanto oferecem a Freud uma ética e um método pelo fato de apresentarem, anteriormente à linguagem, os sons sem significação verbal – aos quais o analista deve imergir a fim de extrair a significação do inconsciente.

Mas, se presta-se para a analogia entre a escuta psicanalítica e o fonógrafo ou o telefone, no entanto o próprio substrato que as novas mídias podem fornecer (as vozes gravadas dos pacientes) não oferece a Freud um campo fértil para o seu método. Isto nos parece uma contradição a ser sublinhada, pois, para Freud, deve prevalecer sobre o material gravado a interpretação do analista (feita à distância temporal do momento escuta da fala do paciente), enquanto que *Erotica* é uma obra que não refaz estes sons interpretados da intimidade feminina a partir de uma notação, por exemplo, mas trabalha diretamente com eles, expondo-os aos ouvidos em sua própria materialidade. Aquilo que em Freud é mera analogia aqui é colocado de fato: o microfone e o gravador se prestam a captar os sons do inconsciente ou da intimidade, que são por sua vez expostos ao ouvinte. E, no ato da sua realização da obra, os compositores tinham diante de si, o tempo inteiro, a presença deste substrato. Seu trabalho é o de selecionar dentre este material os objetos sonoros necessários para montar a peça musical que desejavam, mas o material com este conteúdo sutil lhes era atualizado a cada nova escuta. Exercício portanto distinto da interpretação psicanalítica, a composição aqui refere-se ao enquadramento temporal, à seleção de objetos e à sua organização em outro documento.

4.1.2.2 Um estudo da falsa espontaneidade ao microfone

Em um outro exercício com a gravação sonora, Pierre Schaeffer, em meio às atividades de diretor de rádio e engenheiro no *Studio d'Essais*, acabou realizando, sem a pretensão científica do Dr. Stransky, experimento similar ao seu envolvendo, como descreve neste extrato de *Notes sur l'Expression Radiophonique*:

Um dia convidei dois escritores amigos meus⁹³ para um diálogo improvisado ao microfone, com a ideia de trazer o natural que sempre falta às nossas entrevistas, fazendo com que se assemelhassem a personagens de uma foto de família. Evidentemente eu gravei esta conversação, mas, tendo o ensaio terminado, os dois interlocutores continuaram tagarelando no estúdio, e eu os continuei gravando, agora sem que o soubessem. A experiência foi decisiva. Diálogo frouxo na sua forma, de modo a parecer natural, por demais banal para tornar-se público, a primeira parte do documento não era nem melhor nem pior que aqueles inúmeros falatórios aos quais o rádio nos acostuma e contra os quais, malgrado uma insatisfação profunda, nos resignamos. A segunda parte foi totalmente imprevisível, divertida, cheia de gags e de indiscrições. O reflexo do público foi de se apropriar dos discos, que tomaram a forma de documentos antropométricos. Mas que possuem esses discos de tão preciosos? Eles simplesmente fixam o efêmero. Este dado sonoro, ordinariamente precário, tanto sem forma quanto sem intenção, tornou-se monumento, documento, matéria para análise e psicoanálise. Saído de improviso para a eternidade, esta tagarelice fútil tornou-se sujeita a um julgamento inexorável, “cada uma de suas palavras pode ser usada contra si”. E não somente palavras, mas estas tosses, este longo silêncio, este tique verbal, que estão ali, a partir de então, como objetos destinados à análise (SCHAEFFER: 1970, p. 104).

Desta forma, ele transporta para o documentário radiofônico o princípio de Stransky: abre o gravador para que seus interlocutores falem 'naturalmente', contando talvez com o efeito da “mecanização” frente aos escritores-falantes livres das constrictões da escrita. Entretanto, o momento em que trabalha é outro: os “sujeitos”, sabendo-se gravados, portam-se diferentemente. Atuam para parecerem naturais; não mais tagarelam chistes ou palavras e ideias nonsense. A condição “de se saberem gravados” os colocaria em um corpo vigiado contra lapsos verbais, pausas, tosses e outros ruídos corporais. Trinta e oito anos depois das experiências de Stransky, os escritores amigos de Schaeffer

93 “Tratava-se de Luc Dietrich e de Lanza Del Vasto, em 1943; a gravação, infelizmente, foi perdida” (Nota de Schaeffer): 1970, p. 104).

estavam já aculturados: as novas mídias deixaram de ser novidade (Dietrich nascera em 1913 e Del Vasto em 1904 - portanto quase na mesma época das experiências do Dr. Stransky; provindos da Europa central, provavelmente haviam convivido desde a infância com as mídias sonoras⁹⁴). Por mais que atuassem para que soasse um diálogo improvisado, não “traziam o natural” pelo próprio fato de estarem atuando. Por que se portariam desta forma?

Conscientes do mecanismo da gravação, sabem que estão diante de um interlocutor implacável, que a tudo espia. Este interlocutor retorna a imagem sonora do próprio emissor, de outra forma inacessível à consciência. Ao escutar (ou ao imaginar-se escutando) a própria voz gravada o falante tem, diante de si, um outro, similar a si, a quem, apesar de identificar seus traços e lembrar exatamente da sequência dos gestos sonoros que lhe são reapresentados (pois a gravação é antes de tudo um agente mnemônico), não se reconhece por nunca ter acesso nem à sua exterioridade nem à continuidade de suas emanações. Aqui cai por terra o pacto realista pois, consciente do mecanismo, porta-se como um ator, não é fiel a si mesmo, atuando para o interlocutor que a tudo escuta. Ora, este interlocutor terrível é um contínuo “cristal do tempo”: cedo ou tarde, pela possibilidade da reescuta, a máscara cai por terra.

Mas a artificialidade se atenua se mostrada do outro lado do espelho: para que Schaeffer percebesse o quanto a primeira parte do seu documento era uma versão dura ou *inverídica* foi necessário que realizasse a pequena trapaça de não informar seus convidados de que os estava gravando. Ao comparar as duas versões, depara-se com a descoberta: a gravação resultante da trapaça voltou a ser o documento cheio de frescor da época de Stransky: registro vivo, em que os interlocutores se colocam para além ou aquém de uma expressão pautada pela “correção linguística”, e o fazem, ao contrário da situação criada por Stransky, por não se saberem gravados.

94 Para Luc Dietrich, <http://www.gurdjieffclub.ru/en/main/about-gurdjieff/the-disciples-of-gurdjieff-s-disciples/luc-dietrich.html>. Para Del Vasto, <http://www.lanzadelvasto.fr>. Em ambos, acesso em 24/12/2011. Nota-se também que Schaeffer, Dietrich e Vasto eram membros do culto de Gurdjieff, daí sua provável ligação de amizade. cf. SCHAEFFER: 2002, p. 346).

4.1.2.3 O registro da *voz livre* de *Erotica*

A *voz livre* de *Erotica* agora reaparece sob uma hipótese: teriam Schaeffer e Henry obtido a naturalidade dos sons de sua peça através do mesmo estratagema usado para a obtenção do “documento antropométrico” da conversação de 1943? A atriz ou cantora que ali atuou estaria tão inebriada pelo retorno à escuta de sua própria voz – tão imersa na condição da escuta em espelho da gravação, que esquecera a condição “de saber-se gravada”? Ou, detentora da técnica de Jacques Copeau, descrita no capítulo 2, atirara-se ao *affaire com o microfone*, aproveitando-se do isolamento do estúdio para debruçar-se sobre a máquina “niquelada e fria”?

Talvez as duas atitudes; talvez uma esteja intrincada na outra e vice-versa. Mas, aparentemente, jamais saberemos ao certo como se deu a criação desta versão tão leve e verídica. Não há registro a esse respeito na bibliografia que consultamos, além de indícios cá ou acolá em *La Recherche d'une Musique Concrète*, que pouco esclarecem. Entretanto, temos a comparação da versão original com a versão de palco realizada no Rio de Janeiro. Sendo situações completamente distintas, diferem consistentemente. Ao analisar esta diferença (a ser realizada à frente), esperamos marcar as particularidades da versão original a partir de alguns dos temas elencados aqui, e que dizem respeito a uma ideia da gravação enquanto dispositivo que acessa o inconsciente pelo registro contínuo dos sons vocálico-corporais. Diante dessa ideia, duas consequências opostas foram elencadas: a gravação como dispositivo que garantiria, pela “indiferença maquinal”, o derramar do inconsciente; a consequência oposta: a gravação enquanto censor implacável, que produziria a atuação cerceada. Parece-nos que o registro da *voz livre* de *Erotica* equilibra-se nessas duas tendências, pendendo entretanto mais para o registro de uma espontaneidade. E aqui vem uma pergunta essencial: como a intérprete teria conseguido traduzir desta forma estas vozes? Qual estratégia teria criado?

A concepção que toma o microfone e o estúdio como um lugar da intimidade - as versões de Jacques Copeau e Schaeffer em sua descrição quase idílica da atuação ideal para o rádio - parece-nos a caminho de uma condição propícia para a tradução da poesia do desejo, colocada nesta obra. Porém, talvez a mera situação do estúdio e da escuta ampliada pelo microfone não sejam suficientes. A gravação apresenta o inconsciente, mas,

vimos, não é simples de se atingir, quando cientes de seu efeito indiscreto, uma naturalidade. Há um desnudamento muito delicado a traduzir, e para fazê-lo talvez seja necessário criar, por parte da intérprete, uma intencionalidade que a movesse a colocar-se de uma forma tal que não se bloqueasse a tradução de sua fragilidade. Sua tarefa é a de criar assim algum tipo de pacto na situação do registro destas vozes, que a permitisse expor a este ponto sua manifestação da sexualidade sem cair, entretanto, no efeito fácil do convencionalismo.

Para tentar entender este pacto, distante que estamos de qualquer dado objetivo (já que, na bibliografia que consultamos a respeito da composição da peça, não há referência alguma ao modo como estas vozes foram registradas), só nos resta traçarmos uma série de conjecturas. Para tal, partiremos para uma distante analogia da qual, cientes do risco que incorre, esperamos tirar algumas conclusões.

Diante então de um quadro em que há uma intérprete a expor para uma máquina emanações sonoras de sua sexualidade, colocadas, como escutamos até hoje, de modo francamente espontâneo, uma imagem nos vem à mente: o modelo da produção iconográfica da histeria no Salpêtrière, hospital psiquiátrico emblemático no fim do séc. XIX. Em *Erotica*, a situação do ilusionismo de um registro objetivo assemelhar-se-ia com a cena da produção destas imagens.

Pois tanto na mitologia do Salpêtrière quanto na poética do microfone de Copeau e Schaeffer, o registro aparece com o valor de um mecanismo que fixa uma suposta verdade: no caso do hospital psiquiátrico e da ideologia que o acompanha, a verdade do instante fotográfico, “exato e sincero” (DIDI-HUBERMAN: 2003, p. 58), que mostra os traços da patologia mais do que páginas e páginas de descrições. E, no caso da gravação poética e de sua concepção por Schaeffer e Copeau, o “desnudar-se da alma” pela situação propensa à imersão nas mínimas emanações vocálicas. Mas, em ambos os casos, há um percurso para que a tradução se efetue; um pacto entre o espectador, distante da cena e fazendo-se inerte (deleitando-se a uma distância segura) e a atriz, performer ou paciente, que ali se exhibe. Este pacto é teatral, mas o seu motor é o desejo. E afinal, talvez o espectador, visto da perspectiva dos que atuam, possa ser representado pela máquina, este olhar ou ouvido perscrutador, sempre fiel ao que capta. Testemos essa ideia.

4.1.2.4. O papel da fotografia na criação das imagens da Histeria: um impulso ao ciclo do olhar e o ser olhado no hospital psiquiátrico do século XIX

Fazendo um pequeno desvio de rota, iremos descrever agora qual cenário criou uma mídia anterior à gravação sonora neste jogo de espelhos dado ao “sujeito captado”, proporcionado por estes dispositivos que lhe retornam uma imagem sonora ou visual. Tomemos então a fotografia e seu papel decisivo na catalogação dos distúrbios dos pacientes do hospital psiquiátrico de Charcot por aquilo que o contexto científico do século XIX lhe outorga: uma objetividade. Ela é tomada enquanto um dispositivo que, conforme Marey, bota à parte “dois obstáculos da ciência: por um lado, a mediação da linguagem (...) e por outro o imediatismo defeituoso e disperso dos nossos sentidos” (Marey *apud* DIDI-HUBERMAN: *idem*, p. 45). Ela teria tanto valor à pesquisa psiquiátrica que desde a década de 1870 um estúdio fotográfico fora instalado no hospital parisiense, seguido por várias outras instituições pela Europa (DIDI-HUBERMAN: *idem*, *ibidem*). Nada é mais emblemático desse valor que o mito do instante fotográfico: fixação do instante, inacessível aos sentidos; corte implacável sobre a realidade.

No final do século XIX este mito era uma quimera. Para que a fotografia não saísse borrada, era necessário que o modelo permanecesse imóvel por cerca de 1 minuto, e a luminosidade deveria ser cuidadosamente controlada (a luz artificial só seria inventada para a fotografia no início do século XX⁹⁵). Só estes dois fatores já agregam uma alta carga de artificialidade. Além disso, os médicos e fotógrafos do Salpêtrière, longe de procurarem fixar o singular a cada paciente, buscavam, na catalogação fotográfica, por modelos, casos típicos, 'faces', padrões. Toda esta preocupação com um geral a partir do particular leva a uma espetacularização: uma “cena do conhecimento, de um conhecimento em busca do *quê* (ao invés do *quem*) dos corpos. (DIDI-HUBERMAN: *idem*, p. 62). Leva a fazer o paciente repetir os gestos de seu surto diante da câmara e lá permanecer, estático; a uma repetição, atuada, do surto (DIDI-HUBERMAN: *idem*, p. 160). Há, assim, uma direção da atuação do surto efetivada pelos médicos, que o presenciaram

95 Para o tempo de exposição, DIDI-HUBERMAN: *idem*, p. 107-108. Para a luz e a invenção da luz artificial na fotografia, DIDI-HUBERMAN: *idem*, p. 87-88.

e agora precisam que paciente o represente, imóvel, diante da câmera. Uma interpretação da loucura, assim, sob o revestimento de uma pretensa e enganosa objetividade, pois efetua o retorno ao *instante pregnante* da iconografia clássica, descrito anteriormente, que é, afinal, uma construção (pretendida) do olhar.

Mas há também uma outra carga de significação em jogo: as histéricas do Salpêtrière, ao se saberem observadas e fotografadas, atuavam o seu surto para a objetiva perfeitamente e passivamente, paralisando seu gesto como estátuas diante da objetiva. Augustine, a principal modelo de Charcot, é a mais virtuosa paciente. Os quadros de suas *attitudes passionais* (*attitudes passionnelles* – termo dado a certas classificações de surtos psicóticos) até hoje nos toca pelo frescor de suas atuações:

Figura 17: Três *Atitudes Passionais* de Augustine, interna no Salpêtrière. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, vol 2 (1889). Fonte: DIDI-HUBERMAN: 2003, p. 138, 139, 141.

Dentre uma série de tipos de surtos histéricos, um deles era pouco permeável às representações estáticas dos *Quadros*: o de fundo sexual. Neste surto revivia-se em todo o corpo, pela repetição do trauma, a experiência passada, dificultando sua atuação pela complexidade dos gestos. Mas um aspecto chama a atenção: o papel representado não era exclusivamente de passividade. Augustine, especialmente, “funde seu próprio sofrimento com o ato agressivo; ela pode fazer o papel do agressor, e assim o seu temor é substituído por um tipo de intensa satisfação – uma satisfação autoerótica” (DIDI-

HUBERMAN, *idem*, p. 162).

Freud, frequentador do Salpêtrière em 1885, identifica nesta fusão o próprio eixo do motor histérico: a tendência da escapada do momento atual para esse fundo fugidio que é a experiência do trauma, sempre retomado, nunca superado. Pois, ao reviver tais experiências, a psique desvia-se de seu cerne ao mudar o papel sexual, ao se metamorfosear naquilo que está à sua volta, em processo de constante busca de sentido, nunca alcançado. A um gesto e a um tempo, desvio do fundo da experiência traumática/desvio do momento real, que a faz esquivar do cerne da experiência traumática: movimento perpétuo (modelo freudiano da histeria - DIDI-HUBERMAN: 2003, p. 162-163); em outros termos, "conciliação entre impulso libidinal e impulso repressor" (FREUD: 2006a, p. 152):

A histérica, escreve Freud, tenta escapar, 'constantemente invertendo suas associações (...) no campo do sentido contrário'.⁹⁶ E o paradoxo construído plasticamente atua e movimenta o corpo por inteiro: 'em um caso que observei, por exemplo, a paciente apertava seu vestido contra seu corpo com uma das mãos (enquanto mulher), ao mesmo tempo que tentava tirá-lo com a outra (enquanto homem). Essa *simultaneidade de ações contraditórias* presta-se em larga escala para obscurecer a *situação, que é tão plasticamente retratada* no ataque, e isto é assim bem adequado a ocultar a fantasia inconsciente que está a trabalhar'⁹⁷. (DIDI-HUBERMAN: *idem*, p. 163). [*grifos de Didi-Huberman*].

O motor da histeria é, assim, esta tendência onívora em tudo se metamorfosear, numa esquivas permanente: "o corpo histérico demanda um tipo de teatro" (DIDI-HUBERMAN: *idem, ibidem*), atuando com uma intensidade que cena teatral alguma alcançaria. Neste ciclo o olhar do outro parece ter um papel preponderante: as histéricas do Salpêtrière formulavam os personagens que os fotógrafos e médicos lhes desejassem ver, e extraíam daí o motor da retomada/fuga do trauma. No seu constante giro de papéis sexuais, envolviam, provocavam, seduziam seus espectadores:

⁹⁶ Citação de *Fantasia Histéricas e sua Relação com a Bissexualidade*, de Freud.

⁹⁷ Citação da mesma obra freudiana.

Ela [Augustine] fatalmente chamava pelo olhar do espectador, interrogando cruamente o fantasmagórico – sim, fantasmagórico – sentido de sua posição “científica”.

Esta é, talvez, a própria estratégia concernente ao espetáculo de sintomas que ela, sofrendo longamente, oferece: *ela desafia o desejo do espectador, ela consagra e desafia o seu domínio*. É como se estivesse mirando um holofote neste espectador que, até então, pensava estar a salvo no escuro aveludado de seu assento na orquestra; embora ela esteja somente lhe explicando, através de gestos extraordinários, que a qualidade de sua própria dor dobrar-se-á ao prazer de lhe figurar o seu próprio desejo.

Ela se perdia totalmente no espetáculo, exigindo que cada espectador fosse um diretor. Com clamores, gritos e convulsões, *ela exigia que se sustentasse o desejo do outro*. Mas o grito desta exigência soa, é claro, como um desafio, farsa, malícia, zombaria. (DIDI-HUBERMAN: *idem*, p. 167).

O que se acabou de descrever é a cena primal de um ataque histérico, anotado e presenciado pela equipe médica, mas que seria posteriormente repetida em poses emblemáticas ou quadros refeitos pela paciente. Ou seja: em um primeiro momento, “pesquisa de campo” do surto para, em seguida, obter sua documentação iconográfica. Tudo isso reafirma o quadro histérico pela recapitulação da cena traumática *enquanto surto*, além de consistir em oportunidade para a sua repetição. O aparato científico de registro dos sintomas alimenta, assim, os próprios sintomas, transformando-se em palco para que a paciente atue, vividamente, para os médicos. E, nessa demanda por uma direção, ela acabava por exhibir os próprios papéis que gostariam de assistir, ou, se livres das carapuças de seu papel, atuar. Capturados na própria retórica cientificista, o olhar dos médicos é assim enfeitiçado pela sua própria fantasia.

Mas elas ofereciam algo mais aos senhores do Sapentrière: ofereciam-lhes aquilo que a sua ciência procurava: a imagem autêntica, autenticada, do surto histérico, desdobrado sobre si mesmo pelo próprio mecanismo do exibicionismo. Pois as pacientes da ala das histéricas extraíam também desse jogo de cena um trunfo: o diagnóstico. Separadas das outras pacientes, não se misturavam ao campo comum das alienadas. A ala das histéricas é, na geografia do hospício, uma espécie de “anexo do purgatório” (DIDI-

HUBERMAN: *idem*, p. 170). A lógica se exprime por uma relação de suborno das pacientes com os médicos:

O suborno consistia em algo como: ou você me seduz (mostrando os seus traços de histérica) ou eu te considero uma incurável, e então você não será mais exibida mas escondida, no escuro e para sempre (DIDI-HUBERMAN: *idem*, p. 170).

Há um jogo, então, de atuação premeditada que visa à sedução dos médicos ou de seu espírito científico. Para que isto ocorresse era preciso que se mostrassem histéricas. Não que o surto fosse uma pura atuação, e bem o contrário: a toda a sua manifestação adicionava-se, assim, um aprendizado da histeria que, num mundo marcado pela objetividade fotográfica, era um aprendizado da *imagem da histeria*. (GILMAN, KING *et. alii.*: 1993, p. 346).

4.1.2.5 Um interlocutor impessoal: o microfone

Qual a razão desta breve retomada da narrativa da realização dos quadros da histeria no Salpêtrière? Qual sua relação com a representação do desejo em *Erotica*?

No decurso de nossa alegoria temos, desta forma, um espelhamento entre os papéis da *performer* e a da paciente. É evidente que a atriz ou a cantora das vozes de *Erotica* não estava em um surto histérico quando da gravação; mas como teria conseguido alcançar aqueles sons cheios de leveza e naturalidade? Ora, talvez simplesmente desnudando a sua intimidade para uma escuta representada pelo microfone – pois a gravação significa, antes de tudo, uma escuta, uma possível escuta – ou seja, a via de uma intencionalidade que, embora virtual, é simbolizada pelo microfone. Mas estes ouvidos são, ao mesmo tempo, impessoais e neutros: a *performer* se vê, assim, sozinha num espaço que a permite e, digamos mais, a estimula a se entregar pelo fato de atuar para uma escuta, uma virtual intencionalidade, que é, todavia, impessoal. É certo que o tema proposto pelos compositores (a apreensão da voz na intimidade feminina) impulsionou este mergulho; mas, aliado a esta demanda, é a presença de um interlocutor

virtual que estimula a atuação, e o isolamento só vem criar um lugar social, distante do mundo, para que este acontecimento ocorra. Temos assim uma escuta da espontaneidade possibilitada por uma situação íntima de escuta – e este sentido de um lugar íntimo é dado pela presença de um interlocutor virtual, simbolizado pelo microfone. Para colocar-se por inteiro, não basta, então, estar sozinha em uma caverna que lhe amplifica a voz; é preciso atuar para um olhar ou uma escuta.

À noção de uma atuação “puramente interior” frente ao microfone a fim de alcançar uma expressão da intimidade, buscada por Jacques Copeau, adicionamos este novo sentido a partir da alegoria da produção da histeria nas fotos do Salpêtrière: o microfone enquanto um ouvido que tudo capta, capaz de criar a motivação para a colocação do corpo na voz por conta de uma virtual escuta vinda do exterior, a qual ele representa e para o qual se atua. No texto sobre rádio de Schaeffer já temos esboçada esta noção: “o microfone me espia”... Ele é, assim, um dispositivo que traz, mais do que uma amplificação dos sons ou o isolamento de seus contextos, uma interlocução impessoal. Cria, neste caso, uma intencionalidade que impulsiona a performance: ouvidos impessoais abertos; sua virtual espetacularização.

Ao transportarmos a descrição do papel da fotografia na realimentação das imagens do surto histórico no Salpêtrière para imagem semelhante da produção de *Erotica*, surge a desconfiança desta naturalidade apregoada por Schaeffer e Copeau, tão evidentemente apreendida na escuta da voz em *Erotica*. A atuação na obra é uma tradução muito transparente – demasiado transparente – de sua espontaneidade: ela aparece até mesmo apesar de uma decupagem primorosa (que em si é um gesto performático visto a precariedade do sistema de edição em discos de acetato): o conteúdo dos objetos sonoros, tão bem delineados, transborda dos objetos decupados, cuidadosamente montados e compostos. Refaçamos então de outra forma a pergunta do início desta seção: será que a atriz de *Erotica* teria aprendido a atuar estes sons da intimidade para o microfone a partir da escuta de uma gravação secreta de uma improvisação (gravação como a do 'documento antropométrico' descrito por Schaeffer na entrevista com seus amigos), ou a partir de sucessivas improvisações apuradas pela escuta da gravação das anteriores? Bem, jamais saberemos qual foi a tática para a conquista desta espontaneidade: ela permanece um segredo que o diretor de rádio Pierre Schaeffer não revelaria, nem em *La Recherche d'une Musique Concrète*, nem em textos posteriores.

Apenas lançamos, todavia, este viés interpretativo, o qual pode vir a ser uma interessante perspectiva sobre a estratégia de criação destas vozes.

Além disso, um outro aspecto se coloca da nossa alegoria, o qual gostaríamos de discorrer brevemente: a histeria era tradicionalmente, até o fim do século XIX, uma doença ligada ao feminino: se diagnosticada em homens, indicava-lhes sinal ou de homossexualidade ou de misoginia (GILMAN, KING *et. Alii.: idem*, p. 290); no século XIX, em homens este diagnóstico não era socialmente aceitável; os traços da histeria eram tidos como ligados à natureza feminina (GILMAN, KING *et. Alii.: idem, ibidem*).

Continuando então nossa alusão, parece-nos significativo que a voz que mais represente uma situação de introspecção em toda a *Symphonie* apareça aqui e seja de uma *mulher*, e não de um *homem só*. Este chiste baseado no duplo sentido da palavra *homem* tem um sentido que vai além da piada. É que, no início dos anos 50, se a exposição destes sons vocálicos femininos já deveria ser um grande acontecimento, talvez a exposição de sons da intimidade sexual masculina incorresse quase que numa inverossimilhança. Para a tradução de uma intimidade sexual, só a voz feminina seria possível: tal desnudamento, assim como para a mentalidade científica do século XIX com relação ao surto histérico, só poderia incorrer em mulheres.

Do ponto de vista da pura representação de uma cena a presença exclusiva da voz feminina chama a atenção, como se a cena fosse de um sonho ou de um devaneio e ela evocasse, ou uma lembrança de uma amante a partir de uma voz, ou um delírio feminino (ou do feminino). Especulações todavia insondáveis, que deixamos em aberto.

4.1.3 A voz em loop - voz-paisagem

Distinta da camada que chamamos *voz livre* é a camada da *voz em loop*. Ela desperta um primeiro instante de atenção, que em seguida se dissipa. Este instante ressoa pela expressão vocal que carrega (sua entonação, inflexão ou ênfase), mas também pela sua cor, volume, sugestão harmônica ou melódica e carga semântica verbal. Trata-se do elemento pregnante deste material: são imagens da voz que aparecem como se as espiássemos por uma fresta e que ficam como um detalhe em um sonho ou em um conto, que nos prende: a orelha pontuda de um lobo, um chapéu amarelo de uma garota, o

cheiro das balsas de Niterói, evocado em uma velha fotografia; ou, ainda, o *punctum* de uma fotografia, “um pormenor, ou seja, um objeto parcial” (BARTHES: 2006, p. 52), que direciona sobre ele toda a atenção. Talvez foram produzidas, não ao acaso, pois elas configuram uma base harmônico-melódica em poucas notas, cuidadosamente escolhidas, mas a partir de um *corte* ao acaso, dado pelo ponto da agulha sobre o disco de leitura – procedimento de criação de loops que já estudamos no capítulo 1: recorte de objetos sonoros que cria bordas maldelineadas e que, talvez por isso, estabeleçam esta imagem fugidia ou incerta.

Entretanto, pela repetição obsedante e a presença da outra voz, que puxa para si a atenção imediata, minha escuta, assim que formulada a sua imagem, joga-a para um fundo, um ambiente. A escuta desta voz em loop dá-nos a sensação de como, se da janela de um trem ou de um ônibus, passássemos por sucessivas paisagens que mudam muito pouco. A distração do olhar faz-me deixá-las ao fundo; fundo de minhas preocupações, afetos, sensações. A paisagem volta a me aparecer a partir de uma mudança de cor, de textura ou de ritmo para, na continuidade de sua monotonia, retornar ao fundo de minha consciência. A mudança na paisagem amalgamada pela velocidade é sinal de uma mudança do espaço percorrido: campo, cidade, deserto... Essas mudanças para a percepção dão a forma da viagem: para mim, seu itinerário.

Qual a força de expressão destes obstinatos vocais em loop? Por um lado temos estas imagens corporais fugidias, por outro temos ritmos periódicos implacáveis que as prendem num gesto de relógio; que remetem a um corpo mecanizado como de um fantoche articulado ou um boneco de parque de diversões. Adiciona-se, assim, um comportamento que é estranho ao “orgânico e ao vivo” e é sobreposto a estas imagens corporais dadas pelo material vocálico: “Quando há repetição, similitude completa, suspeitamos de um mecanismo a funcionar por trás do que está vivo.” (BERGSON: 2001, p.25). Esta simultaneidade de um conteúdo contínuo e em movimento, próprio do corpo, preso em uma repetição estrita, seria tida por Bergson como cômica, e é de fato cômica a atuação de Lilian Campesato, que na versão da obra montada no Rio de Janeiro realizou o papel desta voz em loop. Na sua performance seu corpo estava cindido em dois: por um lado, havia um controle vocal que trazia uma noção de leveza e de intimidade, mas, ao mesmo tempo, havia esta repetição implacável do mesmo extrato, idêntico, com um conteúdo vocálico que, liberto do loop, soaria como pura espontaneidade. A imagem

(visual) de seu corpo nos dá a noção desta cisão: seu rosto indica a concentração ao microfone a fim de traduzir a delicadeza da voz dos extratos, mas, ao mesmo tempo, há uma gagueira, um permanente curto retorno ao ponto de origem, que o resto do seu corpo (sobretudo sua cabeça) exprime como numa dança, a imitar o mecanismo em loop. A própria Lilian, na sua concepção da performance, estava consciente desta cisão. Para ela, a colocação daquela voz em específico trazia uma “exploração de uma sensibilidade feminina que é muito exposta”⁹⁸, mas que ao mesmo tempo traz uma repetição maquinal. Em entrevista que nos concedeu, refletiu sobre a dificuldade da criação desta voz em loop:

LILIAN: eram as duas vozes nuas, e é difícil fazer esse contínuo aqui, de uma semelhança a um artificial, fazer uma semelhança a um artificial contínuo... isso era o mais difícil tecnicamente... Você conseguir fazer repetindo a mesma coisa, quase como uma fita que está repetindo...então isso estava muito exposto, era a coisa mais difícil pra mim, mais delicada.

ALEXANDRE: Quer dizer, foi uma tensão forte nesse caso de manter essa coisa maquinal, e a delicadeza ao mesmo tempo...

LILIAN: Porque é a mesma voz repetida, não é que ela está cantando e fazendo crescendo, ou cantando e fazendo uma (...) [ininteligível], não, você tem que tentar ser maquinal pra manter a ideia, na minha visão⁹⁹.

Simular com o corpo um comportamento de máquina traz a dificuldade de sobrepor dois impulsos cuja diferença de natureza está em oposição: a flexibilidade humana à rigidez da máquina. É esta simultaneidade que traz o elemento cômico, justamente por uma das faces da cisão tencionar a outra e a desmascarar: é impossível para um corpo vivo realizar uma repetição exata de um gesto vocal, ou de qualquer gesto. Lilian, na sua própria fala, constata: “tem uma impossibilidade (...) talvez da voz humana mesmo, de fazer tão precisamente estes cortes, [pois é] o corte que é o difícil”¹⁰⁰. Nessas repetições na performance há pequenas diferenças que permanecem, pequenas variações, que são

98 Lilian Campesato, entrevista concedida em dezembro de 2011.

99 *Idem* à nota anterior.

100 *Idem* à nota anterior.

aplainadas pela intenção da repetição exata, mas que não desaparecem. Nesta contradição o sentido cômico emerge, e quanto mais perfeita for a execução desta imitação do mecânico, mais forte o efeito cômico, pois as microvariações do gesto destacar-se-ão ainda mais num universo mais restrito destes ruídos¹⁰¹. É que, talvez, não haja autômato mais perfeito (no sentido de uma máquina que aparenta ser aquilo que não é) que o objeto sonoro que contém a gravação de uma voz, autômato ainda mais perfeito no seu truque, a enganar-nos os sentidos, é o objeto sonoro de uma imitação vocal de um loop (a gravação da performance). O truque aparece assim por uma sobreposição de falsidades: exposição ao olhar e à escuta de uma máquina, disfarçada de gente, que imita um corpo que, por sua vez, imita uma máquina.

Por outro lado o desmascaramento dado pela tensão de dois lados de um mesmo corpo, presente na performance de Lilian Campesato, não ocorre na versão original da peça, pois não há ali cisão alguma; há uma imagem vocálica registrada em cada extrato posto em loop, mas as repetições são *de fato* maquinais: não introduzem variação alguma em cada uma de suas ocorrências. O efeito cômico desaparece: não se expressa um corpo enquanto máquina, mas a própria máquina-gravação. Um loop que contém um material ligado a um corpo vivo explicita o registro enquanto coisa; é o aparato de gravação mostrando-se enquanto tal, e ele aparece *em contraste* com o material vocálico que, em si, remete ao orgânico. Ou seja, o mecanismo do loop explicita o mecanismo de gravação pela diferença entre seu gesto maquinal, cuja linha do movimento é simples e previsível, e o gesto corporal que nele está gravado, cujo movimento é complexo e espontâneo.

Do ponto de vista estritamente musical, a presença desta voz em loop acrescenta à peça uma camada de linhas rítmico-harmônicas estáticas que interferem no discurso *dialogando* com a voz livre, para em seguida, pela repetição e o contraste com a outra voz, tornar-se seu fundo ou cenário. Trata-se de uma relação ambígua entre as duas camadas: apesar de aparentar o contrário, a cena que se cria não opõe uma voz (um sujeito) a uma paisagem; o canto ao espaço que lhe ressoa; melodia a acompanhamento. Não é simplesmente isso, mas mantendo na voz em loop uma forma melódica em curtos motivos repetidos, ou mesmo o pedal em uma única altura, de modo a lembrar um acompanhamento, cria-se da voz-sujeito uma voz-paisagem; nesta última, um extrato de voz cuja função é de cenário: pela identidade do material nas duas camadas, "pólos [que]

101 É possível visualizar esta performance no link http://www.youtube.com/watch?v=5D7_tQ42M8s&feature=related (acessado em 08/02/2012)

se comunicam, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão)” (DELEUZE: 2005, p. 18). É como se de uma única voz emanasse sua expressão e seu cenário; que a paisagem estivesse contida no rosto. A voz em loop, assim, funciona ao mesmo tempo enquanto aparição autônoma e enquanto *bloco sonoro* que, pelo contraste e pela repetição, suporta a outra voz, mas ambas parecem provir de uma mesma fonte sonora, de um mesmo sujeito.

Esta ambiguidade se dá também nas funções e nas entradas da voz-paisagem com relação à voz-sujeito. Como isso se dá? Essa é a própria análise do movimento.

4.1.4 O material sonoro da voz livre

Se pensarmos agora estritamente no material sonoro da *voz livre*, constataremos que ele apresenta sons vocálicos de diversas naturezas e que estão dispostos quase como tipos neumáticos ou quadros de suas emissões vocais. Estes tipos aparecem uns após os outros, de modo que cada um fique claramente destacado do seguinte. Além disso, alguns deles possuem variantes¹⁰² – ou seja, é possível agrupar alguns destes 'neumas' em um único tipo por conta da variante de alguma (ou de mais de uma) de suas dimensões (duração, âmbito, intensidade expressiva). Outros reaparecem tal qual apareceram antes. Outros ainda comportam sequências, ou seja, combinações de diversos tipos que formam um aglomerado a ser reapresentado ou variado. Tais reapresentações e recombinações são estritas: como o material é autográfico elas se dão em bloco, com todos os seus elementos sensíveis, pois o que se manipula ali é o próprio fonograma.

Dois fatores reforçam a grande clareza na exposição em tipos vocálicos da voz livre: pensando, primeiramente, na textura contrapontística geral desta peça a duas “vozes”, o material apresentado em sequências é separado, seja por silêncios, seja pela alternância com a aparição do material da *voz em loop*, que se destaca do outro pelo comportamento repetitivo (que no primeiro não ocorre). Além disso, os tipos vocálicos nunca aparecem sobrepostos: esta voz livre se dá por uma textura monódica.

102 Usou-se este termo aqui para que não se confunda com a forma musical (*Tema com Variações*) nem com o procedimento composicional tradicionais (*Variação*). Aqui não há um tema ou um modelo a ser *variado*: são apenas aspectos dos objetos sonoros que são variados, sem uma hierarquia entre as aparições; não há um modelo, apresentado de início em uma peça, a se reportar. São apenas variantes de gestos musicais, em alguns aspectos que serão listados a seguir.

A partir destas primeiras constatações iremos então listar os tipos vocálicos, evidenciar as sequências e analisar os recortes/recorrências, que consistem numa análise sonora do material feita pelos compositores ao tecerem a peça.

Observemos que o fato do conteúdo vocálico ser apresentado em tipos bem recortados - 'objetos sonoros' no que tange sua delimitação formal - não anula a percepção interna de cada objeto enquanto um contínuo que remete ao corpo (todos os sons da peça se ligam fortemente a este contexto). A própria edição e composição faz com que, na primeira escuta, não se perceba a decupagem em tipos e as variações e recorrências que proporemos aqui. Parece-nos, inclusive, que esta foi uma estratégia composicional que privilegiou a clareza e o controle do fraseado, como veremos no decorrer da análise. Isto é significativo: é nítido que houve uma decupagem de um material que teve, na sua criação, um elemento de alta espontaneidade e imersão, o qual deve-se à intérprete. Tudo na peça leva porém a demonstrar também um alto grau de construção *a posteriori* com este material gravado, seja no cuidado extremo da delimitação dos tipos vocais em objetos sonoros bem recortados (em que, se o acidente de recorte aparece, ganha um sentido pré-concebido, como veremos), seja em uma cuidadosa construção composicional (como também analisaremos).

Começemos com uma listagem dos tipos de emissão vocal exibidos na *voz livre*. Na partitura de escuta deste movimento há uma linha horizontal amarela que a divide em duas. O material da *voz livre* se encontra na parte superior. Cada categoria vocal desta camada foi representada por um determinado tipo visual. Como na criação de neumas, os nomes de alguns dos tipos são traduções de imagens corporais; mas é sobretudo sua forma gráfica que sugere a forma acústica. Não hesitamos em deixar que nossa mão fosse guiada pelos ouvidos na forma de um traço imaginário sugerido pelos sons, em um processo em tudo semelhante à criação neumática. Tal imaginação gestual foi porém esquematizada pelos traços do programa *Acousmographie*, certamente mais elegantes que nossos poucos recursos como desenhista poderiam produzir.

Listaremos, pois, como num painel, os tipos vocálicos na ordem em que aparecem na partitura (não indicaremos aqui suas variações):

Tipo Vocálico	Símbolo gráfico	Descrição do tipo vocálico	Descrição geral do símbolo gráfico
<i>aspiração</i>		Sons de aspiração. Variantes: mais ou menos guturais; com ataques mais ou menos acentuados.	Há apenas três ocorrências diferentes em coloração e largura, cada qual indica um som.
<i>Risada</i>		Risadas de prazer ou de gozo. Ocorrem de três modos diferentes ao longo da peça.	As três ocorrências diferentes possuem uma cor cada (azul, vermelho e rosa). Conforme vão para o agudo, sua amplitude diminui. Isto é representado pela mudança de tonalidade da cor.
<i>Pigarro</i>		Som gutural, consoante oclusiva surda [k]. Imagem de um pigarro ou pequena tosse.	Apenas uma ocorrência diferente na peça (aparece duas vezes).
<i>Exclamação; gemido de prazer</i>		Vogais; algumas finalizações com sons guturais. Vocalises em glissandi, na sua maioria descendentes. Referem-se a inúmeras expressões de prazer em algumas de suas variantes.	Linhas contínuas indicam o <i>movimento</i> sugerido pelo vocalise; mudanças de cor indicam mudanças de timbre vocal.
<i>Vogal aspirada</i>		Vogal aspirada; gesto comum em certas risadas.	A mudança interna de cor (azul para lilás) indica que o gesto parte de vocálico para gutural.
<i>Palavra ('Quien'; 'qui en')</i>		Única ocorrência vocálica que lembra uma palavra, embora não se saiba exatamente qual ('quien' – espanhol, ou 'qui en' - francês)	Apenas uma ocorrência na peça.
<i>Ruídos pontuais</i>		Representam a incidência de ruídos muito curtos, como uma consoante explosiva isolada, um curto sopro ou um toque no microfone.	Possuem diversas colorações conforme o tipo de som que representam.

Tabela 3: Lista dos tipos vocálicos e sua representação na partitura de escuta (voz livre).

Nota-se que, diferentemente de Schaeffer no capítulo VI de *La Recherche d'une Musique Concrète*, que emprega o termo *sequência* para designar os movimentos da *Symphonie*, empregaremos o termo para descrever *um grupo coerente de gestos sonoros*, aludindo ao sentido que ele tem no cinema (de onde provavelmente Schaeffer o tirou), em que se refere a um “conjunto coerente de planos”.

Identificamos assim quatro tipos de sequências na peça que demarcamos na partitura de análise a seguir como: 1) *Riso* (círculo vermelho) 2) *gemidos* (retângulo branco) 3) *interjeições A* (retângulo amarelo) e 4) *interjeições B* (retângulo laranja). A partir da figura podemos também notar os espaços de silêncio entre a aparição dos materiais da *voz livre* (a figura só representa esta camada sonora - Fig. 18).

Figura 18: Partitura de análise da voz livre de Erotica destacando as sequências

Notemos, em primeiro lugar, que as sequências não são compostas por sons de um único tipo. A sequência 1 (risos) aparece de início com a composição dos tipos *pigarro* + *risadas*, mais tarde aparecendo novamente nessa configuração (em 1'02'') (adicionando-se aqui dois tipos de *ruídos pontuais*). Entretanto aparece também apenas com o tipo *risadas* em 0'19'' e em 1'13''. A sequência 2 (*gemidos*) apresenta quatro incidências (de 0'04'' a 0'17'', de 0'35'' a 0'50'', 0'56'' a 0'59'', e de 01'14'' ao fim). É composta quase exclusivamente de variantes do tipo *exclamação* (salvo na segunda incidência da primeira aparição da sequência, em um gesto que contém um vocalise seguido de uma *aspiração* e um *ruído pontual* vocálico). A sequência 3 (*interjeições A*) é composta de quatro tipos vocálicos (*vogal aspirada*, *risadas*, *palavra* e *aspiração*), e a sequência 4 (interjeições B) é composta por vocalises (*exclamação*), *aspirações* e *risadas*.

Estas duas últimas sequências foram agrupadas com nomes semelhantes por possuírem a mesma lógica: na primeira aparição da sequência 3 (aos 23 segundos), a repetição de alguns gestos vocais isolados e montados gera uma métrica (como sugerido José Augusto Mannis a partir da sua experiência de transcrição¹⁰³). Temos os seguintes gestos, anotados em retângulos brancos (fig. 19): *vogal aspirada grave* + 2 *risadas*; *palavra*; *respiração aguda* + *vogal aspirada aguda*; *respiração grave* + *vogal aspirada grave* + 2 *risadas*; repetição dos dois gestos anteriores. Aqui a montagem se mostra: o primeiro gesto é repetido identicamente no quarto gesto, mas no primeiro não há o tipo

103 José Augusto Mannis em entrevista a Giuliano Obici e ao autor - setembro de 2011.

respiração: houve um recorte, destacando-o do todo deste gesto sonoro, o que nos mostra que o próprio gesto pode ser uma montagem de diversos tipos.

Já a métrica, por sua vez – também resultado de uma construção pela montagem dos elementos - é sugerida pela colocação de tipos com mais amplitude, ou com desinência grave, nos tempos fortes, de modo a estabelecer uma lógica: métrica em 5 tempos com ritardando para o último tempo; métrica em 4 tempos com ritardando para o último tempo, e métrica em aberto (supostamente em 3), com um longo ritardando a ser concluído na entrada de uma *exclamação*, início da próxima sequência (os supostos “tempos” estão indicados em números brancos; a conclusão desta sequência para a próxima é indicada pela linha curva em amarelo).

Nota-se que esta métrica não é evidente: o terceiro tempo dos dois 'compassos' (denominaremos aqui de compassos esses agrupamentos métricos) é ausente; a colocação do tipo *palavra* no quarto tempo do primeiro *compasso* e sua exclusão no *compasso* seguinte cria uma assimetria que gera uma quebra de regularidade a partir justamente de um elemento que não é repetido, que é único em toda a peça; enfim, os ritardandos entre os penúltimos e últimos tempos dão flexibilidade ao sistema, e sua imprevisibilidade traz o caráter autográfico dessa inscrição, pois ela é característica de um cuidadoso processo de montagem, cuja medida do tempo do ritardando é uma escolha de performance, registrada enquanto material composicional. Talvez não se trate, afinal, de uma escolha sem critérios aparentes, como veremos na segunda parte desta análise.

A *voz em loop* pulsa sob esta construção, mas em outro andamento, de modo a não haver coincidência entre os tempos fortes de cada uma das vozes *exceto* em um único ponto: sobre o tipo *vogal aspirada* do quarto gesto, justamente sobre o primeiro tempo métrico do grupo de 4, o mais forte deles por vir preparado pelo tipo *respiração* que, em música, é um típico traço de entrada ou anacruse (na prática de música de câmara, por exemplo, o gesto de respiração é usado para o sincronismo da entrada entre os músicos). Nessa aparição da sequência *interjeições A* é um ponto de convergência das 'métricas' da *voz livre* e da *voz em loop* que merecerá, mais tarde, maior detalhamento.

Esta sequência, apesar de todas as irregularidades que disfarçam sua base métrica, soa regular em comparação principalmente às sequências *gemidos*. A sequência *interjeições B* é ainda mais clara no seu conteúdo métrico (é absolutamente métrica). A última aparição da sequência *interjeições A* é uma variante mais curta da primeira

aparição, evidentemente métrica (em quatro tempos), agora, porém, em total sincronia com a *voz em loop* (o tipo *vogal aspirada* coincide com a entrada dos loops, nas suas duas aparições) .

Figura 19: Partitura de análise da sequência 3, primeira aparição.

Um outro personagem que caracteriza a inscrição autográfica, recorrente nesta *voz*, é resultado do recorte “ao acaso” do material. Apesar de temporalmente ínfimo não o consideramos um detalhe que passe despercebido. É a sua presença que nos informa aos ouvidos - e somente a eles - que estamos diante de um artefato criado pela fonografia; trata-se assim de um forte elemento estilístico da música concreta.

As ocorrências deste artefato são sempre no início dos sons; o corte em um trecho sonoro com alta amplitude gera um pequeno ataque cuja natureza não ocorre nos sons 'acústicos'; outra característica é este corte explicitar aos ouvidos que houve uma intervenção na morfologia natural do som ali gravado. Enumeremos suas aparições: aparecem aqui (1) no início de um pequeno gesto vocal (em 0'16”), que é o último da primeira aparição da sequência de *gemidos* (sequência 2); outras aparições: em 0'35” (2), no primeiro gesto da segunda aparição de *gemidos* (sequência 2); em 0'47”05 (3), no último gesto da sequência anterior; em 1'05”88 (4), no primeiro som da segunda aparição da sequência *interjeições A* (sequência 3); em 0'53”90 (5), no segundo gesto da sequência *de interjeições B* (sequência 4); e finalmente (6), no último som da *voz livre* (em 1'14”), que é uma repetição daquele som de 0'35”.

Neste movimento tais artefatos podem ter sido criados ao acaso pela edição, mas sua colocação não é casual. Na sua primeira aparição destaca-se das três incidências

anteriores dos tipos sonoros de *exclamação* (no interior da primeira aparição da sequência de *gemidos*), em que se respeitou os ataques naturais dos sons vocálicos. Além disso sua articulação coincide com a mudança de padrão na *voz-loop*, e pela simultaneidade dos eventos há um impacto no fraseado, como veremos adiante. A segunda aparição assemelha-se a uma articulação natural, mas se a compararmos com o último som desta voz na peça (aparição 6 deste artefato), notaremos que aí a pequena iteração do ataque, na sua aparição primeira, não ocorre: trata-se de uma micromontagem, retirada no final da peça a fim de introduzir, agora sim, uma sutil *variação* no material (a qual se torna relevante para a escuta por conta da textura rarefeita e da curta duração de *Erotica*). A terceira aparição é uma continuação de um gesto vocálico anterior (em 0'43"), pois o glissando descendente é retomado não do ponto onde parou o glissando anterior, mas de um pouco mais acima, caminhando para o grave. O artefato do corte só vem acentuar o sentido da retomada. Quanto à quarta aparição, o corte é explícito: temos a retomada literal do gesto *vogal aspirada* + *risadas* da sequência *interjeições A*, pois trata-se de sua retomada. Este pequeno artefato no som *vogal aspirada* parece indicar a própria noção de recapitulação enquanto um resumo, uma rememoração condensada (de fato a sequência não aparece por inteiro, mas com um só gesto repetido). Finalmente, a quinta aparição é similar à primeira: trata-se de uma variação do mesmo gesto vocal exposto anteriormente, agora sem o pequeno inciso antes da nota sustentada. A diferença das versões explicita o corte ao acaso.

4.1.5 O material sonoro da voz em loop / voz-paisagem

Assim como fizemos no extrato da *voz-sujeito* (*voz livre*), iremos agora expor o material da *voz-paisagem* (*voz em loop*) como num painel. Ao contrário daquela, o extrato desta não apresenta uma grande variedade de tipos vocálicos. Há seis loops distintos, os quais listaremos a seguir e classificaremos entre *vocálicos* (formados exclusivamente por vogais), *silábicos* (em que se esboça a articulação de uma sílaba, ou que se mostra entre duas sílabas), e *instrumentais* (em que a característica articulatória vocal se perde, embora possuam um *timbre harmônico* que continua remetendo a um conteúdo vocal).

Loops	Forma gráfica	Característica	Posição	Tipo melódico	Tipo Harmônico
Loop1		Vocálico: glissando ascendente sobre uma única sílaba, que pode ser transcrita como por "ô" ¹⁰⁴ .	2 aparições: de 0'02"26 a 0'05"47 e de 0'08"44 a 0'12".	Portamento ascendente.	sol#-mi
Loop 2		Instrumental: <i>notas</i> com ataque pronunciado, sem portamento algum. Pode-se transcrever as sílabas como "dô-nâm" ¹⁰⁵ . Os sinais em vermelho remetem a sons vocálicos; os em rosa são, de fato, notas instrumentais.	De 0'16" a 0'31"23.	Desenho geral descendente; motivo sobre duas notas; figuração sobre um acorde.	La-si (motivo); acorde de Si maior com sétima menor.
Loop 3		Silábico: apresenta três sílabas em alturas bem destacáveis; a segunda realiza um pequeno portamento interno.	De 0'32"56 a 0'38"82.	Motivo em três notas.	mi-so#-fa#
Loop 4		Instrumental: trata-se de um loop de um trecho curtíssimo de um som vocálico sobre a vogal "e", realizado no interior do mesmo (sem seus ataques).	De 0'39"12 a 0'47"85.	Nota pedal.	Si (com a memória do loop 1 ao final)

104 Para a transcrição fonética, LINDSLEY: 1985, p. 64.

105 Como fizeram José Augusto Mannis e Caíque Bellaver. Cf transcrição de Mannis & Bellaver no anexo B, *Erotica*, compasso 7.

Loop 5		Silábico: apresenta duas sílabas ("moi n'hiver") ¹⁰⁶ , ambas melismáticas. A forma dos melismas é sugerida pela forma gráfica.	De 0'48"83 a 0'57"36.	Motivo em duas notas;	Mi-fa#
Loop 6		Vocábico: glissando descendente; deslizar silábico que pode ser traduzido por "po-i" ¹⁰⁷ . Na segunda aparição a figura encontra-se cerca de um tom abaixo.	2 aparições: de 0'58"47 a 1'13" e de 1'15" a 1'17".	Portamento descendente.	re#-do#

Tabela 4: Lista dos loops e seus tipos na voz-paisagem

Podem-se agrupar estes loops de outras formas, seja pelas suas características melódicas, seja pelas harmônicas. No plano melódico temos uma semelhança entre os loops 1 e 5 pelo longo impulso ascendente que ambos carregam (o loop 5 a rigor sequer efetua um salto intervalar muito grande, mas como o acento métrico se encontra na sua segunda nota, mais aguda, dá-nos a sensação de um grande impulso ascendente), de modo que o loop 1 ressoa no 5 quando da aparição deste. De forma menos evidente, o Loop 2 ressoa no Loop 6 pelo desenho geral descendente (que no loop 2 se dá na forma de graus conjuntos, enquanto que no 6 dá-se enquanto um portamento¹⁰⁸). Seguindo a mesma lógica podemos também notar alguma semelhança entre os loops 1 e 6, este último quase uma inversão do gesto do primeiro (o primeiro tem, porém, um portamento ligeiramente menos contínuo).

Do ponto de vista harmônico, temos uma analogia óbvia entre os loops 2 e 4. O

¹⁰⁶ *Idem* à nota anterior, compasso 18.

¹⁰⁷ *Idem* à nota anterior, compasso 21.

¹⁰⁸ Para as alturas, *vide* a transcrição no anexo B de Mannis & Bellaver, *Erotica*, c. 12-14, voz feminina 3.

loop 2 tem um comportamento melódico-métrico de uma anacruse da primeira para a segunda nota, $la^4 - si^4$. Se fosse transcrito autonomamente, sem considerar a *voz livre*, teríamos o apoio do acorde grave no tempo forte, como o seguinte:

Figura 20: transcrição da voz em loop a partir de 0'16", evidenciando seu caráter de anacruse e a figuração rítmica sobre o acorde de si maior com sétima menor.

Esta solução difere da transcrição de Mannis & Bellaver, mas ela não dá conta da colocação da *voz livre* com relação à *voz em loop*. A transcrição para a performance do Rio de Janeiro também não representa a métrica real da *voz em loop*. Foi uma opção dos transcritores: na sua partitura, a voz superior, que indica a *voz livre* (voz feminina 1, compasso 7 na partitura de Mannis & Bellaver) inicia-se junto ao tempo da anacruse (junto ao *la* da voz feminina 3 da transcrição, que representa nossa *voz em loop*). Se fosse feita uma transcrição em anacruse, a notação rítmica da *voz livre* complicar-se-ia bastante. Preferiu-se fazer com que ambas as vozes iniciassem na cabeça do compasso que foi, assim, criado. A transcrição funciona (traz uma estratégia de facilitação da leitura para uma montagem que contou com pouquíssimos ensaios), apesar de não evidenciar o sentido de anacruse. No entanto, para manter este sentido era preciso colocar o acento de apoio sobre o *si*, e não sobre o *la* (o trecho da transcrição encontra-se a seguir, na fig. 21).

Figura 21: compasso 7 da transcrição de Mannis & Bellaver.

O que nos importa aqui é que este início de ambas as vozes sincrônicas, que se dá no original, gera uma relação métrica entre elas que é contraditória: se a métrica da *voz em loop* fosse de fato respeitada, na transcrição haveria uma anacruse, e desta forma a *voz livre* estaria em síncope com relação a esta métrica, “flutuando” sobre ela. Enfatizaria, assim, o caráter de sobreposição entre estas duas camadas sonoras. Pois, se a *voz em loop* apresenta uma clara vocação métrica, a *voz livre* parece não se pautar, em si, por métrica alguma. Aproveitando-se desta oposição entre as vozes tratou-se, na composição original, de ressaltá-la ao não se colocar a *voz livre* entrando na cabeça do tempo forte do compasso representado pela *voz em loop* (de modo a enfatizar a métrica daquela), fazendo assim a independência entre os extratos.

Na versão da performance o problema de uma possível descaracterização métrica deste trecho da *voz em loop* não ocorreu: como Lilian Campesato se guiou mais pela memória que pela partitura (como nos informou em entrevista concedida em dezembro de 2010), cantou corretamente o sentido métrico em anacruse, apesar do acento deslocado.

Desta longa discussão o que gostaríamos de salientar é: além da ênfase que a versão original dá a um deslocamento de métricas que, por estar em anacruse, a *voz em loop* neste trecho enfatiza melodicamente o *si4*, e mesmo harmonicamente, trata-se de um pedal sobre o acorde de *si maior com sétima menor*. Temos assim uma ressonância do loop 4 sobre este loop 2, pois ele consiste também em um pedal sobre o *si4*, agora aparecendo sozinho melódica e harmonicamente. Além disso, o loop 4 também tem uma

ligação com o loop 1, pois perto de 0'44" este aparece bem ao fundo, como uma memória, soando sobre o pedal em *si* como se este fosse nosso ambiente e o loop 1 fosse uma fanfarra que vem de longe.

Ainda sobre o conteúdo harmônico dos loops podemos traçar mais um grupo: os loops 1, 3 e 5, que parecem enfatizar a nota *mi*: o loop 1 é um longo portamento com âmbito de *sol#* a *mi*, o loop 3 é o motivo *sol#-fa#-mi* e o loop 5, o motivo *fa#-mi*. Restou apenas, isolado, o loop 6. Mas ele se liga aos outros por uma coerência harmônica: consiste no portamento de *re#* a *do#*¹⁰⁹. Estas notas compõem, com todas as demais já elencadas (incluindo o *la* do loop 2), a escala diatônica de *mi maior*, com ênfase nos loops 1, 3 e 5 no próprio *mi*, e nos loops 2 e 4 em *si*, quinto grau (no loop 2 este aparece até mesmo enquanto acorde de dominante).

Finalmente podemos retornar ao quadro geral dos loops da *voz-paisagem* (tabela 2). Ali vislumbramos algumas coincidências que reforçam ecos de um loop a outro ao longo da peça. Temos, assim, que os loops 2 e 4 possuem a característica *instrumental* e enfatizam a nota *si* - no loop 2 na forma de uma anacruse e pelo acorde de *si maior* com sétima maior, no loop 4 pelo pedal em *si*. Chamaremos este grupo de *pedais*. Já os loops 3 e 5 possuem característica silábica e são também motivicos: o loop 3 repete três notas, e o 4, duas destas três. Serão nossos loops *silábicos*. Finalmente, temos os loops 1 e 6 com portamentos em direções opostas: o primeiro ascendente, o segundo descendente. Serão nossos loops *portamentos*. Esta pequena classificação será pertinente para uma análise geral da peça, mais adiante. Continuemos traçando as características do material desta *voz em loop*, agora a partir de um detalhe que nos pareceu inspirador.

4.1.5.1 O *allure* de um loop mínimo

O quarto loop deste movimento nos chama a atenção. Ele realmente constitui uma alteração na natureza da fatura do som, especialmente no tipo de sua sustentação. A discussão sobre aquilo que caracteriza esta sustentação nos parece essencial para marcarmos o caráter *mecânico* dos objetos sonoros introduzidos pela manipulação fonográfica na música concreta – e em especial a discussão que já iniciamos acerca da

109 Todas estas alturas estão anotadas na transcrição de *Erotica* de Mannis & Bellaver.

diferença entre o loop imitado por Lilian Campesato e o loop efetivo realizado pela máquina. Os demais loops elencados aqui, ao contrário deste, não efetuam uma alteração no próprio modo de sustentação do som, ou seja, em um estágio mais elementar de sua matéria: percebe-se claramente a repetição em loop de um material gravado, objeto sonoro encapsulado em outro – loop dos sons vocálicos “vislumbrados por uma fresta”.

Não é o que acontece aqui: neste caso, identificamos o som como contínuo, mas é perceptível que na sustentação deste *Si4* com timbre harmônico vocal haja uma pequena vibração periódica, representada no símbolo gráfico por meio-traços verticais ao longo da linha rosa (Nós escutamos tal extrato com fone de ouvido, com volume mais alto!). É o indício do loop com um período muito breve, e que não nos deixa ver do som original nada além de sua cor vocal, sua nota e seu timbre. Na fig. 22, podemos vislumbrar esta vibração por seu sonograma (o pedal em si é a tênue linha ondulada na parte inferior da figura):

Figura 22: *sonograma*; de 0'39" a 0'48": detalhe do pedal em *si*.

O próprio Pierre Schaeffer dá um modelo para discutirmos este som. Ele aparece no capítulo XXXII de *Traité des Objets Musicaux* (*Solfejo das Sustentações* – pp. 547-560). Mas tal filigrana do *modo de sustentação* seria englobado em qual dos grandes guarda-chuvas perceptivos do solfejo das sustentações, descrito nesse capítulo: um *grão* ou uma *allure*¹¹⁰? Difícil classificação: deixemos à voz do próprio Schaeffer:

110 O termo, de tradução controversa, é comumente vertido em “andadura” ou “andamento”. Este último

A qualidade do grão ligado à matéria sonora evoca a superfície de um objeto material e o sentido tátil. Simetricamente, o critério da *allure*, ligado à forma, evoca o dinamismo do agente e o sentido cinestésico; ele permite apreciar a vivacidade, a energia próprias ao objeto. (SCHAEFFER: 1966, p. 556).

Em outros termos: o critério do *grão* conecta-se a uma textura perceptível das microirregularidades da sustentação de um som (suas "microestruturas dinâmicas" - SCHAEFFER: *idem*, p. 550), enquanto que o do *allure* nos remete a um "detalhe do perfil" (SCHAEFFER: *idem*, p. 549) (melódico, dinâmico, os tipos de ataques). Parece-nos, assim, para além desta discussão da classificação entre *forma* ou *matéria*, que enquanto o *grão* se refere a fenômenos microperceptíveis 'táteis', em que não se hesita em empregar uma evidente sinestesia para a sua compreensão, o *allure* se refere a fenômenos mais oscilatórios na sua forma ou no seu 'desenho' – um modo igualmente sinestésico de compreensão (sem, com isso, excluir *allures* aperiódicos ou caóticos). Para ilustrar esta diferença, Schaeffer elabora um belo exemplo, que não saberíamos colocar de outra forma senão citando-o:

nos parece ambíguo visto sua utilização na nomenclatura musical, além de possuir alguma similaridade com o conceito schaefferiano, mas não o traduzir exatamente. *Allure*, no contexto do *Traité*, não remete a uma velocidade de ocorrência dos objetos (como em *Andamento*, na música tradicional). Trata-se de um *conceito-dobradilha*: aplica-se mais à *forma* de um som que à sua *matéria*, mas isso não quer dizer que se aplique à progressão de algum caractere perceptivo da matéria no tempo (como um perfil melódico ou dinâmico, por exemplo): ele se aplica a uma característica da matéria que é a de possuir uma irregularidade estável, como um vibrato (este aliás é o exemplo mais clássico). Neste sentido, é um critério da *matéria*. Mas, por adicionar ao perfil global de um som uma característica dinâmica de sua sustentação - portanto uma classe temporal - pode ser associado a um caractere de *forma*. De fato, a tipo-morfologia das *allures* apresenta classes de comportamentos temporais internos à massa do som ("tipos de *allure*") ou a uma velocidade desse comportamento ("variação da *allure* em amplitude e velocidade" - para ambas as categorias, ver SCHAEFFER: 1966, p. 586-587). Neste ponto, por apresentar aspectos de variedade temporal no interior de uma matéria que permanece, apesar disso, estável, possui caracteres *formais*, apesar de qualificar a matéria. O conceito, por esta ambivalência, é assim englobado (junto ao *grão*) em uma classe especial: *solfejo da sustentação*. No texto schaefferiano, porém, o *grão* é associado a um extrato perceptivo mais elementar, e por isso é ligado à matéria, enquanto que o *allure* é tido enquanto percebido de modo menos *micro*, e por isso, associado a uma noção de movimento, aproxima-se do conceito de *forma* (ver esta discussão em SCHAEFFER: *idem*, p. 549-550 e p. 556). De todo modo, o termo *andamento* nos parece inapropriado por não traduzir esta complexidade.

Já o termo "andadura" é demasiadamente arcaico ou bizarro em português, de modo a preferirmos manter o termo *allure* tal como está, no original.

Rodolfo Caesar também discute este problema de tradução em um texto de 1997 (*Matéria e forma na música eletroacústica*), que pode ser lido aqui:

<http://www.lamut.musica.ufrj.br/lamutpgs/rcpesqs/08matfo.htm> (acessado em 04/01/2012).

Nossa reflexão nesta nota vem, em parte, da leitura deste texto.

O exemplo do violino é particularmente eloquente a esse respeito. Nossa escuta julga seus resultados a partir da ação da mão direita, do punho que toca o arco: é a partir de seu grão que o som que resulta será qualificado como belo, cheio, gritante ou pálido. Por sua vez, a ação da mão esquerda, seus dedos agitando-se sobre o toque, seu vibrato, revelam a presença sensível através de um *allure* que pode ser qualificado, por sua vez, independentemente do perfil ou da massa: ele será *largo*, *estreito*, *amplo*, *miúdo*, ou ainda *generoso*, *brilhante*; jamais *irregular* ou *mecânico*. (SCHAEFFER: *idem*, *ibidem*).

Parece-nos, então, que a pequena vibração periódica no *Loop 4* pende mais para o lado de um *allure*, pois ela parece remeter ao “modo de ser do agente energético” (SCHAEFFER: *idem*, p. 550), informando-nos mais da qualidade da interação do que da matéria sonora. “ (...) De um modo mais geral, [o *allure* nos informa se] este agente é vivo ou não: a vida se manifesta, com efeito, por uma flutuação típica” (SCHAEFFER, *idem*, *ibidem*). Ou seja: o grão de um som de violino nos chega pela qualidade do atrito entre o arco e as cordas (se com muita ou pouca pressão, se com muita ou pouca velocidade de arco). Esta informação está impressa na própria matéria sonora e dá indícios fortes dos tipos de corpos sonoros em jogo e do modo de pô-los a vibrar. Já um *allure* nos chega pelo modo de sustentação de seu próprio efeito; nos indica como o agente do som o realiza enquanto efeito. Não é um caractere próprio à matéria, mas algo adicional a ela, com uma autonomia, uma vida própria. No caso do loop 4, este caractere encontra-se lá *apesar* da massa tônica com timbre harmônico vocálico que lhe colore, ao fundo: ele não é colado sobre esta massa, mas atua nela pela aparição de uma pequena oscilação, que ocorre *em paralelo* à escuta da massa. E mesmo se tivéssemos, por exemplo, um *batimento* em um som de piano (num piano desafinado – em que não teríamos um agente “vivo” a animar o som), a massa permaneceria estável (massa tônica, perfil melódico nulo, envelope em percussão-ressonância) apesar da modulação de intensidade e mesmo de altura ocasionadas pela vibração.

No que esta discussão tem reflexos aqui? Pierre Schaeffer vai mais longe na sua investigação: por mostrar a sustentação do som a *allure* nos indica, precisamente, o tipo desta sustentação:

Isto que parecia ser apenas um aspecto dinâmico de segunda ordem se liga, pois, a uma questão fundamental. Nós distinguimos um vibrato bem regular, realizado por um violinista, de um outro, produzido por uma máquina: entre os dois a diferença, do ponto de vista da forma, não é muito grande. Por mínima que seja, ela é imediatamente apanhada e interpretada por uma percepção que procura saber se o evento, dependendo de leis naturais, é totalmente previsível, se ele obedece a uma vontade humana, ou se ele apenas revela o acaso. Não imaginemos que esta busca exceda o poder do ouvido: nos domínios em que ela é guiada pelo treino ancestral da decifração dos índices, ela (...) mostra uma extraordinária habilidade em deduzir do menor fragmento sonoro as informações sobre sua origem humana ou mecânica, e seu caractere previsível ou aleatório. (SCHAEFFER: *idem*, p. 556-557).

Com esse passo, a teoria schaefferiana parece apontar para dois pontos que aqui nos interessam: a descrição do mecânico e do vivo. Para Schaeffer, o *allure* mecânico tende ao regular e ao contínuo, enquanto o *allure* vivo tende a leves flutuações tanto temporais quanto de dinâmica ou altura. Sobre esta elaboração schaefferiana, dois comentários: 1) a reflexão sobre o *maquinal* provavelmente não existiria sem a anterior vivência e a prática no campo da “música maquínica” da criação com loops. Ora, esse *allure da máquina* é justamente aquele presente no som analisado aqui, e que nos levou a este longo parêntesi. 2) esta reflexão sobre as características de um *allure* “vivo” aproxima-se da noção de *escuta da intimidade* no plano dos caracteres sonoros, pois estas leves flutuações são as *micropercepções* que somente o suporte pode gravar, as quais insistentemente procuramos levantar. De resto, também as reflexões sobre o grão levam nesta mesma direção, apesar de sua diferença substancial: o *allure* no campo da forma, o grão no campo da matéria. De onde tiramos algumas conclusões: primeiramente, de que temos aqui uma influência do compositor no teórico musical, que se faz sentir a uma distância de 16 anos (tempo que separa a composição da *Symphonie* da publicação do *Traité*). Estas influências provêm da experiência com o uso musical do loop e que não se restringe apenas a uma *possível* aproximação da condição de escuta que este cria com a situação da escuta reduzida (como já comentamos no capítulo 2), abrindo-se também

para esta delimitação do comportamento mecânico, que leva, por oposição, à elaboração dos caracteres “vivos”. E se as ideias acerca da “voz íntima” no rádio, no texto de 1946, ressoariam tão vividamente na produção da *Symphonie pour un Homme Seul* (como já mostramos no capítulo precedente, e esperamos mostrar aqui), parece-nos que as vivências da produção da *Symphonie* ressoam no *Traité* não só no que diz respeito a esse *allure* mecânico, mas sobretudo a esse *allure vivo* e, surpreendentemente, ao *allure natural*:

É isto que os sonoplastas [bruiteurs] profissionais (de rádio, de teatro, etc) buscam, precisamente: é enganar o ouvinte sobre a proveniência. É assim que imitam o farfalhar dos ventos nas árvores, a locomotiva, os passos sobre o cascalho. Sem uma intuição exata dos *allures*, por parte do sonoplasta, o estratagema ecoa; reconhece-se a natureza, o homem ou o aparelho pelo *allure* mais que ou tanto quanto o conteúdo das cadeias sonoras que emite. (SCHAEFFER: *idem*, p. 557).

Temos, assim, que na teoria de 1966 há um retorno à causalidade do som, abandonada em todo o *Traité* em função da *escuta reduzida*. A causalidade é posta à tona por conta da reflexão de um comportamento que a caracteriza e que a ela remete (uma tipologia dos agentes), e uma reflexão acerca do comportamento sonoro que reflete o gesto (uma morfologia dos modos de sustentação). Este gesto, para Schaeffer, é dividido em seis pólos postos em dois eixos: mecânico, vivo e natural por um lado (o lado “tipológico”); e ordem, flutuação e desordem por outro (o lado “morfológico”). Feitas estas categorias, Schaeffer constrói uma tabela em que se cruzam possibilidades:

		Critérios morfológicos	ordem	flutuação	desordem
Critérios tipológicos	Mecânico		<u>1</u>	2	3
	Vivo		4	<u>5</u>	6
	Natural		7	8	<u>9</u>

Tabela 5: tipo-morfologia das *allures* (SCHAEFFER: *idem*, p. 558)

Nesta tabela os números sublinhados indicam os casos comuns. É possível, porém, haver outros comportamentos em *allures* com uma morfologia mais ou menos típica,

dependendo de cada caso. Assim, um som 'natural' pode pender mais para uma morfologia de 'ordem' (7) (os pingos de uma goteira, por exemplo, que podem ser periódicos), muito embora, conforme enfatiza Schaeffer, não é a imagem causal da *matéria* que o leva a classificá-lo como 'natural', mas sua *forma*: a periodicidade de um pingo pode trazer irregularidades próprias a um sistema 'natural', o que a faz ligar a esta categoria. Por outro lado, uma máquina pode apresentar 'flutuações' no seu comportamento sonoro sem deixar de perder seu conteúdo 'mecânico' (2) – que se dá por uma regularidade, embora com pequenos desvios, mais precisa que nas outras categorias. Quanto a um *allure* vivo, notemos que é o eixo entre todas as categorias, sendo uma síntese das características e dos comportamentos.

A sistematização do *allure* entre mecânico, vivo e natural, e sua caracterização entre ordem, flutuação e desordem parece-nos um ponto central para pensar, pela escuta, os objetos sonoros provindos deste campo musical misto que caracteriza a *Symphonie pour un Homme Seul*. Nele integram-se as operações no estúdio, em cujo recorte ao acaso e o uso de loops “as máquinas falam”, com o uso de gestos sonoros provenientes do corpo, em que “fala o vivo”. É, assim, um problema essencial de representação em uma obra que teve a seguinte assertiva no seu projeto inicial:

Eu não me utilizei de ruídos mecânicos com arestas cortantes [*de bruits mécaniques aux arêtes vives*], com tempos cíclicos e com um timbre claro, mas de ruídos desprovidos de qualquer elemento formal. Eu pensei no orgânico e no vivo. O homem só deveria encontrar sua sinfonia em si mesmo, não apenas concebendo a música abstratamente, mas sendo o seu próprio instrumento. (SCHAEFFER: 1952, p. 55).

De fato, Schaeffer na *Symphonie* não se utiliza do ruído das máquinas, mas das máquinas para agenciar até mesmo os sons “orgânicos e vivos” do *homem só*. Com isso elas se mostram, não por uma referencialidade direta, mas indireta: por um “comportamento maquínico”, este *allure* específico adicionado aos sons pelo loop, ou, para além do *allure*, o caractere ligado à máquina, que é a própria qualidade da regularidade do loop.

4.1.5.2 Breve Nota sobre o Personagem Pierre Schaeffer

No texto de 1941-42, "texto premonitório das *Artes-relé*, inacabado, inédito"¹¹¹, temos o seguinte:

Reencontrar o concreto a partir do abstrato, essa é a grande invenção da linguagem elaborada; reencontrar o pensamento a partir das coisas, essa é a invenção do cinema e do rádio (SCHAEFFER: 2010, p. 74).

O percurso schaefferiano, entretanto, torceu este raciocínio, tornando-o mais complexo. Pois o próprio meio radiofônico foi emprestado enquanto 'coisa' nas mãos de Schaeffer, Henry e Poullin, que nas pesquisas musicais o tomaram de assalto e passaram a criar instrumentos fonográficos, uma técnica e uma série de artefatos de sua utilização, além de "experiências fracassadas e obras bem-sucedidas"¹¹². Podemos traçar a partir daí o seguinte teorema: o próprio 'rádio' (ou o meio radiofônico) é exibido em um rádio tido como arte-relé, pois é também 'um dos objetos que envia ao homem seus sinais' ¹¹³. O loop, o corte dos ataques dos sons, o corte e loop ao acaso deixam nos sons "traços maquínicos". A voz gravada, 'autômato fiel da alma', deixa "traços vivos". Aos traços caóticos cabe a gravação de sons da "natureza".

Anos depois da polêmica da obra *Orphée 53*¹¹⁴ no festival de Donaueschingen¹¹⁵, em que seria ridicularizado pela imprensa musical europeia e pela geração pós-serial, bem como depois da querela com os "eletrônicos de Colônia", temos um Schaeffer desconfiado destes traços das máquinas nos sons, na *Carta a Albert Richard*, publicada em 1957:

111 Pierret *apud* Palombini in SCHAEFFER: 2010, p. 108.

112 Fala de Schaeffer em Pierret *apud* PALOMBINI: 1998 (revista eletrônica).

113 Fazemos aqui uma paráfrase ao texto schaefferiano de 1941-42: p. 74.

114 Composta por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, é uma "ópera concreta" com libreto de Schaeffer para 2 cantores, cravo, violino e fita magnética. A obra tem um caráter neoclássico combinado com uma composição concreta de fôlego, que seria adaptada mais tarde por Pierre Henry sob o título de *Le voile d'Orphée*, posteriormente também transformado em ballet por Maurice Béjart, em 1958. (CHION: 2003, p. 45-46; GAYOU: 2007, p. 82).

115 Gayou assim descreve o "escândalo de Donaueschingen": "Assinar uma primeira ópera, montá-la com poucos recursos e poucos ensaios, unir sequências concretas com passagens cantadas a um estilo tradicional de ópera era não considerar o risco diante de um público altamente conhecedor do grande repertório e sobretudo dos olhos e ouvidos de uma imprensa à espreita do menor dos passos em falso (44 jornalistas presentes)". GAYOU: 2007, p. 82.

A música concreta, aplicando o postulado precedente [O *retorno às fontes acústicas vivas*] à análise de um grande número de estruturas sonoras novas, concluiu em preconizar o emprego prioritário de fontes acústicas reais em que se faz sentir a presença do vivo. Não que descarte sistematicamente certos sons eletrônicos ou sintéticos, mas lhe parece que a maior parte destes sons, sobretudo se empregados massivamente, não respondem mais a um condicionamento histórico e até mesmo psicológico do ouvido humano. O homem está habituado a ouvir os objetos sonoros que possuem uma história temporal, a saber: um ataque, um corpo e uma terminação, donde não poderá perturbar impunemente estas características essenciais. Além disso, a maior parte destes objetos evoluem, e esta evolução está ligada à presença de um agente vivo. Assim, mesmo ao fazer uma abstração do elemento causal, os objetos sonoros deveriam, em geral, para serem aceitáveis aos ouvidos, guardar duas características essenciais: serem assimétricos e relativamente heterogêneos.

Deve-se observar que estes dois caracteres são precisamente aqueles que os biólogos põem em evidência como distintivos do vivo. Isto é, para nós, se não uma confirmação, ao menos uma preciosa indicação em colocar esta hipótese. (SCHAEFFER: 1957, p. XII).

Este texto, se tido ao pé da letra, volta-se até mesmo contra os procedimentos inventados pela música concreta, nos quais a máquina se mostra no som através de suas características. Mas o que queremos enfatizar não é esta aparente contradição na trajetória schaefferiana, pois contradição não há: coerente com seus pressupostos de 1942, o tema permanece na imaginação do autor por anos a fio. E este estranhamento aos sons das máquinas de 1957 nada mais indica que um momento de pensamento vivo sobre “o tema” de uma época em que novas máquinas e técnicas apareciam aos montes no restrito universo da música experimental.

É após este curto percurso que reencontraremos a reflexão sobre os tipos de sustentação, já no *Traité*, nove anos depois. Ali não se trata de opor “máquina” a “homem”, mas de identificar o que no som há de “maquinal”, e o que de “vivo”. Se um piano também é uma máquina, e também os potenciômetros de volume e os “manches”

(parecidos a marchas de bondes) dos controladores de velocidades dos discos flexíveis (ver figura 8 na pág. 58), permitem a fabricação de gestos “vivos”. Já o *sillon fermé* e o timbre composto por síntese aditiva, a princípio, não o permitem ou assim não foram utilizados, e os sons que deles provêm estavam banidos no texto de 1957. O Schaeffer de 1966 simplesmente coloca estes sons maquinais em vetores e os pondera e compara. Reconcilia, assim, as próprias experiências musicais do início dos anos 50 com o seu pensamento.

4.1.6 Duas vivências do corpo

Para finalizar esta discussão sobre o *allure* de um pequeno loop (e também sobre as características da *voz em loop*), gostaríamos de ampliá-la para a peça, marcando um traço peculiar e comum a todos os loops da *voz-paisagem*: eles se encontram sob a mesma pulsação metronômica, em 80 batidas por minuto. Mesmo o Loop 4 (que é uma nota pedal) está nesta pulsação, pois há sobre si a memória do loop 1, que bate neste andamento. Parece-nos, além disso, que mesmo nos trechos em que a voz em loop está em silêncio, sua pulsação é subjacente, pois a nova entrada desta voz ocorre *a tempo*. Objetivamente isto não é verdade: colocamos marcas em toda a peça indicando a pulsação a partir da primeira entrada do loop 1, início desta voz, e apareceram pequenas alterações que, pelo acúmulo, deslocam totalmente o tempo com relação às pulsações dos loops, ao final da peça. Entretanto, se a partir desta entrada regermos em 80 e escutarmos a peça, nosso corpo adaptar-se-á às pequenas alterações, que tornar-se-ão imperceptíveis. Passamos a perceber este movimento como uma peça com pulsação contínua, pelo menos dada pela voz em loop.

Entretanto, a voz livre muitas vezes contradiz esta pulsação subjacente, embora algumas de suas entradas ocorram sobre estes pontos (pois entraram junto ao pulso da voz em loop), e além disso há algumas coincidências entre pulsações internas da voz livre e a do loop, como já esboçamos, e como veremos adiante em detalhe.

Com uma imagem que extravasa a teoria schaefferiana, diremos que esta pulsação unificada na *voz-paisagem* emprega aos diversos extratos sonoros da voz em loop, com materiais muito distintos, um mesmo *allure*, uma mesma *vibração*, tanto pela sua

maquínica regularidade quanto pelo mesmo período desta regularidade. Este pulsar unificado subcutâneo, além disso, nos faz fantasiar ainda mais o extrato desta *voz em loop* como um cenário que preenche todo o movimento com sua vibração; centelhas de imagens corporais que permanecem vibrando na imaginação, e mesmo no silêncio. Este cenário, em si mesmo, traz uma evocação do corpo, que se mobiliza em função da sua periodicidade: dançamos à sua pulsação. Entretanto, esta mobilização não ocorre como tradicionalmente na música para dança. Aqui a voz livre se encontra “fora do tempo”: ela algumas vezes silencia a voz em loop, interrompendo o presente fluxo de pulsação e levando-o para uma dimensão mais distante. Apesar do fluxo atualizar-se sempre sob a mesma lei, a cada nova entrada do loop traz-se uma nova imagem vocálica. Atualiza-se com um mesmo *allure*, mas com outro material.

Estas imagens vocálicas, juntamente com aquelas trazidas pela voz livre, são vividas não como pulsação, mas como personificação no nosso próprio tecido. Apesar de serem de outra natureza, igualmente o mobilizam fortemente. Sobrepõem-se à mobilização pelo pulso. Temos então esta dupla vivência do corpo: pela pulsação onipresente e pelas imagens da intimidade. Como o corpo cindido de Lilian Campesato em sua performance - reflexo do próprio som que interpretava (pois os sons em loop desta peça guardam ao mesmo tempo pulsação e intimidade) - aqui temos uma escuta dupla, uma dupla mobilização.

Resta-nos agora articular estas dimensões: os loops, que trazem esta pulsação regular, e as entradas da voz livre, que contradizem, interrompem e tensionam a pulsação. Passemos, pois, para a uma análise mais geral da forma de *Erotica*, salientando as relações entre estes dois extratos sonoros.

4.2 Parte 2: A forma geral de *Erotica*.

4.2.1 A frase 1 – os gestos simétricos

Agora que já fizemos um percurso pelos materiais da peça distinguindo seus dois extratos vocálicos, nomeando seus objetos sonoros e evidenciando algumas de suas características pontuais podemos relacionar os materiais obtidos nesta primeira incursão.

Analisemos, sob um outro olhar, não apenas as sequências e os loops, mas as *frases*, ou seja, sintagmas mais amplos que combinam os dois tipos de material. Feito esta busca pelas frases poderemos traçar um quadro mais geral sobre a relação entre o material da voz livre com o da voz em loop, em que se traça um jogo de alternâncias que é a própria forma da peça.

Começemos pelo início em que este jogo é colocado explicitamente. Para fazê-lo, retomemos a nomenclatura das sequências e dos loops já estabelecidos anteriormente, a fim de facilitar a leitura da análise. Referimo-nos agora a uma partitura de escuta que se encontra na fig. 29, p. 237. Ali temos a representação das sequências e dos loops na parte de cima e, na parte de baixo, uma representação da duração de cada tipo de sequência e de loop em linhas horizontais coloridas, cada cor representando um tipo. A linha tracejada laranja no meio da partitura apenas separa estas duas representações. Temos, assim, as seguintes sequências: riso (linha vermelha), gemidos (linha branca), interjeições A (linha verde) e interjeições B (linha azul claro); além de termos os seguintes loops: grupo *pedais*, composto pelos loops 2 e 4 (linha amarela), grupo *silábicos*, composto pelos loops 3 e 5 (linha lilás) e o grupo *portamentos*, composto pelos loops 1 e 6 (linha azul escuro).

Voltados ao início da peça, circunscrevamos uma primeira frase da intervenção da sequência *riso* (logo de início) até uma nova intervenção, em 0'20". Que temos aqui? A aparição desta sequência marcando dois pontos, como uma baliza e, dentro desta, um jogo de alternâncias. Observemos primeiramente a sequência *gemidos* no interior da delimitação entre as duas *risadas*. Temos ali 4 gestos vocais, sendo o primeiro um vocalise de prazer, um suspiro. O segundo, mais curto, composto por um vocalise e uma respiração, tem um papel de resposta ao primeiro: seu desenho melódico é mais simples

(um simples glissando descendente), é *pianissimo* enquanto o outro é *mezzo-forte*, evoca um timbre mais escuro (embora entoe sobre a mesma vogal [a]) e, além disso, parece-nos um gesto de descanso com relação ao anterior, como uma indução do silêncio à respiração, ao nosso corpo a retomar o ar para emitir o próximo gesto, que parece ser um abrandamento do primeiro. A respiração que se mostra, entre os gestos, enquanto simples mobilização do corpo, aparece agora explicitamente no segundo, em resposta ao seu vocalise mais curto.

Em seguida temos o mesmo primeiro gesto, o mesmo vocalise, ampliado: melodicamente ambos partem de uma mesma nota, mas o terceiro gesto tem o âmbito aumentado em cerca de um tom; a desinência de conclusão, todavia, é a mesma entre ambos: um é variante do outro. Mas, por aumentar o âmbito com relação ao primeiro, este terceiro gesto esgarça a expressão daquele. Em seguida, nova resposta, desta vez ao terceiro gesto, que funciona exatamente como a resposta anterior. Este quarto gesto, porém, é diferente do segundo, mais amplo apesar de ser, como aquele, conclusivo: é composto por três interjeições de prazer que, se escritas, podem soar como de dor (ai..ai..ai...), mas que são proferidas com muita leveza (a última das três interjeições tem a terminação num sopro, e pela sua desinência ascendente, parece que vai voar...). Os quatro gestos, o silêncio entre o primeiro e o segundo e entre o terceiro e o quarto, a respiração ao final do segundo e as interjeições de prazer remetem a uma respiração ofegante em que se incluem emissões vocais – curta abertura que, juntamente com as risadas de uma falsa timidez, não poderia indicar de forma mais suave e precisa a intimidade feminina, talvez mesmo em uma brincadeira sexual.

Pela proximidade entre estes quatro gestos alternados e sua imagem causal, pode parecer que se trata de uma autêntica improvisação. Nada mais fictício: a entrada e a saída da voz em loop é feita de modo a conferir dramaticidade à frase. A entrada do loop 1 ocorre após um sentido de suspensão deixado pelas *risadas* de início, e ele é interrompido pela entrada do primeiro gesto da sequência de *gemidos*. Este gesto impõe silêncio ao ambiente, criando para si um destaque dramático por conta da simulação de um causalidade: a entrada do gesto que interrompe o loop.

Daí a força do silêncio entre este e o seguinte (o gesto 2 da sequência de gemidos). Com a entrada do gesto 2 aproveita-se para inserir junto a ele a repetição do loop: a noção de descanso ou de queda permite que essa inserção ocorra naturalmente. Em

seguida, o mesmo jogo: o loop cessa, mas desta vez não é interrompido pela entrada do gesto vocálico. O modo como cessa é significativo: não conclui um ciclo completo, fechando-se em um fragmento de seu início que funciona como uma espécie de ponto final, à espera do novo gesto. Este aparece (gesto 4) e faz repousar a energia do gesto 3, com o mesmo sentido de descanso do outro. Ao mesmo tempo é o impulso para um novo movimento, estancado pelo silenciar da última aparição do loop 1: aproveitando-se de um sentido de simetria já instaurado pela repetição variada do gesto 1 no gesto 3, insere-se neste ponto, da mesma forma que no gesto 2, um novo loop (loop 2), que permanece soando até o aparecimento de uma nova frase, e mesmo sobre ela. Aproveitando a expectativa da colocação do loop 1 por conta da simetria, é inserida uma mudança do fundo, que subitamente nos aparece enquanto imagem, para em seguida diluir-se enquanto pulsação.

A frase anterior é concluída pelo som-baliza (*risadas*). Ela é amparada por pilares fortes: uma transparente espontaneidade e uma construção musical rigorosa. Talvez a última suporte a primeira. A espontaneidade aparece naturalmente pelo tipo de material, mas o trecho apresenta também elementos estruturados tais como a variação entre os gestos (do gesto 1 ao gesto 3 da sequência de *gemidos*), gestos com funções expressivas de pergunta e resposta (os quatro gestos da sequência de *gemidos*) e o uso expressivo do silêncio e das entradas da voz em loop.

Tem-se a criação de uma cena: o silêncio gerado pelas entradas dos gestos 1 e 3 e o fato de soarem a descoberto nos traz a noção do vazio que tem o ator diante do interlocutor ausente na sala de gravações, ao qual Jacques Copeau se referia. Silêncio que emoldura os sons, os quais emergem com tanto destaque que qualquer interjeição mínima é realçada. Por outro lado, este silêncio também é o próprio ressoar na memória. Estas aparições em fragmentos dão a impressão de uma reminiscência: imagens em *flashback* do detalhe em *close* de um olhar, de um leve movimento, da sensação de um sopro no rosto. Imagens de sonho. Isso é feito, porém, com estrita construção, o que talvez mantenha em pé a impressão de naturalidade. Até mesmo a duração dos eventos foi calculada: os gestos 1 e 3 possuem quase a mesma duração (cerca de 3”), assim como os gestos 2 e 4 (c. 2”) e os loops, inclusive do loop 2 até a entrada da sequência de *risadas* (c.3.5”). Além disso, a forte construção simétrica parece paradoxalmente reforçar a sensação de uma naturalidade por conta de uma simplicidade, talvez a mais enxuta

possível para este jogo - ou será a nossa escuta à procura de simetrias que faz com que soe natural este evidente artifício? Não sabemos.

4.2.2 A frase 2 – as flutuações.

Passemos agora para a segunda frase, deixada em aberto anteriormente; podemos agora retomá-la. Inicia-se pelo som-tipo *risadas* (nosso som-baliza, que faz a elisão entre a primeira e a segunda frase) e é concluída com a próxima entrada de um *gemido* (em 0'35"45). Nela abre-se na *voz livre* uma construção métrica sobre a base dos loops (*loop 2*). Se lembrarmos esta construção na sequência *Interjeições A*, veremos que há ali uma diminuição métrica, em que se exclui um tempo por 'compasso', sendo o penúltimo e último tempos em ritardando com relação ao próximo. A *voz em loop* permanece, no *loop2*, em 80 BPM; é a relação desta com a sequência da *voz livre* que descreveremos.

Figura 23: descrição das pulsações entre a voz livre e a voz em loop na segunda frase

A entrada da *sequência de interjeições A* se dá pelo som-tipo *vogal aspirada grave* e encontra-se ligeiramente deslocada após o tempo forte do *loop 2*. Que tempo forte é este? Trata-se da resolução da anacruse, no qual escolhemos marcar as batidas dessa voz. Porém tal *loop*, a partir daqui, não permanece absolutamente regular: há nele pequenas alterações de tempo, perceptíveis se escutarmos o trecho reiteradas vezes. Medimos objetivamente a duração dos ciclos dos *loops* a partir do primeiro marcado, na partitura de

escuta da fig. 23, com uma linha branca sobre si (indicando onde consideramos a batida, de 0'22"19 a 0'35"63); obtemos o seguinte resultado:

Número do Ciclo	Posição temporal (em <i>segundos</i>)	Duração relação ao ciclo anterior (em <i>segundos</i>)
1	22,19	
2	22,95	0.76
3	23,72	0.77
4	24,58	0.86
5	25,32	0.74
6	26,1	0.78
7	26,79	0.69
8	27,58	0.79
9	28,32	0.74
10	29,03	0.71
11	29,78	0.75
12	30,54	0.76
13	31,09	0.55
14	31,85	0.78
15	32,63	0.75
16	33,38	0.75
17	34,13	0.75
18	34,88	0.75
19	35,63	0.75

Tabela 6: lista dos ciclos do loop 2 da segunda frase, suas posições e durações.

A primeira conclusão que tiramos ao vislumbrar esta tabela é que os primeiros 14 ciclos apresentam uma grande flutuação, que cessa a partir do 15º ciclo. Trata-se da entrada do loop 3, muito mais regular que o anterior. Ele pulsa exatamente a 80 BPM, pois 75 ms é a duração de um ciclo desta indicação metronômica, e não apresenta variação. Porém, uma escuta não preocupada em pontuar estas variações vai detectar apenas um único desvio de pulsação no loop 2, que aparece na passagem do 12º ao 13º ciclo. De fato ali apresenta-se uma maior disparidade desta regularidade (20 ms a menos com

relação à duração do pulso dominante da peça – 75 ms). A um primeiro olhar parece-nos um erro. Guardemos porém esta informação.

Com uma escuta um pouco mais atenta após a constatação desta irregularidade métrica apareceram outras flutuações. Assim, temos do terceiro para o quarto ciclo a duração de 86 ms: um desvio que, na escuta do trecho, é disfarçada pela entrada do som-tipo *vogal aspirada* que, por ser mais *forte* que os outros sons, mascara o loop. Os ciclos seguintes (de 4 a 5 e de 5 a 6) parecem seguir com uma flutuação imperceptível com relação à duração de base (75 ms), seguindo nesta pulsação. Do que se conclui que no trecho do ciclo 3 ao 4 há um deslocamento (e não um corte) que parece ser compensado por uma ligeira *gag* no ciclo 5, pois seu primeiro som está cortado, é mais curto (apesar de não acarretar num desvio posterior). Em seguida, uma série de desvios nos chama a atenção: eles acontecem dos ciclos 6 para 7 e 7 para 8: no primeiro, uma aceleração; no segundo, um ralentando. São quase imperceptíveis mas, se escutados com atenção, emergem.

Feita esta panorâmica sobre as irregularidades que julgamos relevantes neste loop 2, voltemos para a relação entre as duas vozes. Como dissemos, a *sequência de interjeições A* entra deslocada após a batida do tempo forte do loop 2. Também a segunda *risada* deste gesto, que está sobre o tempo 2 de sua métrica, encontra-se ligeiramente deslocada com relação ao tempo forte do ciclo 4, da mesma forma que o terceiro tempo virtual de sua métrica, agora sobre o ciclo 5. O quarto tempo, porém, não o está: o som-tipo *palavra* bate sincronicamente com o tempo forte do ciclo 6. A frase continua: a *respiração* e a *vogal aspirada aguda* que seguem, no quinto tempo da métrica da sequência, não entram em sincronia com os ciclos 7 e 8 do loop, embora o som-tipo *vogal aspirada aguda* terá sobre sua conclusão a batida do ciclo 8, como mais tarde terá também com relação ao ciclo 13.

Já o primeiro tempo do 'compasso' seguinte, a *vogal aspirada grave*, está absolutamente sincrônica com o tempo forte do loop 9, e a segunda *risada*, no segundo tempo deste novo 'compasso', apenas ligeiramente deslocada com relação ao ciclo 10. Continuando a frase, temos o terceiro tempo 'virtual' do segundo compasso e o som-tipo *respiração* fora de sincronia com os loops 11 e 12. O som-tipo *vogal aspirada aguda*, porém, na sua terminação, está em sincronia com o ciclo evidentemente antecipado, como apontamos acima (ciclo 13). A súbita antecipação deste ciclo nos chama a atenção para a

relação deste com a *voz livre*.

A *vogal aspirada grave* seguinte é colocada, justamente, sobre um ponto em que, a partir do tempo forte do ciclo 13 (que foi consideravelmente antecipado), esperar-se-ia uma nova batida a tempo deste ciclo (temos uma duração de 78 ms, cuja diferença com o tempo-base da peça é irrelevante), e que o som-tipo *vogal aspirada* supre. Este som (destacado com um círculo vermelho) tem a função de substituir uma possível batida do loop pois, em *fade in*, o novo *loop 3* aparece, seguindo a partir do som-tipo *vogal aspirada* a pulsação em 80 BPM. Com a antecipação do ciclo 13 foi possível colocá-lo exatamente neste ponto métrico, que é o eixo entre a métrica da *sequência de interjeições A* com a do novo loop, pois este parece, a rigor, pulsar a partir do ciclo 13 em sincronia com *vogal aspirada aguda*. Formam-se, a partir deste, as pulsações em aproximadamente 75 ms da *vogal aspirada grave* e da cabeça do loop 3¹¹⁶. Este, por sua vez (o ciclo 15) bate na mesma posição com relação à segunda *risada* deste mesmo gesto (na sua primeira aparição) com relação ao ciclo 4, no início da frase. Tem-se um espelhamento daquela métrica nesta, que pode ter se fixado na nossa memória. Com estas relações em jogo mais uma vez o conteúdo do loop é sutilmente mudado sem alteração em sua pulsação básica; aliás, pelo contrário: com este novo loop, é reforçada pela ausência de uma flutuação métrica.

Finalmente, temos a entrada da nova sequência de *gemidos*. Ela ocorre quase sincronicamente com o tempo forte do novo loop, a tempo com relação à métrica instaurada pela sequência anterior e na segunda curta interjeição do gesto em glissando. Este imita o gesto de *vogal aspirada grave + 2 risadas* nos dois pigarrinhos artificiais que articulam sua entrada (acento no segundo, como na *risada* do gesto referido). Como já mencionamos, trata-se de uma repetição gerada ao acaso ou, talvez, uma micromontagem, colocada ali de modo a ligar-se facilmente com o material anterior pela sua imitação gestual e motívica. É este gesto que conclui a segunda frase e inicia a terceira.

Que temos aqui, então? Parece-nos que, de uma *sequência de interjeições A* pré-montada, foram inseridos pontos de sincronia entre ela e a camada em loop. Tal sincronia foi fabricada pela realização de pequenas edições na *voz-loop* em função da ênfase em alguns pontos da sequência: o som-tipo *palavra*, como já analisado, é por si só destacável

116 Os números em amarelo na parte superior da partitura indicam estes três pulsos a partir do ciclo 13.

tanto por criar uma assimetria na métrica interna desta sequência quanto por ser a única aparição deste tipo vocal na peça. Além disso há ênfase nos dois tempos fortes dos 'compassos' seguintes, que por si só não precisam de maiores explicações acerca de seu valor semântico. Finalmente, a ênfase do tempo forte do terceiro 'compasso' da *sequência de interjeições A*, que se dá pela substituição de uma posição em que se esperava uma nova aparição de um ciclo do loop 2, além da elisão entre a métrica da sequência da *voz livre* com a pulsação rigorosamente instaurada pelo loop 3.

Os ajustes foram feitos pelos pequenos cortes quase imperceptíveis no extrato em loop 2. O deslocamento do ciclo 3 para o 4 foi realizado, assim parece, para destacar a segunda *risada* do gesto da *voz-livre*. Já os demais deslocamentos (de 5 para 6 e de 6 para 7) parecem compensar os tempos de modo a ajustar uma sincronia sobre o som-tipo *palavra*. Mais tarde, do ciclo 7 para o 8, ajusta-se novamente o tempo para que caia sobre o final da *vogal aspirada aguda*, que será a terminação característica desse loop 2 sobre o ciclo 13. A mesma lógica parece se aplicar ao som *vogal aspirada grave*, tempo 1 do compasso seguinte (atraso dos ciclos 9 e 10), bem como o ajuste sobre o ciclo 13 para caber no término da *risada*, e a colocação *a tempo*, a partir deste ciclo deslocado, do som-tipo *vogal aspirada grave*, que tem a função de um ciclo ausente, como já mencionado.

4.2.2.1 Conclusões relativas a estas duas primeiras frases

O longo e detalhado procedimento descritivo-analítico que efetuamos acerca desta segunda frase parece nos levar a algumas conclusões. A primeira é a de que há aqui um tipo de composição musical muito similar à montagem dos planos sonoro e visual no cinema, a tal ponto que nos evoca um conceito forjado por Michel Chion para analisar a sincronia som-imagem: a síncrese (*synchrèse*). Já abordamos este conceito, formulado por Michel Chion, no capítulo 1. Como o autor explica, trata-se de um atributo psicofisiológico que nos faz “perceber como um só e o mesmo fenômeno, que se manifesta ao mesmo tempo visualmente e acusticamente, a concomitância de um evento pontual sonoro e pontual visual, no instante em que eles são produzidos simultaneamente” (CHION: 2010, p. 264). Fazendo então uma analogia com o nosso caso temos aqui duas métricas independentes no plano perceptivo, mas que possuem pontos estrategicamente colocados

em sincronia. Estes pontos são iluminados pelo atrito entre as vozes e recebem um destaque que os demais pontos não receberam. E como a voz em loop é idêntica em todos os seus ciclos, estes reforços se dão na voz livre; é a voz em loop que, então, realiza a função de salientar a outra. Nota-se que a primeira impressão de escuta é de haver uma contradição métrica, dada pela entrada “fora do tempo” da *voz livre* (em c. 0'24”) e pelas assincronias entre a voz em loop e as partes internas dos compassos da *sequência de interjeições A* (os tempos e eventos ligados a *risadas*, aos gestos de respiração e da *vogal aspirada aguda* - justamente aqueles em que consideramos haver um ritardando). Ali há uma flutuação temporal entre as vozes, que é todavia resolvida nos tempos fortes dos compassos e sobre o som-tipo *palavra*. Não fossem estas contradições, o trecho seria totalmente desinteressante do ponto de vista métrico.

Observa-se também que estes “pontos estrategicamente iluminados” em meio a outros eventos em assincronia apareceram através de uma cirúrgica montagem do extrato da *voz em loop*, feita de modo a disfarçar a operação (exceto no ciclo 13, em que ela é explícita). O que se tem é uma ênfase nos pontos de apoio da métrica irregular da *voz livre*, voz que é feita, neste extrato, até mesmo de ritardandos em meio a uma diminuição métrica. Parece-nos que, ao enfatizar estes pontos estratégicos, o que ocorre é o efeito de salientar justamente a métrica irregular da *voz livre* e, no disfarçar das flutuações da *voz em loop*, salienta-se a sua regularidade por oposição à outra. Tomemos de empréstimo e demos outro uso à nomenclatura schaefferiana com respeito à classificação dos *allures*, já mencionada: o efeito é de uma sobreposição entre uma métrica *mecânica* com *flutuações* (item 2 da tabela 5 da pág. 196) – a métrica dos loops - com uma métrica viva com flutuações (item 5 da mesma tabela), a da *voz livre* – embora tanto um extrato quanto o outro é trabalhado de modo a ressaltar a característica mecânica ou viva de um e do outro – ou seja, de enfatizar no outro a característica que em si é oposta. A lógica é: como os loops foram ligeiramente alterados, houve a sincronia com os pontos de destaque da outra voz, realçando sua métrica irregular e seus ritardandos. Ao salientar este aspecto com flutuações quase imperceptíveis, pelo contraste com a *voz livre*, se enfatiza o caráter mecânico da voz em loop. Cria-se assim a ilusão de uma sobreposição métrica.

A composição deste extrato, desta forma, talvez tenha se dado em três partes: pela sobreposição de duas métricas, pela escuta do resultado desta acumulação arbitrária e pelo ajuste dos pontos que se desejava realçar. O procedimento, como no cinema, é de

montagem, não de síntese (em que de uma matriz se faz uma música), e muito menos de um desenvolvimento. Aqui o *acaso e a modelagem*, para usarmos o termo comum que o compositor Valério Fiel da Costa emprega ao se utilizar de método similar¹¹⁷, possuem um papel preponderante. Sobreposição de dois extratos sonoros, busca-se pela escuta estratégias de fusão e de tensão entre eles e encontra-se um modo de seguir adiante. Este procedimento nos parece ser, aliás, um forte modelo composicional na música concreta.

A possibilidade de aproximação com o método cinematográfico, por outro lado, não nos surpreende, pois o cinema é também uma arte autográfica: um filme será outro se realizado por outros atores, com outra tecnologia e por outra montagem. Nem mesmo um *remake* pode nos dar um mesmo filme, como mostra o *Psicose* de Gus van Sant, refilmagem totalmente baseada em uma decupagem exata plano a plano e respeito integral ao roteiro original de Joseph Stephano. Ali, porém, é apresentada uma fotografia diferente, atuações que desviam consideravelmente das originais, e mesmo um 'clima' distinto com relação ao original de Hitchcock¹¹⁸. É, pois, outro filme, tal como nossa remontagem da *Symphonie* no Rio de Janeiro é outra música, baseada na original.

A modelagem em microflutuações de tempo em um loop é um gesto que se fixa diretamente no suporte, e só por este meio é possível acessá-lo, como ocorre na gravação de uma performance instrumental. Talvez esta modelagem não tivesse sido criada por uma improvisação com os *pick-ups* e os potenciômetros (tal como fez Schaeffer para criar o *Étude Pathétique*, como citamos no no cap. 1) – ou seja, algo similar a uma performance instrumental por conta do tempo direto. Não sabemos como foi a realização da montagem/composição de *Erotica*, como o resto de toda a *Symphonie*: não há informação bibliográfica a respeito. Mas, como numa performance, há nestes ajustes da *voz em loop* a outras pequenas variações da ordem da flutuação, do não-mensurável por uma notação prescritiva, da resposta do corpo aos ouvidos. Pois, como na escuta do loop nessa frase, em que nos adaptamos às pequenas flutuações do ciclos 1 a 14 da tabela 6 – os quais, com exceção do ciclo 13, acabam por ser amalgamados sob uma única pulsação – o gesto à procura da ideia desejada efetua as pequenas flutuações que mensuramos nesta mesma tabela. Este gesto pode ser em tempo direto ou em tempo diferido, pouco

117 Valério nos descreveu diversas vezes, em conversas, ensaios e preparações de performances de suas obras (das quais participei muitas vezes) esse método composicional, de modo similar ao que fizemos aqui.

118 Para essas informações, GARDINER, R. & VALENTE, E. : *Psicose (Psycho) de Gus van Sant* (EUA 1998), artigos disponíveis em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/psicose.html>>, acesso em 13/01/2012.

importa: em qualquer dos casos, é o ouvido que propulsiona estas variações mínimas e as fixa no suporte, e o que escutamos é a fixação de uma pesquisa por um resultado desejado, alcançado pelo escuta.

Se há um correlato deste fonograma com relação à gravação de uma performance no que tange a presença destas mínimas variações que designam o corpo, há um ponto, porém, em que esta analogia se inverte. Pois as microflutuações foram realizadas não como uma variante da composição escrita e fixada pela tradição de sua performance, mas como uma estratégia para realizar uma ideia composicional, e também enquanto a própria composição. Não como recurso interpretativo de uma obra, mas como modo de fixação do seu *material invariante*, para retomarmos ao conceito de Fiel da Costa, abordado no capítulo 1. Assim, não apenas a rouquidão específica das vozes, sua hesitação ou seu leve ar delirante foram fixados ali, mas um gesto, improvisado ou meticulosamente ajustado (ou improvisado *após* ser meticulosamente planejado) que diz respeito a um efeito expressivo que sustenta o próprio discurso musical. Esse proceder depende da escuta reiterada e do cálculo *a posteriori*, mas, como numa improvisação ou numa performance, ele ocorre por microvariações que só podem ser transmitidas pela criação no suporte. Este é, assim, o próprio ponto central da música concreta e em específico desta *Symphonie*, e, em consequência, do nosso trabalho.

4.2.3 As demais frases

Após este minucioso percurso pelas frases 1 e 2 podemos continuar a análise das demais frases de modo mais genérico, pois os procedimentos que apareceram nas duas primeiras repetir-se-ão de modo mais ou menos atenuado nas restantes.

Temos então a frase 3, seguida da frase 2, em que se inicia uma nova sequência de *gemidos*. O som que fecha a frase anterior abre também esta nova, e o procedimento de colocar-se um objeto sonoro ambíguo, com função em ambas as frases – tal como o som-tipo *risadas* que separava a frase 1 da 2 e ocorre novamente aqui. Ou seja, não há um corte, mas uma transição pela mudança de fundo (o loop 2 em loop 3, de *silábico* para *portamento*), que ocorreu na frase anterior (como já analisamos) e a inserção do primeiro gesto vocálico desta nova sequência de *gemidos* tanto no tempo forte do novo loop (sua

segunda interjeição 'pigarreante' coincidindo com este tempo, como se fosse a resolução de uma anacruse), quanto na posição métrica que conclui a sequência precedente. A conclusão deste gesto também se dá no tempo forte do loop 2, de modo que, do gesto *vogal aspirada grave + 2 risadas* até a conclusão do gesto forma-se um arco temporal que é o feixe da sequência anterior e o início desta, pelo espelhamento dos dois gestos (impulso + dois pontos ascendentes, dois gestos + impulso descendente) – que se muda apenas o tipo de cada som que os compõe: as *risadas* são pontuais e descontínuas, enquanto que o vocalise do som-tipo *exclamação* é contínuo e longo (a análise do arco está na figura a seguir; as linhas verticais brancas marcam os pulsos em 80 BPM a partir do tempo forte do último ciclo do loop 2).

Figura 24: conclusão da frase 2 por um arco temporal, indicado em amarelo.

A frase que se forma agora (de 0'35" a 0'50") é composta de 6 gestos vocais do som-tipo *exclamação* e 2 loops diferentes. No que tange os gestos vocais podemos perceber que, a partir do segundo gesto, temos variantes dos precedentes sob o mesmo tipo de sequência, na frase 1. A segunda, terceira e quarta aparições do som-tipo *exclamações* na frase 3 serão consideradas como um único gesto. Este é uma síntese entre os gestos 3 e 4 da frase 1. Ele combina, do gesto 3, o âmbito (ambos chegam até um sol 6) e do gesto 4 a "exclamação em três ais" (como indicado na partitura de escuta por um colchete amarelo (fig. 29 – p. 237) - que liga o gesto 4 a este - e por círculos

vermelhos, indicando a semelhança pelas três interjeições). Pode-se imaginar também que, neste da música, ampliou-se o âmbito tanto temporal quanto de alturas do gesto 4 da frase, assim como na outra (frase 1) ampliou-se o âmbito de alturas do gesto 1 para o 3.

Marcamos também que, tal qual ocorreu no gesto 4 da frase 1, sobre a primeira das três “exclamações”, na frase 3, mudou-se do loop 3 para o loop 4. Há assim um espelhamento da articulação ocorrida sobre o gesto 4 da frase 1. E, se nesta frase isto se deu por uma expectativa criada por sua simetria interna (como já analisamos), aqui o gesto ampliado “exclamação em três ais” é como uma marca sonora que se liga à sua variante na frase 1, sobre a qual é possível criar ali o mesmo tipo de articulação por conta de um chamado à memória. O loop 4 colocado aqui é, inclusive, do mesmo tipo do loop 2 (um loop *pedal*) e enfatiza a mesma altura (o si 4), acentuando a ressonância daquele ponto neste.

Os dois gestos vocálicos restantes nessa frase, ambos vocalises descendentes, são a ampliação do segundo gesto da frase 1. O primeiro deles (quarto som desta frase) nos dá a imagem de um abrir e fechar da boca enquanto se geme ou vocaliza: de quase *bocca chiusa* na vogal [a], abrindo-se nessa vogal e descendo em altura, fechando novamente até a vogal [y] (ü) (um gesto que transparece o prazer de uma extrema preguiça). Linha similar ocorre na aparição seguinte embora, pelo vetor extremo em direção ao grave, não seja tão natural quanto o anterior. Como já pontado, este gesto parece provir também de um corte em um ponto qualquer da linha do gesto precedente, de modo a continuá-lo. A cesura causada pelo corte é a deixa para silenciar o loop 4, que soava até então. Mais uma vez aproveita-se para interromper um loop a partir da entrada súbita de um som vocálico, como na entrada do gesto 1 da primeira frase.

Da mesma forma que naquele ponto, sobre este glissando descendente faz-se um silêncio dramático, quebrado pela aparição do loop 5. Esta se dá como uma súbita chamada do loop a um primeiro plano, dada pela curta cesura no seu início (que não entra na teia repetitiva), sua maior amplitude com relação aos demais loops, e seu tipo *silábico* que, por ser mais longo, contém mais material vocálico, pendendo para o lado da imagem corporal e do conteúdo melódico ao invés da pulsação em si. A entrada deste loop parece também uma resposta ao gesto de decaimento do glissando precedente: este soou como um impulso para um salto no vazio, que cortou o loop 4 e proporcionou (após soado o

glissando por apenas um ciclo do tempo-base da peça) a entrada a tempo deste novo loop.

Antes de narrar a nova frase sobre este loop (de 0'47" até 0'59"), apontemos que sua interrupção (no seu final) se deu de forma semelhante à do precedente. Excetuando-se que a entrada do gesto vocal em glissando não foi nem brusca (por um corte) nem de forma a interromper o loop 5, também aqui aproveitou-se o sentido de queda do glissando para criar nele um vazio, dado pela súbita interrupção do loop 5, e inserir no ponto métrico com a distância de um ciclo o novo loop 6. Novamente, na ausência do loop antigo, insere-se o novo loop ali onde o outro pulsaria, aproveitando-se da inércia na escuta, gerada pela pulsação constante do loop. É como, pois, se de um movimento que estancasse de repente fosse aproveitada a inércia para colocar no ponto virtual onde este movimento continuaria, um novo objeto em movimento e com a mesma velocidade. Muda-se o objeto sem causar uma ruptura da linha do movimento, e nossos ouvidos permanecem assim colados à pulsação, que não cessa.

Notemos também que o gesto vocálico que encerra esta nova frase é, na realidade, um gesto integral que apareceu em fragmentos anteriormente (sem um pequeno trecho do início do gesto 5 da frase 3): ele foi cortado no final da frase 3 e aparece enquanto o fragmento que faltava no início da frase 4. Diríamos até que o próprio som de início da frase 3 é também um fragmento deste que aparece aqui, editado de outra forma. Parece-nos que os compositores decuparam este gesto em três partes, revelando-o agora integralmente. Teria, aliás, uma última aparição no final da peça (seu último som), agora em fragmento, trazendo um sentido de um "final que não termina" - ou seja, de que este procedimento de desvelamento do gesto vocal continuaria indefinidamente (a figura 25 mostra tanto a aparição deste gesto quanto de seus fragmentos, todos indicados por um colchete amarelo: {a} refere-se ao início do som (sua parte ascendente), {b} ao fragmento que o toma a partir da parte descendente até certo ponto da linha e {c} o fragmento que vai até cerca de uma oitava abaixo do ponto onde parou o fragmento {b}). Realizamos uma remontagem comparativa destes 5 gestos, reagrupando sua ordem para 4 – 2 – 3 – 1 – 5 (arquivo de áudio *gestos reagrupados* – faixa 14).

Figura 25: As aparições dos fragmentos de um gemido

Notemos o papel da edição de um mesmo gesto vocal para a criação de fragmentos que ganham significações musicais diversas seja pelo tipo de corte, seja pela sua posição no discurso. Além disso, cada fragmento parece possuir um sentido próprio na *infralíngua* do corpo. Já aludimos que o fragmento 2 evoca uma emissão preguiçosa, mas deixemos que os ouvintes da peça criem para si as próprias imagens do corpo a partir de cada uma dessa *análise* dos extratos vocais.

Resta-nos comentar as duas últimas pequenas frases da peça. A primeira (de 0'47" a 0'59"), que se inicia com o gesto vocal em glissando já analisado (em 0'47"), realiza, na *voz livre*, a *sequência de interjeições B*. Esta sequência é composta por 2 gestos repetidos, cada um composto por 3 sons-tipo: uma *exclamação* estática, única em toda a peça, uma *respiração* e duas *risadas*. Este gesto é repetido com variações mínimas (na primeira aparição da *exclamação* estática há uma pequena cesura fabricada (como no gesto 1 da frase 3), que não aparece na repetição). É de se notar que o som-tipo *exclamação* apresenta-se na mesma nota de onde se inicia o glissando descendente, gesto vocal do início da frase. É como se aquele tivesse sido congelado neste novo gesto.

Ritmicamente há uma relação simples entre as duas vozes: as duas entradas da *sequência de interjeições B* e a entrada da última sequência de *gemidos* (que aqui é composta por um único gesto - em 0'56") acontecem nos tempos fortes do ciclo do loop 5, e este bate a 80 BPM. O próprio som-tipo *exclamação*, em que se foi criada uma pequena cesura, tem sua entrada como na resolução de uma anacruse: a segunda cesura coloca-se sobre o tempo forte do ciclo do loop. Este loop 5, por sua vez, um loop *silábico*, é o que

mais se destaca na peça, e talvez por conta disso simplificou-se a *voz livre*: para salientar a sua presença.

Como já analisamos, o loop 5 é subitamente interrompido, criando-se um efeito de *suspensão* ao obter-se, sobre o gesto em glissando ascendente-descendente, um silêncio. Este gesto simétrico é o mais significativo para exemplificar o efeito. Por encontrar-se completo (com o glissando em ambas as direções), presta-se bem para uma imagem: é como se lançássemos uma pedra no ar, descrevendo seu movimento por uma meia elipse. O loop 5 soa até um pouco antes da metade deste trajeto e, aproveitando a tensão causada pela parada natural do movimento, quando da inversão de seu sentido, coloca-se ali um silêncio que representa este ponto. Quando continua novamente o movimento, agora em sentido oposto, é colocado o novo loop, e a pulsação continua após esta “virada” causada por sua breve interrupção. Em *Erotica* este efeito de *suspensão* ocorre aqui e na mudança anterior de loop (do loop 4 para o 5), e agora tivemos a oportunidade de descrevê-lo com mais precisão.

Continuemos: a frase seguinte, que se inicia por este efeito de *suspensão*, é composta por uma repetição do gesto *respiração + 2 risadas*, que é o gesto da frase anterior menos o som-tipo *exclamação*, o vocalize estático. Em seguida, temos uma reaparição mais curta da *sequência de interjeições A* entremeada por duas aparições idênticas da *sequência de risadas*, que aqui cumprem novamente o papel de um som-baliza, emoldurando a *sequência de interjeições A*. O loop 6, por sua vez, um loop de *portamento*, é o primeiro deles que parece ter sido contaminado por um comportamento de algum som-tipo da *voz livre*: há de fato, aqui, uma ligeira amálgama entre o som-tipo *exclamação*, que faz a passagem da frase 4 para a 5, e este loop.

Finalmente podemos dizer que, ao contrário da sua primeira aparição, aqui a *sequência de interjeições A* possui uma métrica absolutamente regular, embora na cabeça da sua entrada haja uma pequena edição no ciclo do loop fazendo-o coincidir com o som-tipo *vogal aspirada aguda* (primeiro som da sequência). Como parece desnecessário, visto que poderia ter sido atrasado uma fração de segundo e colocado na pulsação correta, interpretamos como um erro. Já os tempos fortes da métrica da *sequência de interjeições A* coincidem exatamente com os tempos fortes do loop, assim como a cabeça das *risadas* em movimento ascendente. A entrada da segunda *risada* é a deixa para silenciar o loop.

A peça termina com uma curta *coda*, em que se retoma o som-tipo *exclamação*, o

último dos fragmentos que analisamos acima, e sob ele é colocado um eco do loop anterior cerca de meio tom abaixo e em *fade out*, dando a entender que o processo de alternâncias poderia continuar ocorrendo indefinidamente. Com isso, a nosso ver, é sugerido que a cena vislumbrada aqui é a centelha de algo bem mais longo, uma alegoria de um processo que continua ou que se iniciou antes de sua aparição.

4.2.4 Recapitulação da forma geral.

Recapitulando agora a forma geral de *Erotica* gostaríamos de ressaltar a alternância entre os tipos de sequências e tipos de loops, cuja mudança nunca ocorre, em cada uma das categorias, ao mesmo tempo nas duas. Tem-se assim um revezamento entre um tipo de sequência e um tipo de loop, sucessivamente. Para analisarmos esta alternância relembremos a representação de cada categoria na partitura geral de escuta e análise, na fig. 29 p. 237. As linhas coloridas na base da partitura são, na primeira linha, a representação dos tipos de loops: grupo *pedais*, composto pelos loops 2 e 4 (linha amarela), grupo *silábicos*, composto pelos loops 3 e 5 (linha lilás) e o grupo *portamentos*, composto pelos loops 1 e 6 (linha azul escuro). Na segunda linha, os tipos de sequências: riso (linha vermelha), gemidos (linha branca), interjeições A (linha verde) e interjeições B (linha azul claro). A primeira linha refere-se à *voz em loop*, a segunda, à *voz livre*.

Nota-se então, desde o início, que o loop 1, grupo *portamentos* (azul), termina enquanto ainda ocorre a sequência de gemidos (em branco); esta termina enquanto ainda ocorre o loop 2, grupo *pedais* (amarelo), que se conclui enquanto ainda soa a sequência interjeições A (em verde), e assim sucessivamente até o final da peça. Concluímos daí que há um agrupamento dos materiais em *tipos* e, como já apontamos anteriormente, uma estruturação por montagem justaposta e alternada. Nota-se também, em tão curto espaço de tempo, uma recorrência dos tipos em alternância na própria voz que não coincide com a alternância na outra voz: o loop 2 do tipo silábico vai claramente ter uma resposta no loop 4, mas sobre eles há materiais diferentes da *voz livre*: sobre o loop 2 está a sequência *interjeições A* sobre o 4 está a sequência de *gemidos*. A mesma alternância se dá sobre os demais tipos de loop: sobre o loop 1 está a sequência de *gemidos* enquanto sobre o loop 6 estão as sequências *interjeições A* e *interjeições B* (a sequência *risadas*

consideramos à parte, como um *som-baliza*). Sobre o loop 3 estão uma parte da sequência *interjeições A* e uma parte da sequência de *gemidos*, enquanto sobre o loop 5 está a sequência *interjeições B*.

O método alternado é, assim, uma estratégia de variabilidade polifônica a duas vozes em que se obtém o máximo de variação com o mínimo de material. Para uma peça que aparentava uma simplicidade quase naturalista, mostra-se assim uma construção geral sofisticada. Na voz livre temos seus sons classificados por tipos e agrupados por semelhanças (sequências), que são alternadas. Na voz em loop temos um procedimento semelhante: a alternância dos loops de modo a nunca ocorrer a repetição de um mesmo tipo. Ora, o que temos aqui? Uma protoestruturação, à maneira da tipo-morfologia dos objetos musicais, empregada às sequências e aos loops, e uma construção musical polifônica que se aproveita desta estruturação e categorização sonora para se constituir. Isso sem abrir mão das imagens do corpo sugeridas pelos sons, que o mobiliza seja na forma de uma *infralíngua* a se comunicar por via de *índices indicativos*, seja pela pulsação, através de uma indução ao movimento.

4.3 Parte 3: As duas versões

4.3.1 Dados preliminares para a comparação entre as versões

Façamos agora alguns comentários acerca de uma escuta comparativa entre a versão original de *Erotica* e a gravação sonora de sua realização, na performance que fizemos no Parque Lage. Cabe lembrar que este movimento contou com Doriana Mendes (canto), que fez a *voz livre*, Lilian Campesato (canto), que fez a *voz em loop*, José Augusto Mannis (violão), que dobrou Lilian Campesato, dando-lhe sustentação rítmica e harmônica, Alexandre Fenerich e Fernando Iazzetta, que tocaram papel celofane simulando o ruído de atrito no disco, presente no original. Além destes, Rodolfo Caesar e o técnico Gugu faziam a microfonação e a amplificação.

Antes de abordar esta escuta comparativa notemos um ponto importante: escutar sem ver a performance da *Symphonie* no Parque Lage é ter um acesso totalmente ingrato ao trabalho. A escuta acusmática de uma performance concentra a atenção apenas no seu aspecto sonoro, negligenciando o aspecto visual. Eis, aliás, o elemento que separa totalmente a escuta de um fonograma de música concreta da escuta de um fonograma de uma performance: na primeira houve uma conformação à situação da *escuta cega* através de uma concentração temporal e um sintetismo estrutural (como vislumbramos nessa aparentemente simples peça de 1'21" - *Erotica*), para que tudo fosse dito por via daquela situação de escuta.

No caso da performance, embora normalmente também a escutemos como a uma gravação, temos a memória do seu tempo, que é o da acústica natural e o do espetáculo presencial, e esta memória é reavivada quando escutamos o seu fonograma. Na performance trabalham tanto os elementos sonoros quanto os visuais; um gesto percussivo, por exemplo, tem um forte impacto tanto pelo som que irrompe o silêncio quanto pela expressividade da incisão da mão. A escuta de uma performance trabalha assim a memória deste gesto por via do som, e com ela a memória de sua temporalidade. E enquanto na música concreta uma só aparição de uma frase musical pode ser suficiente

para a sua apreensão, a música instrumental poderá precisar repetir a frase quantas vezes for necessário para que seja apreendida, pois esta música não é um espetáculo somente para os ouvidos, no qual o som está imerso numa teatralidade que traz muitos outros elementos que precisam de tempo para serem coordenados. Estes elementos não são só visuais, mas efetivamente teatrais: o pianista de caricatura, por exemplo, é um personagem que se cansa, que tem súbitas inspirações ou que dança o delineamento melódico ou o fraseado com a cabeça ou o tronco; toda uma movimentação cênica que que a música instrumental procura agenciar no seu próprio tecido.

A música concreta trabalha em outro registro temporal, pois existe somente enquanto meio acusmático. Assim como o ator para o rádio no modelo de Copeau e Schaeffer pode concentrar sua voz de modo a reduzir seu escopo expressivo e extrair daí o máximo de intensidade, a música concreta cria situação de escuta similar no ouvinte. Por conta do afunilamento sensorial tudo ali se torna superlativo. Conscientes disto, Schaeffer e Henry condensam as informações musicais ao máximo. A duração é outra: a escuta se dispersaria facilmente em um discurso mais redundante. Temos uma concentração exclusiva no som, e seus elementos mínimos emergem por serem os únicos personagens em cena.

Assim, apenas a escuta da performance do Parque Lage já seria uma experiência limitadora com relação à vivenciada ao vivo, mas essa perda é ainda mais significativa por conta do próprio conceito desta performance, cujo intuito era justamente fazer algo em cena impossível de ser feito: uma versão ao vivo de uma obra inteiramente realizada em estúdio; a proposta embutia assim uma meta inalcançável, o que acarretava uma série de consequências cênicas, esperadas por conta do projeto do trabalho. Foi trazido ao palco não só uma agilidade inexistente na realização da obra original, mas também a sobreposição de todas as camadas sonoras, uma diversidade que talvez pedisse mais executantes que o número que dispúnhamos, obrigando os músicos a se desdobrarem para que dessem conta de todas as camadas. Além disso, como já mencionamos no caso da performance de Lilian Campesato, representou-se em cena o papel das máquinas e fazê-las perfeitamente é humanamente impossível; o resultado é cômico. Neste caso, sem o aspecto visual, não temos acesso a toda uma comunicação corporal dada pela dança e pela expressão facial da imitação do mecânico, como também já apontamos com relação ao corpo cindido na imitação do loop por Lilian. O grupo também realizou uma espécie de

sessão de ruídos (*foley*) de uma cena que acontecia no mesmo plano: cantores representavam vozes e máquinas, instrumentistas e *ruidistas* representavam o entorno sonoro. Em *Erotica*, Fernando Iazzetta e eu tínhamos o papel dos ruidistas ao simularmos o som característico do atrito da agulha no disco. Estávamos em cena com Lilian e Dorian, que faziam as vozes, o conteúdo do *interior* do suporte. Foi como disse José Augusto Mannis em entrevista concedida: “toda essa movimentação cênica (...) virou uma camada suplementar de acompanhamento do todo. (...) O teatro musical foi isso: como é que a gente vê o cara dentro do laboratório misturando os produtos pra ver sair fumaça ou não...”¹¹⁹. Desnudamos assim o laboratório schaefferiano e o performatizamos, mas esta camada cênica, importantíssima, não se nota na escuta da gravação da performance.

Aqui neste trabalho o nosso exercício comparativo de escuta é ingrato, porém nosso intuito não é criticar a versão de performance, mas apenas iluminar alguns aspectos do original através da comparação dos fonogramas. Nossa escuta se deu de duas formas: numa colocamos num mesmo arquivo a versão original seguida da performance, tal qual foi apresentado no Parque Lage, em que cada movimento era apresentado primeiramente de modo acusmático (o seu original) para em seguida realizar-se pelo grupo a imitação do que acabávamos de escutar. Tal modo de escuta está na Faixa 15: *montagem erotica consecutiva*. Aqui o jogo é de marcar as diferenças, mas neste tipo de situação apreendemos mais os traços gerais e delineamentos do todo do que detalhes mínimos.

A fim de obtermos uma outra experiência, realizamos uma montagem que coloca os dois fonogramas simultaneamente, sendo sincronizados no 2º *gemido* da terceira frase (o ponto de maior amplitude de ambas as versões). Ajustamos também o volume de cada versão a fim de equilibrá-las, e ajustamos a panorâmica de cada versão a 50% à esquerda para a original e 50% à direita para a performática (Faixa 16: *montagem_2eroticas*). Daqui pudemos extrair algumas comparações em detalhes, as quais apresentaremos em separado mais à frente.

4.3.2 A escuta comparativa das duas versões de *Erotica* postas em sequência.

Sobre a comparação dos fonogramas postos um depois do outro, tomemos algumas

119 José Augusto Mannis em entrevista concedida ao autor e a Giuliano Obici em 20/03/2011.

impressões iniciais. De imediato a versão performática soa como uma caricatura operística da original. No caso da performance isso não é um desvalor estético, pois tudo na situação colocada ali levaria a este resultado, que era esperado. Mas, ao compará-lo com a versão original, suas características aparecem com mais intensidade por conta do contraste entre ambas. Ressoa-nos aqui vividamente as restrições de Schaeffer e Copeau acerca da voz no teatro: para o *performer*, na versão ao vivo, é nítido o peso do tempo real (que não permite erros ou quedas na energia da atuação), de saber-se diante dos ouvidos perscrutadores do público (cuja presença gera uma intenção 'pessoal', em oposição à intenção 'impessoal' ao microfone nu), e do imperativo da partitura, que, por homogeneizar certas nuances em função de aspectos como tempo, altura ou sílaba, influencia as performances nesse sentido.

Há dois aspectos que diferem a situação da voz ao microfone no estúdio da situação no palco: na performance o microfone deixa de adquirir o papel de “máscara neutra”, comentado no final do capítulo 2 - que permitia que o ator se colocasse inteiramente na voz, pois no palco é todo o corpo que está exposto, e a voz perde seu foco exclusivo. Isto é sentido por conta, na versão ao vivo, de uma maior neutralidade na emissão vocal e uma proximidade do canto lírico, sobretudo da parte de Doriana Mendes. Talvez a sua formação como cantora tenha sido um escudo contra a superexposição exigida. Pois o microfone na performance ao vivo perde também seu caráter de “confidente impessoal”: há este elemento que não existe no estúdio - o público, que está ali de ouvidos atentos à atuação, de modo que não é fácil expor a intimidade que os sons de *Erotica* exigem frente a 1000 pessoas, muitas delas conhecidas. Mas a “máquina niquelada e fria” permanece com os mesmos talentos da amplificação da voz e, por conta disso, ela passa a ser uma arma contrária à performance: o mínimo som é amplificado, e isso tende a criar uma contenção do gesto na busca de um controle frente aos 1'30” que, no palco, tornam-se quase um instante.

Um outro aspecto que diferencia as versões ilumina como foram feitas as vozes da original: a presença da partitura e a situação de concerto talvez tenham trazido, para ambas as cantoras, a necessidade de acertar as alturas anotadas, além do problema da similitude com o original. Tudo isso levou, por um lado, a uma voz muito mais contida (o aspecto de *brincadeira erótica* foi atenuado), e por outro, a uma voz mais aberta a uma expansão da empostação, em alguns pontos, que é artificial com relação à voz original.

Isto é esperado: estamos em um concerto! Este dado é nítido se atentarmos ao fato de que, no ponto de maior amplitude da versão de concerto (em 2'04" da Faixa 15: *montagem eróticas consecutivas*), temos uma saturação na gravação, gerada provavelmente porque Doriana cantou com mais ênfase na performance na presença do público do que na passagem de som, o que também é natural. Já a voz da *Erotica* original guarda ainda a situação da escuta radiofônica, em que se fala "aos ouvidos" do espectador – situação que seria transposta para a sala de concertos na sua estreia (pois é preciso lembrar que a *Symphonie* foi a primeira experiência de uma obra criada no contexto do estúdio radiofônico a ser estreada em um concerto).

Assim, por terem de enfrentar as restrições da partitura e da similitude com o original, as intérpretes cantaram com mais precisão e menos espontaneidade, delinearam os gestos vocais de forma mais esquemática e exageraram os seus traços. É como se maquiassem uma personagem para uma cena teatral, em que o público as vê de longe: é preciso acentuar os traços que as luzes irão homogeneizar. No cinema, todavia, é outra a maquiagem: uma cena íntima não pode ser representada com os traços de quem vai a uma festa; é preciso marcá-los em busca de uma naturalidade cuidadosamente planejada.

Um último ponto sobre esta comparação refere-se à impressão de tempo de cada uma das versões. Pois é paradoxal que, mesmo tendo quase a mesma duração que a outra, a versão ao vivo soe muito mais acelerada. Como apontou José Augusto Mannis¹²⁰, o tempo da música sobre suporte é outro não só por conta dos aspectos que já mencionamos (a concentração sensorial no som e suas decorrências), mas também porque na música concreta não se lida com a inércia própria aos sistemas acústicos naturais, no qual se tem "uma interpenetração sonora muito grande, [no qual] as coisas tocadas ao vivo se juntam muito mais"¹²¹ - ou seja, em que não se pode cortar imediatamente uma ressonância tal qual se pode fazer por via de um gesto gravado de um brusco *fade out* num potenciômetro (que foi o modo do corte nesta peça realizada em *pick-ups*, e não em *tape*). Ao se abafar um som de violino, por exemplo, não se pode evitar que sua caixa de ressonância e a ressonância da sala lhe deem maior duração do que a imposta pelo gesto. José Augusto Mannis elabora uma bela imagem ao comparar ambas as temporalidades, que não hesitamos em colocar aqui:

120 Em entrevista já citada que concedeu ao autor e a Giuliano Obici, em 20/03/2011.

121 MANNIS: *Idem, ibidem*.

(...) o tempo de reação da fita¹²² é muito curto. Eu consigo passar do zero ao dez em um milésimo de segundo. Ao vivo eu não consigo: pra passar do zero ao dez eu passo em um décimo de segundo. Então minha constante de tempo é maior. Se a minha constante de tempo é maior, as coisas que eu tenho para dizer eu devo sair do tempo da formiga e passar para o tempo do elefante, como dizia Grisey... então eu tenho que ter um tempo mais aberto para poder dar todas essas voltas, a gente poder costurar... porque a linha que o Schaeffer costura na fita é uma linha fininha com uma agulha fininha. A gente, na acústica real, um som entrando no outro, tem umas agulhas que são grossas, mais que uma vassoura, com umas cordas de sisal, imagine você costurando um negócio com uma vassoura e uma corda de sisal... então você consegue costurar um botão com a agulha do Schaeffer, mas com uma vassoura e a corda de sisal você não costura um botão. Então você tem que costurar o que? Um dormente de trem...¹²³.

A *Erotica* do Rio de Janeiro tentava, assim, costurar um dormente de trem com uma pequena agulha: tendo quase a mesma duração da versão original, seu andamento era muito mais alto do que o razoável para a natureza do tempo de suas articulações, e por isso nos soa como se o gestos não coubessem espacialmente ali.

Lilian Campesato comentou na entrevista que nos concedeu um dado relevante: era muito difícil encontrar pontos para respiração na parte que realizou. Por outro lado, a colocação rítmica correta de gestos vocais delicados, na *voz livre* sobre a *voz em loop*, sempre em marcação temporal constante, pode ser uma tarefa muito difícil. Encontrar a leveza dos gestos frente a esta precisão rítmica (problema que não apareceu no registro da voz original de *Erotica*) é complicado, pois há uma diversidade sonora que vai da voz entoada (mas não *empostada*), do sopro, do riso discreto, do leve muxoxo. Nenhum destes tipos vocais é normalmente emitido em um contexto musical, e é na música que se aprende a cantar respeitando um ritmo. Estes sons do cotidiano, enfim, não são emitidos sob a tutela de um ritmo periódico ou de uma notação que represente este pulso. Realizá-los de modo a caberem nos ciclos dos loops certamente lhes tiraria a fluidez que os

122 Apesar de sabermos que a *Symphonie* foi composta sobre discos de acetato, Mannis elabora suas ideias em cima da imagem da edição em fita magnética, a base de seu aprendizado em música eletroacústica. É preciso transpor a sua fala, então, para o paradigma tecnológico da época da *Symphonie* – os discos.

123 José Augusto Mannis em entrevista concedida ao autor e a Giuliano Obici em 20/03/2011.

originais possuem, o que nos mostra que não foram produzidos sobre uma pulsação, e que a camada de loops fora adicionada *posteriormente* ao registro das vozes.

Desta comparação, assim, apreende-se um ponto relevante: na versão original tudo converge para que se perceba uma cena e não uma performance, enquanto na versão do Parque Lage a performance é a cena. Na versão de Schaeffer e Henry tem-se a construção minuciosa, seja pelo método da gravação, que leva à obtenção de uma voz a mais entregue possível para a intimidade (a técnica do “microfone nu” de Jacques Copeau), seja pela construção criteriosa das frases, que buscam uma simplicidade estrutural máxima, ou uma série de procedimentos que evitam o choque rítmico direto, mantendo suspensão em pontos estratégicos. Isto tudo leva à imagem de uma reminiscência, de um sonho ou de uma delicada cena lúdica sexual. Já no caso da performance do Rio de Janeiro, por conta da quebra com o pacto realista causada por vozes mais *musicais* e menos *radiofônicas* (no sentido que dá Copeau, ou seja, de um teatro para o rádio), além de um ritmo acelerado e marcado dado pela imitação estrita do loop, de todo estranho a uma performance ao vivo, temos, da imagem que fica ao escutarmos a gravação do seu fonograma, a apreensão do estranhamento entre a realização com músicos no palco e a imitação da máquina. Fica a imagem do “laboratório schaefferiano” em cena – ou seja, de uma pantomima da realização desta música. Uma das definições do termo cabe, aliás, perfeitamente aqui: “pantomima: representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos¹²⁴”. A *Symphonie* tem assim o caráter de uma pantomima, mas a montagem carioca é uma pantomima da pantomima. Uma das peças da *Symphonie*, *Valse*, foi realizada no Parque Lage por dois cantores imitando as vozes em pregão da peça e dois músicos realizando 'loops caseiros' em *pick-ups* de piquenique, que traduziam os sons orquestrais em loop da versão original. Uma autêntica pantomima...

A versão ao vivo de *Erotica*, além disso, transforma as imagens delicadas da memória de uma brincadeira sexual em uma cena burlesca: vem a acentuar esta imagem como num quadro de imitação. É como a cena de *Laranja Mecânica* imitando *Dançando na Chuva*: os elementos ingênuos ou levemente erotizados do filme mais antigo são esgarçados e extrapolados ao extremo no filme de Kubrick. Mostra-se pela caricatura os discretos valores embutidos no filme dos anos 50. A performance carioca é um dispositivo que evidencia o mecanismo da criação de uma imagem da espontaneidade na *Erotica*

124 *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, versão online do verbete *pantomima*. Acessado em 16/01/2012.

original. Ao atuar no palco esta imagem da intimidade, sobretudo a cantora da *voz livre* trouxe uma carga operística que a carrega de um teor de sátira da imagem do prazer, contida na versão original.

Nossa presença em cena como sonoplastas, além dos microfones e de todos os instrumentos musicais, cabos, estantes de partitura e luzes possui o mesmo sentido que o estúdio e todos os aparatos de filmagem em cena em *Dançando na Chuva*, ali onde se parodia as tomadas dos nascentes filmes falados: o de uma pantomima de como *Erotica*, que tinha acabado de ser escutada, fora realizada. A esta representação inclui-se a imagem das atuações das intérpretes para o microfone, e inclusive a visão de Lilian Campesato imitando um loop, que é uma representação cômica de como foram realizadas aquelas vozes íntimas em repetição. Mas a esta sátira do “laboratório de Schaeffer”, sobrepõe-se uma outra: a da própria imagem trazida pela personagem das vozes de *Erotica*, ou seja, da representação da memória de uma brincadeira sexual trazida pelas vozes que conduzem a cena, a que temos nos referido. Na performance de Doriana Mendes as vozes são satirizadas brilhantemente pela forma com que são emitidas, e o resultado é em tudo distante da imagem de um desvelamento da intimidade, embora seja sua imitação. Imagem dentro da imagem, uma sátira dentro da outra.

Figura 26a: Lilian Campesato e Doriana Mendes interpretam as vozes de *Erotica*. Figura 26b: Alexandre Fenerich e Fernando Iazzetta realizando a “sonoplastia em cena” da imitação dos chiados de disco. Ensaio da *Symphonie pour un Homme Seul* – Rio de Janeiro, novembro de 2010. Fotos: Sofia Caesar.

4.3.2.1 Segunda Breve Nota Sobre o Personagem Pierre Schaeffer.

Na bibliografia consultada lemos que Pierre Schaeffer teria perdido uma filha recém-nascida e sua primeira esposa, Élisabeth, em 1941, nove anos antes do início da concepção da *Symphonie*¹²⁵. A perda o marcaria profundamente, a ponto de ser sentida, conforme Michel Chion (2003: p. 39), nas suas impressões sobre o projeto de *Orphée 51*. O episódio seria narrado, ainda segundo este autor (*idem, ibidem*), no romance *Prélude, Choral et Fugue*, publicado em 1983, o qual infelizmente não pudemos ter acesso. Porém consta em outra fonte que “Sua esposa Élisabeth, née Schimitt, morreu em Lyon no dia 19 de junho de 1941 em circunstâncias que abalaram sua fé na Igreja Católica e na moral que ela pregava” (Palombini in SCHAEFFER: 2010, p. 109). Não somos informados quais seriam estas circunstâncias. Certamente, porém, a perda é um marco pessoal a ponto de fragilizar sua fé católica. No mesmo ano abandona o rito cristão e passa a frequentar os rituais meio dervixes, meio iogues do místico russo Georges Gurdjieff, estabelecido em Paris desde 1922¹²⁶.

No primeiro projeto da *Symphonie pour un Homme Seul*, reproduzido no *À La Recherche d'une Musique Concrète* – projeto que, embora seja um roteiro, em muitos aspectos tem no seu estilo um tom que o aproxima de uma poesia em prosa - lê-se o seguinte:

Como tudo isso começou? Nada de muito agradável, com o ronco de um homem. O som do adormecido é também o do agonizante. Nada distingue realmente o ronco dos últimos suspiros, já percebeu? Eu, sim. Então, digamos que ele dormia como uma criança. Deus se aproxima. Até porque, sabemos, Deus me criou de seu sopro. É com esse ruído particular que escuto Deus. Mas por que Ele me acordaria? Eu dormia como um bem-aventurado. Ai! (*Grito amplificado*) Bom Deus, você me fez mal! Eu ainda não estava recuperado da minha surpresa que já ... Sim, a ferida foi fechada, como em Lourdes; nada mais que um pequeno mal-estar com clorofórmio, e alguma outra coisa nasceu de mim. (*Desdobramento da*

125 GAYOU: 2007, p. 19.

126 Para o encontro de Schaeffer com Gurdjieff, a natureza dos cultos do místico russo, sua nacionalidade e presença na França, GAYOU: 2007, p. 19.

voz).

Eu não sabia o quanto estava só, e não é bom que se esteja só, havia dito Deus (repetir à oitava). Demos a ele uma companheira que lhe é semelhante. Sim, semelhante!... Por que não diferente, para mudar um pouco? Sempre eu, ainda eu. Decepção do amor. Eu te amo, eu me amo, eu amo só você, você por mim, ah! ah! (jogo de vozes).

Sequência erótica. E em seguida, somos somente dois (duas vozes parecidas). (SCHAEFFER: 1952, p. 57)

O primeiro projeto da *Symphonie pour un Homme Seul* continha sugestões bem mais explícitas a fragmentos de narrativas e de confissões, apuradas pouco a pouco até se tornarem a pantomima musical que conhecemos. Neste trecho há uma clara referência a *Erotica*, como se aqui se mostrasse o embrião da peça. Próximo a esta referência, a alusão à morte e ao sono, ao inebriamento por clorofórmio (substância ligada à morte pelo seu uso medicinal, até meados dos anos 50, como anestésico), e a uma “decepção do amor”. Uma relação ambígua com a divindade, como se Deus o tivesse dado uma “companheira”, “que lhe é semelhante”, e a tivesse tirado. A solidão aliada a uma voz que são duas (*sequência erótica*). Um apanhado de imagens que faz com que, subitamente, a peça adquira um leve tom de melancolia.

4.3.3 A escuta comparativa das duas versões de *Erotica* postas em sincronia

Pontuemos agora, brevemente, dois casos que emergiram a partir da escuta da montagem presente na Faixa 16: *montagem_2eroticas*. Mas antes apontemos algumas impressões gerais a partir desta escuta: um primeiro aspecto é que as cantoras da versão carioca não incorreram no nosso próprio erro, pois quase nunca reproduziram os artefatos sonoros decorrentes dos cortes abruptos. Essa imitação talvez ficasse muito caricata no meio vocal. Tal ausência, porém, distancia a versão de performance da original, pois estes cortes abruptos não só marcam o tipo de inscrição da obra (uma obra autográfica), como também trazem um conteúdo onírico, por inserirem sutis traços sonoros no material

vocálico que não lhe são naturais, levando à imagem de uma emissão irreal, fantástica. Este é um elemento central em *Erotica*, que a versão ao vivo não tem como imitar.

Um outro aspecto que emerge desta escuta comparativa diz respeito a um paradoxo que gostaríamos de salientar: é ainda mais nítido aqui que a versão do Parque Lage é um decalque perfeito da versão original, mas é como se este tivesse sido borrado. Os gestos vocais, se comparados aos originais, são traduzidos de forma idêntica de um ponto de vista que os toma à distância, mas absolutamente distintos se tomados de perto. É a este aspecto que centraremos aqui algumas das duas pequenas análises.

Figura 27: comparação de dois gestos da versão original com a versão de performance.

Um primeiro estudo diz respeito à comparação entre os dois primeiros gestos da frase 1, apenas considerando a *voz livre* (Faixa 17: *gestos comparados 1*). Temos aqui os sons-tipo *exclamação* e *aspiração*. Como eles foram traduzidos?

Em primeiro lugar notemos a diferença marcante, na versão original (lado esquerdo da fig. 27 – a barra hachurada vertical separa as versões), entre a primeira e a segunda aparição do som-tipo *exclamação*. Tomemos, para essa análise, a metodologia schaefferiana do *Traité des Objets Musicaux*, exposta na *Tabela Recapitulativa do Solfejo dos Objetos Musicais* (SCHAEFFER: 1966, p. 584-587). Aqui há uma variação em dinâmica e em timbre, muito embora ambos os gestos sejam um vocalize sobre a vogal [a]. Eles são, assim, excetuando-se no primeiro, o impulso inicial (o primeiro traço do som na representação gráfica), sons de massa tônica contínua e, *em geral*, perfil melódico variável e descendente. Além do âmbito do glissando, que no segundo é reduzido, e além do primeiro gesto poder ser dividido em três partes, enquanto o segundo é apenas um

glissando descendente, eles diferem, de modo geral, em *intensidade* e na qualidade de seu *timbre harmônico*: a primeira é *forte* e *clara*, a segunda, *pianíssimo* e *escura*. A diferença nos faz entender esse gesto como uma pergunta-resposta, como já comentamos anteriormente.

Comparemos sob este aspecto, assim, os dois gestos equivalentes na versão de performance: ali estão mais próximos em dinâmica (parecem ser apenas um *mezzo-forte* e um *piano*) e também em timbre (possuem quase a mesma coloração). Além disso, se na versão original o primeiro gesto possui três articulações, representadas graficamente – um impulso inicial + um glissando descendente e um novo impulso + glissando descendente – o gesto correspondente na versão ao vivo é uma simplificação daquele: é apenas um impulso e um longo glissando descendente. O gesto seguinte é, como na versão original, um simples glissando descendente (precedido de um curto portamento, na versão de performance), mas aqui, se comparado ao gesto anterior desta versão, é sua imitação, o que não ocorre na versão original. Perde-se assim a forte oposição entre os gestos e a noção clara de pergunta-resposta.

Ainda no primeiro gesto, notemos, na fig. 27, que na sua aparição da versão performática ele tem ao seu final uma desinência, representada por um preenchimento hachurado, que se refere ao final da frase, em que a cantora fechou a boca, trazendo à sustentação uma granulação nova para o som, e que não aparece na versão original. Tal terminação é a vocalização da vogal [a] passando para a [j] (de ja, em alemão) a um [i]¹²⁷ - um “ai”. Aliás, o mesmo movimento vocálico acontecerá no próximo gesto. Notemos também que o primeiro gesto da versão performática possui um âmbito melódico muito maior que o da versão original, apesar de seu movimento melódico ser muito mais simples.

Por fim, na versão original, o som-tipo *aspiração* ao final do segundo gesto é muito mais sutil que em sua versão de performance. A *aspiração* da versão original parece ter se transformado em uma *tosse* ou um *pigarro* na outra. A respiração aí se dá (representada na fig. 27 como um retângulo rosa) efetivamente no som que antecede o som-tipo *aspiração*, e que não ocorre no original. É a retomada da respiração que induz o gesto 1, como apontamos anteriormente, e que na versão original é apenas uma alusão ao corpo (está ausente embora apareça enquanto sugestão). Seu caráter percussivo pode ter se

127 Para a transcrição fonética, LINDSLEY: 1985, p. 64.

dado pela indicação da partitura, que talvez não tivesse como representar este som senão colocando sobre ele a sílaba [kh] – que induz um som gutural:

Figura 28: transcrição do gesto 2 da frase 1, por Mannis & Bellaver.

Trata-se, assim, de um caso em que a transcrição fonética acaba por distanciar a performance da versão original.

*

* *

Temos agora uma última comparação. Trata-se dos três primeiros gestos da terceira frase, considerando também a *voz livre*. A comparação pode ser ouvida na Faixa 18: *gestos_comparados2*. Aqui podemos notar, entre ambas as versões, o mesmo paradoxo de antes: temos um traço melódico quase idêntico entre as versões, mas novamente a dinâmica e o timbre as distanciam consideravelmente. Na versão original, o primeiro gesto parece ter sido realizado em *bocca chiusa* e sobre a sílaba [i], ao passo que na outra foi realizado em voz normal sobre a sílaba [a]. Há terminação similar à apontada antes na parte da voz da performance, que conclui o gesto fechando a boca sobre um [i] (e fazendo o fonema “ai”). Já o segundo e terceiro gestos originais possuem, com relação à performance, diferenças mais sutis do ponto de vista dos caracteres musicais, porém muito evidentes em energia e intenção. Com relação aos originais, os gestos da performance são mais generosos temporalmente na articulação das sílabas que os compõem. O segundo gesto original pode ser descrito como a articulação silábica [ia]-[ia]-

[iai]. Seu correspondente na performance tem a primeira das articulações bem mais estendida, perceptível auditivamente e confirmada pela medição: tem 49ms, enquanto o primeiro tem 33 ms (considerando o início da vogal [i] até o ponto máximo de amplitude da vogal [a], em ambos os fonogramas). A terceira das articulações na versão original, além disso, encontra-se bem mais tênue que na versão da performance (a comparação *horizontal* entre estes segundos gestos pode ser ouvida na faixa 19, *gestos comparados* 3). O último gesto, enfim, é bem mais generoso na versão de performance. Tem 1s a mais que o gesto original, é bem mais forte e é composto por uma pequena cesura que, no original, é bem mais discreta.

Temos desta comparação mais detalhada uma impressão de uma maior distensão temporal dos componentes que compõem os gestos. No âmbito das dinâmicas, temos o contrário: homogeneização que tende para o forte, e no âmbito das nuances timbrísticas, uma simplificação em um modo mais plano de emissão vocal.

4.3.4 O traço das pequenas percepções.

Façamos então um balanço destas duas escutas comparativas: primeiramente, se escutadas na continuidade da duração da peça, estas consideráveis diferenças passam despercebidas, mas na audição que inventamos, com as versões quase simultâneas, o ouvido é atento de ponto a ponto, para fora da continuidade, possibilitando que elas emergjam. Isto talvez se dê porque, como uma boa imitação, alguns traços, talvez os mais pregnantes, fiquem na performance, sendo mantidos. Assim, o perfil melódico e o tipo de massa, as durações dos gestos em geral e algumas sílabas, salvo em pequenas exceções, são elementos que permanecem; mas nuances como uma maior amplitude do âmbito de dinâmica – difícil de se alcançar em uma performance ao vivo, microfonada e em um espaço enorme – e as nuances timbrísticas, foram homogeneizadas. Alguns gestos foram também achatados pela simplificação. Mantendo então os perfis gerais, nossa memória da continuidade da peça parece solapar as diferenças, planificando-as. Porém elas ficam gravadas como uma segunda camada de informação, que nos passou talvez a noção de uma performance caricatural. Os atributos vêm, portanto, a partir desta segunda camada, que não pontuamos exatamente na memória, mas que fica em um extrato subliminar.

Com a experiência da escuta simultânea, estas pequenas diferenças, que seriam entendidas como de *estilo* em um outro contexto, são evidenciadas, e podemos apontá-las, como fizemos aqui com algumas delas.

É preciso enfatizar que esta comparação não visa à conclusão – nem o faz – de um rebaixamento estético ou musical da versão da performance carioca. Basear esta valoração numa proximidade ou distância da similitude com o original é não entender a proposta da performance, como já explicitamos anteriormente. Nosso intuito aqui é demonstrar as consequências *morfológicas* de uma mudança de meio. Nossa comparação visa portanto reforçar tanto as teses do capítulo 1, no qual apresentamos as ideias de autográfico e alográfico, quanto as diferenças entre a performance ao vivo da performance em estúdio, apontadas por Copeau e Schaeffer. No capítulo 1 expomos que a inscrição autográfica é *analógica* dos traços dos gestos no suporte, ou seja, contínua nos aspectos temporal e morfológico. Mesmo que desconsideremos os materiais em jogo (o tipo de suporte, o tipo de microfone ou de sala), nenhuma performance poderá imitar exatamente um gesto vocal que tenha sido fixado, pois trata-se da imitação de um *bloco de voz* demasiado complexo para ser repetido pelos sentidos; seria repetir pelo corpo um *sistema maximamente denso*, como apontamos no capítulo precedente. Ali também colocamos que este sistema apresenta tantas facetas quantas forem encontradas, pois não há um código de referências que as unifique. Desta forma, um som gravado poderá ter uma história de sua apreciação, assim como um quadro que se atribui a Rembrandt, antes considerado verdadeiro, poderá ser considerado falso por conta de uma história da apreciação tanto do estilo do mestre quanto do quadro: em um dado momento é decidido que um certo traço, anteriormente não notado, passa a ser característico do estilo. Se este traço nesta obra hipotética estiver ausente ou aparecer de outra forma, pode alterar a percepção de sua autoria. Um ponto de vista sobre um bloco perceptivo de um extrato autográfico poderá então mudar: nada garante que permaneça. A escuta de um som gravado é, desta forma, um ato que não esgota suas possibilidades interpretativas: cada nova intencionalidade pode lhe atribuir um traço novo, antes passado despercebido.

Assim, as pequenas diferenças que apontamos seguem em duas direções: por um lado amplificam o gesto da voz original ao lhe darem mais ênfase através de uma maior intensidade sonora, que se verifica em geral. Por outro lado, homogeniza-se as dinâmicas e as nuances de timbre, bem como se simplifica certos gestos. Tudo isto leva à impressão

de caricatura que tivemos da audição consecutiva das duas versões. A nossa experiência da audição simultânea vem confirmar assim as impressões colhidas na outra forma de escuta. Tal constatação reafirma as teses de Copeau e Schaeffer da performance para o rádio: mesmo com o uso do microfone em cena (e talvez por conta disto), a emissão vocal em um espetáculo ao vivo é outra, pois outra é a *situação subjetiva* do intérprete. Frente ao microfone nu, ele se encontra somente com um interlocutor impessoal que no limite é o próprio eco de sua voz. O desnudamento pode ocorrer de forma mais profunda na direção do mínimo detalhe, das micropercepções. Pois estas são o desenho da intimidade, aquilo que está além ou aquém da tradução pela linguagem verbal ou pelos códigos musicais. Na versão de palco o intérprete está diante de uma situação que em tudo dificulta sua entrega ao microfone: a presença, antagônica espacialmente, de outros olhares ao seu corpo exposto, o cerceamento pelas leis da partitura ou pela própria memória da versão original, e mesmo a presença do microfone, que se transforma nesta situação em um perscrutador indiscreto da intimidade frente ao público. Tudo isso leva à planificação dos gestos, de modo a não os aprofundar na direção de uma investigação do seu âmago: há muitos ganchos que puxam o corpo para cima (a partitura, o olhar do outro, a própria memória), impedindo o mergulho ao interior “do homem de suas próprias cavernas” (SCHAEFFER: 1952, p.56), na espeleologia humana proposta por Schaeffer no primeiro projeto da *Symphonie* (traduzida no Anexo A deste trabalho).

Na nossa comparação entre o segundo gesto da frase 1 nas versões original e de performance, incorremos a neologismos que emprestamos de outro campo perceptivo no que tange ao aspecto timbrístico: classificamos o original enquanto *escuro* e a sua versão como *clara*. Empregamos, assim, uma terminologia própria ao campo visual. Retiramos estes termos da análise schaefferiana de *espécies de timbres* (SCHAEFFER: 1966, p. 526-527; quadro recapitulativo do *Solfejo dos Objetos Musicais*, p. 584-587). Mesmo Schaeffer admite, ali, além de seu empréstimo sinestésico, que tal classificação não passa de “analogias vagas” (*idem*, p. 526). Os termos não designam de forma unívoca ou mesmo em graus esta diferença entre os sons. Sua definição significante permanece, assim, vaga tanto enquanto linguagem verbal quanto enquanto caractere musical, ainda mais se tratando de um som vocálico, no qual qualquer prescrição que se utilize de uma descrição de *lugar* (como *sul tasto* ou *sul ponticello*) é, também, uma analogia vaga.

O esforço teórico do Schaeffer do *Traité des Objets Musicaux* neste caso da nuance

timbrística em um som que a tem unicamente enquanto variação (ou que só a tem como variação relevante perceptualmente - caso da análise que se efetuou aqui) consiste em discretizar do *continuum* sonoro um extrato perceptivo, particularizar um aspecto, nomeá-lo e colocá-lo em um sistema de classificação. Como coloca o filósofo José Gil, “com a constituição da linguagem, forma-se uma camada expressiva verbal virtual que possui uma extensão infinita. As palavras e as suas combinações significantes já empregadas representam somente uma sua ínfima atualização, colhida em função das exigências da vida” (GIL: 2005, p. 97). Um bloco sonoro, como nos é dado por um som gravado, é uma massa de sensações e percepções, colhendo a linguagem apenas uma parte ínfima de sua complexidade (GIL: *idem, ibidem*). No intuito de avançar na criação de um sistema linguístico sobre o som, Schaeffer criou uma série de caracteres que o designam. Certamente foi sua longa experiência na criação sobre um campo de significados de escopo bem mais reduzido – a escuta, reiterada pelo artifício da gravação, das nuances na interpretação de um som ligado à intimidade, que o levou tão longe nas suas categorizações. A prática de mais de vinte anos de experimentação sonora certamente teria fecundado sua imaginação teórica. É então diante da visão desta empreitada que nos deparamos, nesta classificação do timbre, com um limite em seu sistema classificatório. Tomando o *bloco sonoro* enquanto massa perceptiva, sua delimitação é um grande passo linguístico, mas o emprego de termos francamente sinestésicos e uma polarização por demais ampla entre suas diferenças são fatores que tornam esta categorização menos precisa que as demais em seu trabalho. Suas diferenças internas colocam-se ainda enquanto à margem da linguagem. Sua flutuação de sentidos dá-se aos ouvidos como o “bocado de muro cinzento” entreolhado num instante perdido do cotidiano (na linguagem poética de José Gil), que nada significa precisamente, mas que possui graus de intensidades, variações ou nuances perceptíveis, embora não nomeadas. E é neste substrato não categorizado, justamente, que encontramos as pequenas diferenças entre os gestos sonoros que distinguem a performance no estúdio da performance no palco; o privado do público; o íntimo do coletivo.

Partitura geral de escuta de *Erotica*.

Figura 29: Partitura geral de escuta de Erotica.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso deste trabalho, procurou-se desvendar como uma peculiar estratégia de criação e inscrição musical acabou por trazer, ao campo da composição, uma abertura a traços sonoros antes apenas aludidos pela notação musical – os quais dizem respeito ao gesto musical traduzido em sua própria continuidade sonora, seja temporal, seja de suas características sensíveis tomadas em bloco, assim como aos sons corporais. Tal abertura se deu por conta da utilização da gravação sonora enquanto meio, seja para composição, seja enquanto estratégia de inscrição da obra. Desta forma, um novo elemento passa a ser objeto manipulável por conta da fixação no suporte, e portanto da possibilidade analítica dada pela reescuta e a recombinação dos objetos sonoros: a apreensão dos gestos mínimos que caracterizam os sons vocálicos, os quais não são sinteticamente representados nem pela notação musical, nem pela notação verbal.

A estes gestos, dedicamos especial interesse àqueles que direcionam a uma *escuta da intimidade*. Vimos como sua tradução no suporte é um processo que passa por uma estratégia do intérprete ao estúdio, e portanto de uma interpretação totalmente voltada para esta especial situação de performance. A voz no estúdio é, assim - para a poética de Schaeffer e Copeau - recriada no contexto radiofônico e transposta para o contexto da música concreta - uma voz que traduz a intimidade por conta de uma postura que nela coloca toda a expressão corporal. Voz, portanto, tornada superlativa, que traduz a *infralíngua* do corpo por meio de seus índices indicativos ali expressos intensamente.

Mas não se trata – e nem deve se tratar – de uma voz explicitamente fabricada ou postulada por uma convenção. Muito pelo contrário: nesta poética da intimidade, deve-se buscar, paradoxalmente, uma espontaneidade e uma leveza que são trabalhadas e, diríamos, pelas análises dos textos de Schaeffer e Copeau do capítulo 2, duramente conquistadas. Espontaneidade que é um dos valores que associamos nesse trabalho à intimidade.

Eis, portanto, nosso tema central: a intimidade traduzida pela voz, que foi aqui rodeada, cotejada, seduzida em muitos rodeios, nunca claramente enunciada ou circunscrita. Caractere de algo próprio, recôndito, interno; oposta a algo público na reflexão schaefferiana sobre a escuta do rádio dada somente à solidão de seu personagem, no texto que apresentamos no capítulo 2. Intimidade que adquiriu, ao longo deste trabalho, significações diversas: o intrínseco, o interior, o natural e o espontâneo; ligada à sexualidade e ao desejo, como expressão do âmago, aparece, não pelo geral, mas

pelo específico; na música, pelo gesto musical; na voz, pela sua emissão em nuances mínimas. Aparece pelos lapsos de linguagem, registro de uma história pessoal, e, logo, de uma singularidade.

No rondó que efetuamos aqui, o tema central foi um só movimento da peça: *Erotica*. Ali concentram-se os assuntos que enunciamos anteriormente à sua análise: as estratégias de fixação das “inflexões da sinceridade” na música concreta; o uso específico do suporte por esta prática, que abre a criação musical para a fixação destas pequenas percepções, dadas à composição específica da obra, tal qual uma nota ou um acorde se presta para uma composição instrumental. Aqui, as nuances de um timbre vocal pode constituir um traço a ser variado ao longo da peça, de modo a fixar-se enquanto um elemento formal (o caso das frases em oposição entre *vocalises* e *interjeições* em *Erotica*, por exemplo). Vimos também que pequenos gestos de ajuste temporal no suporte permitem uma construção métrica em suspensão. Além disso, o recorte e a montagem de vocalises com diversas variações em seus âmbitos possibilitam a criação dos componentes de uma fraseologia que opõe expansões da espontaneidade a gestos mais tímidos em aparições simétricas – tal como mostramos na frase 1 de *Erotica*.

A composição direta no suporte enquanto abertura para se lidar, em tempo diferido - tal como na representação notacional - com estes traços mínimos do corpo é, ao nosso entendimento, a principal invenção musical de Pierre Schaeffer. A metodologia que inicialmente se utiliza a fim de poder segmentar o contínuo sonoro (a qual será explicitamente sistematizada no *Traité des Objets Musicaux*) perpassa a escuta intensificada destes objetos sonoros em variações sutis; eles levam a uma redução do escopo da escuta, abrindo os ouvidos a uma gama, inédita enquanto representação (ou, diríamos, enquanto apreensão) de micro-variações as quais o corpo traduz com extrema versatilidade. A metodologia tipo-morfológica que estabelece pares opostos de caracteres sonoros nada mais é, como apontamos no exemplo da tipologia de massa de sons homogêneos, no capítulo 1, que uma assunção do caráter analógico da representação fonográfica, proposta no *Traité*, sendo que, neste sentido, não contradiz a extrema variabilidade possível entre dois pólos postos enquanto limites de um fenômeno dado à escuta.

Ora, este contínuo é o do próprio gesto musical, o qual não pode ser fragmentado em unidades discretas por encontrar-se intimamente ligado ao movimento. Assim nos

parece, portanto, que ecoa na tipo-morfologia schaefferiana valores aprendidos pela escuta e pela poética radiofônica. Pois, antes mesmo da invenção da música para este suporte, é no rádio que Pierre Schaeffer aprende, das técnicas de atuação que extraem do microfone e da situação de estúdio enquanto uma potencialidade expressiva, sua poética e, logo, sua escuta da intimidade. Esta escuta é o mergulho, por exemplo, nas nuances do sussurro, e neste sentido ela é, portanto, um aprendizado para a tipo-morfologia, que se constitui, passo a passo, enquanto uma delimitação em pólos, que por sua vez são divididos em tantos pólos quanto se queira. No cerne de cada âmbito, uma variação contínua.

Em meio a um ambiente tipicamente musical – a organização simétrica do fraseado, o trabalho com ajustes entre camadas sonoras ou o estilhamento do gesto em motivos recombinaos e reestruturados – aparece em *Erotica* o eco das descobertas adquiridas na criação da cena e da poesia no rádio. Ali, pelas mãos e ouvidos do principal encenador de teatro francês da primeira metade do século XX, Jacques Copeau, pensou-se e realizou-se a voz do ator para o rádio, este novo meio que encontra seus ouvintes desarmados e “de pantufas”, na concha de sua intimidade.

A escuta íntima é, assim, o colocar na orelha a concha que o Schaeffer personagem-menino de si mesmo, embuído de uma imagem de Valéry, disse encontrar o oceano em meio aos ruídos do mundo, na epígrafe à segunda parte do nosso segundo capítulo (na sua citação do poeta francês): nada mais paradoxal, pois nenhum som é mais variável, em inúmeros arabescos, densidades e explosões de todo tipo que o som dos oceanos. Isolar o ruído do mundo e filtrá-lo em oceano. É, assim, isolar uma totalidade em outra. Mas a imagem sensorial aos ouvidos evoca o gesto de ouvir, em um espaço exíguo, a totalidade dos sons traduzida em sons de oceano. Ouvir esta exuberância no espaço mais delicado da intimidade aural, colando a fonte sonora na própria superfície da pele; tal nos parece o resumo da longa pesquisa schaefferiana em torno dos sons dados à escuta pela casca da gravação sonora: encontrar nos ruídos suas nuances; em meio às vibrações, suas qualidades; às formas de ataque, sua expressividade. Variações todas aprendidas na escuta atenta das vozes dos atores em seus mínimos degradés, ao declamarem poesia no *Studio d'Essais*; capturadas no recôndito do isolamento do estúdio e da sua reescuta atenta, isolada, na sala de monitoração. Uma arte, assim, que reconstitui a escuta da concha quase que na sua tacticidade, pela proximidade aos ouvidos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÊAS, J. B. "Bergson: a metafísica do tempo". In: **Tempo dos tempos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2003.
- AUMONT, J. **O olho interminável: cinema e pintura**. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAYLE, F. (org). **Pierre Schaeffer – L'Oeuvre Musicale**. (Encarte de CDs). 1ª ed. Paris: INA-GRM & Librairie Seguer, 1990.
- BENJAMIN, W.; TARNOWSKI, K. "Doctrine of Similar" In: **New German Critique**, n. 17, Special Walter Benjamin Issue (Spring, 1979), p. 65-69.
- BERANEK, L. **Concert Halls and Opera Houses - Music, Acoustics and Architecture**. 1ª ed. New York: Springer-Verlag, 2004.
- BERGSON, H. **O Pensamento e o Movente**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H. **O Riso**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOULEZ, P. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- BRITO, B. Bossa-Nova. In: CAMPOS, A. (Org.) **O Balanço da Bossa e outras bossas**. 5ª ed. São Paulo: Perspectivas, 1993.
- BROWN, Lee B. "Phonography, Rock Record, and the Ontology of Recorded Music", **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, n. 58, 2000.
- BRUNET, S. **Pierre Schaeffer**. 1ª ed. Paris: Éditions Richard-Masse, 1969.
- CAESAR, R. "A Escuta como objeto de pesquisa". Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/10escup.htm>>. Acessado em 23/09/2010.
- CAESAR, R. **Círculos Ceifados**. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras/Fapesp, 2008a.
- CAESAR, R. Entrevista concedida a Alexandre Sperandéo Fenerich e Giuliano Lamberti Obici em fevereiro de 2011.
- CAESAR, R. "Matéria e forma na música eletroacústica". Disponível em: <<http://www.lamut.musica.ufrj.br/lamutpgs/rcpesqs/08matfo.html>> Acessado em 04/01/2012.
- CAESAR, R. "O *loop* como promessa de eternidade" In: **Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)**. Salvador: UFBA, 2008b.
- CAESAR, R. "Sobre o Transporte e o Tempo" In: **Anais do III Seminário Música Ciência e**

Tecnologia. São Paulo: ECA-USP, 2008c.

CAESAR, R. **The composition of Electroacoustic Music.** Tese (doutorado em composição musical). Norwich: University of East Anglia, 1992.

CAMPESATO, L. Entrevista concedida a Alexandre Sperandéo Fenerich em dezembro de 2011.

CANDÉ, R. **História Universal da Música.** 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (2 v).

CARDINE, E. **Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana.** São Paulo: Palas Athena, 1989.

CARON, J. P. **Da Ontologia à Morfologia: Reflexões sobre a Identidade da Obra Musical.** 2011. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CHION, M. **Audio-Vision: sound on screen.** New York: Columbia University Press, 1994.

CHION, M. **Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale.** 2ª ed. Paris: Ed. Buchet/Chastel, 1995.

CHION, M. **L'art des sons fixés ou La Musique Concrètement.** 1ª ed. Paris: Metamkine/Nota, 1991.

CHION, M. **Le promeneur écoutant: essais d'acoulogie.** 1ª ed. Paris: Éditions Plume, 1993.

CHION, M. **Le Son: Traité d'acoulogie.** 2ª ed. Paris: Armand Colin, 2010.

CHION, M. **Pierre Henry.** 2ª ed. Paris: Fayard, 2003.

CHION, M. **The Voice in Cinema.** New York: Columbia University Press, 1999.

COSTA, V. F. **Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto.** 2009. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

DAHLHAUS, C. **Essais Sur La Moderne Musique.** 1ª ed. Genève: Contrechamp, 2004.

DELALANDE, F. **Le Son de Musiques: entre technologie et esthétique.** 1ª ed. Paris: Buchet/Castel & INA-GRM, 2001.

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. **Bergsonismo.** 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

DIDI-HUBERMAN, G. **Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière.** 1ª ed. Cambridge: The MIT Press, 2003.

DUCHENNE, J. "Pour un art des sons *vraiment* fixés". In: **Ars Sonora**, n. 7. Paris: Ars Sonora/CDMC: 36-68, 1998.

FENERICH, A. "Paradoxo da Música Concreta: Embate de duas escutas". In: **Anais do IV Forum do Centro de Linguagem Musical.** São Paulo : CLM-ECA-USP, 2004.

FENERICH, A. **Questões da Representação na Música Eletroacústica**. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

FREUD, S. "Fantasias Históricas e sua Relação com a Bissexualidade" [1908] In: **Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

FREUD, S. "Recomendações aos Médicos que Exercem a Psicanálise" [1912] In: **Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

GALARD, J. **A Beleza do Gesto**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

GARCIA, D. **Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica**. 2008. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GAYOU, E. **GRM Le Groupe de Recherches Musicales: Cinquante ans d'Histoire**. 1ª ed. Paris: Fayard, 2007.

GIANETI, G.; BERTOLI, N.; FALEIRO, J. "Sobre a Poética da Atuação em Jacques Copeau" In: **Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes**. v. 3, n. 2. 2009. (Universidade do Estado de Santa Catarina). *Online*: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/sobreapoetica.pdf>. Acessado em 24/12/2011.

GIL, J. **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia**. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'água editora, 2005.

GIL, J. **Metamorfoses do Corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'água editora, 1997.

GIL, J. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GILMAN, S.; KING, H.; PORTER, R.; ROUSSEAU, G.; SHOWALTER, E. **Hysteria Beyond Freud**. Berkeley: University of California Press, 1993.

GOODMAN, N. **Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. 1ª ed. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUBERNIKOFF, C. "Metodologias de Análise Musical para Música Eletroacústica". In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. v. XI, set, 2007. (Online). Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV11/10/10-carole-analise.html>>. Acessado em 15/08/2008.

GUBERNIKOFF, C. "Música eletroacústica, permanência das sensações e situação de escuta", **Revista Opus** n.11, 2005. (Online). Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus11/A_carole.pdf>. Acessado em 12/04/2010.

HENRY, P. **Journal de mes Sons suivi de Préfaces et Manifestes**. 2ª ed. Paris: Actes Sud, 2004.

HUGLO, M. "Les Nomes des Neumes e leur Origines" in: **Études Grégoriennes**. 1, 1954.

IAZZETTA, F. **Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música**. 1997. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

- IAZZETTA, F. **Música e Mediação Tecnológica**. 1ª ed. São Paulo: Fapesp/Perspectivas, 2009.
- KAHN, D. **Noise Water Meat: a history of sound in the arts**. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- KITTLER, F. A. **Gramophone, film, typewriter**. 1ª ed. Palo Alto: Stanford University Press, 1999.
- LÉVY, P. **O que é o virtual?** 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- LINDSLEY, C. **Fundaments of Singing**. New York: Wadsworth Pub Co, 1985.
- MANNING, P. **Electronic and Computer Music**. New York: Oxford University Press, 2004.
- MANNIS, J. Entrevista concedida a Alexandre Sperandéo Fenerich e Giuliano Lamberti Obici em setembro de 2011.
- MANNIS, J.; BELLAVER, C. **Transcrição da *Symphonie pour un Homme Seul***. Acervo do autor (sem publicação), 2010.
- MIGNON, P. **Jacques Copeau: Biographie**. Paris: Éditions Julliard, 1993.
- PALOMBINI, C. "A Música Concreta Revisitada" In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. v. 4, jun 1999. (Online) Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr4/vol4/art-palombini.htm>. Acessado em 14/12/2011.
- PALOMBINI, C. (s/d) "As noções de *art infirme* e *art relais* em textos publicados e inéditos de Pierre Schaeffer do período 1932–1952". Disponível em: <<http://historiaemusicac.files.wordpress.com/2011/03/projeto.pdf>>. Acessado em 24/12/2011.
- PALOMBINI, C. "Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental". In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. v. 3, Outubro de 1998. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr3.1/vol3/Schaeffer.html#especificamente>. Acessado em 02/01/2012.
- PARRISH, C. **The Notation of Medieval Music**. New York: Pendragon, 1978.
- POUIVET, R. **Philosophie du rock**. 1ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- RIVEIRA, T. "Vertigens da Imagem. Sujeito, cinema e arte". In: RIVEIRA, T. & SAFATLE, V. **Sobre Arte e Psicanálise**. 1ª ed. São Paulo: Escuta, 2006.
- ROY, S. **L'analyse des musiques électroacoustiques: modèles et propositions**. 1ª ed. Paris: L'Harmattan, 2003.
- SAFATLE, V. (2010) "Gênese e Estrutura do Objeto do Fantasma em Jacques Lacan" Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/19133287/Vladimir-Safatle-Genese-e-estrutura-do-objeto-do-fantasma->>. Acessado em 27/08/2010.

- SANTAELLA, L. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora Visual Verbal**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.
- SCHAEFFER, P. **A la recherche d'une musique concrète**. 1ª ed. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- SCHAEFFER, P. **De La Musique Concrète a la Musique Même**. 1ª ed. Paris: Mémoire du Livre, 2002.
- SCHAEFFER, P. **Dix Ans d'Essais Radiophoniques - du Studio au Club d'Essai – 1942/1952**. 1ª ed. Paris: Phonurgia Nova, 1990.
- SCHAEFFER, P. **Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942**. Texto estabelecido por Sophie Brunet e Carlos Palombini, com a colaboração de Jacqueline Schaeffer. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SCHAEFFER, P. **La musique concrète**. 1ª ed. Presses Universitaires de France, 1967.
- SCHAEFFER, P. "Lettre à M. A. Richard". In: **Vers une Musique Expérimentale**. Paris: Richard-Masse Éditeurs, 1957.
- SCHAEFFER, P. **Machines a Communiquer – Genèse des Simulacres (vol. 1)**. 1ª ed. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- SCHAEFFER, P.; REIBEL, G. **Solfège de l'objet sonore**. (Encarte de discos). 1ª ed. Paris: Edition du Seuil/GRM, 1967.
- SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux: Essai Interdisciplines**. 1ª ed. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SMALLEY, D. "La Spectromorphologie. Une explication des formes du son". **Ars Sonora**, 8: 64-114, 1999.
- SMALLEY, D. "Space-form and acousmatic image" In: **Organised Sound**, 12 (1): 35-38. Cambridge University Press, 2007.
- STERNE, J. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. 1ª ed. London, Duke University Press, 2003.
- THOMPSON, E. "Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925" in **The Musical Quarterly** 79: 131-171, 1995.

ANEXO A

Apresentação da tradução do capítulo VI de *A La Recherche d'une Musique Concrète* de Pierre Schaeffer

A concepção da *Symphonie pour un Homme Seul* é descrita detalhadamente por Pierre Schaeffer no capítulo VI de *A La Recherche d'une Musique Concrète*. Esta descrição é tão importante para a contextualização da obra que decidimos traduzi-la por inteiro e com maior acuidade, sendo que uma versão desta tradução encontra-se neste Anexo A. Tivemos, para esta empreitada, o auxílio valioso e preciso da poeta e tradutora Gabriela Nobre, que corrigiu nossos galicismos e colaborou imensamente para nossa compreensão do texto. Ela assina conosco sua tradução.

O texto schaefferiano combina rascunhos de três programas para a realização da obra, comentários acerca do contexto de sua realização e da chegada de Pierre Henry à produção, as notas de programa do concerto de estréia, que são também do prospecto da emissão radiofônica, além de uma pequena análise de alguns movimentos. Pode, assim, ser dividido em 5 blocos: 1) apresentação, 2) projetos, 3) comentários aos projetos, 4) notas de programa/prospecto da radiofusão, 5) pequena análise da obra. Para os objetivos de nosso trabalho, iremos comentar os primeiros três blocos, como segue:

1) *Apresentação*. Neste trecho Schaeffer coloca a criação da *Symphonie* no contexto do processo de suas pesquisas musicais. Logo de início, afirma que àquele ponto das pesquisas a composição da obra encontrava-se entre “duas abordagens contíguas do porvir”: “a extensão das possibilidades instrumentais pela construção de novos aparelhos, e a extensão dos conhecimentos teóricos pelo estudo dos fragmentos e suas regras de composição”. Os novos aparelhos viriam após o aparecimento, no *Club d'Essai*, da tecnologia da fita magnética, em 1950¹²⁸. Até então, as montagens e registros eram feitos sobre discos flexíveis, sendo inclusive a *Symphonie* baseada nesta tecnologia. Em 1951, já com os magnetofones em mãos, Schaeffer e Poullin registram a patente do *Phonogène à clavier*¹²⁹, precursor do Harmonizer, patenteado nos anos 80 pela empresa americana Eventide¹³⁰. O dispositivo de Schaeffer e Poullin consiste em um agenciador de velocidades

128 GAYOU: 2007, p. 371.

129 GAYOU: *idem*, p. 374.

130 GAYOU: *idem, ibidem*.

do leitor da fita magnética, graduadas por um teclado cromático, de modo a realizar transposições regradas por uma escala. A *Symphonie* foi composta em 1950, e é possível que a concepção deste instrumento lhe seja contemporânea. De fato encontramos, apesar da obra ter sido totalmente composta sobre a tecnologia dos discos flexíveis, trechos inteiros em que o princípio por trás do *Phonogène à clavier* atua – como nas vozes transpostas na parte central de *Scherzo* e nos sons finais que assemelham-se a uma serra, em *Strette*. O instrumento seria anunciado anos antes, no *Premier Journal de la Musique Concrète* – no mesmo *A La Recherche*:

[1948] 23 de abril. Eu raciocino desta vez em abstrato: a ciência e a hipótese... Que seja um órgão em que cada tecla corresponda a um toca-discos, em que se colocará à vontade discos apropriados; suponhamos que o teclado deste órgão coloque em ação os *pick-ups* simultaneamente ou sucessivamente, no instante e na duração que se deseje, graças a um comutador-misturador a 'n' direções: obter-se-á, *teoricamente*, um instrumento híbrido [*gigogne*] capaz não somente de substituir todos os instrumentos existentes, mas todos os instrumentos concebíveis, musicais ou não, em que as notas correspondam ou não às alturas dadas pela tessitura. (SCHAEFFER: 1952, p. 16).

O trecho mostra a expressão de uma vontade cujo prenúncio de realização estaria, talvez, na manipulação “de ouvido” de velocidades dos toca-discos, na composição da *Symphonie*.

Já a “extensão dos conhecimentos teóricos pelo estudo dos fragmentos” terá como consequência um longo trabalho de classificação acerca dos achados musicais após 4 anos de experiências em música concreta, denominado *Esquisse d'une musique concrète*, de 1952, e publicado na parte final de *La Recherche d'une Musique Concrète*. O texto constitui uma “sintaxe definitiva da música concreta” (MANNING: 2004, p. 28¹³¹) e é um prelúdio do *solfejo dos objetos musicais*, surgido na sua gigantesca obra *Traité des Objets Musicaux*, de 1966. Provavelmente o texto de 1952 também estaria em gestação na época da *Symphonie*.

131 O texto de Manning, *Electronic and Computer Music*, apresenta um detalhado estudo deste texto schaefferiano e o traduz quase em sua totalidade.

Nesta apresentação, Schaeffer narra também a chegada de Henry ao estúdio. Ele apareceu depois de tantos outros personagens célebres, que povoaram o *Club d'Essai* no final dos anos 40. Schaeffer parece ter encontrado, pelo seu espírito “predisposto à violência (...) que o conduzia ao máximo de ruptura, ao mínimo de melodia e harmonia” (SCHAEFFER: 1952, p. 55), o parceiro ideal para intensificar sua pesquisa musical. Em 1947, Pierre Henry escreveria um texto¹³² explosivo que traduziria muito de suas ideias criativas na época (e, diríamos, daria as balizas de seu trabalho por toda a vida): *Para pensar uma Nova Música* [*Pour Penser a une Nouvelle Musique*]¹³³ seria publicado em abril de 1950, um mês após a estréia da *Symphonie*, no *Cahiers du Conservatoire*¹³⁴. Neste texto, lê-se:

Se as convenções musicais, a harmonia, a composição, as regras, os nomes, o lado matemático e as formas possuem um sentido ligado ao absoluto, hoje a música só pode ter relação com os gritos, o riso, o sexo e a morte. Tudo aquilo que nos põe em comunicação com o cosmos, ou seja, com a matéria viva dos mundos incandescentes. É preciso imediatamente tomar a direção do orgânico puro. (...) Creio que o aparelho de gravação é atualmente o melhor instrumento do compositor que deseja realmente criar pelos ouvidos e para os ouvidos. Se desejamos lutar contra o mecânico é preciso empregar os métodos mecânicos. Desta forma a máquina se volta contra si mesma. Um som gravado é instantaneamente destruído enquanto máquinal.

O mito do moderno não existe mais. Os ruídos serão suprimidos. Eles irão se tornar desencarnados, perderão significado [*désignifiér*] e serão como que sacralizados.

Assim será talvez a música concreta, a música da *VIDA E DO SOL*.
(HENRY: 2004, p. 100-101).

Henry não poderia estar mais afinado com os preceitos schaefferianos, ao ponto

132 Provavelmente esta data, fornecida por Henry, está incorreta, pois em 1947 não existia o termo *música concreta*, empregado ao final do texto.

133 HENRY: 2004, p. 99-101.

134 CHION: 2003, p. 33.

mesmo de influenciar o experiente criador radiofônico. Nesta mesma apresentação da *Symphonie*, pela voz de Schaeffer, lemos: “Eu pensei no orgânico e no vivo. O homem só deveria encontrar sua sinfonia em si mesmo, não apenas concebendo a música abstratamente, mas sendo o seu próprio instrumento” (SCHAEFFER: *idem, ibidem*). A ligação com o “orgânico puro” e com a “música da vida e do sol” de Pierre Henry é evidente.

Este nos conta sua versão do encontro com Schaeffer: “Em 1949, quando cheguei na *rue d'Université* [endereço do *Studio d'Essais*], onde estava Pierre Schaeffer, ele já havia começado a *Prosopopée*, o primeiro movimento da *Symphonie pour un Homme Seul*. Eu a achei muito clássica. Mas *Prosopopée* tinha um leve odor de opereta através de uma certa união de temas cantantes e de ritmos próximos às atividades humanas: o passo, os rumores, toda a temática do homem só na cidade” (HENRY: 2004, p. 16-17). A união entre estes “dois isolados” começa a partir deste movimento e radicaliza-se na direção dos gritos, risos, sons ligados à sexualidade e à morte, como expressou desejar Henry no texto que citamos.

2) *projetos*. O capítulo VI apresenta três versões de esboços da *Symphonie*. O primeiro é um autêntico roteiro para uma emissão radiofônica, ao espírito de alguns trabalhos realizados nos anos 40 no *Studio d'Essais*¹³⁵. De caráter semi-autobiográfico, assemelha-se, pela forma, a um poema em prosa. O texto, em que se nota um caminho para uma maior depuração estilística, foi escrito para ser lido na obra. Entretanto, em alguns pontos o seu próprio conteúdo denuncia uma vontade de suprimi-lo enquanto presença sonora no trabalho. Tome-se o exemplo deste parágrafo:

Não se trata apenas de palavras, poxa! Trata-se de uma música do homem. Um homem canta, sim, ele grita, é preferível: (*grito*): ele assovia, ele assopra nas mãos, assim: (*ai [hou]*). Bate o pé, bate no peito, pode até bater a cabeça contra a parede. (SCHAEFFER: *idem, ibidem*).

A busca é de uma *Sinfonia de ruídos* do próprio homem. Auscultá-lo é revelar seu

¹³⁵ Como *Coquille à planète*, do próprio Schaeffer (estreado em 1946), além de outras obras com espírito literário e escritas especialmente para o rádio, como *Christophe Colomb*, texto de Paul Claudel (1947), *Les Enfants Terribles*, texto de Jean Cocteau (1947) – só para citar os mais célebres. Cf. SCHAEFFER: *Dix Ans d'Essais Radiophoniques: du Studio au Club d'Essai* (1990).

caráter de “fera, multidão e coisa”: o “homem das suas próprias cavernas”. Há uma dupla intenção aqui: por um lado, exibir os sons próprios ao humano - para além da música e das palavras (“são as próprias cordas do violino que se rompem”; “Não se trata de palavras, poxa!”). Por outro, a vontade de mostrar esse interior das suas “próprias cavernas”. Neste primeiro esboço, a duplicidade pende mais para o segundo lado: o texto vem impregnado de um certo tom autobiográfico.

No segundo esboço, maior depuração no sentido de excluir pouco a pouco a presença das palavras. Dá primeiramente uma solução a partir da ideia da inserção de comentários, talvez, ao final de uma sequência. Ao meio de indicações bem imprecisas, nota-se que o tecido desta possível montagem seria dos comentários fragmentados, palavras soltas (“fazer girar as palavras”) e aparições esparsas (“Deve-se deixar que as primeiras palavras partam, que elas se lancem no escuro, soltas em reverberação e sem um instante de descanso”). Subitamente, vem-lhe uma forma: cinco movimentos explorando pequenos núcleos temáticos (“fuga, noturno, sobras depois do inventário, o próprio do homem, o Verbo ou jogo de palavras”). A única referência a palavras, aqui, encontra-se no último movimento, e à música apenas no *cantarolar* (“temas cantarolados”, no primeiro movimento). Há uma referência explícita à futura *Eroica* (“segue a voz arquejante e asmática, ou os erros de linguagem, ou o gritar como um surdo”) e uma síntese magnífica a apenas um termo da arte aprendida e depurada de Jacques Copeau, a declamação ao microfone: a arte das “inflexões da sinceridade”.

Por fim, Schaeffer, “ascético”, elimina do terceiro projeto “toda a poesia, todo o cenário”. A obra volta-se completamente para o ‘musical’. As palavras desaparecem, tornam-se “signos, símbolos e música”. Mas esse tríptico denuncia ainda um pé na criação radiofônica: signos do homem (do “homem de suas próprias cavernas” - indicações sonoras de ações humanas); símbolos de uma certa cena. Ainda não estamos no terreno da ‘música pura’.

Temos assim um projeto em 14 movimentos, os quais seriam mais ou menos realizados. Aparecem agora muitas indicações explicitamente ligadas ao campo musical: Marcha, quarteto, percussão, vocal, etc. Há ideias musicais para movimentos inteiros (IV movimento e VII, por exemplo). Há ainda a presença das palavras, as são tratadas de modo musical: vozes invertidas enquanto puro material musical (“IX: ‘E a terra era disforme e nua...’ - em voz invertida corrigida, seguida de progressões circulares

crescentes que caminham até espasmos rítmicos curtos muito violentos e cortados, se engolindo e caminhando para a repetição”, e no XI: “contraponto com palavras tiradas do dicionário”).

Tradução do capítulo VI *La Recherche d'une Musique Concrète* de Pierre Schaeffer

Muitos convocados e poucos eleitos: Symphonie pour un homme seul. Armadilhas de Retórica. A Symphonie em todos os seus estados. Espeleologia humana. Início de uma partitura. Prosopopée I e II. O programa do concerto.

As pesquisas seguintes devem se contentar então com a sorte. O porvir detinha duas abordagens contíguas: a extensão das possibilidades instrumentais pela construção de novos aparelhos, e a extensão dos conhecimentos teóricos pelo estudo dos fragmentos e suas regras de composição. Mas era preciso inicialmente assegurar o presente, pois era difícil cessar uma experiência como essa, mesmo com a expectativa de meios técnicos novos. O presente consistia, assim, em trabalhar um pouco mais nesse sentido. Assim era a sorte das obras em progresso, especialmente o da *Symphonie* em gestação, de título significativo: *Symphonie pour un homme seul*. Veremos mais adiante que o título não tem nada a ver com a solidão em que nos encontrávamos no estúdio, Jacques Poulin e eu. Mas era justo que o título pudesse ter um duplo sentido. Nós estávamos, de fato, muito sós. Preparar o porvir era imaginar aparelhos, criá-los, experimentá-los. Todos os músicos com os quais havíamos entrado em contato praticamente escondiam-se diante do empreendimento musical tenso de dificuldades, e cercado pelos arames-farpados da técnica. Compositores, regentes, virtuosos desfilaram pelo estúdio. Tínhamos recorrido também aos músicos de jazz, confiantes da sua capacidade de improvisação e de sua compreensão ampla da matéria sonora. Mas o jazz, ainda mais do que a orquestra clássica, faz a sua música com os nervos e músculos. Os músicos de jazz também se recusaram. Apareceu enfim um jovem compositor do Conservatório, com antecedentes honráveis (ele tinha estudado na classe de Messiaen), com disponibilidades imediatas. Pianista, e sobretudo virtuose de percussão, aparência frágil e predisposto à violência. Um instinto pulsante, característico de sua geração, que o conduzia ao máximo de ruptura, ao

mínimo de melodia e de harmonia. Convocado para uma sessão de ensaio, Pierre Henry entrou no estúdio como tantos outros. Passageiro presumidamente efêmero, dali não saiu mais. A *Symphonie pour un homme seul* começava pela amizade de dois isolados.

A *Symphonie* apareceu naturalmente como uma reação à *Suite 14*. Já que a orquestra me pregara uma peça, eu decidi escolher meus elementos iniciais em um domínio oposto àquele da música - o dos ruídos. Eu não me utilizei de ruídos mecânicos com bordas afiadas, com tempos cíclicos e com um timbre claro, mas de ruídos desprovidos de qualquer elemento formal. Eu pensei no orgânico e no vivo. O homem só deveria encontrar sua sinfonia em si mesmo, não apenas concebendo a música abstratamente, mas sendo o seu próprio instrumento. Um homem só possui bem mais que as doze notas da voz solfejada. Ele chora, assobia, anda, bate com o punho, ri e geme. Seu coração bate, sua respiração acelera, ele pronuncia palavras, chama e outros chamados o responde. Nada faz mais eco a um grito solitário que o clamor das multidões.

Fortemente limitado pela expressão musical, cansado de demandar das máquinas uma ajuda que elas são incapazes de suprir, me voltei então ao registro radiofônico. Meus correspondentes tinham previsto este movimento, e eu imaginei a *Symphonie* sem lembrar que um dos meus primeiros ouvintes havia tido a mesma ideia. (Me dei conta disso ao folhear antigas cartas, a fim de redigir este pequeno livro). A inclinação do espírito em empregar tais recursos é, então, natural. Sem uma certa experiência de música concreta, é provável que eu compusesse a *Symphonie* no espírito da poesia ou do drama radiofônico. Uma maior ou menor orquestração de ruídos teria sido determinante para a expressão musical dessa obra. Na verdade, eu estava muito hesitante entre as duas formas, assim como testemunham as notas nas quais esbocei meu projeto. A evasão para o domínio poético consistia em recorrer ao texto, explicitamente ou implicitamente. O drama consistia em, mesmo sem texto, sugerí-lo.

SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL

Projeto

Título (falado), em seguida, (falado), Início!

O homem levanta-se, e boceja, como isto: *Bocejo*.

Ele mostra suas gengivas e pode-se ver que quase não tem caninos. Caso contrário, seu bocejo seria como o de uma fera, assim: *bocejo falso*. Mas isso não está tão longe daquilo. Pode ser mesmo que seja uma só e mesma coisa.

O homem, uma vez de pé, se põe a andar, assim: *passo*. São os passos de um homem só. Mas o passo de uma multidão é feito de muitos passos, assim: *passo multiplicado*.

Enfim, o homem respira e seu coração bate, e isso é tão habitual que ele não escuta o ruído que faz: *ruído (respiração e coração)*. Nada além de ruídos de forja e de máquinas: *ruídos amplificados*. Fera, multidão e coisa, eis o que é um homem, se o auscultamos, e é o que não ousamos revelar, e nem fazer entender, pois é assustador. Essa busca é obscura. Desce-se por ela com guinchos, o ouvinte por um fio, um fio a buscar o homem: o homem de suas próprias cavernas. Isto não é belo de verdade, e nem parece verdade, quando se amplia dez vezes, cem vezes, mas pode ser instrutivo (as cordas arrebatam: são as últimas cordas do violino que se rompem. Nós tínhamos, dessa forma, as esticado ao máximo). É que nós queremos jogar o jogo: mais do que um instrumento, nada além do homem. O homem é um instrumento no qual não se toca o suficiente.

Não se trata portanto de palavras, poxa! Trata-se de uma música do homem. Um homem canta, sim, ele grita, é preferível: (*grito*): ele assovia, ele assopra nas mãos, assim: (*ai! [hou]*). Bate o pé, bate no peito, pode até bater a cabeça contra a parede.

Eis ao que o homem tem direito, o que é hoje deixado para ele, a fim de que ele se exprima se puder.

As máquinas farão o resto.

Ah! Sim, se ele colhe uma erva pelo caminho, tem o direito de servir-se dela, assim: (*erva*).

Começemos! Trata-se em primeiro lugar de fazer compreender o quanto o homem é

só, e o quanto o fazemos andar (*sequência de passos*). (Ao final, corte, pare, atenção, repouso, pausa).

(Falado) Symphonie pour un homme seul , segundo parágrafo Início!.

Para o que é próprio do homem, aqui está: *Sequência de risadas*. (A meia voz) meia pausa.

(Falado) Terceira parte: Início! Deixe de zombaria, homem de pouca fé, deixe de chocar tua voz contra as montanhas, aprende os caminhos solitários. Uma concha ao ouvido fará cantar teu sangue no ritmo do mar. É que existem dois universos, em todos os aspectos, semelhantes, que sozinhos separam a superfície de tua pele; e teus sentidos, incertos, te mostram as duras penas.

Sequência sinfônica (concluída pela palavra absoluta).

Quarta parte, Início!

Como tudo isso começou? Nada de muito agradável com o ronco de um homem. O som do adormecido é também o do agonizante. Nada distingue realmente o ronco dos últimos suspiros, já percebeu? Eu, sim. Então, digamos que ele dormia como uma criança. Deus se aproxima. Até porque, sabemos, Deus me criou de seu sopro. É com esse ruído particular que escuto Deus. Mas por quê Ele me acordaria? Eu dormia como um bem-aventurado. Ai! (*Grito amplificado*) Bom Deus, você me fez mal! Eu ainda não estava recuperado da minha surpresa que já ... Sim, a ferida foi fechada, como em Lourdes; nada mais que um pequeno mal-estar com cloro, e alguma outra coisa nasceu de mim. (*Desdobramento da voz*).

Eu não sabia o quanto estava só, e não é bom que se esteja só, havia dito Deus (repetir à oitava). Demos a ele uma companheira que lhe é semelhante. Sim, semelhante!... Por quê não diferente, para mudar um pouco? Sempre eu, ainda eu. Decepção do amor. Eu te amo, eu me amo, eu amo só você, você por mim, ah! ah! (jogo de vozes).

Sequência erótica. E em seguida, somos somente dois (duas vozes parecidas).

Pausa.

Quinta parte: Início!

E o homem é feito também para a luta.

Sequência de luta. E o homem é feito para a luta (murmúrio em canone, terminado por... E termina morrendo).

Sequência fúnebre (atravessada por uma gargalhada, vozes invertidas).

Aqui termina a *Symphonie pour un homme seul*, fabricada com os ruídos que o homem pode produzir, sem o auxílio de nada, nada nas mãos, nada nos bolsos, de tal modo chegaremos ao nosso fim último, que seremos obrigados a tocar sozinhos, sem o auxílio de nenhum acessório, e mesmo sem microfone. Amém.

O primeiro esboço fala por si. Trata-se talvez de uma boa emissão radiofônica. Poético-dramática-musical. Ela só espera ser transmitida.

SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL

Segundo Projeto

Trem Ambroise-Paris, 20/10/51. Em meio ao mal estar de uma dor de cabeça, ideias para a *Symphonie*.

Não mais usar o tom ditirâmico de antes; fazer algo bem conectado, orgânico, carnal. Começar por um grito?

Proporção do comentário. Pode-se ter um comentário mantendo o efeito de surpresa com algumas palavras do tipo: "absolutamente"? [absolument].

Prender-se a um comentário bem breve que se anuncia sem se explicitar e que,

sobretudo, entre no poema, e a seguir, na matéria sonora.

Exemplo: Depois de uma dura passagem (risos).

Contudo, há o amor (ou: havia o amor).

ou eu entro em meu sono como em um ovo.

ou seguindo o guia, farei com que visite tudo. Aqui, a aorta, a escada desce no ventrículo direito (ruídos por cima). Eu desço a escada interior com minha cesta de palavras, tropeço, elas se espalham por toda a parte, ricocheteando (só encontro algumas), elas estavam tão bem arrumadas (chuva de palavras que regressam.)

Há palavras que, ousando dizê-las, aterrorizam. A palavra medo, por exemplo. Jogar com as palavras, você sabe fazê-lo? *Play? Ready?* Deve-se deixar que as primeiras palavras partam, que elas se lancem no escuro, soltas em reverberação e sem um instante de descanso.

Visita dos cérebros. Rolos de memória (Aceleradas).

Última mensagem (voz corrigida ao inverso).

Meia solidão (subir a escada, voz detrás da porta, descida ou ainda solidão simples, solidão dupla (o par).

Sombra e luz. Solidão numerosa. Inventário. Solidão mortal. Palavras de homem (o cesto de palavras). Autuação. O Verbo (fazer girar as palavras).

Finalmente, eu vejo:

I. Fuga (marchas, temas cantarolados, escada, ruídos de voz, multidão),

II. Noturno (floresta, assovio),

III. Sobras depois do inventário (coração, pulmão, memória, palavras: eu sou sincero),

IV. O próprio do homem (rir etc...),

V. O Verbo ou jogo de palavras.

A fuga poderia terminar com o homem e a mulher? (*Verbum caro factum est.*)

No III, segue a voz arquejante ou asmática, ou os erros de linguagem, ou gritar como um surdo, enfim, as inflexões da sinceridade.

Acelerar ou retardar. A voz se perde nos pés. (Colocar ao técnico o problema de modular um ruído em função da voz, filtro de cascalho).

Fazer previamente os ensaios. Evitar o desenvolvimento sistemático e pesquisar a harmonia e o ritmo.

Os dois projetos não são mais que duas tentativas que diferem muito pouco. Quando o poeta se mistura com a música, mesmo em se tratando de uma condenação de três anos (sem sursis), ele deve tornar-se prisioneiro. Eu não sucumbi à fuga. Agarrado às minhas grades, eu permaneci e, ascético, eliminei do meu projeto toda a poesia, todo o cenário. Neste caso, tornou-se singularmente mais difícil unir inspiração e execução. Eu estive, uma vez mais, a ponto de renunciar a tudo, como no dia dos torniquetes e apitos. O projeto no papel deveria se amenizar, as palavras, desaparecer, tornar-se signos, símbolos e música. Portanto, mais do que cenário, uma espécie de itinerário divergente no qual não se apreciará nem mesmo a intenção.

SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL

Versão definitiva

I. Marcha;

II. Quarteto (acordeon, violão, violino, trompete);

III. Percussão (recomposição a partir de I. - respostas de piano preparado);

IV. Vocal (elementos cantarolados e articulados trabalhados; esboço de um tema);

V. Percussão (pungente, em eco);

VI. Perpetuum (violino e piano preparado, violino tocando perpetuamente no agudo, piano percussão descendo por graus até uma explosão de corda de violino no superagudo;

VII. Gritos (em progressão sobre IV, com contraponto de piano preparado e trompete);

VIII. Percussão (nua, tipo John Cage, curta e dramática);

IX. “E a terra era disforme e nua...”

em voz invertida corrigida, seguida de progressões circulares crescentes que caminham até espasmos rítmicos curtos muito violentos e cortados, se engolindo e caminhando para a repetição.

X. Quarteto, como II, talvez duplo.

XI. Sobre o pedal (invertido) “Penso, logo existo” [*Je pense, donc je suis*], contraponto de palavras tiradas do dicionário, rimas com palavras chave: órgão, coração, memória...

XII. Duo, voz masculina procurando por uma voz feminina, leve percussão de acompanhamento, sequência erótica e disco taitiano.

XIII. Percussão de espera.

XIV. Coral.

Estas sequências, em que uma é intitulada bravamente de “marcha”, não deverão ser realizadas como tais. Mas elas apresentam o esboço de uma solução. Sendo a primeira a mais difícil, eu não estava errado ao opor-me à primeira sequência a título de uma

“experiência para ver no que vai dar”¹³⁶, a fim de obter experimentalmente a delimitação de um universo sonoro que será aquele da *Symphonie*. Fui forçado a tratar a matéria sonora em um estado macroscópico, pois só dispunha de seis toca-discos simples, número insuficiente para permitir uma pronta análise do som em música concreta. Antes de abusar do efeito de sulco fechado [*sillon fermé*] (do qual deveria me servir abundantemente), eu era conduzido a trabalhar sobre fragmentos longos, trechos de alguns segundos, e que não correspondiam a um estado muito diviso da matéria sonora. Eu buscava por certas relações aceitáveis entre estes trechos. Tendo admitido tal técnica, passei a descobrir o princípio no qual serão construídos os desenvolvimentos, a menos que não fossem completamente arbitrários. Admitindo que a *Symphonie* fora composta pelas quatorze sequências do projeto n. 3, faltava ainda encontrar a maneira pela qual os diferentes trechos que eu havia reunido poderiam funcionar entre si. Teria eu aprendido os ensinamentos tirados da *Suite 14*? Talvez ainda não. Mas eu tomei, por instinto, o sentido oposto. A *Gavotte* falhou pois uma mesma frase musical foi transformada de diferentes formas, e o sentido da frase igual mascarava a variedade de materiais. Era preciso então, banir a frase musical, sucessão de palavras e de significações, e as substituir por uma série de objetos sonoros, sem significação explícita, e de valor plástico. Esta série inicial poderia certamente constituir uma fase, um tema, mas com a condição de não extrair deste tema variações, mas variedades. A *Symphonie* começou por uma série que eu considero particularmente importante, donde eu reconhecia a arbitrariedade absoluta, mas era muito provável que esta série inicial, uma vez dada, iria condicionar tanto o desenvolvimento da primeira parte quanto da constituição das seguintes.

Assim, desde os primeiros segundos de escuta, somos obrigados a assumir um universo determinado por certos dados: os objetos sonoros foram considerados por si mesmos, sem que fosse necessário identificá-los com relação a um instrumento ou a uma significação. Se certos elementos eram sistematicamente vocais, outros eram emprestados do gesto de um caminhante e ao seu contexto de ruídos (passos, golpes, assovios e respiração). Enfim, ao que concerne o acompanhamento musical propriamente dito, encontra-se na presença de elementos em gradientes, que relacionam o bater de uma

136 (n.t) No original, “expérience pour voir”. Optamos por uma expressão menos formal e exata em comparação a que seria a mais literal “experiência para ver”. A escolha deve-se ao fato de, mesmo em se tratando de um trecho onde o autor é consideravelmente específico com suas anotações, termos preferido manter o caráter de “experimentação” e “aposta” que está presente em todo o texto.

porta a notas percutidas em um teclado com um certo número de instrumentações ao piano preparado. O elemento dito “Cage” - eu tinha tido conhecimento do nome de John Cage algumas semanas antes – era uma simples pulsação à oitava, com um ritmo interessante, com duas ou três cordas preparadas, não sem analogia com os quatro golpes de batidas na porta. O elemento “Cage” era ele mesmo transformado por procedimentos concretos a ponto de evoluir para sons que o próprio John Cage não suspeitaria. Esse som cobriria quase toda a margem entre o ruído de uma porta e o teclado do piano. Ele ia do mais musical ao menos musical. Se houvesse uma orquestra, este último seria uma extensão entre o piano, elemento incontestavelmente musical, e os passos do homem só, que, embora escrito em semi-colcheias em uma partitura pré-estabelecida, permaneceriam dramáticos.

Admitindo-se que os tímpanos da Va. Sinfonia serviram de modelo, obteria-se um *degradé* instrumental que poderia ser anotado assim:

	<i>Interior do homem:</i>	<i>exterior ao homem:</i>
DO RUÍDO	Elementos de respiração	Passos ou análogos
AO SOM	Fragmentos de vozes	Batidas de porta
MUSICAL	Gritos	Percussão
	Vozes sussurradas	Piano preparado
	Assovios	Instrumentos de orquestra

O que domina é o tema da marcha, título da primeira sequência, e o da espera. A seguir vem a ideia de um exterior oposto a um interior, tanto no espaço psíquico quanto no clima psíquico. De sorte que os ouvintes inclinados ao dramático poderão encontrar apenas um cenário, um tipo de enigma, enquanto que aqueles que preferem a música terão o prazer de apreciar uma partitura concreta pela primeira vez rigorosamente equilibrada, e onde os elementos vivos são empregados como o são as vozes que acompanham uma orquestra. O equilíbrio entre estes elementos deve ser muito sutil, já que basta, por exemplo, cortar alguma medida de passos para que toda a sequência

passe de dramática a rítmica. O primeiro trecho foi então rebatizado, e o título *Prosopopée* substituiu *Marcha*. Prosopopéia, eis o que diz o dicionário: “Figura de retórica que consiste em emprestar vida às coisas inanimadas”. Trata-se de um título aproximativo, a meio caminho, como a obra. Além disso, como descrever com palavras uma obra, se ela é autêntica? Assim é o absurdo de toda análise musical. Mas o uso comum dita que uma certa literatura acompanhe, através dos programas, uma audição esclarecida. Não é difícil, sob forma de prospecto, acompanhar a *Symphonie* desde suas diversas apresentações, seja em concerto, seja por transmissões radiofônicas:

A *Symphonie pour un homme seul* comporta, no lugar de quatro ou cinco movimentos clássicos, uma dezena de peças – poder-se-ia dizer “sequências” - que são sensivelmente articuladas entre elas como os elos de uma corrente, simétricas ou assimétricas, se opondo ou se unindo pelos caracteres das matérias e das formas.

Os quatro primeiros são respectivamente: *Prosopopée I, Partita, Valse, Prosopopée II*.

A *Prosopopée I* impõe um tom a toda a obra.

A *Prosopopée II*, e, entre estas duas prosopopéias, uma *Partita*, elemento de transição, depois uma valsa, abrem as portas para um universo fervilhante da vida humana, em que valsam as vozes, confusas propositadamente, já que o ritmo das vozes, sua pura presença, é suficiente para a sua música. Vêm em seguida:

Collectif, Erotica, Scherzo, Cadence,

O domínio das vozes antes entreaberto pela *Valse* se desenvolve: Vozes murmuradas, misteriosas do *Collectif*. Sugestão de uma só irrupção de risos em *Erotica* e, no *Scherzo*, a agitação de vozes agudas.

Enfim, depois do *Scherzo*, em que o piano preparado responde às vozes que parecem vir do recreio de uma escola, a *Cadence* propõe o retorno ao tema rítmico mais importante da obra.

A *Symphonie* termina com: *Eroïca, Apostrophe, Strette*.

Eroica opõe-se à sequência precedente, *Erotica*, uma construção em que o motivo central é ainda um ruído humano: o sopro aqui em oposição ao riso, o homem à mulher.

Em uma atmosfera que se tornou mais trágica, a *Apostrophe* parece trazer um elemento de inteligibilidade.

As vozes, até então confusas, desejam escapar ao indistinto, pronunciar enfim uma palavra. Palavra importante que tinha sido enfatizada como uma dominante na primeira versão da obra. Palavra pronunciada daqui em diante em surdina e rapidamente na versão definitiva, pois tudo que é explícito deve ser proibido em uma obra deste gênero.

Enfim o *Strette* deve seu nome ao fato de iniciar por uma curta retomada dos elementos principais escutados anteriormente. Ele evolui rapidamente e dá lugar a elementos inteiramente novos, que terminam por atrair a atenção até então difusa. Estes elementos, em sua maior parte cíclicos, se confundem, e por aproximações sucessivas chegam a uma pura estridência, que coroa toda a obra em seu acorde final.

Assim, a necessidade de explicar faz destacar os elementos dramáticos da *Symphonie*. Se a música concreta tivesse correspondido a uma tradição musical, poderia-se escrever, sempre com um mesmo estilo: “a exposição do tema no quarteto é retomada pelo oboé no *tutti*. A seguir, o primeiro tema conclui-se rapidamente enquanto que o segundo tema é retomado pela trompa. Um brusco *sforzato* interrompe então o desenvolvimento.”

As palavras “tema”, “desenvolvimento”, e outras indicações de facilidade diluidora ao tratamento do tempo, dão a esta literatura musical comodidades que a música concreta está bem longe de ter.

Não se tem como questão, na *Symphonie*, a exposição do tema no quarteto que será re-exposto no oboé, pois faltam o quarteto, o oboé e sobretudo o tema. Já é glorioso fazer responder o piano preparado de Pierre Henry aos desenhos vocais que jorram desta massa, ou, pela primeira vez, as relações formais existentes. Os chiados de voz que o programa interpreta como uma evocação do pátio da escola, é apenas este pátio enquanto acessório. Eles constituem fragmentos com um certo ritmo, evoluindo em uma certa margem de tessitura, não como os sons puros, mas como explosões sonoras mais ou

menos volumosas. O piano mesmo, variando do som normal ao de percussões bizarras, é suscetível de entrar em harmonia ou contraponto com estas vozes. Assim, por intervalos, a *Symphonie* une-se às regras da música. Quanto às leis – vislumbradas – da música concreta, elas foram algumas vezes aplicadas: os objetos da série inicial são perfeitamente reconhecíveis em sua espantosa variedade e se reconhece os agrupamentos diferentes nos quais é possível identificar relações. É assim que a *Cadence* isola o elemento “Cage” ao fazer um auto-desenvolvimento sem o auxílio de nenhum recurso. A *Prosopopée II* retoma os temas da *Prosopopée I*, variando-os. O *Scherzo* e o *Collectif* empregam as vozes de dois modos diferentes, um no agudo, outro no grave. Há também alguns motivos repetidos que ligam os pontos entre o *Strette* e *Eroica*. Certas peças, como *Erotica* e *Valse*, constituem parênteses autônomos, impondo por um instante seu domínio individual. O clima geral, reafirmado no *Apostrophe*, é traído por uma palavra, e somente uma, tão nua quanto o próprio homem, palavra longamente, laboriosamente soletrada... E talvez não precisasse absolutamente dessa palavra, mesmo desta palavra perfeitamente fechada: *absolument* [absolutamente]. Fiz esta escolha provavelmente por causa da lembrança de uma conversa com Claudel que me foi determinante: “O francês não tem acento tônico”. Claudel retrucou: “Não tem acento? Há tantos quanto eu quiser. Pode-se dizer: *absolument*, ou ainda: *absólument*, ou *absolumÈNT*...” Esta palavra, depois de dez anos, cantou na minha memória e reivindicou seus três acentos tônicos e seu triplo grau de liberdade. Sem dúvida, trata-se de um último delito de juventude, uma influência da qual a *Symphonie* definitivamente me libertou. Quanto ao *Strette*, é uma apoteose de ruídos no superagudo, de ruídos extraordinários, dignos de Rimbaud e do Soneto das Vogais. Pierre Henry, que passou corajosamente do estúdio à cabine de som, teve seu *début* na música concreta com uma explosão tão memorável que eu logo o escolhi para coroar a *Symphonie*, e ao desmentir sua fama pessimista. Os ouvintes mais curiosos questionavam: “Onde você encontrou este extraordinário som de serra?” Eles ficariam muito espantados se descobrissem que Pierre Henry os havia tirado, com uma careta de prazer, da insignificante corda mi [chanterelle¹³⁷] de um violino.

tradução: Alexandre Sperandéo Fenerich;

revisão: Gabriela Nobre

137 Trata-se de um termo musical arcaico que designa a corda mais fina ou mais aguda de um instrumento de cordas. No caso do violino, a corda mi (LE ROBERT: 1995, p. 114 verbete **chanterelle**). Não há versão do termo em dicionários recentes de português, embora seja conhecido no meio musical.

ANEXO B

Transcrições da *Symphonie pour un Homme Seul* mencionadas no trabalho e realizadas por José Augusto Mannis e Caíque Bellaver. Serão a *Prosopopé 1* e *Erotica*.

Score

Versão de estudo em desenvolvimento
N.B.: A partitura final será simplificada em relação a esta: Ritmos menos complexos, andamentos mais flexíveis. Esta versão soa sincronizada quase que perfeitamente com o tape original e, portanto, é uma partitura para estudo.

SPUHS
01 Prosopopee

Pierres
Schaeffer & Henry

adaptação inventada
JAM

idealização
DUDA

Wood Blocks

Bass Drum

Flute

Piano

W. Bl.

B. Dr.

P.

Pno.

2

SPUHS

W. Bl.

B. Dr.

P.

Pno.

W. Bl.

B. Dr.

P.

Pno.

piu mosso (57bpm)

Fermata

pp

43 $\text{♩} = 98$ ($\text{♩} \approx 294$) $\text{♩} = 87$ ($\text{♩} \approx 260$) $\text{♩} = 97$ ($\text{♩} \approx 290$) $\text{♩} = 87$ ($\text{♩} \approx 262$)

W. Bl. *cds pf perc*

B. Dr.

fl

Pno. *mf* *gliss* *normal pf & toy pf*

51 *cds pf prep* *pf prep* *pf prep* *accel* *2*

W. Bl.

B. Dr.

fl

Pno. *normal pf & toy pf*

4

SPUHS

59 $\text{♩} = 47$ $\text{♩} = 48$ $\text{♩} = 44$ $\text{♩} = 56$

W. Bl.

B. Dr.

fl

Pno. *pp* *p* *pp*

66 $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 64$ $\text{♩} = 60$

W. Bl.

B. Dr.

fl

Pno. *pp*

SPUHS

5

72 $\text{♩} = 58$ $\text{♩} = 62.5$ $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 68.5$ $\text{♩} = 66.3$

W. Bl.

B. Dr.

fl

Pno. *mf*

89 $\text{♩} = 56$

W. Bl.

B. Dr.

fl

Pno. *mf* *pp* *pp*

Pierres
Schaeffer & Henry

partitura de estudio
José A. Mannis
colab. Caique Bellaver

[illegible]