

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

RODOLFO CAESAR

O enigma de lupe

ZAZIE
EDIÇÕES 

O enigma de lupe

2016 © Rodolfo Caesar

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDIÇÃO

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

REVISÃO DE TEXTOS

Denise Gutierres Pessoa e Fernanda Volkerling

DESENHO DE CAPA

Liliza Mendes

IMAGENS DO LIVRO

Liliza Mendes e imagens obtidas na internet

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-04-1

Agradecemos ao autor pela cessão dos direitos de publicação do ensaio.

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

RODOLFO CAESAR

O enigma de lupe

ZAZIE EDIÇÕES

O enigma de lupe

RODOLFO CAESAR

PREÂMBULO

Esta pesquisa segue em lento e perseverante andamento, flutuante no ar graças às infindas rotações em torno de seu eixo conceitual, assim como às translações em torno de uma quantidade crescente de subtemas, sendo, eventualmente, atraída para algum polo gravitacional mais forte. Sua manutenção repousa em repetidas voltas ao ponto de partida, que, por fidelidade ao tema, confunde-se com o de chegada. Forma coincidente com o mote: o *loop*, cuja definição exata não é estabelecida de início nem será necessariamente esgotada quando o texto chegar a seu ponto final. Deste modo, espero que, ao longo do trabalho, pelo menos alguma coisa venha a ser esclarecida – desde já deixando o leitor ciente de que o fim não só não é previsto como talvez nem mesmo seja desejado.

Com nossas vidas regidas por circularidades e espirais de que nem sempre suspeitamos, somos às vezes capazes de descobrir *loops* em nossas biografias e modos de existir (cf. Anexos). Meu interesse pelo *loop* – digamos “acadêmico”, forçando uma separação do “artístico” – data de 1973, quando iniciei o *stage* de aprendizado musical com Pierre Schaeffer, que, em dupla com Pierre Henry, inventara a música concreta nos anos 1940-1950. Dentre as técnicas da artesanaria eletroacústica aprendidas, o *loop* – no francês daquela época, *boucle* – ativou-me uma curiosidade especial, tendo sido até hoje, ao longo de mais de 40 anos de trabalho composicional, um aliado a quem há muito devo começar a expressar gratidão.

Essa curiosidade veio acompanhada de uma crescente sensibilização relativa a “sotaques” tecnológicos, sinais perceptíveis na música, especialmente no campo de trabalho da composição eletroacústica, daí me atingindo mais diretamente. Assimilei a importância de prestar atenção a essa *determinação* – ou subjetivação da tecnologia na música – e, consequentemente, à sua presença na cultura em geral, aqui encontrando reforço em autores que, muito antes e com muito mais clareza que eu, se dedicaram ao tema. McLuhan, Innis, Kittler, Havelock, Debray, Stiegler, Lacan, Nietzsche e muitos outros abriram um espectro cada vez mais amplo, abrangendo até Platão e Aristóteles.

O que motivava a discussão desse incômodo, inicialmente também restrito ao plano composicional,

era a percepção da autoridade, ou até mesmo da autoria,¹ ou “cumplicidade artística” de determinados procedimentos empregados na música eletroacústica que, numa primeira vez, impressionam os ouvintes, porém quando usados de novo agregam o peso do clichê, passando em seguida, tão logo se tornam reconhecidos como tal, a alvo de desprezo. Assim sucedeu com diversos procedimentos técnicos de geração e transformação de sons, tais como os *delays*, os bancos de filtros, a síntese FM, a síntese granular, a síntese cruzada etc. Deixaram para sempre, em obras musicais, sinais indeléveis, ou “marcas tecnográficas” (cf. Anexos), mais significativos dessa dependência da materialidade do suporte do que propriamente as pretendidas assinaturas autorais consequentes a decisões composicionais. Em situações muito especiais, por exemplo quando celebram uma graça residual em sua particularidade técnica, como nas obras a seguir comentadas de Gustav Mahler, Guillaume de Machaut e Baude Cordier, a marca tecnográfica curiosamente assume uma positividade.

O tema do relacionamento de dependência com o suporte será, portanto, extensamente abordado ao longo do livro. De passagem aponto, como exemplo local dessa marca material, aquela que é devida à especificidade do suporte “livro” e que está, neste exato momento da escrita, interferindo com

¹ Cf. a caixa preta de Flusser (Flusser 1983).

meu desejo autoral: a estruturação deste trabalho. Pois, tendo sido inicialmente escrito com destino hipertextual – deveria e talvez venha a ser publicado como livro eletrônico –, guarda traços dessa materialidade recente, principalmente na descontinuidade entre as partes e nas inúmeras voltas. Gastei um bom tempo tentando trazer para a sequência das páginas de livro o que antes tinha sido concebido como alvéolos hipertextuais. Perdeu, o trabalho, um formato circular e repetitivo, sem ganhar muito da lógica, da consecutividade e da consequência próprias dos formatos lineares.

DISPOSITIVO OU FENÔMENO

Continuando a trilha aberta por Ernst Kapp² para interpretar a tecnologia segundo a noção de prótese, para o filósofo Bernard Stiegler, ex-diretor do Ircam,³ ao homem da Idade da Pedra já era imprescindível providenciar próteses para quaisquer finalidades. Assim também para Pierre Schaeffer: um capim dobrado servia para assobiar.⁴ Segundo Stiegler, um ato de repetição não somente caracteriza uma intenção estética, mas é o próprio ato técnico:

² Kapp, 1877.

³ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, fundado em Paris, em 1975, por Pierre Boulez.

⁴ Schaeffer, 1966a.

[...] uma proteticidade funda a estética humana como a protesia, que só tomou corpo com a conquista da postura ereta, momento inaugural de um processo no qual a mão, abandonando sua função motriz, inventa uma função fazedora [*fabricatrice*]. A desfuncionalização da pata, que assim se torna mão e pé, é a própria abertura para a tecnicidade, e constitui uma refuncionalização (um reequilíbrio funcional, segundo Leroi-Gourhan): a mão produz signos, objetos, artefatos, próteses, obras. E o pé põe-se a dançar. Esta mão operária se abre para um mundo. Tal é o seu fazer: ela produz órgãos técnicos não vivos, “matéria inorgânica organizada”. O objeto técnico resulta de uma tal objetivação técnica (fonte de utensílios, instrumentos, obras, produtos, coisas). E essa produção é sempre já uma reprodução: o gesto técnico é o gesto que pode e quer se repetir.⁵

Antes mesmo de avaliar bem o potencial protético do som gravado em *loop* – amplamente reconhecido como motor da invenção da *musique concrète* –, inicialmente dirigi minha atenção a ele como *fenômeno* e *dispositivo*, dualidade que irá desaparecendo ao longo do percurso acidentado nas próximas páginas, algumas das quais ocupadas com esta discussão. Fenômeno ou dispositivo, não tratarei de decidir por um ou outro: será mais apropriado usar uma e outra noção dependendo do momento, do contexto e da ênfase. Provenientes de diversos setores visitados a

⁵ Stiegler, 2005.

seguir, outros *loops* também balizarão esta pesquisa por vieses nem sempre muito claros e objetivos, mas ao menos estimulantes para a abordagem do tema. O trajeto exploratório pretende, ainda, reconhecer uma grande diversidade de aspectos do *loop* – como dispositivo ou como fenômeno –, buscando sua origem, sua condição material, sua condição formal, seu potencial, seu estímulo, seu peso, sua ameaça e também seu deleite.⁶

Somando-se os setores da poesia sonora, das artes sonoras e de outras expressões experimentais, situações-limite aparentadas com a música, tal agrupamento de produções artísticas forma a base da criação e da manutenção de uma linha de pesquisa, compartilhada com diversos colegas no Brasil, chamada sonologia. Essa linha, no meu entender – e talvez eu esteja isolado nesta crença –, ignora deliberadamente a delimitação entre música e som, e também entre a música e as demais artes. Seguindo ainda mais radicalmente, aproveito para adiantar que nem mesmo a diferença entre produtos artísticos e produtos “comuns” interessa a minha visada sonológica. E ainda, na verdade, nem mesmo o próprio som ocupa, neste trabalho, um lugar central de interesse. Os centros dos *loops* são

⁶ Em 2006, participei da banca de mestrado da arquiteta Aline Couri, cuja dissertação – muito estimulante para a minha pesquisa – apresenta interessantes e variados *loops* em campos para além das fronteiras da música, em formas de cinema, vídeo e artes visuais: *Imagens e sons em loop: tecnologia e repetição na arte* (ECO/UFRJ, 2006).

vazios. Por enquanto, é na amplitude da sonologia, talvez por sua recente afirmação acadêmica, que eu encontro, ainda, para esse feixe de pesquisas, um espaço de reflexão.

O percurso nem de longe pretende atingir uma dimensão ilimitada, conforme a “ciência sem nome” de Aby Warburg, porque minha própria formação – a matéria de que sou constituído – me faz gravitar para o lado dos conhecimentos especializados das áreas sonoro-musicais. Boa parte do que segue resulta do meu trabalho como professor na Escola de Música da UFRJ e de pesquisas⁷ empreendidas desde que entrei nessa instituição. Outra parte vem da experiência composicional, através da qual sou confrontado com questões específicas da área, uma das quais me desafia a definir se sou vítima ou favorecido por *loops*. Quanto ao texto resultante, se alguém duvidar de minhas intenções com relação ao método, remeto a uma observação de Friedrich Kittler a propósito de uma obra de Novalis escrita no século 18:

Em 1798 Novalis iniciou seu *Das Allgemeine Brouillon*. O adjetivo no título propunha universalização e unificação, enquanto o substantivo indicava de que modo alguém iria empreender a feitura de um discurso isolado a partir dos mais variados discursos científicos – por meio de

⁷ Em sua maior parte apoiadas por bolsas do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

misturas e sacolejos. O método do Brouillon era traduzir informações específicas das ciências (abrangendo desde a poética até a física) de um vocabulário a outro, através de analogias sistemáticas.⁸

Sem pleitear rigor científico de fontes nem universalismo nas intenções, mesmo assim deveria me envergonhar ao confessar que, mais de 200 anos depois, aplicarei a mesma metodologia.

⁸ Kittler, 1985.

I. DEFINIÇÕES

O QUE É *LOOP*?

Para o senso comum, o *loop* é mais conhecido como resultado de dispositivos técnicos, especialmente os da era eletrônica e digital. No entanto, o que o caracteriza é algo muito anterior: a repetição, fenômeno espalhado por todo o universo, em quase todas as instâncias da vida e do conhecimento. Assim como tantas palavras do jargão técnico procedentes desse mundo balizado pela língua inglesa, o termo *loop* não foge a essa regra, embora possua fácil tradução para o português: volta, laço, giro, anel. *Loop*, no entanto, por seu uso moderno, tornou-se algo mais: uma coisa.

Para o *Dicionário Aurélio*, é, simultaneamente, mais e menos do que nos interessa:

> loop

[lup] [Ingl., 'laço', 'laçada'.]

Substantivo masculino. Inform.

1. Trecho de programa executado repetidamente um número definido de vezes, ou até que uma condição seja satisfeita.
2. A execução repetida dessas instruções; iteração.

Loop infinito. 1. Inform. Aquele em que não está definida condição para a sua interrupção, sendo portanto executado indefinidamente.

Tamanha concisão linguística já não acontece em países anglófonos, pois em inglês a palavra *loop* original é disputada pelas mais diversas acepções, inclusive tautológicas, segundo o *Dicionário Oxford*:

– uma forma curva ou circular feita por uma linha cruzada virada sobre si em curva: A estrada seguiu em enorme *loop* em torno do lago. Duclais é um vilarejo em um *loop* do rio Sena.

– um pedaço de corda, arame, fio etc. na forma de curva ou círculo: Ele amarrou um anel de corda em torno de seu braço. Fazer um laço na corda. Uma alça para o cinto (= para calças etc., para manter o cinto no lugar).

– um pedaço de filme ou fita no qual imagens ou sons se repetem continuamente: O filme está girando em círculo. (figurado) Sua mente não para de girar numa volta sem fim.

– (computação) um conjunto de instruções repetido até satisfazer determinada condição.

– um circuito completo para corrente elétrica.

– (BrE) uma linha ferroviária ou estrada que deixa a pista principal para juntar-se a ela outra vez.

USOS esteja em *loop* | saia do *loop* (ambos em AmE informal); fazer parte de um grupo de pessoas lidando com algo importante; não fazer parte desse grupo: Muitas pessoas querem estar no *loop* nessa operação. Lawton gradualmente foi sendo cortado do *loop* nas revistas legais.

– golpear/lançar alguém por um *loop* (AmE informal) chocar ou surpreender alguém: O resultado da eleição surpreendeu (*knocked*) muita gente (*for a loop*).

» verbo [+adv./prep.]

– [VN] formar ou dobrar algo em um *loop*: Ele alçou a amarra em seu ombro. Os arreios do cavalo estavam enlaçados em torno de seu pescoço.

Em nosso idioma, a forma mais aconselhável para se referir ao *loop* empregaria os vocábulos já citados: anel, alça, giro, rosca ou volta, todos com suficiente capacidade para significá-lo. Porém, a forma que acabou se tornando vernacular em países não anglófonos se refere especificamente ao dispositivo técnico que propicia a leitura repetida de um trecho, de gravação sonora ou filmagem de áudio e/ou vídeo, cujo final colamos ao início. Antes da tecnologia da fita magnética, juntava-se – no momento exato do corte de discos – o final ao início de um sulco, suspendendo a agulha de gravação da superfície plástica. Quando os estúdios de gravação e de rádio trocaram a superfície circular dos discos pela linearidade da fita magnética, o *loop* passou a ser feito colando o fim de um pedaço de fita ao seu início. No cinema o *loop* já vinha sendo feito a partir de emendas na película, prefigurando a operação com a fita magnética. Assim como tantos outros dispositivos de natureza eletromecânica, este se espalhou mundo afora nos veículos de comunicação “de massa”, o que explica a manutenção de seu nome em inglês – muito embora em países francófonos ainda seja chamado de *boucle*.

NATUREZA E CULTURA

Por conta dos desgastes nos limites entre essas duas palavras, prometo evitá-las tanto quanto possível, especialmente quando uma delas estiver contraposta à outra. Entretanto, já inicio me contradizendo, pois é óbvio que estamos rodeados de repetições em que as *naturezas* e as *culturas* são pródigas. Com relação a essas repetições, será que o *loop* se destaca? Por quê? Como? A pesquisa tentará esmiuçar campos da experiência e do conhecimento em busca de esclarecer e descrever o *loop*, adiantando que uma conceituação fechada seria tão problemática quanto são diversos os terrenos por onde se espalha.

Assim como no trabalho que precede este volume – o livro *Círculos ceifados*⁹ –, não alimento a pretensão de atingir uma meta conceitual, nem de tentar circunscrever o tema a uma discussão concentrada em formato de tese, a partir de uma hipótese. Habilito-me a costurar imagens, um tanto desinteressado da origem real. A invenção, e a própria noção, do *loop* pode – não necessariamente deve – coincidir com a da roda, ou seja: sua origem deve estar perdida em algum ponto do tempo geológico, pré-histórico. Apesar de uma formatação barroca, enroscada, o percurso que proponho empreender navegará, imprecisa e livremente, entre algumas áreas do conhecimento e da experiência, como se estivéssemos diante de um atlas interdisciplinar.

⁹ Caesar, 2008.

Evidentemente, para aliviar as tensões acumuladas no percurso, não fui poupado dos comentários amigos sugerindo que a pesquisa do *loop* terminaria – ou não? – sempre enrolada. Se essa impressão prevalecer para o leitor, não terá sido por falta de esforços no sentido de chegar a um fim, mesmo se inconclusivo.

LUPE

A riqueza de *loops* na música popular não se resume à repetição eletrônica. Também nas letras de canções se pratica a volta sem fim. “Eu daria minha vida pra você voltar...”, cantava Roberto Carlos. Nesse caso, nem valeria a pena discutir sobre o platonismo incrustado no verso. E mais, sejamos sensatos: de que adiantaria alguém voltar do além-vida para quem pretende ser recompensado já morto?

Outra proposta bem mais verdadeira nos chegou antes, na voz de Lupicínio Rodrigues, o Lupe, compositor gaúcho (1914-1974). É ele o patrono desta pesquisa, por conta de seus versos no samba “dor de cotovelo”, expressão atribuída, por sinal, ao próprio Lupe:

“Volta” (1957)

Quantas noites não durmo
A rolar-me na cama
A sentir tantas coisas

Que a gente não pode explicar
Quando ama
O calor das cobertas
Não me aquece direito
Não há nada no mundo
Que possa afastar
Esse frio do meu peito
Volta!
Vem viver outra vez ao meu lado
Não consigo dormir sem teu braço
Pois meu corpo está acostumado

O CORPO DE LUPE

Uma leitura silenciosa da letra da canção pode levar o leitor a crer que se trata apenas de mais uma canção de amor, simbolizado no braço da amante, único fetiche capaz de aquecer a noite de sono do poeta. Ressoam, nessa escuta interior, as palavras de um perdedor contumaz, incapaz de qualquer proposta de superação de si. Não se reconhece um esboço sequer no sentido de ir em busca de um entendimento que o ajude a remediar. Entretanto, em se tratando do amor segundo Lupicínio, exposto somente no tempo da música soando, talvez coubesse mais perguntar: o que é sanável? o que é remédio? o que é saudável? Tudo pode se inverter quando se escuta a música desfilando a letra, momento em que parece – soa – preponderar o desejo sobre a dor.

O desejo de Lupicínio de renovar o contrato amoroso em novas tentativas traz então o signo de

um eterno retorno. Lupe é claro: o motivo do desejo de retomada é algo que “a gente não pode explicar quando ama”. Se raciocinásemos, ou melhor, se pensássemos distanciadamente sobre o texto, lendo as palavras em vez de ouvi-las em música, poderíamos ser levados a um erro na suposição da condução da vida amorosa de Lupe. Leríamos como se ele propusesse uma nova tentativa, agora investida de uma alteração comportamental suficiente para conser-tar o falhado relacionamento. Isso parece implicar que, no estado literal, da letra da música no papel, as coisas são passíveis de explicação, decisão e até remédio. No calor da coisa, no fulgor do *loop* soando em música – Lupe sabe, e nele prefere permanecer –, essa possibilidade não interessa. Justamente porque não pretende mudar, Lupicínio se insere naquilo que entende por amor e, assim, numa repetição. Sua sinceridade é tão genuína que lança mão de um só e único argumento, à primeira vista egoísta: seu “corpo acostumado”, afirmando que somente o calor da amada afastará de seu peito esse frio que atinge proporção transcendental (“Não há nada no mundo...”). Lupicínio tem consciência de que o que sente é corporal, imanente. Está tão consciente de seu modo absoluto de amar, que não hesita em se apresentar como incapaz de fazer diferente. Ele aceita a repetição, para o bem do corpo/amor. Em “não consigo dormir sem teu braço”, uma análise poderia adivinhar a falta da letra “a” como necessidade prosódica, o braço servindo

de metonímia para abraço. Mas há outra escuta, na qual a consciência (da dor) no corpo (deslocada para o cotovelo?) na verdade se manifesta localmente, no braço de um corpo que falta, pois é o todo corpóreo que sofre o frio, pela falta. O cotovelo dói a quem o apoia com força contra o tampo da mesa, esse suporte para a postura da embriaguez alcoólica. O que o braço ausente denota é uma embriaguez de desejo. O que, quem faz falta? O outro corpo, naquele determinado encaixe que “aquece direito”. Para Lupe, o amor não pode ser platônico: o calor habita e se confunde com a carne. Nem cartesiano: ignora a dissociação entre matéria e alma. Deseja poder amar, mesmo se ao custo de perder tudo outra vez, sempre suspenso em retornos cantados. O estado de suspensão é confirmado pela temporalização do estribilho, a volta, em repetidas voltas.

O que isso tem a ver com o projeto que se inicia, de discorrer sobre o *loop*? Resumo em poucas palavras e a título de abertura: o *loop* que quero expor pode exibir a marca de uma suspensão no tempo, como essa de Lupicínio, assim como a da queda de Roberto Carlos.

O OBJETO DA PESQUISA

“A história se repete. Primeiro como tragédia, depois como farsa.” Quem ainda não ouviu a frase de Karl Marx?

Vivemos sustentados no ar, sacudidos dentro da cabine de um imenso helicóptero. O mundo que nos carrega, por todo esse universo, segue rumo ignorado. Seguimos entregues ao sabor indefinido de uma nave vertiginosamente desconfortável, tecnicamente superavançada e sem piloto. Estamos em plena altitude, fixos pela rotação de pás espalmadas para baixo, mediante o dispositivo que repete indefinidamente uma ação – o simples giro do rotor da hélice de sustentação da aeronave em torno de um eixo. Cada uma de suas voltas pode ser identificada com um ciclo perfeito, o mais banal trajeto em torno de si. A rotação bidimensional imita o tipo de volta que nosso planeta perfaz em 24 horas: o giro como suporte para sua sustentação na órbita celeste. Já o percurso empreendido pelo planeta que nesse aparente sem-fim nos transporta é a translação, o giro anual em torno do sol. Estão em jogo dois tipos de *loop*: um na função de suporte – a rotação, que por sua vez presta serviço ao outro, cuja função é o transporte – a translação.

DIGRESSÃO: VEDETES

Já bem engessado em sua maturidade, em pleno século 21, o cinema norte-americano ainda não interrompeu sua missão de destruir automóveis, meio de transporte símbolo do capitalismo do século passado. O cinema mudo já havia estragado muitos carros, mas era só mais uma entre tantas outras coisas destruídas. É difícil precisar quando e quem –

possivelmente o filme *Bullit* (1968), de Peter Yates – inaugurou formalmente essa monótona obsessão por perseguições automobilísticas, terminadas sempre com descomedido saldo de cadáveres humanos e mecânicos. Provavelmente alguma culpa – relativa à espiral capitalista no inconsciente norte-americano – parece conseguir extravasar apenas canalizando-se, repetidamente, na destruição do símbolo máximo do fordismo, cuja ossatura mais profunda tinha o ritmo repetitivo de um *loop* escravo.

Pouco tempo mais tarde, Hollywood concentrou-se em outra máquina catalisadora de desastres, desta vez com intenções redentoras: o helicóptero, um “mais pesado que o ar” atualmente adaptado para preencher o lugar antes ocupado pela cavalaria nos filmes de caubói, conforme metaforiza o chapéu do coronel em *Apocalypse now* (1989), de Francis Ford Coppola. Em sua menção ao helicóptero, tinha sido precedido por *Os boinas-verdes*, com John Wayne, em 1968.

Além do cinema, também o mundo das artes modernas se importou com esse meio de translação e rotação. O início da faixa principal do disco *Dark side of the moon* (1973), do Pink Floyd, é o som de um helicóptero. A história da música, porém, preferirá registrar oficialmente o pioneirismo voador em um sobrenome erudito. Fascinado pela disciplina, pela logística e pela precisão militar, um dos compositores mais celebrados da segunda metade do século 20 para cá, K. Stockhausen, compôs *Helicopter*

String Quartet (1995), um quarteto de cordas para ser executado do interior de quatro helicópteros sobrevoando a cidade austríaca de Salzburg, onde nasceu Mozart. Haveria, nessa obra do compositor alemão, uma inconfessada citação à tomada de assalto da aldeia vietnamita, estetizada pelo soar das *Valquírias*? Ou o autor teria invejado a realização de um *Gesamtkunstwerk* – final, ideal e imersivo – boina-verde na cabeça? O crítico inglês Andrew Clements maravilhou-se no *The Guardian*:

As complexidades tecnológicas de fazer uma coisa dessa funcionar quase perfeitamente são imensas (uma performance planejada para o ano passado em Salzburg falhou literal e metaforicamente na decolagem), e no contexto das conquistas de Stockhausen como compositor esse quarteto pode não ser enormemente significante, mas, enquanto mero lembrete da força de sua personalidade criativa e de sua habilidade organizadora, é uma conquista notável, se não impossivelmente bizarra.

Quando a crítica e a teoria musical – e a composição – começam a considerar a eficiência logística um critério analítico importante, soa o alarme para nos movimentarmos em direção a questões mais amplas. Sendo assim, parafraseio Boulez em sua afirmação de que o trem e a eletricidade seriam as vedetes da *musique concrète*:¹⁰

¹⁰ Pierre Boulez. In: *Encyclopédie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1958.

Desprovida de fé, essa arte poética envelheceu, e, por mais amável que seja, a ausência de dirigismo na determinação da matéria sonora fatalmente acarreta uma anarquia prejudicial à composição. [...] Quanto às “obras”, elas nada mais têm além de um título para se apresentar à posteridade; desprovidas de qualquer intenção criadora, limitam-se a montagens pouco engenhosas ou variadas, recorrendo sempre aos mesmos efeitos, nos quais a locomotiva e a eletricidade são vedetes: nada ali resulta de um método minimamente coerente. Trabalho de amador em peregrinação, a música concreta, no domínio do *gadget*, não pode nem mesmo concorrer com os fabricantes de “efeitos sonoros” da indústria cinematográfica norte-americana.

Evidentemente o percurso deste trabalho demonstrará preferência pelo transporte mais seguro e menos espetacular, lamentavelmente *démodé*, conforme exposto mais adiante: o gosto pelo trem. O leitor com um pouco de sorte e muita curiosidade será capaz de encontrar no YouTube, se ainda não tiver sido retirada, a eficaz contrapartida do fascínio stockhauseniano na montagem composta pelo DJ Mudinho¹¹ enquadrando cenas jornalísticas da queda do helicóptero da polícia no morro dos Macacos, ao som de comentários vocais e sonoros ritmados em funk. O assunto voltará quando o texto chegar ao meio e, depois no final do percurso. Não só

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pBa1Fwj7JIs>>.

a estética mas também outros temas reaparecerão, sempre que possível, à luz da dupla suporte/transporte, termos que, ao longo do trabalho, irão assumindo diversas e variadas conotações. Desconheço referências consagradas ao helicóptero na literatura, até mesmo na coleção Flammarion, aquela de capa azul, dos anos 1960, com temáticas militares mal-dosamente dirigidas ao público infantojuvenil.

Já o meio ferroviário, esse tem sido extensamente celebrado em filmes mais do meu agrado, talvez porque haja uma convergência entre o destino transportador do trem e o transporte cinematográfico. Descontando sua presença na literatura, o trem é inaugural desde o histórico filme dos irmãos Lumière *A chegada do trem na estação* (1895). Mais tarde inaugura também a música concreta, com *Étude aux chemins de fer* (1948), de Pierre Schaeffer.

A última questão com a qual me ocuparei adiante é, portanto, de uma ordem para além da estética, que não diz respeito somente aos quesitos de velocidade, segurança e conforto: quem é mais propício para o nosso transporte: o trem ou o helicóptero?

Enquanto escrevo estas notas, duas infestações aconteceram: os céus juncados de helicópteros *robocops* durante as manifestações de junho de 2013; e o triunfo de um novo fetiche do transporte, para o qual ainda me faltam palavras: o drone, transportador de pessoa nenhuma, mas sim do olhar de vigilância pan-óptica e ação destruidora.

O MÉTODO

Este trabalho se insere um pouco à força no terreno de exploração criado no Brasil com o nome de sonologia, constituído de uma quantidade crescente de interesses de pesquisadores e linhas de investigação que têm ao menos um núcleo comum: o som – em sua relação com a música, com as tecnologias e com outras artes. Diferentemente de outros lugares no mundo, onde atua com mais ênfase na tecnologia, aqui essa linha de pesquisa surgiu como solução para segmentos que antes encontravam comunidade em dois outros campos, o da música eletroacústica e o da computação musical, mas que delas se afastaram ao confrontar a vocação produtiva, instrumental e performática da primeira e a computacional da segunda. Ao contrário do que ocorre com suas homônimas na Espanha, na Itália, na Bélgica e na Holanda, no Brasil a sonologia não é uma área definida – como aqui claramente são, por exemplo, a etnomusicologia, a teoria musical e a análise musical –, pois, em vez de sustentar um foco comum estudado pelo viés de uma ou de determinadas metodologias, abre um grande feixe de focos entrecruzados pelas mais diversas metodologias. Minha própria contribuição encontra menor ressonância no meio sonológico brasileiro.

Embora estude concentradamente a presença dos *media* na cultura, por conta de minha formação, o ponto focal privilegiado em minha pesquisa ainda é

o som, razão pela qual se aproxima, mas não se alinha com uma mediologia.¹² Recebe, desta, a recomendação de se comportar como “o imbecil que, em vez de olhar para a lua, presta atenção no dedo que a aponta, subindo ao longo do braço até chegar ao corpo ou corpos que a designam”.¹³ Por tradição – ou talvez fatalidade – diversas linhas de pesquisa direcionadas aos novos *media* vêm alimentando uma incômoda relação de cumplicidade com a produção das tecnologias, cuja agenda encontra, nessas diversas teorias, suportes para desenvolvimento. A esse relacionamento muitos pesquisadores chamam de tecnociência. O enlace parece ser demasiado comprometedor, pois se submete ao braço patronal do ambiente industrial das novas tecnologias eletrônicas. Situação pouco estimulante para quem prefere optar por um exame teórico menos comprometido, instância sobre a qual o pesquisador Siegfried Zielinski comenta:

De repente, num espaço entre cinco e dez anos – essas “meias vidas” de sempre, em se tratando de acordos políticos do gênero –, surgiu grande quantidade de projetos dedicados à performatividade, à teatralidade, à trans ou intermedialidade, à relação entre analógico e digital, à natureza da imagem contemporânea, ao texto e à música como aglomerados de vastas quantidades de núme-

¹² Debray, 2000; Stiegler et alii, 2004; Zielinski, 2006 etc.

¹³ Debray, 1992.

ros, ou, como mais recentemente, a culturas técnicas, incluindo computação etc. Esses termos [...] já estão no ar há longo tempo, sendo usados como categorias analíticas nas disciplinas que lhes concernem [cf. original da citação] e sendo aceitos como tal. Então, por um período limitado, são promovidas ao status de *leitmotiven* no mercado nacional de teorias, que – naturalmente – deve ser concebido no contexto de uma rede internacional, porque o projeto relacionado a elas ou as regras dos programas assim o ditam.¹⁴

Para seguir em um sentido inverso a esse *loop* institucional – cuja discussão será esmiuçada no final – Zielinski propôs linhas integradas a uma arqueologia das mídias,¹⁵ de que esta pesquisa deverá se aproximar. Há instâncias do *loop* que parecem independender de seu meio. Talvez, não saberia dizer com certeza – e isso vai constituir parte importante da pesquisa –, o *loop* possa existir sem um “suporte”, afetando, desse modo, talvez sem superá-la, a discussão sobre a materialidade.

Ainda é de Zielinski a curiosa proposta de investigação denominada variantologia, que se abre para todos os lados por onde interesses de pesquisadores puderem passar, evitando a constituição de um campo de pesquisas cuja instituição a fortaleceria, sempre ao preço de concorrer para seu engessamen-

¹⁴ Zielinski & Wagnermeier, 2005.

¹⁵ Zielinski, 2006.

to. Tanto não será necessário, nem mesmo factível, porque não estaria suficientemente afastado do som e de suas tecnologias, sobretudo da música, a quem voltarei ao final da exploração. E conto com a imensa amplitude de uma linha ainda em construção. Com a variantologia, no entanto, divido a liberdade ilimitada para costurar e perpassar através dos mais diversos subtemas:

Os modestos encontros e processos de trabalho da variantologia tentam reagir ingenuamente a essa formação cultural de bloco e padronização programática. O conceito é denotado por um neologismo que possui a vantagem de não se dobrar à padronização. Assim como o naturalista e antropólogo Gotthilf Heinrich von Schubert, não estamos aqui pensando em um telhado sólido, mas em uma barraca esburacada, que apenas nos ofereça “lugares pacíficos para paradas temporárias” (cf. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1840).¹⁶

ESPECIALIZAÇÃO

O mundo da composição eletroacústica é certamente o espaço do deleite para muitos pesquisadores em sonologia. No entanto, cresce o entendimento de pairar, na academia musical (não só brasileira), o risco repetidor de um momento estático, de inspiração babbittiana, tal como já tinha sido explicitado por Joseph Kerman há algum tempo:

¹⁶ Zielinski & Wagnermeier, 2005.

[...] enquanto Adorno dizia [...] que a música moderna estava decididamente divorciada da cultura burguesa decadente, o compositor Milton Babbitt, em Princeton, sublinhava que a música de vanguarda podia descobrir seu lugar, no final das contas – embora apenas através de sua exclusão de um baluarte da cultura da classe média: a sala de concertos, transferindo-a para um outro: a universidade. Tal como a ciência pura, argumentou ele, a composição musical tem direito a um lugar para se manter como protetora do pensamento abstrato. [...] Em vez de lamentarem o óbvio e irreparável rompimento entre a música de vanguarda e o público, [para Babbitt] os compositores, assim como os matemáticos, deveriam voltar as costas para o público e exigir seu lugar legítimo na academia. Caso contrário, “a música deixará de evoluir e, nesse importante sentido, deixará de viver”. Assim, Princeton estabeleceu um programa acadêmico para a concessão do diploma de ph.D. em composição musical em que o exercício final consistia na apresentação de uma composição musical e de uma dissertação ou ensaio teórico.¹⁷

No capítulo final, comentarei sobre situações circulares estabelecidas entre a composição musical e o mundo acadêmico que não ficam a dever ao modelo descrito. A pressão alimentar que nos fez, artistas da música, buscar abrigo na academia – fenômeno crescente depois dos anos 1970 – não é acompanhada do

¹⁷ Kerman, 1987.

necessário estímulo à consciência de que a academia não é o lugar ideal – ou ao menos não exclusivo – para a realização de nossas práticas. Decerto gerar teoria com uma das mãos e prática com a outra não deveria ser forçosamente uma coisa nociva, e sim vantagem. A manutenção das duas tarefas, porém, no mesmo tempo e local, com o mesmo contingente servindo de público, pesquisador e *performer*, termina acarretando algumas questões não apenas de ordem metodológica e filosófica, mas sobretudo genética, pois propicia uma situação próxima da endogenia, impensável em projetos de “sustentabilidade”. Qual cientista seria capaz de se interessar pela análise de um produto que acaba de sintetizar? Na colônia artístico-musical essa condição dúplice não parece assustar. Como classificar uma prática tal como a da Universidade XYZ, em que os estudantes lançaram um *call for pieces* para reunir, dentre as de acadêmicos da própria instituição ou de instituições gêmeas, obras a serem estudadas pelos próprios estudantes?¹⁸ Qual o efeito da produção de compositores-professores-pesquisadores que publicam artigos sobre uma obra de sua autoria, feita de encomenda para que alguma universidade possa utilizá-la como exemplo comprobatório de teorias professadas por seu próprio corpo docente? É lamentável, mas isso existe.

¹⁸ Disponível em: <<http://visualmusic.ning.com/forum/topics/call-for-electroacoustic>>. Acessado em: 24/2/2014.

Já o mundo da computação musical – especificamente o núcleo sediado no Brasil, abrigado sob a ampla marquise da Sociedade Brasileira de Computação – não manifestou interesse pelos assuntos que se inclinaram para linhas de caráter mais estético, artístico, histórico, crítico, social, filosófico etc., preferindo considerá-las as “cerejas do bolo”. Para não serem obrigados a dormir ao relento em barracas esburacadas, celebram o lado menos cereja, mais “programador” das artes musicais relacionadas com a computação.

Resumindo essa opção, parafraseio Homi Bhabha, que, em entrevista para W.J.T. Mitchell, afirma que há dois tipos diferentes de transdisciplinaridade: no primeiro, uma disciplina reforça as certezas da outra; no segundo, uma disciplina questiona as certezas da outra, e até mesmo as suas próprias.¹⁹ A disposição para ocupar a segunda categoria é o que poderá fazer da sonologia uma linha produtiva que espero poder usufruir. A sonologia que me interessa não é uma que consagre o som, mas uma que sirva de janela ou de válvula de escape para determinado segmento da música, que se encontra excessivamente em movimento recursivo consigo próprio: o ambiente em que me desenvolvi profissionalmente.

O mundo dos sons não se restringe ao dos sons consagrados da música tradicional, sons esses de diferentes espessuras semânticas e que são ainda ce-

¹⁹ Mitchell, 2014.

lebrados por necessidade territorial e conservação do *status quo*. A sonologia que eu gostaria de adotar como linha não poderia nem mesmo se limitar ao estudo do que soa, porque preciso resguardar a possibilidade de atravessar de um campo perceptivo para outro. Não fosse esse o meu entendimento, não teria proposto e exposto um trabalho musical como *Tristão & Isolde* (2007),²⁰ no qual a materialidade eletroacústica do alto-falante, usualmente destinada a constituir imagens sonoras, em vez disso produz ritmos visíveis, sem qualquer intenção por parte do autor de situar o trabalho fora da esfera da música.

DIGRESSÃO: O FUTURO

Já em pleno século 21, parece ser cada vez mais difícil lidar com as novas tecnologias como se fossem produções neutras. Para o senso comum, que as julga segundo a “causa final” – se elas servem para o bem ou para o mal –, essa avaliação é sempre feita em situação de posteridade, submetendo-se ao efeito deixado pelo emprego que lhes tivermos conseguido impor. Em outras palavras, o animal está solto: se vai nos aniquilar ou proteger, isso depende unicamente de nós. Esse entendimento não leva em conta uma condução do mundo como a de hoje, na qual prevalece a função determinante ocupada pelas tecnologias como “causa material”, tanto na

²⁰ Disponível em: <<http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/20062007/tambourbayle.htm>>.

criação do futuro como na formação de uma consciência do presente.²¹

Se Darwin estiver certo – e, que me perdoem os criacionistas, na minha opinião ele está – e se no futuro algum ser vivo desse mundo ocupar o topo da cadeia alimentar, esse posto certamente não será mais desse homem que supomos conhecer, mas sim de um híbrido, um ciborgue.

Em “O jardim das veredas que se bifurcam” J.L. Borges conta que, simultânea e paralelamente ao nosso mundo, uma quantidade infinita de outros mundos acontece. O engate entre um momento e o seguinte nada mais seria que um salto do acaso entre dois ou mais momentos flutuantes nessa multiplicidade. Poderíamos pensar que esses mundos paralelos surgem como resultados da pergunta mais impertinente de todas: “e se...?”. “E se Cristóvão Colombo não tivesse recebido fomento para o seu projeto?”. “E se Dom Pedro não estivesse constipado no dia 7 de setembro?”. A quantidade de alternativas para o presente, quanto mais se avança no tempo, vai ficando gradativa e exponencialmente maior: uma teleologia de dispersão e entropia. Mas se, contra essa crescente alternatividade, pensássemos numa outra ficção, numa que imagina o contrário: o progressivo fechamento das alternativas do mundo do real, num sentido cada vez mais reduzido em termos de opções. Quanto mais nos aproximamos do futu-

²¹ McLuhan, 1964; Kittler, 1986.

ro, menor é a quantidade de bifurcações e variâncias. Pelo menos assim acontece com os seres humanos: um recém-nascido tem, diante de si, todas as possibilidades imagináveis. Enquanto vive, vai na direção de um final em que só restarão duas possibilidades: a de ser e a de não ser. A transposição da aceleração final desse modelo para o nosso século não só parece óbvia como é iminente, porque o que temos conseguido, em nossos sucessivos presentes, é ser cada vez mais determinantes de como será o nosso fim.

TEMA

Há muitos anos venho aprendendo que, para expormos um assunto com clareza, devemos iniciar pela enunciação do tema central, o que já deixei de fazer duas vezes movido por digressões. Mas também, como já havia dito, a pesquisa saltará essa parte por conta da especificidade do foco, conduzindo-me a optar pelo procedimento composicional do *ricercare*: uma pesquisa, seja temática, de tonalidade ou de possibilidades instrumentais, sendo que o buscar, em si, já é a música. Partindo das beiradas de um biscoito de polvilho, é possível ao menos apontar para uma espécie de núcleo, estando este – por pertencer a um domínio ontológico ou dinâmico, ou vazio – fora de alcance. Sigo, assim, por sinal, perfeitamente consciente de que não inovo: faço exatamente o que tanto se faz. Por exemplo: cada vez que alguém usa a palavra “música” – cuja definição fechada inexistente e nem por isso alguém deixou de

falar a seu respeito, munido, ou não, de uma suposta ou autoimposta propriedade. Tomando as palavras de Giorgio Agamben na abertura de seu ensaio sobre o dispositivo:

Em filosofia as questões terminológicas são importantes. Como já disse um filósofo pelo qual tenho grande respeito, a terminologia é o momento poético do pensamento. Isso não significa que os filósofos sejam obrigados a definir os termos técnicos que empregam. Platão nunca definiu o termo mais importante de sua filosofia: ideia.²²

Ainda em sintonia com Agamben, o *loop* será pensado como *dispositivo* – termo que inicialmente me ocorreu sem intenção filosófica, apenas para evitar a palavra “coisa” –, prestando-me a palavra “dispositivo” por sua carga de materialidade dinâmica, pois, conforme Agamben:

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.²³

Trata-se, o *loop*, de algo solidamente presente na música, especialmente depois da chegada das novas

²² Agamben, 2009.

²³ Ibidem.

mídias fonomecânicas, mas se encontra também em cada campo da experiência humana, aparentemente descolado de um suporte material, o dispositivo. Será melhor, então, considerá-lo – pelo menos para contrapô-lo ao dispositivo – um *fenômeno*? Usarei também esta palavra com cautela, apenas para caracterizar os *loops* que surgirem – aparentemente – independentes de uma materialidade. Será que conseguiria estabelecer uma diferença ontológica entre fenômeno e dispositivo? Ou será que os *loops*-fenômenos seriam manifestações de uma materialidade mais sutil? Talvez, e não gastarei o seu tempo nem o meu com filosofias cujos meandros prefiro evitar por desconhecimento. Se alguma filosofia me norteia, creio que seja uma forma básica de pragmatismo.

Loop, anel, volta etc., pode ser virtualmente qualquer coisa que se feche sobre si: uma volta completa em 360 graus, um giro sobre os calcanhares, uma vida passada a limpo, o eterno retorno de Nietzsche, um tiro de espingarda de cano curvo, o nome da cidade de Volta Redonda etc. Passo em revista tanto os *loops*-dispositivos dos meios de suporte (*media*, mídias...) quanto os *loops*-fenômenos do comportamento, dos conceitos etc.

ORIGENS DO LOOP

Segundo lendas eletroacústicas da tradição oral – pois esse segmento conta com uma bibliografia

bem menos prolífica do que a dedicada às músicas notadas, *et pour cause!* –, para essa memória “comum” o *loop* surgiu como dispositivo, útil para a composição musical no final dos anos 1940, particularmente nos estúdios de *musique concrète*, pelas mãos de Pierre Schaeffer. De forma naturalmente oportuna, o compositor e pesquisador radiofônico, inventor da música concreta, teria transformado um acidente fortuito – o sulco fechado na gravação de um som em disco – em invenção produtiva: o então chamado *sillon fermé*. Isto não significa que o dispositivo de repetição eletromecânica estivesse sendo usado pela primeira vez. Apenas ainda não teria sido registrado como tal na música, pelo menos aparentemente, e seu potencial não tinha sido sistematicamente aproveitado.

Antes de se tornar um método, [o *sillon fermé*] surgiu como um truque, um efeito sonoro. Entretanto, no que diz respeito ao efeito, ele pode se tornar causa, e meio para descobertas:

[...] Esta última [descoberta] depende de uma diferença simbólica: a diferença entre a espiral e o círculo. Acontece que a máquina de gravação do som é uma mecânica que desenha seu próprio símbolo.²⁴

Esse tipo de repetição parece ser produto exclusivo das novas mídias de gravação, que, por meio

²⁴ Schaeffer, 1952.

da manipulação no suporte de fixação de sons, permitem a junção do final de um trecho gravado com seu início. Muito mais adentrado em sua experimentalidade sobre o suporte do que a música, o cinema – por exemplo em Marcel Duchamp e Hans Richter – já tinha explorado *loops* em diversas ocasiões. Dentre algumas referências mais conhecidas e recentes, é digna de ser mencionada uma cena de Wim Wenders em seu filme *No decurso do tempo* (1976), quando o protagonista, um mecânico de projetores de cinema, monta um *loop* contendo um trecho de filme, de maneira a repetir determinada cena de sua predileção. Com Pierre Schaeffer o *loop* musical inscreveu-se primeiramente sobre a superfície de discos de acetato, difundindo-se mais tarde internacionalmente com a fita magnética. Hoje sobrevive em suporte digital.

A pergunta inicial indicava certo cunho arqueológico: precisei buscar saber se o *loop* musical teria preexistido à execução no corte acidental do acetato, e mesmo antes de ser emendado nos rolos de películas cinematográficas. Em resumo: o *loop* surge somente quando é gerado a partir da fixação em uma mídia específica? Qual a especificidade requerida? Ou poderiam ter surgido *loops* anteriormente, em modos “desmaterializados”, antecipando-se assim a seu surgimento fisicamente constituído nos suportes do disco e da fita magnética?

Talvez seja esse o momento propício para considerar uma abrangência de teor arqueológico ou an-

tropológico, formulando a questão de modo mais radical, pelo menos para afastar a datação da filosofia aristotélica. Está parecendo que a pesquisa tende a recair sobre um tipo de relacionamento diverso da física do filósofo, segundo a qual a produção de uma coisa se deve a suas diferentes causalidades. Das quatro causas apontadas por Aristóteles, percebo estar lidando principalmente com uma fusão indissolúvel de duas: a causa material e a causa formal, que eventualmente poderão surgir mixadas com uma, outra ou ambas as demais: a causa eficiente e a causa final.

O PRIMEIRO *LOOP*

Minha impressão inicial sobre os efeitos da materialidade das tecnologias levava-me a crer que os suportes determinam os usos, conforme afirmam McLuhan, Kittler e demais autores citados. Atualmente, tendo a entender que esse relacionamento não é tão unívoco e unidirecional. É evidente que cada suporte interfere de modo diferente nos usos, mas existe também um caminho inverso, e uma interpenetração entre suporte e efeito. Parece haver um diálogo entre uso e matéria que talvez me permita dissolver o dilema ovo/galinha anteriormente colocado nos termos “dispositivo” e “fenômeno”. Essa dupla permanece separada artificialmente, para me ajudar na abordagem do tema. Não tenho clareza suficiente para enrijecer uma dicotomia dessa ordem, que me traz para canais metafísicos, se-

parando matéria e mente. Se existe um *loop* girando na cabeça, anterior ao toca-discos, desvinculado de suportes tecnológicos extracorpóreos, ainda assim é um *loop*, levando em consideração o fato de o cérebro ser também um suporte.

Não foi preciso pesquisar muito para encontrar em uma obra da primeira década do século 20 – portanto pertencente a uma era relativamente préfonomecânica – o paradigma daquilo que equivocadamente considere dependente ou resultado do dispositivo tecnológico eletrônico. Assim, fiquei mais atento aos exemplos comprovantes de que a “invenção” do *loop* ocorreu claramente em uma era anterior àquela na qual vigora a mídia que o celebra. O que então passei a considerar um paradigma do *loop* – no campo da música – está representado não precisamente em uma obra eletroacústica, como se esperaria que fosse, mas em uma composição vocal-instrumental, pertencente a uma época em que vigoravam as condições mediáticas anteriores à do *loop*: é de 1911 o final de “A canção da terra”, de Gustav Mahler. Seus últimos compassos sintetizaram o mais redondo dos anéis, com a repetição da palavra *ewig* (“eterno”).²⁵ Mahler prepara o ouvinte para uma suspensão temporal suprimindo a convencionada volta à tônica na cadência dos últimos compassos. A repetição, no acorde de dominante –

²⁵ “Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt/ Aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!/ Ewig... ewig...”

sugerindo um *ad aeternum* – da palavra “eterno”, sustenta uma perpetuidade, já passível de retenção no suporte “letrado” da notação musical.



Na minha opinião, esse é um caso extremo de coincidência “redonda” entre conteúdo e dispositivo, entre o conceito, a materialidade e a forma. Poucas vezes na história da música um *loop* conseguiu ser tão bem “composto”, tematizando, com circular perfeição, a própria noção de *loop*. Quis o bom senso de proporção de Mahler que, em lugar de fechar *ewig* em um *da capo* infinito – solução muito radical mas notacionalmente possível²⁶ –, a música terminasse, de fato, em lento decrescendo. Acontece que nem foi esse o primeiro *loop* da chamada história da música ocidental. Séculos antes já tinha havido algo assim como um antecessor, e certamente antes disso também.

HOUE UM LOOP FUNDADOR?

Costuma-se atribuir às formas musicais contrapon-tísticas ocidentais uma dívida fundamental à exis-

²⁶ Como a peça para piano *Vexations* (1893), composta por Erik Satie. Há uma versão reduzida, de nove horas de duração, por Nicolas Horvath. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gIm-DzmNuEDA>>.

tência de seu suporte técnico notacional, a escrita musical²⁷ no papel, sem a qual dificilmente teríamos as fugas de Bach, ou a composição que ensejou a instalação de Janet Cardiff, exibida no Inhotim, reproduzindo em alto-falantes a polifonia de 40 vozes composta por Thomas Tallis em 1575. Nem tudo, porém, necessitaria de um só ou de ambos os dispositivos – o notacional e o eletroacústico –, pois algumas imitações canônicas, populares na música ocidental, como o velho “Frère Jacques”, por exemplo, não implicam a dependência de uma escrita. É uma exceção comprovando a regra.

A notação não é imprescindível nesse exemplo, cuja composição, devido a sua simplicidade, pode facilmente resultar de um improviso de salão, independente da escrita no papel. “Anota-se” mentalmente, no suporte da memória. A repetição oral com função mnemotécnica garantiu a sobrevivência de uma literatura *avant la lettre...*²⁸ Para estudiosos do letramento (*litteracy*),²⁹ a repetição, já presente nos poemas pré-homéricos, teria servido como procedimento de fixação na memória para transmissão. Para Henri Bergson, esse é o suporte dinâmico ao alcance de todos nós, desde que tenhamos a massa cinzenta necessária para o armazenamento, o processamento e a transmissão de “imagens”.³⁰ Enfim:

²⁷ Taylor, 2001.

²⁸ Lord, 1960).

²⁹ Havelock, 1986; Ong 1982.

³⁰ Bergson, 1939.

a singeleza das linhas melódicas de “Frère Jacques” permite que o entrelaçamento de duas, três ou quatro vozes prescindida da “fixação” no suporte extracorpóreo da escrita notacional, ao contrário da complexidade de um coro de 40 vozes independentes. Em ambos os casos, uma regência sempre ajuda, mas para a música de Tallis o apoio da partitura é imprescindível, tanto para a regência como para a composição. O controle e a invenção da movimentação entre as vozes, nessa peça, está bem acima dos recursos mnemônicos corporais.

No século 14, expressamente graças ao suporte da escrita notacional, que então iniciava seu desenvolvimento, o compositor Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) antecipou Mahler, grafando – possivelmente – o primeiro *loop* instrumental da história em “Ma fin est mon commencement”. Esse trecho musical, que é, além de circular, palindrômico, chama a atenção para uma modalidade de concepção em que, graças à fusão entre memória, imaginação e notas escritas, a sugestão composicional foi estimulada pelo novo meio. A linha do *cantus* nos quatro compassos iniciais

The image shows a musical score for three voices: Triplum, Cantus, and Tenor. The music is in 3/4 time. The Cantus part has lyrics: 1.4.7.Mis, 3.Et, 5.Mis, and fin te tiers. The Triplum and Tenor parts are also shown.

ressurge invertida nos quatro finais da linha do *triplum*, revertendo, em palíndromo, a direção da frase,



para dizer a mesma coisa: “meu fim é meu começo”.

Se no caso Machaut negarmos a hipótese de que sua “inspiração” teria provindo do meio técnico com que lidava, outros exemplos contemporâneos da *ars subtilior* serão irrecusáveis, como a partitura de Baude Cordier (1380-1440) para a canção “Tout par compas suy composés”, composta a “compasso” – no sentido de ferramenta gráfica.



Certamente *loops* inéditos, interessantes e ainda mais arquetípicos serão sempre descobertos por uma arqueologia dos *media*.³¹ Para esse trajeto, pouco importa se outros os precederam. Como havia dito, essa não é uma busca de origens e inaugurações. O que, dessa injunção, serve para o meu propósito limita-se ao relacionamento estreito e fundido entre a materialidade do suporte e o que esta pode veicular como sendo específico dela.³² Pretendo entender que, se o *loop* se manifestara antes do surgimento das tecnologias do século 20, mais apropriadas para ele, ainda assim havia uma tecnologia, um dispositivo, um suporte a permitir e estimular sua existência.

Assim como nos dispositivos da materialidade eletrônica, moderna, esse *loop* apontava o dedo para si mesmo. O exemplo modelar do *ewig* eterno de Gustav Mahler provavelmente sinalizou para uma “inspiração” baseada em repetições vivenciadas em outro tipo de suporte. Como diria Pierre Schaeffer 40 anos mais tarde: “De efeito [o arranhão] passou a causa”.³³ Teria tido Mahler, em seu tempo, alguma experiência acidental com um disco arranhado girando em seu provável gramofone doméstico? Não parece concebível que esse compositor austríaco e romântico vivesse privado dos meios necessários para a escuta das próprias obras. Entretanto, seria

³¹ Zielinski, 2006.

³² McLuhan, 1967; Kittler, 1986.

³³ Schaeffer, 1952.

igualmente plausível lançar a hipótese de um avizinhamento “tecnográfico” do compositor com algumas das outras manifestações do *loop* em sua época, desta vez não mais sonoras e musicais, mas visuais como os zootrópios e os panoramas, de cujas experiências, conscientemente ou não, ele poderia ter feito uma transcrição.

ZOOTRÓPIO, PANORAMA, DIORAMA: TOCA-DISCOS

Zootrópios são construídos a partir da circularização de uma sequência de desenhos, antecipando os fotogramas do cinema e a técnica de animação *stop motion*. Assemelha-se às animações obtidas a partir da rápida virada de páginas em um bloco de papel. Diferentemente do bloco de papel, os desenhos do zootrópio são ordenados horizontalmente, fechados em *loop*. Girando o disco que os tem fixados, olha-se pelas frestas, mirando obliquamente a parte desenhada no lado de dentro do cilindro. A partir de uma boa velocidade, as frestas se integram de modo a que se ignore o espaço entre elas, e seu pulsar coincide com a visualização da figura desenhada, como nos fotogramas de um filme.

Montados em estruturas que lembram a do zootrópio, porém em escala muito maior, os panoramas consistiam em uma sala cilíndrica cujas paredes pintadas reproduziam geralmente paisagens.

O público entrava neles através de um corredor subterrâneo escuro, perdendo a referência da luminosidade exter-

na, e através de uma escada chegava até um privilegiado ponto de observação, um mirante montado no centro de uma rotunda. Dele, as pessoas podiam fruir 360° de uma pintura gigantesca aplicada sobre a estrutura circular sem começo ou fim, como um *loop* cinematográfico, iluminada pela luz vinda do teto envidraçado.³⁴

No panorama, o *loop* se manifesta na circularidade fechada pela emenda de seus 360 graus horizontais. O ilusionismo da paisagem panorâmica estimula a hipótese: se removermos o muro cilíndrico que serve de suporte ao panorama, não estaremos de volta a um horizonte nu ao nosso redor, talvez até ensejando o giro em torno dos calcanhares, em *loop*? Será que tendemos a girar, pelo menos uma volta completa, a cada vez que nos vemos em uma situação espacialmente interessante, por exemplo diante de uma paisagem? O que vemos quando entramos em *loop* diante de uma paisagem “natural”? Talvez o giro que, fora do panorama, dermos em torno de nós mesmos, possa não ser tão espetacularizado quanto o que somos conduzidos a “admirar” quando nos encontramos diante de uma paisagem replicada na parede.

Um dos derivativos do panorama, o diorama (cf. Anexos: “Paisagem sonora”), criado por Daguerreem 1823, substituía o giro corporal e individualizado do espectador por um movimento coletivo e con-

³⁴ Aguiar, 2007.

trolado, fazendo todo o chão girar em torno de um pivô, o público sentado em cadeiras, diante de um espetáculo de pinturas, transparências, luzes e sons. Tratava-se, esse chão giratório, de um precursor do toca-discos cuja desvantagem estava na incompletude do percurso, incapaz, devido à mecânica, de perfazer a volta completa do *loop*.

Se já existem os *loops* “naturais” exteriores e anteriores ao panorama, fica ainda mais difícil supor que o *loop* de Mahler só pudesse ter tido origem inspiradora no hardware do século 19. Na materialidade da “natureza” tendemos a percorrer a volta completa, usando como meio o dispêndio de energia de nossa matéria corpórea, gravitacionalmente equilibrada sobre a da superfície terrestre.

DIGRESSÃO: JULGAMENTO DO *LOOP*

O *loop* que inicialmente me atraiu para este trabalho dispunha de uma consistência densamente material, explícita na especificidade do suporte fonográfico, introduzindo por isso, em sua manifestação, maior possibilidade de certa tomada de consciência sobre a relação estreita entre mecanismo e repetição, encarnada no fato de o efeito ser deliberadamente repetitivo. Acredito que a visualização desse *loop*, inicialmente arranhado no disco, a seguir como um anel de fita, concorre para estimular essa consciência da repetição, resignificando-a. Conscientes do *loop*, somos induzidos à repetitividade. Saber que se está “em *loop*”, ter a dimensão dessa situação,

isso produz sensações tão específicas quanto diversas – seja de monotonia, de segurança, de transe, de impotência, tanto faz: qualquer uma delas sempre poderá revelar a consistência material e especular que a *disponibiliza*.³⁵ As manifestações que menos parecem depender de uma materialidade disponibilizadora são aquelas cuja mediação se dá na memória, tanto individual como coletiva. Esses *loops* passam mais despercebidos enquanto tais, talvez por não chamarem a atenção para a aderência ao suporte material específico usado em sua confecção. Manifestando-se como mero comportamento, como ação, como sensação, como se a memória não fosse, ela também, dependente de um suporte material, o cérebro, não revelam o que deveras são.

No ensaio “A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação”, Philippe Dubois descreve a situação do espectador diante dos panoramas. Para o autor, esses brinquedos pré-cinema tiveram o papel de precursores na objetificação do sujeito da experiência:

Sobre a parede fica esticada a tela do quadro exposto, de tal maneira que, encobrendo a totalidade da circunferência, suas duas extremidades confundem-se num mesmo ponto.

[...] a imagem que se estende durante toda a circunferência do edifício, de tal modo que os extremos podem jun-

³⁵ Agamben, 2006.

tar-se, fechar-se, e as junções desaparecem: representação contínua, que não tem começo nem fim, que não tem borda que assinale o limiar.

O espectador assemelha-se a um dervixe que gira [...] embora esteja livre em seus movimentos, a percepção que ele tem do quadro é necessariamente sucessiva: desenrola-se no tempo, o tempo que é necessário para fazer a volta da imagem que o circunda.

[...] a clausura e o infinito: não é um dos menores paradoxos do panorama o de ser ao mesmo tempo uma estrutura fechada e uma imagem sem limite. Se o espectador é seguramente o objeto do dispositivo, se ele é o centro (mestre, então) do mundo visual que desfila diante de si – postura do príncipe onividente – ele se encontra também enclausurado, atado, preso neste mesmo mundo. [...] O panorama cenográfico é uma porta fechada, uma bolha. Um mundo, mas confinado e sem janelas.³⁶

Dubois se refere a esse confinamento em perfeito acordo com o que havia sido assinalado por Walter Benjamin em sua comparação entre o panorama, o diorama e as galerias:

O interesse pelo panorama está em ver verdadeiramente a cidade – a cidade dentro da casa. O verdadeiro é o que está dentro da casa sem janelas. Também as galerias são casas sem janelas. As janelas internas que se abrem para dentro delas são como camarotes de onde se olha para

³⁶ Dubois, 1983.

o interior, só que desse interior não se pode olhar para fora [...].³⁷

Importava, para esse realismo, que a forma em *loop* fosse astuciosamente finalizada, eliminando os traços residuais nas junções, que, no caso espacial em questão, exigia também a eliminação dos vestígios de emenda no limite entre a parte alta e a mais baixa:

Esta colocação do espaço em anel – que se faz pela eliminação de todo quadro demarcador – foi feita lateralmente, é claro, mas também verticalmente, já que se desenvolveram formas cada vez mais elaboradas de ligação entre alto (o teto) e baixo (o chão), criando-se dessa maneira um espaço envolvente total.³⁸

Dentre os diversos comentários de Benjamin sobre dioramas e panoramas, chamo atenção para dois:

As mais íntimas células brilhantes da Cidade da Luz, os antigos dioramas, aninhados nas galerias... Era, no início, como se estivéssemos entrando em um aquário. [...] No panorama da viagem ao mundo, operado sob o nome de “La Tour du Monde”, na feira de Paris de 1900, o qual animava um fundo com figuras vivas na frente, cada vez com outras vestimentas. O panorama “La Tour du Monde” está em um prédio que já causou sensação devido ao

³⁷ Benjamin, 1999.

³⁸ Dubois, 1983.

seu bizarro exterior. Uma galeria Índia coroa as paredes do edifício, enquanto em seus cantos erguem-se a torre de um pagode, uma torre chinesa e uma antiga torre portuguesa. [...] É notável a semelhança entre essa arquitetura e a dos jardins zoológicos.³⁹

A visão pan-óptica implicada nesses precursores do cinema está notavelmente fixada em seus dispositivos. Dioramas e panoramas replicavam uma forma “objetiva”: a “perspectiva”. Por meio deles nos enxergamos, a nós e às nossas construções, assim como olhamos os animais nos zoológicos. A analogia com o mundo animal não é fortuita. Já o zootrópio, não só no nome, apelava para uma visualização do reino animal.

Para *loops* de sons continua valendo a mesma regra: quanto maior a identidade sonora entre as partes final e inicial, mais mascarada ficará a emenda. E quanto mais disfarçada, maior sua capacidade de garantir o efeito de um “sem fim”, ou “sem começo”. Seu propósito manifestava, premonitoriamente no século 19, o desejo ilusionista de imersão pretextado por algumas artes digitais, “multimídias” ou “tecnológicas”, em projetos fomentados nas décadas finais do século 20 e início do 21. O século das tecnologias digitais se apropria dessa noção para, cada vez mais, capturar seu público intramuros.⁴⁰

³⁹ Benjamin, 1999.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-li8tRRP-mo>>.

Diferentes materialidades determinam efeitos diversos. Por exemplo: o *loop* em fita magnética e o *sillon fermé* schaefferiano não diferem meramente por um ser feito em suporte magnético e o outro em mecânico, mas sim pela diferença dos respectivos efeitos. O *loop* em fita realiza, sem dificuldades, o “sem fim” ou “sem começo”, ambos tecnicamente impossíveis no disco. A emenda pode ser feita de maneira inaudível. Conta a fita, ainda, com ilimitada duração, não mais restrita à capacidade máxima do meio físico do disco – produto da razão entre seu diâmetro mais amplo e a mais baixa velocidade de leitura do toca-discos. Permitindo a fita magnética voltas mais longas, conseqüentemente sua junção pode ser ainda mais mascarada, até mesmo esquecida. O tempo fica em suspenso pela emenda oculta, que no risco do disco é sempre perceptível. A impossibilidade de emendas mudas na matéria plástica do disco traz, para o sujeito da experiência, esteticamente, uma transparência técnica, um não ilusionismo: a percepção do ato repetitivo como resultado de uma operação sobre o meio. Daí que o *loop* em fita dispõe de poder maior para transformar o sujeito da experiência em objeto. Pois, na medida em que o *loop* propõe a transmissão de sensações controladas para o ouvinte – o sujeito da escuta –, torna-o também objeto de uma vivência controlada. Encontro equivalente ao que aponta Rosalind Krauss quando se refere ao zootrópio e ao panorama:

[...] de fora do tambor giratório [...] nós seríamos naturalmente apresentados a uma sucessão de pássaros estacionários realizando o majestoso flexionar de suas asas no qual pareceriam ser a imagem integral de uma única ave. De dentro do cilindro, entretanto, a experiência seria fracionada e multiplicada, analisada em seus componentes distintos e seriados, o resultado do registro de uma cronofotografia de uma segmentação mecânica da continuidade do movimento [...].

[...] o espectador ocupará simultaneamente dois lugares diferentes. Um é o da identificação ou rendição à ilusão, como se não houvesse intermediação. A segunda posição é a conexão com a máquina óptica em questão, a lembrança insistente de sua presença, de seu mecanismo, de sua forma de se constituir fragmentadamente, o único espetáculo unificado.⁴¹

A matéria do disco permite essa ocupação em dois lugares diferentes: um rendendo-se à ilusão, o outro conectado com a máquina, eletroacústica no caso. A matéria da fita magnética produz menos transparência.

TILÁPIAS

Mergulhando a pesquisa em busca de traços de repetição cíclica na produção artística em geral, pintura, escultura, literatura etc., dispensei as repetições padronizadas típicas dos ornamentos – mosaicos, ara-

⁴¹ Krauss, 1998.

bescos etc., por sua óbvia construção repetitiva –, concentrando-me nas “repetições como próprias ou referentes ao tema”. Para exemplificar, proponho o exame do *loop* mais antigo que consegui detectar no campo visual: o afresco de Masaccio conhecido como *O pagamento do tributo*, com relação ao qual certa vez o artista e pesquisador Milton Machado chamou minha atenção para o fato de que ele apresentaria traços precursores das HQs.

Seria possível pensar que em *O pagamento do tributo*, de Masaccio (1401-1428), um século depois de Machaut (c. 1300-1377) e Baude Cordier (c. 1380-1440), haveria coincidências dinâmicas circulares.



Como tantas vezes acontece com quem procura em excesso, nele acabei enxergando *loops*. A cena está dividida em três partes: uma central, focada no grupo em que o único ponto de fuga incide na figura do Cristo, que se encontra cercado por um redondo *loop* de apóstolos, diante do coletor de impostos. Discutem o pagamento do tributo religio-

so, sem o qual não teriam permissão para pescar. Cristo e Pedro apontam para o lado esquerdo, onde se vê, ao fundo, uma cena com a presença de Pedro, que, em um tempo diferente, extrai, da boca de um peixe que aparentemente acaba de pescar, a moeda com que irá pagar a taxa. Voltando ao grupo central, o coletor à direita, diante de Cristo, aponta para o lado direito, lugar em que será visto outra vez – confirmado por seu trajar menos austero – com Pedro, num terceiro tempo. Devo desviar a atenção do leitor para essas pernas que, de frente ou de costas, apresentam contorno idêntico: assim como na confecção de ornamentos da Antiguidade, na arte do Quattrocento já se aplicava o recurso do *copy & paste*, muito antes do suporte digital.



Confirmando a hipótese de Machado, os três cenários espaciais, nitidamente separados, sustentam o desenrolar de uma história de ordem temporal próxima das HQs. Interessa-me a circularidade dessa. Na cena central inaugura-se uma sequência como se se quisesse ilustrar o diálogo: “Cristo, cadê o pagamento?” “Calma, veja ali, coletor, meu amigo Pedro, que acaba de pescar um peixe com dinheiro dentro...”. O olhar segue o gesto até Pedro, entretido com o peixe à esquerda, para voltar passando pelo círculo dos apóstolos no centro – grupo este que, enlaçado pelo olhar, tem a força motriz de uma roda-d’água horizontal – e atravessar toda a tela na busca do desenlace à direita: Pedro – representado pela terceira vez – pagando ao cobrador – que, portanto, aqui já comparece pela segunda.⁴² O percurso circular não se limita ao que se inicia no grupo em torno de Jesus Cristo, porque propõe a dinâmica temporal do próprio olhar, do centro para os lados e de volta para terminar. Pois poderia, também, representar a antecipação de uma dinâmica circular que não se limita à do grupo em torno de Jesus Cristo, propondo a movimentação do olhar do centro para os lados e de volta, saindo depois para mais uma volta. Há uma complexidade temporal que não deixa o percurso se extinguir na terceira parte, pois não há, de fato, ordem exata para o acompanhamento dessa narrativa – a ordem de leitura ocidental.

⁴² O cenário de fundo da terceira cena, tão destacado verticalmente do restante, confirma a hipótese de Milton Machado.

Essa linha horizontal imaginária, da esquerda para a direita, ainda não tinha sido convencionalmente estabelecida no senso comum do século 15, tendo se desenvolvido lentamente após a invenção da imprensa por Gutenberg, nesse mesmo século. O letramento, que trouxe esse hábito, era raro na época, mesmo entre nobres.⁴³ Mas o que põe de fato a imaginação em *loop* é que, para pagar o tributo para a pesca, Pedro precisou pescar. Isso evidencia ou uma desordem temporal, ou que os apóstolos atuavam fora da lei, pois, para poderem pagar, pescaram – sem pagar.

Na Bíblia, essa história – porque é escrita, e portanto de leitura sequencial – é contada a partir de uma situação inaugural. Pedro é abordado pelo(s) coletor(es), que pergunta(m) se seu mestre não pagaria o imposto:

Tendo eles chegado a Cafarnaum, aproximaram-se de Pedro os que cobravam as didracmas, e lhe perguntaram: “O vosso mestre não paga as didracmas?”.

Disse ele: “Sim”. Ao entrar Pedro em casa, Jesus se lhe antecipou, perguntando: “Que te parece, Simão? De quem cobram os reis da terra imposto ou tributo? Dos seus filhos, ou dos alheios?”.

Quando ele respondeu: “Dos alheios”, disse-lhe Jesus: “Logo, são isentos os filhos”.

⁴³ O primeiro monarca letrado na Inglaterra foi Henrique I (1068-1135), e o arquiduque Rodolfo I de Habsburgo (1218-1291) foi um dos primeiros príncipes capazes de ler e escrever.

Mas, para que não os escandalizemos, vai ao mar, lança o anzol, tira o primeiro peixe que subir e, abrindo-lhe a boca, encontrarás um estáter; toma-o, e dá-lho por mim e por ti. [Mateus 17:24-27]⁴⁴

Uma outra curiosidade circular aparece: essa parábola sobre circulação de mercadoria religiosa só é relatada no evangelho de Mateus (17:24-27), que, além de apóstolo, desempenhou o trabalho de coletor de taxas. Existe a hipótese de que Masaccio o tenha representado no personagem vestido de rosa, na extrema direita no grupo. Diz alguém – descontando o fato de que li isso na Wikipedia – que Masaccio o teria inventado para retratar sua própria pessoa.

Diz ainda alguém na Wikipedia que a tilápia (*Sarotherodon galilaeus galilaeus*) faz parte da mitologia cristã desde que se passou a acreditar que tivesse sido esse o peixe pescado pelo apóstolo Pedro (Mateus 17:27). De acordo com a lenda, as manchas pretas do peixe teriam sido causadas pelos dedos do apóstolo. Uma escrita inaugural teria acontecido ali quando, naquele suporte escorregadio e degradável, Pedro deixa suas marcas digitais para a posteridade.

NARCÓTICA

Uma narrativa ainda mais antiga, um caso de desventura amorosa, corrobora a hipótese de que o

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/aa/mt/17/24-27>>.

loop tem a capacidade de emergir em esferas da experiência que não pertencem somente ao universo reconhecidamente técnico, estético e artístico: o clássico mito grego de Narciso e Eco. Acredito que esse casal possa ter sido um precursor mitológico do *tape delay*, pois um extraordinário caso de simetria, atrapalhando a felicidade de ambos, configurava-se conforme os dispositivos técnicos surgidos muito mais tarde. A narrativa descreve a vida de um rapaz cronicamente atado à reprodução de uma mesma imagem visual, enquanto a moça se prendia a imagens sonoras. O que entendo desse mito é a tragédia de um homem e uma mulher duplamente traídos por dispositivos de repetição em *loop*. O primeiro deles veiculado pela água, aproximando Narciso de um amor interdito, e o outro pelo ar, afastando-o do possível amor de Eco.

Para Marshall McLuhan, fundido etimologicamente em narcose, Narciso é um dispositivo servomecanicamente fechado em si próprio:

Narciso como narcose. Conforme indica a própria palavra “Narciso”, o mito grego de Narciso relaciona-se diretamente com um fato da experiência humana, que tem a ver com narcose, ou estupor. O jovem Narciso tomou seu reflexo na água por outra pessoa. A extensão espelhada anestesiou sua percepção a ponto de ele se tornar o servomecanismo de sua própria imagem repetida. Com seu amor, a ninfa Eco tentou ganhar o amor dele com fragmentos de sua fala, mas em vão. Ele estava dor-

mente. Havia se adaptado à própria extensão tornando-se um sistema fechado.⁴⁵

Segundo Junito de Souza Brandão:

Entre as grandes apaixonadas do jovem da Beócia estava a ninfa Eco, que, após um grave acontecimento, acabara de regressar do Olimpo. É que a deusa Hera, desconfiada, como sempre, e com razão, das constantes “viagens” do esposo ao mundo dos mortais, resolveu prendê-lo lá em cima. Desesperado, Zeus lembrou-se de Eco, ninfa de uma tagarelice invencível. A esposa seria distraída pela ninfa, e ele, Zeus, poderia dar seus passeios, quase sempre de caráter amoroso, pelo habitat das encantadoras mortais.⁴⁶

Conta ainda a narrativa que a ninfa Eco, descoberta e condenada por Hera a viver sem o dom da fala, só podia repetir os últimos sons a ela endereçados.⁴⁷ Então, por exemplo, quando Narciso gritasse: “Onde está você?”, ouviria de volta: “...você?”.



⁴⁵ McLuhan, 1964.

⁴⁶ Brandão, 1987.

⁴⁷ Graves, 1955.

Eis a imagem de um Echoplex valvulado, inventado na segunda metade do século 20, preparado para colocar em *loop* toda a música que ainda gira nos dias de hoje. Conforme se consegue ver no centro, o funcionamento baseia-se no movimento de um anel de fita forçando sua leitura repetida, garantindo que – a menos que alguém desligue o aparelho – o repouso vocal para as novas ninfas somente ocorrerá de fato quando houver pane total no suprimento de energia elétrica. Nossa cultura audiovisual vem milagrosamente escapando de castigo mais severo enquanto não se inventa e produz o equivalente visual dessa máquina. Tendo vivido bem antes da eletroacústica, a ninfa original não dependia de eletricidade e derivados, mas de outros suportes: seu corpo e o ar.

Inicialmente reconheçamos a especificidade mais palpável do suporte líquido causador do primeiro sofrimento de Narciso.

Das *Metamorfoses* de Ovídio:

Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?

[Livro III, 433]⁴⁸

A pergunta é oportuna: por que, crédulo, buscar o fugaz simulacro? Para Narciso bastou uma superfície espelhada para constituir a imagem pela qual se apaixona. Era suficiente que a água parasse para o

⁴⁸ Ovide, 1925.

simulacro se desdobrar em *loop*, repetindo algo que sabemos ser cópia, mas que para Narciso era alguém em estado original.

Exigua prohibemur aqua. Cupit ipse teneri;
Nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,
Hic totiens ad me resupino nititur ore.⁴⁹

“[...] um pouco de água nos separa.” A nada mais que isso se resume a imagem refletida de Narciso, com apenas esse pouco entre eles, diz: “Ele também deseja meu abraço, pois cada vez que estendo meus lábios na direção das águas límpidas para um beijo ele se esforça para me trazer sua boca”. O suporte da água, talvez o mais interessante entre todos, por conta de sua propriedade de quase invisibilidade, aliada à mais rica dinâmica, tremula, dissolvendo, ou reproduz esplêndidas cópias fidedignas. Nesse exato instante, Narciso, ainda ignorando tratar-se de uma cópia, apaixonou-se ingenuamente pelo que viu – talvez por um rapaz que ele acreditou que pudesse viver debaixo d’água. Podemos acusar Narciso de ingenuidade, mas ele não era, até esse momento, narcisista. Mais adiante ele compreende que é sua a imagem amada – sendo, a partir daí, passível de nova acusação. Só que ele já está, então, devidamente inebriado por um estado de paixão, um amor em dispêndio anterior à formulação de seu objeto.

⁴⁹ Ovide, Livro III, p. 450, 1925.

Iste ego sum; sensi nec me mea fallit imago;
vror amore mei, flammis moueoque feroque.⁵⁰

“Mas este sou eu; compreendi, minha imagem não mais me engana; queimo de amor por mim.” Enfim nosso herói se conscientiza de ter caído de amor pelo simulacro, essa imagem conforme ao que Mario Perniola define para designar as imagens produzidas através dos meios de comunicação de massa: “Não possui original – trata-se de uma construção artificial que não possui protótipo”.⁵¹ Narciso protagonizou, e eis aqui sua originalidade, o que hoje repetimos em *loop* no dia a dia: relações com simulacros resultantes da inscrição de algo sobre um suporte, já desreferenciados de seus originais.

Não teriam sido também casos especiais de simulacro os sons emitidos por Eco? Imagens sonoras que só adquirem sentido quando descoladas de seus originais? A repetição de Eco ocorreu pela via do ar, uma espécie de *buffer* que nós, humanos, costumamos ignorar como tal, iludidos que somos, confundindo invisibilidade com inexistência. O ar não é sólido, porém, assim como a água, também é matéria e, enquanto tal, capacitado para o suporte e o transporte de imagens, dinamizadas como na memória *buffer* de computadores. A imagem sonora de Eco, para Narciso, recebe o estatuto de simulacro

⁵⁰ Ovide, Livro III, p. 463, 1925.

⁵¹ Perniola, 2000.

por caminhos simetricamente diversos ao da manifestação visual. Em seu relacionamento com Eco, o que Narciso julgava ser sua própria voz – ignorando a existência de uma emissora original – era, na verdade, a voz de um outro, de alguém que o amava de fato. Narciso perdeu um amor por acreditar que havia alguém por trás da imagem na água, e perdeu outro, o de Eco, por julgá-la um simulacro de si.

E morto Narciso, continua Ovídio, ressurge nosso herói em outra matéria:

*Iamque rogam quassaue faces feretrumque parabant;
Nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem
Inueniunt foliis medium cingentibus albis.*⁵²

Pois, enquanto seu funeral estava sendo preparado, o corpo de Narciso sumiu, brotando em seu lugar a flor que hoje tem seu nome. É precisamente pela falta de um corpo original que se reforça a noção de materialidade da imagem.

⁵² Ovide, Livro III, p.508, 1925.

2. TIPOS E RECURSIVIDADES

Dizem que nós, seres humanos, somos animais racionais. Nossa crença nessa afirmação nos leva a menosprezar as emoções e a enaltecer a racionalidade, a ponto de quisermos atribuir pensamento racional aos animais não humanos sempre que observamos neles comportamentos complexos. Nesse processo, fizemos que a noção de realidade objetiva se tornasse referência a algo que supomos ser universal e independente do que fazemos, e que usamos como argumento visando a convencer alguém, quando não quisermos usar a força bruta.⁵³

BREVE TIPOLOGIA

O uso dos *loops* na música, no cinema e nas artes videográficas e digitais está tão difundido e variado que dificilmente seria possível assinalar cada tipo e finalidade separadamente. Nas páginas seguintes, limito-me a apontar alguns tipos mais comuns e paradigmáticos, passando antes pelo protótipo, quando ainda era riscado na superfície do disco, de modo a iniciar uma discussão sobre a especificidade de cada meio. Pois, nos casos descritos a seguir, a

⁵³ Maturana et alii, 1997.

destacada diferença entre o meio mecânico do disco e o meio magnético da fita possibilita que vejamos, devido às diferentes materialidades em jogo, *loops* de ordens muito diversas. Aqui se encaixa uma comparação com a oposição que Vilém Flusser comenta – a propósito da passagem da fotografia em preto e branco para em cores –, conduzida pela transformação do suporte óptico em químico:

As primeiras fotografias eram, todas, em preto e branco, demonstrando que se originavam de determinada teoria da óptica. A partir do progresso da química, tornou-se possível a produção de fotografias em cores. Aparentemente, pois, as fotografias começaram a abstrair as cores do mundo, para depois as reconstituírem. Na realidade, porém, as cores são tão teóricas quanto o preto e o branco. O verde do bosque fotografado é imagem do conceito “verde”, tal como foi elaborado por determinada teoria química. O aparelho foi programado para transcodificar tal conceito em imagem. Há, por certo, ligação indireta entre o verde do bosque fotografado e o verde do bosque lá fora: o conceito científico “verde” se apoia, de alguma forma, sobre o verde percebido. Mas entre os dois verdes se interpõe toda uma série de codificações complexas. Mais complexas ainda do que as que se interpõem entre o cinzento do bosque fotografado em preto e branco e o verde do bosque lá fora. De maneira que a fotografia em cores é mais abstrata que a fotografia em preto e branco. Mas as fotografias em cores escondem, para o ignorante em química, o grau de abstração que lhe deu origem. As

brancas e pretas são, pois, mais “verdadeiras”. E, quanto mais “fiéis” se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem (exemplos: “verde Kodak” contra “verde Fuji”).⁵⁴

SULCO FECHADO

O *sillon fermé*, o *loop* riscado sobre a superfície de discos, era produzido no exato momento de seu registro, completando-se a ação do corte no local preciso do disco onde se encontra o início do registro. A emenda é sempre audível porque resulta da suspensão da ação de um talho físico obtido por meio de uma agulha de diamante, a qual, no momento em que é retirada do contato com a matéria plástica, deixa sempre, por menor que seja, uma ligeira marca dessa retirada: um pequeníssimo e inevitável resto. Tal depósito ínfimo – da ordem de microns de matéria plástica – é responsável por uma das *marcas tecnográficas* desse suporte de registro. É praticamente impossível tentar realizar um sulco fechado sem que essa marca fique presente, ocasionando a produção – em forma audível – de um acidente. No máximo se consegue mascará-lo, fazendo coincidir o ponto da emenda com algum início de som que seja suficientemente pregnante para encobri-lo. Consegue-se, também, em procedimento laborioso, alternar a leitura de duas cópias do mesmo *loop* co-

⁵⁴ Flusser, 1983.

locadas de maneira que suas emendas estejam em posições opostas relativamente à agulha de leitura. Disparando simultaneamente a leitura de ambos, deve-se aumentar o volume de uma cópia na hora que a emenda está longe, enquanto se faz o inverso com a outra. Não saberia dizer com certeza se esse procedimento de alternância foi experimentado nas primeiras *musiques concrètes*, compostas em discos. Exemplificando: sendo então praticamente impossível fechar um *sillon* contendo uma gravação sem deixar resíduo, o mesmo fica em evidência se, em vez de som, gravarmos um momento de silêncio. A audibilidade da emenda obtém uma sequência de “silêncios” separados por um clique – essa outra marca tecnográfica dos discos. Assim, separado por cliques, o silêncio em *loop* soa como se fosse um disco em seu círculo final, depois que termina a música ou o som gravados.

Ao ignorar essa marca da materialidade do suporte, um detalhe que somente a escala *inframince* de Marcel Duchamp é capaz de medir, o artista Waltercio Caldas não eternizou, em 1980, na superfície de um compacto, o silêncio que havia aprisionado em fita magnética na entrada da gruta de Maquiné. Se essa mesma obra tivesse sido feita mais recentemente, em suporte de CD ou DVD, o problema seria substituído por outro: os novos meios digitais substituem o antigo clique por uma suspensão “absoluta”, um silêncio mais “profundo” que qualquer “silêncio” gravado: o meio digital, mais “lim-

po” que o analógico, suspenderia, na breve pausa entre leituras de silêncio, o *hiss* proveniente do sistema analógico: a soma de chiados de microfones, cabos, conexões, amplificação etc. A função *repeat* dos meios digitais mais recentes impõe uma interrupção – por mais breve e sutil que seja –, um perceptível instante entre o fim da reprodução de um trecho e seu reinício. Não há, portanto, como evitar o brevíssimo porém perceptível silêncio nas pausas de CDs e DVDs *players* postos em *repeat*. Não tenho conhecimento se os *players* de mp3 propiciariam a necessária imediatez. Em caso positivo, ainda assim apresentariam um inconveniente, pois, prescindindo de um objeto físico para armazenamento tal que possa ser vendido como objeto, especificamente como um disco, um CD ou um DVD, não permitem a colocação da rolha que acompanhava o disco de Waltercio, enfiada no furo central do vinil.

Realizadas em discos, as primeiras músicas concretas transformaram defeito em efeito, aproveitando a marca da repetitividade ditada pelas emendas para introduzir, na música moderna, uma periodicidade incômoda, pois continha ritmos pulsantes, incompletos ou quebrados. Mascaradas as emendas de sulcos fechados, colocaram em giro eterno os resfolegares de locomotivas e os motores de barcaças, cuja pulsação mecânica encaixava-se em locais coincidentes com a emenda. A mecânica da marca tecnográfica do *loop* dá sustentação musical a essas manifestações, bifurcando sua função mista de truque técnico da

economia artesanal com a de procedimento estratégico composicional. Viu-se muito a prefiguração dessa técnica de emenda em desenhos animados explorando *loops* “notáveis” por sua própria mecânica. É quando marteladas e demais atos físicos (violentos como socos, tapas etc., ou menos: beijos etc.) – em desenhos animados do tipo Disney ou Hanna & Barbera – apresentam-se como processos mecânicos, demonstrando a disponibilidade do personagem a repetir-se tal como se fosse relógio, máquina etc. A percepção da mecânica na repetição era proposital. Reproduzia, numa fração de segundo, aquela noção cara à música de Guillaume de Machaut.

Na música experimental ocorreu, pouco mais tarde, algo análogo em sons de fonte identificável. Um caso modelo de *loop* mecânico – enfaticamente explorado para expor uma mecânica perversa – pelos compositores minimalistas, em conformidade com a proposta estética. Um exemplo memorável é a gravação do trecho falado em “Come out” (1966), de Steve Reich, que comentarei em outra parte desta pesquisa.

DE SIMPLES A COMPOSTOS

Nos passados tempos da tecnologia eletroacústica analógica, o modo mais simples de montar um *loop* era emendar o final do trecho gravado de uma fita magnética ao seu início, levando em seguida o trecho à segunda etapa. Passando esse anel de fita diante do cabeçote de leitura do gravador, o trecho

se repetia, sendo relido até decisão em contrário. Diferentemente do sulco fechado, os *loops* de fita deixavam marcas menos perceptíveis, sendo o corte na fita realizado com lâminas ou tesouras previamente desmagnetizadas para evitar resíduos, e sua emenda colada com adesivo específico. Os *loops* de fita podiam ser configurados de diferentes formas: da frente para trás, de trás para a frente e compostos das duas versões. Nesse caso, ao juntar-se o reverso de um som a sua versão original, as emendas podiam coincidir quase perfeitamente, encontrando-se espelhadas em *delta*, nome dado a essa simetria pelos compositores franceses nos anos 1960. Daqui é fácil prever que, de um só som original, desde que bem cortado e emendado, pode-se obter uma grande coleção de aparentados: um som de percussão com ressonância, cuja visualização representa a perda dinâmica,



pode gerar



ou



e assim por diante, impensável no suporte de discos.

A mesma técnica podia ser aplicada a gravações de sons diferentes, gerando deltas cuja segunda parte diferia da primeira, potencializando as combinações. Portanto, somente depois do advento da fita magnética, no início dos anos 1950, a música experimental lançou mão desses *loops*, nas mais diversas combinações, com o intuito principal de estender a duração de sons contínuos, texturais ou tramados, preferencialmente sem exibir as marcas da emenda nem os traços reveladores da fonte gravada. Não foi tão só por conta da indisfarçabilidade acústica das emendas dos sulcos que esses procedimentos não teriam ocorrido na era do toca-discos, mas pela falta de precisão para fazer coincidir os momentos de início e término das gravações, sem falar na impossibilidade de se mover um trecho gravado em um disco para ser juntado a outro como se faz com pedaços de fita, como se a gravação em disco não fosse – em vez de um objeto – uma subtração ao objeto: uma extração. Essa extração está fixada negativamente no corpo de plástico e dali não pode ser removida. Quando o *loop* na fita consegue se descolar fisicamente do suporte, confundindo-se com ele – como uma alma se levantaria de um corpo se tal fenômeno existisse –, ele conseguiu uma combinabilidade operacional inédita. A emenda, na fita magnética – importante frisar que se trata da fita de papel ou de plástico, não a do gravador, que anteriormente vinha usando fio metálico –, conquista finalmente a mesma flexibilidade poética que a película cine-

matográfica já oferecia há mais de 50 anos. A fita magnética finalmente transporta para a música a montagem, a mixagem, todos os efeitos consagrados no cinema desde Eisenstein, Vertov etc.

Emendas sem resíduos plásticos ou magnéticos não implicavam ainda a possibilidade automática de estender a duração de um som. Nas músicas experimentais a invisibilidade de fato só seria obtida através da mesma alternância já comentada acima: a sobreposição por mixagem de dois sons gravados cujas emendas são ocultadas pelo abaixamento do volume em uma, depois na outra.

Compositores que tiveram a oportunidade de acionar três, quatro ou mais gravadores simultaneamente puderam construir longas sequências texturais, como, por notável exemplo, Bernard Parmegiani (1927-2013). *Loops* compostos e diluídos por mixagem são muito observáveis em diversas de suas obras, bastante nítidos desde *Violostris* (1964), e bem evidentes, por exemplo, na “*Géologie sonore*” da primeira parte de *De natura sonorum* (1975). Variações desse procedimento, em que se acrescenta mais um, dois ou três gravadores para leitura – revertendo o sentido de algumas vias, alterando as velocidades etc. –, toda essa soma pode levar, caso seja desejado, à dessincronização dos *loops*, permitindo a ocultação completa das emendas e mesmo da repetitividade. O comprimento da fita permitiu explorar *loops* com dimensões suficientes para tanto. Dimensões que podiam apontar para além dos limites físicos do

próprio estúdio, desde que se conseguisse improvisar carretéis adaptados a chapeleiras, maçanetas de porta, espaldares de cadeiras etc., tudo o que pudesse servir como pivô de passagem para a fita, em suas voltas a caminho da cabeça de leitura. Parmegiani se notabilizou – sinais disso estão impregnados em sua obra – pela presença de uma fisicalidade em suas músicas: poucos como ele tiveram a oportunidade de desenvolver um relacionamento corpo a corpo tão intenso com a materialidade da fita magnética.⁵⁵

MICROLOOPS

Antes de prosseguir devo abrir parênteses para comentar sobre o fenômeno auditivo da integração das frequências. Como já é bem conhecido, o cinema se baseia no mágico poder integrador da visão, que nos torna capazes de perceber, como um fluxo contínuo, uma sequência de imagens – desde que não disparatadas – quando sua passagem se dá em determinada velocidade, ou seja, se o desfile de imagens, os fotogramas, ultrapassa algo assim como 24 quadros por segundo. Com a percepção auditiva não é muito diferente, e a prova disso independe de dispositivos tecnológicos. A escuta integra impulsos separados em sons de altura definida a partir de determinada velocidade de repetição. Assim como com a visão, ciclos de ondas em frequências abaixo de 24 vezes por segundo não podem ser considerados

⁵⁵ Mion, Nattiez & Thomas, 1994.

som: abaixo dessa velocidade de integração temos outras percepções. Se, por exemplo, escutarmos as bicadas lentas de um pica-pau na madeira, teremos batidas esparsas, impulsos separados por durações. Quando o pica-pau acelera suas bicadas, tendemos a ouvir inicialmente um contínuo feito de impulsos inseparáveis, quase uma textura granulosa. Musicalmente só poderíamos anotar, ou traduzir em gráfico, as durações separando as batidas, usando para isso as notas sem altura definida que representam as durações na linha do tempo. Se o pica-pau acelerar, ouviremos um som contínuo – e nesse momento já estamos na casa de mais de 24 bicadas por segundo. Continuando a aceleração, passamos a escutar alturas muito graves, musicalmente grafáveis como tais: as notas, separáveis em alturas. Continuando a aceleração, já acima do limiar de integração, passamos das alturas inicialmente muito “graves” às menos graves, glissando a seguir para a região “aguda”, domínio em que nossos ouvidos necessitam de pouquíssima amplitude. O campo das alturas define-se pelos intervalos, as distâncias espaciais entre as notas. Passamos, assim, pela aceleração de frequências, de uma percepção temporal a uma espacial. Na falta de um pica-pau, a experiência de alterar a velocidade de uma porta rangente é esclarecedora e já foi fartamente documentada por Pierre Schaeffer.⁵⁶ Quando a operação descrita acima for executada não

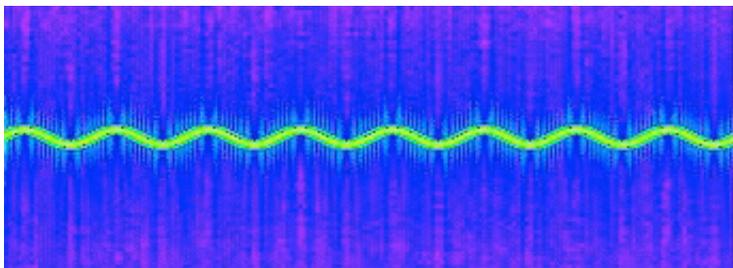
⁵⁶ Schaeffer, 1966a.

com um pica-pau ou porta rangente, mas com uma onda senoidal, que não apresenta qualquer acidente em seu percurso sinuoso e liso, teremos mais mistério, pois nada se escuta antes da integração. Ao chegar perto do ponto de integração, a onda amplificada pode mexer com todos os copos e taças nos armários, mas ainda não a “ouvimos”. Abaixo dos aproximadamente 24Hz nada escutamos, a não ser que a onda venha expressa em uma grande amplitude. Assim podemos “senti-la” no corpo, sacudindo algumas células espalhadas na pele. O que, em resumo, significa que a um mesmo parâmetro – a velocidade, ou melhor, a frequência – nossa escuta responde com tipos diametralmente diferentes de percepção: um modo sísmico para infrassons, rítmico se não for uma senoide, passando a um modo qualitativo para a massa granular, chegando à percepção de alturas, definitivamente espacial, e daí para cima ainda poderemos contabilizar outra percepção qualitativa, a que atribui os matizes, o colorido do som, a sensação do timbre. Parênteses fechados, porta aberta: essa experiência pode vir na escuta de uma música de Pierre Henry, que aproveitou essa marca específica da materialidade das portas em *Variations pour une porte et un soupir* (1963).⁵⁷

A disseminação e a exploração dos dispositivos eletroacústicos em estúdios de rádio após os anos

⁵⁷ Conferir no trecho “*Étirements*”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dud4D6PeHqQ>>.

1950 e 1960 iniciou, na produção musical, principalmente a partir do uso dos geradores nos estúdios da *elektronische Musik*, a produção de sons via síntese eletrônica de formas de ondas como a senoide. Embora não repetisse trechos gravados em suporte, como os *loops*, a *síntese aditiva* era feita a partir da repetição de formas de onda, como se os geradores fossem máquinas que punham em *loop* as formas designadas. Emitidos pelos geradores chamados de osciladores, os pequenos *loops*, contendo uma simples forma de onda representada em voltagem, repetiam-na nas velocidades desejadas. Para trazer um exemplo próximo, aproveitando enquanto o dispositivo ainda não é de todo obsoleto: ao escutarmos a chamada de discar no telefone, trata-se de uma forma senoidal ocorrendo 440 vezes por segundo, ou seja, um oscilador repete um pequeno *loop* de senoide nessa velocidade, a do diapasão, servindo não só para sinalizar a possibilidade de discar, mas para afinar instrumentos. Escutamos um som fixo, mas na verdade trata-se – se o representarmos visualmente – de uma linha reta composta de pequenas senoides coladas umas atrás das outras.



Assim que a indústria musical percebeu as promessas de vantagens, a síntese deixou o espaço laboratorial dos estúdios de rádio para entrar no espaço – hoje considerado “mais democrático” – da produção comercial de instrumentos eletrônicos, na forma de *synthesizers*. Inicialmente, esses dispositivos empregavam uma técnica mais eficiente que a aditiva, chamada *subtrativa* (ElectroComp, Moog, Arp, Oberheim, Korg etc.). Tratava-se de outro modelo de síntese, em que formas de onda mais diversas – quadrada, dente de serra etc. – podiam ser envelopadas por geradores de envoltória, transpostas, “subtraídas” por controle de voltagem, a *subtração* no nome sendo explicada pelo consistente uso da filtragem.

COM FEEDBACK

Um dispositivo de repetição similarmente explorado pela indústria musical, só que de maneira mais experimental, consistia na reinjeção, ou feedback, através da qual um som captado somava-se a sua própria captação – em releitura. Ou seja: enquanto um som era gravado na fita magnética, era também lido e regravado: relido com o acréscimo da gravação, regravado outra vez e assim por diante, continuamente. Os exemplos mais notórios na música experimental estão nas explorações de Pierre Henry, especialmente em sua versão do “Livro tibetano dos mortos”, *Le Voyage* (1963),⁵⁸ em que a pequena distância entre as

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FYyTgcw1JC4>>.

cabeças de leitura e de gravação produz, no gravador produz repetições realimentadas de uma pequena amostra. Fonte rica de procedimentos com feedback é o repertório de peças do minimalismo norte-americano. Mas Jimi Hendrix consagrou essa técnica em nível microfônico, colocando os captadores da guitarra perto dos alto-falantes que reproduziam seu dedilhar. Esse *loop* com feedback tornou-se o *gimmick* favorito de dezenas de guitarristas, recapturando, por simpatia das cordas da guitarra, a vibração do som produzido pelo movimento do cone dos alto-falantes. Hoje esse procedimento pode ser experimentado no caraoquê das crianças.



“I am sitting in a room”, de Alvin Lucier, faz um trajeto similar entre o espaço e a máquina, porém em escala muito mais lenta e distante, explorando a gravação de uma fala de considerável duração, relida após cada regravação. O trecho continuamente reinjetado no sistema eletroacústico sofria as transformações acústicas acumuladas pela amplificação local. Cada releitura adicionava a deformação acús-

tica devida às dimensões da sala, à colocação do microfone, das caixas etc. Pela importância do local no processo de deformação/transformação, esta pode ter sido uma das obras inaugurais do chamado *site specific*.

A mixagem, ou leitura simultânea, de dois ou mais *loops* de durações diferentes, produz diversas percepções interessantes do ponto de vista do sincronismo. Quando as diferenças são mais longas que o limiar de vinte e tantos por segundo comentado acima, isto é, quando se percebe duração entre os impulsos, propiciam a sensação de transferência rítmica gradativamente entrando e saindo de sincronismo. É comum experimentarmos a escuta desse processo em sons de animais, como sapos e grilos, em que percebemos “atravessamentos” de um pulso idealizado – ou que atribuímos a um deles (cf. Anexos: “Sincronismo”). Se as diferenças são muito pequenas, em *loops* do mesmo som lidos em dois gravadores, e se iniciarmos as leituras simultaneamente, a diferença entre as vias só irá surgir adiante, tornando-se cada vez mais nítida. Antes da evidência do procedimento propiciada pela percepção de repetição, teremos uma sensação de alteração no timbre, por efeito de soma e cancelamento de fatias do espectro sonoro. Mais uma vez a música minimalista é farta de exemplos desse efeito, especialmente se compararmos a parte final com o início de “Come out” (1966), de Steve Reich, sabendo que o que constitui toda a peça é um mes-

mo material sonoro de base: um trecho de fala durante alguns segundos, repetido ao longo de toda a obra, em processo de acumulação por feedback. As palavras do narrador da única frase dita durante a obra – “deixar o sangue sair para mostrar a eles...” – repetem-se somadas à realimentação de sua regravação, os canais saindo de sincronismo, *ad infinitum*, progressivamente deformando as palavras, removendo sua clareza até que não se perceba mais o texto, mas apenas um fluxo, uma torrente, uma textura digna de análise, e que será discutida adiante.

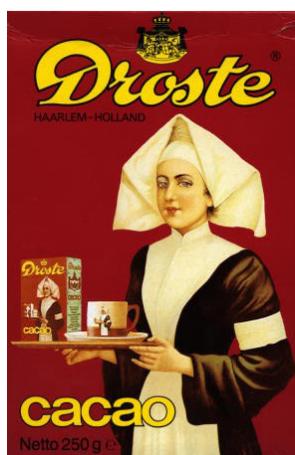
RECURSIVIDADE

Uma das principais características dos *loops* é sua disponibilidade instrumental para gerar efeitos de recursividade. Alguns modelos, mesmo sem apresentarem a evidente circularidade dos *loops*, merecem nossa atenção. Na seção a seguir comentarei sobre alguns tipos recursivos, dos mais evidentes aos menos visíveis, esperando familiarizar o leitor que ainda não os reconhece. Somente interessam aqueles que mais se relacionam com o assunto, e nem todos serão abordados devido às delimitações da pesquisa.

MISE EN ABÎME

Proveniente da heráldica, o efeito de *mise en abîme* pode ser exemplificado pela colocação estratégica de espelhos de maneira a reproduzir um determinado

espaço com tendência ao infinito. Assim o teatro aumentou seu espaço confinado ao palco, efeito aproveitado por Orson Welles em *A dama de Shanghai* (1948). Em barbearias e elevadores, os espelhos paralelos propiciam essa experiência sempre condenada à frustração de tentar enxergar o infinito em *loop* de feedback. O impedimento maior é sempre a nossa própria cabeça, interposta entre os reflexos, interditando nosso mergulho total no infinito. Um exemplo de *mise en abîme* bem conhecido é a embalagem do fermento em pó Royal, reproduzindo no rótulo uma cópia de si mesma que, por esse dispositivo, foi assim posta num processo que deverá, pelo menos hipoteticamente, conter outra cópia menor e assim por diante. Na internet há farta documentação e comentários sobre esse que passou a ser chamado de *Droste effect* depois que, na Holanda, o chocolate em pó Droste usou essa forma, que nada deve ao estilo talvez inaugural das bonecas russas:



Curiosamente, fugindo um pouco da recursividade mas mantendo o tema do *loop*, existe a possibilidade de este retrato – atribuído a Jan Musset – ter sido inspirado em *La chocolatière* (c. 1743-44), de Jean-Étienne Liotard.⁵⁹



Jean-Étienne não poderia ter reclamado por seus direitos autorais: tinha vivido 100 anos antes. Como tantos pintores antes e depois dele, foi copiado também por si próprio, repetindo um pedaço de sua chocoladeira em uma pintura seguinte, *Le petit déjeuner* (1754):



⁵⁹ Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Chocolate_Girl>.

HOMEOMERIA

Poético modelo atômico para explicar a natureza, composto na Grécia Antiga conforme a proposição de Anaxágoras:

Para o filósofo pré-socrático Anaxágoras de Clazomene uma coisa é composta de partículas desta mesma coisa em menor escala. Como os atomistas que ele precedeu e influenciou, Anaxágoras supõe que a matéria existe na forma de um número infinito de partículas; mas suas partículas diferem dos átomos pois têm substância heterogênea; ele acreditava na infinita divisibilidade da matéria e negava a existência do vácuo. O termo “homeomeria”, que significa “similaridade das partes”, provavelmente não foi usado pelo próprio Anaxágoras.⁶⁰

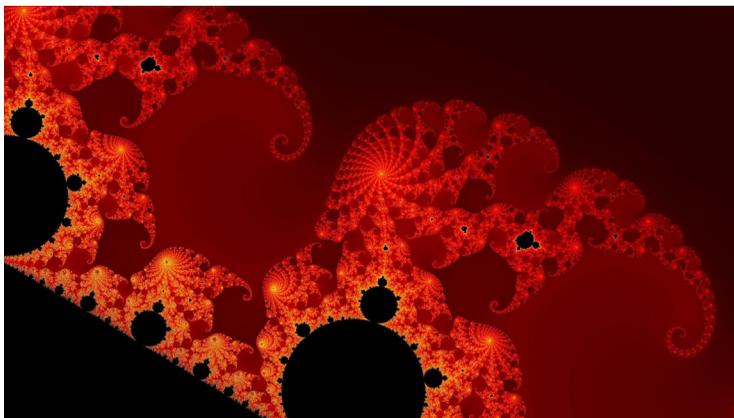
Comentado ainda por Lucrécio, Anaxágoras “claramente sustenta que ossos são feitos de pequenos ossos menores, a carne é feita de pequenas partículas de carne, e o sangue, de pequenas gotas de sangue [...]”.⁶¹

FRACTAIS

Na matemática a recursividade se manifesta de muitas maneiras, a mais conhecida sendo o modelo dos fractais, especialmente os conjuntos de Mandelbrot, dos quais recorto uma visada do Julia:

⁶⁰ M.F. Smith (tr. e intr.). In: Lucrécio. *De rerum natura*, 1975, p. 75.

⁶¹ *Ibidem*.



Entretanto, para visualização mais didática do que acontece, vale a pena analisar o fractal de Sierpinski, em que cada triângulo contém uma sequência de triângulos que... e assim por diante.



Muito embora tantos compositores tivessem tentado traduzir em sons o que os apaixonou nas imagens fractais – simetria, unidade e economia –, esses modelos não prestaram serviços notáveis para a escuta musical. Certamente nem tudo que é interessante para a vista o será para os ouvidos. E talvez porque – assim como para as letras – diz o velho adágio que traduções literais deixam a desejar.

PEQUENOS PRAZERES

PARQUES DE DIVERSÃO

Depois que os dispositivos voadores adquiriram alguma confiabilidade, aviadores passaram a atrever-se em *loops* temerários, muitas vezes perdendo a vida em desastres assistidos por plateias mesmerizadas. Também há público, até mesmo pagante, para a projeção voluntária de corpos em trajetos de montanha-russa, imitativos da reviravolta aérea.

No filme *Projeto brainstorm* (1983), de Douglas Trumbull,⁶² o dispositivo que interessa de fato não é o propiciador de volteios no ar, mas sim o que oferece a capacidade de reproduzir a própria vida em todo o seu alcance: uma máquina ultramultimídia, precursora dos capacetes de realidade virtual, capaz de registrar não só experiências audiovisuais mas também emoções, possibilitando aos clientes o armazenamento e a reprodução do sonho wagneriano da “obra de imersão completa”. A experiência – que em 1984 confirmava a condição necessária de um confinamento individual e um mascaramento ao estilo da realidade virtual – é criteriosamente representada oferecendo o passeio pelos *loops* da montanha-russa ou em quedas livres de caminhões por abismos rochosos, sem sair de casa. A crítica a um abuso das

⁶² Cineasta que realizou também *Silent running* (1972) e as maquetes de *2001: Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, *Blade runner*, de Ridley Scott, *Contatos imediatos do terceiro grau*, de Steven Spielberg, e outros.

máquinas, marca tradicional e invariável em quase toda a literatura e cinematografia de ficção científica, será exemplificada materialmente em outro *loop* nesse filme. O técnico do segundo escalão – também invariavelmente um ressentido – da empresa desenvolvedora da máquina leva-a em empréstimo não autorizado para experimentar, solitariamente, as delícias eternizadas em fita, reproduzindo, em *loop*, o gozo adquirido durante encontro com uma *hooker*.⁶³

Na cena vemos, na poltrona, a figura desfeita do técnico após horas de autossuficiência, enquanto, de costas, o cientista principal, tendo ocorrido em seu socorro, olha acusadoramente para a máquina pela qual desfila a fita culpada, fechada em *loop*.

BAMBOLÊS

Bambolês, *hula hoops*, trouxeram alegria ao mundo inteiro, mas sobretudo a seus reinventores, como retrata a foto de Richard Knerr e Arthur “Spud” Melin, fundadores da companhia Wham-O, que também popularizou e vendeu o frisbee.



⁶³ Sequência iniciada em 49'30". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cOGAEA4xJE>>.

MÚSICA

“Mutations” (1969),⁶⁴ de J.-C. Risset, é, na minha opinião, a mais paradigmática de todas as obras de música eletroacústica computacional, representando a transição desse repertório do mundo analógico de gravadores e fitas magnéticas ao digital, fundindo tecnologias e intenções estéticas. Em seu bojo histórico essa peça transporta duas bandeiras: a fundação efetiva, porém involuntária, do *spectralisme* francês (cf. adiante) e a realização em música de um *loop* escheriano, ocasionando a escuta de um “glissando infinito”. Obtido por meio de iterações codificadas em linguagem computacional, o algoritmo sintetiza um jogo de oitavas acusticamente articuladas. Baseado nos *Shepard tones*⁶⁵ – de modo a fazer o ouvinte experimentar a vertigem da ilusão de uma subida interminável, e depois uma descida comparável no campo das alturas –, as “emendas” virtuais do *loop* são mascaradas pela substituição progressiva de novas frequências fundamentais no espectro harmônico da altura pregnante.

HONEY LOOPS

Enquanto não eram apresentadas ao biscoito de polvilho Globo, vendido nas praias do Rio de Janeiro, as crianças foram induzidas à adoração de *loops* de

⁶⁴ Sequência iniciada em 2’50”.

⁶⁵ Sobre os *Shepard tones*, consultar: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shepard_tone>.

açúcar, iniciando um *loop* com feedback terminado em diabetes:



OUROBOROS

Prefigurando procedimentos atualmente registrados no Redtube, os antigos dragões praticaram *loops* acrobáticos consigo mesmos:



Ouroboros, dragão mítico, que, segundo a Wikipédia, frequentemente representa autorreflexividade ou ciclo, especialmente no sentido de algo constantemente se recriando: o eterno retorno e outras coisas percebidas como ciclos retomando seu início tão logo terminam (compare com a fênix). Pode também representar a ideia de unidade primordial

relacionada a algo existente em ou persistindo antes de qualquer início com tal força ou qualidades que não pode ser extinto. Além de sua importância simbólica no mito e na religião, o Ouroboros foi usado frequentemente em ilustrações alquímicas, simbolizando a natureza circular do *opus* do alquimista. Também tem sido associado ao gnosticismo e ao hermetismo. Carl Jung interpretava o Ouroboros como tendo significado arquetípico na psique humana. O psicólogo junguiano Erich Neumann refere-se a ele como o ‘amanhecer’ do pré-ego, descrevendo a experiência indiferenciada da infância – tanto a da criança individual como a da humanidade.

O Ouroboros aparece na *Alegoria da vida humana*, de Guido Cagnacci (1601-1663).



Outra obra do pintor não retrata algo que se relacione diretamente com o tema pesquisado, mas serve para testemunhar o gosto de Cagnacci pela materialidade, neste caso a do corpo humano:



Madalena em êxtase, 1626.

O QUE É FILOSOFIA?

A cultura grega era sensível a *loops* abstratos, verificados, por exemplo, na relevância filosófica da aporia (*ἀπορία*), que significa literalmente “sem caminho”, ou beco sem saída. “Em sentido figurado, a aporia quase sempre é entendida como uma proposição sem saída, como uma dificuldade lógica insuperável.”⁶⁶ Dos paradoxos de Zenon, a aporia mais

⁶⁶ Ferrater Mora, 2004a.

conhecida é a de Aquiles e a tartaruga. Conforme Ferrater Mora:

A fórmula mais intuitiva, ainda que menos precisa, [de enunciá-la] consiste substancialmente no seguinte: suponhamos que Aquiles e a tartaruga partam ao mesmo tempo em uma corrida na mesma direção e suponhamos que Aquiles corra dez vezes mais que a tartaruga. Se, no instante inicial da corrida, se dá um metro de vantagem à tartaruga, isto fará que, quando Aquiles tiver corrido esse metro, a tartaruga estará um décímetro a sua frente. Quando Aquiles vencer esse décímetro, a tartaruga terá um milímetro de vantagem e assim sucessivamente, de tal modo que Aquiles não poderá alcançar a tartaruga, mesmo se estiver se aproximando dela infinitamente.⁶⁷

Qual é o conceito de filosofia? Essa pergunta indutora de recursividade é o próprio *loop* consciente de si e o que, dentre todos os que estão ilustrados neste livro, parece necessitar da menor densidade *material* para seu suporte, pois sua condição de existência repousa meramente na materialidade da linguagem, na potência de construção e de especulação dos conceitos que ela produz. A pergunta aporética “o que é filosofar?” só parece ser formulável, de fato e de direito, pelo sujeito que se posiciona em uma condição predisposta a exercer a atitude filosófica de construir um conceito. Pode acontecer que um mís-

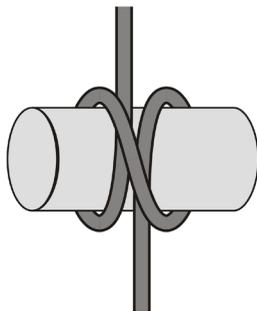
⁶⁷ Ibidem.

tico se encarregue de responder, nomeando-a, sem qualquer elaboração, como coisa do diabo. Mas aí não se trata mais de conceito.

NÓ E ANEL

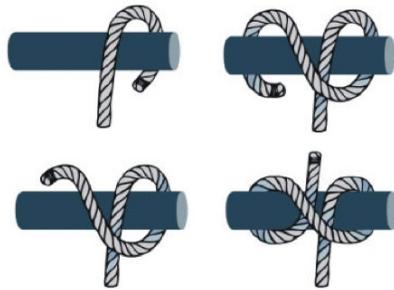
Nós são dispositivos práticos que servem para amarrar, encurtar, enforcar, jogar cama de gato etc. O livro de Clifford Ashley⁶⁸ lista e descreve graficamente mais de 5 mil modos de dar um nó, tendo sido a maior parte criada por homens do mar. Excetuando-se as figuras de linguagem – nó cego, nó górdio, nó matrimonial, nós dos dedos etc. –, não se conhece um nó dado sem corda. Poderia ser um caso exemplar em que o dispositivo só adquire consistência ao se confundir com o material que o forma. Exceções haveria, porém, se alguém fizesse, por exemplo, um túnel em forma de nó escavado no vácuo: um nó mental.

VOLTA DO FIEL



⁶⁸ Ashley, 1944.

Aqui a força do nó está ligada também à dinâmica: a volta do fiel, o mais despojado dos nós, tem o poder de retenção crescente, à medida que se puxa uma das pontas. Bastam apenas duas voltas em torno de um polo fixo para que qualquer das duas pontas encontre apoio capaz de segurar um porta-aviões no cais. As instruções são enganadoras: sua feitura não é evidente para quem não é do mar.



Quando a ponta do local da amarra está solta, esse nó pode ser feito por meio da sobreposição de dois laços, o primeiro passando por cima, o segundo por baixo, invertendo o trajeto.

O ANEL DE MOEBIUS

Matemáticos se interessam por nós, sobretudo por esse *loop* famoso que constitui uma estrutura problemática para a topologia, o anel de Moebius, descoberto pelo astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868).⁶⁹ É uma figura facilmente exe-

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.mathcurve.com/surfaces/mobius/mobius.shtml>>.

cutável na matéria, porém matematicamente complexa para a geometria euclidiana: constitui-se de uma superfície bidimensional com apenas um lado. Na prática, basta cortar um pedaço de fita e colar de volta, depois de torcer a superfície da fita em meia volta, de modo que ela fique como na figura.



Autor: JoshDif. Creative Commons. Disponível em:
<<http://en.wikipedia.org/wiki/File:MobiusJoshDif.jpg?previous=yes>>.

CAMINHANDO

Como alternativa à aporia, o “sem caminho” da filosofia grega, a artista Lygia Clark encontrou um percurso infinito outrora desconhecido pela matemática, propondo-o em sua obra *Caminhando*, que consiste em cortar ao meio um anel de Moebius. Não somente a topologia agradece, e o pensamento também, como sérias consequências se apresentaram para o mundo das artes:

Para mim, o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação.⁷⁰

⁷⁰ Figueiredo, 1998, p. 61.

Sobre o colo, com uma tesoura nas mãos, Lygia Clark cortou o mundo das artes em dois pedaços, dois tempos, duas eras. Em um deles reside a estética que preserva o fato artístico no objeto, na exposição, nas galerias e nos museus. No outro, Lygia propõe a noção de uma arte como desdobramento dinâmico em direção à vida, para fora do objeto, da galeria etc. Não é desinteressada a menção à palavra “colo”:

As palavras cultura, culto e colonização derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. *Colo* significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo a terra, e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo.⁷¹

O campo da arte de Lygia, o lugar de seu cultivo – o suporte para sua cultura –, é o mais próximo de todos os lugares, é o próprio corpo, constituído de sua matéria carnal e dispositivos sensoriais. O corte da fita sobre o colo readquire sua dinâmica em *loop* se continuarmos com Bosi, que menciona o *Dicionário etimológico da língua latina*, de Augusto Magne:

Ensina Augusto Magne (*Dicionário etimológico da língua latina*, vol. IV. Rio de Janeiro: MEC, 1962): *colo* provém de *Kwelo*, mover-se à volta de, circular. O sentido da raiz se depreende com clareza do segundo elemento de com-

⁷¹ Bosi, 1992.

postos como os substantivos masculinos gregos *bou-kólos*, boiadeiro; *ai-kólos*, cabreiro; *amphi-kólos*, criado, referente à pessoa que se move em torno do boi, cabra, dono de casa, e cuida deles. O sentido de “tomar a seus cuidados”, manifesto nestes compostos, explica parte das acepções latinas de *colo*.⁷²

Lygia propôs a circulação em eixo corpóreo, “tomando o corpo a seus cuidados”: o corpo-papel em encontro com o corpo-tesoura, numa relação cujo trajeto tende ao infinito, conforme Tania Rivera:

Em seu *Caminhando*, de 1963, Lygia Clark faz na fita unilátera, com uma tesoura, um corte transversal que não encontra seu ponto de partida, mas prossegue em uma nova volta tornando a sua largura cada vez mais fina e seu diâmetro cada vez maior, prolongando, expandindo a torção da banda em direção a uma ruptura final – que virá necessariamente, já que a largura da fita não é infinita, mas que se retarda em uma promessa de não corte, em um horizonte de passeio infinito da tesoura sobre o papel.⁷³

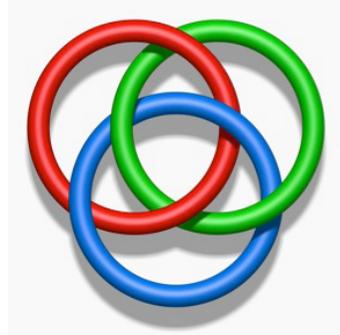
OS ANÉIS DE BORROMEO

Também de interesse topológico, a figura abaixo, conhecida como anéis borromeanos, expõe o entrelaçamento de três círculos de tal modo que, se um deles for retirado, os dois restantes também perdem

⁷² Ibidem.

⁷³ Rivera, 2008.

o vínculo entre si e se separam. Nenhum deles passa por dentro de outro, mas montam, os três, uma relação dinâmica de inseparabilidade. O *loop* é menos a forma circular de cada um do que a ordem composicional da figura: por onde ela começa? Não se trata de uma reunião de aros, mas de uma relação, como a fita de Lygia, que “não encontra seu ponto de partida”.



Autor: Jim Belk. Creative Commons. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/User:Jim.belk/Image_Gallery>.

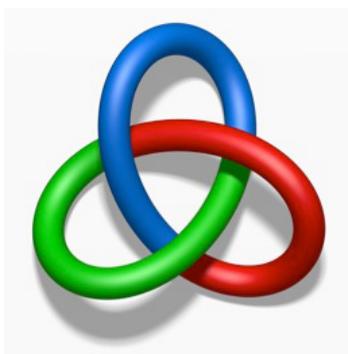
Segundo alguém na Wikipedia, antes de ser usada no brasão familiar da aristocrática família milanesa dos Borromeo, essa figura já aparecera, esculpida – com triângulos no lugar de círculos – numa das famosas pedras vikings chamadas Stora Hammars, do século 7, na Escandinávia.



Pouco antes dessa data, no século 6, na fachada do templo Marundeeswarar, em Chennai, na Índia.



Tanto a forma triangular quanto a circular foram precedidas por outra figura interessante para a topologia: a triquetra, ternária também, mas formada por uma só unidade, dobrada em três pontas, sendo atualmente usada como marca por diversas empresas, por exemplo a de um conhecido banco brasileiro, que, tendo sido há alguns anos absorvido por outro mais forte, abriu mão de seu poderoso logotipo.



Autor: Jim Belk. Creative Commons. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/User:Jim.belk/Image_Gallery>.

Uma curiosidade, por coincidência, é que, seguindo a tradição do coletor de taxas, a família Borromeo foi também precursora na exploração do capital financeiro, tendo criado um banco na segunda metade do século 14. Quero crer que não tenha sido exatamente por esse motivo que, um século e pouco depois, um membro dessa família, Carlos, foi canonizado pela Igreja católica. Dentre outros notáveis feitos que realizou para essa instituição, ele foi o criador dos seminários religiosos. Não é apenas essa aproximação com o psicanalista Jacques Lacan – cuja filosofia usou o mesmo dispositivo, o seminário, para se estabelecer – que interessa neste momento, mas os anéis. A partir da leitura da obra do antropólogo Claude Lévi-Strauss,⁷⁴ Lacan incorpora à psicanálise uma perspectiva de dinâmica estruturalista. Teria sido a partir de então que ele intuiu a pregnância da forma topológica do nó borromeano, por meio do qual descreve a interpenetração e a interdependência entre as esferas do real, do simbólico e do imaginário?

TRÍADES

O emprego de tríades para a montagem do conhecimento é conferido também entre diversos semiólogos e semioticistas (Peirce, Hjelmslev, Molino, Nattiez etc.). Tricotomias são, na verdade, esquematizações privilegiadas por filósofos de todas as

⁷⁴ Zafropoulos, 2003.

eras, de Platão a Hegel, Marx, Freud etc. Tendo visto que um só *loop*, o dos anéis borromeanos, é capaz de juntar esferas tão complexamente diversas quanto a religião pagã e a cristã, a matemática, o sistema financeiro e o design, acredito que seja esse o momento de me afastar de um tópico cujos ingredientes são frequentes na construção de teorias da conspiração. O propósito dessa pesquisa sobre *loops* deve algo mais a Lacan que o equilíbrio instável dos anéis borromeanos: certamente não retém deles a possibilidade de se confundir com crenças em formas esquemáticas, especialmente quando elas se referirem à tríade, estrutura que, bimilenarmente, vem expondo claros desgastes de transcendência e fé. Em *O seminário*, livro 23: *O sinthoma*, Lacan identifica diversos nós e variadas formas de remendá-los quando apresentam defeitos.⁷⁵ Metaforicamente falando, o assunto deste trabalho era, no início, o *loop* dependente do meio – como o nó feito na corda: sem possibilidade de existir sem ela. Somente na dependência do suporte serviria, como assunto, para a discussão. Assim disposto, quer fosse pela visada da psicanálise, do estruturalismo ou da topologia, para o estudo tanto faz, desde que nada aprisione o fluxo das analogias. Parece, no entanto, que, no esforço de não prender o tema em alguma dessas circunscrições, a corda ficou para trás.

⁷⁵ Lacan, 1976.

SALVO-CONDUTO

O procedimento adotado na pesquisa, de procurar analogias transpondo as especificidades de seus suportes, é ao mesmo tempo recurso e resultado. Vem, crescentemente, impregnando-se de metáforas, metonímias, superposições, mesclas, mixagem & montagem, trocadilhos visuais, sonoros e conceituais, de forma tal que preciso fazer um esforço para acreditar que as costuras desses fios permitirão alcançar um domínio menos poético, mais científico, digno, portanto, de retribuir ao apoio institucional de que se alimenta. A possibilidade de que tudo não vá além de criações de ordem artística assusta momentaneamente, porque deixa para a estética – para o senso comum uma disciplina menos comprometida com a realidade – a carga de ajuizá-lo. Percebo que, em uma só elocução, nomeei três instâncias do conhecimento como se fossem estanques: a estética, a ciência e o senso comum. Essa compartimentalização se opõe ao modo como eu trabalho e desconhece os limiars entre as instâncias, mas precisa, para ser comunicada, dizer a quem pertence. No entanto, dentre as muitas definições que esse ramo do conhecimento já recebeu, das de Baumgarten, que o inventou, definindo-o como ciência do conhecimento sensível, doutrina das artes liberais, gnoseologia inferior, arte de refletir sobre a beleza, e também – interessantemente – teoria das analogias racionais, sendo esta última a que melhor justifica a aproximação entre o objeto e a metodologia da pesquisa. Dessa maneira – e aqui vai a

expressão de uma de minhas mais claras intenções —, pretendo que esta pesquisa pertença ao domínio do conhecimento, a algo mais que desvios e um arrazoado malandro. Espero que esse exercício de anotações seja bem mais que um calmo delírio, e que resulte em configuração estética no sentido cosmológico, e não no cosmético. Para tanto sigo confiante na frase de Lacan, como se fosse uma nova epígrafe, salvo-conduto a me nortear daqui por diante:

Uma escrita é, portanto, um fazer que dá suporte ao pensamento.⁷⁶

FULGOR

Para que não fique excluído o domínio da religião, recorro a Dante Alighieri, que aqui se encaixa por ter empregado a imagem de três círculos coloridos para descrever seu encontro com a Santíssima Trindade cristã. Nós os vemos já de tal modo enlaçados que, segundo o autor, desafiam o próprio pensamento:

Ne la profonda e clara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;

... Do alto lume na clara subsistência
três círculos agora apareciam
de três cores e uma só abrangência.

...

⁷⁶ Lacan, 1973.

Logo adiante, Dante reconhece a dificuldade do conceito para resumir a experiência mística:

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'ì' vidi
è tanto, che non basta a dicer "poco".

...

...

Oh, quão curto é o dizer, e traiçoeiro,
para o conceito! este, pra o que eu senti
julgá-lo "pouco" é quase lisonjeiro.

...

...

Quella circolazion che sí concetta
pareva in te come lume reflexso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,

O círculo que, qual luz refletida,
gerado parecia do teu fulgor,
à minha vista, à sua volta entretida,

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige;
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

...

dentro de si, e na sua própria cor,
de nossa efígie mostrava a figura,
que prendeu meu olhar indagador.

...

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,

Qual geômetra que, com fé segura,
volta a medir o círculo, se não
lhe acha o princípio que ele em vão procura,

Aqui tivemos de volta um percurso circular,
sem fim nem início:

tal era io a quella vista nova:
veder voleva como si conviene
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;

tal estava eu ante a nova visão:
buscava a imagem sua corresponder
ao círculo, e lhe achar sua posição.

ma non eran da ciò le proprie penne;
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

mas não tinha o meu voo tal poder;
até que minha mente foi ferida
por um fulgor que cumpriu seu querer.

All'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
si come rota ch'igualmente è mossa,

À fantasia foi-me a intenção vencida;
mas já a minha ânsia, e a vontade, volvê-las
fazia, qual roda igualmente movida,

l'amor che move il sole e l'altre stelle.

o amor que move o sol e as mais estrelas.⁷⁷

⁷⁷ Alighieri, 1999.

O ETERNO RETORNO – *DIE EWIGE WIEDERKUNFT*

Tive a sorte e o privilégio de receber uma educação que estimulava o acesso à literatura infantojuvenil de Monteiro Lobato. Foram excelentes amigos de infância os habitantes do Sítio do Pica-pau Amarelo. Não menos importante, para mim, era a turma ligeiramente mais urbana criada pela inesquecível Marge, Marjorie Henderson Buell (1904-1993): a dupla Luluzinha e Bolinha, seus parentes & amigos, fundamentais para a alfabetização e o estímulo ao gosto pela leitura para muitas crianças (cf. Anexos).

Ao final de sua obra de 1882, *A genealogia da moral*, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche esboçou o enigmático conceito do eterno retorno, cuja discussão mais abrangente, por sua inesgotável amplitude, não cabe nos propósitos deste texto. Para continuar o percurso de exemplos de *loops*, vale, no entanto, encaminhar a enunciação, em que, numa primeira leitura, já destacamos que o eterno retorno pode ser uma provocação. Ao menos no meu entender, soa como uma crítica à condição do homem, incapaz de dar um sim irrestrito à vida, porque, para medir a total rendição desse homem à vida, Nietzsche requer que ele esteja pronto para aceitar a condição de uma vida eterna:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim

como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez, e tu com ela, poeirinha da poeira!”. Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!”. Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa, “Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?”, pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela?

Passados 100 anos desde Nietzsche, os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari produziram o conceito cuja relação direta com o eterno retorno faz lembrar a dos personagens Bolinha & seu primo Carlinhos. De uma forma ingênua, entendi que Deleuze & Guattari queriam falar de um pequeno retorno, um retorninho, reduzindo para escala microcós mica o conceito nietzschiano. Ao empregarem a palavra *ritornello* – pequeno retorno,

na língua italiana, com uso consagrado na teoria musical – emprestam sentido baseado no da música ao que pode ser considerado um precursor do *loop*. Não é tanto a repetição que está em foco, mas a potência de eternidade, o transporte propiciado pela conquista territorial por meio do ritornelo. Enganava-me, talvez, somente de figura, e não de fundo.

Ritornelo pode ser talvez qualquer coisa fundamental no ato de nascimento da música. O pequeno ritornelo. Ele será retomado na música em seguida. O canto ainda não musical: trá lá lá. A criança tem medo? Talvez o lugar de origem do pequeno ritornelo é o que chamávamos, ano passado, de buraco negro. A criança em um buraco negro: trá lá lá, para se assegurar. Digo que a voz cantarolante é uma voz territorializada: ela demarca um território.⁷⁸

Desempenhando função mais de agente territorial que de repetição, musical ou não, o ritornelo de D&G vem acompanhado do projeto de dinamizar a filosofia, fertilizando-a com conceitos originários não só da biologia e de outras ciências, mas também da música ocidental. Visa, assim, a “desterritorializar” a linguagem consignada no espaço filosófico tradicional. Importa, para isso, para dentro da filosofia, termos como – além de ritornelo – contraponto, ritmo etc. provenientes das falas sobre música. Uma

⁷⁸ Gilles Deleuze. “Sur la musique”. Curso dado em Vincennes, Paris, em 8 de março de 1977.

abordagem nominalista interessante e reiterativa. Interessante porque conduz o pensamento filosófico ao âmbito poético. Reiterativa pois, reintroduzindo na filosofia termos fundamentais para a teoria musical ocidental, traz de volta, a reboque, a teoria. O ritornelo, o contraponto, o ritmo e outras palavras do vocabulário da teoria musical fornecem à filosofia deleuziana uma tonalidade que não traz consigo apenas a dinâmica musical, mas também, e de novo, a amarra de um pensamento teórico. O conjunto teórico musical ocidental é aberto, empírico e veio sendo construído ao longo da história, mas não é menos teoria. Em outras palavras, a busca da dinâmica da música, para fazer dançar o pensamento filosófico, reintroduz no próprio, pela natureza das noções emprestadas, o hieratismo do corpo teórico de que quer se libertar, tal como o Bolinha do Carlinhos.

A esse retorno se adicionam, na filosofia de Deleuze & Guattari, outros aportes, como os da arte de Klee e da música de Boulez, e – aqui especialmente assinalável – o sabor oitocentista natural da biologia. Pois, para Deleuze & Guattari, sendo o ritornelo a condição que confere ao sujeito sua desejada segurança territorial, funciona, por analogia, como aquilo que a biologia credita ao canto dos pássaros. Para o ramo das ciências biológicas que estuda a expressão sonora em animais – a bioacústica –, os cantos dos pássaros têm função territorial, sendo esta a base para a noção deleuze-guattariana. O canto serve aos pássaros para que estendam, demarquem e

atraiam as fêmeas para seu território. Em *Mil platôs*: “Já reforçamos muito o papel territorializante do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. O canto dos pássaros: um pássaro que canta marca, assim, seu território”.⁷⁹

Na minha opinião, porém, o relacionamento entre esse ritornelo, as ciências biológicas e a música flutua, delicada mas firmemente, em uma boia de três *loops* borromeanamente entrelaçados. Parênteses: para explicar o que fazem os pássaros quando soam, investigadores de bioacústica se referem a “canto” quando o passarinho emite “notas”, que são os sons com alturas definidas. Pássaros que produzem sons percussivos, como a araponga, não “cantam”. Essa poderia ter sido a visão da música até alguns anos atrás. Hoje, supervalorizada na esfera dos salões de música, a percussão é tão “musical” quanto qualquer instrumento de cordas. O que desejo inferir daí é que o ritornelo de D&G se baseia em um conceito da biologia, que por sua vez se fundamenta em um conceito musical que a música superou. O que dá a noção de base para a biologia é uma crítica preconceituosa, pertencente ao mundo do senso comum. A noção filosófica do ritornelo se apoia, portanto, numa ciência que, para taxonomizar, também metáforiza, e mal. Ambas: biologia e filosofia, evitam tocar seus pés de barro no chão, interligando-se com um preconceito musical. Minha simpatia pelo ritor-

⁷⁹ Deleuze & Guattari, 1980.

nelo de Deleuze & Guattari deve-se ao fato de que nem Guattari nem Deleuze acreditam de verdade na biologia: tomaram dela, por nomeação, a noção de território para desempenhar serviço metafórico, portanto poético. Já a biologia, engajada na produção de um conhecimento de visada científica, não.

Quanto às bases teóricas, atualizadas ou não, das ciências biológicas e da etologia, meu ceticismo só cresce. Diante da complexidade timbrística e melódica do som do sabiá, por exemplo, devo expor minha mais completa descrença na explicação científica – do universo bioacústico – que não é capaz de enxergar mais que uma semiótica com fins territoriais, alimentícios e sexuais. Quem poderia negar que cantam, todos, também porque gostam?

DE VOLTA AO BOLINHA

O fotógrafo e compositor Sergio Araujo arriscou uma vez a hipótese – infelizmente jamais comprovada – segundo a qual, além de Bolinha e Carlinhos, haveria um terceiro primo, sócia em menor escala deste, sendo a dupla na verdade uma trinca. Sergio abriu, desse modo, uma perspectiva de *mise en abîme* para esses personagens, evocando o das quase homeoméricas bonecas russas. Pois esse modelo, já estendido analogicamente ao relacionamento eterno retorno & ritornelo, pode ter um primo em escala menor. Se o ritornelo de D&G nos traz Nietzsche de volta em outra escala, a própria noção de eterno retorno seria, ela mesma, retorno de outra

noção, conforme o filósofo Walter Kaufmann, que localiza em Heinrich Heine a seguinte formulação:

O tempo é infinito, mas as coisas no tempo, os corpos concretos, são finitas. Elas devem de fato dispersar-se nas menores partículas; mas essas partículas, os átomos, têm seu número determinado, e o número de configurações que, por si mesmas, se formam a partir delas também é determinado. Então, por mais longa que seja a passagem do tempo, de acordo com as leis eternas que governam as combinações desse jogo de repetições eterno, todas as configurações que existiram previamente nesta terra devem novamente se encontrar, atrair, repelir, beijar e corromper-se mutuamente outra vez [...].⁸⁰

Com a entrada de mais um primo na relação, o eterno retorno de Nietzsche deixará de ocupar o espaço analógico do Bolinha, lugar que agora transporta a ideia de Heine. Tornando-se conseqüentemente Nietzsche Carlinhos, desloca D&G para o lugar do possível primo cuja existência ainda não foi comprovada. Outros primos virão, conforme a seção logo adiante.

Antes dela, ressalto outro exemplo de simetria de fundo revelado em mais uma leitura de Nietzsche, desta vez trazendo analogia com a já citada doutrina da criança amedrontada cantarolando trá lá lá. Pois, conforme o fragmento 250 em *Aurora*, de 1881:

⁸⁰ Heine, 1986.

Noite e música – o ouvido, este órgão do medo, só alcançou tanta grandeza na noite e na penumbra de cavernas obscuras e florestas, bem de acordo com o modo de viver da era do receio [...]. Na claridade do dia o ouvido é menos necessário. Foi assim que a música adquiriu o caráter de arte da noite e da penumbra.

Tanto a criança do trá lá lá quanto os habitantes das cavernas encontraram na música o meio de transporte para a superação de seus medos. A criança cantando, e os trogloditas – antecipando os acusmáticos – dando algum sentido para os sons desconhecidos que escutavam.

Noi confiti al nostro orgoglio,
Come ruote in ferrei perni
Ci stanchiamo in giri eterni,
Sempre erranti e sempre qui.
Cavaliere Y.

Aferrados ao nosso orgulho,
Como rodas em eixos de ferro
Esgotamo-nos em giros eternos,
Sempre errantes e sempre aqui.
Senhor Y.

Poema de um louco, anônimo, anotado como anexo na terrível obra de Cesare Lombroso *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria* (1889; tradução inglesa: *Man of genius*, Londres, 1891). Foi mencio-

nado por Max Horkheimer em *O eclipse da razão*,⁸¹ logo em seguida a outra citação que também nos interessa: a advertência da Rainha Vermelha para Alice em *Alice através do espelho*: “É preciso correr o mais rápido possível para permanecer no mesmo lugar”. Vale lembrar por que, alguns anos depois, Tancredi, o príncipe de Falconeri em *O leopardo* (1958), de Lampedusa, retomou: “[...] é preciso mudar para que as coisas permaneçam como estão”.

Antes que levemos em conta essas assertivas para o balizamento de uma metodologia buscando a aceitação total e eterna da vida, faz-se aconselhável uma extensão – nos planos temporal e espacial – visando à abertura do ângulo de análise, que, como veremos, introduzirá maiores *loops*.

A HISTÓRIA OSCILA

Pressionado internamente para legitimar este estudo por meio de alguma fundamentação que forneça o peso da ciência – uma autoridade de ciência dura – como meio de escapar desse domínio que não parece conseguir ultrapassar o poético, encontro modelos matemáticos com a suficiente eficiência. Seria possível abrir, agora, uma seção dedicada à pesquisa de modelos aplicáveis para o estudo da história, propondo teorias que expliquem proces-

⁸¹ Horkheimer, 1947.

sos e devires históricos, fundamentadas naquilo que já ocorreu.⁸² Isso já existe. Uma equipe interdisciplinar reunida para encontrar esses modelos o fez, manipulando bancos de dados repletos de informações sobre fatos históricos considerados paradigmáticos, tendo concluído, em 2013, que sim, a história de fato se repete, nem sempre como farsa. O seleto grupo de pesquisadores do National Institute for Mathematical and Biological Synthesis, da Universidade de Connecticut, nos Estados Unidos, e da Universidade de Exeter, na Inglaterra, publicou um artigo nos anais da National Academy of Sciences de 2013⁸³ declarando, ainda, que a repetitividade da história do mundo ocidental se baseia principalmente na atividade da guerra. Voltaremos ao assunto “guerra” mais adiante, quando for o momento de abordar a materialidade segundo Friedrich Kittler.

O UNIVERSO TAMBÉM

À medida que avança o trabalho, aumenta minha impressão de que, nos exemplos dados, a *forma* vem tomando o lugar da *matéria*. Formas cíclicas ganham importância crescente em encarnações as

⁸² Disponível em: <http://www.huffingtonpost.co.uk/2013/09/24/mathsexplains-history-model_n_3980533.html>. Acessado em: 23/8/2014.

⁸³ Turchin et alii, 2013.

mais diversas, aplicadas às mais díspares materialidades. Da emenda no disco à mente humana em seu suporte-cérebro, passando à história, o *loop* ressurge, sempre, em pleno vigor. Será que isso comprovaria o triunfo da causa formal sobre a causa material? Deveríamos recusar o apoio de Aristóteles?

A cosmologia também gira. Novas hipóteses divergem do entendimento, correntemente aceito, de um cosmos inflacionário sustentado pela teoria do Big Bang. Sem rejeitar a noção do Big Bang, recusam a íntegra dessa explicação da história do cosmos funcionando a partir de uma explosão inicial – decorrendo daí o modelo de um universo inflacionário. Sem excluírem a grande explosão, Neil Turok⁸⁴ e Paul J. Steinhardt oferecem outra explicação, mais complexa e não menos aceitável: a de que o universo se repete. Isso pouco difere dos mitos pré-cristãos, do hinduísmo, do budismo, do eterno retorno de Nietzsche etc.⁸⁵ Conforme esses cientistas, o universo não apenas entra em expansão após um Big Bang, mas também, em determinado momento, depois da expansão, ele passará a um estágio de contração, desembocando em seguida em um novo Big Bang, e assim por diante.

O que mais impressiona nesse modelo é a coincidência temporal – apontada pelos próprios autores –

⁸⁴ Disponível em: <<http://edge.org/conversation/what-banged>>. Acessado em: 8/8/2014.

⁸⁵ Steinhardt & Turok, 2007.

com os períodos descritos nos Vedas, de trilhões de anos, para a vida de Brahma, medida em kalpas:

Em cálculos humanos, mil eras juntas formam a duração de um dia de Brahma. Essa é também a duração de sua noite.

Comentário: a duração do universo material é limitada, manifestando-se em ciclos de kalpas. Uma kalpa é um dia [da vida] de Brahma [o ente supremo], e um dia de Brahma consiste em um ciclo de quatro yugas, ou eras: Satya Yuga, Tretā Yuga, Dvapara Yuga e Kali Yuga. O ciclo de Satya se caracteriza pela virtude, pela sabedoria e pela religião, não havendo nela praticamente nenhuma ignorância ou vício. Ela dura 1.728.000 anos. Na Tretā Yuga o vício é introduzido, e ela dura 1.296.000 anos. Na Dvapara Yuga há um declínio ainda maior na religião e na virtude, durando esta 864.000 anos. Finalmente, na Kali Yuga o vício aumenta ao ponto em que, chegando ao final, o próprio Senhor Supremo aparece como o avatar Kalki, vence os demônios, salva seus devotos e começa outra Satya Yuga. Assim o processo se reinicia. Essas quatro yugas, girando mil vezes, representam um dia de Brahma, e o mesmo número uma noite. Brahma vive cem desses anos e então morre. Esses “cem anos” perfazem um total de 311 trilhões e 40 bilhões de anos terrestres (311.040.000.000.000). Por meio desses cálculos a vida de Brahma parece fantástica e interminável, mas do ponto de vista da eternidade é tão breve quanto um lampejo de raio. No oceano causal existem inúmeros Brahmas surgindo e desaparecendo como bo-

lhas no Atlântico. Brahma e sua criação são partes do universo material e portanto estão sempre fluindo.

No universo material nem mesmo Brahma está livre do processo de nascimento, velhice, doença e morte. Entretanto, estando Brahma engajado diretamente a serviço do Supremo Senhor na administração do universo, por esta razão consegue eventualmente se libertar do ciclo.⁸⁶

Uma vez morto Brahma, no entanto, segundo as escrituras, um outro poderá nascer. As ciências se desenvolveram para deixar para trás – como o que deve ser evitado – o pensamento mítico. Deram a partir de seu início toda a volta conhecida pela história das ciências, para ao fim de tudo fundirem-se, agora no modelo mítico hindu. Não fariam esses modelos o maior e mais longo dos *loops*?

O KITSCH

Também em dispositivos culturais – em um nível menos cosmológico que cosmético – é possível divisar situações-limite de ecos de desgaste. Por exemplo, nas recriações do kitsch, esse sobrevivente da era da reprodutibilidade, agora na fase técnica do suporte digital.

⁸⁶ *O Bhagavad-gita como ele é*. Disponível em: <<http://vedabase.com/en/bg/8/chapter-view>>. Acessado em: 8/8/2014.

“Há uma literatura kitsch, um cenário kitsch, uma música kitsch, uma arte kitsch ‘grande estilo’ (Luís da Baviera), e pode-se utilizar a palavra ‘kitsch’ como um prefixo, como uma preposição que modifica um ‘estado’: kitsch-grego, kitsch-romano, kitsch-gótico, kitsch-rococó e até – por que não? – kitsch-kitsch?”⁸⁷

O kitsch é uma mercadoria que se vende como reprodução de um simbólico e “aurático”⁸⁸ original, desgastando-se em seu progressivo afastamento platônico de um “original”. É um *loop* de forte abrasividade que, contrariando o desenho teleológico “inflacionário” da teoria do Big Bang, desgasta-se, mas não cessa de se manifestar.

Tudo nele indica que a relação entre cópia e copiado é necessária para reforçar a ideia de “originalidade”. Ou seja: a exposição do “mau-gosto” na cópia induz à existência – e de certo modo justifica a necessidade – de um “original”, guardião do gosto. O *loop* entre kitsch e original, então, não só produz o kitsch como também sustenta a noção de original, que assim se “recria” em novas cópias etc. De outro ângulo, repetindo Marx via Edward Saïd: “A história se repete, antes como tragédia, depois como farsa. E a falsidade da farsa reforça o trágico da tragédia”.⁸⁹

⁸⁷ Moles, 1971.

⁸⁸ Benjamin, 1936.

⁸⁹ Saïd, 2009.

3. MATERIALIDADE DA IMAGEM SONORA

TREM E TEMPO

“Trem de ferro” (1935), de Manuel Bandeira

Café com pão
Café com pão
Café com pão
Virge Maria que foi isso maquinista?
Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força
Oô...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra matá minha sede
Oô...
Vou mimbora

Vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô...
Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...

Desde que as mídias de suporte fonomecânico surgiram, o campo da chamada música contemporânea recebeu abalos diversos e essenciais, dentre os quais me ocuparei agora da escuta. Muito mais que nas aquisições harmônicas, tímbricas ou rítmicas, instrumentais, tecnológicas ou não, o choque maior talvez tenha acontecido no centro de decisões da escuta. Os tremores iniciais e mais radicais vieram pelas mãos dos dois compositores que, por meio de registros fonográficos, induziram ao progressivo desmanche na fronteira entre a música e a “não música”. O que Marcel Duchamp já havia realizado no campo das artes plásticas, John Cage e Pierre Schaeffer prosseguiram – cada um a seu modo – na música, problematizando a sua “natureza” ou “essência”. O ressurgimento sonoro-musical do *ready-made* permitido pela gravação abriu duas frentes, assim re-

sumíveis: a primeira na pergunta de Cage pelo direito de um som qualquer – um ruído – poder ser incluído no tecido musical; a segunda na pergunta de Schaeffer pelo fato, ou seja: o que deve haver para que um som qualquer – até mesmo um ruído – seja percebido como integrante de um tecido musical?

Para Cage, a resposta identifica-se com a que teria sido antecipada por Duchamp: é uma questão arbitrária, uma atitude voluntária presidindo o ato de escuta: o ouvinte decide quando o que ouve é música, e como tal passa a escutá-la. Para Schaeffer, é algo da ordem da comunicação, disciplina à qual estava associado pelo próprio vínculo de trabalho na radiodifusão. O salto temporal entre “musical” e “sonoro”, para ele, aconteceu quando o *sillon fermé* encerrou e animou um pedaço de realidade registrado microfonicamente que, repetido em leitura contínua, propiciava ao ouvinte o mergulho para fora do tempo desse material.

Assim escreveu Schaeffer quando percebeu a inversão: “Antes de se tornar um método, [o *sillon fermé*] surgiu como um truque, um efeito sonoro. Entretanto, no que diz respeito ao efeito, este pode tornar-se causa e meio de descoberta”. Conceitualmente, efeito tornar-se causa já é, em si, uma inversão temporal. Mas o “efeito tornado causa”, esperado e procurado por Schaeffer, era a aplicação de uma escuta do âmbito musical para a escuta de sons “naturalmente” externos ao seu repertório. Um transporte de sentido musical para ressignificar materiais sonoros “prosaicos” em sua referencialidade.

Alguns anos antes, o compositor norte-americano John Cage já havia adentrado a mesma área. Como bem entende Douglas Kahn, Cage propôs uma escuta musical que pretendia calar a eloquência do ruído,⁹⁰ dessignificando-o para que, uma vez inócuo, se revestisse de musicalidade. A escuta de materiais sonoros em repetição cíclica no toca-discos de Schaeffer apontou para esse mesmo tipo de escuta descontextualizada. Segundo Schaeffer, seria interessante reduzir a força do *anecdotalisme* da referência e da origem causal, que até seriam toleradas, mas não por si próprias. Se apenas a elas prestarmos atenção, então a música sai de cena. Ou seja, com uma filtragem de escuta menos forte que a de Cage, Schaeffer evitava a força da narrativa, que comprometeria a escuta musical se, e quando, prevalecesse. Deve predominar, para ele, uma escuta pragmática, a do “isso funciona” (*ça marche*). Somente a experiência de escutar – em um som referencial captado microfonicamente – o *fulgor*⁹¹ pertencente ao mundo “musical” justificaria a afirmação de sua música concreta. Para ele, a passagem entre o mundo sonoro e o musical foi primeiramente atravessada graças ao ritmo de um trecho gravado de trem em marcha, em *Étude aux chemins de fer*.⁹²

⁹⁰ Kahn, 2001.

⁹¹ Schaeffer, 1952.

⁹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N9pOq8u6-bA>>.

É inevitável destacar as analogias entre os sulcos do disco e o trilho-película, que transportou para os espaços de projeção cinematográfica o mudo personagem-trem de *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière. No cinema, veio pela força da cremalheira puxando a imagem do trem nos furos da película perfurada; e na música, pelos sulcos dos discos da *musique concrète*. Os vários espécimes da estação ferroviária de Batignolles – para os quais, diga-se de passagem, a palavra “composição” alcança encaixe metalinguístico – emprestaram suas identidades sonoras à *musique concrète*. Mas a analogia entre a música concreta e o cinema não se esgota por aqui, como já foi dito antes sobre as semelhanças entre as voltas do *sillon fermé* e as do zootrópio, ambos centrifugados como no panorama, e sobre plataformas – *turntables* – similares à do diorama.

FULGOR

Descrevendo a seguir a operação de fechamento do sulco, a montagem do *loop*, Schaeffer comenta que o técnico responsável pelo corte da agulha gravadora deve, em dado momento, romper o corte, que normalmente deve ser feito na forma espiral – forma esta, em última instância, determinada pela duração do disco:

A espiral do *graveur* não representa somente a realização material, mas a afirmação do tempo que passa, que passou, que não voltará mais. [...] Se o *graveur* fechar seu

círculo mágico em si mesmo, duas coisas podem acontecer. Ou terá ocorrido um acidente [...] no qual o *graveur* terá riscado o disco até a alma (pois todo disco tem uma alma metálica, atingida logo que a fina camada de verniz é atravessada). Ou bem o técnico o terá feito de propósito, separando habilmente a agulha de corte da superfície: tão logo o *sillon* morder sua própria cauda, ele terá isolado um “fragmento sonoro” que não tem mais começo nem fim, um *fulgor* de som isolado de todo e qualquer contexto temporal, um cristal de tempo de arestas vivas, de um tempo que não pertence mais a nenhum tempo.⁹³ [grifo meu]

Os sulcos que nesse estudo de 1948 retêm a sonoridade ferroviária são feitos de transposições – para e na superfície dos discos – de trilhos em círculo. Diversos autores que pesquisam os meios de transporte voltam a nos lembrar que a palavra “metáfora” significa – em grego tanto clássico quanto moderno – transporte. Um trem de brinquedo armado no tapete da sala, para deleite de quem brinca, transportando-se para o mundo adulto. Quem brinca é aquele “garoto do capim” citado no *Traité des objets musicaux*:

[...] insatisfeito com o fabricar sons, ele os toca [no sentido de *jouer*], ele os compara, ele os julga, achando-os mais ou menos bem-sucedidos, e suas sequências mais ou menos satisfatórias. Como já havíamos dito sobre o

⁹³ Ibidem.

homem de Neanderthal: se esta criança não está fazendo música, então faz o quê?⁹⁴

Na iminência de um desastre ferroviário, ou seja, de romper com a própria noção de música – que estaria em entregá-la à narratividade da então nascente arte radiofônica –, sucede para o autor um encontro interessante:

A sequência dramática constrange a imaginação. Assiste-se a acontecimentos: uma partida, uma chegada. Vê-se. A locomotiva se desloca, a ferrovia está deserta ou sendo atravessada por alguém. A máquina se extenua, sopra e se distende – antropomorfismo. Tudo isso é exatamente o contrário da música [...]. Entretanto consegui isolar um ritmo, e opô-lo a si mesmo com uma “cor” sonora diferente. Escura, clara, escura, clara. Este ritmo pode permanecer imutável por muito tempo. Cria-se assim uma espécie de identidade, e sua repetição faz esquecer que se trata de um trem.⁹⁵

Brilho, ritmo, transporte, suporte, memória e esquecimento, tudo se junta nesses primórdios da *musique concrète*.

Com os trens eu me via longe do “domínio musical”, confinado que estava, em princípio, ao “domínio dramá-

⁹⁴ Schaeffer, 1966a.

⁹⁵ Schaeffer, 1952.

tico”. Se, no entanto, eu efetuar uma seleção – cuja existência será atestada pela repetição –, obterei um material provável para a composição [...].⁹⁶

Um ritmo repetitivo de trem, capturado em uma gravação, sendo esta sustentada em *loop*, é uma coincidência tecnográfica em forma de boneca russa. Por sua constituição física, o sulco fechado em disco deixa sempre essa marca de forte presença para a escuta, jamais permitindo que passe despercebida a emenda que junta o fim ao início. Essa emenda é, em si, determinante de um ciclo, de uma percepção de repetição. Mas o ritmo de que Schaeffer fala é dado pelo som proveniente da ferrovia, inscrito mecanicamente dentro da repetição do *sillon fermé*. Tanto que, uma vez alterada a velocidade de leitura do sulco, a mudança importante não é a duração mais longa resultante:

Reproduzindo um disco em velocidade pouco menor que a metade da original, esta mudança quantitativa obtém também um fenômeno qualitativo. O elemento “ferrovia” ralentado não é mais uma estrada de ferro: torna-se fundição e fornalha. Digo assim para me fazer compreender, porque sempre sobra um elemento de “significado” anexo ao fragmento. Mas rapidamente passo a percebê-lo como um grupo rítmico original, cuja profundidade, riqueza de detalhe e cor sombria não me canso de admirar.⁹⁷

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem.

Chama a atenção a escusa de Schaeffer por ter usado o elemento “significado” para falar do som, pois este “sempre sobra [...] anexado ao fragmento. Mas rapidamente passo a percebê-lo como um grupo rítmico”, continua, aliviado. Sua escuta musical joga, portanto, com a dialética entre a existência e a desaparecimento da narratividade. Escapar, sim, do *anecdotalisme*, mas sem ainda se empenhar em eliminá-lo, como nas peças de dez anos depois. Estas, sim, confirmam uma opção pela eliminação da narratividade, mais conformes a uma estética modernista, já sinalizada na mesma obra *À la recherche d'une musique concrète*.

Como evitar o choque do parentesco entre a música concreta e a pintura moderna? Há muito tempo que as pessoas não se escandalizam mais diante das telas, da ausência de tema, pois as telas não falam de um tema, assim como tampouco descrevem uma paisagem ou uma natureza-morta. As telas mais interessantes são aquelas em que o elemento formal é tão discreto, tão simplificado que se desprende uma sensação de beleza. Isso conduz a pensar que os trechos mais válidos de música concreta são os que, longe de desejarem expressar-se musicalmente, no sentido clássico, ilustram uma forma simples, uma bela matéria; não há por que buscar nelas exposições, movimentos, detalhes.⁹⁸

Uma música sem expressão, no sentido clássico, sem desenvolvimento, exposição etc., que ainda por

⁹⁸ Ibidem.

cima lidava com sons microfonados, teria muito a lutar contra a *boutade* bouleziana, comentada no início, de que a *musique concrète* teria feito da locomotiva sua principal vedete.

ANECDOTISME

É interessante comparar o espaço entre a música e a narrativa (*littérature*, “drama”) para Schaeffer com o espaço entre prosa e poesia para Octavio Paz. Schaeffer “enxerga” no universo sonoro uma dinâmica semelhante à que Paz assinala na literatura:

[...] o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo não há poema; só com ritmo não há prosa. O ritmo é condição do poema, ao passo que é inessencial para a prosa. Pela violência da razão as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não vigoram as leis do discurso e sim as de atração e repulsa.⁹⁹

O fulgor de que fala Schaeffer é a garantia de que essa violência da razão acometa a escuta dos sons, deixando-os em pura referencialidade, rítmica e musicalmente inertes. Não há sinais, no entanto, de uma espera correspondente à de Paz, de um retorno de todos os sons à música:

⁹⁹ Paz, 2012.

Mas esse desenraizamento nunca é total porque, do contrário, a linguagem se extinguiria. E com ela o próprio pensamento. Por inclinação natural, a linguagem tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras retornam espontaneamente à poesia. No fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica. E o pensamento, na medida em que é linguagem, sofre o mesmo fascínio. Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias, e a marcha intelectual em fluir de imagens.¹⁰⁰

A dicotomia entre poeta e prosador era por demais evidente na acepção de Schaeffer, que, recaindo a possibilidade de oferecer uma escuta de sons “apenas” por seu *anecdoticisme* – sem a ambiguidade descrita e aceita por Paz –, preferiu evitar, na composição de suas obras, os sons com vetor fortemente narrativo. Se seguisse Paz, Schaeffer teria, ao escutar o som *anecdoticque*, a experiência do prosador:

O prosador, porém, busca a coerência e a clareza conceitual. Por isso, resiste à corrente rítmica que fatalmente tende a se manifestar em imagens e não em conceitos.¹⁰¹

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

Ao dicotomizar, de um lado, referência/causalidade – como sendo da ordem de uma prosa do som – e, de outro, o “fulgor” – como substancial ao poético-musical –, Schaeffer levou a *musique concrète* a uma estética modernista cuja ruptura mais radical logo chegou a seu próprio território, na produção de um de seus melhores alunos: Luc Ferrari. Nas peças desse compositor – erroneamente apontado como precursor da estética de *soundscape*s (cf. Anexos: Paisagens sonoras) –, os registros sonoros de cenas do dia a dia prestam-se a uma escuta *fonogênica* dos sons, deixando, ainda assim, que a força narrativa dos materiais captados seja parte da música. Ferrari, com *Hétérozygote* (1967), começou a dissolver a dicotomia aberta por Cage e Schaeffer. Abolindo o corte entre “isto é som e aquilo é música”, sua música iniciava um processo de mixar a questão *de direito* de Cage com a *de fato* de Schaeffer.

Repetindo Octavio Paz: “Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias, e a marcha intelectual em fluir de imagens”. A música de Ferrari não precisava de truques e manipulações transformadoras para convidar o ouvinte a uma escuta poética. É como se ela dissesse: não existe escuta senão a da poética, a da imagem, a da divagação, a do regresso ao ritmo. Contrariamente às músicas de sons montados de Cage e Schaeffer, essa era feita sem cortes níti-

dos, sem filtragens, transposições de velocidade ou reversões, e sem mixagens significativas. Trechos reproduzidos tal e qual gravados, unidos por longos e imperceptíveis *cross-fades*, como em “Presque rien I” (1970),¹⁰² ensejando ao ouvinte uma escuta em que a própria escuta se torna questão, pois atrai o interesse dele para um cenário sonoro que, se não estivesse sendo apresentado como peça musical em concerto, certamente passaria despercebido. As cuidadosas mixagens “imperceptíveis” não pretendem iludir o ouvinte, apenas oferecer uma continuidade entre as diferentes cenas sucessivas, como se o microfone estivesse em movimento de uma para outra, sem chamar atenção da escuta para um gesto autoral de compositor. Paradoxalmente, essa “manipulação” do dispositivo propicia uma experiência em que a noção de autoria é menos presente que na música de ruídos e acaso de Cage, em que a sucessividade de sons, constituída por montagens aleatórias, evoca mais a experiência de construção autoral do que a “sem cortes” de Ferrari. Montada aleatoriamente ou não, a obra de Cage faz o ouvinte ter a impressão de uma escolha. Em Ferrari o ouvinte passa por dentro de cenários, como se estivesse no interior de um trem silencioso e muito lento, atento a sua própria e estranha escuta, que funde som e música.

¹⁰² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aKq-LRYv1Q4>>.

[...] se só existe universo inacabado, cada parte dele faz tanto sentido quanto o conjunto [...]. Eu teria vergonha de buscar, no êxtase, uma verdade que, erguendo-me ao plano do universo acabado, retirasse o sentido da entrada de um trem na estação.¹⁰³

VOLTANDO DA HOLANDA NO TREM DE VALÉRY: SOBRE COMO ESSE AUTOR DEIXA SEU CORPO PENSAR DE MODO CONGRUENTE COM O BALANÇO DO TREM
Em seu *Varieté II*, de 1924, Paul Valéry descreve sua viagem de trem voltando de Amsterdã para Paris. Além de uma recuperação da ousadia da inteligência curiosa, trata do vaivém entre mundos perceptivos, com especial atenção às divisões cartesianas:

Uma viagem é uma operação que faz as cidades corresponderem a horas. Porém o mais belo e o mais filosófico das viagens encontra-se, para mim, nos intervalos entre essas pausas. [...] Não sei se existem amadores sinceros de ferrovias, partidários do trem pelo trem, e – além das crianças – tampouco vejo aqueles que saibam gozar, como convém, do estrondo e da potência, da eternidade e das surpresas na rota. As crianças são grandes mestres do prazer absoluto. Quanto a mim, tão logo se move o bloco de vagões, sempre me deixo acalentar por uma metafísica ingênua misturada de mitos.

Deixo a Holanda... De repente me parece que o tempo começa; o tempo *se met en train*; o trem se transforma em

¹⁰³ Georges Bataille. *Le coupable*, 1944.

modelo do tempo, de quem ele toma o rigor e assume os poderes. Ele devora todas as coisas visíveis, agita todas as coisas mentais, com sua massa ataca bruscamente a cara do mundo, envia arbustos ao diabo, casas, províncias; derruba árvores, perfura arcos, expede postes, recolhe rudemente para si todas as linhas que atravessa, canais, sulcos, caminhos; muda pontes em trovoadas, vacas em projéteis, e a estrutura pedregosa de sua via em um tapete de trajetórias...

O tempo devorador não deixa intactas nem as ideias, mutantes, sonantes:

Até as ideias, sempre surpresas, arrastadas como se esticadas pela torrente de visões, modificam-se como um som cuja origem voa, distanciando-se.

Sucedo comigo que eu não me sinto em nenhuma parte, como se tivesse sido reduzido ao ser abstrato, que se permite dizer estar em todos os lugares, que pensa, que raciocina, que dispõe, que funciona e ordena identicamente; que vive, e que nada essencial é alterado; que não muda de lugar.

Afetado pelo tempo. Só com a consciência dessa fragilidade do movimento poderá, o lógico puro, atravessar os territórios diante de si.

Será que, para que ele tenha a sensação de movimento, não faltará, a esse lógico puro que habita em nós, que ele observe as modificações bastante extraordinárias, as de-

sordens inconcebíveis, e sem dúvida incompatíveis com a razão ou a vida?¹⁰⁴

Aqui Valéry adiantou o assunto que será tratado no capítulo seguinte, sobre as materialidades e as transformações que elas determinam. Antes de abordá-lo convém continuarmos em movimento, transitando do trem-sonho de Valéry ao sonho-trenó de Pavel Florensky (1882-1937). O propósito da mudança é retorcer a noção subjacente à experiência de Schaeffer, de sair do sonoro para entrar no musical. Será que, em vez de sairmos do sonoro para entrar no musical, não é o musical que nos ensina o que é sonoro? Tal como descrito por Florensky em sua obra *Iconostasis*, o sonho poderia ampliar nosso conhecimento da escuta. O sonho que ele conta põe termo à oposição entre presente e passado, soldando-os em uma única dimensão.

Há muito já se demonstrou que nosso sono profundo é desprovido de sonhos. Somente quando dormimos levemente, na fronteira com a vigília, é que estamos no tempo – mais precisamente no ambiente – em que nascem os sonhos.

Poucos consideraram, no entanto, a velocidade infinita do tempo do sonho, o tempo que vira do avesso, que flui ao reverso. Pois é verdade que sequências muito longas de tempo podem ser, no sonho, inteiramente instantâneas –

¹⁰⁴ *Retour de Hollande*. In: Valéry, 2005.

e podem fluir do futuro para o passado, dos efeitos às causas. É um dia claro de inverno, e as ruas estão cobertas de neve. Prometi passear de trenó, mas tenho que esperar por um longo tempo. Então me dizem que o trenó está esperando na estação. Apronto-me para sair: coloco o pesado casaco de peles; um saco para os pés está aberto, e finalmente me sento no trenó. Mas ainda há espera, até que finalmente os cavalos impacientes são atizados. Os sinos das rédeas começam a sacudir sua famosa melodia “yanichar”; eles soam cada vez mais forte – até que o sonho desvaneça e eu descubra que o som forte dos sinos provém do meu despertador.¹⁰⁵

Nem o sonho escapa ao abraço do *loop*: conta-nos histórias em que o desfecho precede e até mesmo causa o início.

APROXIMAR A ESCUTA MUSICAL DO SONHO

Para isso vale uma primeira medida: começar pesquisando por que motivos o próprio Pierre Schaeffer empenhou-se para evitar que a música concreta, inventada por ele, fosse confundida com a estética surrealista. Provavelmente ele estaria tentando distanciar-se de algo que, naqueles anos 1950 e 1960, manifestaria uma concepção estética que estava longe de corresponder à sua, do mesmo modo como ele se afastou do expressionismo, conforme os bre-

¹⁰⁵ Florensky, 1992.

ves parágrafos no livro *La musique concrète*.¹⁰⁶ Sem detalhadas explicações, acredito que o surrealismo traria desenho político inadequado ao ex-católico Schaeffer: de um lado, o fascismo na versão mais vulgar de Salvador Dalí; de outro, o trotskismo e o anarquismo do momento inaugural nos anos 1920-1930. De qualquer maneira, manifestando adesão, repulsa ou indiferença aos matizes interligados e contrastantes dessa estética, e a despeito do próprio Schaeffer, que foi pioneiro mas não proprietário, hoje podemos supor que um canal de ligação entre a *musique concrète* e o surrealismo, suficiente para aproximá-lo da música eletroacústica, está em sua matéria comum: o sonho.

Para Freud, sonhar é uma atividade egoísta, porque lida com a realização de um desejo oculto, insinuado na situação de isolamento individual. Surge aí uma primeira ligação com a escuta acusmática, na qual, se os ouvintes estão todos juntos, é em um mesmo isolamento, causado pela individualidade de cada escuta. Essa condição, em que os olhos estão fechados ou semicerrados ou perdidos, desliga os ouvintes do que acontece em torno. Introduzido inicialmente nos lares da classe média por meio dos aparelhos de rádio,¹⁰⁷ o modo de escutar socialmente apartado tem algumas peculiaridades de destaque: a redução da importância do papel

¹⁰⁶ Schaeffer, 1967a.

¹⁰⁷ Iazzetta, 2009.

da identificação *visual* da fonte sonora e o estado semidesperto do ouvinte com relação ao entorno. Assim, ele se encontra dispensado da atitude de vigília relativa ao mundo exterior e ao espaço social da sala de concerto, pronto para um mergulho solitário em devaneios estimulados por conteúdos.

A DIFERENÇA FUNDAMENTAL ENTRE O SONHO E A ESCUTA ACUSMÁTICA

É que, no caso do primeiro, os conteúdos geralmente são – à exceção dos que se assemelham ao exemplo de Florensky na citação – produzidos unicamente pelo próprio indivíduo. Diferentemente da maioria dos nossos sonhos, pois recebe estímulo de um som externo, o de Florensky tem uma especificidade interessante, comparável ao que ocorre no concerto acusmático. Neste, em geral os conteúdos resultam da colaboração entre a plateia e os sons criados pelos compositores. Evidentemente se poderia dizer que essa escuta não difere tanto das músicas “não acusmáticas”, porém os recursos disponibilizados pelo microfone e a situação de penumbra permitem – em escala significativamente maior – a exploração de um mundo inesgotável gerado a partir de itens da totalidade sonora.

Para descrever a especificidade dessa escuta, acredito que será interessante lembrar das duas categorias freudianas implicadas na análise do onírico: o deslocamento e a condensação. Segundo Freud, sonhamos conteúdos latentes, metaforizados pelo

deslocamento, em que um ou outro personagem *condensa*, isto é, *mixa* mais de um desses personagens num só. Além do que, como afirma Tania Rivera, no prefácio à recente tradução brasileira do *Traumdeutung* [*A interpretação dos sonhos*], de Freud, a questão mais tangente é a da representação:

[...] tudo isso é secundário diante do fato de a literatura e as artes compartilharem com o trabalho do sonho uma importante operação crítica sobre a representação. [...] A linguagem, no trabalho do sonho e na interpretação que visa a refazê-lo, é densa, literal e cheia de nós e “umbigos”, pontos cegos que desafiam e vão além da significação para nos atingir como verdadeiros acontecimentos, exatamente como na poesia e na arte.¹⁰⁸

A convite da escuta acusmática, o ouvinte entra naquele estágio intermediário entre o sono e a atenção desperta, lugar privilegiado onde residem, sem fronteiras, os sonhos, os devaneios e os delírios, onde se rompem as amarras entre significados e significantes, entre causa e efeito, entre sujeito e objeto, entre antes e depois. Conforme descreveu Florensky, no sonho a ordem temporal pode se inverter: um efeito pode anteceder, ou pelo menos coincidir com sua causa. E, se a ordem do tempo pode ser invertida, também a do espaço teria esse dom, especialmente a partir da inversão de sua representação

¹⁰⁸ Tania Rivera, na introdução a *A interpretação dos sonhos* (Freud 2012).

visual: a perspectiva. O trabalho de Florensky, de resgate da importância estética da *perspectiva inversa*, deveria ser estudado pelos compositores de música eletroacústica, que provavelmente ficariam impregnados de uma escuta crítica da “naturalização” da estereofonia realista: a reconstrução espacial do espaço físico, sua representação do espaço real. Pode ser também que um dia a escuta musical se beneficie de uma correspondência para a imagem sonora do que faz com a visual o filósofo-historiador Georges Didi-Huberman. Antes que isso aconteça, para efeito deste texto, vale citar sua ênfase na importância de Freud para o estabelecimento de uma noção de interpretação – não apenas de sonhos – em que a força da *inteligibilidade* é discutível.

Quando Freud lidava com o roteiro de um sonho relativamente coerente, longe de se satisfazer com essa enseada de inteligibilidade, ele despedaçava tudo e recomeçava a partir dos restos, prevenido de que “uma elaboração secundária” (*sekundäre Bearbeitung*) se interpunha ali ao trabalho do sonho enquanto tal. Quando, a propósito do caso Schreber, por exemplo, propôs o termo “racionalização” (*Rationalisierung*), introduzido em 1908 por Ernest Jones, foi para evocar uma compulsão defensiva ou uma formação reativa que pusera a máscara da razão – e por isso mesmo próxima ao delírio.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Didi-Huberman, 2013.

HELICÓPTEROS PAIRAM

Saindo o sonho da cena eletroacústica, é ela quem perde. Com sua lenta conversão aos modelos admitidos pelo *justificativismo* universitário, tem sobrado pouco para ela. O sinal é óbvio em duas de suas principais vertentes. Uma em que os sons se limitam a exercer funções representativas, e outra na qual eles se apresentam bem ao contrário: prestam-se à escuta do que “são”. A primeira se expressa através de variantes da noção de paisagem sonora, pela qual o realismo estereofônico, desenhando os lugares de praxe – inclusive do sujeito e do objeto –, confirma as boas intenções ecologistas de seus autores.

Na segunda, ela expressa uma estética epidérmica – e aqui não valerá mais citar Valéry com seu *le plus profond c'est la peau*, nem mesmo se o tímpano não passar de uma pele. Pois nem a do tímpano nem a de Valéry são de fato bidimensionais, mas sim peles que não sobrevivem sem as camadas mais recônditas de músculos, nervos, ossos e órgãos, e tudo mais que está fora do corpo. A pele fina de que falo é uma que se apresenta como personagem principal em determinada narrativa da história da música ocidental e que, para nesta se manter, se acredita forçada a fetichizar a bidimensionalidade: algo assim como um “som” cuja “sonoridade” se apresenta categoricamente estética.

PERDIDO ENTRE ROTORES

A mecânica circular dos trens traz de volta a presença dos helicópteros, comentados no início. O movimento circular das hélices de sustentação, o rotor girando horizontalmente, descreve *loops* panorâmicos em alta velocidade. A mobilidade flexível desse veículo de ataque se deve e se conjuga à “parada no ar”, permitindo os tão esperados resgates de soldados ou as mortíferas rajadas publicadas pelo cinema estadunidense. O helicóptero mantém-se no ar graças ao mesmo movimento rotativo do brinquedo de parques de diversões dentro do qual o público permanece colado a uma parede centrífuga e que, após atingir certa velocidade, tira o chão de sob seus pés. Já é bem evidente nossa opção pelo meio terrestre de transporte. Mas, chegando ao fim desse percurso, não custa lembrar:

[...] desprovidas de qualquer intenção criadora, limitam-se a montagens pouco engenhosas ou variadas, recorrendo sempre aos mesmos efeitos, nos quais a locomotiva e a eletricidade são vedetes. [Pierre Boulez, 1958]

Se não fosse um problema incontornável diante da ameaça de cobrança de direitos autorais, percorreríamos, agora, um painel contendo apenas alguns dentre as centenas de cartazes de cinema em que a vedete é o helicóptero. Ao toque de clarim substituiu-se o ruído impressionante das pás centrífugas, infelizmente nem sempre acompanha-

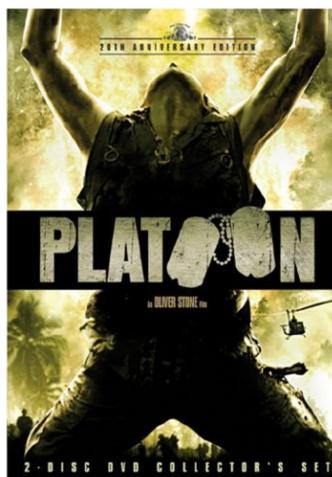
do de modo crítico pelas *Valquírias* de Wagner. Coincidindo com o uso do helicóptero como arma bélica na Guerra do Vietnã, é de 1968 o primeiro filme-propaganda em que ele foi visto pela primeira vez desempenhando o papel de protagonista. *Os boinas-verdes*, de Ray Kellogg e John Wayne, com o próprio Wayne atuando, teve pouco sucesso de crítica, enorme público e uma ilustração de Frank McCarthy (1924-2002) para o cartaz, cuja apreciação valia bem mais que assistir ao filme.



Só que os clarins da cavalaria ressurgiram criticamente, sim, soando por alto-falantes, agentes acusmáticos tecendo a trilha sonora para a cavalgada de novas *Valquírias* na odisseia de Coppola, *Apocalypse now* (1979). O cartaz, não menos magistral que o de *Os boinas-verdes*, destaca, contra o incêndio de napalm, os helicópteros mortíferos e o chapéu ianque de um coronel surfista.



Em outro cartaz, de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), o *still* revela o desespero do protagonista com sua falta de *timing*, pois o helicóptero de resgate acabou de passar.¹¹⁰



Então nos damos conta de que a vedete locomotiva de Pierre Schaeffer foi definitivamente preterida: na música o helicóptero também é muso: Karlheinz

¹¹⁰ A cena se baseia numa foto de Art Greenspon, de soldados norte-americanos no Vietnã.

Stockhausen e o *Helicopter string quartet*.¹¹¹ Em 2001 esse compositor alinhou definitivamente sua imagem humanista interplanetária ao amor à precisão logística do mundo militar.

A FORMA DO UTENSÍLIO: ACASO OU ANALOGIA?

Conforme já havia abordado em capítulo anterior, os sons fonográficos, em geral e na música eletroacústica, fixavam-se¹¹² inicialmente em sulcos cortados pelo diamante na superfície de discos, e logo a seguir passaram a ser magnetizados nas partículas ferrosas da fita. Atualmente, abrigam-se nos bits magnéticos ou ópticos para leitura e gravação a laser, HD, SSD etc. Para reforçar a discussão sobre o que a pesquisa pode acrescentar ao tema do relacionamento entre suporte e transporte em diferentes materialidades, comento uma especificidade da fonografia, especialmente quando se trata da fase de captação dos sons com que ela lida desde sempre: a transmodalidade perceptual de sua ferramenta. Devo, para tanto, descrever um estágio da captação fonográfica em que o registro sonoro já era mediado por um utensílio, mas se fixava apenas na memória do escutante: o som ainda não havia encontrado seu armazenamento em suporte extra-

¹¹¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=13D1YY_BvWU>.

¹¹² Chion, 1991.

corpóreo. A finalidade dessa digressão é aplicar a noção de *marcas tecnográficas* visuais a aparelhos para uso em escuta e gravação de áudio: os microfones.

Quando não eram sintetizados eletronicamente, os sons provinham – e ainda provêm – de gravações pre-existentes ou especificamente realizadas para a produção em andamento. Em ambas as situações empregam-se equipamentos iguais em termos da teoria da comunicação: uma entrada para captar a imagem sonora, seguida de um canal de passagem, e uma saída na outra extremidade. Inicialmente esse percurso era de ordem mecânica, ao que se somou, mais tarde, a tecnologia eletro-eletrônica. Em sua forma contemporânea, o microfone veio a desempenhar na música um papel reconhecidamente erotizado, graças à sonoridade intimista permitida pela desproporção entre a potência de amplificação do volume e a baixa intensidade vocal proporcionada pela aproximação entre o instrumento e a boca sussurrante: o *close-miking*. Esse recurso erotizante está, ainda, comparavelmente implicado no visual da forma cilíndrica do utensílio. Sonora e visualmente, a tecnologia de captação ainda hoje é aproveitada pelos cantores, não sendo novidade para quem acompanhou o jazz e a bossa nova, para citar só dois exemplos. Diferente foi a tática do rock, que, necessitando de ferramenta mais comprida, apelou para o braço da guitarra. Acredito que possa haver algo digno de elaboração a respeito da função e do formato desse objeto, re-

lembrando os momentos críticos, na época, da cristalização das ciências modernas e da música, que, conforme Jonathan Sterne, remetem à invenção do precursor do microfone eletroeletrônico: o estetoscópio. Encaminhado a uma ressensualização do som, o microfone devolveu à escuta um toque corporal que havia sido suspenso por seu ancestral, o estetoscópio.¹¹³

O microscópio e o telescópio, e mais tarde o microfone, têm como função comum o encurtamento de distâncias. Sem cumprir exatamente a mesma função, o microfone em sua fase pré-elétrica – como estetoscópio – desempenhou missão diagnóstica auxiliando a medicina no processo de consolidação de sua semiologia, a primeira disciplina semiótica de caráter científico.¹¹⁴ A aproximação acústica se fez a partir de uma instância implicada no afastamento corporal. Há um duplo movimento: a escuta se aproxima do som, mas se afasta do corpo que o emite. A partir desse duplo movimento, bem anotado por Sterne, torna-se possível assinalar que, comparando fatos e analogias, podemos chegar à arriscada hipótese de que erotismo e pudor – e, no que me diz respeito, a teoria musical – se encontraram associados desde os tempos mecânicos do estetoscópio.

Manuais de medicina e médicos são unânimes em atribuir a origem do termo “semiologia” a Émile

¹¹³ Sterne, 2006.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Littré. Uma consulta ao *Dictionnaire de la langue française*, de sua autoria, publicado em 1863, indica que, para Littré, o termo não era novidade, nem mesmo invenção de sua lavra:

Sémiologie

(sé-mi-o-lo-je) s.f.

Terme de médecine. Partie de la médecine qui traite des signes des maladies. Du grec, signe, et, doctrine. [Littré 1863]

Para Ferrater Mora:

Na antiguidade, a palavra “semiótica” foi usada frequentemente para designar a parte da medicina que se ocupava de interpretar os sinais das doenças, abarcando a diagnose e a prognose. Assim, por exemplo, encontramos em Galeno a expressão σημειωτική τεχν (semiotikhe tekhnē).¹¹⁵

Em sintonia com as demais ciências no século 19, a medicina inaugura, para a formulação de diagnósticos, uma importante etapa relacionando-se com as novas tecnologias: o uso de mediadores da percepção. Diferentemente das lentes de aumento, que ampliaram o objeto visual, o estetoscópio lançou o observador em situação acusmática, aproximando-o do objeto sonoro, que, descolado do apoio verificador da visualidade, oferecia-se à interpretação conforme os indícios meramente acústicos. A

¹¹⁵ Ferrater Mora, 2004b.

semiologia acusmática da medicina veio recolocar o observador na mesma caverna nietzschiana, aquela que mais tarde, no século seguinte, revestiria de penumbra a escuta eletroacústica.

DO GREGO ΣΤΗΘΟΣ, STHÉTOS (“PEITO”), E ΣΚΟΠΗ, SKOPÉ (“EXAME”)

Até o início do século 19, os médicos praticavam o exame de escuta colando a orelha diretamente no corpo do doente.

O estetoscópio foi inventado em 1816, quando um jovem médico francês, chamado René-Théophile-Hyacinthe Laënnec, examinava uma jovem paciente. Encabulado por ter de comprimir sua orelha contra o peito dela (o método chamado auscultação não mediada), pois este era o método usado pelos médicos daquela época, Laënnec lembrou-se de um truque, aprendido quando criança, para escutar sons transmitidos por via sólida. Enrolou algumas folhas de papel, colocando uma ponta em seu ouvido, a outra no peito da jovem. Deliciado, descobriu que o som não apenas era conduzido pelo cilindro de papel como também chegava “alto e claro”. O primeiro manuscrito documentando auscultação “mediada” através do estetoscópio é de março de 1817, quando Laënnec anotou o exame de Marie-Melanie Besset, de 40 anos.¹¹⁶

¹¹⁶ Medical Antiques Online 1998-2011. Disponível em: <http://www.antiquemed.com/monaural_stethoscope.htm>.

A origem do estetoscópio não deixa dúvidas quanto ao embaraço proveniente da iminência de um perigoso contato entre dois corpos.

A objeção de Laënnec à auscultação não mediada toca claramente em fronteiras de decoro e embaraço: o estetoscópio pode escutar até através das roupas das pacientes e libera doutores do sexo masculino do constrangimento de tocar em peitos de mulheres. O *bourgeois decorum* [...].¹¹⁷

O nascimento da semiologia médica coincide, assim, com a separação entre o peito do paciente e a orelha do médico. Consagrava-se, nesse intervalo espacial, uma experiência prolongando a separação entre corpo e mente, entre objeto e sujeito: o corpo do objeto de estudo e a mente do pesquisador, por desengajamento emocional ou hormonal. O embrião do microfone já concentrava, então, a metáfora tátil da pele do tímpano do ouvinte, anulando, de passagem, o corpo auscultado, todo o seu ambiente e demais percepções. Também inaugurava, desse modo, o fetichismo de separar uma parte de seu todo: o indício de sua causa, para ficar apenas com o indício. O conhecimento teórico-musical formado por essa época revela noções analíticas musicais baseadas em noções da biologia, já então a ciência mais forte. Com certeza o *bourgeois*

¹¹⁷ Sterne, 2006.

decorum dos médicos da época desempenha um papel importante, tendo quase certamente coadjuvado na introdução, para a música, do conceito de organicidade,¹¹⁸ ainda muito caro à análise musical. Ainda hoje é comum explicarmos o “funcionamento” da música através de metáforas como célula, organismo, organicidade etc. É como se as músicas fossem escutáveis como sendo conjuntos de órgãos em funcionamento sincronizado, percebidos através de um estetoscópio. Essa noção de organicidade é fundamental para a análise musical nascente no século 19, precursora teórica do projeto de uma “música absoluta”, ainda hoje mais ou menos manifesta nas expressões musicais que celebram a sonoridade.¹¹⁹

Evidentemente, os médicos de então não usaram – assim como os de agora tampouco – o estetoscópio para uma escuta estetizada. Porém, esse objeto os conduz a um equiparável exercício de *source-bonding*,¹²⁰ tal como é hoje praticado por qualquer estudante de eletroacústica seguidor de Denis Smalley: é “a tendência natural de relacionar sons a fontes e causas e de relacionar sons entre si quando parecem compartilhar as mesmas origens”. Essa ligação com a fonte medical é uma transposição do ato de explicar o efeito escutado pela dedução da causa, do mesmo modo como o ouvinte músico se aplica –

¹¹⁸ Dahlhaus, 1978.

¹¹⁹ Dahlhaus, 1978.

¹²⁰ Smalley, 1994, p. 36.

substituindo, felizmente, a dedução pela imaginação – à escuta de obras eletroacústicas.

O afastamento que propiciou a existência de uma música de sons propriamente ditos também se enraíza no acidente estetoscópico, pois dele ainda conserva – desse ato fundador – o esgar puritano. O caminho entre a descoberta de Laënnec e a sonoridade dos dias de hoje passa, com toda a certeza, pelo entendimento equivocado da noção de *écoute réduite* (cf. Anexos), de Pierre Schaeffer, pois este, que estava em guerra contra uma ciência positiva da música, elaborou um procedimento analítico cujo funcionamento requeria a subtração semântica e causal. Esta seria, por sinal, uma ferramenta de grande utilidade para a medicina, que todavia não a descobriu. Schaeffer não viria a endossar a cartilha musical em sua obra escrita, pois não era para a *écoute réduite* ter chegado a algo mais que um método operacional para auxiliar na criação de uma terminologia do sonoro. Não foi seu propósito colocá-la no patamar de uma estética. No entanto, sua obra musical e o universo morfotipológico que ele criou mostraram a carne granulosa e os movimentos requebrados dos sons – suas *allures* – abrindo, dessa maneira, o caminho fetichizante. Estão nos *critères de perception* os fundamentos para a música que sobrevive pela força de sua sonoridade autônoma, em fina espessura na qual a causa material, a causa final e a causa eficiente têm menor interesse.

A FERRAMENTA INDISPENSÁVEL

A operação conceitual batizada de *écoute réduite* por Pierre Schaeffer, se promovida à condição de estética, cumpre essa missão potencializada pela eletroeletrônica. Para a descoberta desse território sonoro descontextualizado, sem dúvida o microfone é a pedra fundamental. Acompanhando a passagem do estetoscópio ao microfone, segue, em movimento paralelo, parte da espécie humana adiantando-se no crescente especialismo da cultura ocidental. O momento inaugural, na música, ao longo do século 19, propõe a nascente noção de música absoluta, que, em tempos modernos mais recentes, ressurgirá batizada de *autônoma*.¹²¹ Nessa passagem, ainda e sempre evitando o toque físico, resistido e oportunamente sublimado pela escuta médica, a situação *acusmática* (cf. Anexos) é a condição material ideal requerida para uma escuta “depurada”. O tubo cilíndrico do microfone é que dirige ao ouvinte um cochicho, a insinuação de uma sensualidade condenada a distância, uma promessa de falar da boca para a orelha, como se fosse para um único interlocutor, na falsa *intimidade compartilhada* pelo público. O *close-miking* – na música popular e na música contemporânea – oferece aos cantores o poder de sussurrar em alto e bom som, mixando essa intimidade privada com a condição pública de plateia. É bem verdade que como consequência do recur-

¹²¹ Dahlhaus, 1978.

so obtém-se uma espécie de reaproximação do som como experiência sensual.

É exatamente essa experiência que vem comprovar meu entendimento sobre a obra do inventor do procedimento de *écoute réduite* como não tendo sido vítima fatal de sua própria invenção. Muito embora suas obras musicais compostas no período em que se ocupou da teoria reflitam essa noção, anos mais tarde Pierre Schaeffer pôs em prática o comprovante que faltava, curiosamente em uma obra composta não por si, mas por seu aluno e amigo Michel Chion: *La tentation de Saint Antoine* (1984). No papel de Antônio, a voz límpida de Schaeffer, a despeito de seus 75 anos, apresenta as inflexões que, se por um lado poderiam se classificar na taxonomia “granulosa” de sua morfotipologia, por outro transportam ao ouvinte a rouquidão excitada do personagem, às voltas com as tentações da carne.

E é assim também que o ouvinte acusmático volta a ter o prazer de uma escuta ressensualizada, liberado para conquistar todos os recônditos da intimidade dos sons microfonados a curta distância. Entre essa sensualização e a do corpo em sua presença, a distância ainda é, no entanto, a mesma que a da pornografia. Uso a palavra “ainda” porque, com a invenção das impressoras 3D, um novo século se descortina para o mundo da simulação. Se pensarmos que, findos, um dia, os tempos da eletrônica, quando vivermos a era da bioquímica e toda a comunicação prescindir da eletroacústica, ou

seja: quando tomarmos um comprimido para viver uma ópera ou reescrever um romance, ainda assim o faremos em solitário, nessa condição que nos chegou pela ponta do estetoscópio.

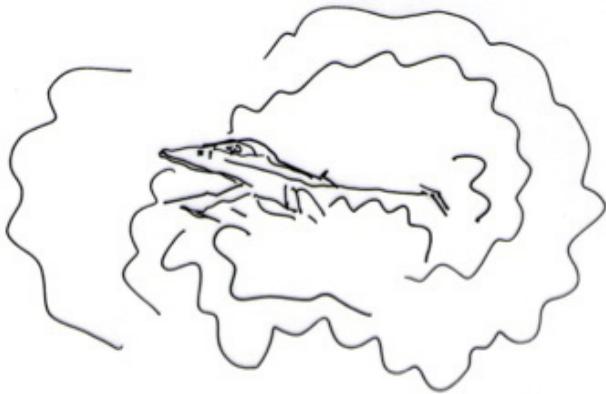
P.S.

Hoje em dia os estetoscópios são frequentemente utilizados para distinguir médicos dos demais quadros: enfermeiros e outros profissionais da saúde. A possibilidade de pendurar o objeto em volta do pescoço responde pela melhor justificativa para a superioridade do utensílio em seu formato *binaural* (cf. Anexos). Resolvida a portabilidade, a metáfora visual resultante diz que são os médicos que verdadeiramente transportam o peso da semiose.

O SOM É IMAGEM

Um *still* da Navy, marinha norte-americana, encontrado no YouTube, e acima o seguinte comentário: “Uma combinação perfeita de condições e eventos [...]: o vapor da água, a densidade e a temperatura do ar [...] propiciam a visualização da passagem de um F/A-18 pela barreira do som”. Para o meu propósito, trata-se de uma oportunidade oferecida ao som, por mais efêmera que seja, de fixar-se em um suporte físico, dando-lhe uma rápida visibilidade, a partir da qual desejo discutir seu estatuto de imagem, ou melhor, o potencial imagético do som. O

YouTube é uma fonte rica em vídeos ilustrando o chamado *sonic boom*.



Fui certa vez provocado pela afirmação de um conhecido crítico das artes plásticas que disse que para a música contemporânea só restaria espaço entre as artes aristotélicas, legitimadas pela *catharsis*, pelo envolvimento emocional e sensorial, por conta de uma suposta inaptidão da música para propiciar ao ouvinte o estado superior da *mathesis*, que, entre outras funções, preside o objetivo do teatro brechtiano. Provocação sobre a qual me debrucei desde então, não para me ocupar tecendo respostas ao crítico, que me rechaçaria por convicção. O que a grata provocação despertou espelha-se no interesse em pesquisar os limites da escuta, cuja abrangência ocupa a cena desde quando Pierre Schaeffer e John Cage, com a incorporação do ruído, detonaram o som “musical”. Antes deles, e muito antes do resgate empreendido por Marcel Duchamp no mundo das *beaux arts*, Erik Satie compôs músicas que só

através de algo equivalente a uma visão não *retiniana* encontrariam ressonância. Poucas páginas atrás, avancei sobre a relação entre uma escuta “não tímpanica” e aquela da sonoridade de fina espessura. Nas páginas a seguir, procurarei outro ângulo para consolidar a fusão entre som e imagem, reapresentando as materialidades dos diferentes suportes.

O *som* – esse suporte privilegiado da música – deixará de ser dissociável daquilo que chamamos de *imagem*. Trata-se de um esforço de recuperação de uma dentre as diversas possibilidades de escuta, uma que amplia para sempre – e ilimitadamente – o âmbito do escutar. Acredito que, para conhecermos as especificidades dos sentidos, poderíamos iniciar um estudo listando as semelhanças entre eles, o que exigiria uma longa ação contra a poeira depositada pelo tempo em noções de escuta musical e na do som em geral. Não há por que erguer o som a um novo patamar, como se a ele estivesse faltando alguma coisa para merecer o tratamento que as teorias da imagem a ela dedicam. O estudo não deve ser confundido com uma cruzada para equiparar o ver ao escutar e vice-versa, como se não possuísse cada qual a sua especialidade. Finalmente: não expressa, por conta de meus vínculos pessoais mais apertados com a música, uma tentativa de valorizá-la através da identificação com o mundo das imagens, até porque não parece haver vantagem alguma em cultuar a imagem (cf. Anexos), alvejada hoje por sua invasiva e maciça onipresença na cultura ocidental.

A comparação entre as noções de som & de imagem pode ser iniciada já na marcação das datas de invenção de seus diferentes suportes de registro. A imagem visual tendo sido inaugurada nas paredes das cavernas, e a imagem sonora, anteontem, com as máquinas de Edison e Charles Cros. A fotografia compara-se à fonografia no sentido de que ambas capturam um recorte do real, a primeira no registro visível, a segunda no audível. A noção de *imagem de som* de François Bayle, que só se firmou nos anos 1990, confirma a importância inequívoca da materialidade do suporte na construção do conceito.

Além da visualização nos céus, a foto da passagem do supersônico traz também uma sonoridade em nossa mente, uma explosão que só nós escutamos, isoladamente, cada qual com a sua, refluindo de certo modo a potência sonora equivalente da imagem visual, confundindo mais ainda nossas certezas nas palavras “imagem” e “som”. Incessantemente recebemos – nós que trabalhamos em áreas musicais ou vizinhas – convites para comparecimento a eventos em museus da imagem e do som, do mesmo modo como temos a atenção multiplamente atraída por produções e instituições em que se firma uma e sempre a mesma oposição entre as palavras “som” e “imagem”. Oposição presente, por exemplo, em cada desenrolar de créditos de filmes e vídeos – dos comerciais aos mais experimentais. Procurando no Google por “*son en tant qu’image*”, “*sound as image*” e “som como imagem”, recebe-se

sempre de volta a opção de corrigir a busca para “*son et image*”, “*sound and image*”, “som e imagem”. São páginas e mais páginas, também impressas em papel, em que predomina a confiança nesses termos como portadores de experiências inconfundíveis e estanques. A imagem visual, sozinha, leva adiante, como se fosse apenas seu, um estatuto imagético, identificando-se com o próprio. Em 1934, Paul Valéry já não pensava desta maneira.

Assim como a água, o gás e a eletricidade [...] são trazidos de longe para suprir nossas necessidades domésticas, assim também receberemos *imagens visíveis e audíveis*, surgindo e desaparecendo ao simples movimento da mão, a um mero sinal.¹²² [grifo meu]

A constatação de Valéry – cuja contribuição para o meu propósito vem multiplicada por conta do local onde a encontrei citada: o célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin 1936) – refere a palavra “imagens” abrangendo esses dois campos perceptivos: o visível e o audível, sem detrimento de nenhum. Apesar disso, ainda, e cada vez mais, a palavra “imagem” remete à visualidade, e a palavra “som”, a uma região obscura da percepção. Paira, aí, um afastamento que não parece ter fundamentação na experiência.

¹²² Valéry, Paul. La conquête de l’ubiquité. In: *Oeuvres, tome II, Pièces sur l’art*, NRF, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1960 [1928].

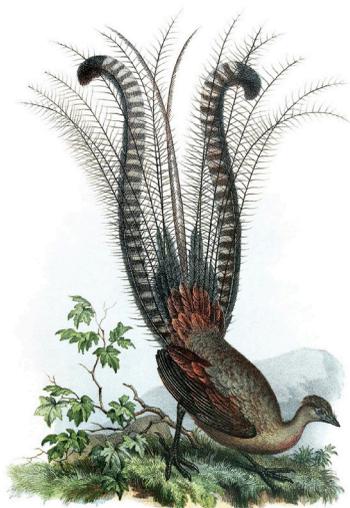
Proponho abordar, em estágios iniciais, portanto tateantes, não mais que a problematização de ideias adquiridas. Trata-se de um esforço no sentido de sensibilizar contra as certezas, abrigadas no vernáculo e no senso comum, que encontramos manifestas também nas menos suspeitas esferas da chamada “alta cultura”, das artes, da música e sua musicologia sistemática, das artes sonoras, da crítica, e até mesmo da música eletroacústica – de onde, aliás, há décadas deveriam ter sido banidas pela própria especificidade *imagética* dessa atividade. Para o observador sensível ao papel desempenhado pela *imaginação* – visual ou não – nas descrições do sentido do olfato na obra do esteta e perfumista Edmond Roudnitska (Roudnitska 1977), tão aproximável de uma *morfotipologia* sonora (Schaeffer 1966), é fácil deduzir que o mesmo se estende a todos os sentidos. Por força dessa imensurável amplitude, limito-me aqui ao campo do audível.

A AVE OPERATOR

Encontrei, também no YouTube, um trecho muito visitado de *Animal planet*, clássico programa televisivo da BBC, produzido e apresentado por sir David Attenborough, em que se pode ver e escutar o pássaro-lira, um ser dotado de incrível capacidade de produção sonora. Sem voar a uma velocidade supersônica, é no chão que ele executa ações notáveis. Reproduz a “cópia fiel” do som de um clique de máquina fotográfica – o que remete o pensamento às origens da fotografia –, esse dispositivo que estimu-

lou variados setores do conhecimento em incontáveis exames sobre a imagem (visual) e em avaliações infindas sobre sua força cultural. A câmera fotográfica ensejou aportes para as discussões modernas e contemporâneas sobre a condição e a especificidade da imagem, do ícone, da reprodução, da captura, do simulacro, da imaginação etc. Além dos citados Valéry, Benjamin, Cage e Schaeffer, remeto ainda, para complementar, a: Roland Barthes, Michel Chion, Régis Debray, François Soulages, Jonathan Sterne e outros. O clique do pássaro-lira dispara a germinação de ideias que eu gostaria de compartilhar, buscando a proposta de uma compreensão mais abrangente do som e, por silenciosa extensão, dos demais sentidos.

A pergunta, de amplitude muito maior, sobre o que demarcaria a diferença entre o humano e o animal surgirá como efeito colateral do questionamento, não sendo, entretanto, o tema.



Nada visualmente extraordinário faz essa ave se destacar entre os demais exemplares da avifauna. Tem um olhar tão inteligente como qualquer outro, desprovido da ferocidade determinada que vemos em aves de rapina. Ostenta uma bela plumagem carnavalesca na cauda, em forma de lira – instrumento musical da antiguidade. Em tudo é como os demais, menos na capacidade superior de fazer soar seu instrumento, que – bem distante da lira na parte traseira do corpo – reside no órgão interno da siringe, o aparelho fonador das aves. No pássaro-lira, a siringe atua mais como gravador do que como instrumento “musical” – no sentido tradicional: capacitado a entoar desenhos melódicos no campo das alturas. Seu potencial musical aproxima-se daquilo que Pierre Schaeffer considerou tecnologicamente indispensável para as *arts-rélais*¹²³ pouco depois de Benjamin apresentar, em 1936, as condições técnicas transformadoras nas artes.¹²⁴

Se a cauda ostenta visualmente um estilo afetado digno do palco italiano, a siringe só encontra paralelo – por conta de seu emprego mimético peculiar e de sua invisibilidade – com a fonografia *acusmática* surgida no século 20: para ambos, o suporte de registro é visualmente irrelevante (estando até mesmo oculto na ave) e não retorna ao visível as fontes sonoras reproduzidas. Interessa-me, inicial-

¹²³ Schaeffer, Palombini & Brunet 2010.

¹²⁴ Benjamin, 1951.

mente, compreender a eficiência desse modelo de “reprodutibilidade zootécnica” de sons, essa caixa preta flusseriana biológica. Algo no procedimento peculiar de registro pode ensejar impressões sobre uma *sonoridade* da imagem, mas, paralelamente a isso, que se mencione toda a *imagética* do som também a ser discutida. Nossa comum perplexidade diante da qualidade hi-fi (cf. Anexos) das imitações do *lyrebird* cresce fundamentalmente quando reconhecemos seu poder de destacar a figura sobre o fundo, isto é, sua versatilidade, aparentemente sem esforço extra, de fixar em memória apenas o personagem que lhe interessa, um *objet sonore*,¹²⁵ separando-o cirurgicamente dos outros sons que constituem o ambiente ao redor. Não é a reprodução de um *momento* integralmente recortado de um fluxo temporal, mas a desse *objet sonore* destacado do interior desse fluxo, uma figura dali selecionada. Essa poderosa filtragem dos ruídos de fundo – pois o pássaro não está gravando em estúdio com isolamento acústico – ou dos eventuais objetos sonoros indesejados, simultâneos no mesmo ambiente, indica uma operação de seleção para a qual só é viável pensar vagamente em diferentes e entrecruzadas proveniências.

Será isso a manifestação de uma capacidade mais *inteligente*, em que a seleção é feita de acordo com critérios de localização espacial? Para que isso ocor-

¹²⁵ Schaeffer, 1966a.

ra, deve entrar em ação, por parte do animal, alguma identificação do objeto sonoro.

Devo frisar a condição de *animais*, ou de *máquinas*, instâncias contra as quais o *homo sapiens* se constitui negativamente. Para a biologia clássica, e para o senso comum, animais agem irreflexivamente, seguindo seus instintos. Instintiva, no caso, seria a “mera” habilidade mecânica de colocar em destaque, de dentro do caos do fluxo temporal, figuras sonoras escolhidas graças à possibilidade de efetuar uma operação de localização espacial do corpo sonoro emissor. Isso é válido em se tratando de uma escuta binaural, como a nossa, a de tantos animais e a dos pássaros, que, de acordo com a biologia clássica, dependem da *fonotaxia*.¹²⁶ Por si mesmas, localizações espaciais permitem o isolamento integral de objetos sonoros de interesse. Transpor essa tarefa para o universo eletromecânico é algo que se pode considerar para o futuro, pois a tecnologia de áudio ainda não foi capaz de criar dispositivos microfônicos que excluam, por filtragem, para fora do registro, tudo o que não estiver localizado nos pontos espacialmente definidos e selecionados. Ao contrário, o inverso dessa operação é o lugar-comum do caraoquê, em que, por meio de um dispositivo de inversão de fase em uma das entradas registradas, se subtrai ou se re-

¹²⁶ Fonotaxe: habilidade de se mover guiando-se pela localização de alguma fonte sonora.

duz drasticamente a presença de objetos sonoros (se estiverem no centro de uma cena panorâmica estereofônica). Complexidade comparável diz respeito à reprodução: a siringe de uma ave é mais adequada que o melhor de todos os aparelhos fonadores encontrado entre os seres humanos? Em termos de “materialidade do suporte”, será que essa hiperadequação, capacitando a ave para uma riqueza fonética maior que a nossa, não implicaria uma “superioridade linguística”, ou ao menos léxica? Esse é um animal cuja operação de seleção, memória e capacidade de reproduzir sons pode ser considerada tão fidedigna quanto um gravador de mp3, um dispositivo inerte fabricado para arquivar passivamente *soundfiles*, sendo o HD, nesse pássaro, suas células cerebrais.

É possível que a operação de seleção desenvolvida pelo *lyrebird* não transcorra de forma, digamos, criticamente consciente (“percebo objeto sonoro *interessante* à minha esquerda”). No entanto, deve disparar, na experiência do animal, alguma operação que, para nós, encontra paralelo no campo da captura e da geração de imagens mentais. A uma boa localização espacial vem somada a intencionalidade “fonográfica” – por parte do pássaro-fonógrafo. Para distinguir seu *objet sonore*, deveria o animal, como nós, ter alguma consciência semântica do som, ou o percebe apenas como indício de algo cuja causalidade e referência pertencem ao seu *mundo da necessidade*? Ou possuiria este pás-

saro um arsenal conceitual *morfortipológico*¹²⁷ tão aprimorado a ponto de auxiliá-lo numa suficiente e necessária *écoute réduite* – para efeitos de identificação e conseqüente fixação na memória por uma via consciente? Teria ele a capacidade de *fonografar* para depois objetivar os registros sonoros? Em *A câmara clara*, Roland Barthes designa o fotógrafo como *operator*:

Observei que uma fotografia pode ser objeto de três práticas (ou três emoções, ou três intenções): fazer, submeter-se a, olhar. O *operator* é o fotógrafo. O *spectator* somos nós [...].¹²⁸

Nosso *lyrebird* não é outro senão esse *operator*. Se nos mantivermos dentro da terminologia fotográfica barthesiana, transpondo-a de empréstimo para o mundo sonoro, o pássaro é fonograficamente capaz de apresentar, ao *spectator*, o *studium*. Por *studium* Barthes entende aquilo que, em fotografias, percebemos como tendo sido intencionalmente captado, de forma que:

O que experimento [...]: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.

¹²⁷ Schaeffer, 1966a.

¹²⁸ Barthes, 1980.

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.¹²⁹

Se este artigo pretendesse discorrer sobre tópicos específicos em etologia ou bioacústica, correria o risco de confundir ainda mais os recortes, desta vez entre natureza e cultura. Não me atrevi a pesquisar sobre a possibilidade de haver alguma outra habilidade específica do pássaro *operator* que o leve a apresentar o *punctum*, que Barthes contrapõe ao *studium*, querendo significar aquilo que, nas fotos, é pungente e nos atinge. Interessou-me, e me basta acreditar que, metodologicamente falando, o pássaro-lira captura e armazena sons na forma de imagens, pelo menos conforme ao que vem sendo debatido no mundo da fotografia, e parcialmente conforme ao que importa para um compositor como François Bayle, em sua proposta de *imagem de som*.

A IMAGEM DO SOM

A concha é um dos poucos objetos físicos inanimados que, de algum modo, fundem uma imagem sonora a uma visual. O som emitido pelo suporte do molusco encostado na orelha remete ao seu habitat.

¹²⁹ Ibidem, p. 45.

Primeiro autor a se referir a sons como imagens na área de música contemporânea, François Bayle¹³⁰ designa especificamente a experiência da escuta *acusmática* como sendo uma escuta de *imagens de sons*. O *i-son* (abreviatura para *imagem-de-som*) – o representante acústico de uma coisa, também acústica – é obtido por meio de uma transposição de sua condição física, que na época era (e ainda é) o circuito eletroacústico: a mediação pelo circuito das *arts-rélais* sonoras (Schaeffer, Palombini & Brunet 2010): captura, armazenamento, processamento e transmissão em vias eletroeletrônicas, realizando-se acusticamente através dos alto-falantes. Ou seja, comparando-o com a imagem visível na superfície do suporte fotográfico, o *i-son* presta-se a designar qualquer som escutado graças à reprodução por alto-falantes, subtraído de seu *espaço* original de criação (e, simultaneamente, também do seu *tempo*), entendendo-se “reprodução” como algo diverso de uma mera repetição. O *i-son* de um som de violão que porventura escutamos resulta do encontro entre nosso sentido da escuta e a amplificação eletroeletrônica do som de um violão – para Bayle, necessariamente fixado em suporte. O que pretendo neste texto não é uma defesa do conceito bayliano, mas tentar estendê-lo, correndo riscos de maior amplitude, propondo, em consonância com Henri Bergson¹³¹, que

¹³⁰ Bayle, 1993.

¹³¹ Bergson, 1939.

tudo som na verdade ou gera ou é imagem, e que a disparidade de status entre “imagem” e “som” deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som – até a invenção do fonógrafo.

Diversamente do *i-son* de François Bayle – implicado na dependência de um suporte (ou dispositivo da ordem das *arts-relais*), portanto “tecnológico”, proponho a noção de que qualquer som é uma espécie de *i-son*. Esforçando-me para restituir ao som sua *imagética*, acredito que se possa falar dela, para o som, independentemente da mediação por registro em suporte ou por dispositivo de armazenamento extracorpóreo. O som já é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando sua transmissão é de boca a orelha, ou no trajeto direto das coisas soantes para a orelha. Assim como a imagem mental visual é “apenas” uma imagem mental, a imagem mental sonora também o é, e não se confunde com uma “visualização” estimulada pela escuta de sons que despertam analogias “visualizáveis”. Assim como ver, escutar é sempre formar imagens. Certamente a formação da imagem depende de suporte. Por que não seria possível pensar que, antes de ser “suporte tecnológico” – ocorrendo graças a meios extracorpóreos –, o suporte pode ser também o do próprio corpo: a memória? A proposta já está em Bergson,¹³² e aqui apenas exemplifico, contextuali-

¹³² Ibidem.

zando Eric Havelock: a repetição em forma de *loop* não foi inventada pelos sulcos fechados da *musique concrète*, mas talvez “pelos poemas épicos, que precisavam dela como processo de fixação na memória”:¹³³ o suporte corpóreo. A diferença entre os suportes técnicos e o cérebro está na exterioridade deles em relação ao corpo, e em sua operacionalidade, sua disponibilidade para manipulações. A possibilidade de ser imagem em suporte extracorpóreo – desde as pinturas rupestres – concedeu à visualidade a primazia no rol dos sentidos.

Não nos acostumamos a descrever nossas escutas como imagens porque a transposição da noção de imagem para o campo da experiência sonora – por seu histórico atraso nas tecnologias *extracorpóreas* de áudio – perdeu sua oportunidade ao longo do tempo numa história conceitual. Chegando tão tarde para o som, a imagem fonograficamente (fixada) não propiciou ao mundo da sonoridade o mesmo destino cultural reservado ao da visualidade. O que dizer dos outros sentidos, como o tato e o olfato, que só contam com o suporte intracorpóreo de fixação?

SPECTRUM

O fonógrafo finalmente restitui ao som o que lhe tinha sido progressivamente retirado desde que o homem começou a registrar o mundo visível nas

¹³³ Havelock, 1986.

paredes das cavernas. Por efeito dessa crescente desvinculação, hoje tanto o senso comum quanto a indústria – ao se referirem à imagem como se ela fosse atributo exclusivo do mundo visível – reservam ao som uma condição mais turva e noturna da escuta. A situação mantém-se inalterada mesmo depois de ingressarmos no mundo dos *bits*, em que o suporte físico de ambos – tanto o visual quanto o sonoro – é um só e o mesmo: o meio magnético do HD ou o meio óptico dos CDs e DVDs. A atual fixação em suporte extracorpóreo – garantindo a condição de imagem – alimenta de imagens o armazenamento, o processamento e a transmissão.¹³⁴

DA IMAGEM AO SOM, PELO FULGOR

Em *Esthétique & philosophie de l'image*, François Soulages afirma que: “[...] as artes da imagem são as artes da imagem *material e visível*, daquilo que Aristóteles chamava de *eikon*” [grifos meus].¹³⁵ E não poderia ser mais do que “visível”, nos tempos de Aristóteles, quando a capacidade de registrar o sonoro ainda estava bem longe de ser inventada. Já então os suportes materiais do visível viviam em plenitude, abrindo-se ao trabalho da imaginação. A civilização ocidental teve que esperar 20 e tantos séculos para que isso finalmente viesse a acontecer nos cilindros de Edison.

¹³⁴ Kittler, 1986.

¹³⁵ Soulages, 2009.

Em *De somno et vigilia* a imaginação é uma faculdade que deriva da sensação: estamos em uma lógica fotográfica do traço – o negativo sendo uma espécie de traço do fenômeno visual registrado ou, de todo modo, modificador desse negativo. Não existe imaginação sem sensação, assim como não há modificação do negativo sem efeito da luz. Escrita [aqui em substantivo: *écriture*] pela luz, imaginação pela sensação: a sensação participa da escrita da imagem “phantasia” da imaginação.¹³⁶

Essa imaginação, essa fantasia, pela luz do *phainesthai* – o aparecimento – e dos *phainomena*, não poderia habitar também as vibrações mecânicas que nos chegam como som? Não possui, o som também, essas propriedades, sem qualquer prejuízo? Levando em conta a sequência do texto de Soulages, em nosso mundo pós-fonógrafo o som não deixa a desejar como suporte para aquilo que na Grécia Clássica fundamentava a noção de imagem:

[...] essas artes da imagem também são esclarecidas por abordagens teóricas relativas aos outros sentidos da palavra “imagem” (psíquica, representação, metáfora...), daquilo que Aristóteles podia eventualmente designar como “phantasia”. Localizar, conceber, articular e problematizar essas pluralidades é um eixo obrigatório numa pesquisa visando à estética da imagem.

¹³⁶ Ibidem.

Não é minha intenção chamar atenção para um suposto esquecimento (relativo ao som) por parte de Soulages, cujo propósito é discutir a imagem fotográfica. No entanto, é pertinente pensar que, quando ele e outros teóricos reservam a palavra “imagem” para referir-se a atos, objetos e virtualidades do mundo da visualidade, colateralmente reproduzem a obscuridade a que os sons – e os objetos de percepções dos outros sentidos – foram sendo relegados ao longo dos séculos. Porém, como meu tema central é do campo sonoro, quero estender o que Soulages diz, aplicando-o somente ao som.

A comparação entre a imagem material e a imagem mental pode induzir a ideia de que a consciência tem qualquer coisa comparável a uma imagem, uma coisa certamente diminuída, mas de qualquer modo uma quase coisa. Alain, nos *Éléments de philosophie*, contesta essa noção de imagem mental: “Não existe imagem, mas sim objetos imaginários”. Em *L’imagination*, Sartre também denuncia essa metafísica ingênua transformando o problema: “A imagem é um ato, não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa”; ela é então uma modalidade da consciência (imaginante e não perceptiva), que visa a um objeto de maneira específica, colocando-o como ausente ou irreal e dele só fornecendo um equivalente, o *analogon*.

A história das teorias da música está carregada de *analogons*: de Pitágoras a Schaeffer, é sempre por

um *analogon* que se fala de qualquer um de seus elementos: parâmetros, figuras, notas, ritmos, objetos e critérios de percepção.

Jonathan Sterne é da opinião de que o nascimento da gravação sonora tinha uma finalidade, digamos, mortuária, porque oferecia ao usuário a possibilidade de registrar vozes que pudessem ser escutadas quando seus donos não mais existissem.¹³⁷ Para tanto, a RCA Victor recorre à campanha publicitária “A voz do dono”, que mostra o fiel amigo prestando atenção ao alto-falante que – é de crer – reproduz a voz de seu finado tutor, a julgar pelo caixão sustentando Nipper, na famosa foto do cão diante do gramofone.

Concorda com o teor mortuário da origem da imagem o autor Régis Debray:

O nascimento da imagem se relaciona com a morte. Mas, se a imagem arcaica surge das tumbas, é como recusa do nada e para prolongar a vida. A plástica é um terror domesticado. Consequentemente, quanto mais a morte se afasta da vida social, menos viva é a imagem. E menos vital é nossa necessidade de imagens.¹³⁸

A noção de domesticação do terror também é reencontrada em Nietzsche: “[...] o ouvido, este órgão do medo, só alcançou tanta grandeza na noite

¹³⁷ Sterne, 2006.

¹³⁸ Debray, 1992.

e na penumbra de cavernas obscuras e florestas, bem de acordo com o modo de viver da era do receio [...]”.

A música eletroacústica é aquela que mais se beneficia do fato de ter seus sons “fixados”¹³⁹ em suporte de gravação, o que só veio a acontecer expandidamente a partir das possibilidades de manipulação em fita magnética. É possível dizer que sons naturalmente fixados existiram desde sempre: por muito estranha coincidência, as grandes conchas contêm dentro de si o “som-imagem” do marulho – metonímia? A reverberação de uma caverna ou de determinados espaços fechados acrescenta uma mancha aos sons produzidos dentro delas, impregnando-os com o depósito de sua presença espacial. Essa sombra, assim como os ecos em paredes de montanhas ou edifícios, expõe uma sonoridade que de certa forma está “fixada” nesses espaços. Mas a possibilidade de falar de uma imagem sonora tem muito menos idade, estando ligada à manipulação composicional dos sons fixados.

Hoje a “fixação” do som através das tecnologias modernas está trivializada, completados já mais de 100 anos da invenção de Edison. Mas, para o senso comum, nem mesmo assim – já fixado na cera do cilindro ou no acetato do disco – o som mudou de categoria. Ainda é “visto” como algo de fantasmático e passageiro, como se a “imagem” visual não o

¹³⁹ Chion, 1991.

fosse também... Sons produzem, ou melhor, não diferem de imagens. Apenas não dependem de iluminação natural ou artificial. Sons carregam sua luz própria, produzida pela nossa escuta.

PEQUENO COROLÁRIO

Por mais que as ferramentas eletroacústicas de composição em “tempo real” tentem ignorar o salto entre a imagem sonora intracorpórea e a imagem sonora extracorpórea, esse limite ainda persiste, explicando a assimetria entre sonoridades realizadas na hora e sons gravados e reproduzidos em concerto. O som da coisa e a imagem do som da coisa são imagens, mas ocupam compartimentos separados – embora não totalmente estanques – em instâncias diferentes das artes-relé: uma em estado de contato imediato, a outra em estado mediato. As músicas mistas “instrumentalizam” manipulações de transformação sobre o material mediatizado. Enquanto anseiam pela vindoura travessia indelével entre os dois mundos, o tempo em que não haverá mais diferença entre o “tempo real” e o “tempo *différé*”, compositores hesitam entre um e outro universo, mesmo ao misturá-los.

4. CONCLUIR EM *LOOP*

SOBRE *LOOPS* INSTITUCIONAIS

É bem possível que leitores músicos menos envolvidos na vida acadêmica não se interessem pelo *loop* descrito a seguir, que tratará de matéria institucional em seu sentido mais estrito. Só não desaconselho a leitura das próximas páginas porque, se optar por uma volta ao mundo minuciosa de fato, entreverá estranhas paisagens, raramente reveladas ao público “extramuros” universitários. O assunto a seguir é especificamente “intramural”, espinhento e sobretudo ingrato, por seu teor crítico.

Uma versão resumida do que segue foi apresentada em comunicação,¹⁴⁰ porém nas páginas seguintes desenvolverei com maior extensão e cuidado o que entendo por esse *loop* institucional: o círculo vicioso manifesto em casos de enlace entre teoria musical e composição, entre produção artística, recepção e pesquisa acadêmica, por efeito de um relacionamento estacionário entre as partes. Como estudo de caso, tematizo a história recente da música eletroacústica, que tende a rodar entre as paredes da universidade e outras instituições. Para esclarecer por qual procedimento vejo fechar esse *loop*, nomeei dois tipos diferentes de teoria musi-

¹⁴⁰ XX Congresso da Anppom (Udesc, 2010).

cal: teoria I, que foge à circularidade, e teoria II, que a alimenta. Para comparar os dois tipos, farei uma digressão.

Assim como em tantos outros campos do conhecimento, percebe-se no das teorias da música ocidental uma oposição binária, irreduzível entre duas maneiras de apreciar as músicas: uma optando pela escuta formal de uma música absoluta, a outra visando derrubá-la como valor decadente de uma burguesia modernista. Autores como Dell'Antonio¹⁴¹ empregam a expressão *structural listening* para designar essa escuta modernista. Uma posição intermediária – que, para efeitos deste texto, não será extensivamente discutida por conta de sua maior adequação à música instrumental – é proposta pelo musicólogo britânico Alastair Williams, empenhado na reintegração, ao cenário musicológico, da importância da obra do filósofo Theodor Adorno. Na elaboração de Williams, Adorno veio sendo injustamente responsabilizado por uma defesa da música absoluta, bem como o modernismo associado a ele não cessa de ser criticado por pós-modernismos referencialistas. Em nítido posicionamento de resgate de uma semântica adorniana, Williams lima as arestas entre pós-moderno e moderno, os quais, em sua opinião, não conseguem se opor de fato, pois o primeiro é a extensão natural do outro:

¹⁴¹ Dell'Antonio, 2004.

Uma coisa o pós-modernismo nos ensinou. Que, entendido mais como uma transformação do modernismo do que como sua antítese, o modernismo é um fenômeno multifacetado. O pós-modernismo é mais uma releitura que uma substituição do modernismo. Desse ponto de vista, a oposição entre procedimentos abstratos do modernismo e as práticas referenciais e inclusivas do pós-modernismo passa a ser menos marcada. Pois, quando se entende o que todos os artefatos significam, o modernismo passa a ocupar um espaço semântico mais amplo que o da pura inovação técnica e o das relações estruturais.¹⁴²

Creio que a proposta de Williams se adéqua consistentemente às músicas instrumentais, mais capazes de corresponder à semântica adorniana em sua negatividade textual, em sua renúncia referencial e na eloquência de seu silêncio para além das notas. A estética de Adorno foi concebida numa época em que a noção de nota, como átomo indivisível da música, era a moeda corrente, o que deixa de acontecer necessariamente com as músicas eletroacústicas. No espaço destas deveria desenvolver-se uma outra posição – comparavelmente intermediária –, seguindo, entretanto, numa direção mais abrangente que a semanticidade de Adorno segundo Williams, pois esta não é excelente para lidar com uma música de sons para além dos voco-instrumentais. Apresenta-se,

¹⁴² Williams, 1999.

para as músicas que usam todos os sons, a necessidade de novas abordagens analíticas. Uma delas será exposta a seguir, servindo para demonstrar o *loop* institucional dentro do qual a música eletroacústica vem se autoacalentando.

TEORIA I

O emprego do *loop* em “Come out” (1966), obra composta inteiramente com meios eletroacústicos pelo compositor norte-americano Steve Reich, é explicitado em extenso artigo no livro sobre a música de vanguarda dos anos 1960: *Sound commitments. Avant-garde music and the sixties*.¹⁴³ Encontra-se, nesse artigo, uma preciosa análise de “Come out” abrangendo o campo integral da experiência musical-sonora, dentro da qual, por esse motivo, a mensagem política é examinada e avaliada de acordo com sua conformidade, ou não, ao projeto do compositor. Para tanto, a análise aborda desde os pormenores da execução prática até uma avaliação dos efeitos eletroacústicos pretendidos (e involuntários) pelo compositor, passando pelo texto originário e sua motivação política. Sumanth Gopinath, autor do artigo, apresenta com extrema clareza desde o caso que inspirou a obra até as entradas e saídas de sincronismo das reverberações durante sua escuta, sem tentar subtrair nenhuma das contextualidades:

¹⁴³ Adlington, 2009.

[...] procedimentos usados por Reich violentam essencialmente a voz de Hamm, e daí, de forma sublimada, ao próprio Hamm e talvez a todos os Harlem Six. [...] De fato, percebemos a relação entre os processos composicionais e a voz de Hamm como se configurassem, respectivamente, o estado e o indivíduo. Morris [autor citado por Gopinath] na verdade oferece só essa interpretação, na qual um ser humano real é preso a uma máquina infernal que se assemelha à burocracia, à administração ou a qualquer outra encarnação do princípio da razão instrumental dissociada.

No mesmo livro há outro abrangente artigo sobre a obra “Presque rien I”, de Luc Ferrari, analisada do ponto de vista do engajamento desse autor no entorno político dos anos 1960.¹⁴⁴ Não se trata de uma análise musical no sentido do conteúdo de uma determinada espessura da escuta, a que tem sido chamada, pelo mundo da composição, de sonoridade (cf. Anexo). A presença de Ferrari nesse contexto, confirmando disponibilidade para a arena política, faz lembrar que sua demissão do Groupe de Recherches Musicales, de Pierre Schaeffer, supostamente por um desacordo estético com relação à *écoute réduite*, guardiã da “sonoridade”, poderia apontar para conotações expressamente políticas em sua visada musical para além de uma fina espessura.

¹⁴⁴ Drott. In: Adlington, 2009.

O *anecdotalisme* de *Presque rien* repõe no repertório sonoro toda a referencialidade que Schaeffer queria descartar desde 1948. Em 1959, respondendo a Cécile Barras em programa de rádio dedicado à música concreta, seu testemunho ressoa:

CÉCILE BARRAS: [...] então não há diferença específica entre som [musical] e ruído?

PIERRE SCHAEFFER: Não. Nenhuma diferença específica, apenas duas condições importantes: uma a respeito da complexidade do fenômeno, e a outra, do seu caráter anedótico ou neutro. Que o som seja verdadeiramente um bom material musical e não um mero barulho, e conseqüentemente que ele seja destacado de seu aspecto anedótico.

O processo de desreferencialização da *musique concrète* entre 1948 e 1958 não é expressamente um ato motivado por um programa de cunho político, mas, ao implicar a manutenção da escuta musical dentro de preceitos das estéticas de Aristóteles e de Kant,¹⁴⁵ via Hoffmann¹⁴⁶ e Hanslick,¹⁴⁷ não deixará de ser uma opção política, visto que se fecha diante do alargamento do universo sonoro pós-Cage e pós o próprio Schaeffer. Mas para discutir essa matéria será preciso dar ao *loop* uma consistência

¹⁴⁵ Dahlhaus, 1978).

¹⁴⁶ Charlton ed., 1989).

¹⁴⁷ Hanslick, 1986).

maior – digamos mais “científica” – por meio de uma digressão, que se inicia a seguir. Como disse Schaeffer a Cécile Barras, reduzindo a amplitude de sua “teoria das quatro escutas”: quanto maior o anedotismo, menos o som participa do jogo musical. Nesse momento ele perde tudo o que sua teoria havia ganhado pela inclusão do *comprendre* nas quatro escutas, para identificar-se com as conhecidas posições kantianas:

O juízo do gosto não é portanto um juízo do conhecimento; ele não é lógico, mas estético, isto é, seu princípio determinante só pode ser subjetivo. [...] A cor verde dos prados, percepção de um objeto da visão, é uma sensação objetiva; seu *agrément* [agrado] é uma sensação subjetiva através da qual nenhum objeto é representado; isto é, a agradabilidade é um sentimento pelo qual o objeto é considerado um objeto de satisfação (o que não é o mesmo que conhecê-lo). [...] Todo interesse atrapalha o juízo estético, tirando-lhe sua serenidade, sobretudo quando contrário ao interesse da razão; [o juízo estético] não põe a finalidade antes do sentimento de prazer, mas, ao contrário, fundamenta-a sobre ele [...].¹⁴⁸

O *loop* a ser lamentado em Schaeffer estabelece a permanência de sua música/estética na mesma vaga do formalismo que acalentou a estética da vanguarda serial-eletrônica, a que ele se opunha, ambas des-

¹⁴⁸ Kant, 1914.

providas da temperança de legitimação adorniana que sustentou o dodecafonismo de Schoenberg.¹⁴⁹ É digna de nota a presença do romantismo alemão de E.T.A. Hoffmann nos textos de Schaeffer. Começa na epígrafe do próprio *Solfège de l'objet sonore*:¹⁵⁰

O som está em tudo; mas as melodias, que falam o idioma superior do reino espiritual, são frutos do ser humano [...]. Entretanto, tal como o espírito do som, o espírito da música não abrange toda a natureza? Um corpo sonoro, tocado mecanicamente, desperta para a vida, manifesta sua existência, ou melhor, sua organização, e chega ao nosso conhecimento [...]. [E.T.A. Hoffmann]

Segundo o musicólogo Joseph Kerman:¹⁵¹

A intuição especial de Hoffmann consistiu em associar as fontes metafísicas do sublime na música de Beethoven às fontes técnicas de sua unidade – o que ele, de modo não surpreendente para o seu tempo, comparou à unidade de um organismo. Nenhuma das artes foi mais profundamente afetada pela ideologia do organicismo que a música; sua influência nociva ainda persiste entre nós.

Esta pesquisa não defende que a noção de “organicidade” seja defeito da musicologia, mas, por

¹⁴⁹ Williams, 1999.

¹⁵⁰ Schaeffer, 1967b.

¹⁵¹ Kerman, 1987.

um anacrônico efeito de *loop* entre ela e a composição eletroacústica, se espalha para o campo produtivo mais radicalmente que antes. A proposta de ir no sentido da abertura é sintetizada por Robert Adlington:

Esta atitude, por sua vez, implica desligar-se do princípio formal estabelecido de “organicidade”, segundo o qual todas as partes de uma obra de arte estariam subordinadas a um todo; o efeito de tal integração formal foi estimular, nos vanguardistas, a percepção como “mero produto de arte”, apartando-a de seu potencial emancipador.¹⁵²

Portanto, há um tipo de musicologia decidido a enfrentar o assunto “Come out” seguindo suas voltas e meandros até o osso, evitando excluir qualquer recanto da experiência humana, numa via para além da escuta reduzida de Schaeffer, que, por sinal – e já estou me repetindo –, jamais se propôs abertamente como estética, mas implicou, musicalmente, um descarte intertextual e contextual. Isso é muito fácil constatar: comparem-se os *Études* de 1958 aos de 1948. Para onde teriam ido as locomotivas, as tosses, as tampas de lata girando, as séries harmônicas arpejadas no piano, toda a referencialidade, todo o “oceano de sons”? Ficaram as “sonoridades”.

¹⁵² Adlington, 2009.

TEORIAS I E II

Na obra recentemente editada por Mary Simoni *Analytical methods of electroacoustic music* (Simoni 2006), com artigos assinados por diversos autores, busquei um cuja peça analisada tivesse a datação mais recente. Sintomaticamente – pois permite inferir que desde então nada de relevante teria surgido nesse setor –, as obras tratadas eram quase sempre anteriores à década de 1990, com predominância dos anos 1980, sendo a mais atual uma exceção de 2004. Trata-se do artigo de Momilani Ramstrum sobre a ópera eletroacústica do compositor Philippe Manoury, cujo libreto se baseia em *O processo*, de Kafka. Estreou na Opéra de la Bastille, com total apoio dos equipamentos do Ircam, comandatário da obra, e consequentemente do Ministério da Cultura francês.

Tanto em *O processo* quanto em *K...*, todos desejam conhecer a Lei. Embora ela seja acessível a todos, ninguém jamais conheceu seu funcionamento. A ópera é apropriadamente serial; a música do compositor, com suas estruturas seriais e algorítmicas, é complexa, desenganando a compreensão imediata, e ainda assim possui uma organização substancial. Assim como a Lei, a ópera tem uma integridade por conta do que nós não conhecemos. Existem muitas formas da Lei latentes na ópera: a lei do homem, a lei religiosa, a lei espiritual, a lei natural, a lei cabalística, a lei judaica, a lei pessoal.¹⁵³

¹⁵³ Simoni et alii, 2006.

Comparando os dois tipos analíticos, vê-se que o primeiro, aberto para qualquer experiência envolvida na desconhecida escuta, permite que significações postas em músicas apontem para – como no caso da obra de Reich – a possibilidade da escuta de uma burocracia, de uma administração, de um Estado subjugando sujeitos etc. Já o segundo tipo protege, através de uma espécie de “eterno retorno”, a ação de uma lei desconhecida, a burocracia, o Estado, no próprio ato de subjugar o sujeito da escuta.

Embora tanto o protagonista quanto o ouvinte nem sempre saibam quais estruturas foram atingidas ou transformadas, K... se sente culpado. [...] Manoury expressa o mistério inatingível além da consciência que Kafka postula para o mundo – o desconhecido e incognoscível.¹⁵⁴

A percepção do incognoscível não é prerrogativa do personagem da ópera. Os ouvintes também desfrutam de sua participação no mundo kafkiano, levados a ele por sua incompetência como ouvintes. Kafka é corroborado em outra instância no texto do artigo: Ramstrum discorre sobre o software criado no Ircam, o único capaz de franquear o acesso a uma escuta integral da estrutura da obra, o *Music Structure Discovery*:

O programa renderiza a visualização de uma gravação de áudio na busca de autossimilaridades acústicas ao longo

¹⁵⁴ Ibidem.

do tempo. [...] Regiões autossimilares tornam-se blocos, provendo uma visualização estrutural do que escapa à notação simbólica tradicional.¹⁵⁵

É interessante notar que essa máquina é incapaz de analisar “Come out”, ou qualquer outra obra musical, sonora, radiofônica etc. em que o som se esgueira para fora da fina espessura da “sonoridade”. O caso da obra de Reich é até simbólico:

Enquanto abordagens contextualizadas e intertextuais mostram-se capazes de ampliar não somente o campo musicológico quanto à composição, a continuidade da análise do tipo “formal” ou “morfotipológico” schaefferiano não deixa avançar o conhecimento musical. Mas se presta ao desenho do círculo vicioso institucional no abraço autoprotetor entre a análise e a composição. Esse abraço é entre a apreciação e a análise da obra e a instituição comandatária da obra, que é também autora do software capaz de analisar seu produto. Propiciando desse modo uma leitura maliciosa da pergunta: “[...] a relação do músico com a natureza não seria a mesma que existe entre o hipnotizador e a vidente?” (E.T.A Hoffmann, apud Schaeffer 1967).¹⁵⁶

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Grifos meus. No *Traité* (Schaeffer 1966), Pierre Schaeffer traduz Hoffmann ao pé da letra: *magnétiseur* e *somnambule*. O hipnotizador é de minha tradução, mesmo sabendo que o termo hipnose não era usado no tempo de Hoffmann. A versão de 1967, sugere relacionamento menos isento entre as partes, que talvez esteja na base da sustentação desse *loop*.

SONORIDADE (SUA ESPESSURA)

Costumam-se caracterizar as músicas eletroacústicas – derivadas da música experimental de John Cage, da *musique concrète* de Paris e da *elektronische Musik* de Colônia – como introdutoras da aplicação de novas tecnologias para os procedimentos composicionais. Tampouco é novidade dizer que o aporte delas de fato foi a proposição de uma outra atitude de escuta, em um tempo em que se começava a ter – e com essas músicas se consolidava – a consciência do próprio ato de escutar (Iazzetta 2009).

Há unanimidade na afirmação de que a música eletroacústica é a música do som. Propiciado pelas novas tecnologias eletroacústicas, o ato de escutar “imagens de sons” (Bayle 1994) traz consigo estímulos para essa consciência – agora disseminada na música contemporânea (e instrumental) – de uma presença protagonista da “sonoridade” na escuta musical. Em minha atividade composicional, alinho-me aos que a sustentam, porém nem sempre de acordo com o que expressivo contingente de colegas entende sobre o que pode ou deve ser compreendido como “som”. Ou seja, o que seriam os limites dessa tessitura da sonoridade? Grande parte dos compositores prefere circunscrever o campo do sonoro a um espaço de espessura determinada, conhecido pelo nome de “sonoridade” – como se essa palavra não pudesse se abrir para um alcance mais amplo. Convém problematizar essa expressão que cada vez mais – para o senso comum e para o especialista – aponta

para uma direção única, para um “miolo interno” do som. Circunscreve-se, assim, essa escuta – por injunções diversas – a uma experiência cujo centro de gravidade resume-se às características “intrínsecas”, ou à “interioridade” do som (Caesar 1992). Rejeita-se filtrando, desse modo, a amplitude que é própria e talvez a mais rica característica do campo sonoro conquistado pela música ocidental na metade do século 20. Para exemplificar proponho supor que, estimulada pelas imagens visuais das tecnologias de análise sonográfica, a *musique spectrale* tenha embutido no microscópico do timbre uma formalização de cunho hanslickiano.

Foram também alçadas a um grau estético as características inauguralmente descritas na tipomorfologia schaefferiana, ou seja, regidas pelo artifício da redução fenomenológica da escuta, a *écoute réduite* (Schaeffer 1966). Seu uso vem se “estetizando” a despeito dos esforços (por certo ambivalentes) de seu criador por não desejá-las atuantes no lado *du thème*, ou seja, como projeto estético impresso numa metodologia composicional. Pois é exatamente esse o jeito como ela tem se apresentado e funcionado em escala crescente.

Meu propósito não é mais uma vez tentar demonstrar que a escuta musical passa necessariamente por instâncias “extrarredutivas”, mas principalmente lembrar que a modelagem tipomorfológica schaefferiana e a espectromorfológica de Denis Smalley (fundamentações estéticas mais

correntes no milieu eletroacústico), em seus esforços “redutores”, mais ampliam – representando as poéticas musicais próprias de seus autores – do que reduzem, além de se reconfigurarem – decerto involuntariamente – como a reedição de uma *structural listening* tal como esta é criticada pela *new musicology* (Dell’Antonio 2004). Devo aqui forçosamente mencionar de passagem assuntos tais como a percepção (desde Merleau-Ponty); a ampliação da noção de som na direção da imagem; e uma comparação entre a escuta “timpânica” – para mim (Caesar 2007), “coclear” para Seth Kim-Cohen (Kim-Cohen 2009) – e a “visão retiniana” de Duchamp. O objetivo não é negar – a essa tardia altura dos acontecimentos – a possibilidade instrumental ou mesmo a fruição estética de uma escuta “estruturante”, tipomorfológica etc., mas simplesmente tentar estimular a volta da vocação radial da escuta ampla – assim como são amplas todas as modalidades de percepção. Em outras palavras, é propício aceitar a possibilidade de uma coabitação das duas forças opostas porém complementares: o som teria – junto com sua interioridade centrípeta – uma radiação centrífuga apontando para todas as direções. Do objeto “miolo” do som emana uma radiação omnidirecional que, em seu percurso, nos atinge e nos transforma. A consciência de sermos um centro receptor, um sujeito de onde observamos o objeto sonoro, resulta das certas flechas provenientes desse “objeto”.

Enquanto se mantém em reduzida espessura, a música retém para si um espaço “comum” capaz de sustentar sua reserva de mercado, sua zona de conforto e garantia de sobrevivência. Porém não se trata somente de instâncias socioculturais: protegida na ilha reservada pelos limites da pequena amplitude, a música receia de fato o fim de sua essência – que ocorreria no confronto entre a suposta identidade e a de seu não ser, com a irremediável descoberta de que o limite entre si & o outro não tem recorte definido. Ela receia exatamente aquilo de que se nutrem as artes avizinhas: a poesia sonora, a *sound art*, a videomúsica (e o musicovídeo), as instalações, o *circuit-bending* e outras formas experimentais “menores”, todas desinteressadas da manutenção de limites.

Um dos mais fundamentais e desgastados esteios para a sustentação da “música da sonoridade” é a noção cartesiana de que a percepção humana seria um canal relativamente passivo, uma porta neutra permitindo a entrada de impressões externas para o interior da nossa consciência – essa luminosidade habitante das nossas caixas cranianas. Dessa maneira as imagens visuais passariam por um olho compassivo, formando significado somente quando ou depois que chegassem ao córtex cerebral. Assim também para os sentidos restantes, cada qual em sua especificidade modal. Essas imagens chegariam à consciência sem que necessariamente houvesse algum procedimento – por mais burocrático ou automatizado que fosse – de seleção, favorecimento, pre-

dileção, comodismo ou o que quer que fizesse com que o objeto percebido não viesse apenas aportando por si – como um navio encostando desavisado no cais – sem que passageiros o tivessem contratado. Para resolver essa discussão não é necessário muito mais que remeter a Merleau-Ponty, que em 1945 encerrava a questão revelando a complexidade da percepção e o papel do corpo como agente implicado nesse ato (Merleau-Ponty 1945).

SUJEITO E OBJETO EM *LOOP*: ESCUTAR NAS ENTRELINHAS

O relacionamento entre produtos tecnológicos e musicais é comumente descrito como uma linha evolutiva – simplificada, na opinião dos autores comentados a seguir – na qual vigora a univocidade da dupla causa & efeito. A linha começa com a necessidade do homem, de que resultam os objetos técnicos no segmento seguinte, para enfim terminar na música. Nesse sentido a realização do objeto seria uma consequência, um efeito causado pela necessidade protética de ampliação física para um homem agente, idealizador e realizador. Esse entendimento – disseminado ainda hoje no campo da produção de música – se mostra impregnado do positivismo do século 19, que não havia previsto os problemáticos séculos seguintes. Neste capítulo pretendo abordar noções que, entrelaçadas, se direcionam à questão

do papel das tecnologias e de suas materialidades nas nossas decisões, ou, mais consequentemente, em como as tecnologias se subjetivam. Isso implica admitir que de algum jeito, simetricamente, prestamo-nos, seres humanos, ao papel de *objeto* delas. O objeto tecnológico não seria apenas a resposta a projetos humanos específicos, mas parte de um processo complexo, não implicando somente encontrar soluções para as nossas necessidades.

MARCA TECNOGRÁFICA

Assim como o *loop*, a noção de *marca tecnográfica* me provoca há tanto tempo que sua elaboração vem sentindo a ação deste último, encontrando-se, volta e meia, bastante alterada (cf. Anexos). Por diversas vezes mudei radicalmente a formulação, tentando, eventualmente, minimizar sua importância, porém sem jamais ter conseguido afastá-la. Ainda procuro elaborar essa expressão como tentativa de indicar alguma coisa semelhante a um traço, um vestígio deixado por *dispositivos* técnicos invariavelmente superexplorados em produtos da esfera artística. A definição de Agamben é suficientemente abrangente:

Generalizando a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as

prisões, os manicômios, o pan-óptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não? – a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de deixar-se capturar.¹⁵⁷

Inicialmente rotulava como *marca tecnográfica* os trechos ou eventos em músicas que, de alguma maneira, manifestavam essa presença – sobretudo quando ela parecia ali estar por involuntária permissão de compositores, talvez ingenuamente persuadidos de serem seus autores. Aquilo convidava a uma crítica. Hoje essa noção mais uma vez me ocupa, agora muito mais por conta do que entendo ser a ampliação de seus domínios em direção a todas as atividades ditas humanas.

Para reforçar o esclarecimento dessa noção, recorro ao pesquisador Timothy D. Taylor, que, divisando o horizonte do relacionamento entre tecnologias e música, comenta sobre as mais importantes mudanças na história da música ocidental: desde as que se deveram à invenção da escrita no século 9 até as tecnologias digitais contemporâneas. Em todos os

¹⁵⁷ Agamben, 2009.

casos, “os usos resultantes foram bem além da intenção original”. “Carlos Magno queria padronizar a música de toda a cristandade”;¹⁵⁸ entretanto, “o procedimento [de notação] levou a música a muito mais do que a disseminação de um determinado repertório: gerou a polifonia”. Ainda citando Taylor: “A materialidade da escrita musical está para sempre [tecnograficamente, ênfase] sinalizada na música que somente pode vir a ser desenvolvida graças a ela”. Cada obra polifônica ocidental remete à invenção de seu meio técnico, por conta da inegável condição de resultante dele. A polifonia ocidental confunde-se, de certo modo, com a notação gráfica. Assinale-se outro caso muito discutido em época posterior: o do temperamento igual, cujo sinal tecnográfico na música foi fundamental para a invenção de artifícios de modulação de um tom a outro. Se compararmos a afinação em semitons iguais com a noção de software, o papel de hardware foi do cravo e do piano temperados, e o produto decorrente é toda a música na qual se introduziu o artifício da modulação – depois que bemóis e sustenidos se confundiram. Talvez seja esse o caso mais profícuo de uma marca tão decisiva para os rumos posteriormente tomados pela música europeia de concerto.

Para começar a desdobrar essa noção, relato o início da minha inquietação, quando o incômodo se limitava ao que percebia no trabalho com a com-

¹⁵⁸ Taylor, 2001.

posição e a escuta de música eletroacústica. Perturbavam-me, então, os sinais mais ou menos discretos deixados pelos aparelhos eletrônicos, o que mais formalmente denominei “ação forte” das tecnologias.¹⁵⁹ Falava dos sinais inscritos pelos dispositivos técnicos, ativados imediatamente após seu surgimento – no mercado, no laboratório, no estúdio, **na** sala de concertos, na música tocada no rádio e **na** TV, em palcos, na universidade etc. – até que perdessem essa força, desaparecendo sob o peso do escárnio consensualmente dirigido ao clichê. A marca de que falo também é clichê, mas pertence especificamente ao dispositivo técnico. Tentava, com essa formulação, nem sempre muito clara, encontrar a moral para uma espécie de fábula que eu havia presenciado nos anos 1980.

No cenário internacional da música eletroacústica, vigorava uma compensação paternalista direcionada às produções musicais de países emergentes, cujas tecnologias e os meios de adquiri-las deslocavam pesadamente o fiel da balança estética. Um prestigiado festival internacional promovia, em concurso, as obras realizadas nos *pequeños estudios* latino-americanos, condescendendo nas falhas técnicas, tais como o chiado – *hiss* ou *souffle* – que era próprio ao sistema analógico. Imaginemos, por um momento, a visita a um país de Terceiro Mundo por um compositor do Primeiro Mundo, admirado por

¹⁵⁹ Caesar, 1992.

militar em prol de uma agenda socializante e libertária em sua bagagem discursiva, mas cujo veículo musical chegou traçando impressionante assimetria no mapa da dominação tecnocultural. Sua música apresentada conduziu ouvintes quase à prostração. Corriam os tempos em que o “congelamento”¹⁶⁰ temporal de um som – vocal, no caso em pauta – ainda estava longe de ser realizável pelas tecnologias locais, justificando até o desconhecimento dessa possibilidade. Ignorava-se que, nos estúdios em que X. compusera trechos tão admirados, os técnicos em computação responsáveis pelo software já apostavam de qual efeito em seguida se abusaria mais, e qual compositor o faria. O *freeze* nada mais era que um dos favoritos da maioria. Com sua caixa preta, Vilém Flusser encontraria, nesse pacote, um óbvio papel crítico. Desse lado sentiu-se que estava em questão não apenas a originalidade da música, mas principalmente o desequilíbrio tecnológico entre os hemisférios Norte e Sul. Não se tratava só de uma superioridade estética em virtude das diferenças entre os respectivos dispositivos técnicos. Tratava-se, sim, de algo de ordem crítica, e isso em música é mais grave: a ignorância, no sul, por sua posição inferior, numa época ainda sem internet, daquilo que no norte já seguia o caminho para desvanecer-se em clichê. Uma vez subjetivada lá em cima, aqui embaixo

¹⁶⁰ Diversos *plugins* em *softwares* de áudio produzem o efeito denominado *freeze*.

a marca tecnográfica nos empurrava duplamente para baixo: a primeira porque não conhecíamos o efeito que admiramos por conta dessa ignorância, e a segunda porque o efeito já estava, lá em cima, em processo de ser repertoriado como clichê.

Talvez nem precisasse achar outro nome para isso, pois o clichê recebeu o seu por conta de um encaixe preciso e similar na história da tipografia: é o estereótipo. Firmin Didot, criador dele e da expressão, referia-se às placas de metal usadas para impressão de páginas inteiras, facilitando o trabalho antes realizado com o tipo móvel. A expressão serve hoje para designar comportamentos adquiridos acriticamente, por exemplo os preconceitos, essas páginas menores do senso comum, impressas com o pouco conteúdo que nelas cabe. Tanto o clichê quanto a noção que elaboro remetem ao suporte material de registro, e o corresponsabilizam juntamente com o usuário. Distingo – no caso da música – a *marca tecnográfica* do clichê, pois desejo dar ênfase a esse momento em que se desprende dele o vigor efêmero que impressiona. A marca é algo que, antes de decair como clichê, cumpre uma função “positiva”, valorizando quem a emprega. É claro, isso sempre e somente acontece durante os breves momentos em que está no alto da curva, pouco antes de se desvalorizar no processo de rotulação como clichê. Tratam-se, tanto o clichê¹⁶¹

¹⁶¹ No cinema, o clichê deu inúmeros produtos, quase sempre justificados pela noção de metalinguagem.

quanto a marca, de situações nas quais o que de fato parece emergir é uma subjetivação da tecnologia – devido à inércia, à inocência ou, no caso das marcas, na melhor das hipóteses, à oportunidade, à “boa sorte” dos usuários *primeiros* do dispositivo.

Para Agamben, “temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos”.¹⁶² A marca que quero enfatizar engana mais que o clichê, porque ilude também seu causador “substancial”, que se crê sujeito do uso do dispositivo quando é, mais que tudo, seu objeto.

Para exemplificar mais extensamente, ainda no espaço da música, cito algumas marcas tecnográficas, mais conhecidas e indiscutíveis, mistas de clichê, e cujo reconhecimento depreciativo tornou-se, ele próprio, mais um clichê:

1. Nos anos 1960 fomos acoados pelos *tape-delays* (*loops* de fita magnética já comentados no capítulo anterior) e pelos reverberadores de mola – denunciados especialmente pelo “colorido” fortemente indicativo de suas origens metálicas.

2. Nos anos 1980 criticava-se o abuso, em estúdios de composição eletroacústica, do aparelho chamado *harmonizer*, especificamente quando este era regulado em feedback com o botão *pitch* (“altura”) exageradamente ascendente ou descendente, produzindo “ondas” de oitavas ascendentes ou des-

¹⁶² Agamben, 2009.

cedentes. Junto a isso aconteceu a síntese FM¹⁶³ do teclado Yamaha DX7. Surgiram também a síntese granular, as técnicas de síntese cruzada, os bancos de filtros ressoantes etc.

3. Há mais de 20 anos reina no ambiente composicional o timbre com jeito de *flanger* dos sons estirados no tempo por programas baseados na transformada de Fourier. São testemunhos menos refinados, resíduos colaterais ao efeito desejado de estiramento, tornando-o ainda mais clichê. Por sua persistência no repertório experimental – e epigonal – da música eletroacústica, esse timbre manchou um bom pedaço de seu repertório.

4. Na música popular os efeitos intimistas do *close-miking* são reconhecidos e ainda usados no jazz e na bossa-nova; o *pitch bending* excessivo – uma quinta justa, uma oitava! – afundou o tecladismo do rock progressivo em virtuosismo caricato. Já o *loop* muito curto, “sampleando” sílabas e outros sons *staccati*, próprio do funk carioca, é certamente uma tecnologia também, das mais fáceis de obter apertando *presets*. Esta, porém, devido ao contexto *relativamente antiestético* em que se insere, cumpre bem a missão.

5. A invenção do protocolo MIDI – criado em 1982 para facilitar a indústria eletrônica de instrumentos musicais – havia sido concebida de acordo com a teoria musical tradicional. Por conta do baixo preço, estimulou a produção caseira de músicas de

¹⁶³ Pela qual, aliás, nutro especial predileção.

teor mais experimental, deixando, porém, em algumas delas, marcas indeléveis até então estranhas às músicas experimentais e eletroacústicas: sons “sampleados” transpostos em alturas com temperamento justo e padrões rítmicos rigorosamente métricos. Fora essa experimentação, o protocolo MIDI serviu bem mais para a confirmação doméstica de uma música tradicional, sequenciada sobre timbres raquíticos. Dependentes de sínteses sonoras de baixo custo, os programas sequenciadores e seus sons portadores em multipistas hipnotizaram a massa de consumidores levando-a a acreditar no poder de seu salário para a aquisição de “toda a gama de instrumentos” da orquestra. Destaco, como veículos, as placas de som – atualmente todas *vintage* – das quais a mais popular mostrava, no nome, a que viera: SoundBlaster.

Em comum, os dispositivos impõem, com mais ou menos transparência, a sua presença. Muitas vezes produzem, na escuta mais especializada, um efeito como se mentalmente pudéssemos reconhecer ou mesmo “ver” o dispositivo no ato de escutar a música. Para muitos compositores e ouvintes de música eletroacústica, uma coisa é a escuta do fluxo sonoro/musical, e bem outra o registro mental do dispositivo causador do efeito. Aqui cabe lembrar o que foi dito antes¹⁶⁴ sobre a visualidade do diorama para Jonathan Crary,¹⁶⁵ com a qual o espectador tinha uma

¹⁶⁴ Capítulo 3.

¹⁶⁵ Crary, 1988.

dupla visão: a da cena disposta e a do dispositivo técnico que a propiciava. Em lugar de objeto de um ilusionismo, o espectador não era privado da possibilidade de tomar conhecimento dos procedimentos. O espectador a um só tempo desfrutava o efeito e se conscientizava de sua causa. Aquele dispositivo, por suas características, não só propiciava uma fruição aristotélica, catártica – imersiva para os dias de hoje – como também permitia certo “distanciamento brechtiano” quanto ao modo de produção. Esse, porém, raramente tem sido o caso da música eletroacústica, na qual um dos objetivos mais disseminados é envolver aristotelicamente o ouvinte, para tanto isolando-o ou pelo menos minimizando uma escuta técnica.¹⁶⁶

Evidentemente existem casos tecnográficos que fogem à regra de passagem ao clichê. A *musique concrète* dos anos 1950 é um dos mais curiosos. A repetitividade sem trégua de trechos sonoros gravados em sulcos fechados – em amostragens delimitadas pelas dimensões físicas dos discos onde eram registradas – quadriculou, com ritmos regulares, grande parte de seu repertório inaugural. Esse pulso praticamente desapareceu na década seguinte, quando os gravadores e a fita magnética ocuparam o lugar dos toca-discos.¹⁶⁷ Sem essa marca pulsante do *loop* no

¹⁶⁶ Smalley. In: Emmerson et alii, 1986.

¹⁶⁷ Exceção feita à música de Pierre Henry, por influência de Messiaen, cf. depoimento de José Augusto Mannis, tomado em conversa pessoal.

disco, reveladora da ação técnica do corte, retornou para detrás dos bastidores um *deus ex machina*: a fita magnética trouxe consigo um potencial ilusionista.

Este é um momento propício, caros leitores, para se perguntarem por que razão eu estaria me voltando *contra* a música eletroacústica, como se fosse algo que acontece fora e longe de mim. Não é esse o meu propósito, até porque não deixei de lidar com esse trabalho, participando ativamente de um expressivo contingente de músicos que gostariam de desenquadrar-se dos cenários descritos. É exatamente por causa dessa lida que as questões emergem. Acredito que minha intenção ficará mais nítida à medida que eu puder estender essa noção – da vinculação de nossas obras com as materialidades – a uma esfera mais ampla, ao modo de acionamento de um *zoom out*, transbordando para além desses efeitos localizados.

SUJEITO OU OBJETO?

Em uma escala mais abrangente, as marcas que veiculamos – não mais apenas em nossas obras musicais, mas em cada uma de nossas ações e atitudes – apontam para uma infinita quantidade de campos da experiência. Por exemplo, a publicidade. Nos anos 1960 Jean Baudrillard já chamava atenção para a força de seus efeitos sobre nós, consumidores, atuando por meio de um poder medido

na fórmula: quanto mais nos persuadimos de nosso papel de sujeito das nossas escolhas, mais somos o objeto dela – a publicidade.¹⁶⁸

Neste sentido – o de contribuírem para a ilusória sensação de sermos sujeitos –, mudanças sazonais da moda diferem, mas não muito, de escolhas autorais. Um exemplo evidente está nas artes digitais, que, cada uma a seu modo, têm conseguido levar aos altares da cultura¹⁶⁹ os efeitos de possibilidades técnicas, industriais, comerciais e científicas. Os maiores envolvidos nesses enlaces elencam-se desde a materialidade do suporte, os técnicos, a expectativa do mercado, o preço da mão de obra etc., para finalmente chegarmos aos legendários *domínio é inspiração* do autor/artista. Todas as instâncias estão complexamente tramadas entre autores, atores e responsáveis: sujeitos e objetos. Gostaria de voltar a examinar de perto a materialidade dos suportes tecnológicos não mais por sua força na obra individual de um ou outro compositor, mas em estéticas coletivas.

CADÁVERES CANOROS

Um breve passeio pelo cemitério de objetos tecnológicos concebidos e construídos para a música, a convite de Pierre Boulez.

¹⁶⁸ Baudrillard, 1968.

¹⁶⁹ A palavra “cultura” está sendo usada em sentido especificamente próprio ao contexto – tentando não creditá-la em sua usual contraposição a “natureza”.

É preciso notar que, muito antes da tecnologia contemporânea, a história dos instrumentos musicais está coberta de cadáveres: invenções supérfluas ou supercomplicadas, incapazes de integrar-se ao contexto de demandas das ideias musicais das eras que as conceberam; por conta do desequilíbrio entre originalidade e necessidade, caíram em desuso.¹⁷⁰

O comentário de Boulez certamente se refere ao lento processo de constituição da orquestra tradicional clássica, em que, misturadas aos gostos de época, foram-se adicionando as idiossincrasias de cada instrumento julgado mais adequado, enquanto os menos aptos iam sendo abandonados. Os mortos tinham nome: os instrumentos barrocos, por exemplo, que ficariam deslocados na nova orquestra por insuficiência de intensidade, elasticidade timbrística, tessitura etc. Refere-se Boulez ao passado pensando a partir do presente, durante as décadas nas quais se responsabilizou pelo desenvolvimento de instrumentos contemporâneos, entre eles o falecido sintetizador 4X, criado pelo engenheiro Giuseppe di Giugno no Ircam, na época dirigido por Boulez. Mais que em qualquer outro, nesse período vê-se o nascimento e a morte de diversos *objetos tecnológicos*, ou dispositivos musicais, mesmo aqueles concebidos por engenheiros atentos aos desejos dos músicos. Esses dispositivos de

¹⁷⁰ Pierre Boulez. In: Emmerson et alii, 1986.

curta vida não poderiam escapar do acelerado ciclo de descartabilidade, porque surgiram na época em que o próprio som alterou seu status de veículo da música para o de objeto final da mesma. A música, assim centrada numa *timpanicidade*¹⁷¹ do som, acelera, por conta da necessidade de novas sonoridades, o processo de obsolescência: novos sons – novos timbres e sonoridades – requerem novos instrumentos ou ferramentas.

Até o final de um período que neste momento convém chamar de “instrumental” – entre outras razões, para evitar a problemática palavra “moderno” –, a música de concerto explorava sobretudo o relacionamento melódico-harmônico entre sons. Seus timbres, convocados na armadura pelo nome dos instrumentos, ou seja, aceitos *a priori*, vieram a ser desenvolvidos a partir do interesse de caráter sensorial permitido nas oficinas de fabricação e luteria. A exploração dos timbres como parâmetro musical, a partir da virada para o século 20, jogava com a nítida *tecnografia sonora* implicada na identidade e nas combinações de cada um dos instrumentos. Curiosamente, a materialidade do suporte para o registro e a manipulação combinatória desse parâmetro, a notação gráfica, não podia, por sua natureza, atender a esse anseio, dificultando a manipulação composicional. Sendo esse parâmetro de ordem, acima de tudo, qualitativa, objetivamente

¹⁷¹ Caesar, 2007.

inquantificável por meio da notação gráfica, colocava-se, por essa razão, como problema para o exercício composicional. O ápice da celebração da notação gráfica como suporte de registro escolhe a altura e a duração como primordiais. Está na afirmação de Boulez:

No que diz respeito a uma dialética da composição, parece-me possível reconhecer altura e duração como primordiais, pertencendo a intensidade e o timbre a categorias secundárias. A história da prática musical universal está comprometida com essas funções de decrescente importância, o que a notação vem confirmar através das diferentes etapas em suas transformações. Os sistemas de alturas e os sistemas rítmicos, conjuntamente, parecem sempre altamente desenvolvidos e coerentes, enquanto para as dinâmicas e os timbres sempre teríamos dificuldade de localizar teorias codificadas, pois esses se encontram abandonados invariavelmente ao pragmatismo ou ao *éthos* (explicáveis pela quantidade de tabus no que diz respeito ao emprego de certos instrumentos ou da voz).¹⁷²

Parece-me que o papel da notação não é tanto o de confirmar a hipótese de Boulez, mas o de estar na base de sua formulação: mais que um testemunho, a notação criou essa condição descrita pelo compositor. O fato de altura e duração serem apon-

¹⁷² Boulez, 1963.

tadas como primordiais não reflete tanto a natureza da escuta musical universal, e sim o que a notação é capaz de registrar com adequação.

Mudanças no sistema de registro conseguirão impor outro modo de perceber. Com a entrada em cena da computação e das análises e sínteses a partir da transformada de Fourier, o timbre libertou-se de seu papel subserviente, vindo a ser desenvolvido de maneira composicionalmente mais consequente. A *musique spectrale* celebra a saída do timbre e da intensidade de seu papel subalterno, libertados pelas novas possibilidades de registro visual e manipulação computacional através da análise espectral. A *musique spectrale* encontra, em movimento paralelo, o campo previamente fertilizado por uma “música dos sons”, a música eletroacústica. Conforme a chamou o compositor François Bayle,¹⁷³ a *musique des sons* explora uma escuta, uma que se credita ser a especificidade sensorial desse sentido. A “prática musical universal” dedicava-se, então, à exploração composicional e à escuta de uma “música do som”. *De natura sonoris* (1966-2012), obra instrumental de Krzysztof Penderecki, e *De natura sonorum* (1975), de Bernard Parmegiani, em vez dos sons da natureza do barroco e do romantismo, convidavam a discutir a natureza dos sons e a fenomenologia da escuta. Se

¹⁷³ Na verdade, para Bayle, o que importa de fato é a música de *imagens de som*, para o que cunhou a expressão *i-son* (Bayle 1993).

Boulez em algum momento ironizou a locomotiva vedete de Schaeffer, e mesmo que Stockhausen tenha preferido o helicóptero, é a “sonoridade”, essa concentração timpânica do aspecto tímbrico, que se apresenta como a vedete da música contemporânea de concerto. A ela, à sonoridade, de certa maneira dobraram-se até mesmo os esforços críticos de Schaeffer,¹⁷⁴ que, no ímpeto de afastar a música concreta do *anecdotalisme*,¹⁷⁵ permitiu que sua noção de *écoute réduite* de *objets sonores* se prestasse como medida estética.

ESPECTROS SONOROS

As sonoridades concorrem entre si, sobrepujam-se umas às outras no espaço musical, em velocidade crescente, acompanhando a também crescente aceleração da dialética entre novidade e obsolescência sustentada pelo *R&D* tecnológico. Elas são mais facilmente realizáveis com as ferramentas eletroacústicas digitais, cuja tarefa principal é criar novos “instrumentos” na virtualidade. A fábula sobre o compositor em missão artística no Hemisfério Sul ilustrou a presença da marca tecnográfica sob a assinatura autoral de uma obra em que já estava em fetiche o “som como tal”. Agora, essa mesma

¹⁷⁴ Em 1952 P.S. defende uma escuta de trens pela riqueza do timbre e da rítmica, à custa de um esforço supressor da narratividade, que ele considerava *anecdotalique* (Schaeffer 1952).

¹⁷⁵ *Anecdotalisme* entendido como a narratividade dos sons gravados microfonicamente.

noção serviu para ilustrar outra fábula, transpondo-se para um efeito em escala mais abrangente: a de toda uma estética sustentada pela marca. Antes o algoritmo chamado *freeze* havia demonstrado a presença de uma tecnologia em subjetivação. Agora o mesmo pode ser dito sobre essa subjetivação, mas em escala geral: toda uma estética obedece a esse desígnio de concentrar a atenção musical em uma fina espessura *timpânica*,¹⁷⁶ pois ainda faltam, à música, ferramentas capazes de registros mais abrangentes, como o gravador de “tudo” de *Projeto brainstorm* (1983).¹⁷⁷ Uma variante mais recente do *spectralisme*, a dos *sons saturés*, equivalentemente concentrada na atenção às explorações internas no timbre, apenas confirma a vigência marcante da análise espectral propiciada pelos meios sintético-analíticos computacionais.

Mais uma vez, peço ao leitor que não se apresse em julgar meu esforço como interessado por uma disputa entre estéticas. Minha intenção é, a partir desse patamar, tentar o acesso a um nível mais acima, operando ainda uma vez o *zoom out*.¹⁷⁸ A marca tecnográfica transborda na direção de um plano ainda mais geral que o de uma estética entre outras no chamado “universo da prática musical”.

¹⁷⁶ Uma lembrança da visão retiniana de Marcel Duchamp. Seth Kim-Cohen prefere usar *cochlear* (Kim-Cohen 2009).

¹⁷⁷ De Douglas Trumbull.

¹⁷⁸ Metáfora que me permite trazer, como testemunha, a presença das tecnologias na construção dessa frase.

O REINO ANIMAL

O filósofo francês Michel Serres fornece uma chave para a elaboração dessa extensão, para a qual é pertinente restabelecer uma conexão com o clichê. Em *Petite poucette*, Serres compara o campo da experiência humana com as tecnologias, chamando atenção para a internalização da configuração planar da página:

O ESPAÇO DA PÁGINA

Sob a forma impressa, hoje a escrita se projeta no espaço em todas as direções, a ponto de invadir e ocultar a paisagem. Cartazes publicitários, painéis rodoviários, ruas e avenidas em flechas, horários nas estações de trem, placares nos estádios, traduções nas óperas, rolos de profetas nas sinagogas, evangelhos nas igrejas, bibliotecas nos campi, quadros-negros nas salas de aula, PowerPoints nos anfiteatros, revistas e jornais.: a página nos domina e nos conduz.

Cadastro rural, planejamentos urbanos, plantas baixas de arquitetos, desenhos de salas públicas e de câmaras íntimas, o *pagus* de nossos ancestrais, quadrados semeados de alfafa ou lotes de terra lavrada, sobre cuja dureza o camponês deixava o traço do arado; o sulco já escrevia sua linha nesse espaço recortado. Eis aí a unidade espacial de percepção, de ação, de pensamento, de projeto, eis o formato multimilenar, quase tão dominante, para nós, homens, pelo menos os ocidentais, quanto o hexágono para as abelhas.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Serres, 2012.

No *pagus* da análise serresiana, como na página que o leitor tem agora diante de si, um arado sulca depositando letras, parágrafos e textos, a partir de processos computacionais que reordenam um a um os *bits* aleatoriamente estocados no HD. É o mesmo arado que passa seu fio de corte na superfície similarmente bidimensional do disco¹⁸⁰ e, mais tarde, em CDs e DVDs, sulcando-os em espiral aberta ou em *loop* fechado. A propósito da geometria, Bernard Stiegler pergunta-se se ela teria nascido sem que os primeiros geômetras pudessem traçá-la no chão, conforme narra Platão no *Mênon*. A superfície planar do chão permitia o traçado de linhas com a ponta de uma vareta, espalhando para os lados a terra ou a areia descontinuada pelo sulco.

VELOCIDADES I

O questionamento sobre o papel das materialidades, que venho fazendo desde que comecei a escrever este trabalho, tem sido, ele também, não só testemunha de velozes mutações, mas principalmente objeto delas. Segue sempre impelido pela força das bruscas mudanças sincronizadas, especialmente com as das próprias tecnologias. Segundo F.A. Kittler, “[...] compreender os *media* – como promete o título [do livro] de McLuhan – é uma impossibilidade precisamente porque as tecnologias de informação dominantes controlam qualquer compreensão e suas

¹⁸⁰ Era tridimensional nos primeiros cilindros de Edison.

ilusões”.¹⁸¹ Os vínculos das novas tecnologias com os aparatos bélicos nos ajudam a situar a compreensível visão paranoide desse autor, publicado ainda no período final da Guerra Fria:

Para superar a história mundial (feita de relatórios de inteligência classificados e de protocolos de processamento letrado), o sistema dos media procederam em três fases. Fase 1 – começando com a Guerra Civil Americana, desenvolveu tecnologias para estocagem de escrita, acústica e óptica: filme, gramofone e o sistema máquina-homem, máquina de escrever. Fase 2 – começando com a Primeira Guerra Mundial, desenvolveu para cada conteúdo estocável as tecnologias de transmissão elétrica apropriadas: rádio, televisão e suas contrapartes mais secretas. Fase 3 – desde a Segunda Guerra Mundial, que transferiu o esquema de uma máquina de escrever da previsibilidade *per se*; a definição matemática de *computabilidade*, de Turing, em 1936, deu seu nome aos futuros computadores.¹⁸²

Não proponho acompanhar tão ao pé da letra esse tecnodeterminismo cerrado, nem pretenderia, conforme Kittler, vincular o mecanismo de causalidade, a causa final dessa teleologia, à guerra. Aqui ele se aproxima de uma nuance limiarmente paranoide, comparável à do *dispositivo* conforme concei-

181 Kittler, 1986.

182 Ibidem.

tuado por Foucault,¹⁸³ acoplando saber e poder na sociedade vigilante e punitiva. Entretanto, conheço pelo menos uma história que parece exemplificar o primeiro. O curioso destino do Syter, instrumento digital concebido e realizado no Groupe de Recherches Musicales, confirma a existência de laços entre música e artes militares: segundo Alex Di Nunzio, “outras aplicações particulares do Syter tiveram fins industriais e militares, estendidos na versão especial da Digilog chamada Genesis”.¹⁸⁴ De ferramenta composicional, o Syter passara a analisador de sons submarinos em tempo real.

Kittler acerta: é impossível deixar de reconhecer como é complicado refletir sobre algo que, durante o ato da reflexão, está interagindo com o próprio pensamento. As alterações sofridas pela “cultura” ocidental – em seus vínculos estreitos com a matéria tecnológica –, tal como vêm sendo comentadas pelos autores até aqui citados, não fogem às vicissitudes que eles apontam: manifestam, também essas regras, uma *marca tecnológica* e, acima de tudo, um clichê, por conta dessa inegável interligação. Seus comentários e teses – diferentes entre si, às vezes, mas sempre dedicados ao assunto – tratando do relacionamento cultura/tecnologia surgem, e se suplantam, com velocidade cada vez maior. Acom-

¹⁸³ Foucault, 1975.

¹⁸⁴ Disponível em: <<http://www.musicainformatica.org/topics/syter.php>>. Acessado em: 20/10/2014 às 12h18.

panham a própria velocidade crescente da corrida tecnológica a partir do século 20. Velocidade que nos precipita para sua conscientização enquanto sua própria marca tecnográfica. É a crescente aceleração “evolutiva” nas tecnologias, nas ciências, nas culturas conexas, registrada por esses autores, que nos impele em busca de compreensão do que estamos fazendo de nós mesmos, em nossos enlaces com as tecnologias, as ciências, as artes etc. Em decorrência dessas “evoluções”, mostra-se cada vez mais viável a possibilidade de indagar sobre o papel de sujeito do homem: se não estaria surgindo a possibilidade de uma inversão, dentro da qual o homem se torna menos sujeito do movimento. O maquínico deixaria de ser um atributo dos objetos, enquanto o papel de sujeito deixa de ser um atributo pertencente unicamente ao homem. Se o sabor das mudanças tecnológicas nos transforma tanto, nos tornamos, de certa forma, seu objeto. Seria um pouco como se revivêssemos Hegel numa revisão ciborgue da *dialética do senhor e do escravo*.

Certamente será simplista aceitar, ou promover, a responsabilização integral das tecnologias, como se as máquinas conspirassem contra o homem. Para interpretar desta maneira, seria preciso que enxergássemos com clareza suficiente os papéis de sujeito e de objeto, de causador e de resultado. Seria, assim, como se houvesse uma ordem de precedência nos fatos: uma causa seguida de um efeito. Para Kittler, Virilio e outros autores, predomina a determinação

das tecnologias, ou seja, ela antecede, causa, determinando ao homem o papel de efeito e objeto (delas).

VELOCIDADES II

Ainda nesse pulso acelerante de transformação, sincronizado à dos igualmente acelerados “avanços científicos” em todas as áreas, não é só o conhecimento que tem mudado, mas principalmente o instrumento mais fundamental para esse conhecimento: o corpo. Não apenas as verdades se relativizaram no desgaste das trocas – ou “mudanças de paradigmas” –, mas também o instrumento material, não tecnológico, essencial para que elas tenham sua vez: o nosso reduto corpóreo. Como repositório, manipulador e transmissor do conhecimento, ele também se transformou e relativizou, porque, nestes últimos anos, a noção de corpo vem mudando radicalmente.

As alterações mais recentes nas classificações de nossos sentidos perceptivos levam-nos a instabilidades conceituais. Na escola aprendi a perceber o mundo com os milenares cinco sentidos aristotélicos, que mais tarde começaram a ser alterados para uma lista cada vez mais complexa, anexando, mais recentemente: o equilíbrio, a propriocepção, o sentido háptico, a dor, o senso de orientação etc. Alguns dos novos sentidos foram elencados pelas novas psicologias da percepção, sobretudo as que evidenciam a importância das funções corporais, a materialidade da nossa presença. A noção de transmodalidade

perceptual em Merleau-Ponty,¹⁸⁵ mais tarde adaptada para a noção de transensorialidade de Michel Chion,¹⁸⁶ dá um passo para além da sinestesia das neurociências. Em comum, todas lidam com as interferências entre os sentidos.

Grande parte da atividade composicional a que me dediquei fundamentava-se na noção schaefferiana da primazia da escuta.¹⁸⁷ Para tanto orientava-me pela noção de *escuta reduzida*, que, ao preconizar uma suspensão de todas as explicações, causais e referenciais, para avaliar o som escutado, propunha um nível neutro de qualidades intrínsecas: os critérios de percepção.¹⁸⁸ Foi precisamente nessa pesquisa que me ocorreu contradizer a possibilidade de existência de uma redução, levando-me a crer no contrário: que uma escuta como tal, isolada, não existe de fato, pelo menos não nas músicas em geral. Esse princípio schaefferiano, criado para estender uma *tabula rasa* para a avaliação dos sons de todas as músicas, não serve para muito mais que uma descrição aproximativa de sons necessariamente descontextualizados. Os sentidos não sendo já nitidamente separáveis entre si, talvez fosse mais auspicioso pensarmos em uma *transescuta*.

Uma vez que, enquanto fenômeno autônomo, o som deixou de existir em isolamento, desapare-

¹⁸⁵ Merleau-Ponty, 1945.

¹⁸⁶ Chion, 1998.

¹⁸⁷ Schaeffer, 1966.

¹⁸⁸ Ibidem.

cem, para minha pesquisa, as bases para quaisquer discursos sobre som que pretendam isolá-lo de seus contextos. Aumentada a complexidade das delimitações entre os sentidos, o estudo do som, assim como o de qualquer outro dos antigos, ou mesmo novos, sentidos, não pode ser feito sem a transposição de fronteiras, daí a possibilidade ou necessidade de misturas nos temas e focos por onde o assunto passar. O *objet sonore*, de Pierre Schaeffer, que só tem existência dentro de um sistema fechado, na *timpanicidade* da escuta, perdeu sua função generalista e universalista para tornar-se estética datada. Curiosamente, o *objet sonore*, para ser qualificado, por falta de vocabulário na materialidade das línguas, apela para metáforas do mundo dos outros sentidos.

Se eu vivesse no século 19, atribuiria essa noção de *transescuta* ao alinhamento com o *Zeitgeist*, o espírito do tempo. No século em que estamos, parece mais propício e contemporâneo substituir essa noção pela de *matéria do momento*. A *matéria do momento* me compele a defender a noção segundo a qual não existe um sentido da escuta exclusivamente auricular. A língua, matéria de tempos mais remotos e clássicos, não representou muito além da notação. Procurando uma palavra qualquer para definir o que escuto, constato que nenhuma delas pertence, por origem, ao “reino da escuta”. O vocabulário mais apurado, o da morfotipologia schaefferiana, oferece metáforas como: um som rouco, agudo, meloso, brusco, ácido, complexo, baixo, bri-

lhante, rugoso, liso, opaco... Raros os adjetivos qualificativos que provenham de fato do reino acústico.

Há algo mais a dizer sobre a inadequação dos idiomas. Para a materialidade da língua francesa, a palavra para designar o órgão da escuta, *l'oreille*, faz uma conexão física e unívoca com o sentido que lhe parece caber. *L'oreille* designa ao mesmo tempo essa parte alada do corpo, a orelha, e o sentido do ouvido. Pressupõe, de partida, que a dupla de apêndices laterais seja a única responsável pelo dom de *ouvir* e *escutar*, como se nossa escuta não se estendesse também para outras partes do corpo e da mente. Em português ainda há uma diferença: a orelha fica com a parte física, e o ouvido tem significado mais profundo e sensorial. Mas nem no idioma francês nem no português as palavras demonstram a possibilidade de isolar o ouvido, a escuta, como percepção autônoma, radicada no órgão auricular. Encurtando: a construção de um pensamento a partir do corpóreo está em dinâmica de mutação enquanto não se estender uma *tabula rasa* a respeito do que é o corpo.

EPOCHÉ

Junto com a insegurança relativa às divisões entre os sentidos e o corpo, chegou-nos a dos reinos. Ainda no colégio, aprendi que na natureza havia, conforme consagrara o criacionista Linnaeus, no século 18, uma divisão em três reinos – mineral, animal e vegetal –, cujas fronteiras as novas ciên-

cias agora não cessam de alterar, lançando por terra a reconfortante capacidade de dividir as coisas do mundo. Acabo de me informar na Wikipedia que em alguns países, atualmente, ensina-se uma divisão em seis reinos: *Animalia*, *Plantae*, *Fungi*, *Proctista*, *Archaea* e *Bacteria*. Em outros países, são cinco: *Animalia*, *Plantae*, *Fungi*, *Proctista* e *Prokariota/Monera*. Os minerais não são mais computados. Vivemos, agora, sob mais essa contingência de suspensão taxonômica, sinônimo de ignorância: o que pertence a qual dos reinos, e que grau de consciência lhe é atribuído?

Em alguns países há leis determinando que os animais sejam tratados como seres sencientes. Abatedouros, zoológicos, clínicas veterinárias e cidadãos em geral poderão ser enquadrados em caso de maus-tratos. Enquanto isso, avizinha-se o reconhecimento da população vegetal. De acordo com o jornalista e escritor Michael Pollan, em artigo sobre a consciência nas plantas, já se tem a comprovação de uma consciência dos vegetais:

Talvez a palavra mais perturbadora quando pensamos em plantas seja “consciência”. Se definirmos consciência como a atenção interna de alguém sobre sua experiência da realidade – “a sensação do que acontece”, nas palavras do neurocientista António Damásio –, então podemos concluir (provavelmente) com segurança que plantas não a possuem. Mas, se a definirmos simplesmente como o estado desperto e cômico de seu ambiente – “on-line”,

como dizem os neurocientistas –, então as plantas podem ser qualificadas como seres conscientes, pelo menos de acordo com Mancuso e Baluška. “O pé de feijão sabe exatamente o que está no ambiente que o cerca”, disse Mancuso.¹⁸⁹

A julgar pela metáfora dos neurocientistas (“on-line”), o que caracteriza a consciência de uma planta é comparável ao que caracteriza um ser humano “on-line”, ou seja, está em contato com – caso ainda se creia neles separadamente – o reino *mineral* do silício da computação. O que dá ao vegetal o grau de consciência capaz de aproximá-lo do humano é uma condição de ordem mineral, a ordem mais afastada do nosso reino.

O que, então, teria a capacidade de estabelecer novos limites entre nós, humanos, e o reino animal, ou o vegetal, ou o mineral? Como ter certeza de que não surgirá uma teoria aproximando-nos das pedras? Quando será – ou já foi? – rompida a fronteira entre a pele do corpo animal e o reino mineral do hardware das novas tecnologias?

A sempre crescente velocidade das mudanças das nossas visões de mundo, estabelecendo, assim, estreita vinculação entre consciência e materialidade extracorpórea, tecnológica, torna agora indissociáveis o nosso software cerebral e o das máquinas. A essa subjetivação tecnológica – nossa consciência mi-

¹⁸⁹ Cf. artigo de Michael Pollan. *The New Yorker*, 23/12/2013.

xada com as tecnologias – devemos o entendimento de que é assim que somos: nos transformamos conforme o que construímos, e o que construímos está mais ou menos de acordo não só com as necessidades provenientes de nós mesmos – de nossas vitais ansiedades –, mas também com aquelas que dependem das materialidades disponíveis. Assim fica exposto como somos – em carne e osso – causa e efeito dessa escorregadia dicotomia interno/externo, corpóreo/extracorpóreo etc. Tanta flexibilidade trazida pelas novas incertezas resulta nesse estado de perplexidade – o *epoché* – que, por estar, ele também, estreitamente vinculado às transformações tecnológicas, se constitui como uma de suas *marcas* ou *clichês*.

Ao chegar ao final deste texto, percebo que o que mais esteve em jogo, do início ao fim, foi a dupla *causa & efeito*: será que alguma ultrapassagem científica e tecnológica poderá modificar ou “superar” essa dupla cognitiva? Esse é mais um *loop* para a nossa lida.

Nada existe além de átomos e espaços vazios; todo o resto é opinião.

Demócrito

ANEXOS

ACUSMÁTICA

1. ἀκούσματα. Reza a lenda que os discípulos da Escola Pitagórica escutavam as lições de mestres ocultos por cortinas. Essa escuta, sem identificação ou visualização da fonte emissora, é hoje replicada nos concertos de música eletroacústica, em que os sons preenchem o espaço acústico da sala sem que os ouvintes vejam suas fontes, substituídas pelas membranas dos alto-falantes. O termo foi empregado pelo crítico Jérôme Peignot, em 1955, para designar a escuta da *musique concrète*. Mais tarde, François Bayle reintroduziu o termo para denominar esse gênero de música eletroacústica.

2. Conta-se entre os indígenas brasileiros que, em núpcias, um casal quis encontrar um momento de intimidade para poder consumir o casamento. O sábio da aldeia aconselhou-os a procurarem, em outras terras, um xamã que saberia como ajudá-los. Partiram em canoa à procura deste, auxiliados por remadores. Ao fim da jornada, encontraram o xamã, que lhes deu uma concha fechada, dizendo que, quando precisassem de intimidade, deveriam deixar escapar um pouco do que estava dentro da concha. Mas só poderiam usar essa mágica assim que chegassem de volta a sua aldeia. No meio da viagem de retorno, os remadores ficaram muito curiosos para saber o que estaria na origem de estranhos sons abafados provenientes da concha, qual seria a causa daqueles sons. Sem forças para resistir ao mistério acusmático da concha, os remadores aproveitaram um momento de descuido do casal e puseram a concha ao sol, para que o calor derretesse a cera e eles pudessem assim olhar dentro dela. Mas, tão logo o sol fez seu trabalho, uma enorme serpente negra escapou do interior da concha, trazendo com ela todos os sons, agora muito nítidos, e pintando o mundo com as obscuras cores noturnas. Era a Noite, à solta desde então, e cujos enormes anéis marcam, em suas voltas, cada vez que ela substitui o dia. Os sons eram de grilos, sapos, morcegos, rãs etc.

ÉCOUTE RÉDUITE

Exercício proposto por Pierre Schaeffer no *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, de 1966, visando à classificação dos sons segundo critérios de percepção “desvinculados da origem instrumental, da mensagem veiculada, de toda e qualquer informação que não os critérios *morfotipológicos*”. Definindo a escuta em sua abrangência, esse exercício ocupa pequena camada da experiência acústica. Infelizmente, essa fina camada de sonoridade foi eleita como zona de exploração estética por importante contingente de compositores contemporâneos.

É curioso o contato entre a *écoute réduite* – tal como adotada esteticamente contra a teoria schaefferiana – e o *close reading* proposto pelos estudos literários contemporâneos. Segundo a Wikipedia:

Para o *literary criticism*, *close reading* descreve a interpretação cuidadosa e contida de um breve trecho de texto. Essa leitura enfatiza a importância maior do particular com relação ao geral, prestando atenção *close* às palavras individuais, à sintaxe e à ordem do desenvolvimento das ideias e frases à medida que são lidas.

Creio que seja cabível a comparação com o *close-miking* dos microfones – já comentados –, porém, acima de tudo, com os *closes* fotográficos, que certamente desempenharam papel fundamental na concepção desse tipo de leitura. A crítica literária

recebeu, assim, um eflúvio das tecnologias fotográficas e microfônicas, sem descartar a ligação mais distante com os aportes semiológicos do estetoscópio. Continuando na Wikipedia:

Tal como é praticada hoje, a técnica do *close-reading* foi criada (pelo menos em Inglês) por I. A. Richards e seu aluno William Simpson, tendo sido mais tarde desenvolvida pelos *New Critics* de meados do século 20. Atualmente é um método fundamental para a crítica moderna. Por vezes é chamada de *explication de texte* nos estudos literários na França, que teve em Gustave Lanson o principal propositor.

Uma atenção verdadeiramente *close* para um poema de duzentas palavras pode resultar em milhares de palavras sem exaurir as possibilidades de observação. Tomando um exemplo *extreme*, o ensaio de Jacques Derrida Ulysses Gramophone, que J. Hillis Miller descreve como uma ‘explosão hiperbólica e extravagante da técnica de *close reading*, dedicando mais de oitenta páginas para a interpretação da palavra ‘*yes*’ no romance modernista de James Joyce.

ELEKTRONISCHE MUSIK

Nos anos 1950, compositores e pesquisadores criaram, na rádio de Colônia, na Alemanha, uma música composta a partir de sons gerados eletronicamente. Acreditava-se que o progresso das ciên-

cias – extensivo ao mundo da música – apontaria para um futuro melhor, distanciado do trauma da Segunda Guerra Mundial. Havia a necessidade de se mostrar um uso pacífico e positivo das tecnologias anteriormente inventadas para a destruição e o controle. A proposta musical da vanguarda alemã embutiu esse projeto dentro da proposta já existente no meio da música “instrumental”. Criado por Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer e Herbert Eimert (seu primeiro diretor), o estúdio de música eletrônica da rádio de Colônia logo foi fortalecido pela presença de Karlheinz Stockhausen e Gottfried Michael Koenig. A tese de Meyer-Eppler “Elektronische Klangerzeugung: Elektronische Musik und Synthetische Sprache” discute a ideia de sintetizar música a partir de sons produzidos eletronicamente. Dessa maneira, a *elektronische Musik* distanciou-se da *musique concrète* francesa, que empregava sons gravados de fontes acústicas.

GESAMTKUNSTWERK – APÓS A NOÇÃO DE OBRA DE ARTE INTEGRAL

OBRA DE ARTE COMPLETA, GERAL OU ATÉ TOTAL

Gostaria de ter esclarecido esse item com a tradução da entrevista do compositor Karlheinz Stockhausen, que tanta celeuma provocou poucos dias após os ataques de 11 de setembro de 2001. Ao deparar com a tarefa, constatei que não haveria meios de fazê-lo

com integralidade. As diferentes especificidades dos meios, falado e escrito, facilitariam a manifestação de minha antipatia por uma militarização da arte musical, seja ela entendida pelo viés da busca de perfeição – defendida na economia de meios, na “unidade”, na hierarquia etc. – ou do apelo à logística, à estratégia, à ordem e a outras palavras comprometidas. Dei-me conta, ainda, de que o texto resultaria da tradução de uma tradução, pois que a transcrição do conversado para o escrito, que eu tomaria como original, já transpõe uma primeira vez, filtrando expressão, gesto e qualquer outra linguagem de corpo, sempre significativos na linguagem oral. Para evitar essa “traição”, anexo, então, o endereço para o texto em alemão transcrito a partir da gravação, que não posso avaliar até que ponto coincide, pois não conferi com o original. Perco, deste modo, a oportunidade de acrescentar mais uma uma prova da inferioridade do helicóptero como “transporte” poético, porém me serve para sublinhar, ainda esta vez, as diferenças determinadas pelas diversas materialidades: a da fala e a da escrita. De qualquer maneira, na voz ou na letra, resta evidente o interesse por uma análise mais detida sobre a fala do entrevistado, especialmente porque se trata de discurso sobre arte contemporânea, de onde reverberou uma declaração nos mesmos termos por parte do artista Damien Hirst.

Segue, então, uma transcrição da entrevista, que deve ser precedida da defesa – traduzida para o in-

glês – de uma testemunha que acrescenta importante material, com o assunto introdutório à entrevista, cortado na versão escrita.¹⁹⁰

Infelizmente prejudicado por uma montagem visual – mais uma maquinação das materialidades –, substituindo a presença do entrevistado.¹⁹¹

Na defesa e homenagem póstuma, Robin Maconie, o dedicado pesquisador da vida e da obra de K.S., nos faz ver outra luz, registrada no artigo publicado em 2008 na *ArtForum*.¹⁹² Deste, extraio um parágrafo cuja primeira frase evoca clássica preocupação adorniana: “Para Stockhausen, a questão não era apenas como, no mundo moderno, a arte pode responder à presença do mal, mas se ela merece ou não sobreviver”. Como dizia Adorno: “Depois de Auschwitz ficou difícil fazer poesia”. Para Maconie:

Nos séculos passados, os ícones da cristandade testemunharam uma vida de sofrimento e transcendência entre pessoas para as quais o sofrimento era parte de um modo de existir, para o qual não havia outro remédio senão a aceitação passiva e a promessa de uma vida melhor no depois. Em seus próprios termos, a música de Stockhausen é também um testamento do sofrimento – é ao mesmo tempo difícil de aprender e dura de escutar –, mas um sofrimento que promete alívio no aqui e agora daqueles

¹⁹⁰ Disponível em: <<http://www.stockhausen.org/zander.html>>.

¹⁹¹ Entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mGk_8cr1TPA>.

¹⁹² Disponível em: <<http://artforum.com/inprint/id=19549>>.

que acreditam e estão preparados para empreender um certo trabalho necessário.

Salvar a arte na virada do século 20 para o 21, equilibrando-se entre Adorno e Martinho Lutero, será tarefa complexa para os ouvintes do ex-católico compositor alemão. Lê-se na entrevista que o compositor sugere Lúçifer – possível habitante de Nova York no 11 de setembro – como provável autor do atentado-arte. Se por ironia ou apenas para representar o personagem automontado, pouco importa. Também não importa o grau de crença que o próprio compositor deposita em sua construção. A lição que fica é a de que há muito já havia terminado a missão de uma arte associada à grandiloquência, à onisciência, à sobrevalorização de si, sustentadas sobretudo por ouvintes, demais crentes, instituições e mercados.

IMAGEM

A invasão da “imagem visual” está presente de várias maneiras em alguns dos meus trabalhos mais recentes, nos quais tentei mixar os privilégios de uma coisa escutada com os de uma coisa vista, e vice-versa: em *Tristão & Isolda* (2007), a imagem sonora, que já havia comentado a partir do prisma de seu pertencimento a uma sonologia, prima pela ausência. Interessa mencionar aqui este trabalho porque nele se estabelece uma ponte entre os sentidos, a partir do le-

gado de Wagner e seu projeto de obra de arte total, na superfície movente, porém muda, de um alto-falante.

ESTETOSCÓPIO BINAURAL

A forma do primeiro estetoscópio não era apenas funcional, pois quis o acaso que contivesse sugestão visual:



Estetoscópio monaural. Primeiro modelo, 1816.

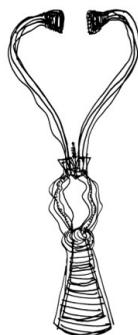
É possível que algum pesquisador venha a investigar por que razão Laënnec foi pintado em afresco na Sorbonne (por Théobald Chartan), em cena na qual o paciente é do sexo masculino. Rica em insinuações, a posição do estetoscópio, no quadro, e a cabeça virada do médico nos estimulam a inferir um provável lapso do pintor.



Laënnec investiga um paciente com seu estetoscópio.

FORMATO NOVO

A partir de um outro modelo, a medicina e sua semiologia encontraram patamar ainda mais pudico, aumentando a distância entre os corpos, sem contudo esticar o tamanho do cilindro. Após breve desenvolvimento, chegaram ao desenho do chamado estetoscópio binaural, usado ainda nos tempos atuais. Somente um esforço de renovação do decoro justifica a mudança: o novo objeto permite maior afastamento e, de quebra, perdeu a forma fálica. O novo desenho não propicia qualquer melhora acústica significativa. No que concerne à escuta, não há exploração efetiva da “binauralidade” suposta no nome do novo artefato.



O estetoscópio binaural.

Para haver uma experiência binaural de fato, seria preciso que houvesse dois captadores, em vez de um, conforme a figura. Sendo assim o estetoscópio munido de dois pontos de captação, cada um dos dois terminais deve ter preservada a individualidade de sua informação até que ela chegue separadamente a cada ouvido. Este não é o caso dos estetoscópios binaurais, que, por caminhos separados, levam às

duas orelhas o sinal acústico de um único captador. A “binauralidade” do nome refere-se unicamente ao empenho simultâneo de ambas as orelhas para a auscultação, o que não acontecia com o modelo anterior. A pequena vantagem que justifica o novo formato é um isolamento relativamente maior do ambiente: o médico passa a ter os dois ouvidos fechados para o ambiente.

A medicina pode explicar a dispensa de dois captadores porque o som mediado pelo corpo humano – não passando através do ar – chega, por essa razão, simultaneamente aos dois ouvidos, impedindo a sensação estereofônica da localização espacial. Entretanto, por ora nada afasta a possibilidade de que haja alguma utilidade por ser descoberta justificando mais um captador. Há de existir alguma maneira de aproveitamento semiótico do fato de possuírem, os médicos, duas orelhas.

Outra interpretação possível, voltando à analogia visual e ao lapso psicanalítico, permite identificar uma semelhança entre esse novo objeto e a redução gráfica, para fins médicos, do aparelho reprodutor feminino.



O sistema reprodutor feminino.

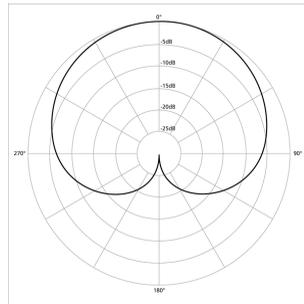
Seria apenas, mais uma vez, o acaso que transformou a forma fálica da ferramenta de modo a assemelhar-se ao aparelho reprodutor feminino? Qual seria o objetivo oculto nesse lapso? Estaria a engenharia médica já marcando passos, à espera do início de sua “era da reprodutibilidade técnica”?

Graças à forma não mais cilíndrica, usa-se o objeto pendurado em volta do pescoço, pesando nos ombros dos médicos o ônus da semiose. Mas por que razão um instrumento de escuta devolveria tanta carga simbólica para os dias de hoje?

Eletrificado, o microfone continuou evoluindo muito rapidamente até atingir e desenhar formas visuais inequívocas:



Microfone Sennheiser.



Curva polar de captação cardioide.

MARCA TECNOGRÁFICA, “SOTAQUES” TECNOLÓGICOS, *STRONG ACTION*, SUBJETIVAÇÃO TECNOLÓGICA

No glossário de minha tese de doutorado,¹⁹³ escrevi sobre o que, na falta de melhor termo, entendia por *strong action*:

A “ação forte” de dispositivos para a manipulação e a transformação de sons ocorre quando, impondo demasiadamente seus efeitos característicos, induzem compositores a acreditar que os resultados obtidos resultam de sua própria criatividade. O mesmo pode ser dito sobre o uso exagerado desses dispositivos, marcando sons e eventos com uma presença sobrepujante.

Certamente é difícil traçar uma linha separadora na produção musical de modo a determinar o que seja e o que não seja impregnado de “ações fortes”, porque o uso de dispositivos é, em si, parte inseparável da composição eletroacústica. Entretanto, mais embaraçoso que os cadáveres de máquinas assinalados por Boulez é a quantidade de músicas eletroacústicas portadoras dessas ações, e particularmente quando consideramos a novidade de seu impacto primeiro sobre um fundo de obsolescência rápida e descida em direção ao clichê.

Mesmo reconhecendo a dificuldade do terreno, acredito ser importante assinalá-lo, por haver algo de político na “ação forte” dos dispositivos. Ela não é apenas

¹⁹³ Caesar, 1992.

responsável pela imposição da linguagem do dispositivo na música, mas também por sustentar uma musicalidade baseada no poder do dispositivo, por promover a música de um primeiro usuário (do dispositivo), transferindo assim os valores musicais a uma escala política.

No que concerne à música eletroacústica, estética e poder industrial aparecem intimamente relacionados. (Talvez minha música favorita não provenha do país mais rico, certo, mas dificilmente ela poderia ter sido cultivada para além dos continentes mais desenvolvidos.) Não é muito razoável antipatizar com a música eletroacústica somente por causa de uma assimetria no poder mundial. Entretanto, tanto ouvintes quanto compositores não deveriam negligenciar uma certa atenção aos abusos de poder no campo musical, sendo um exemplo disso o que chamei de “ação forte”. Certamente não saberia muito rapidamente estabelecer uma fronteira entre uso e abuso, até porque a quantidade de exceções quase negaria a existência do problema. A questão se agrava quando então se tenta conceber um dispositivo como sendo “neutro”. O problema é saber se e quando ele existe, especialmente quando uma nítida “ação forte” causa resultados interessantes. Como categorizar como abusivo se me soa genuinamente musical? A dificuldade aumenta ainda mais quando a “ação” não é reconhecida como tal. Somente após coletar exemplos do repertório de obras seremos capazes de detectar um padrão. Aí então [o estrago já realizado] a existência do problema se confirma.

PARADOXO TOPOLÓGICO

Acordei na madrugada de 15 de maio de 2011: sonhara que acordava no meio de uma noite e chamava minha mulher para conversar sobre um sonho que acabara de ter. Nesse sonho eu “criava” uma instalação que consistia em uma grande estante metálica na qual ia colocando diversos alto-falantes que reproduziriam a gravação de sua colocação na estante, cada qual o seu próprio som. Em seguida a esse sono e sonho continente, tomei as notas elencadas a seguir, por conta de vínculos com algumas obras das artes plásticas, literárias e musicais que me estimularam, assim como com as *babushkas*, o fermento em pó Royal e a homeomeria de Anaximandro:

- *Volumes* (2001), Liliza Mendes. Instalação em que peças de gesso moldadas como no interior de caixas, dispostas em diversas estantes enfileiradas sobre chão acarpetado, expõem na nudez branca a ausência de seus conteúdos particulares e destinações. As peças individuais são avessos de obras em potência, ou seja, a obra contém obras.
- *Conhecer pode ser destruir* (1970), Cildo Meireles. Um cadeado trancando papel dobrado contendo a questão/razão de sua existência.
- *Hi-fi* (1987), Milton Machado. Uma escultura resultante do empilhamento de cinco mapotecas, cuja música eu compus usando sons da manufatura de mapotecas na própria fábrica.

- *Concrete tape recorder piece* (1968), Bruce Nauman. Um bloco oco de concreto que contém, em seu interior, um gravador reproduzindo a fita magnética em que o autor registrou sons de gritos. (Gritos que estão na fita, que está no gravador, que está no bloco.)
- *Box with the sound of its own making* (1961), Robert Morris. Caixa com alto-falante emitindo som gravado durante a manufatura da caixa.¹⁹⁴
- *With hidden noise* (1916), Marcel Duchamp com Walter Arensberg.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Robert Morris, *Box with the sound of its own making*, 1961. Caixa de madeira, alto-falante e três horas e meia de gravação em fita magnética. Seattle Art Museum, cedido por Virginia e Bagley Wright. A *Caixa com o som de sua manufatura* (1961), um cubo de madeira de nove polegadas contendo a gravação de sua manufatura, foi o primeiro trabalho de Morris totalmente dedicado à noção de processo. A caixa interpunha literalmente um registro temporal à visão do público, uma espécie de versão não verbal das notas de Duchamp para o Grande Vidro. John Cage, que havia apresentado Morris tanto a Jasper Johns quanto à influente art dealer Ileana Sonnabend, foi a primeira pessoa em Nova York convidada por Morris para conhecer o trabalho. “Quando Cage chegou”, disse Morris, “liguei o aparelho [...] e ele parou de me escutar. Ficou sentado durante três horas, o que me impressionou. Ele ficou lá, sentado.” A reação de Cage foi importante para Morris, pois sinalizava reconhecer o trabalho como uma experiência plenamente teatral. (Maurice Berger. *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*. Nova York: Harper & Row, 1989)

¹⁹⁵ Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51541.html>>.

A costura de todos esses trabalhos está na linha do paradoxo que epigrafa a obra *Hyperion* (1797-1799), de Friedrich Hölderlin:

Non coerceri maximo, contineri minimo, divinum est.
[“Não caber no maior, estar dentro do menor, é divino.”]

Por falta de uma expressão relevante em sua especificidade sonora que pudesse justificar qualquer interesse estético, a obra sonhada não deverá sair desta folha de papel, permanecendo na forma de uma descrição de trabalhos silentes e sonoros das artes visuais. Assim descrita, não passa de uma condensada – no sentido freudiano – repetição. Um anel de Moebius em curso. Caberia, a obra, pelas implicações de sua inserção e pela imposição de seu suporte final – o livro –, no espaço literário, tal como as instalações de *Locus solus* (1914) e *Impressions d’Afrique* (1910), de Raymond Roussel, na virada para o século 20?

Chegando ao fim desta pesquisa, fica claro que não pretendi – e como poderia?! – reclamar originalidade, posto que reconheço, em cada manifestação do grande *loop*, a dissolução dela. Em termos inaugurais e originais, o *loop* é negação: celebra a cópia, o simulacro e o plágio sem qualquer embaraço. Em termos comparativos, é como se não me tivesse sido possível evitar a minhoca auditiva de “Ma fin est mon commencement”, que Guillaume de Machaut já havia composto lá no século 14, talvez prevendo a entrada na Modernidade.

PAISAGEM SONORA

Devo incluir nestes Anexos um comentário sobre a noção de paisagem sonora, tradução aproximada de *soundscape*, gênero de arte sonora cunhado por Murray Schafer. Considero esse gênero herdeiro dos panoramas e dioramas, do propósito de imersão do espectador em um espaço “natural” e “real”. Para Schafer, as obras desse gênero servem como veículo para – através da recriação das belezas dos sons naturais – promover uma exaltação ecológica e sua cara-metade, a crítica à paisagem moderna industrial. Sem me estender sobre os aspectos ideológicos, pois nada posso querer manifestar contra preocupações ecológicas, chamo atenção para a ingenuidade do projeto. Já que se presta a um rearranjo e a representações de um real, merece as críticas de Walter Benjamin relativas ao isolamento do indivíduo burguês nos panoramas, os quais, muito embora frequentemente reproduzissem cidades – assim como nas *soundscaapes* –, pretendiam “envolver” o espectador através de seu isolamento. Também é digna de nota a reprodução de uma situação de corte entre sujeito observador e objeto observado, presente na arte desde a invenção da perspectiva, esse dispositivo imprescindível para a construção do realismo e do naturalismo nas artes plásticas. As situações de escuta de obras, por meio de sistemas de alto-falantes, seguem o modelo de reprodução de “alta-fidelidade”.

HI-FI E LO-FI

Na estética schaferiana, esta dupla em oposição não deveria trazer resquícios históricos da invenção do padrão de “qualidade ideal” do som reproduzido eletroacusticamente – que vem servindo para os mais complexos “aperfeiçoamentos técnicos” geradores de novos itens para o mercado –, pois deve ser entendida como uma expressão cara para o paisagismo sonoro. Segundo esse critério, os belos sons da natureza preenchem as paisagens valorizadas como *hi-fi*; *lo-fi* são os sons que representam a modernidade industrial. Assim como qualquer outra estética fundamentada numa oposição em preto e branco dessa ordem, a da *soundscape* entra literalmente em *loop* quando uma ave como o *lyrebird*, pertencente à natureza, portanto *hi-fi*, mostra-se capaz de reproduzir os sons *lo-fi* do mundo civilizado ocidental.¹⁹⁶

PHONOGENÈNES

Dispositivos interessantes para a exploração musical de *loops* de fita magnética, criados para a *musique concrète* nos anos 1950 e 1960 por Pierre Schaeffer e Jacques Poullin. Foram precursores dos *time-stretchers* e *pitch-transposers* digitais. Um modelo cromático permitia a transposição em 12 alturas. Outro modelo possibilitava a transposição contínua,

¹⁹⁶ Schafer, 1997.

o *phonogène à coulisse*. Um terceiro modelo era capaz de variar a duração de um som gravado sem afetar sua altura original ou, vice-versa, transpor em alturas sem afetar a duração.

SINCRO/ASSINCRONISMO

Não conseguiria esconder a herança técnica de Reich em minha própria maneira de compor, inserida, porém, em proposta estética bem diversa. Para mim, o interesse do procedimento de entrada e saída de sincronismo, que apliquei à reprodução de sons “da natureza”, deve-se ao desejo de expor a estranha posição do ouvinte no mundo, o sujeito que escuta ao mesmo tempo que cria sentido em seu pequeno *Umwelt*¹⁹⁷ musical. Pretendi operar com a noção de que significar ou dar sentido aos sinais e ritmos acústicos de um mundo “natural” é trabalho de cunho “cultural”.

¹⁹⁷ Uexküll, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLINGTON, Robert. 2009. *Sound Commitments. Avant-garde music and the sixties*. Nova York: Oxford University Press.
- AGAMBEN, Giorgio. 2006. *Qu'est-ce qu'un dispositif*. Petite Bibliothèque. Paris: Payot-Rivages Poche.
- _____. 2009. "O que é um dispositivo?" In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, pp. 25-54. Chapecó, SC: Argos/Unochapecó.
- AGUIAR, José Wenceslau Caminha de. 2007. "O homem, sua vontade holoscópica e seus naói." Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ALDROVANDI, Leonardo. 2011. "Sujeito ritmado: entre eco e narciso e vice-versa". Palestra realizada no I Fórum de Compositores, no Rio de Janeiro, evento organizado conjuntamente pelo Instituto Villa-Lobos da Unirio e a Escola de Música da UFRJ.

- ALIGHIERI, Dante. 1999. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34.
- ASHLEY, Clifford W. 1944. *The Ashley book of knots*. Nova York: Bantam Doubleday Dell.
- BARTHES, Roland. 1980. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BAUDRILLARD, Jean. 1968. *Le Système des objets*. Les Essais. Paris: Gallimard.
- BAYLE, François. 1993. *Musique acousmatique propositions... ..positions*. 1ª ed. INA/GRM Bibliothèque de Recherche Musicale. Paris: Éditions Buchet/Chastel.
- BENJAMIN, Walter. 1936. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In: pp 1-19.
- _____. 1951. *Illuminations: essays and reflections*. Schocken Books. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- _____. 1999. *The arcades project*. Cambridge: Harvard University Press.
- BERGSON, Henri. 1939. *Matière et mémoire*. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France.
- BHABHA, Homi. 1995. *Translator translated*. Interview with cultural theorist Homi Bhabha, by W.J.T. Mitchell. Pdf. Disponível em: <<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html>>.
- BOSI, Alfredo. 1992. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOULEZ, Pierre. 1963. *Penser la musique Aujourd'hui*. Bibliothèque Médiations. Paris: Gonthier.
- BRANDÃO, Junito de Souza. 1987. *Mitologia grega I*. Vol. I. 2 vols. Petrópolis: Vozes.
- CAESAR, Rodolfo. 1992. "The composition of electroacoustic music." Ph.D. Norwich: University of East Anglia.

- _____. 2007. "As grandes orelhas da escuta: entre a teoria e a prática." In: FERRAZ, Silvio. *Notas. Atos. Gestos*. Vol. 1, pp. 31-52. Trinca-Ferro 1. Rio de Janeiro: 7Letras.
- _____. 2008. *Círculos ceifados*. Vol. 2. 4 vols. Trinca-Ferro 2. Rio de Janeiro: 7Letras.
- CHARLTON, David ed. 1989. *E.T.A. Hoffmann's musical writings. Kreisleriana, the poet and the composer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHION, Michel. 1991. *L'Art des sons fixés ou la musique concrètement*. Fontaine: Métamkine.
- _____. 1998. *Le Son*. Col. Michel Marie. Paris: Nathan.
- CRARY, Jonathan. 1988. "Techniques of the observer." *October* 45, pp. 3-35.
- DAHLHAUS, Carl. 1978. *The idea of absolute music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DEBRAY, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image*. Essais. Paris: Gallimard.
- _____. 2000. *Introduction à la médiologie*. Premier Cycle. Paris: Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles, & Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie: Tome 2, Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- DELLANTONIO, Andrew. 2004. *Beyond structural listening. Postmodern modes of hearing*. California: University of California Press.
- DENNETT, Daniel. 1991. *Consciousness explained*. Back Bay Books. Boston: Little, Brown & Co.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013. *Diante da imagem*. 1ª ed. Coleção Trans. São Paulo: Editora 34.
- DUBOIS, Philippe. 1983. *L'Acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan.

- EMMERSON, Simon et alii. 1986. *The language of electroacoustic Music*. 1ª ed. Hampshire: MacMillan Press.
- FERRATER MORA, José. 2004a. *Diccionario de filosofía. Tomo I*. Vol. 1. 4 vols. Barcelona: Ariel.
- _____. 2004b. *Diccionario de filosofía. Tomo IV*. Vol. 4. 4 vols. Barcelona: Ariel.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). 1998. *Lygia Clark & Hélio Oiticica: cartas (1964-1974)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- FLORENSKY, Pavel. 1992. *Iconostasis*. Nova York: St. Vladimir's Seminary Press.
- FLUSSER, Vilém. 1983. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec.
- FOUCAULT, Michel. 1975. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes.
- FREUD, Sigmund. 2012. *A interpretação dos sonhos*. Vol. 1. 2 vols. Porto Alegre: L&PM.
- GRAVES, Robert. 1955. *Greek myths*. Londres: Penguin Books.
- HANSLICK, Eduard. 1986. *On the musically beautiful*. Indiana: Hackett.
- HAVELOCK, Eric A. 1986. *The muse learns to write*. Nova York: Yale University Press.
- HEINE, Heinrich. 1986. *Paralipomena und Vorstufen, Reisebilder II: 1828-1831*. Saekularausgabe: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Alemanha: Wiley-VCH Verlag GmbH.
- HORKHEIMER, Max. 1947. *Eclipse of reason*. Nova York: Continuum.
- IAZZETTA, Fernando. 2009. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva.
- KAHN, Douglas. 2001. *Noise water meat. A history of sound in the arts*. Cambridge: MIT Press.
- KANT, Immanuel. 1914. *Critique of judgment*. 2ª ed. revisada. Londres: MacMillan and Co.

- KAPP, Ernst. 1877. *Grundlinien einer Philosophie der Technik: Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*. Braunschweig: Verlag George Westermann.
- KERMAN, Joseph. 1987. *Musicologia*. Opus 86. São Paulo: Martins Fontes.
- KIM-COHEN, Seth. 2009. *In the blink of an ear. Toward a non-cochlear sonic art*. Nova York: Continuum.
- KITTLER, Friedrich A. 1985. *Discourse networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
- _____. 1986. *Gramophone, film, typewriter*. Writing Science. Stanford: Stanford University Press.
- KRAUSS, Rosalind. 1998. "The im/pulse to see." In: *Vision and visuality*, 2:152. Discussions in Contemporary Culture. Dia Art Foundation.
- LACAN, Jacques. 1973. *O seminário*. Livro 11: *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1976. *O seminário*. Livro 23: *O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MATURANA, Humberto R., Cristina Magro, Miriam Graciano & Nelson Vaz. 1997. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MCLUHAN, Marshall. 1964. *Understanding media. The extensions of man*. Cambridge: MIT Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *A fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos.
- MION, Philippe, Jean-Jacques Nattiez & Jean-Christophe Thomas. 1994. *L'Envers d'une oeuvre. De natura sonorum de Bernard Parmegiani*. Bibliothèque de Recherche Musicale. Paris: Buchet/Chastel.
- MOLES, Abraham A. 1971. *O kitsch: a arte da felicidade*. Debates 68. São Paulo: Perspectiva.

- ONG, Walter, *Orality and literacy. The technologizing of the world*, (2ª ed.), Routledge, Londres, 2002 [1982].
- OVIDE. 1925. *Les métamorphoses. Tome I. Livres I-IV*. Paris: Les Belles Lettres.
- PAZ, Octavio. 2012. “Verso e prosa.” In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify.
- PERNIOLA, Mario. 2000. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel.
- RIVERA, Tania. 2008. “Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a psicanálise.” *Ágora: estudos em teoria psicanalítica* 11 (2), pp. 219-33.
- SACKS, Oliver. 2007. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAÏD, Edward. 2009. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHAEFFER, Pierre. 1952. *À la Recherche d’une musique concrète*. Pierres Vives. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 1966a. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. 2ª ed. Pierres Vives. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 1966b. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. 1ª ed. Pierres Vives. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 1967a. *La musique concrète. Que sais-je?* Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 1967b. *Solfège de l’objet sonore*. LP. Paris: Éditions du Seuil/ORTF.
- SCHAEFFER, Pierre; Carlos Palombini & Sophie Brunet. 2010. *Essai sur la radio et le cinéma*. Paris: Éditions Allia.
- SCHAFER, Raymond Murray. 1997. *The tuning of the world*. 1ª ed. Nova York: Random House.
- SERRES, Michel. 2012. *Petite poucette*. Manifestes. Paris: Le Pommier.

- SIMONI, Mary et alii. 2006. *Analytical methods of electroacoustic music*. Studies in New Music Research. Nova York: Routledge.
- SOULAGES, François. 2009. "Esthétique et philosophie de l'image." In: *Regards sur l'image*. Paris: Klincksieck.
- STEINHARDT, Paul J. & Neil Turok. 2007. *Endless universe. Beyond the Big Bang*. A Phoenix Paperback. Londres: Orion Books.
- STERNE, Jonathan. 2006. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.
- STIEGLER, Bernard. 2005. *De La Misère symbolique. 2 – La catastrophe du sensible*. Paris: Galilée.
- STIEGLER, Bernard et alii. 2004. *Cahiers de médiologie. 18. Révolutions industrielles de la musique*. Cahiers de Médiologie. Paris: Fayard.
- TAYLOR, Timothy D. 2001. *Strange sounds. Music, technology & culture*. Londres: Routledge.
- TURCHIN, Peter, Thomas E. Currie, Edward A. L. Turner & Sergey Gavrilets. 2013. "War, space, and the evolution of old world complex societies." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United PNAS* 110 (41), pp. 16384-89. doi:10.1073/pnas.1308825110.
- UEXKÜLL, Jakob von. 2010. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Reprints University of Michigan Library. Lexington: University of Michigan.
- VALÉRY, Paul. 2005. *Variété I et II*. Folio Essais. Paris: Gallimard.
- WILLIAMS, Alastair. 1999. "Adorno and the semantics of Modernism." *Perspectives of New Music* 37 (2), pp. 29-50.
- ZAFIROPOULOS, Markos. 2003. *Lacan et Lévi-Strauss ou Le retour à Freud, 1951-1957*. Paris: Presses Universitaires de France.

- ZIELINSKI, Siegfried. 2006. *Deep time of the media*. Electronic culture: history, theory and practice. Cambridge: MIT Press.
- ZIELINSKI, Siegfried & Silvia M. Wagnermeier. 2005. *Variatology 1, On deep time relations of art, sciences and technologies*. Colônia, Alemanha: Walter König.

RODOLFO CAESAR (Rio de Janeiro, 1950) estudou música no formidável IVL-FEFIERJ e em seguida com Pierre Schaeffer. Colaborou com diversos artistas e teve obras encomendadas e premiadas. Sua pesquisa, centrada em ‘escuta & novas tecnologias, vem abordando temas variados, sendo os mais recentes: ‘o som como imagem’ e ‘análise e síntese de ritmos e timbres de animais’.

O Enigma de Lupe é a redução, em livro, de um projeto ambicioso que teve duas tentativas anteriores de existência – um sítio na rede e um vídeo –, abandonadas porque esbarravam em questões de direitos autorais incontornáveis. O assunto aqui é o *loop*, o truque de repetir um trecho gravado que, em tempos de fita magnética ou óptica, se obtinha juntando o fim do trecho ao seu início. O ensaio persegue as derivações em torno deste tema fundamental para a compreensão da música e das imagens sonoras.