

MÚSICA DO READY-MADE: REGISTRO, REPRODUÇÃO E RUÍDO

Julian Jaramillo Arango

julian@iar.unicamp.br

Instituto de Artes/UNICAMP

Resumo

A tecnologia de registro sonoro permite um tipo de trabalho criativo com materiais pré-fabricados que promove a linguagem musical do *ready-made*. A adoção dos equipamentos reprodutores como recursos de criação se funda na condição dual própria da tecnologia de registro sonoro, isto é, entre ação e escuta. Neste artigo, se apresentam algumas manifestações dessa atividade criativa em diferentes contextos e se discutem conceitos fundamentais dessa música como: obra, material, direitos autorais, originalidade e sintaxe.

Palavras chave. Música eletrônica, registro sonoro, *ready-made*.

Abstract

Sound recording technology permits a sort of creative work with pre-constructed material, that promotes the ready-made musical language. The adoption of sound media player equipments as creation resources is based in the dual condition owned to sound recording tecnology, betwen action and listening. In this paper, some manifestations of this activity are presented and basic concepts of this music like piece, material, copyright, originality and syntax are discussed. Key-words. Electronic music, sound recording, ready made.

Introdução

Desde os primeiros anos de sua aparição, a fixação sonora¹ tem passado por várias reformulações ao respeito de seu emprego. Durante o século XX, este recurso estabeleceu suas próprias normas de trabalho em música, no entanto após mais de um século de sua aparição, continua revelando aplicações e apresentando encruzilhadas para o criador.

Numa primeira etapa, o registro foi entendido como um simples instrumento de suporte, e a reprodução um mero recurso de difusão. Estas idéias alimentaram um fluxo comer-

¹ A idéia de fixação que faz referência ao processo de registrar o som num suporte e de um compositor de sons fixados foi concebida por Michel Chion e desenvolvida no seu texto de 1991 “l’art de sons fixés”.

cial com a gravação do trabalho dos músicos e instituíram a partir dos anos 30, uma promissória indústria fonográfica. As aplicações musicais da fixação não seriam agenciadas por uma mudança tecnológica, nem por viradas do mercado de discos, mas por uma conquista intelectual. Surge assim, durante os anos 40, a idéia de que o som registrado pode ser utilizado como material de uma obra de música.

O material na arte da fixação

O conceito de material, que corresponde àquilo com o qual o compositor trabalha quando compõe (Chion, 1991:28), foi severamente reformulado com a aparição do registro sonoro. Observemos que, até o momento, o criador restringia sua paleta de materiais ao vocabulário fornecido pela teoria musical, cristalizada durante séculos na prática instrumental. Com a fixação, a noção de material desdobrou-se e passou a constituir a soma de todos os fenômenos acústicos (Motte-Habber, 2002:201) registrados num suporte. O registro estendeu enormemente o campo sonoro do criador.

A preocupação pelas propriedades musicais dos sons emitidos na reprodução eletroacústica,² levou a Pierre Schaeffer no final dos anos 40, ao empreendimento de uma prática inédita: a formulação de um solfejo experimental para os novos materiais. O procedimento de Schaeffer, chamado de “*sillon ferme*” consistiu em fixar a atenção num determinado trecho de som, repetido *ad infinitum* no magnetofone.

“Ao ser gravado o objeto se produz como idêntico, através das distintas percepções que terei em cada escuta. Produzir-se como ele mesmo, transcendendo as experiências individuais (e também divergentes), que terão dele mesmo os distintos observadores, especialistas diversos, reunidos em torno a um magnetofone” (Schaeffer, 1988:164).

Schaeffer extrai um corte de som registrado na fita magnética, o reproduz uma e outra vez, tentando se despojar de qualquer tipo de associação e fixando a atenção apenas nas características formais. O pesquisador se apóia num conceito grego retomado por Husserl, a *epoché*, que designa uma atitude de suspensão diante do problema do mundo exterior e de seus objetos, para tomar consciência da atividade da percepção (Chion, 1983:31). O pesquisador encontra que a cada reprodução, o material se apresenta de diferentes maneiras. O registro lhe oferece um ponto de partida para o estudo da escuta, que segundo ele,

² Com esse nome é que o engenheiro francês Pierre Schaeffer faz alusão ao sistema de captura, gravação e reprodução sonora, por meio de equipamentos que se fornecem do processo de transdução.

procede por esboços. (Schaeffer, 1988:162). A pesquisa de Schaeffer revela uma dualidade que carrega o som reproduzido, entre a intenção de quem fabrica e a indeterminação de quem escuta. Esta dualidade estabelece os critérios de tipologia e morfologia na tentativa de um solfejo, e funda os conceitos de tema e versão.

O tema e a versão

Na prática instrumental regem as normas da teoria musical, o solfejo tradicional designa o material e arbitra a realização. O compositor fixa suas idéias num registro gráfico, porém requer de outras pessoas que executem a obra. O corpo artístico do trabalho e as intenções do criador se conservam documentadas na partitura para posteriores realizações. Já o compositor de sons fixos imprime sua intenção diretamente sobre o suporte de reprodução. Com isso, se reúnem em um único evento, o ato da feitura e o ato da escuta. O registro serve de documento do pensamento artístico, e ao mesmo tempo, de material de um outro criador. A dualidade que porta a reprodução por meios eletrônicos permite esta nova situação criativa.

Esta dualidade, fundada na determinação do compositor *versus* imprevisão da escuta, é própria da reprodução. O tema, que consiste na materialização de uma intenção preconcebida, acontece ao mesmo tempo do que às versões, que correspondem aos diversos posicionamentos adotados pelos ouvintes expostos ao aparelho reproduutor. O tema se mantém fixo no suporte, enquanto as versões variam entre os ouvintes e a cada nova reprodução.

O trabalho intelectual de Pierre Schaeffer tem sido adotado sistematicamente pelos músicos da escola que ele fundou³. No entanto, estas idéias desbordam os critérios estilísticos e pertencem ao domínio de “música e tecnologia”. Em outros contextos o tema do registro também ocupa um papel determinante na atividade criativa, as noções schafferianas estimulam o empreendimento de análises fundamentados nessa pesquisa.

A arte do *ready-made*

No contexto das artes plásticas, que como veremos transita num território de maior liberdade do que a arte musical, a noção de *ready-made* cobrou sua legitimidade estética nas primeiras décadas do século XX. As noções de montagem, colagem, empréstimo, bricolage

³Este corpo de compositores tem se dedicado a explorar, a través de peças de música eletroacústica ou acusmática, o legado conceitual colocado pelo pesquisador no Tratado de Objetos Musicais.

gem foram decisivas na configuração de algumas vanguardas no começo do século XX. A inclusão de materiais pré-fabricados está presente no cubismo, no futurismo e na arte soviética de começos do século e se manifestou primeiramente em folhetos, periódicos, pôsteres e outro tipo de impressos (Cutler, 2000: 95). A vanguarda que incorporou sistematicamente o *ready-made* foi o dadaísmo. Os dois grandes promotores desta reflexão sobre o material, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp, basearam seu trabalho a partir de objetos pré-fabricados.

O trabalho de Schwitters se estrutura a partir de impressos recolhidos pelo próprio artista num exercício de fotomontagem. Aqui os materiais solicitam um jogo de referencias cuja resignificação permite a configuração de uma obra original. Já Marcel Duchamp penetra diretamente no problema do contexto. Este é o primeiro artista que importa objetos sem nenhum tipo de modificação num espaço de exibição artística. (Cutler, 200: 95). A instalação “*Bottle Rack*” de 1914, representa uma das primeiras tentativas de um discurso estético que se debruça num segundo nível conceitual.

Os trabalhos de Schwitters e Duchamp são promotores de uma situação criativa que usufrui os registros gráficos e os objetos pré-fabricados em benefício de um discurso plástico. Esta idéia continuou seu curso no contexto das artes plásticas e permitiu o trabalho de muitos outros artistas durante o século XX.

Na arte musical a aproximação ao *ready-made* foi, durante anos, restrita a um caráter experimental. Existem precedentes de uso de fonógrafos em eventos experimentais durante as primeiras décadas do século: Stephan Wolpe em 1920, Ottorino Respighi em 1924, Darius Milhaud em 1922, Lazlo Moholy-Nagy em 1923, Edgard Varese em 1936, Paul Hindemith e Ernst Toch em 1930.

A emancipação de uma música construída com materiais pré-fabricados começa com o compositor John Cage na sua série de 5 peças “*Imaginary Landscape*”, que vai de 1939 a 1952. Nestas performances musicais, o compositor utiliza sistematicamente fonógrafos e rádios como as fontes emissoras do som. A pesar de que o propósito musical de Cage se concentra na indeterminação da composição, este artista se vale da reprodução de outras músicas para a elaboração de suas obras.

Outras tentativas do *ready-made* em música são “*Collage N1 (Blue suede)*” composta por James Tenney em 1961, e “*Telemusik*” composta por Karlheinz Stockhausen em 1969. A peça de Tenney consiste numa recriação, por meio de vários processos eletrônicos, de

um dos grandes *hits* de Elvis Prasley, “*Blue Suede Shoes*”. A intenção do compositor é a de recolher um material reproduzido, de índole não artística e colocá-lo num contexto artístico (Cutler, 2000:96). Em 1969 Stockhausen também está consciente deste novo exercício criativo como se observa no seguinte depoimento:

“... em Telemusik, pela primeira vez combinei música de outros com a minha própria. Até agora, eu não tinha aceitado em minhas composições o que já existia. Mas, agora eu quero estar fora desse sistema de exclusividade. E da mesma forma, que eu tenho integrado sons que ocorrem na vida ([provenientes] não só de instrumentos construídos artificialmente), eu tento colocar também todos os tipos de música, seja feita há 3000 anos ou há um dia só, numa nova relação entre uma e outra. Sabemos que as diferenças temporais são artificiais, tudo existe em nossa consciência simultaneamente” (extraído de De la Motte-Haber, 2002:203).

A consciência de uma linguagem musical que utiliza outras peças de músicas como materiais lícitos de trabalho emerge com claridade no pensamento composicional dos anos 60. No entanto, circunstâncias de outra índole escurecem o projeto de uma música do *ready-made*.

Copyright e originalidade

Antes da aparição do registro, a legislação defendia a propriedade intelectual do autor a través da partitura de uma obra musical. A partitura como documento preservava completamente as intenções do criador. Com a notação, a obra se manteve num nível abstrato, prévio à execução que permitia a constatação direita entre as idéias originais de um autor e as possíveis violações ou plágios. Com chegada do registro e o estabelecimento de uma enorme indústria do entretenimento em torno do disco se movimentaram grandes quantidades de dinheiro em torno música. Foi necessário modificar as leis de regulamento do *copyright*.

A legislação brasileira de defesa da propriedade intelectual, por exemplo, sofreu diversas modificações ao longo do século, fruto de diversos acordos internacionais: Genebra (1952), Roma (1961) e WPPT (1996) (Camargo, 2003:6-7). A legislação em vigor, número 9.610 de 1998 se adapta aos critérios internacionais de proteção de direitos autorais. Contemplam-se três figuras de autoria: o artista, sobre sua interpretação ou execução; o produtor de fonogramas, sobre sua fixação sonora; e o organismo de radiodifusão, sobre suas emissões. (Camargo, 2003:8).

O criador de uma música do *ready made* deve negociar com estas três entidades legais para o empreendimento de suas atividades profissionais. A pesar da importância desta lei, que sem dúvida foi desenhada em benefício dos criadores, o projeto de uma música com materiais pré-fabricados encontra aqui uma séria dificuldade. A legislação parece condenar essa circunstância criativa em música, o que contrasta com o posicionamento diante da reprodução de registros gráficos. Segundo a mesma lei (Art. 46), não constitui ofensa aos direitos autorais:

A reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores. (Lei N. 9.610 de 1998).

Em música, a legislação brasileira e internacional de *copyright* termina por favorecer os interesses das grandes companhias de entretenimento interferindo no exercício criativo do *ready-made*, em detrimento das possibilidades musicais que brindam os artefatos sonoros. Chris Cutler chega mais longe em sua crítica a esta legislação, afirmando que: “ninguém quer assinalar o fato de que a tecnologia do registro pos em questão não meramente o mecanismo, mas a adequação do conceito prevalecente de *copyright*”. (Cutler, 2000:91) Como assinala este autor, a legislação de *copyright* nos impõe noções unívocas de originalidade e individualidade. Estes valores são centrais na formação de discursos que se identificam com as revoluções musicais e intelectuais, que e formaram a base para aquilo que chamamos hoje de “tradição clássica”. O passo da partitura à fixação parece ter deslocado os próprios conceitos de originalidade e autoria. O fato de que no momento da reprodução, se reúnam a intenção do criador e a realização sonora; o tema e a versão; a obra e o material reconfigura o conceito da autoria, e propõe novos tipos de originalidade.

Entretanto, a dualidade do som reproduzido permite um novo tipo de intervenção criativa em música de caráter metalingüístico. Segundo Link, o registro elabora um espaço fictício que permite diversos tipos de experiências, dentre elas uma indireta. Da mesma forma que num romance ou num filme, nossa identificação imediata com este espaço vai ser de primeira pessoa, assumindo o papel de ouvinte ficcional. Porém, podemos ter também uma identificação de terceira pessoa, aparecendo como um observador desse espaço fictício, da perspectiva de um narrador. (Link, 2001: 38).

O narrador, o dj

A arte do *ready made* tem florescido no cenário da música popular, especificamente no contexto da música de dança. A emergência de um público que se relaciona de forma utilitária com a música, que se reúne realmente em torno ao culto da dança, configurou o nascimento de uma linguagem musical voltada para este fim. Assim, a partir dos anos 70 tem surgido um movimento de música popular categorizada como *dance music*.

Na pista de dança é necessário um profissional que assuma uma identificação de terceira pessoa no mencionado espaço fictício, criado pela reprodução: o dj. Esta pessoa deve despojar-se de uma audição ficcional e deve ocupar-se da coerência do discurso da reprodução. O dj cria um tema enquanto trabalha com a versão. Quer dizer que este músico do *ready-made* elabora, em um mesmo ato, a feitura e a escuta. Seus materiais de trabalho são sinais constantes de som. Muitas produções *dance music* estão especialmente desenhadas para servir de materiais do dj. Na visão do historiador alemão do pop Ulf Poschardt: “O dj ocupa exatamente o mesmo papel ambivalente entre a destruição e a preservação do artista. Ele desmascara radicalmente o seu material: sua caixa de discos é o ponto de partida para toda sua produção ... é um artista de segundo nível.” (Poschardt, 1998:16).

O conceito de sinal sonoro se acomoda melhor ao procedimento de trabalho do dj. O tipo de operação musical que adota este novo profissional continua uma reflexão iniciada pela música erudita sobre o uso dos equipamentos de registro e reprodução. As técnicas de manipulação sobre estes equipamentos, chamadas de *scratching*, foram desenvolvidas por diversos dj's a partir dos anos 80 em Jamaica e Nova Iorque. Estas operações descansam diretamente sobre o material do dj: o sinal sonoro.

O *scratching* é uma ferramenta fundamentalmente narrativa que consiste em trabalhar com o ruído próprio da reprodução. Como assinala Stan Link, este ruído nos evidencia que o suporte de difusão não é só um documento, mas também uma fonte sonora, tomamos consciência que está presente um tipo de mediação. O chamado ruído da transdução localiza um ponto de origem, em vez de reafirmar uma sensação de reprodução, este ruído transforma a mediação numa condição causal, enriquecendo a experiência da difusão e promovendo uma conceituação do ato da escuta. O ruído do sinal fornece um tipo de sintaxe para o som e para a escuta. Em muitos sentidos este ruído é a gramática da reprodução. (Link, 2001:40)

O trabalho de mediação entre reprodução e escuta que o dj elabora, representa novo exercício criativo e uma manifestação contemporânea da música do *ready-made*. No final do século XX, assistimos a um florescimento desta linguagem e uma nova transformação na concepção e adoção das tecnologias de registro e reprodução no contexto do *dance music*.

Referências bibliográficas

- CAMARGO, de Jôao Carlos Eboli. Direitos Intelectuais-Noções Gerais- Histórico. In. 1ro Ciclo de Debates de Direitos de Autor “De Gutenberg a Bill Gates”. Rio de Janeiro, 2003. www.iabnacional.org.br/comm/PALESTRA_CICLO_DEBATES_IAB.doc
- CHION, Michel. - El arte de los sonidos fijados. Ed. Cuenca: Centro de Creación Experimental, 2001.
- _____. Guide des Objets Sonores. Ed. Paris: Buchlet/Chastel. 1983.
- CUTLER, Chris. Plunderphonics. In EMMERSON, Simon (ed). Music, Electronic Media and Culture. Ed. Aldershot: Ashgate. 2000. p.87-114.
- DE LA MOTTE-HABER, Helga. Soundsampling: An Aesthetic Challenge. In. BRAUN, Hans-Joachim (ed). Music and Technology in the Twentieth Century. Baltimore, John Hopkins University Press. 2002. p. 199-206.
- LINK, Stan. The Work of Reproduction in the Mechanical Aging of an Art: Listening to noise. In. Computer Music Journal. Cambridge, V.25 Número 1. 2001. p. 34-47.
- POSCHARDT, Ulf. Dj culture. Ed. London: Quarter Books Limited. 1998.
- SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los Objetos Musicales. Ed. Madrid: Alianza Música, 1988.