



Introdução à arqueologia da escuta - Do som e da voz como objetos de enunciação¹

Towards an archaeology of hearing - Sounds and voices as objects of enunciation

Ivan Capeller ²

RESUMO A arqueologia da escuta rompe com os limites estreitos da história da música e abre a possibilidade de uma nova compreensão da historicidade dos regimes de escuta, não mais entendidos apenas como o reflexo passivo de uma percepção dos sons determinada apenas pela fisiologia da audição, mas epistemologicamente reconfigurados pelo conceito de objeto-som, de Pierre Schaeffer.

PALAVRAS-CHAVE Escuta; som; cinema.

ABSTRACT The archaeology of hearing breaks up with the strict boundaries pertaining to the history of music in order to open up new possibilities of understanding the historicity of different hearing *régimes* or orders, no longer conceived as passive reflexes of an exclusively physiological sound perception process, but actually re-configured, in an epistemological way, by Pierre Schaeffer's concept of *object sonore*.

KEYWORDS Hearing; sound; cinema.

1 Versão modificada de texto apresentado em conferência do Colóquio Foucault, realizado na UERJ em 2005.

2 Ivan Capeller é técnico de som direto, doutor em comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



Nas últimas páginas de sua *Arqueologia do Saber*, Foucault levantou a possibilidade de uma investigação arqueológica que “fizesse aparecer a regularidade de um saber mas não se propusesse a analisá-lo na direção das figuras epistemológicas e das ciências” (1972, 233). Embora a investigação arqueológica tenha se constituído ao redor de pesquisas de caráter epistemológico sobre a formação dos discursos científicos e sobre a sua respectiva configuração doutrinária e disciplinar em ciências específicas, isto é, restritas a áreas bem delimitadas da atividade e do conhecimento humano³, Foucault aponta aqui para os pressupostos de uma arqueologia mais abrangente, que possa ser aplicada àqueles campos de atividade e conhecimento que jamais lograram ultrapassar totalmente o limiar de cientificidade necessário à sua consolidação integralmente disciplinar. Áreas do saber e do fazer humanos, como a política, a sexualidade ou o olhar podem ser submetidas à investigação arqueológica tanto quanto a linguística ou a biologia, pois mesmo irreduzíveis a tentativas teóricas de cientificização e normatização conceitual (portanto a rigor irreduzíveis a qualquer *episteme* historicamente dada), não cessam de oferecer à investigação arqueológica conjuntos de objetos e modos de enunciação, conceitos e práticas sociais, além de uma série de estratégias e de dispositivos os mais variados em sua natureza e finalidade. Tais conjuntos se inscrevem na « positividade de um saber » (para usar uma expressão do próprio Foucault) e desenvolvem constantemente os seus próprios limiares de epistemologização, isto é, demandam e produzem conhecimentos e habilidades específicos que são necessários à sua prática⁴.

3 Ver, a este respeito, FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1995.

4 Acerca dos sucessivos limiares (de positividade, de epistemologização, de cientificização e de formalização) que uma determinada formação discursiva pode atravessar, ver FOUCAULT, Michel: *A arqueologia do saber*, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1972, pp.225-229.

Embora não apontem, assim, diretamente para a *episteme* de sua época, essas áreas podem orientar a investigação arqueológica para outras direções.

Ao pensar tais possibilidades, Foucault adensa a investigação arqueológica, que se faz mais autônoma em relação às configurações epistemológicas por ela mesma traçadas, e estabelece as bases para uma compreensão mais precisa da relação entre as *epistemes* e as demais formações discursivas: uma investigação sobre o olhar, por exemplo, não deve desvinculá-lo jamais dos saberes a que se acopla, ao mesmo tempo em que nos remete à irreduzibilidade deste mesmo olhar à enunciação, conferindo-lhe uma discursividade própria que - se não chega a se constituir em *episteme* (se não ultrapassa o limiar de cientificização, como diria Foucault) possui, mesmo assim, uma ampla margem de expressão em relação às grandes formas de subordinação epistêmica dos enunciados⁵.

A irreduzibilidade final da *aisthesis* à *episteme*, ou dito de outra maneira, dos modos de percepção sensorial aos modos de cognição intelectual, não é, portanto, um problema insolúvel para a investigação arqueológica, pois constitui-se, pelo contrário, na confirmação última da consecução de seus objetivos, quais sejam, a historicização radical das *epistemes* a partir de suas condições materiais concretas de emergência e o delineamento de um mapa ou cartografia das constelações discursivas em que formações e nebulosas das mais diversas características - epistêmicas e “aisthéticas”, políticas e éticas - entrecruzam-se e entrechocam-se em incessante reconfiguração. Olhar e escuta inserem-se, aqui, como catalisadores em potencial de sistemas de formação discursiva não epistêmicos, séries específicas de arquivos que estão, por

5 Sobre Nietzsche, Foucault e a questão do olhar, ver SHAPIRO, Gary: *Archaeologies of Vision - Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

definição, excluídos da história das ciências - mas que podem ser extraídos da história da cultura através da investigação arqueológica.

Uma investigação arqueológica da escuta está, portanto, perfeitamente fundamentada através das mesmas condições que já possibilitaram a outros autores a investigação arqueológica sobre o olhar, baseando-se nas mesmas premissas: não analisa nem interpreta “as grandes obras dos grandes compositores” de um ponto de vista estilístico, semiológico ou hermenêutico, mas também não procura determinar o sentido final de uma obra ou peça musical a partir de esferas extrínsecas ao campo do audível, tais como a economia, a política ou a sociologia. Nem semiologia da música, nem sociologia do concerto, a arqueologia da escuta descreve as transformações históricas do campo do audível através das regularidades específicas que o habitam transitoriamente, como discursos. Os enunciados que conformam seus arquivos compreendem um *corpus* muito rico e vasto de material, um material que não se refere apenas às frases, melodias e canções populares de um determinado repertório ou período, nem se limita às obras e peças musicais mais representativas de um certo extrato ou período histórico, pois também abrange os seus dispositivos técnicos (instrumentos musicais, aparelhos de registro e reprodução do som) e as suas estratégias de difusão (igrejas, salas de concerto, rádio e TV), assim como os conceitos que lhe são correlatos (acústicos, eletromagnéticos, digitais).

A arqueologia da escuta deve servir-se da história da música com a mesma distância prudente e reservada que deve manter em relação à história do cinema, por exemplo. A repartição dos seus arquivos não corresponde necessariamente às grandes periodizações e divisões estilísticas da historiografia musical, mas não tem como deixar de

referir-se a elas em um primeiro momento. Até-se tanto às mutações em seu interior como às inúmeras modificações no campo do audível que ocorrem ao lado e por fora dos códigos musicais. Por isto, não implica em absoluto o estabelecimento de uma lista de sons “já dados”, supostamente à disposição de uma escuta eternamente idêntica a si própria, “natural”, e referida, por sua vez, a uma fisiologia da audição humana integralmente determinável através das leis da acústica e da psicoacústica.

Ao propor uma compreensão do campo do audível como um campo perpassado por diversos extratos, ou camadas de organização do material sonoro à disposição em determinada época e lugar, a arqueologia da escuta deve determinar não só os respectivos objetos de escuta socialmente produzidos e compartilhados em cada extrato histórico, mas também avaliar, a cada extrato, a dominância relativa que certos objetos exercem sobre os demais, seus diversos modos de enunciação característicos (gêneros, estilos e autores, por exemplo), os conceitos que suscita, as estratégias que provoca e os dispositivos que produz. Uma de suas primeiras funções é avaliar os diversos modos historicamente determinados de escuta (ou regimes de escuta), mapeando e precisando suas diferenças. Se a percepção sonora de um homem do século XV era de tal forma diferente da nossa que o músico Robert Jourdain chega a afirmar que “de alguma forma, aprendemos a ignorar um nível de dissonância que os ouvidos do Renascimento não podiam suportar” (1998, 142), como pensar historicamente a escuta? Em que bases podemos fazer qualquer tipo de afirmação acerca das percepções auditivas do passado, recente ou distante?

Segundo Jourdain e outros músicos/escritores, como Nicholas Harnoncourt⁶, a historicidade não

6 HARNONCOURT, Nicholas: *O Diálogo Musical*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993.



habita apenas as formas e os estilos de composição musical, mas também os dispositivos de que esta se serve para capturar a escuta. Esses variam enormemente de natureza e função e não devem ser assimilados integralmente à noção de música ou de instrumento musical, pois há outros tipos de dispositivos de escuta igualmente importantes para a arqueologia, como os dispositivos arquitetônico-acústicos de escuta (anfiteatros, igrejas, salas de concerto) e os dispositivos de transdução elétrica ou eletro-magnética do som (telefones, microfones, alto-falantes).

A arqueologia da escuta só é possível quando a historicização dos dispositivos sonoros rompe com os limites estreitos da história da música para historicizar o próprio som como um objeto, possibilitando uma compreensão da escuta em que esta não se encontra subordinada passivamente à percepção auditiva. A escuta, entendida como um campo de possibilidades aberto para o inaudito, engendra a cada novo extrato histórico seus próprios objetos de eleição. Ao contrário do que poderíamos supor pelo exemplo da arqueologia do olhar, que pode remontar os vestígios de sua investigação a alguns milhares de anos (às imagens rupestres de Altamira e Lascaux, por exemplo), o som representa para a escuta um objeto necessariamente recente, tanto no sentido estritamente histórico e cronológico de sua fixação material em um suporte qualquer (algo que só veio a ocorrer nas sociedades ocidentais industrializadas da segunda metade do século XIX⁷) como no sentido, ao mesmo tempo mais preciso e abrangente, de um produto (ou resíduo) de uma operação fenomenológica consciente de redução da escuta a seus elementos puramente auditivos.

O som é, neste sentido, o objeto arqueológico por excelência: o último a ser escavado e a vir

à tona, embora se encontre sempre ao alcance imediato dos ouvidos. O som se subtrai à escuta na medida mesma em que a ela se expõe: encoberto por uma série de extratos ou camadas distintas, dos quais a música representa, ainda nos dias de hoje, o principal paradigma, o som possui a peculiar característica de furtar-se não só ao pensamento conceitual como também a si próprio, desviando-se incessantemente do registro perceptivo em que, teoricamente, deveria estar inscrito: o campo do audível. A história da arqueologia da escuta é a história desta escavação do audível pela modernidade, escavação em que o som emerge não só como um objeto de investigação, mas, sobretudo, como um objeto concreto de captura e apreensão, processamento e manipulação material.

A extraordinária novidade representada pela “descoberta do som” não foi até hoje enfatizada de forma suficiente, pois há uma série de objetos e de formas que se interpõem entre o som e a escuta, na superposição arqueológica dos extratos históricos. Assim, o cinema e a música inscrevem-se freqüentemente nesta arqueologia como formas de expressão para vários objetos de escuta perfeitamente distintos do som como um objeto: harmonia e melodia, palavra e voz, ritmo e ruído são objetos do campo do audível de que ambos se utilizam, escamoteando involuntariamente, para o pensamento, o problema do som como objeto.

Nietzsche foi um dos primeiros pensadores deste soterramento do som, invocando-o como uma espécie de fluxo subterrâneo sempre pronto a emergir por debaixo de uma série de figuras que o recobrem:

E agora imaginemos como, nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como

⁷ Ver, a este respeito, CHION, Michel: *Le Son*. Éditions Nathan, Paris, 2002, pp.197-199.

nestas, todo o desmesurado da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro (NIETZSCHE, 2007, 45).

A arqueologia da escuta deve estabelecer uma distinção precisa entre os diversos modos de enunciação possíveis (linguagens musicais, verbais, mistas) e as não menos diversas condições concretas de audibilidade: instrumentos, dispositivos, configurações. Para determinarmos a relação entre a invenção do cinematógrafo, a dissolução do sistema harmônico da música européia e o surgimento de novos dispositivos baseados na transdução elétrica do som como o telefone, o microfone e o gramofone, por exemplo, faz-se necessária a compreensão dos possíveis elos subterrâneos que podemos traçar entre estes desenvolvimentos técnicos e estéticos específicos e certos acontecimentos que lhes são contemporâneos, como a proibição das linguagens visuais dos surdo-mudos em prol do aprendizado da leitura labial em 1880, durante o Congresso Internacional de Fonoaudiologia em Milão,⁸ ou o surgimento da psicanálise, nos anos 1890, como um dispositivo clínico voltado para a escuta do paciente.

Através da arqueologia da escuta também será possível uma reinscrição mais precisa do cinema sonoro como um entrecruzamento de linguagens e dispositivos de séries transversais e multilaterais de transformações históricas do nosso regime de escuta. Arqueologicamente falando, apenas a modernidade conhece o som como uma questão e como objeto, e este aparece inserido no mesmo âmbito de transformações sócio-econômicas e de desenvolvimento técnico que levou à invenção do cinematógrafo. Mas, assim como a polifonia vocal do século XV ainda não fazia da música o seu

verdadeiro objeto de escuta⁹, o século XIX também não fazia do som propriamente dito um objeto de escuta.

O som, como objeto, surge apenas em finais do século XIX, possibilitado (mas não determinado) pelo advento dos já mencionados novos dispositivos de escuta que permitiram, pela primeira vez na história da humanidade, a fixação de ondas sonoras eletricamente transduzidos: “não há objeto sonoro observável se este não estiver fixado e estabilizado sobre um suporte, podendo assim ser reescutado, reexplorado” (CHION, 2002, 204). Isto não significa que tais dispositivos devam ser considerados como a única causa registrável ou observável de um som, mas sim que o que estes dispositivos apresentam é uma nova possibilidade *para a escuta*: a possibilidade de estudo e manipulação dos sons como sons, e não como tons, palavras ou vozes. Tal possibilidade será exercitada ao longo do século XX tanto por meios exclusivamente sonoros, como o rádio e as músicas concreta e eletrônica, quanto por meios mistos, como o cinema sonoro e a televisão. Neste sentido, portanto, o som é um objeto ainda mais recente em nossa história do que o cinema: a exploração comercial do rádio e do cinema sonoro data apenas dos anos 1920 e 1930. Quanto à televisão, surgiu somente há cinquenta anos, sendo assim contemporânea da criação do conceito de objeto sonoro por Pierre Schaeffer e de suas primeiras pesquisas no campo da música concreta e eletrônica.

Para situarmos adequadamente as relações históricas do cinema com o som e relativizarmos

9 “Os mestres ‘flamengos’ não são artesãos. São cientistas da música, exercendo uma arte que só o músico profissional é capaz de compreender. As incríveis artes contrapontísticas de escrever até em 36 e mais vozes independentes, de inversão e reinversão de temas, em ‘escritura de espelho’ ou em ‘passo de caranguejo’, nem sempre parecem destinadas ao ouvido; a complexidade da construção só se revela na leitura. É música que menos se dirige aos sentidos do que à inteligência. É arte abstrata.” (Carpeaux, 1959,9).

8 Ver SACKS, Oliver: *Vendo Vozes - Uma Viagem ao Mundo dos Surdos*, Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.



o impacto quase folclórico do advento do cinema falado, devemos traçar a origem do som como objeto. Seguiremos a articulação histórica, proposta por Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*, entre “duas grandes descontinuidades na *epistémê* da cultura ocidental: aquela que inaugura a idade clássica (por volta dos meados do século XVII) e aquela que, no início do século XIX, marca o limiar de nossa modernidade” (1995, 12). Verificaremos, com efeito, que há dois grandes momentos de ruptura nos padrões de escuta da cultura ocidental, momentos em que o objeto privilegiado da escuta é inteiramente reconfigurado, assim como a própria lógica inerente aos seus respectivos dispositivos de produção, necessariamente determinados pela ênfase concedida seja à emissão, seja à captura dos sons.

O primeiro destes momentos é precisamente o século XVII: a ópera aparece então como um modelo de espetáculo audiovisual radicalmente inovador para o campo da escuta, pois implicava modificações profundas na forma como se concebia o acompanhamento harmônico do canto, exigindo a simplificação radical das complexidades harmônicas que caracterizavam o canto coral polifônico, frequentemente à capela, dos séculos XV e XVI (a música de Josquin des Prés e de Orlando Lassus, mas também ainda a música de um Palestrina ou de um Gesualdo) em prol de um acompanhamento instrumental, geralmente a cravo ou órgão, contínuo e discreto da melodia. Esta última passava, por sua vez, a ser composta homofonamente para canto solo, o que contribuía para a maior clareza de compreensão, pelo ouvinte, do texto entoado, uma preocupação comum aos reformadores da música e da religião nesta época.

As crescentes dificuldades enfrentadas pelos compositores da época para harmonizar as diferentes vozes e instrumentos de sopro e cordas com os

instrumentos de teclas que deveriam acompanhá-los levaram a uma modificação radical na própria concepção da idéia de harmonia. Até o século XVI a harmonia era concebida no âmbito da categoria da *'similitude'*¹⁰, respondendo por uma série de correspondências entre fenômenos que atualmente recortaríamos de forma inteiramente diferente¹¹ e situando a música mais como um ramo da metafísica do que como uma disciplina autônoma. A partir do século XVII, a reforma protestante da liturgia e a revolução da ópera barroca contribuem para uma reconfiguração total de sua função. A harmonia não será mais um dos signos imediatamente legíveis da ordem cósmica, devendo ser elaborada de acordo com regras exclusivamente musicais. Os tratados de harmonia aparecem, então, como o equivalente, no domínio dos sons, das gramáticas gerais de que nos fala Foucault¹²: articulam “o discurso dos sons”, para usar a feliz expressão de Nicholas Harnoncourt, constituindo-se ao mesmo tempo nas condições gerais de exposição das perspectivas sonoras e na própria *representação* destas condições no campo do audível. Para a arqueologia da escuta, *O Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, está para o século XVII como o *Harmonices Mundi* de Johannes Kepler está para o século XVI: uma sutura continua a sustentar-se, epistemologicamente, sobre o campo das audibilidades, mas agora a sua determinação matemática não busca a correspondência exata entre as esferas infra e supra lunares, mas entre a ordem física das ondas sonoras (as leis da acústica) e a ordem musical que as representa como sistema de signos (as leis da harmonia).

Há também a importância cada vez maior que

10 FOUCAULT, Michel: *As Palavras e as Coisas*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1995, pp.33-41.

11 Como a razão intervalar supostamente precisa e proporcional que regeria as relações entre as sete notas musicais e as distâncias entre os sete planetas então conhecidos do sistema solar, por exemplo.

12 FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p.107.

a música, entendida aqui como a ordenação tonal do campo das representações sonoras, atribuirá à voz como um objeto autônomo: portadora de um sentido linguístico extramusical, a voz era ao mesmo tempo um modelo e um problema para a música, desde o surgimento da ópera¹³. Com a já mencionada dissolução do sistema tonal clássico a partir de meados do século XIX, a voz desvinculha-se gradativamente de seus laços originais com a música e suscita uma nova linhagem de dispositivos de escuta destinados à sua captura.

O segundo momento historicamente importante para a arqueologia da escuta é a passagem do século XIX para o XX, mais precisamente os anos 1870/1930, marcados pelo desenvolvimento de uma série de dispositivos (que vão do telefone ao cinema sonoro, passando pelo gramofone e pelo alto-falante) de transdução do som que visavam, antes de qualquer outra coisa, à captura da voz como veículo de *significação*. Um sinal de áudio não precisa estar necessariamente inserido em uma ordem qualquer de representações, musicais ou extra-musicais; simplesmente deixa passar os elementos sonoros selecionados em função da transmissão ou do registro de uma mensagem qualquer, destacando o som de seu sentido.

Neste extrato histórico, a harmonia não é mais um objeto privilegiado da escuta, e a música não é mais capaz de costurar as visibilidades e os enunciados através do campo do audível. A dupla disjunção entre enunciados e audibilidades, entre o sentido de um som e as suas características especificamente sonoras - a parte do sinal e a parte do ruído, e entre estas e o campo do visível torna-se manifesta: a ópera de Wagner já se utilizava de um jogo cênico que contrapunha sons acusmáticos (i.e., sem causa ou fonte visualmente determináveis) de sua orquestra à visualidade teatral dos cantores.

Os novos dispositivos de escuta baseados na transdução do som permitirão a radicalização deste procedimento, desvinculando totalmente as vozes e os sons do contexto em se inscreviam originalmente.

Os primeiros anos do cinematógrafo assistirão assim a toda sorte de experiências que visavam ao reestabelecimento da conjunção entre as imagens e os sons, mas é apenas com o advento do cinema falado, nos anos 1930, que os campos do visível e do audível poderão voltar a se articular em enunciados de forma estável. A arqueologia da escuta deve demonstrar aqui como o cinema gradativamente substituiu a música, para a modernidade, em sua função de suturar a disjunção ente o enunciável e o visível através da voz.

A voz funciona no cinema como o objeto privilegiado da escuta: estranha à música, porque portadora de um sentido não redutível às suas características intrinsecamente sonoras, ela será considerada, a princípio, como estranha também ao cinema, pelos mesmos motivos. Mas isto não a impedirá de constituir-se como o objeto por excelência do cinema sonoro, substituindo a harmonia musical em sua costura sincrônica dos elementos visuais e sonoros de que se compõe o espetáculo cinematográfico. Assim, a consolidação das possibilidades de reprodução audiovisual do mundo realizou o sonho wagneriano de uma obra de arte total em que a voz, como ponto de junção entre o som, a cena e o texto, situa-se no fulcro do processo de significação e supera a dicotomia entre o som e a palavra que a caracterizava quando ainda se subordinava, na ópera, à demanda por uma representação objetiva do lugar ideal dos sons através da música.

Se a tensão não se estabelece mais no puro campo do audível, entre as palavras e a música, entre o texto e o som, transfere-se agora para o próprio campo em que se situa a investigação foucaultiana: o de uma fundamental disjunção entre os enunciados

13 A este respeito ver POIZAT, Michel: *Variations sur la Voix*, Anthropos, Paris, 1998.



e as visibilidades. Se as palavras e os sons, inclusive musicais, podem coexistir livremente no espaço-tempo do filme, remetendo-se umas as outras e as imagens que os acompanham, numa semiose sem fim, só o fazem graças ao desvelamento, possibilitado pelos novos dispositivos técnicos de escuta, desta irredutibilidade intransponível do imaginário (o sentido enunciado por imagens e sons) à superfície sensível das (audio)visibilidades. A modernidade reconstruiu imaginariamente a homologia entre as palavras e as coisas, através do cinema sonoro *falado*, da utilização da voz como um objeto de sutura entre enunciações e visibilidades: enquanto o cinema narrativo clássico dos anos 1930/40/50 permanecerá vinculado a este esquema, que se perpetua nos telefilmes atualmente produzidos, os “cinemas novos” dos anos 1950/60/70 explorarão precisamente as possibilidades oferecidas por esta disjunção:

O arquivo, o audiovisual, é disjuntivo. Assim, não é de espantar que os mais complexos exemplos da disjunção ver-falar se encontrem no cinema. Em Straub, em Syberberg, em Marguerite Duras, as vozes estão para um lado, como uma ‘história’ que já não tem lugar, e o visível está para o outro lado, como um lugar esvaziado que já não tem história (...) fala cega e visão muda. Foucault encontra-se singularmente próximo do cinema contemporâneo. (DELEUZE, 1986, 71-72).

Tal disjunção entre o ver e o falar permite-nos, enfim, escutar o som como um objeto. O objeto-som não representa, portanto, apenas a possibilidade técnica de fixar, transmitir e manipular um som, mas implica toda uma nova estética, um novo modo de escuta do qual o surgimento da música concreta e eletrônica no mesmo período em que se consolida o cinema sonoro é o testemunho mais eloquente, assinalando um terceiro e mais recente extrato em

nossa arqueologia.

A técnica e a estética do objeto-som determina os contornos deste objeto improvável de nossa contemporaneidade através de seus múltiplos desdobramentos: entre os modos de reprodução analógica ou digital do som, por um lado, e entre a música concreta modernista e a música eletrônica pop contemporânea e suas diversas conexões audiovisuais com a televisão e com o cinema em todas as suas vertentes : do cinema monofônico e voco-centrado (ora realista e conjuntivo, como em Hitchcock, ora modernista e disjuntivo, como em Godard) ao cinema estereofônico, baseado na engenharia hiper-realista de efeitos sonoros em relevo.

A estereofonia marca a passagem, no cinema, de um regime de escuta ainda baseado na voz para um regime de escuta baseado no som como objeto. A voz resiste tecnicamente a este processo, assim como, mais recentemente, ao de sua digitalização, mas, esteticamente, vê a sua importância diegética diminuída em função de uma gama cada vez mais expressiva de efeitos sonoros objetivamente explorados por suas características eminentemente *sônicas*. Em termos estéticos, tal mudança corresponde a passagem, efetuada em meados dos anos 1980, dos estilos modernistas e surrealistas dos anos 1960/70 (Bresson, Buñuel, Tati, Godard, Tarkovsky, Bergman...) de cinema sonoro, que sucederam ao naturalismo e ao realismo dos anos 1930/40 (Renoir, Ophuls...), ao estilo hiper-realista dos atuais filmes de Lynch e Tarantino. A novidade havia sido anunciada, é claro, nos filmes dos anos 1970 de Coppola e George Lucas, mais do que pelo neonaturalismo de Robert Altman¹⁴.

14 A este respeito, ver SCHREGGER, Charles: « Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution » in *Film Sound - Theory and Practice* (Weiss, Elisabeth & Belton, John, orgs.) Columbia University Press, New York, 1985, pp.348-355, e também PAINE, Frank: « Sound Mixing and ‘Apocalypse Now’: an Interview with Walter Murch », idem, pp.356-360.

As inovações técnicas que contribuíram para a estereofonização do cinema constituem-se, portanto, em mais um índice das transformações por que passa o nosso regime atual de escuta. O caráter conjuntivo do objeto-voz como condutor da significação vem sendo suplantado pela simulação tridimensional de objetos-som os mais diversos, transformando inteiramente o audiovisual contemporâneo. Enquanto o cinema sonoro clássico narrativo dos anos 1930/80 era um dispositivo voltado para a produção de signos visuais e sonoros articulados monofonicamente em torno da voz como objeto, o cinema estereofônico atual caracteriza-se pela possibilidade de imersão do espectador na percepção de objetos audiovisualmente articulados não só a partir de conjunções sígnicas, mas também através da própria disjunção perceptiva que os constitui em seu relevo.

Entre o visível e o audível, o objeto-voz emerge dos cânones da representação musical ocidental para assumir uma função cada vez mais dominante como o centro perceptivo da significação audiovisual. A reprodução dos sons pelo dispositivo cinematográfico inscreve-se historicamente como o auge deste processo e como o início do seu declínio, pois entre a reprodução da voz e a simulação do som, o cinema sonoro contemporâneo mostra-se capaz de conjugar as possibilidades disjuntivas apresentadas pelo som como um objeto concreto, distinto da voz e da música, da fala e do silêncio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARPEAUX, Otto Maria: Uma Nova História da Música Ocidental. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.
- CHION, Michel: Le Son. Paris: Éditions Nathan, 1998.
- DELEUZE, Gilles: Foucault. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- FOUCAULT, Michel: As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1995.
- _____, Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.
- HARNONCOURT, Nicholas: O Diálogo Musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- JOURDAIN, Robert: Cérebro, Música e Êxtase, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich: O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Editora Escala, 2007.
- POIZAT, Michel: Variations sur la Voix. Paris: Anthropos, 1998.
- SACKS, Oliver: Vendo Vozes - Uma Viagem ao Mundo dos Surdos. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998.
- SCHAEFFER, Pierre: Traité des Objets Musicaux. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SHAPIRO, Gary: Archaeologies of Vision - Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- WEISS, Elisabeth & BELTON, John (orgs.) Film Sound - Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985.

Introdução à arqueologia da escuta - Do som e da voz como objetos de enunciação.

Ivan Capeller

Data do Envio: 25 de março de 2011.

Data do aceite: 18 de maio de 2011.

